

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
جامعة الجيلالي اليابس - سيدي بلعباس -
كلية الآداب و اللغات و الفنون
قسم اللغة العربية وآدابها



أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه علوم في اللغة والأدب العربي

الخطاب الدرامي لأدب الطفل في الجزائر
- دراسة في السياق والنسق -

إشراف :
أ/د: قرقوى إدريس

إعداد الطالب
خرواع توفيق

أعضاء لجنة المناقشة

رئيسا	جامعة سيدي بلعباس	أستاذ التعليم العالي	- أ.د فرعون بخالد
مشرفا ومقررا	جامعة سيدي بلعباس	أستاذ التعليم العالي	- أ.د قرقوى إدريس
عضواً مناقشا	جامعة سيدي بلعباس	أستاذ التعليم العالي	- أ.د سعيد عكاشة
عضواً مناقشا	المركز الجامعي عين تموشنت	أستاذ التعليم العالي	- أ.د حظري سمية
عضواً مناقشا	جامعة أحمد بن بلة وهران 1	أستاذ التعليم العالي	- أ.د عيسى راس الما
عضواً مناقشا	جامعة أحمد بن بلة وهران 1	أستاذ محاضر	- د. بن براهيم إيميمون

السنة الجامعية
1438هـ / 1439هـ - 2017م / 2018م

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ
الرَّحِيمِ

إهداء

- إلى روح أمي الطاهرة .
- إلى روح شيعي "سيدي أحمد" وأمنا " لالة ميرة".
- إلى والدي أطل الله في عمره .
- إلى زوجتي ورفيقة دربي في الحياة .
- إلى زينة الحياة الدنيا أولادي: "أحمد"، و "زكرياء"، و"محمد إسلام".
- إلى إخوتي وزوجة أبي ، وكلّ عائلة زوجتي .
- إلى زملائي الأساتذة بقسم الفنون جامعة سيدي بلعباس.
- إلى كلّ من أشرف على تعليمي منذ أوّل سنة إلى آخر سنة ، أحي فيهم
تضحياتهم .

إليكم جميعاً أهدي هذا العمل المتواضع
خرواع توفيق

شكر و عرفان

أحمد الله تعالى على أن وفقني لإتمام هذه الرسالة بعد كدّ وجهد.. معترفاً
بجميل كل من أعانني في رحلتي العلمية الطويلة الشاقة والشيقة معاً، بكتاب
أو مقال، أو خاطرة أو كتابة أو فسحة من وقت أو كلمة طيبة أو دعاء.
هؤلاء الذين أذكرهم اليوم لأشكرهم، هم كثير، آثروا أن ينفعوا الناس.
أردت أن أخصّ واحداً منهم كان نعم المشرف والأستاذ والمعلم والصديق
الذي تتبع معي أطوار هذا البحث من أوله إلى آخره توجيهها ونصحاً وإرشاداً
، إلى أستاذاي الفاضل الأستاذ الدكتور ادريس قرقوى.
إلى من ذكرت ونسيت أقول جزاكم الله عني خيراً.

يعتبر أدب الأطفال حلقة من حلقات الدراسات الأدبية والنقدية التي شغلت الدارسين والباحثين في هذا المجال، ورغم الأهمية التي يمتلكها هذا الجنس الأدبي إلا أنه لم يحض باهتمام كبير من طرف الأدباء والروائيين عكس ما نجده في الألوان الأدبية الأخرى، فنجدهم قد أجادوا في الكتابة للكبار وأبدعوا في مجال الأدب والنقد.

إن أهم حاجز واجه هؤلاء الأدباء في عزوفهم عن الكتابة للأطفال هو تخوفهم الشديد من هذه الفئة العمرية المبهمة في نظرهم، خاصة وأنها فتية في مجال القراءة والتعلم، وصعبة في مجال الفهم وإيصال المعنى. لذا نجد العديد من الأدباء الأوائل قد فضلوا إسالة حبرهم لمن هم أهل للقراءة والفهم والاستنباط، فانحازت كل أعمالهم وإبداعاتهم الأدبية والنقدية لفئة الكبار، وغمرت كتبهم رفوف الخزانات والمكتبات العمومية.

بعد ظهور النهضة الأوروبية في أقطار أوروبا وبخاصة فرنسا وإيطاليا وإنجلترا، ظهر عدد من الأدباء والمفكرين جعلوا لأدب الأطفال اسما مرموقا في أجنحة كتب الآداب الأوروبية والعالمية أمثال بيرو، وراسين، وروسو، واختص بعضهم الآخر بالكتابة للأطفال والتفنن لهم بين مسرحية، أو قصة، أو قصيدة.

إن الانطلاقة التي حققها أدب الأطفال في أوروبا هي التي جعلت منه الآن أدبا حيا قائما بذاته ينافس في شكله ومضمونه أرقى الآداب والفنون الإنسانية في الوقت الحاضر. ومع مرور الأيام وانتقال بوادر هذا الفكر إلى العالم العربي وبخاصة إلى دول المشرق العربي التي استوردت الآداب والعلوم الغربية، أصبح لأدب الأطفال في العالم العربي باع كبير وصدى واسع في

كتابة أدباء العرب أمثال كامل الكيلاني، وأحمد شوقي، ومحمد المرواني، ... وغيرهم.

انتقل هذا الأدب إلى باقي الأقطار العربية وبخاصة إلى الجزائر أين اهتم أدباؤها مع مطلع القرن العشرين بهذا اللون الأدبي وخلفوا لنا عددا كبيرا من الكتابات الأدبية الموجهة للأطفال من مسرحيات وقصص وأشعار. وقد اعتمد هؤلاء على بعث الوطنية وتخليد الأجداد والبطولات في ذهن الأطفال، خاصة وأن الجزائر كانت تعيش حينها ويلات الاستعمار وسياسته الغاشمة في محاولة فاشلة منه لمحو الشخصية الجزائرية المشبعة بتعاليم الإسلام، وبالأصول العربية العريقة، واستبدالها بالفكر الأوروبي المسيحي.

إن اشتغالنا على هذا اللون الأدبي الرفيع المخصص للأطفال سينصب بدرجة كبيرة على نصه الأدبي المفعم بالألوان والأساليب الفنية والأدبية التي تقود الطفل إلى عالم مليء بالمغامرات والبطولات والمفاجآت. ولا نلمس ذلك فيه إلا إذا حولنا زعزعة ألفاظه وحروفه واستنباط ذلك الانسجام والنسق الدرامي الذي تفرضه طبيعة بناء الشخصيات والأحداث.

من أجل ذلك سنتطرق في هذه الأطروحة إلى دراسة واستظهار الخطاب الدرامي لأدب الطفل في الجزائر-دراسة في السياق والنسق.

لعل أهم الأسباب التي دفعتنا للقيام بهذا البحث هو حبنا الفطري لفئة الأطفال، الفئة التي بقي فكرها مقيدا بفكر الكبار، وظلت عاطفتها مكبلية بشعورهم وأحاسيسهم المتقلبة، فوجدنا أن البحث والتنقيب في أدهم هو السبيل الوحيد لخدمة ذاتهم النبيلة، والاعتراف بكيانهم الشريف، وأحاسيسهم الفطرية البريئة.

في مقابل ذلك ، وجدنا كما هائلا من القصص والأشعار والمسرحيات التي كتبها أدباء المشرق العربي للأطفال، خاصة في بلاد مصر والعراق، ناهيك عن الدراسات المعمقة لهم أين حاول أصحابها بأسس علمية بناءة الكشف عن هذا اللون الأدبي الجديد ، وإقامة له الركائز والأسس المتينة حتى يرقى إلى الاستقامة والتطور.

لذا، كان همتنا الأول البحث عن معنى هذا الأدب، والتنقيب عن أصوله التاريخية القديمة. ثم الانتقال بعد ذلك إلى دراسته في الجزائر، مركزين على ذكر أهم رواده خلال الفترة الاستعمارية وبعدها، ثم تحليل نموذجين من مسرحية وقصة احتوتا على أهم الأبعاد والأهداف التي يضمها هذا النوع من الكتابات الموجهة للأطفال.

إن ذكر كلمة استفسار أو سؤال هو خير تعبير عن كل ما كان يراودنا من أسئلة في هذا الموضوع طيلة هذه الرحلة الممتعة والشاقة في نفس الوقت نحو عوالم يمكن أن ننعثها بالظلمة، ذلك لأنها تحتوي على العديد من المصطلحات الشائكة التي مازالت لحد الآن لم يتم الفصل في تعريفها وتبيان حقيقتها، منها مثلا كلمة النص، والدراما، وأدب الأطفال.

جاءت إشكالتنا في شكل سؤال جامع لكامل جزئيات هذا العمل تمثل فيما يلي:

- ما هي الأبعاد الفنية والدلالية التي يمكن للكاتب والأديب أن يوظفها في كتاباته للأطفال؟ وهل ترقى كل هذه الأعمال إلى لمسة درامية بناءة ؟ أم هي مجرد كتابات أدبية فقط.

ولمحاولة الغوص في أعماق هذا العمل راودتنا العديد من الأسئلة هي كما يلي :

- هل مصطلح النص هو محاولة معرفة السياق الحرفي للكتابة؟ أم أنه دراسة معمقة لمعنى الكلمة ودلالاتها الفلسفية، ثم الأدبية، ثم الفنية؟
- هل الخطاب الدرامي هو نفسه الخطاب المسرحي؟ أم هناك خطابان منفصلان عن بعضهما البعض؟
- متى بدأ أدب الأطفال في الجزائر؟ ما هي أهم مواضيعه قبل فترة الاستقلال، وبعد فترة الاستقلال؟
- وهل استطاع أدباء الجزائر أن يؤسسوا لنا أدبا للأطفال قائما بذاته؟ أم هو فقط اقتباس أعمى لما بذله الآخرون من جهد في هذا المجال؟
- للإجابة على كل هذه التساؤلات قسمنا هذا العمل إلى أربعة فصول رئيسية احتوت على مباحث وعناصر فرعية.
- بدأنا العمل بمقدمة عامة لموضوع البحث تطرقنا فيها إلى ذكر أهم العناصر المنهجية لموضوع البحث.
- قمنا في الفصل الأول بدراسة نظرية لمصطلحات البحث، من كلمة خطاب، دراما، مسرح، إلى الخطاب الدرامي ثم الخطاب المسرحي.
- انتقلنا في الفصل الثاني إلى دراسة أدب الطفل من خلال تعريفه ونشأته ثم تطوره عند أدباء الغرب ثم العرب.
- واصلنا في الفصل الثالث على نفس المنوال، متطرقين فيه إلى أشكال الكتابة في أدب الأطفال، ونحن نقصد هنا كتابة القصة، والشعر، والمسرحية. محاولين التطرق إلى كل ما له علاقة بهذه الأشكال الأدبية من تعريف، وأنواع، وأقسام، وطريقة كتابة وبناء.

أما في الفصل الأخير وهو الفصل الرابع فقد خصصناه للجانب التطبيقي من هذا البحث، وذلك باعتمادنا على دراسة نموذج من أدب الطفل في الجزائر في شقيه الشكلي والمضموني.

من أجل خوض غمار هذا البحث ، ووصولاً منا إلى أهم المعارف والمعلومات المتعلقة بهذا الموضوع، كان اعتمادنا على منهجين اثنين هما :

- المنهج التاريخي الذي اعتمدت فيه على تحديد أهم الفترات التي انطلقت منها الكتابة الأدبية للأطفال، سواء في العالم الغربي، أو في العالم العربي، مع التطرق لأهم الكتاب في كل مرحلة.

- المنهج التحليلي من خلال الكشف عن أهم الحقائق والمعلومات التي تتعلق بأدب الأطفال ووظيفته التربوية والتعليمية على حد سواء. ثم الاستعانة به في تحليل النموذجين المختارين من مجال الكتابة للأطفال بالجزائر.

لقد حاولنا جاهدين الاعتماد على أغلب الدراسات السابقة ذات الصلة بموضوعنا هذا، فاستعنا بالعديد من الأطروحات والرسائل الجامعية، وكذا الكتب والبحوث العلمية المختلفة التي أمدتنا بزخم كبير في هذا المجال، واستطعنا بفضل الله وعونه أن نجمع شتات هذا العمل ونكوّن منه مادة علمية حول موضوع أدب الأطفال في الجزائر بشقيه الأدبي والفني.

من أهم هذه الدراسات الجادة التي وجدنا فيها ضالتنا هو كتاب أدب الأطفال في العالم العربي (أسسه، وتطوره، وأهميته، وأهدافه، وسماته، وفنونه، ووسائله، ومشكلاته) لصاحبه الأستاذ الدكتور أحمد عبد المجيد خليفة الدندراوي. فقد استطاع هذا الكاتب في أربع مائة صفحة أن يذكر كل صغيرة وكبيرة في مجال الكتابة للأطفال بالعالم العربي.

كذلك اعتمدنا على أطروحة دكتوراه بعنوان مسرح الطفل في الجزائر دراسة في الأشكال والمضامين للأستاذ نقاش غالم، أين استطاع هذا الكاتب أين يجعل من بحثه مرجعا أساسيا في موضوع الكتابة المسرحية للأطفال بالجزائر منذ فترة الاستعمار الفرنسي إلى يومنا هذا.

في الأخير، لا يمكنني أن أقول بأنني قد وفقت بشيء من الكمال في الإلمام بكل جوانب هذا البحث، ولكن يمكنني أن أقول بأنني قد وفقت في وضع لبنة حول موضوع أدب الأطفال في الجزائر، والتي لا يمكنها أن تتم وتستقيم إلا إذا تضافرت جهود الطلبة والباحثين حول هذا الموضوع، ليتم له الخلاص والنجاح في الأخير بإذن الله تعالى.

الطالب خرواع توفيق

سيدي بلعباس بتاريخ 28 أكتوبر 2018

الفصل الأول : الخطاب الدرامي

- إشكالية المصطلح والمدلول -

المبحث الأول : ماهية الخطاب والمسرح والدراما:

- 1- في معنى الخطاب.
- 2- الخطاب في الفكر الغربي.
- 3- الخطاب في الفكر العربي.
- 4- في معنى المسرح.
- 5- في معنى الدراما.

المبحث الثاني : مفهوم الخطاب الدرامي .

- 1- تعريف الخطاب الدرامي والمسرحي.
- 2- مميزات الخطاب الدرامي.
- 3- تلقي الخطاب الدرامي.
- 4- علاقة الخطاب الدرامي بالواقع.

المبحث الثالث : الخطاب الدرامي في المسرح الجزائري.

- 1- المسارات العامة للمسرح الجزائري.
- 2- نوعية الخطاب الدرامي في المسرح الجزائري.
- 3- تنوع أشكال الخطاب الدرامي في الجزائر.

المبحث الأول : ماهية الخطاب والمسرح والدراما.

1- في معنى الخطاب :

الخطاب لغة:

جاء تعريف كلمة خطاب في العديد من معاجم وقواميس اللغة، القديمة والحديثة، العربية والغربية. ورغم صعوبة هذا المصطلح وتشعبه، إلا أنهم حاولوا استقصاء معناه من أصل لغة العرب، ابتداء مما جاء ذكره في القرآن الكريم والسنة النبوية، وسنورد هنا بعض أهم معاجم وقواميس اللغة العربية التي تطرقت إلى هذا المعنى :

- ورد ذكر الخطاب في معجم لسان العرب لابن منظور على أنه مأخوذ من كلمة خَطَبَ ، الخَطْبُ : الشأن أو الأمر صغر أو عظم، وقيل هو سبب الأمر، يُقال : ما خطبك ؟ أي ما أمرك ، وهذا خطبٌ جليل أي أمر جليل. والخطب هو الأمر الذي تقع فيه المخاطبة. قال الله تعالى: ﴿قَالَ فَمَا خَطْبُكُمْ أَيُّهَا الْمُرْسَلُونَ﴾¹.

والخطاب هو حصول الحدث بين أكثر من طرف بقصد الإفهام، وقد خاطبه بالكلام مخاطبة وخطابا ، وهما يتخاطبان. وقد ورد ذلك في قوله تعالى: ﴿ هَذَا أَخِي لَهُ تِسْعٌ وَتِسْعُونَ نَعَجَةً فَقَالَ أَكْفَلْنِيهَا وَعَزَّنِي فِي الْخِطَابِ ﴾² أي بمعنى الكلام .³

¹ - سورة الذاريات ، الآية 31 .

² - سورة ص ، الآية 23 .

³ - ينظر : ابن منظور ، لسان العرب ، ط1 ، المجلد الثاني ، الحاء ، الخاء ، الدال ، الجزء 14 ، دار المعارف ، القاهرة ، د ت ، ص 1195.

* - يُعرف الكلام في معناه اللغوي بأنه « ما يتكلم به قليلا كان أو كثيرا » ، أو هو « اللفظ مطلقا الشامل للمفرد ». ولقد حاول النحاة والأصوليون والبلاغيون ضبط تعريف شامل له ، غير أنهم اختلفوا في الوقوف عند حدوده وشروطه ، فمنهم من عرّف الكلام بحسب إفادته فقال « بأن الكلام إذا أطلق ينصرف عرفا للمفيد ، فيكون مقابله ما ليس كذلك » ، ومنهم من عرّفه بحسب وظيفته لا غير. ينظر : - بسمه بلحاج وآخرون ، مقالات في تحليل الخطاب ، تقديم حمادي صمود ، دون طبعة ، دون تاريخ ، ص 15.

- في كتاب العين للفراهيدي « الحُطْبُ هو سبب الأمر، والحِطَابُ مراجعة الكلام، والحُطْبَةُ مصدر الخطيب، وكان الرجل في الجاهلية إذا أراد الحِطْبَةَ قام في النادي، فقال:

حِطْبُ، ومن أراده قال: نِكْحُ. وجمع الخطيب حُطَبَاء، وجمع الخاطب حُطَّاب¹».

- أما في المعجم الوسيط فنجد « حَطَبَ الناس وفيهم وعليهم حَطَابَةٌ وحُطْبَةٌ: أي ألقى عليهم حُطْبَةً، وحَطَبَ فلان فلانة إلى أهلها: بمعنى طلبها منهم للزواج. والحِطَابُ هو الكلام²».

- في القاموس المحيط «الحِطْبُ هو الشأن أو الأمر صغر أو عظم، ومجموعة حُطُوب. وحَطَبَ المرأة حُطْبًا أي طلب يدها. وحَطَبَ الخاطب على المنبر حَطَابَةً بالفتح، وحُطْبَةً بالضم: وذلك الكلام. ورجل حَطِيب أي حسن الحُطْبَةِ³».

- وفي أساس البلاغة نجد أن الخطاب هو « المواجهة بالكلام. وخطب الخطيب خطبة حسنة. وخطب الخاطب خطبة جميلة. وحَطَبُ بمعنى نكح حسب ما جاء ذكره في الجاهلية⁴».

بالتالي فإنَّ جلَّ المعاجم القديمة أجمعت على أن الخطاب في لغة العرب هو الكلام الموجه للغير، شريطة أن يحدث الإفهام بين الطرفين أي المتكلم والمخاطب.

¹ - الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، مرتبا على حروف المعجم، ترتيب وتحقيق: عبد الحميد هندائي، ج 1، المحتوى: أ-خ، باب الخاء، الطبعة الأولى، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، 1424هـ/2003م، ص 418، 419.

² - دون كاتب، المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، الطبعة الرابعة، مكتبة الشروق الدولية، جمهورية مصر العربية، 1425هـ/2004م، ص 242، 243.

³ - محمد الدين محمد بن يعقوب الفيروزآبادي، القاموس المحيط، نسخة منقحة وعليها تعليقات الشيخ أبو الوفا نصر الهوريني المصري الشافعي، راجعه واعتنى به: أنس محمد الشامي، زكريا جابر أحمد، دار الحديث، القاهرة، 1429هـ/2008م، ص 478.

⁴ - جار الله أبي القاسم محمود بن عمر الزمخشري، أساس البلاغة، الجزء الأول، دار الكتب المصرية بالقاهرة، 1341هـ/1922م، ص 239.

- أما في المعجم المسرحي لماري إلياس وحنان قصاب، فإن الخطاب حسبهما مقترن بالكلام لا غير في مجال اللغة العربية ، « وهو ما يكلم به الرجل صاحبه ونقيضه الجواب، وأصله من فعل خَطَبَ خَاطَبَ خِطَاباً ، بمعنى كَالَمَ، ويقابله باللغات الأجنبية Discours وهو المعنى العام والشائع لكلمة النص الذي يقال للآخرين شفها أو كتابيا بهدف عرض فكرة ما أو شرحها أو الإقناع بها »¹. ومما لا يمكن إنكاره هو أن لفظ الخطاب ، قد ورد أكثر ما ورد عند الأصوليين « انطلاقاً من أن الخطاب هو الأرضية التي استقامت أعمالهم عليها، بل كان هو محور بحثهم. فقد تردد كثير من اشتقاقات مادّة (خَطَبَ) في مواضع متعددة عندهم ، ومن بين الأدلة على ذلك إيرادهم لاسم الفاعل (مُخَاطَبَ) ولاسم المفعول (مُخَاطَبَ) بوصفهما طرقي الخطاب »².

كما نجد تعريفاً آخر للخطاب وهذا من ناحية صيغة لفظه، بحيث أنه أحد مصدري فعل خَاطَبَ يُخَاطَبُ خِطَاباً ومُخَاطَبَةً، وهو يدل على « توجيه الكلام لمن يفهم ، نقل من الدلالة على الحدث المجرد من الزمن ، إلى الدلالة على الاسمية، فأصبح في عرف الأصوليين يدل على ما خُوطِبَ به وهو الكلام »³.

وإذا حاولنا تتبع أهم الدراسات اللغوية الشكلية والدراسات التواصلية لمفهوم الخطاب، نجد أن هناك تنوعاً واختلافاً وتضارباً في ضبط معنى واحد لهذه الكلمة، غير أنهم أجمعوا على ضبط مفهوميها ، وذلك

¹ - ماري إلياس ، حنان قصاب حسن ، المعجم المسرحي ، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض (عربي-إنجليزي-فرنسي) ، ط1 - مكتبة لبنان ناشرون ، 1997 ، ص 186.

² - عبد الهادي بن ظافر الشهري ، استراتيجيات الخطاب ، مقارنة لغوية تداولية ، الطبعة الأولى ، دار الكتاب الجديد المتحدة ، بيروت ، لبنان ، 2004 ، ص 36 .

³ - المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.

الفصل الأول — الخطاب الدرامي — إشكالية المصطلح والمدلول

حسب ما ورد قديماً عند العرب، أو حسب ما جاء في الدراسات اللغوية الحديثة.

إن المفهوم الأول الذي يتفق مع ما جاء قديماً عند العرب فهو يري بأن الخطاب هو ملفوظ موجه إلى السامع، هدفه إفهام معنى مقصود. أما المفهوم الثاني الذي هو مقترن بالدراسات اللغوية الحديثة، فإن يري بأن الخطاب هو عبارة عن بناء لغوي لا غير.

من أنصار المفهوم الأول نجد تعريف "قيوم" الذي ذكره "عبد الحميد كمون"، بحيث « انطلق من الشائبة التي أصبحت معهودة منذ (فرديناند دي سوسير-Ferdinand de Saussure) أي اللغة والكلام التي تكون اللسان، ويفضل "قيوم" استعمال كلمة Discoure عوض كلمة Parole، ذلك ليؤكد على ما يكتسبه الانجاز اللغوي من أوجه ربما لا يحويها لفظ كلام مباشرة، مثل: الوجه الكتابي - الحركات الجسدية - السياق».¹

لقد وضع "قيوم" من خلال هذا التعريف تصنيفين، الأول بين مدلول مستوى اللغة يكون بواسطة العلامة اللسانية دالاً ذا مدلول واحد، أما المدلول الثاني فهو بين مدلول مستوى الخطاب فهو يحمل أكثر من مدلول واحد لأنه في ميدان استعماله.

وإذا حاولنا البحث عن أهم المعاني التي استخرجت من كلمة خَطَبَ في أمهات كتب اللغة العربية، فسنجد أن أهم ما جاء فيها قد اختصر فيما يلي:

* - (1857-1913) عالم لغوي ولساني سويسري، يعدّ من رواد المدرسة البنيوية في علم اللسانيات، من أشهر ما ترك: بحث في الألسنية العامة.

¹ - عبد الحميد كمون، المدرسة النفسية النظامية، ضمن كتاب أهم المدارس اللسانية، المعهد القومي لعلوم التربية، تونس، مارس، 1986، ص ص 55 - 56.

* نقول: خَطَبَ الخَاطِبُ على المنبر، فكلمة خطب اسم جنس أطلق على نوع مخصوص من الكلام له أصوله وقواعده، ورجل خطيب أي حسن الخطبة، وجمع الخطيب الخطباء، وخطب بالضم خطابة، وبالفصح صار خطيباً.¹

* الخطاب ومعناه في اللغة توجيه الكلام للغير من أجل الإفهام، ويمكن أن يكون على ثلاثة حالات هي:

(1) الخطاب اسم مصدر مشتق من خاطب، وهو ما ينجز المخاطب من كلام، ويوجهه إلى الغير.

(2) الخطاب اسم جنس يطلق على اللفظ المتواضع عليه المقصود به إفهام من هو متهيئ لفهمه.

(3) يمكن أن نعوض كلمة خطاب بكلمات أخرى كالخطبة أو الرسالة أو القصيدة، فيعبر به هنا بما يقع به التخاطب.²

(4) الشأن أو الأمر الذي تقع فيه المخاطبة سواء صغر الأمر أو عظم، فيقال: خطب، وخطوب، وقيل: هو سبب الأمر، يقال: ما خطبك؟ أي ما أمرك، ونقول: هذا خطب جليل، وخطب يسير.³ وبالتالي، فإن هذا التنوع الكبير في شرح كلمة خطاب من خلال المدلول اللغوي فقط، ما هو

¹ - ينظر : ابن منظور ، لسان العرب ، ص 361.

* - من أولئك أيضا الذين اعتمدوا على هذا التعريف نجد :

- الأمدي الذي اعتبر بأن تعريف الخطاب هو المنطلق لمعرفة الأحكام الشرعية، وأنه « اللفظ المتواضع عليه المقصود به إفهام من هو متهيئ لفهمه » - علي بن محمد الأمدي ، الإحكام في أصول الأحكام ، تحقيق سيد الجميلي ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، الطبعة الثانية ، 1406هـ/1986م ، الجزء الأول ، ص 136.

- كذلك نجد الإمام الجويني يقرن مفهوم الخطاب بخصوصية اللغة من جهة ، وبخصوصية التوضيح والإفهام من جهة أخرى ، فيقول بأن « الكلام والخطاب ، والتكلم والتخاطب والنطق ، واحد في حقيقة اللغة ، وهو ما يصير به الحي متكلما » - المرجع نفسه ، ص 577.

- كما يتفق معهما فخر الدين الرازي في اعتبار أن الفائدة في الخطاب هي إفهام المخاطب أو المرسل إليه. للمزيد ينظر : - فخر الدين الرازي ، المحصول في علم الأصول ، المجلد الأول ، دار الكتب العلمية ، ط 1 ، 1420هـ / 1999 م ، ص 403.

² - ينظر : بسمة بلحاج وآخرون ، مقالات في تحليل الخطاب ، المرجع السابق ، ص 26.

³ - ينظر ، محمد بن يعقوب الفيروز آبادي ، القاموس المحيط ، دار الفكر ، بيروت ، مادة (خطب).

إلا دليل على شساعة هذا المصطلح في معجميته العريضة، فقد وصف على أنه كلام مخصوص يراد منه الإفهام لا غير، ويكون إما اسم مصدر، أو اسم جنس، أو على شكل مفردات أخرى. الهدف منهم كلهم توجيه الكلام للغير من أجل الإفهام لا غير.

ذكر كلمة خطاب في القرآن الكريم:

ورد لفظ الخطاب في العديد من الآيات القرآنية وبصيغ ومعان مختلفة، فنجدها ذكرت بصيغة (الخطب) في قوله تعالى: ﴿قَالَ فَمَا خَطْبُكُمْ أَيُّهَا الْمُرْسَلُونَ﴾¹، بمعنى فما شأنكم وما طلبكم.² وفي قوله تعالى أيضا: ﴿قَالَ مَا خَطْبُكُمْ قَالَتَا لَا نَسْقِي حَتَّى يَصْدُرَ الرَّعَاءُ وَأَبُونَا شَيْخٌ كَبِيرٌ﴾³، ما خطبكما أي ما شأنكما، أو ما مخطوبكما.⁴

وقوله عز وجل أيضا: ﴿قَالَ مَا خَطْبُكُمْ إِذْ رَاوَدْتَن يُونُسَ عَنْ نَفْسِهِ﴾⁵، أي ما شأنكم هل وجدت من ميلإلى إلكن.⁶ كما نجدها ذكرت بصيغة الفعل (خاطب) في ثلاثة آيات قرآنية هي:

قال الله تعالى: ﴿وَإِذَا خَاطَبَهُمُ الْجَاهِلُونَ قَالُوا سَلَاماً﴾⁷، وورد الخطاب في هذه الآية بصيغة الماضي.

¹ - سورة الذاريات ، الآية 31.
² - جار الله أبي القاسم محمود بن عمر الزمخشري ، الكشف عن حقائق الأقاويل في وجوه التأويل ، تحقيق : عادل أحمد عبد الحمود وآخرون ، الجزء 5 ، الطبعة 1 ، مكتبة العبيكات ، دون بلد ، 1998 ، ص 617.
³ - سورة القصص ، الآية 23.
⁴ - جار الله أبي القاسم محمود بن عمر الزمخشري ، المصدر نفسه ، الجزء 4 ، ص 201.
⁵ - سورة يوسف ، الآية 51.
⁶ - جار الله أبي القاسم محمود بن عمر الزمخشري ، المصدر نفسه ، الجزء 3 ، ص 295.
⁷ - سورة الفرقان ، الآية 63 .

وقال عزوجل: ﴿وَلَا تُخَاطِبُنِي فِي الَّذِينَ ظَلَمُوا إِنَّهُمْ مُّعْرِضُونَ﴾¹ ، وهنا ورد الخطاب بصيغة الفعل المضارع.

وكذلك جاءت كلمة خطاب بصيغة المصدر (خِطَاب) في ثلاثة آيات هي :

قال عزوجل: ﴿فَقَالَ أَكْفَلْنِيهَا وَعَزَّنِي فِي الْخِطَابِ﴾².

وقال تعالى أيضا: ﴿رَبُّ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ وَمَا بَيْنَهُمَا الرَّحْمَنُ لَا يَمْلِكُونَ مِنْهُ خِطَابًا﴾³.

وقال عزوجل كذلك: ﴿وَشَدَدْنَا مُلْكَهُ وَأَتَيْنَاهُ الْحِكْمَةَ وَفَصَّلَ الْخِطَابِ﴾⁴. أي القصد الذي ليس فيه اختصار مخل ولا اتساع ممل.⁵

5

لقد اعتبر فخر الدين الرازي في كتابه التفسير الكبير بأن (فصل الخطاب) من الصفات التي أعطاها الله تعالى لسيدنا داوود — عليه الصلاة والسلام — ، وذلك من خلال قدرته على الإدراك والشعور، وهي ميزة وهبها الله تعالى للإنسان وميّزه بها عن باقي المخلوقات الموجودة على سطح الأرض من جمادات ونباتات وحيوانات، غير أن هذه الميزة هي نسبية ومتفاوتة لدى الناس، « فمنهم من يتعذر عليه الترتيب من بعض الوجوه، ومنهم من يكون قادرا على ضبط المعنى والتعبير عنه إلى أقصى الغايات، وكل ما كانت هذه القدرة في حقه أكمل، كانت الآثار الصادرة عن النفس النطقية في حقه أعظم، وكل ما كانت تلك القدرة في حقه أقل، كانت تلك

¹ - سورة هود ، الآية 37 .

² - سورة ص ، الآية 23 .

³ - سورة النبأ ، الآية 37 .

⁴ - سورة ص ، الآية 20 .

⁵ - ينظر : هاجر مدقن ، الخطاب الحجاجي أنواعه وخصائصه ، قراءة في كتاب المساكين للرافعي ، ط 1 ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، 1434 هـ / 2013 م ، ص24.

الآثار أضعف، لأن فصل الخطاب عبارة عن كونه قادرا على التعبير عن كل ما يخطر بالبال ويحضر في الخيال، بحيث لا يختلط شيء بشيء، ينفصل كل مقام عن مقام¹، وبالتالي فإن هذا التفسير يبين مدى وجود الفوارق الفردية بين بني البشر، أو بالأحرى بين المرسل والمرسل إليه.

الخطاب اصطلاحاً:

مع تطور علم الألسنة في الدراسات اللغوية الحديثة، أصبحت كلمة خطاب في معناها الاصطلاحي والأوسع تعني مجموعة الجمل التي تشكل كلاً منظماً ومتجانساً هو القول Enoncé والذي بدوره يصبح خطاباً حسب العالم الفرنسي (إميل بنفنيست-Emile Benveniste)^{*} حين يتحدد كفاعل له صاحب الخطاب. كما ميّز بين نوعين من الخطاب هما:²

- الخطاب الذاتي الذي يكون بصيغة الحاضر، ويأخذ شكل حوار يأتى على لسان مخاطب يتكلم بصيغة الأنأ، ومُخاطب يتكلم بصيغة المخاطب هو أنت.

- الخطاب الموضوعي الذي يكون في صيغة الغائب على أنه شيء من الماضي كالروايات التاريخية وغيرها.

وهناك من أضاف نوعاً آخر من الخطاب وخرج به عن المستويات النحوية، وربطه بالسياق الاجتماعي في مجال ممارسته، « فالملفوظ منظور إليه من وجهة آليات وعمليات اشتغاله في التواصل، والمقصود بذلك الفعل الحيوي لإنتاج ملفوظ ما بواسطة متكلم معيّن في مقام معين، وهذا الفعل هو عملية التلفظ³ »، ومعنى آخر يقصد بالخطاب جملة التلفظات التي تحتوي على

¹ - فخر الدين الرازي، التفسير الكبير (مفاتيح الغيب)، ط 1، دار الكتب العلمية، بيروت، 1403 هـ/ 1983 م، ج 26، ص 187، 188.

^{*} - (1976-1902) عالم لساني فرنسي متخصص في اللسانيات العامة، من أهم ما ألف: مشكلة اللسانيات العامة سنة 1966.

² - ينظر: ماري إلياس، حنان قصاب حسن، المرجع السابق، ص 186.

³ - سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي، الدار البيضاء، ط3، 1997م، ص 19.

شطرين هما المتكلم والمستمع، ويملك الأول إمكانية التأثير على الثاني بطريقة معينة.

وفي سياق آخر يحاول (دومينيك مانغونو - Dominique Maingueneau)* في كتابه المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب أن يضع تعريفا لمصطلح الخطاب من منظور لغوي محظ، فيقول بأن « مصطلح الخطاب من حيث معناه العام المتداول في تحليل الخطابات، يحيل على نوع من التناول للغة، أكثر مما يحيل على حقل بحثي محدد، فاللغة في الخطاب لا تعدّ بنية اعتباطية بل نشاطا لأفراد مندرجين في سياقات معينة، والخطاب بهذا المعنى لا يحتمل صيغة الجمع، يقال الخطاب ومجال الخطاب... إلخ، وبما أنه يفترض تفصل اللغة مع معايير غير لغوية، فإن الخطاب لا يمكن أن يكون موضوع تناول لساني صرف¹. كما أن مصطلح الخطاب حسب دومينيك مانغونو يدخل اليوم في سلسلة من التقابلات التي تكتسي فيما دلالية، هي :

- الخطاب هو جملة: لأنه يتكون من وحدة لغوية قوامها سلسلة من الجمل.

- الخطاب هو ملفوظ: لأنه يشكل وحدة اتصال مرتبطة بظروف إنتاج معينة.

- الخطاب هو لغة: خاصة إذا كانت اللغة من حيث هي نظام من القيم المقدرة مخالفة للخطاب واستعمال اللغة في سياق بعينه، الذي يحدد في الوقت نفسه، قيمه، أو يستشير فيما جديدة.

* - باحث فرنسي وأستاذ متخصص في اللسانيات (ولد سنة 1950 بباريس)، له أبحاث عديدة في تحليل الخطاب أهمها: معجم تحليل الخطاب Dictionnaire d'analyse du discours سنة 2002.

¹ - دومينيك مانغونو، المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، ترجمة محمد يحياتن، ط 1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 1428هـ/2008م، ص 38.

2- الخطاب في الفكر الغربي:

لقد تعددت واختلفت المدلولات في الفكر الغربي من أجل تحديد معنى الخطاب، وذلك راجع لا محالة إلى التخصصات الموجودة في حقل الدراسات اللغوية خاصة في الفترة الحديثة والمعاصرة، إضافة إلى وجود مدارس عدة في هذا المجال الواسع، غير أن المتفق عليه

هو أن « جذور مصطلح الخطاب تعود إلى عنصري اللغة والكلام »¹.

لذلك سنحاول في هذا العنصر من البحث أن نذكر بشيء من الاختصار أهم ما ذكره الغربيون حول موضوع الخطاب من خلال إبراز معناه، ومدلوله، والفوارق الموجودة في ذلك، متأكدين في نفس الوقت أننا لن نجزم في إيجاد تعريف واحد وشامل له على المستويين: المصطلح والمفهوم، فقد أشار إلى ذلك (ميشال فوكو-Michel Foucault)* عندما قال: « بدل أن أخلص تدريجياً من معنى كلمة خطاب وما لها من اضطراب وتقلب، أعتقد أنني في حقيقة الأمر أضفت لها معان أخرى

* - تم تعريف اللغة على أنها مجموعة من الرموز (لفظية تنطق ، أو حركية تكتب) يستعملها الغرب من أجل التعبير عن أغراضه ورغباته. للمزيد ينظر : - عمارية حاكم ، الخطاب الإقناعي في ضوء التواصل اللغوي - دراسة لسانية تداولية في الخطابة العربية أيام الحجاج بن يوسف الثقفي ، الطبعة 1 ، دار العصماء ، الجزائر ، 1436هـ/2015م ، ص 21. أما الكلام فهو حسب رابح بوحوش نتاج فردي كامل يصدر عن وعي وإرادة، ويتصف بالاختيار الحر، وحرية الفرد الناطق تتجلى في استخدامه أنساقاً للتعبير عن فكره الشخصي، يستعين في إبراز ذلك بآليات نفسية وفيزيائية، لهذا فالكلام يولد خارج النظام ، وضد المؤسسة، لأنه السلوك اللفظي اليومي الذي له طابع الفوضى والتحرر، ومنه ينشأ المولود اللغوي الجديد. للمزيد ينظر : رابح بوحوش ، الأسلوبيات وتحليل الخطاب ، منشورات جامعة باجي مختار ، عنابة ، الجزائر ، دون تاريخ ، ص 71.

¹ - فرديناند دي سوسير ، دروس في الألسنة العامة ، الدار العربية للكتاب ، ليبيا ، تونس ، 1985 ، ص 27.
* - (1926-1984) مفكر وفيلسوف فرنسي ، يعد من أهم المفكرين الغربيين في النصف الثاني من القرن العشرين، كانت أهم أبحاثه حول موضوع فلسفة اللغة والتاريخ ، ألف العديد من الكتب أهمها: تاريخ الجنون 1961 ، ميلاد العيادة 1963 ، حفريات المعرفة 1969 ، المراقبة والعقاب 1975 .

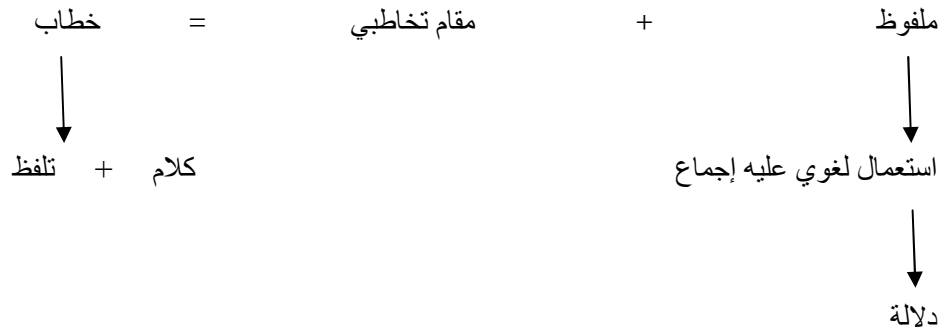
بمعالجتها أحيانا كمجال عام لكل العبارات، وأحيانا كمجموعة من العبارات الخاصة، وأحيانا أخرى كممارسة منظمة تفسر وتبرر العديد من العبارات¹، فالخطاب لا يقف عند تعريف واحد، فهو في سياق تعريفه يشمل تعاريف عدّة كالنص واللغة والملفوظ والجملة وغيرها من الألفاظ التي تقع خارج نقاط الخطاب وداخله.

لقد تم البحث عن أصل كلمة خطاب في كتاب تحليل الخطاب الأدبي لإبراهيم صحرأوي، الذي يؤكد أن ظهور هذا المصطلح في مجال حقل الدراسات اللغوية يرجع إلى الغرب، «أين نما وتطور في ظل التفاعلات التي عرفتتها هذه الدراسات، ولا سيما بعد ظهور كتاب فرديناند دي سوسير (محاضرات في اللسانيات العامة) الذي تضمن المبادئ الأساسية التي جاء بها هذا الأخير، وأهمها: تفرقه بين الدال والمدلول، واللغة كظاهرة اجتماعية، والكلام كظاهرة فردية، وبلورته لمفهوم "نسق" أو "نظام" الذي تطور فيما بعد إلى بنية»². كما ميز كذلك بين اللغة والكلام، ووضع لكل واحد منهما مفهومه وطريقة تشكله. وميز كذلك بين ثلاثة مدلولات أساسية هي: الكلام والخطاب واللسان، وربط بينه وبين بعد اجتماعي ذهني من خلال العلامات الصوتية المركبة التي تستعمل بين الناس لتبليغ رغباتهم. كما ربط بينه وبين الاتجاه العلمي الذي يرى بأن الخطاب «هو كلام حقيقي في حدّ ذاته، مجسّم ماديا وصادرا، فيما يتعلق به، من وضعه

¹ - نعيمة سعدية ، تحليل الخطاب والإجراء العربي - قراءة في قراءة ، أشغال الملتقى الثالث في تحليل الخطاب ، جامعة قاصدي مرباح ورقلة ، دون تاريخ ، ص76
² - هاجر مدقن ، مرجع سابق ، ص 25.

النفساني الذي ينطلق منه، والكلام في مستوى الخطاب، تجسّم وأصبح واقعا، فقد وجد فيزيائيا ¹.

وفي تعريف آخر "لإميل بانفنيست" قال: « يجب النظر إلى الخطاب من حيث بعده الواسع، أي من حيث هو الكلام أو التلفظ، الذي يفترض وجود متكلم ومخاطب، وأن للأول فيه التأثير على الثاني بشكل من الأشكال ². وبالتالي فإن الخطاب هو كل ما ينتج من تلفظ بواسطة الكلام، أي مجموع الأقوال المنجزة لغويا والدالة على دلالة معينة، وهذا حسب ما يبينه المخطط الآتي:



ومن التعاريف التي أعطت بعدا لسانيا وأسلوبيا للخطاب، نجد تعريفا آخر "لإميل بانفنيست" في كتابه (مشكلة اللسانيات العامة) فهو يرى بأن الجملة تخضع إلى مجموعة من الحدود « فهي أصغر وحدة في الخطاب، ومع الجملة - نترك مجال اللسانيات كنظام للعلامات - على اعتبار أن الجملة تتضمن علامات وليس علامة واحدة، وتدخل إلى مجال

¹ - باتريك شارودو- دومينيك مانغنو، معجم تحليل الخطاب، ترجمة عبد القادر المهيري، خمّادي صمود، منشورات دار سيناترا، المركز الوطني للترجمة، تونس، 2008، ص 181.

² - هاجر مدقن، مرجع سابق، ص 26.

آخر حيث اللسان أداة للتواصل نعبر عنه بواسطة الخطاب»¹. فاللسان بوصفه الأداة التواصلية هو تلك العلامات المستخلصة بواسطة إجراءات صارمة في حدود ما تسمح به عملية التواصل أو عملية تحقيق الخطاب.

وفي سياق آخر يشير "دومينييك مانغينو" في كتابه (الاتجاهات الجديدة في تحليل الخطاب) إلى أن تعدد دلالات الخطاب راجع إلى تعدد مدارس واتجاهات الدراسات اللسانية الحديثة، وقد وضع لذلك تعريفا حاول أن يجمع فيه كل هذه الدلالات ، وقد جاء كما يلي:

1- الخطاب حسب "دي سوسير" ما هو إلا جنس من أجناس الكلام، وهو ما أدلى به أصحاب اللسانيات البنيوية.

2- هو الوحدة اللسانية التي تتعدد الجملة فيها وتصبح مرسلّة كلية أو ملفوظا.

3- الخطاب هو ملفوظ طويل أو هو متتالية من الجمل تكوّن مجموعة منغلقة يمكن من خلالها معاينة بنية سلسلة من العناصر بواسطة المنهجية التوزيعية وبشكل يجعلنا نظل في مجال لساني محض.²

نجد تعريفا آخر (لبير جيرو- Pierre Guérault) الذي خرج فيه عن القالب اللساني "لدومينييك مانغينو" ، حيث يرى بأن الخطاب « يفرز أنماطه الذاتية وسننه العلامية والدلالية، فيكون سياقه الداخلي هو المرجع ليقيم دلالاته حتى لكأن الخطاب هو معجم ذاته»³. ولقد أيّد (هاريس- Haris) هذا التعريف وأكد على أن الخطاب ما هو إلا متتالية كلامية تخضع لمجموعة من الشروط اللسانية واللغوية، وما ما ذكره "منذر العياشي"

¹ - نور الدين السد ، الأسلوبية وتحليل الخطاب ، ج2 ، دار هومو للطباعة والنشر والتوزيع ، دون طبعة ، الجزائر ، 1997 ، ص 28.

² - ينظر : المرجع نفسه ، ص 27.

³ - المرجع نفسه ، ص 17.

في مقال له بعنوان (علم الدلالة من منظور عربي) حين أقر بأن هاريس هو أول من استعمل مفهوم الخطاب في الدراسات اللسانية الحديثة، إذ وسع التحليل اللساني إلى ما هو أكبر من جملة، وفي معرض حديثه عن ذلك قال : « ولعلنا نستطيع أن نزعم أن من أوائل من مارس هذا التحول في العصر الحديث، وتابعه آخرون، هو هاريس، وذلك في كتابه تحليل الخطاب، حيث ركّز على الخطاب ودور الكلام فيه »¹. وفي هذا الصدد يحاول هاريس أن يطبق تصوره التوزيعي للخطاب في إطار المتتالية الاعتبارية.

أما (رولان بارث-Roland Barthes) فقد عرّف الخطاب من منظور أدبي لا غير، ووصفه بأنه مساحة ظاهرية للإبداع الأدبي، « إنه نسيج من الألفاظ المصوبة في الإبداع، والمرتبة فيه على نحو يقتضي معنى قارا وواحدا ما أمكن ذلك، وعلى الرغم من الصفة الجزئية والمتواضعة لمفهوم الخطاب، فإنه يسهم في بناء المجد الروحي للإبداع الذي يخدمه، ذلك بأن النص ليس إلا مادة محسوسة هي الكتابة في حركتها وحجمها ونظمها ونظامها »².

كذلك نجد (جوليا كريستيفا-Julia Kristeva) التي جمعت بين النص والخطاب في كتاب علم النص، فهي تعتبر النص الأدبي خطابا « يخرق حاليا وجه العلم والإيديولوجيا والسياسة وينقطع لمواجهتها وفتحها وإعادة صهرها. كما أنه خطاب متعدد اللسان أحيانا، ومتعدد الأصوات غالبا

¹ - منذر العياشي ، علم الدلالة من منظور عربي ، محلة الموقف الأدبي ، العدد 271 ، نوفمبر ، 1993 ، ص 34.
* - (1915-1980) ناقد أدبي وفيلسوف فرنسي ، من رواد التيار الفكري المعروف بما بعد الحداثة، اشتغل في حقول معرفية متعددة كالبنوية، والماركسية، والوجودية، وساهم بشكل كبير في تطور علم الدلالة. من أشهر كتبه: الميثولوجيا ، حلاوة النص ، نقد وحقيقة .

² - نور الدين السد ، مرجع سبق ذكره ، ص 30 .
* - (ولدت سنة 1941) أديبة وفيلسوفة ونفسانية فرنسية من أصول بلغارية، اشتغلت على ما بعد البنوية، وقد أثرت أبحاثها على التحليل النقدي الدولي من خلال كتابها الموسوم بالسيميوطيقا سنة 1969. لها العديد من الأبحاث والكتب في مجال: التناس ، والسيمائية ، والبنوية ، ونظرية الأدب والنقد.

«¹. فهو في واقع الأمر، حقل يلم كل الممارسات الاجتماعية والثقافية والسياسية المختلفة ، حتى أنه أصبح لا يمثل مجرد نقل بسيط لعملية كتابية علمية بحثية، أكثر مما هو نوع من البنيات التفاعلية المعاصرة.

3- الخطاب في الفكر العربي:

من أهم التعاريف الشاملة للخطاب في الفكر العربي المعاصر، نجد التعريف الذي جاء به "سعد مصلوح" الذي جمع فيه بين النص والسياق، خاصة وأنه كما قال « الخطاب رسالة موجهة من المنشئ إلى المتلقي، تستخدم فيها الشفرة اللغوية المشتركة بينهما، ويقتضي ذلك أن يكون كلاهما على علم بمجموع الأنماط والعلاقات الصوتية والصرفية والنحوية والدلالية التي تكون نظام اللغة، أي الشفرة المشتركة، وهذا النظام يلي متطلبات عملية الاتصال بين أفراد الجماعة اللغوية، وتتشكل علاقاته من خلال ممارستها كافة ألوان النشاط الفردي والاجتماعي في حياتهم²». وبالتالي ينتقل الخطاب في هذا التعريف من مجرد وجود قطبي الخطاب، إلى ضرورة توفر الآليات والميكانيزمات المشتركة بينهما لتحقيق معنى الخطاب.

في حين نجد أن "نور الدين السّد" يشترط شروطا محددة من أجل تحقق الخطاب وهي:

- أن يتم إنجاز الخطاب في حيز مكاني وزماني محددين.*

¹ - جوليا كريستيفا ، علم النص ، ترجمة فريد الزاهي ، مراجعة عبد الجليل ناظم ، دار توفال للنشر ، المغرب ، ط 2 ، 1997 ، ص 13 ، 14.

² - نور الدين السّد ، مرجع سابق ، ص 74.

* - من الذين اشترطوا كذلك الإطار المكاني والزماني في الخطاب ، نجد محمد مفتاح في كتابه تحليل الخطاب الشعري الذي يرى بأن الخطاب هو « مدونة حدث كلامي ذي وظائف متعددة »، وهو يشبه بذلك الفعل في الأحداث التاريخية. ينظر : محمد مفتاح ، تحليل الخطاب الشعري ، دار التنوير ، بيروت ، 1985 ، ط 1 ، ص 120.

- وجود المخاطب والمخاطب، وكذا الخطاب الذي هو في معناه اللغوي ملفوظ أكبر من الجملة مرادف للملفوظ.
- يتم تحديد الخطاب بواسطة مكونات تعلن عن حدوثه، من أصوات وكلمات وتراكيب ودلالات، وإذا وجدت هذه الشروط فإن الخطاب يصبح « له وجود فيزيائي لأن اللغة ظاهرة فيزيائية إلى جانب كونها ظاهرة اجتماعية وتعبيرية وتوصيلية، وهي بنية تحكمها علاقات تعلن عن انتمائها إلى كيان لغوي متماسك عبر نسيج من الكلمات المترابطة فيما بينها »¹، وبالتالي فإن الخطاب بهذا المعنى نظام من العلامات الدالة ظاهرا وباطنا.
- ومن الذين اشترطوا كذلك هذه الشروط في الخطاب، نجد "طه عبد الرحمن" الذي يرى بأن « حد الخطاب أنه كل منطوق به، موجه إلى الغير بغرض الإفهام »².
- كذلك نجد "ظافر الشهري" الذي اشترط هو الآخر ثلاثة شروط أساسية في تحقق الخطاب السياقي المتمثلة أساسا في:
 - المرسل الذي يمثل ملقي وصاحب الخطاب.
 - المتلقي والذي يمثل مستقبل الخطاب، ويمكن أن يكون واحدا أو متعددا.
 - مجموعة العناصر المشتركة والمتمثلة في صلة الوصل بين الطرفين، وكذا الظروف الاجتماعية المحيطة. وإذا فقد أحد هذه الشروط فيتم إلغاء

¹ - طه عبد الرحمن ، اللسان والميزان ، الطبعة الأولى ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، 1998 ، ص 215.

² - عبد الهادي ظافر الشهري ، استراتيجيات الخطاب - مقارنة لغوية تداولية- ، دون طبعة ، دار الكتاب الجديد المتحدة ، دون بلد ، دون تاريخ ، ص 39.

العملية الخطابية، كالذي نجده في النصوص الشكلية والكتائية، التي لا نصفها حسبها بأنها نوع من الخطاب.

أما "عمر بلخير" فهو لا يشترط في الخطاب تتابع الكلمات في الجمل، بل يرى بأنه « تنظيم مجاوز للجملة، فهو ليس نتاجا لمجموعة من الكلمات بل هناك بنى يخضع لها تتجاوز بنى الجملة، فعبارة (ممنوع التدخين) تعتبر خطابا رغم عدم استيفائها لشروط الجملة »¹، فهي كلام حصل به المعنى من جهة، والفهم من جهة أخرى، إذا فهو خطاب حدث بين المرسل والمتلقي.

يؤكد "عبد القادر شرشار" في معرض حديثه عن الخطاب بأن له علاقة كبيرة بالنقد الأدبي المعاصر، وكذلك بالعملية الإبداعية، بل وإنه السند الأول الذي تغذى منه المعرفة النقدية والبعد الإبداعي في النصوص التراثية القديمة، فهو « يستمد قيمه النظرية وفعالته الإجرائية من كونه يقف راهنا في مجال النقد الأدبي الحديث، ونقطة تقاطع بين تحليل النصوص والإجراءات التطبيقية التي تتطلبها عمليات التحليل والأعمال الأدبية الإبداعية بصفة عامة باعتبارها نظاما مغلقا لا يحيل إلا على نفسه »²، وبالتالي فإن مفهوم الخطاب في مجاله النقدي لا يخرج من أنه يحتوي على عنصريين أساسيين هما:

- اللغة وهي تلك الرموز والآليات التي يستعملها الفرد للتعبير عن آرائه وأفكاره.

¹ - عمر بلخير ، معالم لدراسة تداولية وحجاجية للخطاب الصحافي الجزائري المكتوب ما بين 1989 و 2000 ، أطروحة دكتوراه غير مطبوعة ، جامعة الجزائر ، 2005 - 2006 ، ص 120.

² - عبد القادر شرشار ، تحليل الخطاب الأدبي وقضايا النص، دون طبعة ، منشورات اتحاد كتاب العرب ، دمشق ، 2006 ، ص 11.

- الكلام الذي هو القناة الخطابية التي تستعمل اللغة للربط بين المرسل والمتلقي.

أما الخطاب الأدبي فيمكن تعريفه بأنه صناعة لغة من لغة، بمعنى أن صانع اللغة ينطلق ابتداء مما هو موجود ليصل في النهاية إلى شيء جديد لم يكن موجودا سلفا، ونجد (رومان جاكبسون - Roman Jakobson)* يسير على هذا السياق حين يقول: « إن موضوع العلم الأدبي ليس هو الأدب ، وإنما الأدبية، أي ما يجعل من عمل ما عملا أدبيا »،¹ وفي نفس السياق يقول عن الخطاب الأدبي بأنه « نصّ تغلبت فيه الوظيفة الشعرية للكلام، وهو ما يفضي حتما إلى تحديد ماهية الأسلوب بكونه الوظيفة المركزية المنظمة، ولذلك كان النص حسب جاكبسون خطابا تتركب في ذاته ولذاته ».²

ومما تفرضه طبيعة الخطاب على الدارس هو الاستعداد التام من أجل حصول عملية الاستيعاب والتفاعل، وذلك من خلال امتلاك أدوات الدخول أهمها التمكن من العديد من المعارف التي يستعملها الدارس لتحليل الخطاب، وتحديد دلالاته ورؤاه. فالخطاب هو تداخل مجموعة من الخطابات الأخرى في قالب لفظي، محفوف بجملة من الخصائص اللغوية والنفسية والثقافية والحضارية وغيرها.

ومما يمكن الإشارة إليه هو أن الخطاب الأدبي يمتلك وظائف مختلفة تتعدد بتعدد السياقات الأدبية والاجتماعية والاقتصادية والتاريخية، « وهذا ما يجعله يُدخل مبدئيا تفريقا بين الذي يحلل الظاهرة الأدبية، وبين تجربته

* - عالم لغوي وناقد أدبي روسي (1896-1982) ، من رواد المدرسة الشكلية الروسية المؤيدة للشعر والأدب.
¹ - نور الدين السد ، الأسلوبية وتحليل الخطاب - دراسة في النقد العربي الحديث (تحليل الخطاب الشعري والسردية) ، ج 2 ، دون طبعة ، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع ، الجزائر ، دوت تاريخ ، ص 11.
² - المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.

الشخصية باعتباره قارئاً، وهذا التفريق المتمثل في فصل التحليل عن التقويم، وعلم الأدب من النقد الأدبي، قد صار واحداً من الوسائل التي تسمح بمراقبة أطروحات النظرية الأدبية، ويكون قاعدة العلم الأدبي المعاصر».¹

كما يعرف (تزفيتان تودوروف - Tzvetan Todorov) * الخطاب الأدبي بأنه « خطاب انقطعت الشفافية عنه، فالحدث اللساني العادي هو خطاب شفاف نرى من خلاله معناه، ولا نكاد نراه هو في ذاته، فهو منفذ بلوري لا يقوم حاجزاً أمام أشعة البصر، بينما يتميز عنه الخطاب الأدبي بكونه ثخناً غير شفاف، يستوقفك هو نفسه قبل أن يمكنك من عبوره، أو اختراقه، فهو حاجز بلوري طلي صورا ونقوشاً وألواناً فصد أشعة البصر أن تتجاوز».² ويبقى الخطاب الأدبي في الأخير صادقاً في لفظه ومعناه عن بقية الخطابات الأخرى، ولا يمكن لأحد استعماله إلا إذا امتلك أدواته اللغوية والأسلوبية المتعارف عليها.

4- في معنى المسرح:

حاول الإنسان منذ أقدم العصور أن يربط نفسه بجيز ديني يعيش فيه، وقد ساقه إلى ذلك المسعى محاولة تفسيره لثلاث ظواهر أساسية هي : وجوده في هذه الأرض، ثم البيئة التي يعيش فيها، وفي الأخير المصير الذي سيلقاه. ولعل تلك المعتقدات والتقاليد والقوانين التي اهتدى بها في وسط الجماعة قد ساعدته هي الأخرى على البحث الدائم وراء الحقيقة التامة الخالصة، والمبينة للطريق الصحيح.

¹ - نور الدين السد ، الأسلوبية وتحليل الخطاب - دراسة في النقد العربي الحديث (تحليل الخطاب الشعري والسردية) ، المرجع السابق ، ص 14.

* - فيلسوف وناقد أدبي فرنسي ذو أصول بلغارية (ولد بصوفيا سنة 1939) ، ارتكزت أبحاثه على النظرية الأدبية ، تاريخ الفكر ، نظرية الثقافة.

² - المرجع نفسه ، ص 17.

لما خلس الإنسان من ضمان مطعمه وملبسه ومأواه، بدأ يبحث من جديد، وبنفس الرغبة السابقة، في الظواهر الأقل حاجة له، وفي مقدمتها كانت الفنون الجميلة هي دائما محل رغبة وتقرب منه، فراح يتساءل دائما حول معنى الفن والفائدة منه وأنواعه، إلى غير ذلك من الأسئلة التي ما زال يطرحها الإنسان إلى هذه اللحظة.

من أوائل المفكرين الذين حاولوا البحث في هذا الموضوع، نجد أرسطو طاليس الذي كتب عن المسرح في كتابه فن الشعر، حين وضع دراسة شاملة حول هذا الموضوع، فبين القليل عنه، وفتح الكثير من أجل البحث والدراسة.

تعريف المسرح:

أحصت العديد من الدراسات المعاصرة كون المسرح مجالا هاما للمجتمعات من أجل تطورها والنهوض بثقافتها، خاصة أنه يهتم بالدرجة الأولى بتوظيف الأشكال التعبيرية، عن طريق استخدام لغات فنية عدة، كالإيقاع والحركة والأضواء والملابس وغيرها...، كما أن للفن مادته الخصبة، أي هي الواقع المسلط على الفنان الذي يستعمل أدوات فنية ملائمة من أجل محاكاة ما يراه جميلا وقبيحا، وله غاية أثناء ذلك، وهي وصف هذا الواقع الناشئ في النفس الباطنية المتسرب إليها عن طريق العالم الخارجي المولج في النفس الإبداعية.¹

قبل أن نتطرق إلى الشرح المفصل لمعنى المسرح ككيان اجتماعي وحضاري محض، لا بد لنا قبل ذلك أن نشير بشيء مختصر لمعناه في مجال الدراسات الاصطلاحية واللغوية.

¹ - ينظر : عبد المالك مرتاض ، النص الأدبي - من أين وإلى أين ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، 1983 ، ص 15.

بعد تصفحنا لعدد من المعاجم والقواميس اللغوية من أجل استنباط المعنى اللغوي لكلمة مسرح، نجد أن الكل اتفق على أن الكلمة تدلّ إما على السرح أو الرعي، أو على فناء الدار، أو على مكان الرؤية والمشاهدة. وفيما يلي شرح لهذه المعاني :

- يعود الاشتقاق اللغوي لكلمة مسرح من الفعل (سَرَحَ) بمعنى رَعَى، ومنه اسم المكان المرعى الذي ترعى فيه الماشية لأكل العشب.¹
- ذكر الزمخشري في أساس البلاغة عن مادة (س.ر.ح) ما يلي : « سرح الصبيان والدواب، وسرح عليه رسولا، وسرح السيل أي جرى جريا سهلا، وفلان يسرح في أعراض الناس أي يغتابهم ».²
- أما في القاموس الفرنسي (Larousse) فإن كلمة مسرح تقابلها كلمة Théâtre ، « وهي مأخوذة من الكلمة اليونانية Theatron التي تدلّ حرفيا على مكان الرؤية والمشاهدة ».³ وقد ارتبطت فيما بعد برؤية ومشاهدة النصوص الدرامية التي يتم تحضيرها لتصبح فيما بعد عبارة عن عروض مسرحية.⁴
- في معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية لإبراهيم حمادة نجده يرى بأن كلمة مسرح مأخوذة من الكلمة اليونانية Theatron التي تعني المشاهدة والرؤية، وتطلق هذه الكلمة على المبنى الذي يتم فيه العرض، ويضم خشبة الممثلين، ومكان جلوس المشاهدين.⁵

¹ - ينظر : المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

² - أبو القاسم جار الله محمود بن عمر الزمخشري ، أساس البلاغة ، تحقيق عبد الرحيم محمود ، دار المعرفة ، بيروت ، لبنان ، د ت ، د ط ، مادة سرح.

³ - ماري إلياس ، حنان قصاب حسن ، المرجع السابق ، ص 423.

⁴ - Larousse , Dictionnaire de français , Imprimerie Maury , Malesherbes , France , 2010 , 2010 , p 421.

⁵ - ينظر : إبراهيم حمادة ، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية ، دار المعارف ، القاهرة ، مصر ، 1985 ، د ط ، ص 211.

وإذا ما حاولنا تتبع كلمة مسرح في عملية تطورها عبر العصور، فإن معناها ارتبط وبدرجة أكبر بتنوع النظرة إلى هذا الفن وإلى مقوماته، جاءت على أربعة دلالات:¹

1- نسبت كلمة مسرح إلى كل أنواع الكتابة التي تقوم أساسا على مخيلة الكاتب ومحاكاته له كالرواية والقصة. ومن أنصار هذه الفكرة نجد أرسطو الذي أكد في كتابه فن الشعر بان المسرح (الملحمة، التراجيديا) هي عبارة عن محاكاة لأفعال البشر، عن طريق نصوص أدبية لا غير.

2- ارتبط اسم مسرح بكل العروض الفرجوية كالسيرك والإيماء والباليه التي يمثل طرفاها المؤدي (الممثل)، والمتلقي (المتفرج).

3- ارتبطت الكلمة بالمكان الذي يتم فيه العرض، وهو عبارة عن عمارة مخصصة فقط لهذا النوع من العروض. وإن كان اليونانيون هم الأوائل الذي استعملوا هذا المعنى، فنجد كذلك الأوربيين قد استعملوا هذا المصطلح ولفترة طويلة، من أجل التعبير عن مكان إقامة العرض وأطلقوا عليه اسم Theratre، على أنه يقصد به المدرج الذي يحيط بساحة هي بمقام منصة عرض تأخذ الشكل الدائري الذي يدل على رموز عديدة تعبر عن جملة معتقدات روحية وأسطورية، «فالدائرة هي حلقة تتجلى فيها الروح القدسية، والحضرة الإلهية، والآداء الطقسي، والمشهدية الدرامية التي تمارس في المعبد. ومن خصائصه أيضا، أنه يلّم الناس في وحدة شعور عال في الذوقية والجمالية والمعرفية، فضلا على أنه يمثل أحد أهم طقوس الخصوبة عندهم».²

¹ - ينظر : ماري إلياس ، حنان قصاب حسن ، المرجع السابق ، ص ص 422 ، 423.
² - منير حافظ ، مظاهر الدراما الشعائرية - التجسيد الجمالي في ميطان المقدس ومنظومة التقاليد الأناسية، أنابا للدراسات والنشر والتوزيع ، دمشق ، سوريا ، 2009 ، ط 1 ، ص ص 13 ، 14.

4- من المعاني التي دلت عليها كلمة مسرح كذلك ، هو الأعمال والكتابات البارزة للمسرحيين الكبار، كمسرح شكسبير وراسين وغيرها، أو إلى فترة معينة أو مدرسة محددة أو توجه ما، فنقول مثلاً: المسرح اليوناني ، أو المسرح الروماني، أو المسرح الكلاسيكي، أو مسرح الأطفال.

وبالتالي، فإن المسرح استخدم « للتعبير عن جملة من المفاهيم، أولها يعبر عن شكل من أشكال الكتابة يقوم على عرض المتخيل عبر النص، وثانيها يعبر عن شكل من أشكال الفرجة أو فن من فنون العرض يقوم على الممثل من جهة والمتلقين من جهة أخرى، والمفهوم الثالث يعني المكان الذي يقدم فيه العرض المسرحي، أما الرابع فإنه يعبر عن مجموعة أعمال كاتب مسرحي أو جملة الأعمال التي تنتمي إلى عصر معين أو مدرسة محددة ¹ . وإن كان هذا المعنى الدلالي قد اتخذ منحى آخر من خلال اختلاف الدلالات التي تعبر عن فن المسرح عبر العصور، وهو ما سنتطرق إليه عند الكلام عن مرحلة النشأة والتطور.

كذلك نجد شكري عبد الوهاب هو الآخر تكلم عن دلالات عدة لكلمة مسرح في كتابه (النص المسرحي)، فقد ربطها بأربعة مصادر هي :

1- تعريف دليل أكسفورد للمسرح الذي ربطه إما بالكتابات المسرحية التي تكتب في بلد معين كالدراما الإنجليزية أو الدراما الفرنسية، أو بموقف مسرحي ينطوي على صراع كما في المسرح الإغريقي (التراجيديا-الكوميديا).

¹ - رايح زياب ، رؤية العالم في الخطاب المسرحي السياسي السوري - سعد الله ونوس أنموذجاً ، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب العربي الحديث ، قسم اللغة والأدب العربي ، كلية اللغة والأدب العربي والفنون ، جامعة باتنة 1 ، 2015-2016 ، ص 07 .

2- تعريف ابراهيم حمادة الذي يرى بأن المسرح هو مأخوذ من الكلمة اليونانية Drama والتي دلت في أصلها الأول على العمل والفعل، ثم انتقلت إلى أحد المعنيين هما:

- النص المكتوب خصيصا لأن يتم عرضه فوق خشبة المسرح بواسطة الممثلين.

- المسرحيات التي تكون مواضيعها رفيعة، ونهايتها تكون إما تراجيدية أو كوميدية.

3- تعريف حسين رمزا الذي جعل من المسرح قصة أدبية تستخدم إلى النزعة الدرامية من خلال توظيف حوار الشخصيات، والحبكة الدرامية، والحلقة الصراعية التي تدور حول خشبة المسرح.

4- أما إدوارد جوردن كريدج فهو مقتنع بأن المسرح هو أبو الفنون، لأنه يضم شيئا من الأدب ، وشيئا من التمثيل، وشيئا من الموسيقى، وشيئا من الخيال، وشيئا من العناصر الأخرى. إنه عبارة عن فعل وحركات، وكلمات، وألوان، وأصوات، وإيقاعات، يشكل الكل لنا عرضا مسرحيا.

حسب هذه التعاريف يمكن أن نصلح على المسرح بأنه فن تشترك فيه عدة عناصر مختلفة، أدبية وفنية ونفسية واجتماعية. أما الأدبية فهي ذلك النص الذي يلقيه الكاتب من صميم مخيلته، حاملا به هموم واقع، وآلام أمم وشعوب، عن طريق سرد قصة حوارية بين عدد من الشخصيات الدرامية. وفنية من خلال تلك الرسومات والألواح التي يضيفها المخرج والممثل على خشبة المسرح ترقى بالنص الأدبي وتجعل له جسدا يتحرك به، وروحا يناجي بها السماء والأرض. أما إذا تكلمنا عن المتلقي وهو المتفرج فإنه يرقى بواسطة هذه الكتابات الأدبية، والأفعال الدرامية، إلى مرحلة

البلوغ النفسي، ذلك عندما تتداخل الأفكار مع المشاعر والأحاسيس. كما أن للمسرح مجالا خصبا لبناء أو هدم القضايا الاجتماعية، وجعل خشبة المسرح سوقا حرة لبناء الشخصيات والأفكار والأمم على حد سواء.¹

في هذا السياق يشير محمد زكي العشماوي إلى تلك الحلقة التي تدور بين الجمهور والعرض المسرحي، « فهي حلقة درامية تتضمن هزة خاصة في المشاعر، تثير عن طريق الصدفة ألوانا من الأحاسيس أقوى مما يثيره حدث عادي »². وهذه الخاصية تمتاز بها المسرحية عن باقي العروض الفنية الأخرى، فأغلب العروض المسرحية نجدها مليئة بالصددمات العاطفية والذهنية التي تجعل من الجمهور حالة انفعالية حادة.

كما تعددت دلالات كلمة مسرح عبر العصور، فإن هذا النوع من الفنون أصبح يعبر عنه بأكثر من مصطلح واحد، وكذلك بحسب الحضارة التي وجد فيها، والزمان الذي ينتمي إليه، وإليك ذكرها باختصار:

- ففي الحضارة اليونانية اعتبر المسرح جنسا من الأدب وبالضبط من فنون الشعر، ويعتبر أرسطو أول من وصف المسرح بأنه ينتمي إلى الفنون الأدبية، بل وتكلم في كتابه فن الشعر عن التراجيديات والكوميديات على أنهما من الأنواع الأدبية الراقية والساخرة.

- أما في الحضارة الرومانية نجد بأن المسرح عبارة عن قصص خرافية تروي حكايات الأبطال وأساطير الحروب الرومانية، واقترن المسرح في معناه « بالنص المكتوب الذي يجمع بين الفقرات المختلفة التي يؤديها الممثلون، مع إضافة صفة تحدد نوع المسرحية، فأطلقت تسمية *Fabula palliata* على المسرحية المأخوذة عن الكوميديا اليونانية، و *Fabula togata* على

¹ - ينظر : شكري عبد الوهاب ، النص المسرحي ، دار فلور للنشر ، 2001 ، ط2 ، ص 09.

² - محمد زكي العشماوي ، في النقد المسرحي والأدب المقارن ، دار الشروق للطباعة والنشر ، د ت ، ص 56.

المسرحية التي تكون شخصياتها من المواطنين الرومان¹، على أن تكون كل مواضيعها في قالب كوميدي محض، مخالفة بذلك المسرح اليوناني الذي يعتمد على التراجيديا الراقية.

- ارتبط المسرح في العصور الوسطى الأوروبية بالجانب الكاثوليكي، وفي فضاء الكنيسة الديني، خاصة في المناسبات الدينية والفلكلورية والوثنية (Dimanche des rameaux) أين أصبح المسرح يعرض القصص الدينية التي تمثل الصراع بين الخير والشر، وكثيرا ما كانت العروض تستعين بممثلين يؤدون حركات درامية راقية لشخصية مريم والمسيح في قالب محاربتهم للأهواء والشياطين. إن أهم ما يتميز به مسرح العصور الوسطى هو انكماشه حول القضايا الدينية الطقوسية التي لا يتم عرضها إلا في الكنائس والكاتدرائيات المخوفة بصور الجنة والنار والملائكة والشياطين، وخطاب المعجزات والمقدسات الدينية.

- أما في عصر النهضة فقد خرج المسرح بصفة عامة من طابعه الديني المقدس، إلى طابع دنيوي مدنس، وظهرت في إيطاليا وإنجلترا الكلاسيكية الجديدة التي قامت بإحياء الأنواع المسرحية القديمة (أي اليونانية والرومانية)، وكتابتها بنوع جديد يتماشى وطبيعة الفكر الأوروبي في عصر النهضة، دون إغفال المبادئ الأساسية للبناء الدرامي والجمالي للمسرحية، من احترام للوحدات الثلاث (الحدث-الزمن-المكان)، والاعتماد على محاكاة الواقع دون مراعاة للخيال الزائف، بل الخيال الذي يراعي سمو الأخلاق ورفع النفس الإنسانية.

5- في معنى الدراما:

¹ - ماري إلياس، حنان قصاب، المرجع السابق، ص 423.

تعود كلمة دراما في أصلها الأول إلى الحضارة اليونانية أين جاء اقتباسها من كلمة Dram التي تدل على فعل أو عمل شيء، وقد ارتبطت منذ بدايتها بالأدب المسرحي، ثم تطور معناها وأصبح نطاق استخدامها واسعاً، فنجدها بالإنجليزية تدل على الشخصيات المسرحية Dramatique ، كما تدل على كاتب النص المسرحي Dramatist ، وكذلك Dramaturgy الدراماتورجيا وهي فن التمثيل والتأليف المسرحي.

نجد كذلك أن أرسطو استخدمها في كتابه فن الشعر للدلالة على العمل المسرحي الدال على الوحدات الثلاث (الزمان-المكان-الفعل). فوحدة الزمان تشترط وقوع أحداث المسرحية خلال دورة شمسية واحدة، ووحدة المكان لا بد أن تقع في مكان واحد، أما وحدة الفعل فتعني أن المأساة لا بد وأن تعالج حدثاً واحداً، فالحبكة حسب أرسطو هي » الحدث الدرامي الذي يشترط أن تكون له بداية ووسط ونهاية، حيث تتدرج الأحداث وتسير في خط منطقي إلى أن نصل إلى العقدة، وهي جوهر القصة أو الحكاية، والتي يبدأ بها التحول الدرامي في حياة البطل، وذلك يؤدي بنا إلى الحل والنهاية، فالحل يبدأ من بداية التحول الدرامي والتغيير في حياة البطل إلى النهاية، أي نهاية المسرحية «.¹

كما أن الدراما في كتاب فن الشعر هي نوع من المحاكاة لا غير التي تشمل المأساة والملهاة والملحمة، فتقتبس جل موضوعاتها من حياة الناس وأعمالهم الواقعية، فنجد مثلاً بأن المأساة تستمد موضوعاتها من قصص الآلهة وأنصاف الآلهة والملوك والأمراء والقادة بلغة الشعر الراقية التي تمثل هذه الطبقة، بينما نجد أن الملهاة هي مرآة عاكسة للمجتمع البسيط،

¹ - عبد المجيد شكري ، الدراما الإذاعية- فن كتابة وإخراج التمثيلية الإذاعية - دراسة نظرية ونماذج تطبيقية ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، مصر ، 1424 هـ -2003 م ، ط2 ، ص 21.

الفصل الأول — الخطاب الدرامي — إشكالية المصطلح والمدلول

وللشخصيات العادية، وللموضوعات الاجتماعية المتداولة في الحياة اليومية العادية.

كذلك من أهم التعاريف التي ارتبطت بكلمة دراما هي تعريف أرسطو الذي وصفها بأنها محاكاة لفعل إنسان، وفي محاولة شرح هذا المعنى، ذهب النقاد في أنواع متشعبة، ولعل ما يمكن قوله حول شرح هذا المعنى، ما تم ذكره بأن الدراما تشتمل على خمسة عناصر أساسية هي :

1- حكاية.

2- تصاغ في شكل حدث سردي.

3- لها كلام يتميز بخصائص معينة.

4- يتم تأديتها من طرف ممثلين.

5- يكون عرضها بحضور جمهور.

وحسب إبراهيم حمادة فإن الدراما تعني في مجملها أحد المعنيين هما:

«1- النص المستهدف عرضه فوق خشبة المسرح أيا كان جنسه أو مدرسته أو نوعية لغته، ويتقلد أدوار شخصياته ممثلون يقومون بتأدية الفعل، ونطق الكلام.

2- المسرحية الجادة ذات النهاية السعيدة أو المؤسفة، والتي تعالج مشكلة هامة علاجاً مفعماً بالعواطف، على ألا يؤدي إلى خلق إحساس فجياعي مأساوي»¹.

انطلاقاً مما تم ذكره، يمكننا أن نضع فارقاً صغيراً بين الدراما والمسرح²، خاصة وأن هذا الطرح هو محل جدل كبير بين دارسي الأدب

¹ - إبراهيم حمادة ، المرجع السابق ، ص 113.

² - من التعاريف التي تؤيد هذا الطرح، نجد تعريف منير حافظ الذي يرى بأن « الفعل الدرامي المؤدى ليس بالضروري حالة تمثيلية تخص فعلاً يؤدي على منصة عرض، وإنما نجده في بعض الحالات عبارة عن نصوص دينية وأدبية وتاريخية

والمسرح، « فالمسرح وكل ما ورثته البشرية من تقاليد موجودة في حياتنا اليومية، بل ويصعب تصور أي حياة بشرية مهما بلغ تقدم المجتمع دون عناصر المسرحية التقليدية، وبخاصة الطقوس والتقمص والعنينة والتجسيد والإبهار¹، كل هذا يجعل من الكاتب المسرحي يعرض الحياة اليومية بأفكارها وآرائها ومعلوماتها وأحداثها وشخصياتها بواسطة ممثلين يجسدونها على خشبة المسرح أمام جمهور يتأثر بها.

أما الدراما فهي من الفنون التي انحازت بدرجة أكثر إلى الإبداع الأدبي، ثم تطورت بعد ذلك حتى شملت مجالات أعم، مع الاحتفاظ بالمقومات الأساسية المعروفة مثل الصراع والتطور والحبكة وبروز الشخصيات.

ورغم كل ما نجده من دراسات أدبية ومسرحية تحاول شرح كل مصطلح على حدا، إلا أن ذلك لا يمنعنا من إيجاد أوجه التشابه بين كلمة مسرح وكلمة دراما، وليس فقط على مستوى المعنى، بل وحتى على مستوى الوظيفة التي يشغلها في حيز الفضاء الفني الأدبي. فإذا قلنا بأن مصطلح مسرح ينصرف حصيصا لمعنى مكان العرض والمشاهدة، فإنه كذلك يلتقي مع الدراما في مفهوم الكتابة النصية. فيمكننا أن نقول مثلا كتابة درامية، كما يمكننا أن نقول كتابة مسرحية، أو مسرحية شعرية، أو دراما شعرية. إذا فلا يمكننا أن نربط استخدام كلمة مسرح بمكان العرض فقط، « لأن المعنى هنا دائما من منطلق السياق الذي نضعه فيه، إذ يفهم على أنه نص أو شكل من أشكال الأدب². كما لا يمكننا أن نحصره فقط في دلالاته

وطقسية وتقاليد اجتماعية ترتقي إلى مستوى الصنعة المسرحية (نص المنصة) وهذه لا يمكن وصفها بظاهرة مسرحية، وإنما بمظهر درامي هو أقرب إلى الشعيرة». — منير حافظ، المرجع السابق، ص 14.

¹ - محمد عناني، من قضايا الأدب الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1989، ص 34.

² - عبد المجيد شكري، المرجع السابق، 18.

الفصل الأول — الخطاب الدرامي — إشكالية المصطلح والمدلول

الأديبة، دون ربطه بجانبه المسرحي من خلال ذكر الإخراج والعرض والإضاءة والديكور والإكسسوار والتمثيل، وكل ما يوحي لنا عن قيمه ومعانيه ورموزه الدرامية والجمالية.

إن الخاصية التي تنفرد بها الدراما، هي ما تجعلها تنتقل من شكل فني لآخر، وهي ما تجعلها كذلك تختلف عن فن المسرح، فالأول يميل إلى الجانب النصي مع احتوائه على الأشكال والألوان الفنية، والثاني يميل إلى الجانب الأدائي والتمثيلي مع امتلاكه لأسس ومقومات الكتابة النصية. كما يمكننا أن نقول كذلك عن الدراما بأنها أدب المسرح بكل أنواعها المختلفة كالمأساة (التراجيـديا)، الملهـاة (الكوميـديا)، والتراجيـكوميـديا (الملهـاة المأساوية)، ... إلخ.

المبحث الثاني : مفهوم الخطاب الدرامي.

1- تعريف الخطاب الدرامي والمسرحي :

تتنوع طبيعة الخطاب المسرحي شكلا و مضمونا ، ولكن ثمة حيثيات أساسية مر عليها كل فنان مسرحي من أجل أن تتحقق لديه فرجة فنية ، فيتساءل المخرج - مثالا - عن كيفية الانتقال من الكتابة النصية إلى الكتابة الركحية ، و ما هي الشروط التقنية ؟ وكيف يصل إلى المتلقي ؟ فيؤثر في فكره ووجدانه ؟

إن المتلقي هو الغاية إذن ، فلا بد من خطاب مسرحي يوجهه أو يعيشه الفنان المبدع (المؤلف ، المخرج ، الممثل) ، ولكن كيف يمكن أن نعرف الخطاب الدرامي أو الخطاب المسرحي ؟ كيف نحدد طبيعته بين النص و العرض و المتلقي ؟

" يعد الخطاب المسرحي خلاصة العمل المنجز عندما يحاول أن يقدم أفكارا موضوعية ، و من خلال اعتماده على وسائل فنية مختلفة تهدف إلى التأثير على المتلقي و إقناعه"¹ ، و بالتالي فإن المخرج يستغل جميع عناصر العرض من أجل إنتاج معاني قائمة على التنسيق بين فضاء اللعب، وحركة الممثل، والنص، والسينوغرافيا، وكل ما يمكن أن تدركه حواس المتلقي.

" إن الخطاب المسرحي هو أفضل وسيلة تعبيرية عن أفكار وإيديولوجيات لا يحتاج فيها المؤلف إلى التصريح بها "².

لا يمكن للخطاب المسرحي أن يتحقق إلا من خلال تلاحم النص والعرض معا، لأنه يختلف عن الخطاب الخاص بالرواية أو القصة أو القصيدة الشعرية ، وبالتالي لا بد أن نتساءل عن المكونات والعناصر التي تسمح بتأطير خطاب معين داخل الخطاب المسرحي.

¹ - عمر سعادة ، الخطاب المسرحي ، دار أمجد للنشر والتوزيع ، الطبعة العربية ، عمان ، الأردن ، 2014 ، ص43.

² - عمر بلخير ، تحليل الخطاب المسرحي ، منشورات الاختلاف ، الطبعة الأولى ، الجزائر ، 2003 ، ص17.

يتشكل الخطاب المسرحي من عدة نصوص مختلفة، وهي النص الدرامي، و النص السينوغرافي، و نص العرض، إنها نسبة المفارقة التي فسرتها آن أوبرسفيدل حيث تتداخل عدة أبعاد، و مستويات، منها ما هو لغوي، و ما هو نفسي، واجتماعي، وأثروبولوجي، إلى غير ذلك من الأبعاد، والمستويات الإدراكية، والفكرية، والثقافية.

يحتفظ الخطاب المسرحي بمكونات أساسية ثلاثة و هي: النص و العرض و التلقي نسبيا . لماذا نسبيا ؟ لأن بعض المسرحيين ومنظري المسرح سعوا إلى تجاوز النص لفصله عن الأدب تماما أمثال أنتونين أرتو في مسرحه المعروف بمسرح القسوة، و أدولف إيبا و كريج الذين حاولوا أن يبرهنوا على إمكانية تحقيق عرض مسرحي بالاستغناء عن النص الدرامي.

إن تواجد النص الدرامي قد جعل الخطاب المسرحي يواجه إشكالية تتعلق بوضعه و انتمائه الجنسي، بمعنى إذا كان النص المسرحي عبارة عن نشاط إبداعي يتجسد بشكل مادي في كتاب مطبوع فإن القارئ يستطيع أن يتعامل معه كما يتعامل مع الأجناس الأدبية الأخرى كالقصة أو الرواية .

قد تعتبر هذه الرؤيا قاصرة لأنها تغفل عنصرا آخر هو العرض الذي يحرك النص على خشبة، و يجعل الدراما تتحقق بفصله، يبقى العنصر الوحيد من الحدث الدرامي الذي يترك أثرا دائما للأجيال القادمة هو في العادة السجل المكتوب، و لأن معظم الدراما بدون كلمات، أو بدون نص مكتوب، لم تخلف الأغلبية الساحقة من سائر العروض الدرامية التي أقيمت أبدا، لهذا السبب كان النص من وجهة نظر النقاد والدارسين يعد العنصر الأساسي للدراما¹.

يعني ذلك كيف نقوّم النص المسرحي، و ما هي قيمته بالنسبة للخطاب المسرحي ؟ حيث نتحدث عن المسرح العالمي و نشير مثلا إلى

¹ - ينظر : مارتن أسلن، مجال الدراما - كيف تخلق العلامات الدرامية المعنى على المسرح والشاشة، تر : سباعي السيد، تقديم أحمد سخسوخ، مراجعة نسيم مجلى، وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، د ت، ص105.

سوفوكليس، أو شكسبير، أو ايسن، فإننا نتحدث عن نصوص مكتوبة خالدة مثل: مسرحية أوديب، أو أنتقون، أو الدكتور فاوست، أو هاملت، والإنسان الطيب في ستشوان، وبيت الدمية، و المطربة الصلحاء، وغيرها من المسرحيات التي كتب لها البقاء والاستمرار ولا زالت تعرض برؤيا إخراجية مختلفة .

بصدد البحث عن مكانة النص المسرحي الذي قد يقترب إلى حد ما من الأجناس الأدبية، فإن العرض يعتبر جزءا لا يتجزأ من فنون الفرجة حيث الأداء و التمثيل و الدراما ،و كأن النص الدرامي لا يكتمل و لا يشكّل وحدته العضوية إلا من خلال عناصر الإخراج حيث السينوغرافيا و فن الأداء ، هذا يعني أن النص المسرحي يختلف كل الاختلاف عن الأشكال، و الأنماط النصية الأخرى ذات الاستعمال اللغوي.

يرى مارتن أسلن أن الباحثين يصرون " على أولوية النص بشرعية جزئية على الأقل، فإلى الحد الذي يمكن عنده قراءة نص المسرحية، فإنه يعد أدبا و يمكن تحليله و تفسيره كما لو كان شعرا أو نثرا أو شكلا من أشكال الرواية ،و مع ذلك ففي النصوص المكتوبة أصلا للعرض يبقى جزء من العنصر اللفظي غامضا ما لم يحدث إعادة بناء تخيلية للأداء الذي كان النص يقصد إثارته ¹ .

وهذا ما يجعل النص المسرحي يتسم بنوع من الخصوصية التي تتمثل أساسا في طبيعته الإنتاجية التي لا تكتمل إلا بواسطة عملية أخرى هي العرض المسرحي الذي يشتمل على أنسقة تواصلية مختلفة ومتعددة.

ترى آن أوبر سفيلد في كتابها " قراءة المسرح " أنه لا مانع من قراءة المسرحية مثل ما تقرأ الرواية، ذلك أن الحوارات المسرحية لا تختلف عن الحوارات الروائية، كما يمكن أيضا اعتبار الإرشادات المسرحية أوصافا للبيئة وللشخص و للوضعية .

¹ - المرجع نفسه ، ص105-106.

إنها فرضية "سردية المسرح" التي كان يناقشها النقاد ورجالات المسرح انطلاقاً من الموقف و الحكاية و الحبكة و العقدة . غير أن أوبر سفيلد سرعان ما تغير موقفها و ترفض اعتبار المسرح نوعاً أدبياً كالرواية. تقول أوبر سفيلد :

" إن النص المسرحي يمكنه أن يخضع لعملية التحليل والدراسة من خلال إجراءات خاصة تسلط الضوء على النواة المسرحية داخل النص"¹ .

من هنا أكدت أوبر سفيلد على ضرورة الإقرار بأن الكيان الأدبي المتخيل للفن المسرحي هو أمر يختلف كل الاختلاف عن تحققه المادي داخل الزمان و المكان الذي يفرضه الركح بحكم تداخل عناصر مهنية أخرى إلى جانب اللغة كالممثل والديكور والإضاءة والموسيقى وغيرها .

تجدر الإشارة في هذا المقام أن النصوص الدرامية تختلف في طريقة ديباجتها، " فمنها ما يبنى على أساس المواقف اللغوية، و ينتمي إلى الطابع السردى حيث تبدو الشخصيات فيها مسطحة. و قد اتسعت أفقياً مع امتداد الحبكة القصصية الفارقة في نموذجية عاطفية ، وصيغة أخرى تنتمي إلى فضاء الخشبة وحوارية مكثفة لكنها تحتزن بالإثارات والإيجاءات والرموز المكملة من خارج النص.²

يظهر هذا الاختلاف جلياً من خلال مقارنة النصوص المسرحية ، ذلك أن نصوص سوفوكليس و يوريديس تختلف عن نصوص شكسبير و مارلو، و تختلف أيضاً عن نصوص ميتارلينك و مولير وراسين وأبسن و برناردشو و بريخت(في نصوصه الملحمية)، وأوجين يونيسكو (في نصوصه العبثية) ، أضف إلى ذلك أن لكل نص اتجاهها فكرياً وخلفية فلسفية هو عادة مادة أولية تعد وتحضر لتمزج مع أدوات الإخراج من أجل إنتاج خطاب درامي على شكل مشهدية فنية تقدم للجمهور المتلقي.

¹ - Anne ubersfild , lire le théâtre , ed belin , 1996 , paris , p17

² - ينظر : عمر سعادة ، الخطاب المسرحي ، م س ، ص45

لقد أجمعت جل الدراسات النقدية الدرامية الحديثة على أن خاصية المفارقة في الخطاب المسرحي لا ترجع فقط إلى تداخله النصي ولكن إلى خاصية أخرى تميزه هي خاصية التمسرح التي تفرض وجودها باعتبارها خاصية لصيقة بالنص الدرامي و بالأداء المشهدي و بأشكال تلقي العرض المسرحي من قبل الجمهور.

يمكن تعريف خاصية التمسرح على شكل رموز مكثفة يعتمد عليها المبدع المسرحي في ممارسة عمله الدرامي ، فيظهر التمسرح في خطاب المسرحية كحدث إنجازي للمؤدي وللمتلقي ، و يظهر أيضا كعملية مرجعية واستفهامية ، يبدأ من التأليف المسرحي وينتهي بالمتلقي.

يتشكل الخطاب المسرحي من ثنائية " النص - العرض " التي لا يمكن الفصل بينهما إلا لغاية التحليل و الدراسة ، فإذا تم التركيز على النص فإنه يعتبر المؤثر الأول و الأساسي الذي يعين نوعية العرض المسرحي و شكله ، فمسرحية " جاك أو الامثال " مسرحية عبثية ونصها نص عبثي ، وإذا أراد مخرج ما أن يحركها على الخشبة ويحولها إلى عرض فهو يدرك أنه يتعامل مع مسرح العبث.

أضف إلى ذلك أن النص المسرحي هو عبارة عن حوارات أو كلام، " فإن الكلام عموما في الدراما ينتج المعنى على عدة مستويات، فبينما تقوم جملة معينة بتوصيل معنى معين من شخصية إلى أخرى ، فإنها بالإضافة إلى ذلك تنقل للجمهور معنى آخر ربما يكون أكثر أهمية - على المستوى الدرامي - ، فقد تقول الشخصية (ياجو) مثلا للشخصية (عطيل) أنها تحترمها ، و لكن الجمهور وقد سمع حديثهما السابق يعلم أنها تكذب وبأن سلسلة من الأحداث المشؤومة قد بدأت " ¹.

وبالتالي ، يمكن التوصل إلى أن النص الدرامي يشمل بين طياته نوعين من الأدلة أو كل ما يحيل إلى المقاصد و المعاني ، حيث تبرز أدلة

¹ - مارتن أسلن ، المرجع السابق ، ص108.

لغوية تتمثل بكل بساطة في حوارات الشخصيات ، وأدلة خارجة عن النطاق الكلامي تؤثر عليها تلك الطبيعة النصية التي يضعها المؤلف بين قوسين، أي ما يعرف بالإرشادات الإخراجية المتعلقة بإيماءات الممثل وحركاته .

إن النص المسرحي عبر هاذين النوعين من الأدلة يحتوي على معطيات افتراضية للخطاب المسرحي كمادة أولية يعتمد عليها المخرج ليتنقل بالنص إلى مستوى الأداء الركحي.

بينما يقصد ستانيسلافسكي النص الدرامي معتبرا إياه القاعدة التي يستند عليها كل الإنجاز الدرامي ، بينما يحاول منظرون مسرحيون آخرون أن يتجاوزوا النص أمثال رولان بارت الذي ينادي ويحث على تحرر العرض من النص ، يقول بارت " إنها المسرح بدون نص ، انطلاقا من المضمون المحدد للخطاب الدرامي ، و هي عملية التلقي الجماعي للحظات الشعورية، و الحركات، و طبقات الصوت، و المسافات، والمعدات المستخدمة، و الإضاءة، و كل ما يكشف عن ثراء المحتوى الظاهري للنص"¹.

أما آن أوبر سفيلد فإنها تخالف نسيا رأي رولان بارت حيث ترى أنه لا بد من الأدب ومن الحكاية ومن النص من أجل أن يتحقق العرض و المشهدية الفنية ككل. تقول أوبر سفيلد:

" يعتبر المسرح فنا متناقضا، بحيث يمكننا الذهاب بعيدا لرؤية فن التناقض، والإنتاج الأدبي، والتمثيل الحقيقي معا. إن المسرح فن ذو ثقافة نصية رفيعة، خاصة منها ذلك الشعر الجدد مركب"².

ومن ثمة فإن العرض المسرحي لا يمكن أن يتحقق ويخرج إلى الوجود في غياب نص فعلي ، سواء كان هذا النص ظاهرا أو مضمرا ، أي مجرد فكرة قد تحقق عرضا كاملا ، فحين ينهي المؤلف الدرامي نصه هذا يعني أن ثمة مبدع آخر (المخرج) ينطلق و يبدأ في تشكيل رؤيته الإخراجية من أجل

¹ - عمر سعادة ، المرجع السابق ، ص48.

² - Anne ubersfeld, lire le théâtre, p11

بناء العرض، و ما يقتضيه من مقومات أساسية كالتمثيل، و الديكور، و الموسيقى، و الإكسسوار، و غيرها.

تعتبر عملية التأليف المسرحي من أكثر العناصر ثباتا واستمرارا، ذلك أن " النص عالم فيه كثير من الافتراض والانفتاح الخيالي للقارئ، بينما يكون هذا المجال محددًا في العروض المسرحية "¹، و بما أن المخرج المسرحي هو أيضا قارئ - رغم أن قراءته تختلف عن القراءة العادية - فإن العروض المسرحية تختلف من عصر إلى آخر، و من تصور إخراجي إلى آخر، و الدليل على ذلك مسرحية هاملت - على سبيل المثال لا الحصر - تم إخراجها من مكان إلى آخر، و من زمان إلى آخر، برؤية إخراجية مختلفة، وبسينوغرافيا مختلفة .

إن النص يأتي في المقام الأول باعتباره قاعدة العمل الدرامي، إلا أن العرض بالرؤية الإخراجية هو الذي تضبطه من حيث التفاصيل والحشيات، ذلك أن " العرض متحرر من النص ، أي أن النص ممهد ونص قبلي (pré-texte)، و قيمته تستمد من قدرته على أن يصبح واقعا جماليا بذاته "²، هذا يعني أن النص المكتوب يخضع بشكل جذري لعملية تحقيقه، وإنجازته فوق الركح.

يفهم من هذا القول أن وحدات النص المسرحي لا ينبغي أن ينظر إليها على أساس أنها وحدات لغوية يمكن ترجمتها إلى ممارسة مسرحية، ولكن على أساس أنها متن لغوي خاضع لإمكانية التمسرح التي تشكل القوة المحرزة والدافع المحفز للنص الدرامي المكتوب ليتحول إلى عرض مسرحي.

أضف إلى ذلك نقطة مهمة ألا و هي اعتبار الدراما سلسلة من المواقف المركزة، وهذا يبلور فارقا جوهريا آخر بين النص الدرامي والنص الأدبي، " ففي العرض يوجد النص الدرامي، و هو يتكشف في الزمان و

¹ - عمر سعادة، المرجع السابق، ص47.

² - عمر سعادة، المرجع السابق، ص48.

المكان على السواء ، في حين يظل النص المقروء خارج إطار زماني صارم ،
فبينما يمكن مقاطعة قراءة نص أدبي أو وضعه جانبا ، يتسم النص الدرامي
المعروض بميزة أساسية هي تطوره الصارم من موقف إلى موقف في اتجاه لا
يمكن عكسه في كل عناصره البنيوية الأساسية (المشاهد ، الأفعال)¹.

هذا يعني أن علاقة النص بالعرض ليست علاقة أولية سطحية
ولكنها علاقة مركبة من الضوابط المتداخلة ، فالعرض المسرحي لا يعتبر
ترجمة بصرية للنص ، وليس تفسيراً له ، قدر ما يعتبر تحققاً فعلياً للدراما،
يختفي فيه صوت المؤلف وراء أصوات وحركات وإيماءات الممثلين، ممزوجا
بالديكور والأزياء والإضاءة . و بالتالي فإن العرض هو الذي يقوم النص و
يمنحه إمكانية القيام بتشكيلات دراماتورية ورؤى إخراجية متنوعة .

2- مميزات الخطاب الدرامي:

إن الخطاب الدرامي هو مجموعة من الخطابات أو النصوص أهمها
نص المؤلف ،وهو نص لساني لغوي يكتبه الكاتب المسرحي ليقرأه المخرج
أولاً، ثم المتلقي . وتجدر الإشارة إلى أن نص المؤلف هو نص حافل
بالخطابات الأدبية التي تعتمد على اللغة كأداة للتواصل .

يأتي بعد ذلك نص المخرج الذي يعتمد على الكتابة السينوغرافية
وعلى تحويل نص المؤلف إلى مشهدية فنية يتضمن كل مقومات الإخراج
الدرامي من أداء الممثلين، و الإكسسوارات، والديكور، و الموسيقى، وغيرها .

ومن النصين معا يتولد نص المتلقي وهو نص في غاية الحساسية و
الأهمية .

من ثمة يمكن التوصل إلى أن الخطاب الدرامي ذو ميزة مزدوجة "
النص - العرض " ، و الحوار الذي يعتمد عليه نص المؤلف يختلف تماما عن
الحوار في الحياة العادية، إذ لا مجال للثرثرة و الاعتبارية ، إنما من خصوصية

¹ - مارتن أسلن ، المرجع السابق ، ص113.

الخطاب المسرحي الاقتصادي (في تبيان الموقف ، حركة الممثل ، الكلام أو الحوار) ، و من ثم فإن كل كلمة من كلمات الحوار الدرامي تحمل على الأقل شحنة مزدوجة ، المعنى الواقعي للكلمات من ناحية والمعلومات التي يقدمها عن شخصية المتحدث من ناحية أخرى.

ففي مسرحية إبسن (بيت الدمية) تقول نورا بالفعل " احتفظ بالباقي " لكن هذه العبارة ليست أساسية في العرض ، إذ يمكن لنورا أن تكشف عن نيتها بمجرد إيماءة بسيطة ¹.

إضافة إلى ذلك فإن الدراسات الحديثة حين استندت إلى نظرية التواصل بينت خصوصية الخطاب الدرامي في كونه قولاً مزدوجاً يخلق عمليتي تواصل متمزجان لتشكلا بنية واحدة ذات دلالة ومعنى .

يتم التركيز إذن على الحوار من أجل دراسة الخطاب الدرامي ، خاصة منه ما تعلق " بالحوار في الأدب و المسرح مقارنة مع الحياة العادية من خلال طرح الاختلاف بينهما ، إن خصوصية الخطاب في المسرح تكمن في كونه مقتصداً دلالياً لأنه لا مجال للثرثرة و الاعتبارية في المسرح " ².

وعليه تحتفظ الكلمة بأهميتها ووزنها و قيمتها اتجاه خطاب الدرامي ، هذا يعني أن الكلمة تتشكل و تصير تامة حين تصطدم بالدراما أي بالفعل والأداء في الزمان و المكان ، ذلك أن " كلمات الحوار الدرامي تعمل وفق كل ما نعرف عن استخدام اللغة كوسيط للاتصال الإنساني ، إنها أفعال الكلام "speech acts" التي وصفها و حللها ج.ل.أوستين باعتبارها ناقلات تقوم بإرسال الحقائق و المعلومات العاطفية " ³.

يتميز الخطاب المسرحي بالبحث و التركيز على الحوار والكلمة ، وبأنه خطاب مركب "complexe" أي ذو طبيعة مزدوجة ، يتجلى من خلالها صاحب الخطاب المركزي، و يقصد به المؤلف الدرامي الذي يبدع

¹ - مارتن أسلن ، المرجع السابق ، ص108.

² - ماري إلياس ، حنان قصاب حسن ، المرجع السابق ، ص186.

³ - مارتن أسلن ، المرجع السابق ، ص107.

حوارا بين شخصيات معينة، و يفسر بعض المواقف بالإرشادات الإخراجية .

فالخاصية المزدوجة هي السمة المميزة للحوار الدرامي ، لأنها تجعله يمتلك وضعيتين تلفظيتين في الآن نفسه : في الوضعية التلفظية الأولى يتوجه المؤلف إلى الجمهور من خلال العرض باعتباره فعلا تلفظيا ، وفي الوضعية الثانية أي الوضعية المعروضة حيث تتبادل الشخصيات فيما بينها أقوالا في إطار تلفظي يتميز باستقلالية العرض ¹.

هذا يعني أن الخطاب المسرحي هو بين إبداع المؤلف حيث النص، والحوار ،و الإرشادات الإخراجية . ثم يأتي بعد ذلك خطاب آخر يتألق ويبرز في العرض حيث العناصر المرئية والمسموعة، وصاحب الخطاب ها هنا هو طابع المخرج و فريق العمل ككل (السينوغراف ، الممثلون ، التقنيون).

يتضح مما سبق أن الحوار هو عملية تواصلية قائمة في حد ذاتها بين شخصيات المسرحية، لكنها أيضا ضمن عملية تواصل أشمل بين مرسل (الكاتب) في النص، و (المخرج) في العرض، و متلقي (وهو الهدف أو الغاية).

ومع أن صاحب الخطاب في الحوار هو الشخصية المتكلمة إلا أنها تظل وسيطا لصاحب الخطاب الفعلي و هو المؤلف ، إضافة إلى الإرشادات الإخراجية التي تعتبر خطابا تظهر على شكل نص مرئي مكتوب يختفي أثره كنص كلامي في العرض، و يتحول إلى عناصر ذات طبيعة أخرى، والنتيجة هي مشهدية فنية يتلقاها المتلقي عن طريق حاسي السمع و البصر . "و أخيرا يأتي نص العرض حيث تنتقل العلامات اللغوية إلى علامات سمعية - بصرية، فتدخل على النص متغيرات جديدة مع مساهمة الممثلين، و

¹ - محمد فراح ، الخطاب المسرحي و إشكالية التلقي ، مطبعة النجاح الجديدة ، الدار البيضاء ، المملكة المغربية ، ط1، 2006، ص96.

الدراماتورج، و مصمم الديكور، و مصمم الإضاءة، و اللحن، فتتشكل علامات جديدة، ومدلولات خاصة بعناصر العرض¹.

هذا يعني أن النص يحافظ على طبيعته اللغوية لكنه يتحول إلى كلام منظوق يتخذ أشكالاً متعددة أهمها الحوار، و المونولوج، و الحدث الجاني بالتوجه إلى الجمهور، إضافة إلى الصمت و الامتناع عن الكلام، وذلك أن الدراما فعل " فلا بد أن يعمل العنصر اللفظي أيضاً، و في المقام الأول باعتباره فعلاً، فالكلمات المنطوقة قلما تكتسب معناها مما يعبر عنه محتواها الدلالي بالمقارنة بما تفعله هذه الكلمات بالشخصيات الموجه إليها الكلام، أو ما تفعله بالشخصيات التي تقوم بإلقائها في المونولوجات. ولنفكر في كلمات هاملت (يا لي من عبد حقير تافه) وهي مناجاة يوضح فيها رأيه الخاص و يضع خطة جديدة للحدث².

يمكن للخطاب الدرامي أن يكون حركياً بحيث يتم الاستغناء عن الكلام كما هو معهود في الميم (أو البانتوميم)، و الصمت كذلك هو أحد أشكال الخطاب المهم لأنه فعل له مدلوله و معناه، " وحيثما يكون الفعل الصامت البسيط كافياً لتصوير ما يحدث، تكون الكلمات زائدة على الحاجة"³.

من خصوصيات الخطاب المسرحي أيضاً أن الكلام الذي نقوله الشخصيات هو كلام لا يحمل أي معنى إذا لم يقرأ ضمن العلاقة التي تربط بين الشخصيات المتحاورة و ضمن الظروف الدرامية و المناخ الإخراجي العام. و بالتالي فإن طريقة تعامل المخرج مع مكونات العرض قد تحدد خطاباً في حد ذاته، ذلك أنه " لا يمكن على الإطلاق تحليل التعبيرات اللفظية التي تصدر عن الشخصيات بمعزل عن السياق الدرامي الذي تقال في إطاره و الفعل الذي تمثله. و لا يمكن مطلقاً لأي كاتب درامي أن يقرر

¹ - عمر بلخير، المرجع السابق، ص46.

² - مارتن أسلن، المرجع السابق، ص109.

³ - مارتن أسلن، المرجع السابق، ص 110.

شيئا على لسانه هو، أو ينطق برأيه ضمن الحوار (أو المونولوجات، أو الأحاديث الجانبية التي تلقيها الشخصيات "1).

و الواقع أن اعتبار الكلام بمثابة الفعل هو من أساسيات الخطاب المسرحي، لأن في المسرح جملة أن تقول تعني أن تفعل، و المتفرج في صالة العرض يفسر الحوار حسب استقباله للخطاب.

يتصف الخطاب الدرامي بتوافقه مع القوانين التي في الخطاب حيث ضبط توزيع الكلام، و فصاحة مستواه اللفظي، وكذا صدق المتخاطبين (الممثلين) في مسعاهم التبليغي . هذا يعني أن الخطاب الدرامي يكون جليا وواضح المعالم التبليغية لدى الممثل المسرحي بحكم أنه مسؤول على علمية الإيصال و التبليغ. فالأمر لا يتعلق بالإلقاء الصوتي وكفى، وإنما يوظف الممثل المؤثرات من نظم العلامات الأخرى حيث الحركة و الإيماءة. فحين يقول عطيل: " و أمسكت الكلب المختون من العنق و ضربته هكذا ، هذه العبارة هي مثال واضح على الكيفية التي يتطلب النص بها الإيماء الذي يضيف بدوره معناه الكامل على الكلمات ، إن كلمة " هكذا" تجبر الممثل على أن يومئ ، و معناها الكامل يتحقق فقط عندما يتم القيام بهذه الإيماءة "2).

إن جسد الممثل على خشبة المسرح يصوغ النص الدرامي أو يكيّفه أو يحوّل كيفما يشاء، لأن النص هنا هو عبارة عن علامات لغوية ورموز مشفرة يختص المخرج بمساعدة الممثل على فكّها ، فالخطاب الدرامي إذن هو مجموعة من العلامات اللسانية التي ينتجها النص المسرحي، و لذلك يمكن اعتبار الخطاب الدرامي أحد آليات بناء الحكاية و الشخصية و الحكمة.

يتصف الخطاب المسرحي كذلك بالإثراء الدلالي ، لأن النص واحد، ولكنه ليس ثابتا حين يعتبر جزء من البنية التكوينية للفضاء الدرامي

¹ - المرجع نفسه ، ص110.

² - مارتن أسلن ، المرجع السابق ، ص86.

" باعتبار أن المكتوب هو رموز بصرية تظل بحاجة إلى تجسيد صوتي أو حركي عبر تفعيل العلامات المختزنة بداخلها ، و تتميز العلامات المسرحية بقدراتها للتحويل و الانتقال من مظهر لآخر، و من حالة لأخرى . فالعبارات والكلمات و الحروف المدونة تأخذ معاني مختلفة حين توضع في معالجات إخراجية متنوعة ، الأمر الذي من شأنه أن يغير من وظيفتها بل يعدل أو يبدل من دلالتها الأولى نتيجة التغير الذي يطرأ في كيفية استخدامها لفظا وحركة و علاقات بما ينسجم مع فلسفة وأسلوبية الخطاب الجديد " ¹.

يتم التوصل إلى أن الخطاب الدرامي يتصف بنصوصه الثرية و المتنوعة (نص المؤلف ، نص المخرج ، نص السينوغراف).

- إن الخطاب الدرامي ذو مزية مزدوجة (النص / العرض).

- يحافظ النص على طبيعته اللغوية لكنه يتحول إلى أشكال متعددة

(حوار ، مونولوج ، حديث جانبي).

- إمكانية تغييب الكلمة في ثنايا الخطاب الدرامي.

- أهمية طريقة تعامل المخرج مع مكونات العرض من أجل تحديد وزن

الخطاب الدرامي و معانيه .

- إيماءات الممثل وحركته و طريقة إلقاءه توجه الخطاب الدرامي و تؤثر

عليه .

- يتصف الخطاب الدرامي بالإثراء الدلالي (وإلا لما تم إعادة إخراج

النصوص الدرامية العالمية مثل هاملت ، عطيل، أنتيغون ، المطربة

الصلعاء، في انتظار غودو، وغيرها).

¹ - عمر سعادة ، المرجع السابق ، ص29.

3- تلقي الخطاب الدرامي :

يعتبر تلقي الأعمال الفنية لا سيما منها العروض المسرحية أسلوبا من أساليب العلاج و التطهير النفسي . لماذا الدراما بالذات ؟ لأن تذوق الدراما و مواجهتها يختلف عن قراءة رواية أو قصة أو الإنصات إليها فحسب ، حيث أن للدراما تأثيرا انفعاليا خاصا، " فالصور العقلية ونواتج التفكير البصري هي صور مفعمة بالحياة، و من ثم فإن تأثيرها الانفعالي و الحسي يكونان أكبر مقارنة بالصور اللفظية الأكثر تجريدا وربما غموضا"¹.

يخلق هذا التأثير الانفعالي الوجداني تخيلات الرعب و الخوف ، تخيلات البهجة و المتعة خاصة متعة المعرفة و الاكتشاف، مما دفع الفلاسفة و المفكرين إلى الاهتمام و البحث عن التلقي والمتلقي ، فامتزجت الفلسفة بالفن لترسو و تستقر عند نفسية المتلقي و فكره ، وبالتالي اعتبرت نظرية التطهير مهذا و قاعدة لعلم التلقي ، و قد أكد ذلك هوراس الذي سار على درب أرسطو مبرزا أن الغاية من الشعر (و يقصد به المسرح) هي الفائدة و الإمتاع و إثارة اللذة، و أن ما يعيشه المتلقي بجوارحه و حواسه ينعكس بشكل خطير و حساس على فكره و نفسيته .

يشرح هانس جيورج غادامير هذا التصور بقوله: " فلسنا نحن من يتطهر منها بل الانفعالات ذاتها التي يتم تطهيرها "². هذا يعني أن غادامير اعتبر متلقي الدراما مشاركا ضروريا و أصيلا ، يعيش تجربة خاصة ، و ما يحدث لانفعالاته أثناء العرض و بعده هو " نوع من المواجهة بين الذات و ذاتها ، فيجد المتفرج نفسه منقادا نحو واقع الخاس ، نحو تراجيديا المصير، و تراجيديا الوجود "³.

¹ شاكر عبد الحميد ، الخيال من الكهف إلى الواقع الافتراضي ، المجلس الوطني للثقافة و الفنون والآداب ، الكويت ، 2009، ص288.

² - هشام معافة ، التأويلية و الفن عند هانس جيورج غادامير ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، 2010، ط1، ص177.

³ - المرجع نفسه ، ص177.

فالدراما عند غادامير ليست غايتها إثارة نشوة تذهب بالوعي، بل يجب على المتلقي أن يستفيق منها كي يعي وجوده الحقيقي، وشخصيته، و دوره.

فمتلقي الدراما لا يبقى في معزل، بل هو مشارك أساسي، ليست مشاركة اختيارية إنما هو تأثر حتمي متبادل بين الفنان المبدع والمتلقي، يقول غادامير: "فالفنان المبدع أو المتلقي لا يفقد ذاته في عالم سحري منفصل عن عالمه، بل هو بالأحرى موجود في عالمه، و بقدر ما يزداد تعرفا على ذاته فيه، كلما استمر بلا انقطاع في الولوج إلى عالمه بكيفية جد أصيلة"¹.

يرى أرسطو وهوراس و من سار على درهما من المنظرين و الفلاسفة، أن الأعمال الدرامية تهدف إلى التطهير الانفعالي، إلى التربية و توجيه السلوك، إلى الارتقاء بالمشاعر، إلى تذكير الإنسان بإنسانيته، و قد بسط جلين و يلسون مصطلح التطهير حين فسره على أساس "التحرر من التوتر، و هو تحرر يفترض حدوثه نتيجة إطلاق العنان بقوة للانفعالات الحبيسة أو المكظومة بداخلنا"².

يوضح جلين و يلسون أن تلقي الخطاب الدرامي يتفاعل ويتأثر و يشارك من زاويتين اثنتين أو مؤثرين اثنين ألا و هما مؤثر فكري و آخر وجداني، بينما يفسر فرويد نظرية التطهير على أنها أسلوب يستعمل للعلاج كالتنويم المغناطيسي و التداعي الحر أي "التخفيف من وطأة الأعصاب من خلال التفريغ الانفعالي، و من خلال التحرر، و من ثم الاستبعاد للانفعال المعوق و المرتبط بخبرات غير سارة تنتمي إلى مرحلة الطفولة، و هي خبرات يقال أنها قمعت في العقل اللاشعوري"³.

¹ - المرجع نفسه، ص179.

² - جلين و يلسون، سيكولوجية فنون الأداء، تر: شاكر عبد الحميد، المجلس الوطني للثقافة والفنون و الأداء، الكويت، 2010، ص21.

³ - المرجع نفسه، ص21.

هذا فيما يتعلق بالتطهير ومما يحدث لمتلقي الدراما وخاصة التراجيديا .

يتضمن إذن العرض المسرحي خطابا يهدف إلى تحقيق التواصل باعتباره خطابا موجهًا إلى جمهور معين بالضرورة ، هو ليس أي خطاب ، إنما هو خطاب مركب ذو طبيعة تواصلية يكتبها من معطيات فنون وعلوم شتى تتجسد بشكل متداخل و متناغم في ثنايا العرض المسرحي .

لا يمكن أن يتحقق عرض مسرحي دون أن يمس الفكر أو السياسة أو السيكولوجيا أو السوسيولوجيا . هذه الأخيرة على سبيل المثال التي تنظر إلى الإبداع الفني على أساس أنه معيار تقاس به كل آفة أو كل ظاهرة وكل ما يتعلق بالاجتماع ، فمن المنطقي أن تؤثر الثورات الداخلية وحالة عدم الاستقرار على الإبداع و المبدعين ، و يظهر أثر ذلك إما سرا أو جهرا في مسرحياتهم و قصصهم ورواياتهم ، فالخطاب الفني عموما والخطاب الدرامي على وجه الخصوص هو السيد ، و لا تناط معانيه ودلالاته ، يستعين المتلقي - سواء متعمدا أو غير ذلك - بالملايسات والمعارف الاجتماعية والثقافية والشخصية .

و يعني هذا أن الخطاب المسرحي يعتبر فعلا تواصليا و ممارسة ذات دلالة لأنه يصنع ممارسه أي المبدع في علاقة إنتاج بشبكة معقدة من الرموز و الدلائل و العلامات و الأيقونات، ذلك أن " الإطار المعماري لعرض ما ، و الممثلين و أفعالهم و المناظر و الملابس هي جميعا نظم علامات مرئية من أساسيات الدراما كلها " ¹ . مما يمكّن عملية التلقي أن ترصدها و تقوم بتحليلها و من ثم فإن التلقي الدرامي يختلف كل الاختلاف عن تلقي شكل فني أو أدبي آخر.

¹ مارتن أسلن ، المرجع السابق ، ص101.

أضف إلى ذلك أن لكل عرض مسرحي جمهوره الخاص الذي يتكون أفراده من شرائح اجتماعية مختلفة و ينتمون إلى مستويات متعددة، و ذلك كله يؤثر على عملية التلقي، و يجعلها متعددة، ومختلفة، ومتنوعة .

اتفق جميع المنظرين على أن العرض المسرحي لا يتحقق إلا بوجود الجمهور المتلقي، و قد أوجز غادامير تصوره لحقيقة وجود الفن الدرامي في ثلاث نقاط :

- 1- لا وجود للعمل المسرحي إلا في عرضه.
 - 2- إن هذا العرض يشترك المشاهد في لعبه ، و في احتفاله، و في التعرف على ذاته من خلال العرض.
 - 3- أن هذا العرض لم يقطع نهائيا عن العالم و الحياة .¹
- تؤكد آن أوبر سفيلد على ضرورة حضور المتلقي من أجل أن تتحقق الفرجة ، و يتحقق الخطاب الدرامي بقولها :
- " لا نستطيع أن نتصور المسرح بدون أدنى فكرة عن نص مكتوب، وممثل ملموس، وجمهور تتفاعل مشاعره وأحاسيسه بين ذاك وذاك. إن الحقيقة الظاهرة هي لا يمكن القيام بمسرح بدون وجود جمهور"² .
- من ثم ، فإنه إذا لم يتواجد هذا المتلقي فلا وجود لشيء اسمه العرض المسرحي ، كما أنه لا يمكن تصور وجود مؤلف أو مخرج أو سينوغرافي أو دراماتورج إلا وفي مخيلته تصور أو فكرة معينة عن الجمهور المتلقي ، خاصة المؤلف الدرامي وهو يبدع ويكتب، وهو يدرك جيدا لمن يكتب ، فالمتلقي هو الغاية والمرمى .
- إذن ، كيف يتم إعداد الخطاب المسرحي على أساس تهيئة المتلقي لاستقبال العرض بكل عناصره ؟

¹ للمزيد ينظر : المرجع نفسه ، ص101.

² -Anne aubersfeld , lire le théâtre , p226.

يرى غادامير ويؤكد على أن وجود أي معنى جمالي يتوقف على حضور الجمهور المتلقي ، ذلك أن الشكل الفني ينصهر مع المضمون الذي يصوره الإبداع ، " و المتعة التي يجدها المتفرج في العرض هو متعة التعرف ، أي الحقيقة التي يعرضها العمل ، و كل فشل أو تشوه في عرض عمل ما يرجع إلى عجز الفنان عن استيعاب دلالاته الكلية و إخفاقه في عرض وحدته الداخلية " ¹ .

يحث أرسطو على التطهير و من بعده هوراس و هو بعد سيكولوجي بحث يدعمه فرويد من خلال نظرية اللاشعور و تحليله لشخصية هاملت (مسرحية شكسبير) ، و تحليله السيكولوجي أيضا لرواية غراديفا (للكاتب الألماني فلهلم ينسن) ، و أوديب (للشاعر الإغريقي سوفوكليس). وقد توصل إلى أن الخطاب المسرحي يثير انفعالات المتلقي كاليأس و الضجر و الإحباط و غيرها، ثم يصرفها فيتحقق لديه التطهير وقد يؤدي ذلك إلى تحقيق المتعة و البهجة الانفعالية الإيجابية ، و إشباع غرائز الانتقام والعدوان .

في المقابل ، يسعى بريخت إلى نفس الشعور في مسرحه الملحمي، فهو يدحض الوجدان و الأحاسيس و الإيهام و الفرق بين الأحلام، و يهيئ خطابه الملحمي على أساس إيقاظ فكر المتلقي. " فالمسرح الدرامي يسمح للمتفرج بالإحساس و الشعور، أما المسرح الملحمي فيتطلب منه قرارات " ² .

أما جلين ويلسون فإنه يجمع بين البعد السيكولوجي، والبعد الفكري اللذين يتحققان لدى المتلقي من خلال الخطاب المسرحي ، يرى جلين ويلسون " أن الفن يعمل من خلال مؤثرات، و ينقسم إلى نوعين : إدراكي ووجداني ، الأول خاص بعملية الإدراك الحسي للعمل الفني ، فالفن في

¹ - هشام معافة ، المرجع السابق ، ص190.

² - رشاد رشدي ، نظرية الدراما ، حلا للنشر و التوزيع ، ص157 .

الأصل مخاطبة للحواس ، أي مرتبط بالمواد المشكلة حسيًا . أما الثاني فخاص بالمعنى الوجداني الذي يحاول الفنان أن ينقله لنا عبر مواده ¹ .

وهذا ما يميز الخطاب الدرامي أي أن المرسلات المسرحية ليست مرسلات بالمعنى العادي و المتداول ، لأنها تقوم بدور المثير الذي يولد استجابات وردود فعل متنوعة لا تقف عند عملية استقبال المعلومة و تحليلها و فهمها، و لكنها تتجاوز إلى ردود فعل مادية ووجدانية .

وبالتالي يمكن تقسيم الخطاب الدرامي إلى قسمين هما :

1- "خلق البعد الفني أي تحقيق ممارسة حياة و مادية

للعناصر المسرحية .

2- خلق العملية العقلية و تتمثل بالوعي و التفكير

الجماليين ، فالمتعة التي هي أعلى درجات التفكير تتحقق مرة من

خلال البعد الفني، و ثانية عن طريق فعل التفكير الجمالي ² .

بما أن عملية البث و الإرسال في الخطاب الدرامي هي عملية بث و تلقي في الآن ذاته، فالمتلقي المسرحي لا يكتفي بفك الشفرات المسرحية و لكنه يجد معلومات و مضامين فكرية و آثار فيزيولوجية ووجدانية .

هذا يعني أن الخطاب الدرامي يعتبر فعلا تواصليا و ممارسة فنية ذات دلالات و معاني مركبة ومعقدة تتداخل مكوناته التواصلية .

" إن العلامات بمعناها المعتاد هي أدوات تستخدم إراديا لتقييم تواصل ، أدوات يقصد من خلالها شخص أو عدد من الأشخاص إلى توصيل معنى أو رسالة إلى شخص آخر ³ .

كيف يمكن تفسير الرمز والعلامة و الأيقونة ؟ ما علاقة كل منها بالخطاب الدرامي ؟

¹ - بدر الدين مصطفى ، المرجع السابق ، ص166.

² - عمر سعادة ، المرجع السابق ، ص44.

³ - مارتن أسلن ، المرجع السابق ، ص61.

إن ما يدحضه الفنانون المسرحيون هو ذلك العرض الذي يكون الخطاب فيه مباشرا ، حيث الوعظ و الإرشاد، أو دروس في الأخلاق و التربية، أو الخطاب السياسي المباشر. يقول يوجين يونيسكو :

" لقد كتبت أن ليس للمسرح أن يمجّد أي إيديولوجية ، و أن الأجدى من ذلك أن يقرأ المرء مقالة فلسفية أو جريدته اليومية "¹.

حسب يوجين يونيسكو لا يمكن أن نجد حقيقة الأشياء في سطوح الأشياء ، فالسطح زائد، والواجهة ممهّمة، لذا يلجأ الفنانون الدراميون إلى إبداع عوامل خلاقية و ألغاز و صور رمزية من حيث التأليف و من حيث الإخراج . و عليه فإن " العرض الدرامي بأكمله هو أيقوني أساسا ، فكل لحظة من لحظات الحدث الدرامي هي علامة بصرية و سمعية مباشرة للواقع الخيالي أو بالأحرى المعاد إنتاجه ، و تلك الأنواع الأخرى من العلامات التي توجد في عرض درامي تعمل في إطار هذه المحاكاة الأيقونية الأساسية "².

أما غادامير فقد قارن بين الصورة و الرمز و العلامة و الرمز ، فالعلامة تؤدي وظيفة لأن المتلقي يركز على الموضوع الذي تشير إليه هذه العلامة، في حين أن الصورة (ما يعبر عنه المسرحيون باللوحة) تشير إلى ما تمثله، فتجعل المتلقي يتأملها بل يركز إنتباهه عليها .

أما الرمز — عند غادامير — " وإن كان يشترك مع الصورة في أنه لا يشير إلى شيء ما غائب ، بل يجعله حاضرا حضورا حقيقيا ، إلا أنه يمثل به أن يأخذ مكانه ، بحيث يؤدي الرمز وظيفة إحلال للأصل و النيابة عنه "³.

تشير آن أوبر سفليد في هذا السياق التواصلية أن من السمات المفارقة للخطاب المسرحي أنه لا يعتبر فعلا إخباريا أو تصريحيا مباشرا، لأنها ترى أن الفضاء الإخراجي هو فضاء حافل بالرموز و الأيقونات .

¹ - كلود ابستادو ، يوجين يونيسكو ، تر : قيس خضور ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 1999، ص219 .

² - مارتن أسلن ، المرجع السابق ، ص60.

³ - هشام معافة ، المرجع السابق ، ص205.

تقول آن أوبرسفيلد بأن " الإشارة التصويرية (الفضاء التصويري كمجموعة من الإشارات المختصة)، هي ذات طبيعة غير عشوائية، ولكن أيقونية ، بمعنى تدعم بتقرير شبهي بما هو مسؤول عن التمثيل " ¹.

يتضح مما سلف أن الخطاب الدرامي يعتبر فعلا تواصليا و ممارسة إبداعية ذات معاني و دلالات ، يمتزج فيها الشكل مع المضمون، لأن المؤلف يريد أن يقول شيئا أو يبرز معنى، و المخرج أيضا يريد أن يبعث رسالة غالبا ما تكون مشفرة من خلال الجماليات و الأدوات الإخراجية بشتى أنواعها.

أما فيما يخص النص الدرامي ، هو نص أيقوني حافل بالرموز والعلامات و قد وضع مارتن أسلن ثلاثة عشر نظاما من نظم العلامات التي تشارك في العرض الدرامي ابتدأها بالكلمات، و إلقاء النص، ثم تعبير الوجه، و الإيماء، و غيرها.

فالنص إذن، و الكلمات هي علامة من علامات الخطاب الدرامي، " فبالنسبة للدراما المسرحية ، يحضر إصرار الباحثين المدرسين على أولوية النص ، بشرعية جزئية على الأقل ، فإلى الحد الذي يمكن عنده قراءة نص المسرحية ، فإنه يعد أدبا و يمكن تحليله و تفسيره كما لو كان شعرا أو نثرا أو شكلا من أشكال الرواية ، و مع ذلك ففي النصوص المكتوبة أصلا للعرض ، يبقى جزء من العنصر اللفظي غامضا ما لم يحدث إعادة بناء تخيلي للأداء الذي كان النص يقصد إثارته " ².

أما جيل دولوز فإنه يرى أن الفن يسعى لخلق لغة أخرى داخل اللغة السائدة ، والأسلوب اللغوي الفني عنده يسعى إلى خلق وسائل جديدة للتعبير ، أي خلق علاقات جديدة بين الكلمات. و في هذا المقال يقول دولوز " أن أسلوب الإبداع هو إنتاج لغة داخل لغة ، و أسلوب الإبداع هو الاضطلاع بالنظام و بالفوضى معا ، فهو ما يملك اللغة من إنتاج التنوع

¹ - Anne aubersfeld, lire le théâtre (1) , p120

² - مارتن أسلن ، المرجع السابق ، ص106.

بشقها إلى نقاط خارجية، و بالنظر إليها من جهة متاعبها ووهنها، و هو ما يسمح بإقامة توتر بين الجمل ليجعل القارئ يشعر بوجود وميض و تناغم بين كلمة و أخرى، فكأن الكلمات تتبادل الإشارات و العلامات بينها ¹.

وإذن ، يمكن التوصل إلى ما يسمى بـسيمائية النص الدرامي حيث أن هذا الأخير ينقسم إلى فصول ومشاهد ووحدات ، اعتبرت كلاسيكية أو أرسطية تجاوزها كثير من المؤلفين الدراميين الحداثيين و ما بعد الحداثيين أمثال ابسن و بريخت و يونيسكو وغيرهم .

" إن التحليل السيميائي للحبكة الدرامية بحاجة إلى فهم السبب الذي دفع الكاتب إلى اختيار بنيته المسرحية وفق تقاليد معينة ، و لماذا استعمل السمات الشكلية التي تنتشر في مسرحيته ، كما يبحث أيضا عن أسباب حدوث الفعل الدرامي ، و هذا يعني الانتقال من تحليل الشفرات إلى عملية حل الشفرة المتضمنة في القراءة " ².

يهتم المنهج السيميولوجي الذي جاء به "بروب" و خاصة "غريماس" و طابقته "آن أوبر سفيلد" على النص الدرامي — بالشخصية و الحوار ثم اللغة .

إن أهم ما يركز عليه المؤلف الدرامي أثناء عملية الخلق الفني هو بناء الشخصية ، ذلك أنها تخضع من حيث نسيجها و تركيبها وخصائصها للتيارات الفكرية والمسارات الفنية والنفسية والفلسفية ، فالشخصية الدرامية في المسرحية الكلاسيكية ليست كشقيقتها في المسرحية الرومانسية أو الواقعية أو العبثية أو غيرها.

ففي المسرح الإغريقي مثلا أي مع ولادة الدراما ، قد برهنت الدراسات المسرحية أن سوفوكليس قد تفاعل مع العواطف والأهواء وكل ما يتعرض له البشر من حوادث و كوارث، ويقال أن سوفوكليس قد حاول أن

¹ - خميس بوعلي ، جيل دولوز ، صور الفيلسوف ، دار الأمان ، الرباط ، 2014 ، ص 306 .

² - دين هناني أحمد ، إستراتيجية الخطاب في المسرح الكلاسيكي الجزائري قبل الاستقلال ، رسالة دكتوراه ، جامعة جيلالي ليايس سيدي بلعباس ، كلية الآداب واللغات والفنون ، قسم اللغة العربية وآدابها ، 2012-2013 ، ص 97

يصور أكثر الجوانب تأثيراً في الشخصية، و قد نجح في ذلك. "فأبطال مسرحياته - الحديث عن شخصيات سوفوكليس- يحملون مسؤولياتهم على ظهورهم، و في الوقت نفسه مرغمون على تقبل ضغوط القدر ، إنهم يمتلكون قدرة عظيمة على مواجهة مصيرهم بشجاعة، ولكن ليس في مقدرتهم الهروب منها".¹

فطريقة تركيب الشخصية المسرحية هو محور الخطاب الدرامي الذي يجده المتلقي، و خاصة الوظائف التي حددها غريغاس حيث الفاعل، والعناصر التي تحيط به ، ولتوضيح و الإلمام بالفعل والفاعل و المفعول حسب نموذج غريغاس و أوبر سفيلد وجب ضرب المثل الآتي : مسرحية بيت الدمية و الخطاب الدرامي الذي نجده عند إبسن طبعاً ونورا الشخصية البطلة .

لا يمكن طبعاً تحليل العمل دون تلخيص قصة المسرحية، بل إنه من الضروري إقامة علاقة جدلية بين الشخصية و الحدث، "فإذا كنا نستطيع أن نلخص مسرحية ما أو أحد مواقفها الرئيسية في معنى معين فإن ذلك يتم من خلال تحديد صاحب الفعل و فعله و الغرض من القيام بالفعل"²، ومن ثمّ يتضح كل من الفاعل (صاحب القضية) والذي يمكن أن يكون هو الموضوع، و يتجلى أيضاً المساعد و المعارض إضافة إلى المرسل والمرسل إليه.

مسرحية بيت الدمية إحدى مسرحيات إبسن الاجتماعية أخرجت سنة 1879 ، كانت لها صيحة جعلت النقاد حينذاك تملكهم الحيرة لأن المؤلف تجاوز المسرح الأرسطي المعروف و تجرأ و توغل إلى مناطق محظورة " و ختم مسرحيته التي رأى فيها المحافظون حينذاك خروجاً على التقاليد والأخلاق".³

¹ - رياض عصمت ، البطل التراجيدي في المسرح العالمي ، دار الطليعة ، بيروت ، ط1، 1980 ، ص18.

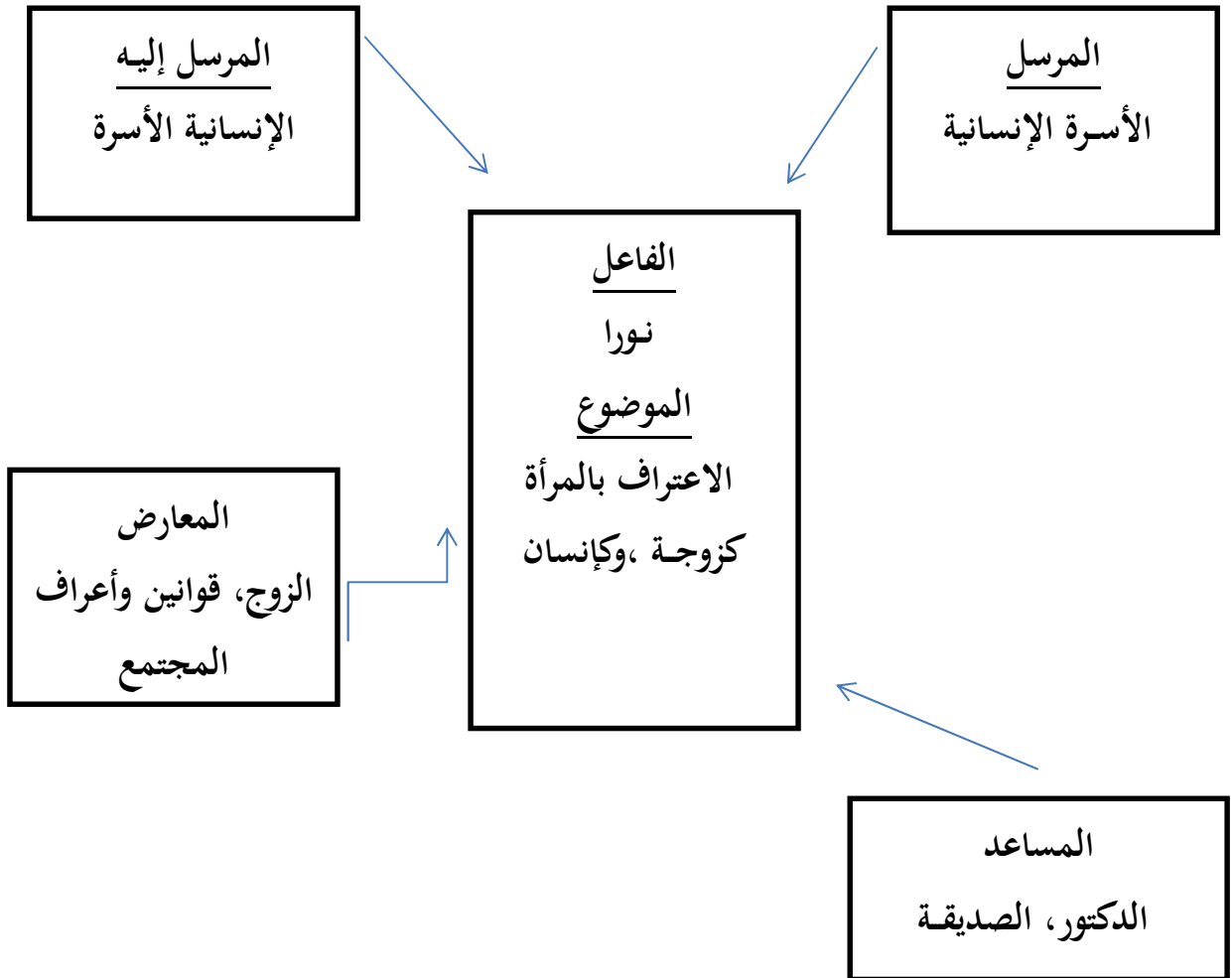
² - رضا غالب ، المرجع السابق ، ص55.

³ - عبد القادر القط ، المرجع السابق ، ص184.

الفصل الأول — الخطاب الدرامي — إشكالية المصطلح والمدلول

تمردت "نوار" و خرجت و غادرت بيت الزوجية ، ورفضت قوانين و أعراف المجتمع الأوروبي ودافعت عن قضية المرأة وحقوقها، وبالتالي نسجها إبسن و ركبها تركيا يدعو إلى طرح سلسلة من التساؤلات حول نمطها وسلوكها و بنيتها وأبعادها وسيكولوجيتها.

ومن ثمّ يمكن التوصل إلى النموذج الفاعلي "النوار" و توضيحه كالتالي :



وهكذا تنظم منظومة القيم في مسرحية "بيت الدمية" في الصراع بين العرف و المألوف، و بين حق الإنسان في الإنسانية ، ترى نورا أن المرأة إنسان حر ، قد تم التجاوز على حريتها ، بينما يرى الرجل أنه هو السلطة المهيمنة ، فالمرأة بالنسبة إليه هي دمية يلهو و يتمتع بها.

و بالتالي فإن " تطابق نماذج الأفعال التي اقترحها (بروب) و من بعده "غريغاس" على النصوص الدرامية يعطينا منهجا مفيدا لتعريف الشخصية الدرامية ووظيفتها داخل بنية مسرحية تتنوع فيها الوظائف¹.

وبتطابق هذا المنهج على مسرحية " بيت الدمية " يتم التوصل إلى أن الخروج المادي "لنورا" يقابله خروجاً معنوياً ينم عن رفض القوانين و طريقة التفكير ، و بالتالي تعتمد المسرحية على شخصية يمكن أن توصف بالمأسوية ، يمكن إدراجها تحت النصوص الانفعالية حيث تمارس جملة من الانفعالات الإنسانية كالغضب والقلق والعنف والفزع واليأس والحيرة والتوتر.

إن النص المسرحي هو عبارة عن علامات لغوية و رموز مشفرة يختص المخرج بمساعدة الممثل على فكها ، و بالتالي فإن الخطاب الدرامي هو مجموع العلامات اللسانية التي ينتجها النص المسرحي، و لذلك يمكن اعتبار الخطاب الدرامي أحد آليات بناء الحكاية و الشخصية و النص .

4- علاقة الخطاب الدرامي بالواقع:

إن المسرح هو محاولة من المؤلف لخلق عالم تؤخذ مرجعيته من الواقع، و يتضح ذلك من خطاب الشخصيات و الحوار المتبادل بينها ، إنه نموذج من الخطاب الحقيقي الذي مرجعه هو العالم الخارجي ، أي البحث عن الحقيقة في الواقع المحسوس .

"كتب إميل زولا مقدمة لمسرحيته (تيز راكان) قال : لقد وصلنا إلى ميلاد ما هو واقعي، وهو القوة الوحيدة في القرن التاسع عشر ، وستسقط حوائط الدراما القديمة وحدها دون مجهود . إن الحدث في مسرحيتهم لا يمكن أن تكون في قصة ابتكرت لهذا الغرض ، بل في صراعات الشخصيات الداخلية ، فليست الحوادث هي التي تهمني بل العاطفة والإحساس "².

¹ - دين هناني أحمد ، المرجع السابق ، ص99.

² - رشاد رشدي ، المرجع السابق ، ص116.

هذا يعني أن الخطاب المسرحي يقوم على محاكاة الواقع ، ينتقي بعضا من عناصره و يقدمها على خشبة بشكل فني، و الغاية هي أن هذا الخطاب يريد أن يقول شيئا ، أن ينتج أفكارا اجتماعية ، إيديولوجية، و أخلاقية، و غيرها.

لقد قدّس أرسطو الحياة على خشبة المسرح و جعلها أسمى من الواقع ، و يرى أفلاطون أن للشعر آلهة بينما يتيح الفن الروحانية أو اللامادية الكاملة للحياة ، إنه النشاط الميتافيزيقي للحياة ، على نحو ما ذكر نيتشه في ميلاد التراجيديا ¹.

أما جيل دولوز فإنه يرفض تقديم و عرض الواقع في قالب فني، و إنما على الفنان أن ينتج ما هو غير واقعي، و ما هو مجهول من أجل أن يجعل الحياة ممكنة، ذلك أن الفنان -عند دولوز- " يوقف العالم ويعمل على الفرار منه حتى يفهم الحياة في حالتها البحتة " ².

كما أن دولوز يرفض أيضا مفهوم الذاكرة عند فرويد ، لأن الفن عموما و الخطاب الدرامي على وجه الخصوص ليس نتيجة أو ثمرة لذكرات أفراد أو أمم.

أما غادامير في تحليله للتراجيديا فإنه يؤيد المحاكاة الأرسطية للفعل في الحياة اليومية و الواقعية ، فالمتلقي كونه لاعبا و مشاركا أساسيا في العمل الدرامي - كما أشار إليه غادامير - ما يهمه هو " ما يحل بالإنسان من جراء صراعه الدائم مع غيره، أو القيود التي تفرضها العقيدة و حتمية القدر ³."

يتم التوصل إلى أن متلقي الخطاب الدرامي يعمل جاهدا على تأويل العلامات ، وعليه أن يفك هذه الألغاز الموجهة إليه، ولن يتسنى له ذلك إلا إذا قام بإرجاعها إلى عالمها الحقيقي ، فما تقوله الشخصية عن نفسها وعن

¹ - للمزيد ينظر : بدر الدين مصطفى ، فلسفة ما بعد الحداثة، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة ، عمان ، ط1 ، 2011 ، ص 175 .

² - بدر الدين مصطفى ، المرجع السابق ، ص176.

³ - هشام معافة ، المرجع السابق ، ص194.

الآخر، والعلامات السينوغرافية التي تسبح في فلكها كلها علامات يسندها المتلقي إلى عالم ثقافي و إيديولوجي و سيكولوجي .

فالمبدع مهما كان يريد أن يقول شيئاً خاصة من خلال الخطاب الدرامي ، حيث " يسعى المؤلف في خطابه إلى جذب انتباه القارئ إلى أوضاع اجتماعية و ثقافية و سياسية " ¹ .

يختار المؤلف في المذهب الواقعي محنة أو معضلة من معضلات عصره يجعلها مادته الأولية و يقوم بمعالجتها فنيا ، كما أنه ينتقي شخصياته من الطبقة الوسطى نافذاً إلى آفاتها و أحلامها و مواهبها .

إنها سيرة الواقعيين الذين كانوا يصورون أبطالهم بأسلوب موضوعي متجاوزين كل ذاتية و مبتعدين عن الخيالة و المثالية ، أي كما هم في الواقع . و بالتالي أصبحت الشخصية الدرامية في المسرح الواقعي تنم عن الإنسان العادي القريب من المتلقي الذي يعيش معه، و لا مانع من إعطاء البطولة للشخصية ذات الرتبة السفلى في المجتمع .

يتضح مما سلف أن الخطاب الدرامي ذو علاقة وطيدة مع المتلقي من جهة، و مع الواقع بكل تفاصيله من جهة أخرى، " و يعني هذا أن العلاقة التواصلية بين الخطاب و المتلقي في المسرح ينبغي أن تكون علاقة مفترضة بشكل مسبق ، كما ينبغي أن تكون مقصورة ضمناً سواء على البعد الحسي و الجمالي و الوجداني، أو على مستوى البعد الفكري و الإيديولوجي و ما يشمل عليه من طرح فلسفي وتاريخي و حضاري " ² .

تتجلى الواقعية كحركة فنية و كتيار فكري في الخطاب الدرامي و تتألق عند "هنريك إبسن" الذي اعتبر رائد المدرسة الواقعية في المسرح، خاصة مع شخصية "نورا" في مسرحيته "بيت الدمية" ، وهي شخصية من الواقع ، ومن عامة الناس، إلا أنها شخصية امرأة ثائرة بفكرها تصرف تصرفات تدعو إلى الحيرة و التوقف و التساؤل.

¹ - عمر بلخير ، المرجع السابق ، ص131.

² - محمد فراح ، المرجع السابق ، ص45.

برز الخطاب الدرامي الواقعي أيضا في اتجاه مسرحي آخر عرف بالمسرح الملحمي الذي يختلف تماما عن المسرح الأرسطي الذي يخدر المتلقي و يهيم به في عالم الأحلام و الخيال .

لقد رفض بريخت المسرح الأرسطي و نظر إلى مسرح آخر وهو المسرح الملحمي الذي يقوم على خلفية فلسفية وسياسية واجتماعية .

يقول بريخت " أنا لا أضع في مسرحي أية حالة من حالات النفسية، و إنما أضع فيها ما يمكن أن نسميه حالة العالم . بعبارة أخرى ، أنا أضع فيها شيئا يقوم على الملاحظة الموضوعية ، هو على عكس ما يفهم عادة بحالة نفسية " ¹.

يقوم المسرح الملحمي على الغربة و التغريب والتناقضات و العلاقات الجدلية مع رفض الحتمية والتسليم للقدر و الأمل في التغيير ، أما الاغتراب فهي فلسفة (نظر لها كل من ماركس، وفروم، وفرويد، ودولوز) ، حوَّرها بريخت إلى الفن و الدراما على شكل مفارقة ينتظر من المتلقي أن يهضمها و يفهمها ألا وهي " إمكانية توصيل طبيعة التناقضات على خشبة المسرح إلى المتفرج وإظهار إمكانية التغيير مما هو عليه إلى ما يمكن أن يكون عليه " ².

وظف بريخت تقنية التغريب في الكتابة الدرامية ، من خلال المسرحيات التي ألفها، و من خلال توظيف العناصر الإخراجية من أجل توليد جدلية بين الممثل و الشخصية، و بين الشخصية و المتفرج . ضربت أنجيلا هور فيتس مثلا و هي تشرح هذه العلاقة الجدلية بقولها " أن يرى الجمهور شيئا مختلفا تماما عما يعرض أو يقال، و يعني هذا أنا أعرف شيئا

¹ - عثمان الحمامصي ، نظرية ستانيسلافسكي و النظريات المعارضة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1994 ، ص314.

² - أحمد سخسوخ ، اتجاهات في المسرح الأوروبي المعاصر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر ، 2005 ، ص107.

...أعرضه هكذا... لكي يفهم المتفرج أنه قادر على تغييره ، أي يوجد جانب غير ظاهر وغير ما يعرض، و لكن الجمهور يدركه"¹.

فالتناقض مادة أساسية عند بريخت، و الذي يقصد به تناقضا موضوعيا بعرض حالة المجتمع بتناقضاته، و ليس تناقضا ذاتيا بين الشخصيات .

كان يهدف بريخت من خلال بنوده الملحمية إلى ترويض وعي المتلقي ، و يدفعه إلى التحرر و إلى التغيير متخذا من القضايا الاجتماعية - التي كان يعالجها فنيا - وسيلة وذريعة لذلك .

كما كان يصور حديث الشخصيات و يجعل خطابها يعلم السياسة و التاريخ و الدين و الفلسفة ، ويفتح الحوارات بين الممثلين والمتلقين ، متجاوزا قواعد اللعبة الإيطالية ، فلا توجد حدود بين الخشبة و قاعة العرض. و بالتالي كان بريخت يعمل على " تحويل التقنيات المسرحية إلى معطيات لنقل المعرفة و الخبرة إلى المتلقي من خلال بناء علاقات جديدة بين الركح و القاعة تنزاح عن كل الأشكال السلبية للاندماج المسرحي"².

يدين بريخت إلى المسرح التقليدي الذي ينتهي في مشاهدته بالتطهير ، أي التطهر من كثير من مشاعره دون أن يترك أثرا في العقل أو النفس ، كما أنه يدحض المسرح الرومانسي الذي يصارع فيه الإنسان كل القوى ، هذا اللون من المسرح بالنسبة لبريخت هو استغلال للأحاسيس و العواطف وهو أيضا خال من الإيديولوجية .

كان بريخت يصبو إلى ضرورة حمل قضية ورسالة سياسية و اجتماعية و معرفية ، إلا أنه وجد من عارض بل من ثار على منهجه الدرامي ، مدافعين عن الفن الخالص، و منهم أنتونين أرتو في مسرحه المعروف بمسرح القسوة. " لقد كانت ثورة أرسطو على الخشبة الإيطالية تستهدف السيطرة على روح و عقل المتفرج بدل الاقتصار على مخاطبته، و

¹ - أحمد سخسوخ ، المرجع السابق ، ص107.

² - محمد فراح ، المرجع السابق ، ص78.

الفصل الأول — الخطاب الدرامي — إشكالية المصطلح والمدلول

هذا ما جعله يفضل العوالم الميتافيزيقية غير المرئية على العوالم المرئية بغية خلق فضاءات جديدة للحياة¹.

مهما كان الاتجاه الفكري الذي يخضعه الفنان المبدع لممارسة فنه، ومهما كانت تقنيات الكتابة الدرامية وعناصر الإخراج، إلا أن النهاية هي مشهدية فنية تتضمن خطابا دراميا موجهًا إلى متلقي، أو مشاهد أو مشارك، يتفاعل ويتأثر ويفكر ويتمتع.

ثم إنه لابد من تمثيل واقع هذا الأخير، أي قضاياها وانشغالاته اهتماماته، ففي مسرح العبث مثلا يبدو العرض غريبا و يغدو الخطاب الدرامي مبهما وغير مفهوم جملة وتفصيلا، ولكن لا يمكن في أي حال من الأحوال أن يعث أوجين يونيسكو أو صمويل بيكيت وغيرهما من رواد مسرح اللامعقول بهذا الفن.

إذن، هل من الممكن أن يصور الخطاب الدرامي العثي واقع المتلقي؟ وهل يمكن أن يعالج قضاياها؟

تقتضي الإجابة عن هذا السؤال تحليل المسرحيات العثية العالمية مثل "المطربة الصلعاء" و "الكراسي" و "جاك أو الامتثال" و "انتظار غود" و "نهاية اللعبة"، وغيرها من المسرحيات العثية العالمية التي تألق بها يونيسكو و بيكيت خاصة.

يقول جاك لموشان في آثار يونيسكو الكاملة "أستطيع أن أصرح بملء فمي عن الأسباب التي تدعوني أحب الآثار التي كتبها يونيسكو ذلك لأن أشخاصه يشبهوننا من الناحية الجانبية، ولأنه يرسم رسمنا الجانبي الخاص بنا عبر تلك المغامرات غير المتوقعة، والتي لا يمكن توقعها ظاهرا، والتي نعترف فجأة أنها حقيقية أكثر من أي حقيقة قد تكون قد جرت لنا"².

¹ - محمد فراح، المرجع السابق، ص 59-60.

² - إيليا الحاوي، المرجع السابق، ص 160.

إن واجهة الخطاب الدرامي غامض و مبهم و أسود ، ذلك أن يونيسكو يرى أن سطح الحقيقة زائف و مموه، و الحقيقة تكمن في اللب و العمق ، فلا بد من تجاوز السطح للوصول إلى الحقيقة ، ذلك أن " يونيسكو يستهزئ بالواقع السطحي الذي يراه ، و سخر من الشخصية الاجتماعية ، وهو القالب الجاهز الذي يدخل فيه كل فرد وينكمش . كما أدان التفكير و السلوك المقولتين اللذين يفصحان عن وجودهما من خلال الكليشيهات اللغوية و التصرفات الآلية . لقد رفض قوانين المنطق العقلي " ¹.

كان يونيسكو يهاجم الواقعية ، فالمسرح بالنسبة إليه ليس لغة أفكار يخدم إيديولوجيات منتصرة، و يبرز شعارات الثورة و التمرد ، هو يدين المسرح الذي يحمل رسالة . يوضح يونيسكو وجهة رأيه بقوله " في المسرح ، ليست الأفكار هي التي تبقى إذ أن الإيديولوجيات كلها تسقط في النهاية و يتم تجاوزها ، ما يبقى هي العواطف و الشخصيات و ربما بعض الأفكار ، لكنها أفكار حية من لحم و دم ، لا يعنينا الآن الأفكار الفلسفية التي أتى بها شكسبير ، إن ما يعنينا هو انفعالات هاملت أو ماكبث أو الملك لير" ².

يتضح مما سبق أنه تم التركيز على اتجاهات مسرحية معينة خاصة الخطاب الملحمي ، و الخطاب العبثي ، والسبب أن الوسط العربي قد تأثر تأثراً ملحوظاً بهذين الاتجاهين ، خاصة المسرح في الجزائر حيث تألق المسرح الملحمي في فترة الاستقلال و عمّر مدة من الزمن ، ثم انتشر المسرح العبثي و ما زال إلى أيامنا هذه.

يختلف الخطاب الدرامي و يتنوع من اتجاه مسرحي إلى آخر ، و لكن الثابت هاهنا هو المتلقي ، الذي يقوم ببناء معاني العرض، و يشارك في اللعبة الدرامية، و يحمل كتلا من الانفعالات الذهنية والإدراكية، و الأحاسيس تتحرك و تتفاعل مع هذا الخطاب الدرامي الذي ينبغي أن تتوفر

¹ كلود ابستادو ، يوجين يونيسكو ، م س ، ص 195-196

² كلود ابستادو ، يوجين يونيسكو ، م س ، ص 213

شروط ضرورية حتى يتمكن من ترجمة الخطابات و تفكيك العلامات التي يبعثها المرسل .

إذن ، على المتلقي أن يكون على وعي تام و دراية شاملة بالخلفيات التاريخية و الثقافية و الفلسفية للخطاب الدرامي .

أشارت آن أوبر سفيلد إلى ما أسمته بعملية النفي المتعلقة بالمتلقي، و هي تحدث و تفسر علاقة المتلقي بالخطاب الدرامي من جهة، و بالواقع من جهة أخرى . فالمتلقي في المسرح يقوم بالفصل بين الوهم المسرحي و الواقع ، أي بين العالم المعروض أمامه و العالم الذي يعيشه خارج قاعة العروض ، فعلى الرغم من أن العالم المعروض بكل مكوناته و عناصره يمتلك وجودا فعلياً ، فإن هذا الوجود يختلف كل الاختلاف عن الوجود الحقيقي المعيشي¹.

تفسر آن أوبر سفيلد هذه العملية ، أي عملية النفي على أساس أن العرض المسرحي يعتبر واقعا مستقلا يشبه حلما حقيقيا قد فرض نفسه على المتلقي ، أما غادامير فإنه " ينتهي إلى نتيجة هامة مفادها أن العرض المسرحي لم يقطع نهائيا عن العالم و الحياة ، فالحوادث التراجيدية التي تعرض على الخشبة لا تشمل قلبا غريبا ينتقل إلى المشاهد بطريقة سحرية ، بل هو بالأحرى موجود في عالمه ، و بقدر ما يتعرف على ذاته في العمل يزداد استمراره مع الوجود عمقا².

هذا يعني أن متلقي الخطاب الدرامي ليس منضمرا أو تائها في عالم سحري غريب ، في فضاء ليس كفضائه و بين مخلوقات لم يسبق أن شاهدها ، و لكن مهما كان إنشاء هذا الخطاب إلى اتجاه معين و إلى دنوه من الواقع أو ابتعاده عنه إلا أنه ثمة ما يربط المتلقي بحياته وواقعه حيث يغدو جزءا من هذا العالم و من هذه الحياة التي يحياها.

¹ - محمد فراح ، المرجع السابق ، ص89.

² - هشام معافة ، المرجع السابق ، ص196.

قد يتعرض الخطاب الدرامي أثناء العرض إلى تأويلات لم يقصدها المؤلف و لا المخرج و لا حتى الممثل ، لأن المتلقي يتعامل مع الخطاب الدرامي بشفرته الخاصة من أجل التوصل إلى عمق الخطاب الدرامي .

بالحديث عن الاتجاهات المسرحية الغريبة و ما تتضمنه من الخطابات الدرامية يتبادر التساؤل عن محل الخطاب الدرامي بين المسرح العربي عموما و المسرح في الجزائر على وجه الخصوص، و مدى تأثير الظروف التاريخية، و الاجتماعية، و الاقتصادية على تشكل الخطاب الدرامي في المسرح الجزائري، و كيفية تعامل المتلقي الجزائري مع هذا الخطاب .

المبحث الثالث : الخطاب الدرامي في المسرح الجزائري.

1- المسارات العامة للمسرح الجزائري :

شهد القطر الجزائري ممارسة الأدب و الفن والإبداع بأساليب و أشكال تعبيرية متنوعة أثناء فترة الاحتلال الفرنسي وبعده ، فأبدع الجزائريون في مجالات الشعر و القصة و الرواية منها " ربح الجنوب " لـ عبد الحميد بن هدوقة و رواية " غادة أم القرى " لـ رضا حوحو ، و رواية " الخبز " لـ رشيد بوجدره ، و غيرها من الروايات و القصص التي ظهرت أثناء الاحتلال أو بعده و منها ما اختفت .

أما فيما يتعلق بالدراما أو المسرح ، فقد اجمع النقاد على أن المسرح الجزائري ولد في ظروف الاستعمار ، و صار تقريبا من المسلم به أنه بدأ مع مسرحية " جحا " لـ علّالو " سنة 1926 " إلا أن أول مسرحية جزائرية هلت لها الجمهور الجزائري و عرضت عشرات المرات في كثير من المدن الجزائرية ، مسرحية " جحا " التي ألفها سلالو علي المدعو (علّالو) ¹.

كيف التفت المبدعون الجزائريون إلى الدراما ؟ هل كانوا يقلدون أو يقتبسون ؟ و هل أثرت فيهم الثقافة الغربية و دفعتهم إلى ممارسة الإبداع الدرامي ؟

لقد تأثر المثقفون الجزائريون - المتأثرون بالثقافة الفرنسية خاصة - بالعروض المسرحية الفرنسية التي كانت تعرض في المسارح التي شيدها الاستعمار في المدن الجزائرية الكبرى ، و قد تفاعلت نفسية هؤلاء المثقفين الذين منحت لهم الفرصة من مشاهدة عروض موليير و راسين و كورنيه و شكسبير و مارلو و ابسن و غيرهم. فأقبلوا على الإبداع و الخلق ، وعكفوا على التأليف و الاقتباس و الإخراج.

¹ - إدريس قرقر ، التراث في المسرح الجزائري ، دراسة في الأشكال و المضامين ، مكتبة الرشاد للطباعة و النشر و التوزيع ، الجزائر ، ط1، 2009 ، ص ص 60-61.

من بين هؤلاء المبدعين نجد كاتب ياسين ، ألبير كامي ، و حسين بوزهرة، و غيرهم ممن ألفوا مسرحياتهم باللغة الفرنسية ، إلا أنه قد برزت مسرحيات باللغة العربية الفصحى مقتدية ربما بالفرق العربية المسرحية التي زارت الجزائر مع مطلع القرن العشرين إذ : " تعتبر مسرحية (في سبيل الوطن) أول عرض باللغة العربية في الجزائر ... هذه المسرحية التي أوجدت جدالا في أصولها المصرية أو التركية، لكن المؤكد أنها تدخل في تاريخ الدراما و المسرح التركي ، و ما يهمنا أنها بوابة عرض مسرح جزائري ناطق باللغة العربية " ¹.

لقد فرض الاستعمار الفرنسي حالة من الاختناق والحصار على الثقافة الجزائرية لأنه كان يصبو طامعا إلى تشتيت الهوية الجزائرية و إتلاف الشخصية الوطنية ، فكان يحول بين المبدع و ممارسته الدرامية ، و في وقت لاحق غيرت الإدارة الاستعمارية سياستها اتجاه تعليم الجزائريين ، فكبلتهم بجملة من الشروط عبّر عنها "مصطفى كاتب" بشروط جهنمية ، يقول : " وهي شروط كلية تمس جوانب مادية و مالية و بشرية و سياسية للنشاط المسرحي في الجزائر إبان الفترة الاستعمارية " ².

ومن ثم فكر المواطن الجزائري ، لاسيما المثقف و الفنان في المقاومة ، مقاومة لا تقتصر على السلاح و المعركة ، إنما تتجاوزها إلى العمل على إرساء تقاليد مسرحية في الجزائر فجرّتها أزمات و مكبوتات المبدع العربي المقاوم ، فتحقق الأمر و كلّل بالنجاح، و الدليل على ذلك أن التاريخ يشهد بأن الجزائر كانت حبلى بالفكر و الثقافة و الفن والإبداع حيث " أثرت هذه الظروف على الكاتب الجزائري مثل تأثيرها على السياسيين و المواطنين إذ يخيم عليهم الإحساس بالإحباط والضياع " ³.

¹ - نور الدين عمرون ، المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000، شركة باتنيك ، الجزائر ، ط1، 2006، ص89.

² - مصطفى كاتب ، من المسرح الجزائري إلى المسرح الوطني الجزائري ، إعداد و ترجمة مخلوف بوكروح و الشريف الأدرع ، مقامات للنشر والتوزيع ، الجزائر ، ط 2، 2013 ، ص3.

³ - إدريس قرقرة ، المرجع السابق ، ص 81.

انتقى رواد المسرح الجزائري (علالو، بشطارزي، قسنطيني) الطابع الهزلي انتقاء مقصودا يرمي إلى العلاج و التطهير و التخفيف من معاناة ممارسات العنف التي مارسها الاستعمار في حق الجزائريين ، يعبر مصطفى كاتب عن هذه البداية المعروفة بشكلها الهزلي التهكمي بقوله : " إنه مسرح مرتبط بالغناء و بلغة خفيفة قادرة على تحويل الفكرة والتعبير الفني و إرضاء ذوق المتفرج " ¹ .

تمكن إذن هؤلاء الرواد من صناعة الشكل وواجهة العروض ، كما أنهم استندوا في كتاباتهم على الحكايات الشعبية والتراث العربي الثري بالأفكار و القيم و الأخلاق ، و هذا "محمد طاهر فضلاء" يقول عن رشيد قسنطيني : " إنه فنان أصيل في موهبته و له قدرة خلق الجو المسرحي في العرض ، يرتجل جملة اسمية فتأتي كأحسن ما تعد " ² .

يختلف مسرح الرواد الأوائل عن المسرح العالمي ، فلا أن لمسرح يونسكو أو ابسن أو شكسبير ، لا مجال للأحلام و الكوابيس و القتل وللمشاهد المعبرة عن الجنس و العنف، و لا وجود للغموض أيضا ، ذلك أن المسرح في الجزائر حينذاك كان في مهده و في بداية نموه ، كان الإبداع في المسرح الجزائري يهتز و يربو من حيث التأليف و الإخراج و التمثيل .

عن هذا النمو في الممارسة المسرحية عند هؤلاء الرواد كانت تحكمه معايير اجتماعية و ثقافية و فكرية ، كان فنا يعبر عن الواقع، إن " مسرح قسنطيني وطني وتعبير بمستواه ، فهو لا يستقي مواضيع مسرحياته و أغانيه من الحلم بل من الحياة اليومية . لقد كان قسنطيني رشيد يملك حسا فنيا و مرفعا مكنه من الغوص في أعماق المجتمع ، و من رصد مختلف الأمراض و الانحرافات التي تنخر جسده " ³ .

¹ - علي الراعي ، المسرح الوطني العربي ، عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة و الفنون والآداب ، ط1، الكويت ، 1988 ، ص544.

² - بن حنيش نواري ، فن الكوميديا في مسرح رشيد قسنطيني ، منشورات أرشفة المسرح الجزائري ، جامعة وهران ، 2005 ، ص51.

³ - بن حنيش نواري ، المرجع السابق ، ص52.

أما علالو فقد استلهم تأليفه الدرامي من التاريخ و من الشخصيات التاريخية ، كشخصية "جحا" و شخصية "أبو حسن المغفل" معتمدا على الطابع الشعبي الفكاهي، ومصورا المكبوتات و العقدة و حب التملك و السيطرة و انعدام التواصل .

ثم يأتي بشطارزي ليتألق بالدراما الاجتماعية مع مسرحية "فاقو" ، و "الخداعين" ، و "بني ويوي" ، و "النساء" التي اقتبسها من "ألف ليلة وليلة" و من التراث الشعبي.

حاول بشطارزي تأسيس نهضة ثقافية و حركة مسرحية و فنية في موطن يعاني أهله البؤس و الحرمان و الجهالة ، معلنا تحديه للسلطات والرقابة الفرنسية. " لقد كانت السلطات الفرنسية تراقب بشدة الأنشطة المسرحية خاصة تلك التي كانت تدعو للتمرد و الانزلاق عن خط المعمرين ، و بالفعل تدخلت السلطات الفرنسية في توقيف عدة مسرحيات سنة 1937 مثل " فاقو" و " بني ويوي" و استخدم الحاكم العام " لوبو" الحظر على بشتارزي بعدم مزاوله المسرح لمدة سنتين¹.

يتضح مما سلف أن وجود الاستعمار صعب من ممارسة النشاط الفني و المسرحي في الجزائر ، إلا أن هؤلاء الرواد قاوموا و تحدوا ذلك، وأسسوا مسرحا ثوريا " يكون فيه الفنان سيد نفسه ، يمشي تبعا لمواقفه و مبادئه السامية ، لا يقبل المساومة، و لا يقبل أن يشتري و يباع ، و في هذا الإطار يتوجه الفنان إلى الجماهير ، فيشرح لهم عناصر الأمراض والمشاكل بلغة هادئة ، ولكنها تحمل في عمقها غضبا ضامرا ينقد الواقع من موقع الفاعل لا الصارخ فقط².

في ظل هذه الظروف تألق عدد من المسرحيين الذين ألفوا مسرحياتهم باللغة الفرنسية، و قد اعتبرت نقطة إيجابية لأن المبدع الجزائري

¹ - نور الدين عمرو ، المرجع السابق ، ص 97.

² - حفناوي بعلي ، الثورة الجزائرية في المسرح العربي ، محافظة المهرجان الوطني للمسرح المحترف ، وزارة الثقافة ، الجزائر ، 2008 ، ص 35 .

الفصل الأول — الخطاب الدرامي — إشكالية المصطلح والمدلول

العربي قد برهن أنه يتمكن من كتابة الشعر أو الرواية أو المسرحية باللغة الأجنبية ، في حين يعجز كثير من الأجانب ممن يمتلكون هذه اللغة على ذلك .

ومن ثمّ فإن الإنسان العربي الجزائري ليس متخلفا و لا جاهلا ، لأنه قد برز جزائريون و مبدعون كتبوا باللغة العربية الفصحى و باللغة الأجنبية و باللغة الدارجة ، فهو إنسان يدافع عن إنسانيته، مقبل بفنه على الحياة الإنسانية السوية، و مدبر بل مقاوم لكل أنواع الاعتداء والتجاوز و احتقار الآخر .

من المسرحيين الذين كتبوا باللغة الأجنبية " كاتب ياسين " ، هذا الأخير الذي سافر إلى فرنسا و احتك بالأدب الفرنسي ، ثم أقبل على الشعر و الرواية ، و أشهر ما كتبه " نجمة " التي يقول فيها " إن نجمة هي روح الجزائر الممزقة من البداية ، و المهذومة بشتى المؤثرات الداخلية "¹.

أبرزت الحركة الإصلاحية التي كان يتزعمها الشيخ عبد الحميد بن باديس اتجاهها كلاسيكيا حيث " كتبت المسرحيات ذات السمات الكلاسيكية باللغة الفصحى لكونها لغة راقية تخاطب العقل ، و بالإضافة إلى ما تقدّم نجد الكاتب عبد الرحمن الجيلالي الذي كتب مسرحيات باللغة الفصحى مثل " المولد " و " الهجرة النبوية " ، كما كتب محمد العيد آل خليفة مسرحية " بلال " و هي مسرحية دينية تعرّف و تذكر الجزائريين بدينهم الحنيف الذي لا يجب الانسلاخ عنه "².

تمسك أصحاب هذا الاتجاه باللغة الفصحى باعتبارها لغة فكر وفن و حضارة، إلا أن هذه العروض الكلاسيكية لم تجدد إقبالا كبيرا لدى الجمهور الذي لم يكن في مستوى هذه اللغة الراقية التي كانت تحول بينه و بين متعة الفهم و متعة المعرفة.

¹ - إدريس قرقرة ، المرجع السابق ، ص83.
² - محمد مصايف ، فصول النقد الأدبي الجزائري الحديث ، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع ، الجزائر ، ط2 ، 1981 ، ص68.

في المقابل، فقد وصفت مسرحيات و عروض الرواد الأوائل بالنجاح ، لماذا؟ لأنهم تمكنوا من تكوين واستقطاب جمهور مسرحي تابع هذه المسرحيات و تفاعل معها ، و بالتالي قد وفق كل من علالو و بشطارزي و قسنطيني في تشكيل هذا الخطاب شكلا ومضمونا .

يتضح مما سلف أن الظروف المتأزمة لفترة الثورة التحريرية على وجه الخصوص قد أثرت على نشاط الإبداع و المبدع المسرحي ، تأثيرا إيجابيا و آخر سلبيا . و بالتالي مارس الفنان ها هنا إبداعه حسب ما تمليه عليه ذاتيته و نفسيته و أفكاره، وخاضعا لكل العوامل الوجدانية والفكرية، ذلك أن " المسرح بصفة عامة هو عامل أساسي من العوامل الفعالة ، و الفاعلة في حركة التطور الاجتماعي على كل المستويات ... وهو انسجام الفنان انسجاما حميميا بأفراد مجتمعه واحتكاكه المستمر واليومي بكل صغيرة وكبيرة فيه ، و بين الجماعة والحياة ، ولا يتحقق إلا من خلال الموقف أو العقيدة المشتركة " ¹.

أما في الفترة التي تحقق فيها الاستقلال ، صارت ظروف ومعطيات الممارسة المسرحية مغايرة ، إنها الحرية التي يتمتع بها كل من الفنان الممارس و المتلقي ، فانبثقت فرقة مسرحية عرفت بفرقة " المسرح الوطني الجزائري " كانت تصبو إلى تأسيس قاعدة لمسرح نضالي أولويته هي خدمة الشعب ، فاعتنق المسرح الملحمي بمحاكاته أو تعديله وتكييفه مع فن البيئة العربية .

2- نوعية الخطاب الدرامي في المسرح الجزائري :

ما الغاية من الممارسة الدرامية المسرحية ؟ و هل من الضروري أن تتضمن كل مسرحية وكل عرض خطابا معينا ؟

إن الاتجاه الفكري الذي تحكمه ذاتية المبدع و الممارس و علاقته أو مدى تأثره بالظروف التي يتعاطى معها تؤثر فيه و تدفعه إلى تشكيل خطابيه الضمني ، فكاتب ياسين مثلا قد شهد أحداث 08 ماي 1945

¹ - حفناوي بعلي ، المرجع السابق ، ص53.

الفصل الأول — الخطاب الدرامي — إشكالية المصطلح والمدلول

، و شارك في المظاهرات ثم دخل السجن ، ثم بعدما أطلق سراحه ووجد أمه في مستشفى الأمراض العقلية .

كل ذلك دفع ياسين إلى أن يكتب الجثة المطوقة ، و هي تراجيديا " تصور جثة البطل الذي يرمز إلى جيل كامل من الشباب مقيد بمجموعة عوامل منها التقاليد الاجتماعية في صورة صراع مع الأجيال و صراع مع الاستعمار"¹.

أما فيما يخص نجمة و التي " هي ابنة العم " زوليخة" التي أحبها ياسين حبا جنونيا بالرغم من أنها كانت تكبره ستة عشر سنة"² ، و من ثم نجد أن رواية المؤلف تعكس أيضا ذاتيته وعاطفته و حبه ، يقول الناقد عيسى رأس الما : " ابنة عم ياسين زوليخة هي حب مرحلة الشباب الذي تعذر الوصول إليه ، و هذا التعذر هو ما أوحى إليه نجمة ، إنها الشخصية الرمز في كل أعماله الفنية"³.

بالتالي ، يغدو الفن و يسعى إلى تحرير الحياة من كل القوى والاضغوطات كما يرى ذلك نيتشه ، فمن الفنانين من يصور فنه و يبرزه بواجهته الصريحة الملتصقة بالواقع كما يفعل بسكاتور* وبريخت ، ومنهم من يعزله عن الواقع و يجرده و يجعله يتعالى و يسمو مثل ما يفعل يونسكو و بيكيت.

من هذا المنطلق يمكن استنتاج أن الخطاب المسرحي الجزائري قد تشكل نتيجة ظروف قاهرة و تنوع من زمن إلى آخر ، حيث حل الفساد و الظلم و التجاوز و الامتداد على الإنسانية ، و يبرز في المقابل ما يسمى بالمسرح الإصلاحى أو الثوري أو السياسي الذي لا ينفصل في طابعه عن الخطاب الاجتماعي و كذا الخطاب الديني .

¹ - مخلوف بوكروح ، المرجع السابق ، ص28.

² - رأس الما عيسى ، الخطاب الإيديولوجي في المسرح الجزائري ، أطروحة دكتوراه ، جامعة وهران ، كلية الآداب والفنون ، قسم الفنون الدرامية ، 2007-2008 ، ص267.

³ - رأس الما عيسى ، الخطاب الإيديولوجي في المسرح الجزائري ، م س ، ص270.

* - أروين بسكاتر أحد مؤسسي المسرح السياسي في العالم ومؤيدي الأفكار الثورية داخل خشبة المسرح.

✓ الخطاب الدرامي السياسي:

نبذ كثير من المسرحيين و من المنظرين استعمال خشبة المسرح لأغراض سياسية ، على رأسهم يونسكو ، حيث يقول كلود إبتادو مخاطبا إياه " لقد كتبت أن ليس على المسرح أن يجد أية إيديولوجية ، و أن الجدوى من ذلك أن يقرأ المرء مقالة فلسفية أو جريدته اليومية " ¹ ، فأجابه يونسكو بقوله : " أرى أنه إذا كان على المسرح أن يبقى بعد وفاة مؤلفه لن يكون ذلك بسبب الرسالة التي ينقلها " ² . من جهة أخرى قد تزعم مسرحيون آخرون ما أسموه بالمسرح الثوري أو النضالي أو السياسي أمثال بيسكاتور وبريخت ، ولكل خلفيته الفلسفية و اتجاهه الفكري و غايته في الإصلاح و التغيير كما سلف الذكر.

من أجل ذلك ، تناول كثير من المسرحيين الجزائريين قضية الثورة في العديد من الأعمال المسرحية منها مسرحية " أولاد القصبة " و " الخالدون " و " العهد " لـ عبد الحليم رايس ، و " حسان طيرو " لرويشد و " احمرار الفجر " لآسيا جبار ، إضافة إلى " الجثة المطوقة " لكاتب ياسين ، و التي صنفت على أساس أنها تراجيديا سياسية ، و بالتالي " يمكن تصنيف كاتب ياسين في صف المبدعين الذين اهتموا بموضوعات اجتماعية و سياسية و ثقافية منتقاة لأنه كان يملك ناصية القول و الفلسفة و كان يجيد بناء الدراما في نصوصه المسرحية " ³.

من المسرحيات أيضا التي كانت تتضمن الخطاب السياسي مسرحية " مونصيرات " لصاحبها فراح محمد و التي اقتبسها عن " إيمانويل روبس " ذات البعد السياسي الذي يفضح الظلم و القهر لكل ألوان التجاوزات في حق بني الإنسان.

¹ - كلود إبتادو ، يوجين يونسكو ، المرجع السابق ، ص 218.

² - م ن ، ص ن.

³ - رأس الماء عيسى ، المرجع السابق ، ص 260.

"إن الخطاب السياسي في المسرح الجزائري عرف تصاعدا مواكبا للأحداث السياسية التي أفرزتها العلاقة المتوترة بين الاستعمار الفرنسي والشعب الجزائري"¹، حيث كان يعتمد على التلميح في بدايته ثم تحول إلى خطاب نضالي أو ثوري يبرز البعد أو الموقف السياسي بدارا وجهارا.

أما الخطاب الثوري في المسرح لا يمكن فصله عن الخطاب السياسي، لأن النضال هو الثورة وهو محاولة التخلص من الاستعمار وبناء دولة بقاعدة و أركان جديدة، و بالتالي " فقد عاجلت المسرحيات التي تناولت الثورة التحريرية موضوعات من وجهات نظر مختلفة ومتباينة، البعض منها ركز على العمل الفدائي في المدن مثل مسرحيتي " أولاد القصبة " لعبد الحليم رايس ، و " حسان طيرو " لرويشد ، و " الحاجز الأخير " لمصطفى الأشرف . كما اهتمت بعض المسرحيات بموضوع المقاومة الوطنية التي توجت بثورة تحريرية ووجدت صدى على الصعيد الداخلي و الخارجي ، مثل مسرحيات " نحو النور " لمصطفى كاتب ، و " الجثة المطوقة " لكاتب ياسين ، و " احمرار الفجر " لآسيا جبار"².

✓ الخطاب الدرامي الاجتماعي :

هي مسرحيات ذات طابع هزلي تهكمي تنتقي مواضيعها من الواقع و من الحياة اليومية و اللغة المستعملة في الحوار و المونولوجات هي اللغة الدارجة ، و بالتالي تألفت الكوميديا و ذلك بسبب " ظهور نخبة من الممثلين المسرحيين الذين شددوا انتباه الجمهور منذ البدايات الأولى للمسرح الجزائري بمسرحيات جيدة ، و أدوار حادة ، و أسلوب هزلي مليء بالتهكم ، و السخرية اتبعه الكثير أمثال رشيد قسنطيني ، و علالو ، و محي الدين بشارزي"³.

¹ - دين الهناني أحمد ، المرجع السابق ، ص270.

² - حفناوي بعلي ، المرجع السابق ، ص99-100.

³ - بن حنيش نواري ، المرجع السابق ، ص31.

وصف هذا اللون من المسرح و هذا النوع من الخطاب بأنه قد ارتبط بلغة خفيفة ترتبط بالغناء و ترضي المتفرج و توصل الفكرة بكل يسر، " و قد نجح رويشد في الاعتماد على اللغة الشعبية الجماهيرية و التي حملها رموزه و إيجاءاته للكشف عن أعمال شخصياته التي اختزاها من الأوساط الشعبية و اعتمد اعتمادا كلياً على اللغة الدارجة الشعبية دون أي تصنع أو تزيين¹.

يتجلى الخطاب الدرامي في هذه المسرحيات الاجتماعية في معالجته لقضايا الأسرة و الطلاق و تعدد الزوجات و آفة الخمر و أثرها على الفرد و المجتمع و الأمية ، تظهر هذه الآفات التي عاجلها مؤلفوها فنيا في عدة مسرحيات مثل " عنتره الحشايشي " لعلالو ، و مسرحية " زواج بوبرمة " لرشيد قسنطيني ، و مسرحية " بعد السكر " لبشطارزي .

هذه المسرحيات هي ذات خطاب اجتماعي في جو من الفكاهة و التهكم إلا أنها لا تخلو من التلميح السياسي ، وذلك " بعد أن استقطب المسرح الجزائري الكثير من الجمهور ، و أضحت مواضيعه تتعدى الترفيه و الوعظ الأخلاقي إلى التلميح السياسي في طرح القضايا التي تهم مصير الشعب الجزائري كمسرحية " العهد الوافي " و " آش قالوا " لرشيد القسنطيني ، و مسرحيات أخرى مثل " بني وبوي " و " فاقوا " لمحي الدين بشطارزي ، والتي كانت لا تخلو من تلميحات سياسية مباشرة ، عندئذ راحت الحكومة الاستعمارية تضيق الخناق على المسرح الجزائري² .

هذا يعني أنه يمكن أن تتضمن التجربة الواحدة مجموعة من الخطابات في أشكالها المتعددة ، أي " أن الخطاب المسرحي تلتقي داخله مجموعة من الأنواع الخطابية"³ باعتبار أن المتلقي شخص يتميز بنسبة من الذكاء و باستطاعته أن يفسر و يؤول ، كما أنه يرفض بطابعه الدروس و

¹ - المرجع نفسه ، ص 46-47.

² - بن حنيش نواري ، المرجع السابق ، ص41.

³ - محمد فراح ، المرجع السابق ، ص40.

الإرشادات المباشرة ، من أجل ذلك يلتجئ المؤلف الدرامي إلى تقنية التنويع والتلميح كي يشدّ المتلقي ويحقق لديه المتعة التي ينتظرها.

3- تنوع أشكال الخطاب الدرامي في الجزائر :

لقد اتضح مما سبق أن الخطاب الدرامي للمسرح الجزائري قد شكّل على أساس ارتباطه بالتقاليد والأعراف و بميولات الجمهور المتلقي من جهة ، و بنوعه الكوميدي الذي يعالج فنيا ودراميا مشاكل المواطن الجزائري.

ومع الاستقلال ، تم إنشاء فرقة مسرحية تحت اسم " المسرح الوطني الجزائري " التي كانت تهدف إلى إنشاء مسرح نضالي يخدم الشعب في فلك ثقافي يسيره النظام الفتي ذو الخيارات الاشتراكية . و لا غرابة أن نرى منشطي المسرح الوطني الجزائري ، و بدافع رفضهم القوي " للمسرح البورجوازي " يندفعون إلى تقديم أعمال بريخت الذي يعدونه نموذجا في البحث عن مسرح ملحمي ، و ليس صدفة أن يختار المسرح الوطني قبل الإعلان الرسمي عن إنشائه تقديم أعمال كاكي الذي سيكون له شأن مع بريخت¹.

إذن ، لم يأت اختيار الخطاب الدرامي الملحمي عشوائيا ، و بالتالي كان كاكي يستلهم الفكرة من كتاب عالمين ثم يكيفها من خلال استبدال فضاء شعبي عام و مفتوح، و بإقحام التراث العربي المحلي يرمي إلى إبراز الآفات الاجتماعية، و القضايا الوطنية ، " فالأسطورة عند كاكي سواء في القرب و الصالحين أو في كل واحد و حكمه حين استعان بأسطورة شعبية عن فتاة ترغمها العائلة بالزواج من شيخ كبير ودور جن البحر في إنقاذ الفتاة من الموت ، إذن هذه الأسطورة كانت لديه تخيلها لذلك الصراع الرهيب الذي يحتوي في مضامينه تعقيدات داخل المجتمع الجزائري².

¹ - الشريف الأدرع ، المرجع السابق ، ص31.

² - إدريس قرقرة ، المرجع السابق ، ص389.

ومن ثم وجد هذا الفن الدرامي يتحرك بالتوازي وفق التيار الواقعي ، أي لم يكن لديه خيار ، عليه أن يقوم بتصوير الواقع الاجتماعي، أي واقع المواطن البسيط الذي بدأ يتعاطى مع الحرية و مع بناء و تشييد الوطن.

إضافة إلى عبد الرحمن كاكي ، تألق عبد القادر علولة الذي تبنى الاشتراكية كموقف إيديولوجي، وعارض منهجه الفكري على خشبة المسرح ، فيتضح خطابه الدرامي من خلال " قدور السواق "، و " الغشام يوصي ابنه مسعود "، و " العكلي و المنور "، و " جلول الفهياي " ، و " اللثام "، على أساس الدفاع عن البروليتاريا*، و تشجيع قطاع الثورة الزراعية، و الحث على التغيير الاجتماعي .

يتم التوصل إلى أن الخطاب الدرامي قد تنوع بتنوع التجارب المسرحية بدءا بالرواد حيث معالجة الآفات الاجتماعية و مقاومة الاحتلال ضمينا ، ثم الخطاب الدرامي الملحمي مع كاكي و علولة و من سار على دربهما .

ثم تعدد الفرق المسرحية مع الجمعيات و الفرق المحترفة والهواة، أو تغير النمط الثقافي مع العولمة، و التطور التكنولوجي، و انتشار خاصة ظاهرة التجريب المسرحي .

كل ذلك أدى إلى ممارسات فنية مختلفة حيث التجريب في الكتابة الدرامية مع محاولات لنسف النص و الكلمة على حساب الصورة و الكوريغراف ، و انتشار ظاهرة العبث أو اللامعقول على الساحة المسرحية العربية عامة و الجزائرية بصفة خاصة .

* - هي الطبقة التي لا تملك أي وسائل إنتاج وتعيش من بيع مجهودها العضلي أو الفكري ، من رواد هذا الفكر كارل ماركس وفريدريك أنجلز في كتاب بيان الحزب الشيوعي .

الفصل الثاني : أدب الأطفال

– المفهوم، النشأة، والتطور –

المبحث الأول : الأسس النظرية لأدب الطفل.

1- مفهوم أدب الطفل.

2- أهداف أدب الطفل عند المسلمين.

3- خصائص أدب الطفل.

المبحث الثاني : المراحل العمرية لنمو الأطفال.

1- مراحل النمو النفسي والإدراكي عند الأطفال.

2- مراحل النمو اللغوي عند الأطفال.

المبحث الثالث : نشأة وتطور أدب الطفل.

1- نشأة أدب الطفل.

2- تطور أدب الطفل في العالم الغربي.

3- تطور أدب الطفل في العالم العربي.

المبحث الأول : الأسس النظرية لأدب الطفل.

1- مفهوم أدب الطفل :

قبل أن نبدأ في الحديث عن معنى أدب الطفل، لا بد لنا أن نشير إلى مفهوم كلمة (أدب)، فقد طرأ على معناها العديد من التغيرات من حقبة لأخرى، شأنها في ذلك شأن العديد من الكلمات العربية التي تطورت بتطور معالم الحضارة العربية، خاصة عند انتقالها من البداوة إلى الحضارة.

استعمل العرب قديماً دلالات عدة لوصف كلمة أدب، فنجدها في الجاهلية تدل على المأدبة أي الدعاء لحضرة الطعام، فهذا هو الشاعر طَرْفَة بن عبد يقول :

نَحْنُ فِي الْمِشْتَاةِ نَدْعُو الْجَفَلَى لَا تَرَى الْآدِبَ فِينَا يَنْتَقِرُ¹

معنى ذلك أن من العادات الكريمة والخصال الحميدة التي امتاز بها العرب في الجاهلية هي دعوة الناس للطعام دون تخصيص أو تفضيل، فبمجرد المرور على موائد الطعام يتم دعائهم إلى الدخول ومشاركة الغداء، إذا الأدب هنا بمعنى الدعوة إلى تناول الطعام، واشتقوا من هذا المعنى أَدَبَ يَأْدُبُ بمعنى صنع مأدبة أو دعا إليها.

دلت كلمة أدب في معناها اللغوي على الأخلاق الحميدة، والأفعال الجميلة، وإليك ذكر معناها في بعض معاجم اللغة العربية باختصار:

- يصف ابن منظور بأن الأدب هو « الذي يتأدب به الأديب من الناس، سُمي أدباً لأنه يَأْدُبُ الناس إلى المحامد، وينهاهم عن المقابح، وأصل

¹ - ينظر : أحمد عبد المجيد خليفة الدندراوي ، أدب الأطفال في العالم العربي — أسسه، وتطوره، وأهميته، وأهدافه، وسماته، وفنونه، ووسائله، ومشكلاته، دار الهداية ، 1434هـ - 2013م ، ط1 ، ص 18.

الأدب الدعاء، ومنه قيل للصنيع يدعى إليه الناس: مَدْعَاةٌ وَمَأْدُبَةٌ¹، ونقول فلان قد استأدب بمعنى تأدب، وصار خلقه حسنا.

» - في أساس البلاغة نجد بأن كلمة أدب تدل على آداب الناس، وقد أدب فلان وأزب، وتقول: الأدبُ مَأْدِبَةٌ، ما لأحد فيها مأزب، وأدبهم على الأمر: جمعهم عليه يأدبهم، وجاش أدبُ البحر: إذا كثر ماؤه².

- في القاموس المحيط الأدب هو حسن التناول، وأدب فلان: أي حسن فلان فهو أديب وجمعه أدباء، والمأدبة هي كل طعام صنع لدعوة أو عرس، وآدب البلاد إيدابا أي ملاءها عدلا، والأدب بالفتح هو العجب³.

إذا، تدل كلمة أدب في معناها العام على المأدبة للطعام، أو على حسن الخلق وجمال الفعل، ومن ذلك فإن الإنسان الأديب هو المهذب خُلُقياً، وهو الذي تتجمع فيه كل المعاني الحسنة، سواء تلك التي تتعلق بالصفات الحميدة، أو التي تتعلق بالمعرفة والعلم والخبرة الدائمة والثقافة العامة. ووصل كذلك المعنى الدلالي لكلمة أدب ليدل على « المعنى الرقيق في اللفظ الأنيق، يتخذه الأديب عادة للتعبير عما يجيش في صدره من أفكار، وفي قلبه ووجدانه من أحاسيس ومشاعر وعواطف، أو هو ما أنتجه الكتاب والشعراء من جميل النثر والشعر، مما يصور عاطفة، أو يصف منظرا، أو يعرض صورة من صور الحياة والطبيعة⁴، فهو كذلك تعبير عن الأفكار وما في الخاطر من عواطف ومشاعر مكبوتة تعبر عن كل ما هو جميل.

إن هذا التعبير الشامل لكلمة أدب هو الذي ساقته السيرة النبوية الشريفة، من ذكر الطريقة الصحيحة التي أوصانا بها الرسول صلى الله عليه

¹ - ابن منظور ، المصدر السابق ، 43.

² - ينظر : أبي القاسم الزمخشري ، المصدر السابق ، ص 07.

³ - محمد الدين محمد بن يعقوب الفيروزآبادي، المصدر السابق ، ص 42.

⁴ - ربحي مصطفى عليان ، أدب الأطفال ، دار صفاء للنشر والتوزيع ، عمان ، الأردن ، 1435 هـ - 2014 م ، ط 1 ، ص 37.

وسلم في التربية الصحيحة والتحلي بالخلق الحسن، فقد ورد عنه صلى الله عليه وسلم أنه قال: «أدبني ربي فأحسن تأديبي»، بمعنى هداه وجعله كلاً متكاملًا من جميع الصفات الحسنة الداخلية والخارجية، وفي حثه على تربية الأولاد قال أيضاً: «أكرموا أولادكم وأحسنوا أدبهم»، أي علموهم منذ الصبا محاسن الأخلاق ونظافة المشاعر والأحاسيس.¹

ومن المفارقات العجيبة في كلمة أدب، هي أن معناها اللغوي لا يقتصر على الإنسان فقط ككائن عاقل ومميز يستطيع أن يفرق بواسطة عقله بين ما ينفعه وينفع غيره، وبين ما يضره ويضر غيره، بل يشمل كذلك كل الكائنات الحية التي تملك الإرادة الفطرية لفعل الأعمال الحسنة، « فالأدب ليس كما توهمه الشهرة هو الأشعار والنوادر والحكايات وما أشبه ذلك. ولا أن الأدب خاص بالإنسان، بل ما يقتضيه تعريفه العام لكل حي، فلكل حي أدب يليق به، فأدب الإنسان تعودته الأحوال التي يصير بها نافعاً لنفسه ولأهل الأرض، والمنفعة التي يمكنه القيام بها في طائفته المشاركة في ذلك حسب الأوضاع الإلهية، حيث خلق الله كل نوع وخصه بأعمال، وأدب الجمل تعودته البروك حيث يراد منه، ونهوضه بالأثقال المحمولة عليه، وانقياده بتلك السلاسل»²، ولعل السائل يقول: هل أن كل هذه الدلالات لكلمة أدب ما زالت باقية إلى اليوم؟ أم أن مدلوله ومعناه تغير وتطور بتطور العلوم وثقافة الإنسان.

لقد تطورت كلمة أدب وتجاوزت دلالاتها اللغوية فأصبحت تفوق المعنى التهذيبي الخلقى، إلى معنى آخر قريب منه وهو المعنى التعليمي، وأصبح الأديب هو المعلم الذي يقوم بتربية الأطفال وتعليمهم، فنجد أن

¹ - ينظر : ابن الأثير ، النهاية في غريب الحديث والأثر ، ج 1 ، القاهرة ، 1311 هـ ، ص 03.

² - ربحي مصطفى عليان ، المرجع السابق ، ص 39.

أبناء الخلفاء في العصر الأموي كانوا يدرسون عند طائفة من المؤدبين، يلقنهم أصول الثقافة العربية كالشعر والخطابة والأنساب، وغيرهم من العلوم والثقافات التي شهدتها العرب منذ الجاهلية. ومع مجيء الخلافة العباسية أصبح الأدب يشمل جميع الدلالات التهذيبية والعلمية، حتى أن هذا الأخير أصبح يأخذ قسطا وافرا منه في كتب ومصنفات الأدباء والعلماء على حد سواء، فنجد مثلا ابن المقفع قد صاغ هذا المدلول من خلال رسالتين في ذكر المحاسن الخلقية والنصائح السياسية للحكم والرعية باسم (الأدب الصغير والأدب الكبير)، كما أن هناك العديد من المؤلفات* التي اشتغل فيها أصحابها على جملة من العلوم والثقافات بما في ذلك الأدب والدين والاجتماع وغيرها.

ارتبط الأدب في فترات متلاحقة بالنتاج الأدبي والشعري والنثري والخطابي بصفة عامة، حتى أنه أصبح يمثل فترة معينة أو عصرا من العصور، وأصبح له «تشكيل أو تصوير تخيلي للحياة والفكر والوجدان من خلال أبنية لغوية، وهو فرع من فروع المعرفة الإنسانية العامة، ونعني بالتصوير والتعبير فنيا ووجدانيا عن العادات والآراء والقيم والآمال والمشاعر وغيرها من عناصر الثقافة»¹، وهو بالتالي يعطينا نمطا خياليا عن حياة الإنسان، ثم نظرة شاملة عن البيئة وما يحوم حولها من عادات وتقاليد ومعرفة منذ أقدم العصور إلى يومنا هذا.

* - من بين هذه المؤلفات كذلك نجد (ديوان الحماسة) لأبي تمام (232هـ ، 846م) الذي جمع في بابيه الثالث بابا للأدب ضم فيه مختارات من طرائف الشعر منذ فترة الجاهلية. كما نجد كذلك كتابا آخر للإمام البخاري يسمى بكتاب الأدب في مصنفه المشهور في الحديث (الجامع الصحيح)، وكتاب آخر نجده في هذا السياق يجمع ألوانا من الأخبار والأشعار والخطب والنوادر، وهو كتاب (البيان والتبيين للجاحظ).

- ينظر : أحمد عبد المجيد خليفة الدندراوي ، المرجع السابق ، ص ص 20 ، 21 .
1 - ربحي مصطفى عليان ، المرجع السابق ، ص ص 37 ، 38 .

ولعل الحديث عن هذا المعنى يسوقنا إلى الفترة الحديثة أين تم تقسيم الأدب من خلال جانبه التاريخي والدلالي إلى نوعين هما :

الأول وهو التعريف العام للأدب حيث تقابله في المعنى كلمة (Littérature) باللغة الفرنسية، وتدّل على كل ما يكتب في اللغة مهما كان موضوعها، وأسلوبها ، وبالتالي فإن هذا المعنى يشمل كل العلوم التطبيقية والعلمية والإنسانية، وما إلى ذلك مما يكون العقل والإدراك حيّزا لنشاطه وإبداعه في إطار عملية المعرفة العلمية.

الثاني وهو التعريف الخاص للأدب حيث يقصد به معنى واحدا لا أكثر، بأن يكون كلاما جيدا يحدث في متلقيه متعة وتذوقا فنيا راقيا، وهذا ما نجده بكثرة في فنون النثر والشعر أين تكون صناعة العواطف والأحاسيس الجميلة في أبدان ونفوس القراء والمستمعين، مثال ذلك الأجناس الأدبية كالخطابة والأمثال والقصص والمسرحيات والمقامات.

من أنصار هذا التقسيم كذلك نجد طلعت فهمي خفاجي الذي أكد في كتابه أدب الأطفال في مواجهة الغزو الثقافي بأن الأدب لا يمكنه أن يعرف إلا من خلال معناه العام والخاص:

- المعنى العام الذي يدل على الإنتاج العقلي عامة مدونا في الكتب.

- أما المعنى الخاص فهو يدل على الكلام الجيد الذي يحدث لمتلقيه لذة فنية، إلى جانب المعنى الخلفي.

كما يذكر بأن الأدب في الجاهلية اقتصر على الشعر فقط، فكانت موضوعاته مصنفة إلى فخر وغزل ومدح وهجاء ورثاء وغيرها، ثم مع مجيء العصر الأموي والعباسي أصبح يضم ألوانا أخرى تسمى بالكتابة الفنية، ثم

تعددت بعد ذلك تقسيماته تبعاً لدخول تغيرات كبيرة، أهمها اتصال الأدب العربي بالأدب الغربي، واتخاذ المفاهيم العربية أساساً للتصنيف.¹

نستنتج من ذلك أن الأدب هو تعبير جميل عن كل التجارب الإنسانية التي يعيشها الأديب ويوظفها لنا في أعماله وكتبه، إما بواسطة الشعر أو النثر، تشمل الواقع بكل أشكاله وأحاسيسه ونفسياته، وتؤثر كذلك في العقول والعواطف والأحاسيس، فتثير دهشة، أو إعجاباً، أو انفعالا، فتجعلنا نغير نظرتنا للحياة من المتعة إلى الإعجاب الفني.

في هذا السياق يؤكد كمال الدين حسين بأن الأدب « هو وسيلة من وسائل التعبير عن انفعالات الإنسان وعواطفه وخبراته، يصيغها صياغة فنية في تلك الأشكال أو الإبداعات الأدبية المختلفة التي تعتمد على الكلمة التي تتحول على يد الفنان إلى وسيلة غير التي تستخدم فيها في الحياة العادية، أي وسيلة للتعبير عن الشعور وليس الخبر »²، وبالتالي يصبح الأدب هنا عبارة عن النتاج العاطفي الذي يجسده الأديب في الواقع ويجعله شعوراً عاطفياً بواسطة الألفاظ والأقوال التي يندش منها القارئ والسامع.

من الخصائص كذلك التي يمتاز بها الأدب عن باقي العلوم الأخرى، هو قدرته الفائقة على إثارة المتعة الحسية والذهنية في محاولة محاكاةه للتجربة الإنسانية، إن ذلك يؤدي إلى انفجار في وجدان الأديب وذهنه وإحداثه لكم من الانفعالات والأحاسيس والأفكار التي تتولد في شكل أدبي فني وسيلته فيه الكلمة المصاغة بمنهج وأسلوب له خصائصه التي تحدد فنية المنهج الأدبي.

¹ - ينظر : طلعت فهمي خفاجي ، أدب الأطفال في مواجهة الغزو الثقافي ، تقديم أحمد العربي ، دار ومكتبة الإسراء للطبع والنشر والتوزيع ، القاهرة ، 2006 ، ط1 ، ص 67.

² - كمال الدين حسين ، مقدمة في أدب الطفل ، كلية رياض الأطفال ، جامعة القاهرة ، 2002 ، د ط ، ص 11.

تعريف أدب الطفل:

يشكل أدب الطفل في الأدب المعاصر حلقة واسعة من التساؤلات الكثيرة حول مدلوله الاصطلاحي، خاصة وأنه عرف حديثاً، فلم نجد له أية صلة تربطه بالأدب العربي الحديث إلا ما تمّ إحصاؤه مؤخراً في السنوات الأخيرة من شعر أحمد شوقي، وقصص كامل الكيلاني، وغيرها من الدراسات البسيطة والمحتشمة حول هذا الموضوع، والتي اقتصر ظهورها على المجالات والدوريات المتخصصة للأطفال فقط.

بالتالي فإن مصطلح أدب الطفل كتخصص وكفن أدبي هو حديث النشأة، بدأ تقريباً مع نهاية الحرب العالمية الثانية، أين أصبح الطفل شريحة أساسية في بناء المجتمع الإنساني المعاصر، فانصب اهتمام الغربيين عليه من خلال صدور إعلان حقوق الطفل عن الجمعية العامة للأمم المتحدة التي حرصت على حماية الطفل ضد كل أشكال التعسف والقهر والظلم. حينها أصبح هناك جنس أدبي جديد يتعلق بفئة محددة وهي فئة الأطفال بمختلف ميولهم ولغاتهم واحتياجاتهم، يوفر لهم كل معاني التسلية والنماء الفكري والحسي.

إذا كانت الدراسات الاجتماعية الحديثة تجعل من الطفل هو أساس بناء الحضارة الإنسانية، من خلال الاهتمام به وتوفير له كافة الإمكانيات من أجل الرقي بفكره وأخلاقه، فإن هناك بعضاً آخر ينفي إمكانية وجود مثل هذه الدراسات المتعلقة بالأطفال، «فالكثافة حسب قولهم تعني الاضطرار إلى النزول إلى مستوى عدم النضج البشري بصورة غير طبيعية، وإلى مراعاة أصول التربية الحديثة مما قد يؤثر على الإبداع الأدبي الذي يتطلب حرية أكثر في الشكل والمضمون، وعلاوة على ذلك فإن الصبية

ليسوا في درجة تؤهلهم لفهم وتذوق عمل فني، ومن ثمّ فمن العسير أن يوجد أدب الطفل في وقت لا يوجد فيه الجمهور القادر على الاستفادة من هذا النوع من الأدب»¹. غير أن الكتابات الموجهة للأطفال يمكنها أن تصل إلى مستوى النضج الأدبي، إذا استطاع الأديب أن يوظف أسلوباً رصيناً يرقى به إلى المستوى التعليمي والتثقيفي على حد سواء، يمزج فيه بين طابع الجدّ وطابع الفكاهة والهزل (المناسب لهذه الفئة العمرية). وبالتالي يصبح أدب الطفل هنا أداة تربوية تثقيفية تمس الجانب الأخلاقي والفكري والاجتماعي والنفسي للطفل.

بعد هذه التوطئة المختصرة لأدب الأطفال، لا بد لنا الآن أن نتطرق لأهم التعاريف التي حاولت شرح هذا الجنس الأدبي المتعلق بهذه الفئة العمرية، وقد تمكنا من الحصول على عدد لا بأس به من هذه التعاريف، نوردتها فيما يلي:

- يعرفه ربحي مصطفى عليان بأنه « فرع جديد من فروع الأدب الرفيعة يمتلك خصائص تميزه عن أدب الكبار رغم أن كلا منهما يمثل آثاراً فنية يتحدى فيها الشكل والمضمون، وهو في مجموعته الآثار الفنية التي تصور أفكاراً وإحساسات ومتخيلات تتفق مع مدارك الأطفال، وتتخذ أشكال القصة، الشعر، المقالة والأغنية »².

- أما الحديدي فيعرف أدب الأطفال من مدلوله اللغوي، ثم من مدلوله الفني، بحيث يقول: «إنه شكل من أشكال التعبير الأدبي، له قواعده ومناهجه، سواء منها ما يتصل بلغته وتوافقها مع قاموس الطفل،

¹ - موفق رياض مقدادي ، البنى الحكائية في أدب الأطفال العربي الحديث، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، مجلة عالم المعرفة ، العدد 392 ، الكويت ، سبتمبر 2012 ، ص 19 .
² - ربحي مصطفى عليان ، المرجع السابق ، ص 42 .

ومع الحصيلة الأسلوبية للسن التي يؤلف لها، أو ما يتصل بمضمونه ومناسبته لكل مرحلة من مراحل الطفولة، أو ما يتصل بقضايا الذوق وطرائق التكنيك في صوغ القصة، أو فن الحكاية للقصة المسموعة¹. وبالتالي فهو يؤسس لمعنى جديد في الأدبيات، وهو الأدب الذي يختص أسلوبه ومعناه ومضمونه بفئة معينة من البشر، وهي التي تتحدد بواسطة السن.

وفي تعريف آخر له يقول: «أدب الأطفال خبرة لغوية في شكل فني، يبدعه الفنان خاصة للأطفال فيما بين الثانية والثانية عشر أو أكثر قليلا، يعيشون ويتفاعلون معه، فيمنحهم المتعة والتسلية، يدخل على قلوبهم البهجة والمرح، وينمي فيهم الإحساس بالجمال وتذوقه، ويقوي تقديرهم للخير ومحبتة، ويطلق العنان لخيالاتهم وطاقاتهم الإبداعية ويبيّن فيهم الإنسان»².

إن هذا التعريف هو الذي يقرب أدب الأطفال بشكل كبير إلى الجانب الأدبي، ويجعله جنسا من النصوص الأدبية الخاضعة للشكل والمضمون النصي، غير أنه يتقيد بجملة من القواعد والمناهج أهمها:

- تتوافق لغته إلى حد كبير مع ما تقتضيه الحصيلة الأسلوبية للطفل، ومع ما يتصل بمضمونه ومناسبته لكل مرحلة من مراحل الطفولة.
- يميل الكاتب في أعماله إلى الجانب الفني أكثر منه إلى الجانب الأدبي، فيعتمد على الذوق، وتقنيات الإبداع الفني في صياغة القصة، أو الحكاية، أو المسرحية.

¹ - علي الحديدي، في أدب الأطفال، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1976، ص 110.

² - المرجع نفسه، ص ص 102، 103.

ويؤكد نفس الكاتب بأن أدب الطفل في الوطن العربي هو مستحدث في أدب الكبار، فهو نوع أخص من جنس أعم، يتوجه فيه الكاتب إلى مرحلة الطفولة التي يراعي فيها خيالاتهم ومعارفهم واندماجهم مع الحياة، مع تحقيق الأهداف التربوية والأخلاقية والفنية على حد سواء.

إن أدب الأطفال إذا لا تنساق الكتابة فيه على كونها تنتمي إلى أحد الطرفين:

أولاً: طرف الشعر وكل ما تتضمنه من قصائد للصغار، وأغاني الترقيص، واللعب، والألغاز، والأناشيد، والدراما الشعرية المبسطة.

ثانياً: طرف النثر وتضم الحكايات، والقصص المتنوعة، خاصة تلك التي يستعمل فيها الكاتب ألسنة الحيوانات، والطيور، والشخصيات الخرافية التي تجلب خيال الطفل.

كما يؤكد أنه «إذا بحثنا لأدب الطفل عن تعريف آخر يميزه عن أدب الكبار يمكن أن نقول: أدب الأطفال خبرة لغوية، في شكل فني يبدعه الفنان خاصة للأطفال فيما بين الثانية والثالثة عشر، أو أكثر قليلاً، يعيشونه ويتفاعلون معه، فيمنحهم المتعة والتسلية، ويدخل على قلوبهم البهجة والمرح، وينمي فيهم الإحساس بالجمال وتذوقه، ويقوي تقديرهم للخير ومحبته، ويطلق العنان لخيالاتهم وطاقاتهم الإبداعية، ويبيّن فيهم الإنسان»¹. غير أنه يبقى دائماً متفرعاً عن جنس أدب الكبار لأنه نوع أخص من جنس أعم مخصص لفئة الأطفال، فنجد أن الكاتب فيه يراعي المستويات اللغوية والإدراكية للطفل، ومن ثم يرقى بلغتهم وخيالاتهم

¹ - علي الحديدي، في أدب الأطفال، المرجع السابق، ص 111.

ومعارفهم واندماجهم مع الحياة، بهدف التعلق بالأدب وفنونه لتحقيق الوظائف التربوية والأخلاقية والفنية والجمالية.

في هذا السياق يرى هادي نعمان الهيتي بأن لأدب الأطفال نفس المقومات الخاصة بالأدب، غير أن اختيار الموضوع، وتكوين الشخصيات، وخلق الأجواء، واستخدام الأسلوب والتراكيب والألفاظ اللغوية في أدب الطفل، قد تخضع لجملة من الضوابط المختلفة، تتحكم فيها حاجات الطفل وقدراته، ومستوى نموه بصورة أساسية.¹

- يعرفه كذلك أحمد زلط بأنه «إبداع مؤسس على خلق فني، يعتمد بنيانه اللغوي على ألفاظ سهلة ميسرة فصيحة، تتفق والقاموس اللغوي للطفل، بالإضافة إلى خيال شفاف غير مركب، ومضمون هادف متنوع، وتوظيف كل تلك العناصر، بحيث تقف أساليب مخاطبتها وتوجهاتها لخدمة عقلية الطفل وإدراكه»². وبالتالي يتمكن الطفل من استيعاب الأهداف التعليمية والفنية التي احتواها النص الأدبي، ومن ثم يستطيع بواسطة مخيلته الواسعة أن يكتشف نتائجه وآفاقه.

- يميل حسن شحاتة في تعريفه لأدب الأطفال إلى الجانب الوظيفي أكثر منه إلى الجانب اللغوي، فهو يصفه بأنه «وسيط تربوي، يتيح الفرصة أمام الأطفال لمعرفة الإجابات عن أسئلتهم واستفساراتهم، ومحاولات الاستكشاف واستخدام الخيال، وتقبل الخبرات الجديدة. إنه يتيح الفرصة لهم لتحقيق الثقة بالنفس وروح المخاطرة في مواصلة البحث والكشف، وحب الاستطلاع، وإيجاد الدافع للإنجاز الذي يدفع إلى المخاطرة العلمية

¹ - ينظر : عبد الإلاه عبد الوهاب العرداوي ، هاشمية حميد جعفر الحمداني ، أدب الأطفال بين المنهجية والتطبيق ، دار الرضوان للنشر والتوزيع ، عمان ، 1435هـ - 2014م ، ط 1 ، ص 14 .
² - أحمد زلط ، الخطاب الأدبي والطفولة ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، مكتبة الشهاب ، القاهرة ، 1997 ، ص 25 .

المحسوبة، من أجل الاكتشاف والتحرر من الأساليب المعتادة للتفكير والاستكشاف من أجل مزيد من المعرفة لنفسه وبيئته¹، إنه باختصار شكل أدبي ينسج بطريقة خاصة، تراعى فيه طبيعة الأطفال العقلية واللغوية والنفسية، وتتم في قالب خيالي محض مع ما يتطلبه عالم الطفولة من مستلزمات فنية وخيالية، حتى يتم إثراء عقل الطفل وتحقيق المتعة له، فيتمكن من إثراء حسه الفني، والارتقاء بذوقه اللغوي، فتكون لدينا شخصية سليمة متكاملة من كل الجوانب، ويستطيع في الأخير أن يحسن الاتصال مع الآخرين.

- كذلك من التعاريف الشاملة لأدب الأطفال، نجد تعريف سمير عبد الوهاب أحمد في كتابه (أدب الأطفال - قراءات نظرية ونماذج تطبيقية) بحيث يصف لنا بأن «أدب الأطفال هو كل ما يقدم للطفل من مادة أدبية أو علمية بصورة مكتوبة أو منطوقة أو مرئية، تتوفر فيها معايير الأدب الجيد، وتراعى خصائص نمو الأطفال وحاجاتهم، وتتفق مع ميولهم واستعداداتهم، وتساهم في بناء الأطر المعرفية الثقافية، والعاطفية والقيمية، والسلوكية والمهارية، وصولاً إلى بناء شخصية سوية ومتزنة، تتأثر بالمجتمع الذي تعيش فيه، وتؤثر فيه تأثيراً إيجابياً»².

- حتى نتمكن من ذكر تعريف شامل يجمع بين الجانب الأدبي والأخلاقي والتربوي لمفهوم أدب الطفل، لا بد لنا أن نقف عند أمرين أساسيين هما:

¹ - حسن شحاتة ، أدب الأطفال العربي دراسات وبحوث ، الدار المصرية اللبنانية ، القاهرة ، 1991 ، ط1 ، ص 05 .
² - سمير عبد الوهاب أحمد ، أدب الأطفال - قراءات نظرية ونماذج تطبيقية ، دار الميسرة للنشر والتوزيع ، عمان ، 2006 ، ط1 ، ص 49.

أولاً: يمكن لأدب الطفل أن تعبره مادة ثقافية واسعة، تشمل كل المواضيع والأطروحات التي تتعلق بالإنسان، سواء في مجال الآداب أو الأخلاق أو التربية أو غيرها، ويمكن أن يشتمل كذلك على ما يعالج قضايا الكبار وانشغالاتهم من نصوص أدبية مقروءة أو نصوص مسموعة أو نصوص مرئية. ويشترط في هذا الباب أن يتم سياقة هذه الأعمال في حيز فني يتماشى مع الكل، وبالتالي يستطيع أن يحقق لنا تكاملاً نصياً يخدم ذاكرة الطفل ومخيلته.

ثانياً: يكتسي أدب الأطفال دوراً كبيراً في تربية النشء وتأديبهم، ومن خلاله يمكننا أن نجد مخرجاً فسيحاً للكثير من القضايا الاجتماعية والأخلاقية التي يحتاجها الطفل في سنه المبكر. لذلك لا يمكن لنا قد هذا النوع من الأعمال الأدبية أن يكتفي بدراسة النص الأدبي، دون الوقوف على مضمونه التربوي والتهذيبي والتعليمي، وعلى أسلوب التنفيذ والتقديم، والنظرة إليه نظرة واسعة تشمل جميع الآليات والأساليب المستخدمة في هذا النوع من النصوص الأدبية.

من خلال هذه التعاريف التي تم ذكرها سابقاً، يتبين لنا بمجرد التمعن فيها، أن أصحابها حاولوا تعريف أدب الأطفال من خلال ثلاثة توجهات هي:¹

الاتجاه الأول: أدب الأطفال هو امتداد لأدب الكبار.

الاتجاه الثاني: أدب الأطفال هو جنس مختلف عن أدب الكبار.

الاتجاه الثالث: أدب الأطفال هو مزج بين الاثنين معاً.

¹ - ينظر : ربحي مصطفى عليان، المرجع السابق ، ص ص 50 ، 51 .

حتى نتمكن من الفهم أكثر، يمكننا أن نضع جملة من الخطوط العريضة حول الاتجاهات الثلاث وهي كالآتي:

الاتجاه الأول: يرى أنصار هذا الاتجاه بأن أدب الأطفال لا يمكنه بأية حال من الأحوال أن يشبه أدب الكبار، لا في لغته، ولا في أسلوبه، ولا في موضوعاته، ولا في طريقة تذوقه الفني، لأن (حسب رأيهم) هناك فروق عديدة يمكن أن نوجزها فيما يلي:

- الاختلاف المتباين في جمهور أدب الأطفال وأدب الكبار، خاصة وأن هذا الأخير يتولد من رحم المأساة والهموم في أغلب الأحيان، في ظل عملية إبداعية لا تخضع لشروط معينة. أما أدب الأطفال فإن ينساق بشروط معينة، وينطوي على التوجيه والإرشاد، بصورة خيالية تخرج عن الواقع المعتاد. كما أن المبدع لا يعيش تجربة بشرية، بقدر ما ينساق نحو الأهداف التربوية.

- أدب الكبار في معظمه عبارة عن كتابات ورقية مقروءة، أي تقرأ كثيرا ولا تسمع أو ترى إلا في غالب الأحيان. أما أدب الأطفال فهو في غالبه مشاهدة بصرية، تتلقاها أذن صاغية، أو أعين ناظرة، فهو في جميع الأحوال تكون علاقته بالمتلقي أكثر.

- الفروق الواضحة في كلا الجانبين، خاصة من ناحية استعمال الوسائل الجمالية والأدوات التعبيرية، أو من ناحية الموضوعات المختارة، أو من ناحية طبيعة النوع الأدبي، بين أدب خيالي ينمو بداخله حين التوجهات الإيجابية، وأدب واقعي يعبر عن ذات الإنسان في إثبات وجوده ومصيره.

الاتجاه الثاني: يرى أصحاب هذا الاتجاه بأن أدب الأطفال هو جنس مختلف من حيث الإبداع، «فيرتكزون أساسا على وظيفة هذا الأدب والغاية المتوخاة منه، وعلى أساليب عرضه، فهو عندهم بصورة عامة، أداة للتنشئة والتوجيه وإعلاء البنية الثقافية في نفس الطفل. فتصبح في هذه الحالة مختلف القضايا ذات الصلة بأدب الأطفال والموضوعات المرتبطة بالنتيجة التي يسفر عنها العمل الأدبي في نفس الطفل»¹، فيخرج عن منحاه المعهود ويصبح فنا إبداعيا تحت غطاء تربوي تثقيفي.

الاتجاه الثالث: أما أصحابه، فيحاولون إيجاد صلة الوصل بين الجنسين، فيربطونه بطبيعته الأدبية ككل موحد (مادة مكتوبة) مهما كان موضوعها، المهم أن تكون القواعد الأساسية في فن الكتابة بصفة عامة تمثل أساس الكتابة للأطفال والكبار، فالكاتب هنا لا تغنيه الموهبة عن الدراسة، ولا تحل معرفته بأصول التربية وعلم النفس محل علمه بالأصول الفنية لكتابة النصوص الأدبية، فالكامل يحتاج إلى فكرة، وإلى رسم شخصيات، وإلى تشويق وحبكة وبناء فني سليم، إضافة إلى الفكرة التي يعالجها، ومستوى الأسلوب.

يمكننا في الأخير أن نستخلص من هذه التعريفات نقاطا مشتركة هي :

- يختص أدب الأطفال بفئة عمرية معينة وهي فئة الأطفال، فيتم توجيه العمل لهم، إما بطريقة مكتوبة، أو منطوقة، أو مسموعة، أو مرئية.
- يتم عند كتابة أدب الأطفال مراعاة كل فئاتهم العمرية المختلفة، وتشترك في ذلك الخصائص اللغوية والعقلية والسيكولوجية.

¹ - ربحي مصطفى عليان، المرجع السابق ، ص ص 50 ، 51 .

- أدب الأطفال هو أدب المتعة والخيال، في قالب جمالي وفني وإبداعي.

- هناك أشكال عدة من أدب الأطفال، يمتاز كل شكل منها بخصوصيته اللغوية والفنية، كالقصة والشعر والمسرحية والأسطورة، وهي التي سيتم التفصيل فيها لاحقاً.

2- أهداف أدب الطفل عند المسلمين :

ترقى النصوص الأدبية في عمومها إلى جملة من الأهداف يحددها الكاتب عند شروعه في إعداد النص، وبحسب ما تتضمنه هذه النصوص من نصائح وإرشادات وتنبهات، بحسب ما تشارك بصفة فعالة في النمو العقلي والأخلاقي والتربوي للطفل. إذا، لا فائدة في نص موجه للأطفال خال من هذه الجوانب، أو من بعضها على الأقل.

في هذا السياق يمكن أن نقول بأن أدب الطفل هم الذي يدعو إلى «تثبيت الإيمان بالله، والوطن، والإنسانية في القلوب الغضة الرقيقة، وليدفع بالأطفال إلى خدمة الآخرين، لينمي فيهم الوعي الجماعي وروح التعاون¹، بل إنه كذلك يبعث فيهم روح البحث إلى المعرفة العلمية البناءة، فيؤدي ذلك إلى تزويدهم بالمعلومات العلمية، والنظم السياسية، والتقاليد الاجتماعية، والعواطف الدينية والوطنية، وإلى توسيع قاموس اللغة عندهم، من خلال إدراك مبادئ اللغة والكلام، وكذا التعبير والإبداع عن الرأي، وهو ما يؤسس لبناء ثقافة وحضارة فكرية تواكب العصر.

إن ذلك التفتح الإدراكي الذي يعرفه الطفل منذ نعومة أظفاره، خاصة وأنه يستقطب كل ما يوجه إليه من أفكار ومعلومات مختلفة، جعل

¹ - الحديدي ، أدب الأطفال ، المرجع السابق ، ص 58 .

من كاتب النص يركز على الجانب العقائدي بالدرجة الأولى، ثم يواصل التركيز على الأهداف الأخرى في كتابة نصه الأدبي كالأهداف التعليمية، والأهداف التربوية، والأهداف الترفيهية والجمالية. كذلك من الأهداف الهامة التي يسعى كاتب النص إلى تحقيقها، نجد الأهداف اللغوية التي تسهل للطفل طريقة التعبير عن المعارف المكتسبة، من خلال معرفة ألفاظها ودلالاتها وأساليب استخدامها، فيكتسب بذلك رصيداً من الألفاظ والمفردات اللغوية التي تؤهله لأن يكون نموذجاً ناجحاً في المجال التربوي والتعليمي.

كما أن الأهداف العلمية هي الأخرى تصب في ناحية النمو العقلي للطفل ومعرفته الجيدة بالحياة، «وتنطلق هذه الأهداف في اتجاهين يكمل أحدهما الآخر ويعين عليه الاتجاه الأول الذي يرمي إلى تحقيق النمو الفكري للطفل، بإذكاء الفاعليات العقلية وتقويتها، كتنمية الذاكرة والإبداع والتخيل، واختزان المعلومات، وتركيز الانتباه وإطالة أمده، وربط الأسباب بالنتائج، وحسن التعليل، والقدرة على الاستقراء والاستنتاج والتحليل والتركيب، والحكم على الأشياء»¹، وهو ما يجعل من الطفل يشهد حالة من التفكير العقلي السوي، ومواجهة كل العقبات التي تمر عليه في حياته اليومية بآراء سديدة وفكر حصين، «أما الاتجاه الثاني فهو يمد ثقافة الطفل بمختلف ضروب المعرفة، وتشمل هذه المعارف المعلومات والحقائق المتصلة بمجتمع الطفل وبالمجتمعات البشرية، سواء منها المعلومات والحقائق العلمية، أو النظريات والأعراف والعادات الاجتماعية»². وقد يكون هذا الاتجاه محل

¹ - ربحي مصطفى عليان ، المرجع السابق ، ص 65 .

² - المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

نجاح العديد من الأطفال، خاصة أولئك الذين يعيشون في مجتمعات متحضرة، يصل فيها مستوى التعليم والإنتاج الفكري إلى مستوى الريادة.

أما عن الأهداف البارزة التي يسطرها أدب الطفل في أبجديات الكتب، والنصوص، والقصص، والأشعار، والروايات، فهي كالاتي:

- الأهداف العقائدية.
- الأهداف التربوية.
- الأهداف التعليمية.
- الأهداف الترفيهية والجمالية.

1-2 الأهداف العقائدية:

مما لا شك فيه أن غالبية المدارس والمذاهب الأدبية والفنية تركز في نشأتها ومضمونها وفلسفتها على إحدى العقائد الدينية، فنجد في الغرب مثلاً كثيراً ما يركزون على هذا المبدأ، ويصرحون علانية بمعتقداتهم الدينية، فالدين عندهم هو محل إبداء للرأي، وجدل علمي وفكري دائم بين كافة طبقات المجتمع.

أما في العالم الإسلامي فنجد هذه الحرية الزائدة مقيدة في كثير من الأحيان بالنصوص الشرعية، فقد أدى بهم الأمر إلى الإقتداء بهذه المدارس الأدبية والفنية، من جانبها اللغوي والأسلوبي فقط دون الخوض في المجالات العقائدية والروحية التي تنادي بها.

كما نرى العديد من الناس لا يعرفون دينهم حق المعرفة، » ويجهلون أنه منهج حياة، ويظنون أنه صورة من صور الأديان التي عرفها الغرب ونبذها وثار عليها والتي تمثلت بالكنيسة أو اليهودية المحرفة التي تحكم العالم من وراء ستار. لذلك نجدهم دائماً يرددون مقولات الغربيين عامة،

والفلاسفة والمفكرين خاصة، عن الدين، ويرون أنه علاقة بين العبد وربه لا غير، فهو علاقة خاصة يحكم أمورا روحية لا علاقة لها بالحياة والنشاط البشري¹.

عندما جاء الإسلام حاول أن ينظم قضية الإبداع، بل دعا في كثير من الأحيان إلى استعماله لأعراض خدمة الدين الإسلامي وعقيدته الطاهرة. وفي ذلك نجد أنه قسّم أهل الإبداع (أي الأدباء) إلى قسمين: أديب ملتزم، وأديب غير ملتزم. فالملتزم هو الذي يسخر علمه وأدبه وإبداعه لخدمة الإسلام والمسلمين، وما يعود على الجميع بالفائدة الدنيوية والأخروية. أما الغير ملتزمين فهم الذين نبذهم القرآن الكريم والسنة النبوية الشريفة، من جراء أدبهم المسموم الذي كانوا يتغنون من ورائه تحقيق أهدافه لا غير. فقد قال الله تعالى فيهم: ﴿وَالشُّعْرَاءُ يَتَّبِعُهُمُ الْغَاوُونَ أَلَمْ نَرَأَنَّهُمْ فِي كُلِّ وَادٍ يَهِيمُونَ وَأَنَّهُمْ يَقُولُونَ مَا لَا يَفْعَلُونَ﴾². وعنه صلى الله عليه وسلم أنه قال: «لأن يمتلئ جوف أحدكم قيحا ودما، خير له من أن يمتلئ شعرا»، وهو يقصد هنا الشعر الذي هجا به النبي صلى الله عليه وسلم، والذي يشغل صاحبه عن القرآن الكريم وعن ذكر الله تعالى.

كما نجد أن الصحابة-رضوان الله عليهم أجمعين- كثيرا ما نبذوا الشعراء الذين يخالفون أصول الدين الإسلامي، فهذا هو عمر بن الخطاب - رضي الله عنه - عاقب الشاعر الخطيئة بالسجن عندما هجا الزبرقان بن بدر، وضرب كل من وجد في هجائه ما يخالف الشرع، كذكر الخمر وغزل النساء وغيرها.

¹ - محمد حسن بريغش ، أدب الأطفال أهدافه وسماته ، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت ، لبنان ، 1416هـ - 1996م ، ص 34 .

² - سورة الشعراء ، الآيات ، 223 ، 224 ، 225 .

والحقيقة أن تعلم أصول الشعر والأدب والبيان له أثر كبير في فهم القرآن الكريم والسنة النبوية المباركة، والإسلام لا يحارب الشعر والفن لذاته، إنما هو يرفض المنهج الذي يسير عليه. فإذا أخرجنا من الشعر شعر المجنون والغزل الهابط، والشعر المثير لعواطف ونزوات الشباب، فما عداه فهو مباح لا حرج فيه.

لقد أصبح الأدباء منذ صدر الإسلام يحرصون على أن يكون أدبهم نقيًا طاهرًا، خاليًا من مخلفات شعر الجاهلية الماجن، موافقًا للعقيدة الإسلامية، وللأخلاق السامية، على منهج المجتمع الإسلامي الجديد، هدفه تحبيب الإيمان، وتصحيح المعتقد، وجعله أصلًا من أصول تربية النشئ، والسير بهم إلى بناء دولة إسلامية قوية. وفي هذا السياق يقول الإمام الغزالي حول تربية الأطفال: «اعلم أن ما ذكرناه في ترجمة العقيدة ينبغي أن يقدم إلى الصبي في أول نشوئه، ليحفظه حفظًا لا يزال ينكشف له معناه في كبره شيئًا فشيئًا. فابتدأه الحفظ، ثم الفهم، ثم الاعتقاد والإيقان والتصديق، ولذلك مما يحصل في الصبي بغير برهان، فمن فضل الله سبحانه على قلب الإنسان أن شرح في أول نشوئه للإيمان من غير حاجة إلى حجة أو برهان»¹. وفي موضع آخر يقول: «وليس الطريق في تقويته وإثباته أن يعلم صنعة الجدل والكلام، بل يشتغل بتلاوة القرآن وتفسيره، وقراءة الحديث ومعانيه، ويشتغل بوظائف العبادات، فلا يزال اعتقاده يزداد رسوخًا بما يقرع سمعه من أدلة القرآن وحججه، وبما يردّ عليه من شواهد الأحاديث وفوائدها، وبما يسطع عليه من أنوار العبادات ووظائفها»².

¹ - أبو حامد الغزالي، إحياء علوم الدين، ج 1، ص 94.

² - المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

إن أول ما يحرص عليه الأديب عند الكتابة للأطفال، هو جعل العقيدة أساساً في تنشئتهم، وأصلاً من أصولهم العقلية والحسية، وربط علاقة بينهم وبين معرفة خالقهم، مسير أحوالهم، ورازقهم، ومن ثمّ يقع الحب بينهم وبين الله تعالى منذ صغرهم. ولعلنا ما نجد في الأحاديث النبوية الشريفة لخير دليل على ذلك، فقد بين عليه الصلاة والسلام كيفية تعلق الطفل بربه منذ الصغر حتى الممات، ثم العلاقة التي تربطه بربه تعالى في الحياة.

فعن ابن عباس -رضي الله عنهما- عن النبي صلى الله عليه وسلم أنه قال : «افتحوا على صبيانكم أول كلمة بلا إله إلا الله، ولقنوههم عند الموت لا إله إلا الله، فإنه من كان أول كلامه لا إله إلا الله، وآخر كلامه لا إله إلا الله، ثم عاش ألف سنة ما سئل عن ذنب واحد»¹. وفي حديث آخر لابن عباس -رضي الله عنهما- أنه قال: «كنت خلف رسول الله صلى الله عليه وسلم يوماً فقال: يا غلام، إني أعلمك كلمات: احفظ الله يحفظك، احفظ الله تجده تجاهك، إذا سألت فاسأل الله، وإذا استعنت فاستعن بالله، واعلم أن الأمة لو اجتمعت على أن ينفعوك بشيء لم ينفعوك إلا بشيء قد كتبه الله لك، ولو اجتمعوا على أن يضروك بشيء لم يضروك إلا بشيء قد كتبه الله عليك، رفعت الأقلام وجفت الصحف»².

إن بناء هذا الجيل من الأطفال المشبع بالأصول الدينية الحنيفة، والعقيدة الخالصة الصحيحة، يقتضي وجود أساتذة مربين يوظفون أدبهم من أجل خدمة هذه المبادئ السامية، ويجعلون الطفل ينبهر أمام نعم الله عزّ وجل وآلائه الكثيرة، ويرى الخير كله من عند رب العالمين. فالأديب يستطيع بواسطة أدبه وأشعاره وقصصه الجميلة أن يسوق الطفل بمخيلته

¹ - أخرجه البيهقي في شعب الإيمان من طريق الحاكم (ج6/ص397/ رقم 8649) .

² - أخرجه الترمذي في سننه (ج4/ص667/ رقم 2516) وقال حسن صحيح .

الواسعة إلى ترسيخ محبة الله وغرسها في أعماقه، كما يستطيع من الآيات القرآنية التي تحتوي على العديد من قصص الأنبياء والصالحين أن ينشر الأخلاق الصالحة والحميدة في أوساطه.

من الأخلاق الدينية كذلك التي يمكن تلقينها للطفل هو تعلقه بشخصية النبي صلى الله عليه وسلم، وجعله سراجاً له في حياته، فيتعلم به أصول دينه ودينه، فضلاً عن محبته والإقتداء به في كل شؤون الحياة، لأنه المنار الأعلى الذي اختاره الله تعالى للبشرية جمعاء.

فعن أنس -رضي الله عنه- أنه قال : قال رسول الله صلى الله عليه وسلم: «ثلاث من كُنَّ فيه وجد حلاوة الإيمان: أن يكون الله ورسوله أحبَّ إليه مما سواهما، وأن يحبَّ المرء لا يحبُّه إلا الله، وأن يكره أن يعود في الكفر كما يكره أن يُقذف في النار»¹.

إن هذا الحبَّ الكبير الذي يتلقاه الطفل منذ صغره يجعله حصناً حصيناً أمام الأوامر والنواهي، فمحبه الله ورسوله هي التي تجعله يمثل لأوامر الله تعالى ويتعد عن نواهيه بكل فرح وسرور.

في هذا السياق يذكر أحمد عبد المجيد خليفة الدندراوي بأن تربية الطفل تكون ابتداءً من حبه لله تعالى، ورسوله صلى الله عليه وسلم، ولسائر الأنبياء والرسل، وكذا حب الصالحين من عباده، بعرض قصصهم المستمدة من القرآن الكريم والسنة النبوية، فيزداد ارتباطه بالقرآن، « ويعلم علم اليقين أنه المصدر الحقيقي لتلك القصص، ولأنه لا يأتيه الباطل من بين يديه ولا من خلفه، فيكون ذلك درعاً للدفاع عندما يصل إليه المشككون

¹ - أخرجه البخاري في صحيحه ، كتاب الإيمان (ج1/ص72/ رقم 21) .

¹«، فيؤدي به ذلك إلى الشرك وفقد الثقة في خالقه ورازقه وهاديه إلى الصراط المستقيم.

كذلك من الأهداف الأساسية لأدب الطفل، جعل الإسلام هو قائمة الأمور كلّها في نظر النشء، بل هو النعمة الكبرى التي ترتفع بها الأمم وترقى إلى العلو، ولطالما يجد الطفل في تاريخه الإسلامي الجيد، الكثير من الأحداث الرائعة، والعديد من الأبطال الكبار الذين خلّدتهم البشرية، وذكرهم التاريخ عندما جعلوا من الإسلام شرعة ومنهاجا.

إذا، يمكن للأديب أن يوظف كل ذلك بشكل أدبي فني يرقى إلى سن الطفل وإلى ذكائه الكبير، سواء عن طريق المقروء كالكتب والقصص والأناشيد والأشعار، أو عن طريق المسموع والمرئي كالمسرحيات والأفلام والأغاني الدينية.

خلاصة القول يمكننا أن نحدد الأهداف العقائدية التي يمكن لأدب الطفل أن يقدمها، وهي ² :

- غرس العقيدة الإسلامية والقيم الدينية السمحة، وتكوين الضمير للطفل وتعرفه على أبجديات الإسلام وتجييبه إليه.

- التركيز على الاتجاهات السلوكية الحسنة، وتنمية الطفل دينيا وخياليا وثقافيا.

- اعتزاز الطفل بوطنه وأمتة الإسلامية، وتنمية العلاقات الاجتماعية تحت غطاء مبادئ الدين الإسلامي.

¹ - أحمد عبد المجيد خليفة الدندراوي ، المرجع السابق ، ص 41.

² - ينظر : محمود حسن إسماعيل ، المرجع في أدب الأطفال ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، 1425 هـ - 2004 م ، ط 1 ، ص 63.

- تحبيب الطفل في الشخصيات الإسلامية البطلة من خلال التجانس بينه وبينها، وبين اللغة الشعرية التي قالها الأبطال، والمواقف التي أثّرت عندهم، ومدّه بزيادة طيب من أمثلة الشجاعة وحسن التصرف، وتشجيعه على أن يكون مثل هؤلاء الفرسان.

- أن يعرف أنه عربي، وأن وطنه جزء من الأمة العربية الإسلامية، فيزداد إحساسه الوطني والقومي والديني والتاريخي.

2-2 الأهداف التربوية:

يرتبط هذا الهدف ارتباطاً وثيقاً بالجانب العقائدي، فبعد أن يرسخ الإيمان في فؤاد الطفل، يظهر ذلك جلياً عليه من خلال تصرفاته وخصاله الحميدة. ولعلّ مسؤولية هذا الجانب تكون بالدرجة الأولى على عاتق الوالدين ثم المربين. فإذا كانت المسؤولية قديماً محصورة في الوالدين فقط، فإنها اليوم أصبحت مقسمة على أطراف عدة. فالمربون في المؤسسات التربوية لهم المسؤولية كذلك حول تربية الأطفال، وكذا وسائل الإعلام لها الأثر الكبير في توجيه خصال الأطفال وتربيتهم، فضلاً عن الصحافة المكتوبة كالجرائد والمجلات والكتب، وما يحيط بالأطفال مما تحتويه البيئة الاجتماعية.

وحسب ما ذكره محمد حسن بريغش فإن تربية الأطفال لا تصلح

إلا بتحقيق هدفين رئيسيين هما :

- البناء الهادف.

- حماية النفس.

أما البناء الهادف فهو توجيه الطفل منذ صغره على أسس إسلامية صحيحة تتلاءم مع ركائز هذه النفس، فيصبح الطفل بفضل هذه التربية

الفصل الثاني — أدب الأطفال — المفهوم، النشأة، والتطور—

عبدا صالحا لا يعبد إلا الله، ويرقى عمله إلى الصلاح، فيصير حاملا للأمانة والمسؤولية، يقوم بواجبه على أكمل وجه.

الهدف الثاني هو حماية هذه الشريحة من الانحراف، والزيغ، والسقوط في مغريات الحياة، بما في ذلك المفسد، والشهوات، والنزوات، والانحرافات الفكرية، والسلوكية. ولا يمكننا أن نحصن الطفل من هذه الآفات إلا إذا حققنا الأمور التالية:¹

- 1- تكوين العقيدة وتثبيتها في نفس الطفل شيئا فشيئا.
 - 2- الحرص على غرس شعور المحبة للآخرين والتعاون معهم، والخضوع للحق في كل علاقاته وتصرفاته.
 - 3- تكوين الشخصية الواعية المتصفة بالتوازن والاعتدال، والمجاهة للغلو والتعصب، والانفعالات العاطفية الشديدة.
 - 4- تربية الجانب العلمي، وغرس حب العمل والإنتاج، مع الحرص على النظام والترتيب وإتقان العمل.
 - 5- نشر فكرة حب التعلم والاستطلاع في ذهنه، وتوجيه ذلك نحو تحقيق الآمال المفيدة، ودفعه للطموح والجد والاكتشاف.
 - 6- نشر فكرة الأخوة وجعلها أساسا للعلاقات الاجتماعية منذ الصغر، مع ذمّ الأنانية والحسد وحب النفس على الغير، فيؤدي ذلك إلى تحقيق التعاون، وتقوية الروابط الأسرية، فتكثر المودة والمحبة بين جميع الناس.
- كما يمكن لأدب الأطفال أن يحقق جملة من الأهداف التربوية التي يضعها الكاتب نصب عينيه حين يقوم بإعداد النص، وهي كالآتي :

¹ - ينظر : محمد حسن بريغش ، المرجع السابق ، ص 131-133 .

1- الأهداف الثقافية : من خلال تقديم المعلومات المفيدة للأطفال عن كل ما يحيط بهم من حقائق متعلقة بالناس والمجتمعات والبيئات المختلفة، وما تحدثه في العالم من تطورات واكتشافات جديدة، فيؤدي ذلك إلى نمو فكرهم نحو التقدم وحب الاستطلاع.

2- النواحي الروحية: من خلال تبصير الطفل بضرورة التوازن بين ما هو مادي وما هو معنوي، أي الحرص على العمل والمشاركة لمسيرة الدول المتقدمة، مع المحافظة على القيم الدينية والروحية، التي لا يستطيع الإنسان أن يحقق السعادة الروحية غلا بها.

3- النواحي الاجتماعية: بأن يكون الطفل جزءا لا يتجزأ من مجتمعه، داريا بمقوماته ومؤسساته وأهدافه، ساعيا لجلب المنفعة له، ودفع الضرر عنه.

4- النواحي القومية : ذلك بأن يعيش الطفل في كنف الإحساس بقوميته ووطنيته على أتم الشعور، فيفني لهما العمر من أجل الدفاع عنه والذود عن مقوماته، كذلك ينبغي عليه التباهي بحضارته العربية الرائدة التي كانت المدد الكبير لما وصل إليه الغرب الأوروبي منذ فترة النهضة الأوروبية. وبالتالي لزاما على كل عربي التطلع إلى استرداد هذه المكانة المرموقة في أقرب الآجال.

5- النواحي الفكرية: وذلك بأن يكون الطفل مجالا للإبداعات العقلية والفكرية والخيالية، فيصير داركا للأشياء، متفطنا للحوادث، مفسرا للظواهر، معللا للحشيات، محكما لمبدأ المنطق والعقل، رافضا للهوى والشعور.¹

¹ - ينظر : ربحي مصطفى عليان ، المرجع السابق ، ص ص 67 ، 68.

من الأهداف التربوية كذلك التي لا بد لهذا الأدب أن يحققها، هو الاعتزاز بتاريخ وأجداد الأمة الإسلامية الحافل بالأحداث والبطولات والأجداد الخالدة، «وبأن ننمي فيهم عن طريق أدبهم روح الجهاد، وبذل النفس والمال في سبيل دين الإسلام. كما ينبغي للطفل أن يدرك بان الأنانية وحب الذات هي وحدها التي جعلت الأمة الإسلامية كغذاء السيل الذي اخبرنا به رسول الله صلى الله عليه وسلم، كما ننمي فيهم روح المبادرة والقيام بالأعمال المفيدة، لا انتظار المعجزات والانتكال على الغير»¹، وهذا نفسه ما جاء به القرآن الكريم والسنة والنبوية الشريفة التي حرصت على تحقيق مكارم الأخلاق بين جميع الناس بمن فيهم فئة الأطفال.

2-3 الأهداف التعليمية:

تأتي هذه الأهداف كتكملة للأهداف السابقة، فبعد أن نربي الطفل على عقيدة صحيحة، مبنية على الإيمان بالله وحده لا شريك له بكل ما وقع في القلب وصدقته الجوارح، ثم الاقتداء بسنة الرسول صلى الله عليه وسلم وبخصاله وأفعاله وسننه. يتكفل ذلك بتعليم الأطفال قراءة القرآن قراءة جيدة، مع فهم مبسط للمفردات والمعاني، فيحدث الفهم والتذوق في آن واحد. «وما نجده في القرآن الكريم من رصيد ضخم للمعاني بأنواعها، هو ما يؤهل عقل الطفل نحو الانفتاح والتألق، والتمسك بكتاب الله تعالى. ففي بعض سور القرآن الكريم كسورة الفيل والمسد والشمس، قصص مبسطة وقصيرة تناسب الأطفال»². وما يتعلم الطفل من الأدب الصغير هو تقوية لغته العربية، وأسلوبه الفصيح، فينساق الطفل نحو سحر المعاني والألفاظ.

¹ - أحمد عبد المجيد خليفة الدندراوي ، المرجع السابق ، ص 45 .

² - المرجع نفسه ، ص 42 .

إن هذا النوع من الأدب الذي ينساق على هذه الفئة العمرية يهدف بالدرجة الأولى إلى تقوية ألسنتهم وكتابتهم عن طريق تدريب سلاقتهم على الضبط اللغوي، وسلامة النطق، وحسن الأداء المعبر عن المعنى الموافق للفكرة، والمعين على إيصال المعنى للسامع بالشكل الفعّال، كما يهدف كذلك على تعويد الأطفال استعمال المجاز والاستعارة والخيال المعنوي. أما في الجانب الاجتماعي فهو يزودهم كذلك بألوان متعددة من الثقافات التي تمثل العوامل المشتركة بين أفراد المجتمع، كالعقيدة والقيم والعادات والتقاليد التي تؤهل الطفل للاندماج منذ صغره في بناء الحضارة الإنسانية.¹

كذلك من الأهداف التعليمية التي ينبغي على الكاتب أخذها بعين الاعتبار، هو تحفيز الطفل على حب اكتشاف الأشياء الجديدة، ومعرفة خباياها، خاصة تلك المتعلقة بجسم الإنسان، وما حوله من الكائنات والأجسام الأخرى، كالحیوانات، والنباتات، والأفلاك، والكواكب، والأرض، وذلك حتى يتعرف على «إبداع الخالق وعظمته. كما يعلمه الأدب علوم الإنسان كالتاريخ والجغرافيا والفيزياء والحاسب الآلي والأقمار الصناعية ليشبع في نفسه حب المعرفة ولتنمية ما لديه من هوايات لتصبح مهارات يتميز بها. ويمكن تشجيعه على استعمال تلك المعارف في حديثه مع غيره، وفي إلقائه ومخاطبته لجمهور معين»². وخير ما نجده كمثال على هذه الأهداف ما أنتجته بعض الأفلام الكرتونية والمتحركة من فائدة ونفع على أطفالنا في الوقت الحاضر، فقد لقنتهم النطق الصحيح للغة الفصحى،

¹ - ينظر : محمد حسن بريغش ، المرجع السابق ، ص ص 142 ، 143 .

² - عبد الإله عبد الوهاب العرداوي ، هاشمية حميد جعفر الحمداني ، المرجع السابق ، ص ص 19 ، 20 .

وجعلتها محببة بينهم، بل إن معظمهم تعلم فهم معاني المصطلحات الصعبة التي عجزت البرامج التعليمية عن إيصالها إلى ذهن الأطفال.

يبقى في الأخير أن نؤكد على أن أدب الطفل له أهداف سامية بالشقين التربوي والتعليمي، يواكب المناهج الدراسية، ويسعى إلى إيصال الطفل إلى مستويات عالية، فهو يخاطب فيه الوجدان الحقيقي، والخيال الواسع، فيفتح لكليهما الآفاق من استقبال المعلومات والمهارات والخبرات الكثيرة والمتنوعة. كما يفتح للطفل سبل الكشف عن المواهب، وتنمية القدرات، وتفجير الطاقات. فمسؤولية الكاتب الذي يعتني بهذه الفئة العمرية كبيرة جداً، كبر الأطفال الذين يكتب لهم، وكبر المكانة التي يمتلكونها داخل المجتمع. لذا يجب فهم الطفل، وفهم طريقة تفكيره، وفهم البيئة التي يعيش فيها، وفهم المعاني الفنية، ومن ثم يمكن أن نكتب للطفل ما يحقق لنا الكثير من الأهداف السابقة.

2-4 الأهداف الترفيهية والجمالية:

من المميزات الهامة التي تضيف على أدب الأطفال هو اهتمامه بفئة عمرية خاصة، والنظر إلى كل مستوياتها المختلفة، لأن طريقة قراءة الرجل الكبير هي مغايرة تماماً لطريقة قراءة الطفل الصغير، ونقصد هنا القراءة السمعية والبصرية على حدّ سواء.

لذا لا بد لمن يكتب للأطفال أن يضيف إلى الأهداف العقائدية والتربوية والتعليمية، أهدافاً أخرى ترفيهية وفنية، حتى تنغرس الأفكار في ذهن الطفل وتبقى راسخة مدى الحياة. وفي هذا السياق يذكر خليفة الدندراوي بأن « الفيلم المصور المسجل بالصوت والمصاحب للحركة يساعد الأطفال على إيصال المادة التعليمية إلى جميع فئات الأطفال، فهذه

العناصر: الصوت، والصورة، والحركة، تقوي سرعة البديهة والذاكرة، وتغرز القدرة على الفهم والحفظ¹، مع المحافظة دائماً على المبادئ الدينية والأخلاقية، والتي تبقى دائماً مصاحبة لهذه الأعمال وملازمة لها لأن كثيراً من الكتابات حققت أهدافاً كبرى في مجال التسلية والترفيه.

لكنها في الوقت نفسه تعارضت مع مبادئ الدين والأخلاق، كتلك القصص والكرتونيات الغريبة التي ينهر الأطفال أمامها، وأمام ألوانها، وأصواتها، وشخصياتها الهزلية والطفولية. لكنها مصدر لترويج الأفكار الشريكة والإلحادية، وهدم الأخلاق السامية للأطفال. « فالجميع يعترف بالطابع التربوي لأدب الأطفال، وضرورته وأهميته، كل وفق عقيدته ومنهجه، لأنه دخل في ميادين الصراع الفكري منذ وقت ليس بقصير. ويعدّ أدب الأطفال اليوم أخطر مجال للتبعية الثقافية والإعلامية، إذ يستعمله الاستعمار لغزوه الثقافي والإعلامي، ويتلقى الطفل العربي المنتجات الأدبية والفنية الغريبة وفي شتى الفنون والوسائط بقصد التأثير على تكوين الناشئة والترويج للنمط الثقافي التابع². »

لذا ينبغي على كاتب أدب الطفل أن يحترس من كل هذه الكتابات، وأن يحاربها بكل الأشكال الممكنة. وفي مقابلها لا بد له أن يقدم البديل عنها، من قصص، وروايات، ونصوص مسرحية، تهدف إلى بناء جيل من الأطفال مشبع بمبادئ الدين الإسلامي الحنيف، ومتخلق بأسمى المبادئ الخلقية، ومواكب العصر في تطوره وتقدمه العلمي والمعرفي.

وإذا حاولنا تتبع المناهج التعليمية التي جاء بها القرآن الكريم، والسنة النبوية الشريفة، ابتداء من العقيدة الإسلامية الصحيحة، إلى المحافظة على

¹ - أحمد عبد المجيد خليفة الدندراوي ، المرجع السابق ، ص 46 .

² - محمد حسن بريغش ، المرجع السابق ، ص 152 .

معنى التمدن في الإسلام. فإن الكل جاء مصاحبا لفكرة الجمال الإلهي المبني على الانسجام والتوافق وحبّ الغير. «التربية الجمالية للطفل المسلم ليست منفصلة عن التربية الإسلامية الشاملة، بل هي جزء منها، وسمّة من سماتها، وخاصة من خصائصها، لأن الجمال في الأصل لا يقوم بنفسه، وإنما يقوم بغيره. وعلى هذا فكل تربية إسلامية هي تربية جمالية، وغاية هذه التربية تحقيق المنهج الإسلامي¹. فالجمال مثلا يكون في إتقان العمل، والإحسان إلى كل شيء، والإنسان بفطرته مولع بالجمال الحقيقي من جسم ولباس وهيئة وكلام وفكر وأخلاق.

3- خصائص أدب الطفل :

اتفق العديد من الكتاب والأدباء على أن لأدب الأطفال خصائص عدة، منها ما هو متعلق بالمضمون، ومنها ما هو متعلق بالأسلوب، ومنها ما هو متعلق بالجانب اللغوي. وفيما يلي ذكر مفصل لأهم الخصائص التي تم التطرق إليها في هذا المجال.

يرى ربحي مصطفى عليان بأن أدب الأطفال يتسم بمجموعة من الخصائص الفنية يمكن إجمالها فيما يلي:

- السهولة والوضوح والبساطة في الأفكار والمعاني والأساليب دون تعقيد في ذلك.

- الأخذ بعين الاعتبار لسن الطفل وقدراته الفكرية والبيئية التي يعيش فيها.

- مراعاة المراحل العمرية لنمو الأطفال، وما لها من علاقة كبيرة مع تدرجهم الفكري.

¹ - أحمد عبد المجيد خليفة الدندراوي ، المرجع السابق ، ص 47 .

- استعمال الأفكار المنسجمة والأساليب الجذابة التي تعطي النص صبغة فنية أكثر مما هي لغوية.

- مراعاة درجة النمو العلمي للطفل سواء من الناحية اللغوية، أو حصيلتهم من المعارف والمعلومات المختلفة.

- استعمال لغة الخيال العلمي القائمة على وضوح الأفكار والأسلوب والألفاظ.

أما من ناحية الأسلوب فتتمثل خصائص أدب الطفل في النقاط الخمسة التالية:

- وضوح الكلمات التراكيب اللغوية والأفكار.

- الاعتماد على منبهات القوة لإيقاظ أحاسيس الطفل ومشاعره، وجعله يعيش أحداث القصة بمخيلته الواسعة.

- القالب الجمالي الذي يحتويه هذا النوع من النصوص الأدبية، خاصة عند توافق الأفكار والأسلوب وارتباط المعاني والألفاظ في حيز فني جمالي.

- الخفة والبساطة في كتابة الفقرة، واستعمال الجمل القصيرة الواضحة التي يستطيع الطفل استوعابها بسرعة.¹

من الذين حاولوا كذلك ذكر خصائص أدب الطفل، نجد فهمي خفاجي الذي ربطها بثلاثة عناصر أساسية هي : المضمون، الأسلوب، الإخراج.

أما المضمون فهو يعرفه بأنه «كل ما يقدم للطفل من قيم ومعارف (إيمانية، فكرية، علمية، تربوية، جمالية)، وما يقدم كذلك من خبرات

¹ - ينظر : ربحي مصطفى عليان ، المرجع السابق ، ص ص 78 ، 79 .

الفصل الثاني — أدب الأطفال — المفهوم، النشأة، والتطور—

ومهارات (ذهنية، لغوية، سلوكية، مهنية، بدنية)، بحيث يشمل كل ما يمكن تقديمه له مما حصلت به خبرة الماضي وإمكاناته، الحاضر وإبداعاته، وآفاق تطوره نحو الأفضل، مراعية خصائص الطفولة، ملبية لاحتياجاتها، مؤهلة لها لدور فاعل في مستقبل الأمة¹. وبالتالي فإن خصائص هذا المضمون تكمن في الأمور التالية:

- يصف لنا وصفا كاملا عن حقائق الناس والمجتمع والبيئات المختلفة من خلال عرض المعلومات العامة، والمادة المعرفية في مختلف مجالات العلم. فيتمكن الطفل من الإحاطة بكل ما يحدث في عصر من تطورات علمية وتكنولوجية، واكتساب فصاحة لغوية تمكنه من الإبداع والتألق.

- تعويد الأطفال على الخلق الحسن والطيب، والنمو على مكارم الأخلاق، والابتعاد عن الصفات المذمومة والانحراف الخلقي.

- تحقيق التوازن بين الاتجاهات المادية السائدة في العصر الحديث، وبين القيم الدينية والروحية.

- تهيئة الطفل للتمييز بين كل شرائح المجتمع (الصديق، العدو، الطيب، الخبيث) حتى يستطيع التحكم في بناء المجتمع، ونشر روح التضامن والتعاون في أوساطه.

- بعث روح الانتماء في كيان الطفل منذ صغره، وإيمانه المطلق بوحدة الدين واللغة والتاريخ والمصير بين كافة الشعوب العربية.

كذلك في تفصيله لخصائص الأسلوب فهو يوجزها فيما يلي :

- الوضوح وبساطة اللغة من حيث المفردات والتراكيب.

¹ - طلعت فهمي خفاجي ، أدب الأطفال في مواجهة الغزو الثقافي ، تقديم: أحمد العربي ، دار ومكتبة الإسراء للطبع والنشر والتوزيع ، مصر ، 2006 ، ط 1 ، ص 72 - 76 .

الفصل الثاني — أدب الأطفال — المفهوم، النشأة، والتطور—

- الاعتماد في كتابة القصص للأطفال على الأفعال البسيطة والواضحة والمعرة، واستعمال الجمل القصيرة التي يجذبها الطفل.

- عدم الإفراط في طريقة النصح والإرشاد، حتى لا يصبح النص توعويا أكثر منه فنيا وجماليا.

أما عن خصائص إخراج الكتاب، فهو يرى بأن الكتاب الموجه للطفل لا بد له من أن يكون شكله كالآتي :

- يكون مظهره جذابا، مع حسن استعمال الحروف واللون والورق وطريقة الكتابة.

- إدراج الرسوم والصور الفنية الجميلة التي يجبها الأطفال، فهي تعوضهم في الكثير من الأحيان عن القراءة، وتفسح لهم المجال للفهم والتدبر.

إن هذا الاهتمام الكبير بخصائص أدب الأطفال » جعلت منه موضوعا شغل العديد من الكتاب والأدباء في العالم، وقد أخذ على عاتقه مساهمة الركب الحضاري والتطور الأدبي بأشكاله وألوانه المختلفة، فقد آمن عدد كبير من الكتاب والأدباء والمفكرين بأدب الأطفال وضرورة التركيز عليه، وإظهاره بشكله ومميزاته¹، فهو يأتي دائما من أجل خدمة الجيل الصاعد، حتى يرقى ويكبر ويفهم أدب الكبار.

من الذين تطرقوا كذلك في كتاباتهم لخصائص أدب الأطفال نجد أحمد عبده عوض الذي يرى بأنه أداة هامة في بناء شخصية الطفل وإعداد

¹ - عبد الإله عبد الوهاب العرداوي ، هاشمية حميد جعفر الحمداني ، المرجع السابق ، ص ص 24 ، 25 .

للمستقبل، وقد تطرق في كتابه أدب الطفل العربي إلى جملة من الخصائص الأخلاقية والفنية والنفسية والفكرية واللغوية، وهي¹:

- الاعتماد على الأفكار السهلة التي لا ترهق ذهن الطفل، ولا تكلفه جهودا كبيرة، كتلك التي تبني على كلمات وتعابير واضحة وعبرة وهادفة، فهي تدفع الطفل دائما إلى التفكير والتأمل.

- وضوح الرموز المستعملة وسهولة فهمها لدى الطفل، خاصة تلك التي تأتي على ألسنة شخصيات يجذبها الأطفال، كالموجودة في قصص كليلة ودمنة لابن المقفع.

- الجمع بين الإمتاع والتأثير في الوقت نفسه، فالطفل لا بد له أن يجد في أدب الأطفال فسحة وتسلية تناسب سنه ورشاقته، كما لا بد له أن يجد فيه كذلك غاية تعليمية وثقافية تفيده في بناء شخصية سليمة ومعتدلة.

- التعبير عن الخبرات الانفعالية لدى الأطفال، خاصة وأن الكتابة للطفل هي مزيج بين الإنتاج الأدبي وبين مزاجهم كوسيلة من وسائل التنفيس عنهم، فنجد بأن الطفل يميل بكثرة إلى القصص والأشعار التي تأتي على ألسنة الحيوانات والجمادات، وميلهم كذلك إلى المحاورة والتمثيل، وكل ما يقوم بتنشيط الجسم والخيال، فضلا عن ميلهم إلى التراث الشعبي من أجل التعرف على أسرارهِ وخفائهِ، بما يمكن أن يغرسه في نفوسهم من قيم وتوجيهات.

- مراعاة خصائص الإدراك والنمو لدى الأطفال، والإثارة في داخلهم روح التساؤلات والتفكير والحوار، فكثيرا ما نجد كتابات الأطفال

¹ - ينظر : أحمد عبده عوض ، أدب الطفل العربي - رؤى جديدة وصيغ بديلة ، الشامي للنشر والتوزيع ، د ب ، 1421هـ - 2000م ، د ط ، ص 78 - 84 .

تحتوي على العديد من الألغاز والتساؤلات التي تبقى في ذهن الطفل، وتدفعه إلى التحليل والبحث من أجل الوصول إلى الحقيقة في الأخير.

- تعميق انتماء الطفل إلى الجماعة، فهي تحول بينه وبين الانغلاق على الذات من خلال لغة تتناسب والعصر الذي يعيش فيه.

- الانفتاح نحو مسايرة الخيال العلمي البناء والبعيد عن التجريد، فالنص الموجه للطفل يجب أن يتسم بالشفافية والوضوح الذي يتجلى للطفل إثر انتهائه من قراءة النص.

- وضوح التراكيب اللغوية وترابطها ووضوح الأفكار، بحيث أن كل غموض في هذه الجوانب يؤدي إلى تشويه المادة الأدبية، وقد يفسدها في غالبية الأحيان.

إذا، الكل يؤكد على أن خصائص أدب الطفل يشمل جانب المضمون والأسلوب بالدرجة الأولى، ثم جانب صناعة الكتاب بدرجة أقل. فلا بد للمضمون أن يكون هادفا لخدمة الأخلاق والآداب والمعارف العلمية النافعة التي تقود الطفل منذ نشأته إلى البحث والتأمل في الأشياء، من أجل الوصول في الأخير إلى خالقها ومسيرها، وبالتالي تحقيق الهدف الأسمى الذي تكلمنا عنه سابقا. أما الأسلوب فهو الذي يضع الفارق بين ما كتب للصغار، وبين ما كتب للكبار. ولو حاولنا معرفة طبيعة النصوص الأدبية، لا بد لنا العودة إلى أسلوبها المنتهج، فسنجد أن الذي هو شيق وسهل الفهم وغني اللغة، هو الذي ذلك الموجه للأطفال.

المبحث الثاني : المراحل العمرية لنمو الأطفال.

قبل أن نتطرق في هذا العنصر إلى الحديث عن المراحل العمرية الخاصة بفئة الأطفال، لا بد لنا قبل ذلك أن نشير إلى معنى هذه الفئة بشيء من التفصيل، خاصة وأنها الأساس في بناء حضارة الأمم ورفيها وازدهارها، وثروة الحاضر والمستقبل في أي مجتمع يسعى لبناء الإنسان الذي يعمر به أرضه، ويدعم بفاعليته وجوده الإنساني، ويؤكد تواصله الحضاري.

تم تعريف الطفولة على أنها الفئات البشرية التي تضم السنوات التي ما بين المرحلة الجنينية ومرحلة الرشد والبلوغ، فهي مرحلة العجز والاعتماد على الآخرين بدءاً بأولياء الأمور والقائمين، ثم إلى مرحلة الاعتماد على النفس تبعاً لقدراته واستعداداته وتنشئته الاجتماعية، وبالتالي فهي (أي الطفولة) مختلفة من جيل لآخر، ومن شعب لآخر، ومن ثقافة للآخرى، حسب ما تتطلبه البيئة والحضارة التي تعيش فيها.¹

في سياق آخر لتعريف الطفولة يؤكد فليب أريس بأن المعنى الاصطلاحي لهذه الفئة هو حديث النشأة نسبياً، « خاصة وأن الأطفال في القديم كانوا يعيشون بين الكبار، يرتدون نفس الملابس، ويتصرفون مثلهم، ولم يكن معروفا حينها بأن للطفولة مراحلها وخصائصها وأغراضها وانشغالاتها كاللعب والخيال »²، إلا بعد أن ظهرت المدارس النفسية والتربوية الحديثة التي حددت المراحل العمرية للإنسان بحسب مراحل إدراكه ونشاطاته الاجتماعية والثقافية التي يقوم بها داخل الأسرة وخارجها.

¹ - ينظر : محمد برهوم ، نايفة قطامي ، طرق دراسة الطفل ، دار الشروق للنشر والتوزيع ، عمان ، الأردن ، 2001 ، ط 1 ، ص 17.

² - محمد عودة الريمائي ، في علم نفس الطفل ، دار الشروق للنشر والتوزيع ، عمان ، الأردن ، 1998 ، ط 1 ، ص 45.

إذا، فالطفولة مرحلة حياتية فريدة، تتميز بالكثير من الأحداث الهامة والمميزة، كتلك التي تتعلق باللعب والمغامرات الطفولية، فيها يتم وضع القواعد الأساسية لبناء شخصية الإنسان مدى الحياة، لها مطالبها الحياتية، والمهارات الخاصة التي ينبغي أن يكتسبها الطفل. إنها وقت خاص للنماء والتطور والتغير، يحتاج فيها الطفل إلى الحماية والرعاية والتربية. كما أنها «الدعائم الجوهرية في حياة الإنسان البالغ الراشد، ففيها يتكون الضمير أو الوازع الخلقي من علاقة الطفل بأبيه أو بمن يقوم مقام الأب، وفيها تتكون أغلب الاتجاهات النفسية التي تهيم بعد ذلك على الأنا أو الذات الشعورية، وفيها يتكيف الفرد مع بيئته تكيفا عميقا قويا يستمر ويؤثر في مقومات حياته طوال صباه ورشده وشيخوخته».¹

إن كثرة الدراسات حول فئة الطفولة هو خير دليل على الاهتمام البالغ من طرف الباحثين والأطباء بهذه الفئة العمرية الهامة، خاصة وأنها ميدان خصب لتداخل العديد من العلوم الإنسانية والطبيعية، وكذا حقل خصب للأبحاث المعرفية حول أهم مرحلة في حياة الإنسان، وبالتالي تعدى البحث فيها إلى مراحل مختلفة كمرحلة المراهقة والبلوغ والرشد الكهولة والشيخوخة.

شكلت دراسة هذه الفئة العمرية ظهور علم قائم بذاته وهو (سيكولوجية النمو) أي محاولة البحث في خبايا النفس البشرية في مرحلة الطفولة عن طريق الاعتماد على مناهج عدة أهمها المنهج التجريبي الذي يقوم أساسا على اختيار العينة، ثم القيام بالتجربة، ثم الملاحظة، ثم الخروج بالنتائج والاستنتاجات، من أهم الميادين التي يعالجها هذا العلم هي :

¹ - عباس محمود عوض ، المدخل إلى علم نفس النمو ، الطفولة-المراهقة-الشيخوخة، دار المعرفة الجامعية ، القاهرة ، مصر ، 1999م ، ص 10.

- سيكولوجية الطفولة.

- سيكولوجية المراهقة.

- سيكولوجية الرشد والشيخوخة.

إن محاولة البحث في مراحل نمو وتطور الإنسان يفتح لنا المجال الواسع من أجل معرفة المقاييس والمعايير المناسبة لكل مظهر من مظاهر هذا النمو، فنجد مثلاً بأن المعطيات المتعلقة بطول الطفل مع عمره الزمني، وعلاقة وزنه بطوله وعمره، وعلاقة لغته بمراحل نموه، يجعلنا نصل إلى النتائج الصحيحة حول حياة الإنسان الفيزيولوجية، والسيكولوجية، والسوسيولوجية، وهو ما يمكن في الكثير من الأحيان من اكتشاف أنواع الشذوذ التي تطرأ على مرحلة النمو، ومعرفة أدق التفاصيل حول عملية تسلسلها الزمني في إطار بناء الشخصية البشرية، والتطور العقلي لعملية المعرفة والتفكير والتذكر والتخيل التي يمر بها الإنسان من سنة لأخرى.

كما أن مجالات دراسة النمو النفسي للإنسان تنقسم إلى ثلاثة موضوعات هي:¹

- دراسة سلوك الفرد ونموه الطبيعي الذي يبدو مستقلاً استقلالاً نسبياً عن الظروف الخارجية المحيطة به، أي دراسة النمو من خلال تسليط الضوء على العوامل الوراثية والعضوية التي تؤثر فيها.
- دور العوامل البيئية المختلفة في سلوك ونمو الفرد، وهنا يمكن دراسة مراحل تطور النمو من خلال النظر إلى جملة من المؤثرات البيئية خاصة منها الاجتماعية والتاريخية والجغرافية.

¹ - ينظر : عباس محمود عوض ، المرجع السابق ، ص 11.

- دراسة المخلفات السلوكية للأفراد في البيئة المحيطة بهم، وفي الثقافة التي يعيشون في إطارها، بمعنى دراسة البيئة نفسها في إطار نمو الإنسان ومدى تأثيرها في عملية تطوره وبناء سلوكه لاحقاً.

مراحل نمو الأطفال:

لقد تم تقسيم مراحل الطفولة إلى قسمين رئيسيين ، تحكمت فيهما العديد من العوامل المختلفة. فمنهم من قسمها على أساس نفسي للطفل وأهم مراحل بناء شخصيته السيكولوجية، ومنهم من قسمها على أساس التربية واللغة كمعيار أساسي في بناء ثم تطور شخصية الطفل. وإليك بالتفصيل ذكر هذا التقسيم.

1 - مراحل النمو النفسي والإدراكي عند الأطفال.

من أهم الذين تطرقوا إلى هذا التقسيم في دراستهم لمراحل نمو وتطور الأطفال، نجد أحمد نجيب في مؤلفه (أدب الأطفال علم وفن) الذي حاول إلقاء الضوء على أهم خصائص الطفولة في مراحل النمو المختلفة، خاصة تلك التي لها علاقة بجانبهم النفسي والانطباعي، وفي أسس بناء شخصية إنسانية ناضجة¹. وهي خمسة مراحل أساسية :

- مرحلة الطفولة المبكرة (الخيال الإيهامي).

¹ - ينظر : أحمد نجيب ، أدب الأطفال علم وفن ، دار الفكر العربي، القاهرة ، مصر ، 1420هـ - 2000م ، ط 3 ، ص 38 - 51 .

* - من الذين تطرقوا كذلك لهذا التقسيم نجد : - عبد الفتاح أبو معال ، أدب الأطفال دراسة وتطبيق ، دار الشروق ، د ب ، 1988 ، ط 2 ، ص 22 - 26 . وكذلك : - محمود حسن إسماعيل ، المرجع السابق ، ص 66 - 69 . وذلك : هادي نعمان الهيتي ، أدب الأطفال فلسفته - فنونه - وسائله ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، مصر ، د س ، ص 62 - 87 . وكذلك : - عبد الإله عبد الوهاب العرداوي ، هاشمية حميد جعفر الحمداني ، المرجع السابق ، ص 94 - 104 . وكذلك : - علي الحديدي ، المرجع السابق ، ص 110 - 136 . وكذلك : - طلعت فهمي خفاجي ، المرجع السابق ، ص 45 - 62 . وكذلك : - فاضل الكعبي ، المرجع السابق ، ص 243 - 262 .

- مرحلة الطفولة المتوسطة (الخيال الحر).

- مرحلة الطفولة المتأخرة (المغامرة والبطولة).

- مرحلة اليقظة الجنسية.

- مرحلة المثل العليا.

أ-مرحلة الطفولة المبكرة (الخيال الإيهامي أو الخيال

المحدود): تبدأ هذه المرحلة من سن الثالثة إلى السنة الخامسة من عمر الطفل (03-05). فبعد أن عرف جسم الإنسان تطورا سريعا في نموه الفيزيولوجي، أصبح في هذه المرحلة أقل بقليل من السابق، وذلك حتى يفسح المجال لنوع آخر من النمو، وهو النمو العقلي الذي يصبح الطفل في أمس الحاجة إليه، خاصة مع اكتشاف الحواس ومحاولة توظيفها لاكتشاف البيئة من حوله كأفراد الأسرة، والحي، والمجتمع. من أهم الانطباعات النفسية التي يتميز بها الطفل في هذه المرحلة هي :

- قوة الخيال وانفتاحها نحو كل ما هو موجود في البيئة، فيصبح الطفل في هذه المرحلة وسيلة خيالية يتوهم فيها الموجودات ويتخيل بأنها أشياء غريبة من حوله، فكثيرا ما نجده يحاكي الجمادات أو الحيوانات على أنها شخصيات مرافقة له. لذلك يمكن للطفل في هذه المرحلة أن يتقبل كل ما يراه من قصص وتمثيلات خرافية وخيالية التي تتكلم فيها الحيوانات والأشياء الجذابة له.

- انطواء فكر الطفل على الجانب الحسي وعلى المؤثرات السمعية والبصرية، ودون الاعتماد على التفكير المعنوي المجرد. فيستوعب الطفل في هذه المرحلة كل الأشياء المحسوسة دون معرفة فوائدها وأهدافها، فقط حبه وتشويقه فيها هو الذي لفت انتباهه إليها. لذا لا يصح كتابة القصص

والروايات - لهذه الفئة العمرية - بطريقة وحشية ومفزعة تثير في الأطفال نوعاً من العنف والإحساس المخيف، وهو (للأسف) ما نجده في الكثير من الأفلام والرسوم الكرتونية التي تبث حالياً على شاشة التليفزيون، أين نجدها تحتوي على الكثير من المناظر المفزعة، والشخصيات المخيفة والعنيفة والخيال والإيهام الزائد، ولا تخدم بتاتا الأبعاد التربوية والنفسية التي نغفل دائماً عن تحقيقها لدى أطفالنا الصغار.

وحسب حسن إسماعيل فإن من أهم الخصائص التي يمكن أن يقدمها الكاتب لهذه الفئة العمرية من الأطفال، هو اهتمامه الكبير بشكل ومضمون النص، وذلك عن طريق :¹

- أنسب القصص الموجهة للطفل في هذه المرحلة ، هي تلك التي تحتوي على الحيوانات والطيور، وتلك التي تكون شخصياتها مألوفة لديهم كالأب والأم مثلاً، على أن تكون بشكل سمعي بصري جذاب، يستطيع جلب حواس الطفل للمشاهدة والتمتع.

- البعد عن القصص التي تعتمد على الخيال المطلق، لكن يمكنها أن تكون مزجاً بين ما هو في الواقع، وبين ما يدور في خيال الطفل.

- أن تكون القصة قصيرة وسريعة، فانتباه الطفل يتميز بأن مداه قصير .

- إضفاء بعض الصفات الحسية على شخصيات القصة، حيث إن تفكير الطفل يتعلق بأشياء محسوسة وملموسة، فنربط دائماً الصفة بالموصوف، كأن نقول قطة بيضاء، شجرة خضراء، تفاحة حمراء... وهكذا.

¹ - ينظر : محمود حسن إسماعيل ، المرجع السابق ، ص ص 66 ، 67 .

- استخدام الأسلوب الوصفي، والعبارات المسجوعة، والجمل المنغومة ذات الإيقاع السريع.

ب-مرحلة الطفولة المتوسطة (الخيال الحر أو الخيال المنطلق): تبتدئ هذه المرحلة من سن السادسة إلى سنة الثامنة من عمر الطفل(06-08). بحيث يصبح أكثر خبرة لكل ما هو موجود في بيئته، وأشد تطلعاً لما هو خارج عنها في عوالم أخرى يمكنها أن تجلّه يعيش في حياة خيالية ممتعة، مليئة بالشخصيات العجيبة والخارقة كالعمالقة والجنيات والأقزام.¹

إن هذا النوع من الخيال الذي يعيشه الطفل في هذه المرحلة، يجعله يخرج من مرحلة التوهم إلى مرحلة التحقق، فبدل أن يتخيل الوسادة عبارة عن سيارة يستطيع ركوبها، فإنه يتخيل مباشرة السيارة الحقيقية على أنها شيء جميل وممتع يستطيع ركوبه.

من أهم ما يمكن أن يتميز به الطفل في هذه المرحلة هو :²

- اتساع فضول الطفل وحبّه لاستطلاع عوالم أرحب من تلك التي كان فيها خلال المرحلة السابقة ، ولا يتأتى ذلك إلا عن طريق التساؤل الدائم في الموضوعات المختلفة.

- العلاقة الحنينية التي تربط الطفل بوالديه في هذه المرحلة، فتربطه بأمه علاقة حب وعطف، يناقشها ويعاتبها ويتحدث معها، وتربطه بآبيه علاقة مبنية على الاحترام والإعجاب والخوف في الوقت نفسه.

¹ - ينظر : أحمد نجيب ، المرجع السابق ، ص ص 40 ، 41 .

² - ينظر : هادي نعمان الهيتي ، المرجع السابق ، ص 32 - 38 .

الفصل الثاني — أدب الأطفال — المفهوم، النشأة، والتطور—

- اللعب الجماعي بين الأولاد والبنات في أغلب الأحيان، وهو من الأهداف التي يسطرها أدب الأطفال من خلال تنمية السلوك الاجتماعي لدى الأطفال ومساعدتهم على تنظيم التعاون والعمل المشترك.

- المبادئ السامية التي تنبعث في الطفل خلال هذه المرحلة، من ذلك القيم الأخلاقية والمبادئ الاجتماعية في تعامله مع الآخرين، كما تتضح الصيغ الأدبية التي يتعامل بها الطفل مع غيره، وتلك التي يريد للآخرين أن يعاملوه بها.

- طول التركيز والانتباه مما كان عليه في المرحلة السابقة، بحيث أنه يستطيع في هذه المرحلة أن يشد تركيزه بصفة مطوّلة في بديهيات الأفعال والأشياء، حتى يتمكن من معرفة النافع والضار منها.

- محبة العدل والمساواة، ومحاولة محاكاة أفعال الكبار والتعرف على انشغالاتهم واهتماماتهم اليومية.

- ارتباط تفكير الطفل بالأشياء المحسوسة فقط، فتصوره العقلي يكون منحصرا في المسميات لا في الأسماء، كما لا تكون لديه مدركات كلية كثيرة تعينه على الاستدلال المنطقي الصحيح، وبالتالي يمكنه ذلك من إيجاد العلاقة الزمنية أو المكانية الموجودة بين الأشياء، دون التعرض إلى العلاقات السببية فيما بينها.

- اتساع الدخيرة اللغوية للأطفال وانفتاحها نحو الحياة الحسية والعملية.

- النمو السريع في الخيال والتطلع إلى الآفاق البعيدة، كتلك التي يجدها الطفل في القصص الخيالية التي تخرج في مضامينها عن محيطه وعالمه ، كقصص الجان والعفاريت وبلاد العجائب مثلا.

إن هذا النوع من الخيال الذي يعيشه الطفل في هذه المرحلة هو خيال هدام، يجعله ينساق إلى الأوهام أكثر من انسياقه إلى الحياة الواقعية. لذا لا بد للمؤلف في أدب الطفل أن يوظف في كتاباته تنمية الخيال الإبداعي للأطفال، ويجعلهم يتشوقون إلى الصور الذهنية غير المعقدة التي ترسمها في مخيلتهم النصوص الأدبية كالقصة والقصيدة والمسرحية.

ج-مرحلة الطفولة المتأخرة (المغامرة والبطولة): تمتد هذه المرحلة

من سن التاسعة إلى سنة الثانية عشر من عمر الطفل (9-12). وهي مرحلة التقدم في السن والزيادة في إدراك الأمور الواقعية، بحيث يخرج الطفل فيها من مرحلة الخيال إلى مرحلة التقدم في الإدراك والاهتمام بالحقائق ومحاولة الكشف عن العلاقات السببية. وفي هذا السياق يذكر نعمان الهيتي بأن «الطفل ينتقل هنا من مرحلة الواقعية والخيال المنطلق إلى مرحلة هي أقرب إلى الواقع. إنه يتعد عن الأمور الخيالية بعض الابتعاد، ويهتم بالحقائق. ويشتد ميله إلى المقاتلة والسيطرة والألعاب المختلفة، وخاصة الألعاب التي تتطلب المهارة والمنافسة. ويسره التنقل من مكان إلى آخر. وقد يترك المدرسة أو المنزل مغامرا مع بعض زملائه في عمل من الأعمال التي تتطلب الشجاعة أو المخاطرة. ولذلك نجده يعجب كل الإعجاب بالأبطال والمغامرين، يقرأ عنهم ويشاهد ما يصور بطولاتهم ومغامراتهم، ويحاول تقليدهم في بعض المغامرات التي يقوم بها، ويبلغ إعجابه بهم درجة التقديس، مهما يكن موضوع البطولة، أو المغامرة، لذا يسمى هذا الطور : طور البطولة والمغامرة»¹.

¹ - هادي نعمان الهيتي ، المرجع السابق ، ص 39 .

إذا كان - كما ذكرنا سابقا - الطفل يميل في هذه المرحلة إلى التقليد الأعمى والمغامرة، فإن الحذر كل الحذر، على ما يتم كتابته لهم من قصص وبطولة ومغامرات. فلا بد للكاتب أن يختار القصص ذات المعنى السليم التي تواكب سن الطفل وتطلعاته البيئية الواقعية، وتحقق الأهداف الدينية والأخلاقية والتربوية التي تم التطرق إليها سابقا.

ولنا في التاريخ الإسلامي العديد من القصص والشخصيات الخالدة، التي ما زالت نموذجاً راسخاً في الأخلاق والآداب العالمية إلى يومنا هذا، في مقدمتها شخصية الرسول صلى الله عليه وسلم الذي اجتمعت فيه مكارم الأخلاق، ثم الصحابة رضوان الله عليهم أجمعين، والسلف الصالح من الأئمة والصالحين وغيرهم من خيرة خلق الله.

كما للكاتب كذلك العديد من الشخصيات البطولية والشجاعة التي يمكنه أن يقصها على الأطفال، وأن يجعل منها قدوة حسنة للإقتداء بالبسالة والتفاني في حب الدين والوطن، كفتوحات عقبة بن نافع وخالد بن الوليد وطارق بن زياد، وانتصارات صلاح الدين الأيوبي والظاهر بيبرس ومحمد الفاتح، وغيرها من البطولات الإسلامية التي لا يمكننا إحصائها في هذا المقام.

من أهم ما يمكن أن يتميز به الطفل في هذه المرحلة هو :¹

- ميل الطفل إلى جمع الأشياء وادخارها وحب تملكها دون النظر إلى قيمتها وفائدتها، لذا لا بد للمربي أن يقوم بتوجيه هذا الإشباع بطريقة حسنة حتى لا تصبح عادة سيئة في خصال الطفل كالسرقة أو البخل أو التعدي على أملاك الغير.

¹ - ينظر : أحمد نجيب ، المرجع السابق ، ص ص 42 ، 43 .

- حب الطفل للقصص البطولية المليئة بالمغامرات والرحلات والشجاعة والمخاطرة، فهي تدفع بالطفل إلى محاولة تقليدها والاقتداء بشخصياتها الوهمية، فكثيرا ما نجد الأطفال ينحرفون في سلوكهم بسبب تقليدهم لشخصيات وهمية صورتها لهم القصص الكرتونية على شاشة التلفزيون. وبالتالي يجب على الكاتب أن يختار لقصصه شخصيات داعية للخير حاملة لمفتاح الحق والمثل الفاضلة.

- استهواء الطفل إلى التمثيل والتقليد وحب الظهور، ويكون ذلك عن طريق الاشتراك مع الأصدقاء في تقليد الأحداث أو الشخصيات أو الوقائع التي تم ذكرها في القصص والحكايات.

- تفسير العلاقات بين الأشياء وربط الأمور بأسبابها . فنجد أن الطفل في هذه المرحلة شديد الحرص على الأسئلة المختلفة خاصة تلك التي تبدئ بكلمة لماذا؟ كما يستطيع أن يعلم الفروق بين الأشياء، وأن يعرف السبب في حدوث بعض الظواهر الطبيعية، كما يستطيع أن يقوم بعمليات التقسيم أو التصنيف لأنواع الأشجار أو الطيور أو السيارات.¹

- بداية ظهور التباين والاختلاف بين فئة البنين والبنات، فنجد بأن هذه المرحلة التي تسبق مرحلة المراهقة تمتاز بوجود فوارق فكرية بين فئة البنين وبين فئة البنات، خاصة فيما يخص المواضيع التي يميل إليها الطرفان. فنجد بأن المذكور يميلون إلى قصص المغامرات والبطولات وكل ما يربطهم بالأحداث الموجودة خارج البيت، أما البنات فحبهم القصص الرومانسية التي تربطهم بالبيت والعائلة والألوان والزهور.

¹ - ينظر : طلعت فهمي خفاجي ، المرجع السابق ، ص 56 .

د-مرحلة المراهقة (المثالية أو اليقظة الجنسية): تمتد هذه المرحلة من سن الثانية عشر إلى سن الثامنة عشر (12-18)، وتسمى هذه المرحلة كذلك بـ: مرحلة الانطلاق في القراءة والكتابة، أو مرحلة قبيل المراهقة¹. وهي مرحلة ينتقل فيها الطفل من مرحلة الاستقرار العاطفي إلى مرحلة الاختلال الجنسي، بحيث يزداد إحساس الطفل بالغريزة الجنسية، وتبدو الفروقات الجسمية واضحة بين فئتي الذكور والإناث.

في هذا السياق يذكر أحمد نجيب بأن ظهور الغريزة الجنسية لهذه الفئة العمرية كثيرا ما تكون « مصحوبة باضطرابات وانفعالات وأزمات نفسية تعترى المراهق، نظرا لأن الغريزة الجنسية لا تجد الإشباع المشروع عن طريق الزواج، لتأخر سن الاستقلال الاقتصادي عن سن النضوج الجنسي. بالإضافة إلى ما يحيط بالجنس منذ الصغر من الغموض والخوف والشعور بالخطيئة والقذارة والجرم، أو ما يحيط به من الحجب التي تجعله بعيدا عن أي مناقشة*، بحيث أن الطفل يدخل فترة المراهقة بمعلومات ناقصة أو مشوشة أو خاطئة، بالإضافة إلى عمليات الكبت السابقة»². فكثيرا ما نجد أن الطفل في هذه المرحلة ينحاز نحو الوازع الديني من أجل كبت هذه الانفعالات، أو إلى أحلام اليقظة التي تسوقه إلى إشباع رغباته الجنسية كتحليل الزوجة المثالية الكاملة، والمستقبل المادي الهنيء، أو إلى زوال السلطة الحاكمة عليه (سلطة الأبوة) ومحاولة التخلص منها في أقرب الآجال.

¹ - ينظر : فاضل الكعبي ، المرجع السابق ، ص 257 .
* - يرى الهيتي بأن ذهنية حجب الأطفال عن الحقائق الجنسية ترجع منذ القدم خاصة في مناطق الشرق، حيث كانت الثقافات ترى الإنسان كروح لا بد له أن يتحرر من الحس، وبالتالي فإن كل قضية جنسية محصورة فقط في النطاق التناسلي، في الوقت الذي تشكل القضية الجنسية فيه واحدة من العواطف الإنسانية. لذا لا بد (حسب الهيتي) مصارحة الأطفال ببعض المشكلات الجنسية كي نبعد عنهم الخوف والقلق والحرمان، والنظرة المشوهة التي صاحبت العديد من فئة الكبار، وهذا كله تحت غطاء تربية عاطفية، بما فيها التربية الجنسية، خاصة وأن الأدب يتسلل إلى الذهن والعاطفة بشكل مؤدب. ينظر : - هادي نعمان الهيتي ، المرجع السابق ، ص ص 48 ، 49 .
² - ينظر : أحمد نجيب ، المرجع السابق ، ص 44 .

يميل الطفل في هذه المرحلة إلى نفس ميله السابق، أي نحو حب المغامرة والتطلع إلى الأعمال البطولية الشجاعة ، غير أنها تشمل هذه المرة كل الأحداث الاجتماعية التي يمر بها الطفل في هذا السن من رغبات جنسية وأحلام اليقظة. فنجد كثيرا ما ينبهر بمثل هذه الأحداث من القصص البوليسية الحاملة للكثير من المواقف الدرامية المفاجئة، إضافة إلى قصص الحب والغرام التي يجد فيها الطفل متنفسا للحياة الجنسية التي هو في طور اكتشافها. كما نجد كذلك يتأثر بالقصص التي تتحقق فيها الرغبات الاجتماعية كالنجاح في المشاريع الاقتصادية، والوصول إلى درجة القيادة والزعامة.

هـ- مرحلة المثل العليا: تبتدئ هذه المرحلة من سن الثامنة عشر (18 سنة) فما فوق ، أين يصبح الإنسان قد خرج من مرحلة الصغر ودخل إلى مرحلة الشباب، حاملا في طياته مجموعة من المبادئ العقلية والنفسية والاجتماعية التي تلقاها في صباه. وبالتالي يمكن له الآن أن يجابه الحياة بكل أهوائه ومثله العليا التي تبقى خالدة فيه إلى الأبد.

إن هذه المبادئ والقيم التي يتلقاها الطفل منذ ولادته إلى غاية بلوغه سن الرشد هي التي سيكون لها الأثر البالغ في بناء شخصيته الذهنية، مثقلة بها في غالب الأحيان، مشبعة بما تم بثه في نفسية الطفل من أهواء وانطباعات وميولات متعددة. هنا يمكننا أن نقول بأن بناء جيل من الشباب يكون ابتداء من مرحلة الطفولة، فهي مرحلة الزرع والعمل، وما المراحل اللاحقة إلا جني للغة والثمار.

خلاصة القول، إن معرفة هذه المراحل العمرية بأدق تفاصيلها الاجتماعية والتربوية والنفسية تمكن كاتب أدب الطفل من تحديد الأهداف

قبل بداية العمل، وجعلها وسيلة لبناء جيل مشبع بأرقى الأخلاق والمبادئ السامية، كما تمكنه من بناء شخصية متكاملة من كافة الجوانب الدينية والعقلية والنفسية والاجتماعية.

2- مراحل النمو اللغوي عند الأطفال.

بما أن اللغة هي العنصر الأساسي في كتابة القصة والرواية والمسرحية للأطفال، فنجدها الوعاء الذي ينشر فيه الكاتب أفكاره، ويجسد رؤيته في صورة مادية محسوسة، يرفع بها شعار التحدي للمجتمع بأسره، من صغيره إلى كبيره، ومن صالحه إلى طالحه. فبواسطتها تبرز الشخصيات وتنقل لنا أفكارها وخباياها، وتنكشف الأسرار وتوحي لنا بأسرارها، ويتعرف القارئ الصغير على كل ما يجري حوله من صغيرة وكبيرة.

لعل أهم ما يمكن أن يراعيه الكاتب في هذه المرحلة هو أن تكون لغته متفقة مع ما يناسب النمو اللغوي للطفل، كاستعمال الجمل القصيرة التي هي أشد قربا منهم، فهو يريد منها نتيجة سريعة، خاصة وأنه قليل الصبر لا يتحمل التريث. ويريد من تراكيبها أن تكون واضحة، لأنه لا يحمل نفسه كثيرا مشقة الاستنتاج، ويفضل أن يتسلم النتائج جاهزة في كثير من الأحيان.

قبل ذلك كله، لا بد للكاتب أن يدرك مراحل النمو اللغوي التي يمر بها الطفل منذ ولادته إلى كبره، وهي التي تم تقسيمها إلى خمسة أقسام هي :

*

- مرحلة ما قبل الكتابة.

- مرحلة الكتابة المبكرة.

* - من الذين اعتمدوا هذا التقسيم نجد : أحمد نجيب ، المرجع السابق ، ص 45-49 ، وكذلك: موفق رياض مقدادي ، المرجع السابق ، ص 56 ، 57. وكذلك : عبد الفتاح أبو معال ، المرجع السابق ، ص 23-25.

- مرحلة الكتابة الوسيطة (أو الوسيطة).

- مرحلة الكتابة المتقدمة.

- مرحلة الكتابة الناضجة.

أ-مرحلة ما قبل الكتابة : تبتدئ هذه المرحلة من سن الثالثة إلى سنة السادسة من عمر الطفل (03-06). وهي المرحلة التي تكون قبل تعلم الطفل للكتابة، ويظهر فيها انجذابه الكبير إلى القصص الخرافية للحيوانات والطيور، فيقوم بقراءتها عن طريق الفهم الكلامي والحركي للصور السمعية البصرية، وهو بذلك يستبدل اللغة المكتوبة باللغة المسموعة والمرئية التي يفهمها.

بالتالي يكون هناك انجذاب كبير من طرف الطفل في هذه المرحلة إلى كل ما هو مسموع من خلال قصص الإيهام والخيال التي تروى له، كالكلام الشفوي أو القصص الإذاعية، وكذلك القصص الكرتونية المصورة التي تبث على شاشة التلفزيون، التي تصبح وسيلة من وسائل التواصل مع الطفل معوضة الأدب المكتوب الذي يحتاجه الطفل في هذه المرحلة المبكرة.

ب-مرحلة الكتابة المبكرة : تبتدئ هذه المرحلة من سن السادسة إلى سنة الثامنة من عمر الطفل (06-08)، يلجأ فيها إلى محاولة فك الرموز اللغوية وتعلم القراءة والكتابة، وهي تعادل السنوات الأولى من مرحلة التعليم الابتدائية.

يمتاز الطفل في هذه المرحلة بالمقدرة المحدودة على فهم اللغة المكتوبة، لذا يمكن إضافة العبارات المكتوبة من حين لآخر على الوسائل التي نستعملها له في المرحلة السابقة، كأن نجد بعض الرسومات للحيوانات وعليها كتابة أسمائهم، كما يمكن أن نعلمه في هذه المرحلة تلوين ورسم

الكلمات والعبارات البسيطة في حدود ما يمكن أن يضمه قاموس الطفل في هذه السن من ألفاظ وتراكيب.¹

ج-مرحلة الكتابة الوسيطة : تبتدئ هذه المرحلة من سن الثامنة إلى سن العاشرة من عمر الطفل (8-10)، فبعد أن اكتسب الطفل الأساسيات الأولى لتعلم القراءة والكتابة، تأتي هذه المرحلة في السنوات الأخيرة من التعليم الابتدائي أين يصبح الطفل قادراً على قراءة الجمل والعبارات وفهم معاني ألفاظها ودلالاتها.

فعلى الكاتب أن يقدم للأطفال في هذه المرحلة كتباً قيمة تحتوي على روايات وقصص هادفة، مشبعة بالأفكار القيمة والجمل المفيدة والبسيطة والمكتوبة بخط واضح وجميل.

د-مرحلة الكتابة المتقدمة : تبتدئ هذه المرحلة من سن العاشرة إلى سن الثانية عشر من عمر الطفل (10-12)، وفيها يصبح الطفل قادراً على القراءة بشكل جيد والإحاطة ببعض الألفاظ الصعبة التي يستعملها كتاب أدب الطفل غالباً، وهو ما يؤهله لاكتساب معارف جديدة، وتطوير قاموسه اللغوي.

هـ-مرحلة الكتابة الناضجة : تبتدئ هذه المرحلة من سن الثانية عشر إلى سن الخامسة عشر من عمر الطفل (12-15)، تأتي بعد مرور الطفل إلى طور التعليم المتوسط، بحيث يصبح خلالها قادراً على فهم اللغة المكتوبة من طرف الكبار سواء على شكل قصص أو أشعار أو روايات أو مسرحيات، مع استقطاب الرموز والدلالات الموجودة بداخلها.

¹ - ينظر : أحمد نجيب ، المرجع السابق ، ص ص 46 ، 47 .

قد تتداخل هذه المراحل فيما بينها من ناحية سن الأطفال، وذلك حسب البيئة التي ينتمون إليها، فقد تؤثر درجة تقدم المجتمع ورفيحه على هذه المراحل بالشكل الموجب والسالب، فنجد مثلاً أطفال دول العالم الثالث أقل استجابة مع هذه المراحل، عكس أطفال الدول المتقدمة أين تكون نسبة نمو الطفل وتطوره اللغوي بدرجة أكبر، وتصبح اللغة وسيلة ناجحة في يد المتعلم.

المبحث الثالث : نشأة وتطور أدب الطفل.

يعتبر أدب الأطفال من العلوم حديثة النشأة المنبثقة عن ميدان الأدب الواسع، ورغم أنه يتحد مع هذا الأخير في الكثير من المظاهر الفنية التي تمس الشكل والمضمون، إلا أنه اختص منذ نشأته بمجموعة من الخصائص التي تميزه عن الأدب بصفة عامة، وأدب الكبار بصفة خاصة، وهي تصب جملة وتفصيلاً في عرض الحياة من خلال تصوير وتعبير متميزين.

وإذا حاولنا معرفة تاريخ ظهور أدب الأطفال بالضبط، وإذا ربطناه بعالم الطفولة والأمومة* فسنقول أنه قديم قدم التاريخ البشري، وإذا ربطناه بالحيز الفني الذي يلتزم بالضوابط الفنية والنفسية والاجتماعية والتربوية التي تساهم في تربية وتعليم الطفل، فسنقول حينها إنه حديث النشأة، مثله مثل الفنون الأدبية الأخرى.

إن اشتغالنا على أدب الأطفال كلون أدبي مليء بالمصطلحات والدلالات اللفظية والفنية التي تصور لنا أفكاراً وإحساسات ونزوات تجسد لنا مدارك الأطفال المختلفة، كما أنه أصبح يمثل «دعامة رئيسية في تكوين شخصيات الأطفال عن طريق إسهامه في نموهم العقلي والنفسي والاجتماعي والعاطفي واللغوي، وتطوير مداركهم واغتناء حياتهم بالثقافة التي نسميها ثقافة الطفل، وتوسيع نظرهم إلى الحياة وإرهاق إحساساتهم وإطلاق خيالهم المنشئة، وهو ليس أداة لفائدة الطفل بقدر ما هو أداة

* - من الذين أبدوا هذا الرأي نجد محمد حسن الذي يرى بأنه حيثما توجد أمومة وطفولة آدمية يوجد بالضرورة أدب الأطفال والطفولة بقصصه وحكاياته وترانيمه وأغنياته وأساطيره وفكاهاته، لا يخرج على هذا القانون الطبيعي لغة، ولا يشذ عنه جنس. — بريغش محمد حسن ، أدب الأطفال- تربية ومسؤولية ، دار الوفاء للطباعة والنشر والتوزيع ، ط1 ، المنصورة ، مصر ، 1992 ، ص 92.

للهوض به وبالمجتمع كله¹ في إطار إنسان عصري جديد يقوم على أسس درجات البناء النفسي والاجتماعي والعاطفي والعقلي.

في هذا السياق يؤكد مصطفى عليان² بأن أدب الأطفال استطاع أن يضع الخيالي بمقابل التعليمي، أي أن يجمّل حياة الصغار ويجعلها سعيدة، ويجعله وسيلة مهمة في هذا العصر لتربية النشء وتثقيفهم.

1- نشأة أدب الطفل :

ظهرت الكتابة الأدبية الموجهة للأطفال في العالم متأخرة بعض الشيء عن الكتابة في أدب الكبار، بحيث يؤكد أغلب الباحثين والمشتغلين في هذا المجال على أن البوادر الأولى كانت مع بداية القرن السابع عشر، في شكل ومضات أدبية من حين لآخر، خاصة تلك التي كانت تروى على لسان الأشخاص في شكل الحكايات الشعبية والقصص العجيبة والخرافات الطفولية.

من أهم ما نجده من كتب خلال فترة القرن السابع عشر ، ما كتبه "جان لافونتين" من قصص وخرافات للأطفال في الأدب الفرنسي بين سنتي (1668-1694) من خلال كتاب (حكايات خرافية) الذي ضم العديد من القصص الخيالية على ألسنة الحيوانات في 320 خرافة موزعة في اثني عشر جزء ، وقد ترجم هذا الكتاب إلى العديد من لغات العالم واعتبر بعد ذلك جزء من الأدب العالمي الموجه للأطفال.

إلى جانب "لافونتين" نجد كذلك الشاعر الفرنسي "شارل بيرو" الذي كانت أغلب كتاباته هو الآخر موجهة للطفل، وقد ضمت العديد من القصص الخرافية التي انجذب حولها أطفال العالم منها مثلاً : سندريلا ،

¹ - هادي نعمان الهيتي ، المرجع السابق ، ص 72 .

² - ينظر : ربحي مصطفى عليان ، المرجع السابق ، ص 84.

وذات القبة الحمراء، والجميلة النائمة في الغابة، والقط ذي الحذاء الطويل. كما اعتبر كتابه في القصة "حكايات أمي الإوزة" من أشهر ما كتب في أدب الأطفال على مر التاريخ. وفي سنة 1697 أصدر مجموعة قصصية أخرى للأطفال هي (قصص وخرافات من الأزمنة القديمة).

لقد اشتغل الكتاب الأوائل في أدب الطفل أمثال "لافونتين" و"بيرو" على مخيلة الطفل بالدرجة الأولى، متبعين بذلك منهجا جديدا في الأدب العالمي الذي أصبح يمس الجانب النفسي أكثر من الجانب الوجداني لحياة الإنسان، كما «اعتمدوا كذلك في قصصهم على التراث الغريز الذي وجدوه في القصص الخرافية والخيالية التي امتدت جذورها إلى الشرق، لا سيما الهند، وكانت تحمل حكما وعبرا أخلاقية، كانت في غالبها على لسان الحيوانات»¹.

وحسب مصطفى عليان فإن تاريخ ظهور أول كتاب في أدب الطفل يعود إلى سنة 1484 حين أقدم الكاتب "وليام كاكستون" على كتابة مجموعة من القصص الخيالية التي تضم الأغاني والألعاب والخرافات الدينية القديمة التي جمعها في كتاب خرافات إيسوب* من الفترة اليونانية القديمة.

كما أن هناك من يرجح ظهور أدب الطفل ابتداء من القرن الأول الميلادي في منطقة شرق آسيا، وبالضبط في بلاد الهند، فقد وصلتنا عنهم في هذه الفترة الحكايات الهندية المسماة بـ (البانجاتترا) التي ألفها الحكيم الهندي "برهي" في خمسة أقسام (أسفار)، وهي تضم قصصا وحكايات تعليمية على لسان الحيوانات.

¹ - نجلاء نصير بشور، أدب الأطفال العرب، مركز دراسات الوحدة العربية، أوراق عربية 31، شؤون ثقافية، ط1، أوت 2012، لبنان، ص 10.

* - يعتبر إيسوب أحد رواد القصص الخيالية في فترة الحضارة اليونانية، وقد غزت هذه القصص الأدبي الأوروبي والعربي في فترة العصور الوسطى وفترة عصر النهضة.

لقد ترجمت هذه القصص إلى عدة لغات منها حكايات (كليلة ودمنة) لعبد الله ابن المقفع خلال العصر العباسي، فقد ترجمها من اللغة البهلوية إلى العربية وجعل من قصصها ما يتناسب مع البيئة الاجتماعية في بغداد، كما استخدمها للتعبير عن آرائه وحكمه السياسية الموجهة إلى الخلفاء والأمراء.¹

في حين آخر، هناك من يرى بأن البدايات الأولى لأدب الطفل كان عند قدماء المصريين، خاصة مع ظهور الأسطورة والخرافة التي استعملها الإنسان آنذاك عند كتابة القصة والحكاية. ولعله كان يفسر من خلالها أسرار الحياة وغرائبها، وغوامض عالم الغيبات، وهو يملأ بذلك الفراغ العقلي الذي خلفه نقص المعرفة المنطقية والأسس العلمية.

لعبت الأسطورة حينها دورا كبيرا في ترجمة حياة الإنسان وإشباع رغباته الفكرية والدينية والاجتماعية، وجعل منها معلما ومنهاجا للعيش في سلامة وأمان، حتى أنه أصبح يرى الظواهر التي تنبئ على الأسطورة من المسلمات التي لا ينبغي المساس بها.

لعلّ اشتغال المصريين القدماء على الأسطورة كجانب من الخيال والوهم، هو ما دفعهم إلى توظيفها في عالم الطفولة، وذلك من أجل إثارة خيالهم من جهة، وتسليتهم بالمغامرات البطولية المثيرة من جهة أخرى.

لقد اكتشف العلم الحديث العديد من كتابات قدماء المصريين التي تناولوا فيها أدب الأطفال، وقد جاءت في غالب الأحيان على شكل حكايات مكتوبة على ورق البردي أطلق عليها اسم (حكايات السحرة) والتي يعود تاريخ كتابتها إلى حوالي ثلاث آلاف سنة قبل الميلاد.

¹ - ينظر : نجلاء نصير بشور ، المرجع السابق ، ص 11.

ضمت هذه القصص والحكايات دلالات ومعان كبيرة على النضج العقلي والفني الذي ارتقى إليه الإنسان القديم في بلاد مصر. كما عبرت عن قدرة فائقة في السبك والتأليف، وهو ما إن دلّ على شيء فإنما يدل على ما قدمه العالم القديم من عطاء كبير في مجال الأدب الإنساني عامة، والأدب الطفولي خاصة.

على هذا السياق، قدم لنا خليفة الدندراوي عددا كبيرا مما تم العثور عليه من القصص المصرية القديمة، نوجزها فيما يلي :¹

- البرديات التي عثرت عليها السيدة "إليزابيث دوريني" سنة 1852 وبها عدد كبير من القصص المصرية القديمة الشبيهة بقصص ألف ليلة وليلة.

- البرديات التي اكتشفت في أرض "دير المدينة" بصعيد مصر، وهي قصص طفولية بطلها "ضع مواس بن رمسيس الثاني" الذي اشتغل في عصره على الشعوذة والسحر.

- بردية اكتشفها "جودوين" سنة 1874 حول قصة "القدر المحتوم"، وقصة "فتح يافا" من قصص الحب القديمة.

- البرديات التي كشف عنها متحف برلين، وقد ضمت قصصا طفولية عديدة أهمها : البحار الغريق، خوفو والسحرة، الفلاح الفصيح، سانوهي، أمير بختني.

- بردية تحمل قصة "الملك خوفو" ثاني ملوك الأسرة الرابعة القديمة في مصر، وهو الذي شيد الهرم الأكبر الذي يحمل اسمه، وقد اشتهر بقصص أبنائه الثلاث.

¹ - ينظر : أحمد عبد المجيد خليفة الدندراوي ، المرجع السابق ، ص 54-57 .

- إضافة إلى كل هذا، ما تم إيجاده من نقوش مصرية قديمة على المعابد والقبور الفرعونية بها عدد كبير من الصور والرسومات حول حكايات وقصص الأطفال في تلك الفترة، خاصة صور الحيوانات المختلفة كالقط والأرنب والفئران والأسود والغزلان ... إلخ.

2- تطور أدب الطفل في العالم الغربي :

فرنسا:

شهدت أوروبا تطورا أدبيا كبير ابتداء من القرن الثاني عشر ميلادي، وهو ما يمثل بؤادر ظهور عصر النهضة الأوروبية. فقد ساهم الإنعاش الفكري الذي شهدته المنطقة في إعادة إحياء مجدها الفكري القديم، على أنقاض الفلسفات الشرقية القديمة، وأمجاد الحضارة الإسلامية الزائلة.

في هذه الفترة شهدت أوروبا بداية حقيقية لظهور أدب الأطفال، فقد كانت الانطلاقة من فرنسا على يد نخبة من الأدباء الذين أزاحوا فكرة الكتابة للأطفال هي التي تقلل من مكانة الأديب وتزيل صورته من المجتمع. على رأس هؤلاء نجد الشاعر "تشارل بيرو - Charles Perrault" الذي كتب العديد من القصص الطفولية، استعمل فيها الأسلوب السهل والألفاظ البسيطة والمفهومة لدى كل الأطفال، وقد قسمها إلى قسمين:

- القسم الأول الذي كتبه هو حكاية "أمي الإوزة"، وقد ضمت عددا كبيرا من القصص الجميلة كسندريلا، والجميلة النائمة، والجنينة والقطعة، ... وغيرها.

- القسم الثاني الذي كتبه هو "أقاصيص وحكايات الزمن الماضي"، وهي كذلك ضمت العديد من القصص الجميلة للأطفال.

لقد لقيت قصص "بيرو" إقبالا كبيرا وشهرة واسعة لدى الأطفال الصغار، بحيث أقبلوا على قراءتها والاستمتاع بالمغامرات والبطولات الخيالية التي ترويها، وأصبحت تمثل حلقة جديدة من ظهور أدب الأطفال في أوروبا والعالم. كما فتحت المجال أمام كتابات أخرى، بحيث انكب عدد كبير من الأدباء في فرنسا على هذا اللون الأدبي الجديد.

في هذا السياق يؤكد فاضل الكعبي بأن « الأدب الفرنسي كان رائد الآداب العالمية إلى أدب الطفل، وكانت فرنسا أسبق الأمم إلى إخراج كتب الأطفال، فقد شهدت في القرن السابع عشر نهضة أدبية واضحة ظهر خلالها عدد كبير من الكتاب والشعراء الرواد في مجال المسرح، وفي هذا القرن نفسه نهض غير واحد من الكتاب بالتأليف للأطفال ونخص منهم (بيرو) الشاعر المعروف والعضو بالأكاديمية الفرنسية فقد اخرج بعض القصص بأسلوب سهل وعبرة جذابة، بيد أنه استنكف أن ينسبها إلى نفسه فنحلها ابنه ثم أخرج مجموعة (أقاصيص وحكايات الزمن الماضي) باسمه هو لا باسم ابنه كما فعل من قبل، ومضى بعد وفاة (بيرو) زمن طويل لم يعن فيه أحد بإخراج شيء عن أدب الأطفال حتى جاء القرن الثامن عشر فظهرت (برنس دي بومون) وكانت تزاوّل تعليم الأطفال في فرنسا وكتبت عددا كبيرا من القصص، ولعل من أهمها قصة (مخزن الأطفال) ولكنها لم تروق خيالا واسعا ولا أسلوبا قويا فلا عجب أن اندثرت حكاياتها ولم يبق منها شيء يذكر»¹.

مع مجيء القرن الثامن عشر ميلادي أعيد إحياء كتابات أدب الأطفال في فرنسا على يد أحد كبار الأدباء وهو " جان جاك روسو" الذي اهتم بفئة الأطفال في أعماله الأدبية، فعمد على تربيته عقلية

¹ - فاضل الكعبي ، المرجع السابق ، ص 107 .

فلسفية، وبث فيهم روح العزيمة لمجاهة الحياة بالعلم والمعرفة والخلق الحسن. وفي سنة 1762 ألف كتابه (إميل-Emil) الذي ذاعت شهرته داخل فرنسا وخارجها، ونادى من خلاله (روسو) بأسلوبه الجديد، وأفكاره البناءة، خاصة وأنه « انتقد فيه بشدة أساليب التربية الحديثة لما أوجده من أثر كبير في توجيه نظريات التربية وأساليبها، لذا فقد استحق أن يطلق على العصر الذي ظهر فيه (عصر الطفولة) إذ دعا إلى وجوب فهم الطفولة ودراساتها، ومعرفة ميول الطفل القرائية ».¹

لقد ساهمت فلسفة روسو بشكل كبير في إعادة توجيه أدب الأطفال من التربية الخيالية إلى التربية الأخلاقية، وإلى رفع القيود الوهمية التي كان يعيش فيها الطفل الأوروبي وجعله إنسانا قائما بذاته وله شخصية مستقلة. وعلى هذا المنوال سار الأدباء بعد روسو في كتابة قصص وحكايات الأطفال، تدعوا إلى اكتساب المعارف وتعلم شؤون الحياة والمعيشة، وتبني السلوك الحسن.

ومع ترجمة قصص ألف ليلة وليلة إلى العربية انتعش الأدب الطفولي في فرنسا بهذه القصص الجميلة التي تربط بين جانب الفن والعقل، وبين الواقع والخيال.

في سنة 1747 صدرت أول صحيفة فرنسية مهيمة بأدب الأطفال، ساهمت بشكل كبير في تسلية وترفيه الأطفال وتنمية خيالهم، وقد ضمت عددا من القصص الطريفة للأطفال في بلدان العالم المختلفة، « واستطاعت هذه المجلة أن تسد فراغا كبيرا في الاستجابة لميول الصغار، وأن

¹ - أحمد عبد المجيد خليفة الدندراوي ، المرجع السابق ، ص 126 .

الفصل الثاني — أدب الأطفال — المفهوم، النشأة، والتطور-

تشبع رغبتهم في القراءة المسلية الممتعة، بعيدا عن النصائح والإرشادات الأخلاقية والتعليمية¹.

إنجلترا:

اعتبرت بريطانيا كذلك من الدول الرائدة في مجال كتابة أدب الطفل، خاصة خلال فترة القرنين السابع والثامن عشر ميلادي. فنجد مثلا القصص الجميلة لرحلات (جاليفر) التي كتبها الشاعر البريطاني "جاناثان سويفت" سنة 1688، وقد أعيدت ترجمتها إلى عدة لغات في العالم، وتحولت إلى أفلام كرتونية وسينمائية.

كانت موضوعات هذه القصص حول رحلات الشخصية المغامرة (جاليفر) الذي كان متطلعا لخوض الصعاب من أجل البحث عن المتعة والتسلية في بلاد العجائب المليئة بالأقزام والمخلوقات الغريبة والعملاقة. لذا نجد الانجذاب الكبير للأطفال لقراءة هذه القصص التي حملت مخيلتهم إلى عالم المغامرات الجميلة.

لقد مر أدب الطفل الانجليزي عند نشأته لمرحلتين هامتين هما:

-المرحلة الأولى وقد انشغل فيها الكتاب بموضوع الوعظ والإرشاد حيث الأطفال على التحلي بالأخلاق الحميدة، دون النظر إلى عقليتهم ونفسياتهم الطفولية. فنجد مثلا كتاب "وصية لابن" للكاتب "فرنسيس أوزبورن - Francis Osborne" سنة 1656، وكتاب آخر هو "التحدث للأطفال" للكاتب "جيمس جينواي" سنة 1720، وكتاب (البنين والبنات) لـ "جون بنيان". « كما نجد العديد من المؤلفات التي كانت

¹ - أحمد عبد المجيد خليفة الدندراوي ، المرجع السابق ، ص 127 .

تهدف إلى تعليم الطفل الأدب، والأخلاق، والدين، وتحذره من الوقوع في الخطايا، والذنوب، وترغبه في الفضيلة، والعفة، والخلق الطيب¹.

-المرحلة الثانية وقد ابتدأت مع مجيء جيل آخر من الأدباء الذين رفضوا فكرة الاشتغال فقط على الوعظ والإرشاد، دون الاهتمام بجانب من شخصية الطفل العقلية والسيكولوجية، فحاولوا الربط بين المهدفين، مقتدين في أغلب الأحيان بما كتبه الأدباء الفرنسيين أمثال بيرو، وروسو، ولافونتين.

من الأوائل الذين رفعوا هذه الراية نجد الكاتب الفرنسي "جون لوك" الذي رفض في كتابه (آراء في المدينة) هذا النوع من الكتابة للأطفال، وطالب بضرورة اشتغالها على المتعة والتسلية.

كذلك نجد "روبرت سامبر - Robert Samber" الذي ترجم العديد من قصص "بيرو" سنة 1718 وقد جعلها في أدبه مفتاحا للتسلية والاستمتاع والترفيه، وبعيدا عن مبادئ الوعظ والإرشاد الكلاسيكية.

في سنة 1741 أسس الكاتب "جون نيوبري" في لندن مكتبة للأطفال أخذت اسمه، وضمت عددا كبيرا من قصص وحكايات الأطفال الجميلة. كما اشتهرت كتبه في هذا المجال، خاصة كتاب (جيب صغير جميل) الذي كتبه سنة 1744، «وهو يضم بين ثناياه حكايات بصياغة شعرية تعتمد على الأحرف الأبجدية، وتتضمن حكما وأحكاما، تكافئ فيها الأفعال الجيدة، وتعاقب الأفعال السيئة»².

في سنة 1865 أصدر الكاتب "لويس كارول" كتابا بعنوان (أليس في بلاد العجائب) وهو يعتبر من أجمل ما كتب للأطفال في كلاسيكيات الأدب الإنجليزي، فقد اشتغل فيها الكاتب على شخصية (أليس) الطفولية

¹ - أحمد عبد المجيد خليفة الدندراوي ، المرجع السابق ، ص 128 .

² - نجلاء نصير بشور ، المرجع السابق ، ص ص 11 ، 12 .

التي تبحث دائما عن المغامرات وخوض الصعاب في بلاد مليئة بالأخطار والمصاعب، وهو يهدف من وراء ذلك إلى تسلية الأطفال والارتقاء بمخيلتهم إلى العالم العجيب، ولفت انتباههم في نفس الوقت إلى الأعمال الخيرية والخصال الحسنة التي تقوم بها (أليس) ودعوتهم إلى الاقتداء بها دائما.

لقد عرف "كارول" منذ صغره بالذكاء الخارق والموهبة الكبيرة في ابتكار الألعاب الجديدة التي كان يرفه بها عن إخوته وأصدقائه، كما تميز بخصوبة في الخيال ونضج مبكر وعقلية متفتحة لطلب العلم والمعرفة والبحث عنهما في سرعة بديهية وفطنة متوقدة إلى ألوان المفارقة وجوانب الفكاهة. لذا، ليس من الغريب أن تكون قصصه «مجالا واسعا للحكمة والمرح والهزل والفكاهة، ولم تفتن الأطفال فقط، بل فتنت الكبار أيضا. ويمكن أن يكون السر في هذا الإعجاب والافتتان من طرف الأطفال والكبار على السواء، هو أن (لويس) كان يخاطب في قصصه الطفولة الخالدة التي لا تذهب السنون بنضارتها وغضتها في أعراق كل إنسان مليء بالإحساس مهما تقدم به العمر»¹.

مع حلول القرن العشرين تطور أدب الطفل في إنجلترا بشكل كبير وأصبح متداولاً على أفواه الصغار والكبار، ودخلت قصصه عالم السمعى البصرى، وأصبحت تمثل في الأفلام الكرتونية والسينمائية. من أشهر الكتاب في هذه الفترة نجد : ميتر ديكسون، تشارلز ديكنز، جورج إليوت. كما نالت العديد من القصص جوائز عالمية كقصة (الصقر الأورق) التي نال بها "ديكسون" جائزة اليونيسكو لأدب الطفل سنة 1977.

¹ - محمود حسن إسماعيل ، المرجع السابق ، ص 25 .

الدانمارك:

من رواد أدب الطفل الحديث في الدانمارك نجد الكاتب والشاعر "هانز أندرسون - Hans Christian Andresen" الذي يعتبر أحد كبار رواد أدب الأطفال في أوروبا، وأحد أشهر من كتب لفئة الأطفال في العصر الحديث.

اعتمد "أندرسون" في كتاباته على إرساء القيم والمثل العليا، واستخدامه لأسلوب جديد ومميز في القصص والحكايات. كما قام بمزج التراكيب اللغوية والعبارات الاصطلاحية في اللغة، الأمر الذي لم يكن موجودا بالكتابة الأدبية في ذلك الوقت. إضافة إلى أنه جمع في هذا الفن بين عناصر من الحكايات الشعبية القديمة، وبين تجاربه وخبراته الشخصية، مما زاد أسلوبه وضوحاً، وسلامة، وجمالاً، ليس للأطفال فقط، بل حتى للكبار في جميع أنحاء العالم.

لقد أصدر "أندرسون" حوالي مئة وخمسين حكاية للأطفال على مدى حياته، أهمها:

- كتاب "حكايات تحكى للأطفال" سنة 1835.
- كتاب "الحكايات الخرافية" التي ضمت 180 حكاية موجهة للصغار والكبار.
- إضافة إلى العديد من العديد من الحكايات التي تعتبر الأجداد في الأدب الطفولي العالمي منها: الأميرة وحبّة الفاصولياء، عقلة الإصبع، الحورية الصغيرة، ثياب الإمبراطور الجديدة، البطّة البشعة.
- إن من أهم ما يميز أسلوب "أندرسون" في الكتابة للأطفال هو صياغته لحكايات جديدة مشبعة بالمرح والسرور، ليعبر من خلالها عن القيم

الأخلاقية، في شخصيات إنسانية خالدة. كما أنه كثيرا ما كان يروي تجاربه الشخصية في قصصه، خاصة في مرحلة طفولته التي يقول عنها أنها المرحلة التي أثرت في مساره الأدبي الحافل.

إيطاليا:

ظهرت في إيطاليا اتجاهات جديدة واهتمامات واسعة في مجال الكتابة التراثية، خاصة القصص الشعبية والأساطير، وقد تميز أدب الأطفال فيها ارتباطه القوي بالواقع، وابتعاده عن الخيال والوهم، واقتباسه لعدد كبير من القصص الموجودة في الأدب الطفولي الأوروبي.

من أهم الشخصيات الإيطالية الرائدة في مجال أدب الأطفال، نجد الكاتب "إيتاليو كالفينو" الذي اعتمد في كتابته على القصص الشعبية الألمانية التي مزجها بالطابع الإيطالي المحلي، فكثيرا ما كان يحول الأقطار الإيطالية ويجمع الحكايات الواقعية من مختلف اللهجات ويصوغها بلغة إيطالية حديثة صالحة للقراءة.

كذلك نجد الكاتب "جين روادري" الذي كان يقرأ كثيرا قصص الأديب الإنجليزي (لويس كارول) واقتبس عنه قصة (أليس في بلاد العجائب)، وأخرجها في حلة إيطالية جديدة سماها (جين في جهاز التلفزيون)، اعتمد فيها بشكل كبير على الأسلوب الفكاهي المسلي.

من كتاب هذه الفترة كذلك الكاتبة "جيلا ماري" التي اشتغلت في أعمالها على القصص المصورة للأطفال، خاصة التي ترسم الأبعاد التاريخية للمجتمع الإيطالي. وحسب رواية فاضل الكعبي فإن الرسام الإيطالي الشهير "ليوناردو دافنشي" هو الآخر كتب في أدب الطفل «حكايات قصيرة ذات معان عميقة جاء بعضها على ألسنة الحيوانات والنبات والجماد، ويبدو أن

أكثر حكايات دافنشي قد فقدت، وكان كثيرا من الحكايات التي وضعها دافنشي هي من إبداعه، ولكنه أضفى على بعض الحكايات القديمة لمسات جديدة، وظل الناس في عصره يتساءلون عن المصدر الذي كان دافنشي يستقي منه حكاياته، وحين عجزوا عن الوصول إلى ذلك لم يجدوا إلا أن يعترفوا بأن دافنشي لم يكن فنانا وعالما فحسب، بل كان قاصا مبدعا¹. غير أننا لم نجد لهذه القامة الفنية أي ذكر في أدب الطفل الإيطالي، ذلك لأنه ربما لم يترك أية كتب في هذا المجال، أو لأنه كان يكتب لفئة الكبار فقط دون الاعتماد على الفئات الصغرى.

ألمانيا:

تعتبر ألمانيا في الفترة المعاصرة من أكثر دول العالم كتابة لأدب الطفل وتسويقا له، فهي تضم أكثر من ثلاثة آلاف كاتب يشتغلون في هذا المجال، وحوالي عشرين دارا للنشر مختصة فقط في إصدار كتب الأطفال المشوقة، والمفعمة بالقصص والصور والألوان الجذابة.

من أشهر من كتب في الأدب الطفولي الألماني خلال الفترة الحديثة الروائي الألماني "إما دوس هوفمان" الذي دوّن العديد من القصص الخيالية التي استنبطها من الحكايات الشعبية القديمة المتداولة بين الشعب الألماني آنذاك. أهم هذه الأعمال، المجموعة القصصية (كسارة البندق) التي أصدرها عام 1816.

في هذا المجال، يسجل لنا كذلك الأدب الألماني كتابات الأخوين هوفمان، وهما: "جاكوب كريم" و"فيلهم كريم" اللذان كتبا عددا هائلا من القصص الطفولية في ألمانيا، فقد جابا القرى الألمانية المختلفة، ليجمعا من

¹ - فاضل الكعبي ، المرجع السابق ، ص 113 .

أطفالها ما كان يرويه لهم الكبار من حكايات وقصص عن التراث والتاريخ الألماني، ثم صاغها بلغة جرمانية موحدة، ووضعها في كتابين بعنوان (حكايات الأطفال والبيوت) ، « صدر الأول منهما سنة 1812، والثاني في سنة 1814، وأبرز الحكايات التي تضمنها الكتابان التي ما زالت متداولة: سندريلا، ذات القبعة الحمراء، رينونزل، بياض الثلج، رامبلستيلتسكين، هانسل وغريتل، موسيقيو برمن، عقلة الإصبع ¹ . كما ترجمت هذه القصص إلى أكثر من سبعين لغة، وأصبحت مصدرا أساسيا للكتابة في الأدب الطفولي المعاصر.

لقد حملت قصص الأخوين "هوفمان" بين طياتها جانبا كبيرا من الإبداع الأدبي والفني المفعم بالحيوية والحياة، كما أنها لم تزد من خلال المائة والخمسين عاما الماضية إلا تأثيرا وتطورا وإثارة مما تشهده الموسيقى والشعر والفن التشكيلي. وحسب حسن إسماعيل فإن كتابات الأخوين "هوفمان" تندرج ضمن أدب الخرافة والحكايات الخرافية، وذلك راجع للأسباب الآتية:

2

- إن الحكايات الخرافية، وإن أحاط بها الغموض أو أصابها التحوير، إلا أنها تعد بقايا حكايات بالغة في القدم تتحدث عن قدماء الآلهة والأبطال.

- إن أغلب هذه القصص الخرافية ترجع إلى العصر (الهندوجرمانى) التي كانت تعيش فيه الشعوب الهندوجرمانية، وبالتالي هي من منطقة ألمانيا القديمة؟ أم هي مستوردة من بلدان بعيدة تم إخراجها بحلة ألمانية جديدة؟

¹ - نجلاء نصير بشور ، المرجع السابق ، ص 12 .

² - ينظر : محمود حسن إسماعيل ، المرجع السابق ، ص ص 28 ، 29 .

- نجد في بعض الحالات الكثير من هذه القصص والحكايات الخرافية قد هاجرت بحق من شعب لآخر، غير أنها حالات استثنائية فقط.
- إذا كان من الممكن أن تظهر أطوار الحياة البسيطة في جميع الأزمنة ولدى كل الشعوب، كذلك يمكن أن تتطور الحكاية الخرافية بطريقة مماثلة لدى كل الشعوب.

روسيا:

لقد اعتنت المجتمعات الأوروبية بشكل كبير بثقافة الأطفال والكتابة لهم، وعبر الكتاب في قصصهم وراياتهم عن روح المجتمع الاشتراكي وواقعه، وبعث المبادئ السامية التي يتبناها من محبة وألفة وتعاون بين جميع أفراد المجتمع. في حين كانت تنقذ المجتمعات في بلادها من الأفكار الرأسمالية الإقطاعية ومبادئها التي تقوم عليها، خاصة مبدأ الفرد قبل المجتمع.

من الذين ساهموا في بعث هذه الأفكار الاشتراكية داخل كتب أدب الطفل، نجد الكاتب الروسي "مكسيم غوركي" الذي كان ينظر للأطفال كقوة عظيمة يجب استغلالها من أجل القضاء على الرأسمالية. كما يرى بأن « المجتمع الإنساني يقوم فيه صراع يشد أكثر فأكثر، هدفه تحرير الطاقة العضلية إلى طاقة فكرية، والتحكم في قوى الطبيعة ، وتحسين الصحة، وإطالة حياة كل العاملين على الأرض، وتحقيق وحدتهم على المستوى العالمي، وفي سبيل الازدهار الحر والمتنوع واللامحدود لاستعداداتهم ومواهبهم¹ .

¹ - هادي نعمان الهيتي ، المرجع السابق ، ص ص 108 ، 109 .

لذا يجب حسب رأيه أن تكون هذه المبادئ أساس كل كتاب أدب الطفل بمن فيهم كتاب سن ما قبل الدراسة، بمعنى أن تكون مدرجة حتى في الصور والتعابير والحكايات الشفهية.

كما يذكر في حديث آخر طريقة الرواية للأطفال بأن تكون سهلة فكهة مسلية، ومعبرة في الوقت نفسه عن جرائم الرأسماليين أمثال (كروب) حتى تشمئز نفوس الأطفال منهم. ولا ينبغي -حسب رأيه- إثارة عاطفة الرهبة والفرع منهم، بل ينبغي إثارة عاطفة التحدي والمواجهة الدائمة.

تماشياً مع هذا السياق، جاءت كتابات أدب الطفل في روسيا حاملة لقيم ومفاهيم النظام الاشتراكي، وغرس روح الثورة الدائمة في نفوس الأطفال. كما شملت مواضيعها بعضاً من القصص الشعبية المستوحاة من القصص والحكايات التي يدور أحداثها في ظل نظام إقطاعي أو برجوازي، معبرة في الوقت نفسه عن روح الكفاح لدى الشعب الروسي في ظل الظروف الاجتماعية الراهنة.¹

من الذين أبدعوا في روسيا خلال فترة القرن الثامن عشر ميلادي الشاعر والأديب "بوشكين" الذي كتب قصيدته المشهورة (حكايات الصيد والسمكة)، وكتاب (حكايات خرافية). إضافة إلى الروائي "تليستوي" الذي عرف برواياته الثائرة، منها كتاب (23 حكاية) الذي كتبه سنة 1872 وقصّ فيه قصصاً عن التراث الروسي من أشهرها قصة (إيفان الغبي). كما نجد كاتباً آخر في هذا المجال وهو الأديب الروسي "مكسيم غوركي" الذي أصدر عدداً كبيراً من القصص الطفولية التي جمع فيها بين الجد والهزل، وبين الأدب والسياسة، وكذا باقي أنواع الفنون الأدبية الأخرى.

¹ - المرجع نفسه ، ص 110 - 115 .

أمريكا:

تعتبر الآداب بصفة عامة من العلوم حديثة النشأة في الولايات المتحدة الأمريكية، فقد استمدت تاريخها الأدبي من الدول الرائدة في هذا المضمار، خاصة من الأدب الإنجليزي والفرنسي. فنجد مثلاً بأن الكاتب الأمريكي "بول بنيان" اعتمد في الكثير من قصصه على الحكايات الشعبية الإنجليزية التي تتناول صفة البطولة والقوة، كقصته المعروفة (الأمريكي الخشاب). ونجد كذلك "صمويل جوديتش" كتب العديد من القصص حول التاريخ الأمريكي منها المجموعة القصصية (حكايات بتريلي) التي صدرت سنة 1827.¹

وحسب مصطفى عليان فإن أدب الطفل في أمريكا دخل عهداً جديداً من التطور والتألق بعد أن تم استغلال « رؤوس الأموال وتطويع الوسائل السمعية البصرية، والاستعانة بأحدث منجزات التربية وعلم النفس والفن الصناعي، لذا يجد المرء فيها تقدماً جلياً في إنتاج الأشرطة المسموعة والمرئية التي تبث داخل البلاد نفسها، وفي خارجها، وإخراجاً متقناً للمجموعات المصورة (الألبومات) وللمسلسلات المرئية، واهتماماً كبيراً بالصورة (على حساب النص أحياناً) إلى درجة جعلت الصورة والحركة تسموان على النص وتسيطران عليه، مما يثير الفرح والدهشة عند الصغار، ويبرز لذة الكشف، ويروي الخيال».²

كما تم توظيف أدب الطفل في البرامج التعليمية الأمريكية بالمدرسة، كبرنامج (ساعة قصة) للكاتبة "سارا كون بريانت" وهي قصة قصصية تقدم للأطفال داخل المدرسة. إضافة إلى الكتب الملونة التي أصبحت تمثل

¹ - ينظر : أحمد عبد المجيد خليفة الدندراوي ، المرجع السابق ، ص 130 .

² - ربحي مصطفى عليان ، المرجع السابق ، ص 93 .

جانبا من التسلية واللعب في مجال أدب الأطفال داخل المؤسسات التعليمية.

إذا يمكن القول عن أدب الأطفال في أمريكا إنه أدب انبنى على الآداب المحملة من الدول الأخرى، تم تطور هذا الأدب بعد أن أصبح وسيلة مادية تستخدم لدى الأطفال المتدربين، واستمرت الاستفادة حتى تم إبداع أدب جديد يتناسب ومعطيات المجتمع الأمريكي الجديدة، فأصبح حينها له ذاتية خاصة به.

3- تطور أدب الطفل في العالم العربي :

مما لا شك فيه أن التراث العربي رغم قدمه وزخم إنتاجه وعطائه، إلا أنه يكاد يخلو مما نسميه بأدب الطفل، فلا تجدنا نلمس شيئا مكتوبا في هذا المجال سوى ما كان متداولاً بين ألسن الأطفال حول القصص والحكايات الشعبية التي كان يرويها لهم الكبار كقصص ألف ليلة وليلة، وكليلة ودمنة من التراث العربي القديم..

لقد كانت غالبية هذه القصص تحمل طابع الخيال والخرافة، خاصة وأن طابع الإنسان قديماً كان يجد متعة في القصص والحكايات المليئة بذكر الجن والعفاريت، وأخبار المغامرات والبحار والقصور، وكل ما كان يجوب به إلى عالم خيالي جميل ينسيه مرارة الواقع ومتاعب العيش. كما نجد في الأساطير والبطولات القديمة العديد من الحكايات والقصص المشوقة التي كان يحكيها الحكواتي والقصاص في المقاهي الشعبية أمثال : بطولات عنتره بن شداد، وأبو زيد الهلالي ، وحي بن يقضان.

مع مجيء الإسلام تغيرت مواضيع أدب الطفل عند العرب، واشتغل أصحاب الكتابة فيه على الواقع عوض الخيال، وخرج مفهومها ومضمونها

الفصل الثاني — أدب الأطفال — المفهوم، النشأة، والتطور—

عن خرافات الجاهلية وأساطيرها وقصصها، وبقي أسلوبها يتميز بالبساطة والسهولة المشوقة.

تضمنت موضوعات أدب الطفل في هذه الفترة القصص القرآنية التي عالجت مبادئ الدين، ومكارم الأخلاق، وحسن التربية، إضافة إلى أخبار الرسول صلى الله عليه وسلم، وأعماله، وأخبار الصحابة، وقصص البطولات الإسلامية في الجهاد ونشر الإسلام، وحكايات العلماء والصالحين والرحالة.

كما اقتدى الكتاب في هذه الفترة بخصاله صلى الله عليه وسلم الحميدة تجاه فئة الأطفال، فقد كان معلماً ومربياً لهم على الأخلاق الحميدة والسلوك الطيب، وكان يسمع لهم ويداعبهم.

فعن ابن عباس-رضي الله عنه- قال : كان رسول الله صلى الله عليه وسلم أحسن خلقاً وكان لي أخ ، يُقال له أبو عُمير -وهو فطيم-. كان إذا جاءنا (صلى الله عليه وسلم) قال: يا أبا عُمير ما فعل النُّغير؟ (النُّغير طائر كان يلعب به).¹

وفي حديث آخر لجابر -رضي الله عنه- قال: كنا مع رسول الله صلى الله عليه وسلم فدعينا إلى الطعام، فإذا الحسين يلعب في الطريق مع صبيان، فأسرع النبي صلى الله عليه وسلم أمام القوم ثم بسط يده فجعل -الغلام- يفر هاهنا وهناك، فيضاحكه رسول الله صلى الله عليه وسلم حتى أخذه فجعل إحدى يديه في ذنقه، والأخرى بين رأسه وأذنيه، ثم اعتنقه

¹ - أخرجه البخاري في صحيحه ، كتاب الأدب ، باب الكنية للصبي وقيل أن يولد للرجل ، (598/1) ، رقم 3947 . ومسلم في صحيحه ، كتاب الآداب ، باب استحباب تحنيك المولود عند ولادته وحمله إلى صالح (1292/3) ، رقم 2150.

الفصل الثاني — أدب الأطفال — المفهوم، النشأة، والتطور—

وقبله، ثم قال: «حسين مني وأنا منه، أحب الله من أحبه، الحسن والحسين سبطان من الأسباط».¹

على هذا النهج واصل الصحابة الكرام اهتمامهم وحبهم لفئة الأطفال، مقتدين في ذلك بالمعلم الأول صلى الله عليه وسلم، فجعلوا منهم (الأطفال) غايتهم الكبرى لبناء المجتمع الإسلامي الفتي، والنهوض به إلى ركب التقدم والازدهار. ومما ذكره الجاحظ في أخبار الخلفاء الراشدين عن تشجيعهم للكتابة للطفل وتربيتهم على الخلق الحسن، أن عمر بن الخطاب - رضي عنه عنه - قال : علموا أولادكم السباحة والفروسية، وأروهم ما سار من المثل، وحسن من الشعر.²

كما نجد في فترة صدر الإسلام الاهتمام الكبير بالأطفال والعناية بهم صحة وتربية وخلقا. فكثر الأشعار والأناشيد التي تدعو إلى توعية الأطفال وتسليتهم ومعاملتهم معاملة حسنة. ففي الأثر أن الشاعرة "يلى الأخيلية" أنها قالت للحجاج عن ولدها : إنني والله ما حملته سهوا ولا أنمته مئقا.* كذلك نجد في الأشعار الكثيرة تعلق شديد بالأطفال والحرص على تربيتهم وتوجيههم إلى مكارم الأخلاق. من ذلك أن امرأة كانت تغني ولدها وتصفه بالخصال الحميدة:

إن ابني سيد العشيرة جزلُ النوال كَفَّه مطيرة
عَفَّ صليبُ حسن السريرة يعطي على الميسور والعسيرة.

¹ - رواه البخاري في الأدب ، والتزميذي وابن ماجه والحاكم . وحسنه الألباني في الصحيح الجامع ، كتاب منتهى السؤل على وسائل الوصول إلى شمائل الرسول ، (440-441/2) ، رقم 3146 .

² - ينظر : أبو عمر عثمان عمرو بن بحر الجاحظ ، البيان والتبيين ، تحقيق : عبد السلام هارون ، ج ، مطبعة مدني ، د ب ، ص 180 .

* - أي: ما أنمته في وقت باكر أبدا .

وها هي الصحابية أم الفضل بنت الحارث -رضي الله عنها-
غنت هي الأخرى ولدها وقالت له :

ثَكَلْتُ نفسي وثَكَلْتُ بكري إن لم يسد فهراً وغير فهر
بالحسبِ العدِّ وبذلِ الوفر حتى يوارى في ضريحِ القبر¹

لا نبالغ في الحديث إذا قلنا بأن تطور الكتابة للأطفال في عصر صدر الإسلام جرى على نفس وتيرة تطور الكتابة للكبار، خاصة وأنه جاء لتحقيق هدف حضاري يليق ببناء الأمة الإسلامية في بداية نشأتها وتطورها، كما أنه جاء أيضاً لإضافة لون جديد من ألوان الأدب الكثيرة، وهو الكتابة للأطفال وتسليتهم وتربيتهم وتنمية خيالهم وتوجيه أخلاقهم.

كما دخل أدب الطفل في هذه الفترة مجال السياسة² وأصبح الخليفة بنفسه هو من يشرف ويراقب الكتابة للأطفال، فنجد مثلاً بأن الخليفة الأموي معاوية بن أبي سفيان جعل مكافأة لمن كان يروي القصص والأشعار على الأطفال في المساجد. وها هو الخليفة العباسي هشام بن عبد الملك يوصي معلم أبنائه ويقول له : " وأول ما أوصيك به أن تأخذه بكتاب الله، ثم أره من الشعر أحسنه، ثم تخلل به في أحياء العرب، فخذ من صالح شعرهم، وبصره بطرف من الحلال والحرام والخطب والمغازي ".³

لقد ذكر الخليفة " هشام بن عبد الملك " في قوله هذا منهج جديد في تربية النشء وتوجيههم، جمع فيه بين الدين ، والأخلاق ، والشجاعة ، والأدب ، والتفقه في أمور الدنيا وأخبار الرعية والناس. وهو بذلك يسير

¹ - ينظر : أحمد عبد المجيد خليفة الدندراوي ، المرجع السابق ، ص ص 68 ، 69.

² - ينظر : ربحي مصطفى عليان ، المرجع السابق ، ص 310.

³ - المرجع نفسه ، ص 71.

على الدرب الذي خطه رسول الله صلى الله عليه وسلم، وحثّ عليه الصحابة والتابعين من بعده.

مع مجيء الخلافة العباسية دخلت الدولة الإسلامية عصرا جديدا من التطور والازدهار والرقى، وزادت رقعتها شرقا وغربا، شمالا وجنوبا، فتهاطلت الأمم والشعوب على الدين الإسلامي أفراد أو جماعات، وأصبحت الثقافة الإسلامية مزيجا مختلطا من ثقافات الشعوب المختلفة كالفارسية والرومانية واليونانية ... وغيرها.

لقد أثر كل هذا البناء الحضاري على فئة الأطفال بالدرجة الأولى، فأصبح أدب الأطفال جزء لا يتجزأ من الكتابات الأدبية في تلك الفترة، فكثرت القصص والحكايات الموجهة لهم، وحملت الجوارى والقينات الأعجمية إلى مسامع الأطفال في القصور والدور عددا كبيرا من الحكايات والقصص المثيرة والشيقة تروي البطولات والمغامرات في شرق البلاد وغربها، فانبهر الأطفال بها وأدخلت على محياهم البهجة والفرح والسرور. من أمثلة هذه القصص ما نجد في الكتب المترجمة كـ: "كليلا ودمنة"، و"ألف ليلة وليلة"، و"قصة حي بن يقضان"، و"سيف بن ذي يزن"، و"عنتر بن شداد"، ... وغيرهم.¹

أما في الفترة الحديثة، فقد شهد أدب الأطفال في العالم العربي حلة جديدة من التطور والازدهار ساهم فيها انتشار حركة ترجمة القصص والحكايات الغريبة، إضافة إلى اقتباس عدد كبير منها، وإخراجها في طابع عربي جديد. وحسب خليفة الدندراوي فإن أدب الأطفال خلال هذا العهد الجديد مرّ بثلاثة مراحل أساسية هي:²

¹ - ينظر: أحمد عبد المجيد خليفة الدندراوي، المرجع السابق، ص 72.

² - المرجع نفسه، ص 77.

المرحلة الأولى: وهي التي شهدت حركة واسعة من ترجمة الكتب الأجنبية خاصة الآداب الفرنسية والانجليزية، على رأس هؤلاء رفاعة الطهطاوي وعثمان يوسف جلال.

المرحلة الثانية: اعتمد الأدباء في هذه المرحلة على الاقتباس من الآداب الغربية في محاكاة القصص والأشعار وإصباغها بالروح العربية.

المرحلة الثالثة: وهي مرحلة التأليف والإبداع، حيث بدأ عدد من الأدباء في هذه المرحلة بالتأسيس لأدب الطفل العربي الحديث المشبع بالقصص الشعبية العربية، وبالأحداث والبطولات الإسلامية المقتبسة من تراث التاريخ الإسلامي الحافل، في مقدمة هؤلاء رائد أدب الطفل العربي في الفترة الحديثة الأديب كامل الكيلاني.

تطور أدب الطفل في بعض الدول العربية:

مصر:

لقد حملت مصر شرف نشأة أدب الطفل في البلاد العربية خلال الفترة الحديثة كأدب مستقل عن باقي الفنون والآداب التي نعرفها، وقد ساهم في ذلك البعثات العلمية التي كان يرسلها الحاكم محمد علي إلى أوروبا من أجل الدراسة في المدارس و المعاهد الأوروبية، والإطلاع على أبحاثهم وكتابتهم في مختلف الآداب والعلوم.

من الأوائل الذين ساهموا في هذا المجال نجد "رفاعة الطهطاوي" الذي أمر بنقل أدب الأطفال من أوروبا إلى اللغة العربية بصفته مسؤولاً عن التعليم في مصر، كما ترجم بنفسه من الإنجليزية إلى العربية قصة (عقلة الإصبع) و(حكايات الأطفال) ومغامرات تليماك). وأشرف على إصدار أول مجلة عربية للطفل بعنوان (روضة المدارس) سنة 1870 عن ديوان

المدارس ، وهي مجلة تثقيفية مخصص للتلاميذ في المدارس، اشتغل روادها على رفع حركة التنوير والبعث الحضاري في مصر خلال القرن التاسع عشر ميلادي، أمثال: الشيخ حسن محمود المرصفي ، وعبد الله أبو السعود، ومحمد عثمان جلال. كما أصدر كتاب (المرشد الأمين في تربية البنات والبنين) سنة 1875.¹

لقد أدرك رفاة الطهطاوي من بعثاته المتعددة إلى أوروبا مدى أهمية الطفل عند أدباء الغرب، وتركيزهم الكبير على تربية وتوجيه أطفالهم، وتسليتهم وإمتاعهم بالقصص الشيقة والمسلية. من ذلك رأى أنه من الضروري إعطاء حصة الأسد من الإنتاج والزخم الأدبي في بلاده لفئة الأطفال، فأدخل ضمن المناهج الدراسية في مصر قراءة القصص والحكايات في الأطوار الابتدائية الأولى، حتى يرغب القراءة للطفل من جهة، ويعمل على توسيع مداركهم، وتنمية عقولهم، وصقل مواهبهم.

من الذين ساهموا كذلك في مجال أدب الطفل بمصر نجد الأديب "محمد عثمان جلال" الذي ترجم العديد من الحكايات والقصص الطفولية عن الآداب الغربية كترجمة (حكايات إيسوب) عن الأديب الفرنسي "دي لافونتين"، وأطلق عليها اسم (العيون اليواقظ في الحكم والأمثال والمواعظ) وهي تضم مائتي حكاية منظومة على ألسنة الحيوانات موجهة للكبار والصغار على حدّ سواء. وقد استهل في بداية كتابه بذكر الأهداف العامة من وراء هذا العمل، وهي :

وانظر فتلك روضة المعاني ودوحة المنطق والبيان

نظمت فيها مائتي حكاية وكلها بالحسن في نهاية

¹ - للمزيد ينظر : نجلاء نصير بشور ، المرجع السابق ، ص 15. وكذلك : - أحمد عبد المجيد خليفة الدندراوي ، المرجع السابق ، ص 78 ، 79.

فيها إشارات إلى مواعظ نافعة لكل واع حافظ
ضمنتها أمثالها والحكما وربما استعرت قول الحكماء
من القصص الجميلة الشيقة التي كتبها جلال عثمان في كتاب
(العيون اليواقظ) حكاية الثعلب الفطن الذي رأى عنباً ناضجاً مدلى بأحد
البساتين المعروشة، فحاول أن يصل عدة مرات ولكن من دون جدوى ،
فقال بأنه عنب حصرم مر ولا أرغب فيه بالمرة، وهذا ذكر الأبيات التي
قصت الحكاية:

حكاية عن ثعلب	قد مر تحت العنب
وشاهد العنقود في	لون كلون الذهب
وغيره من جنبه	أسود مثل الرطب
والجوع قد أودى به	بعد أذان المغرب
فهم يبغى أكلة	منه ولو بالتعب
عالج ما أمكنه	يطلع فوق الخشب
فراح مثل ما أتى	وجوفه في لهب
وقال هذا حصرم	رأيته في حلب ¹

كذلك من الذي ساهموا في الكتابة للطفل الشاعر أحمد شوقي
الذي برع في نظم القصائد الشعرية ، محاكياً فيها أسلوب "دي لافتين"
القصصي ، أو مستوحاة من التراث العربي. وحسب حسن إسماعيل "فإن
أمير الشعراء أحمد شوقي هو أول من ألف أدباً للأطفال باللغة العربية،
فكان شوقي بأغنياته وقصصه الشعرية التي كتبها للأطفال رائداً لأدب
الأطفال في اللغة العربية، وأول من كتب للأطفال العرب أدباً يستمتعون به

¹ - ينظر : فاضل الكعبي ، المرجع السابق ، ص 118 .

ويتذوقونه. وقد استحدث شوقي في اللغة العربية نوعين من فنون أدب الأطفال المكتوبة وهما القصة الشعرية والأدبية، وقد كتب للأطفال من الفن القصصي أكثر من ثلاثين قصة شعرية، ونظم لهم عشر مقطوعات ما بين أنشودة وأغنية¹.

لقد مرّ "أحمد شوقي" في كتاباته للأطفال بمرحلتين هما:

- المرحلة الأولى وهي التي يقوم فيها بقراءة الحكايات والقصص الغريبة خاصة تلك التي كاتبها "لافونتين". ولا يكثر من قراءة كل القصص، بل يعتمد على اثنين أو ثلاثة فقط، وذلك حتى لا تختلط عليه الأحداث والشخصيات.

- المرحلة الثانية يقوم فيها بجمع الموضوعات والأحداث من التراث المصري القديم والحديث، ثم يكتب قصته بأسلوب سهل وبسيط، وبلغة مفهومة لدى كل الناس، فيستأنس بها القارئ، ويحدث الإمتاع والتشويق للأطفال.

إن الغيرة الكبيرة التي أبداهـا "أحمد شوقي" عند قراءته للأدب الفرنسي هي وحدها ما دفعته للإبداع في مجال أدب الطفل العربي، فقد نوه دائماً في كتاباته إلى هذا الفن الجديد الذي ظهر في أدب الغرب، ومدى الخدمة التي يقدمها للأطفال عندهم من وعظ وإرشاد وتسلية. لذا ينبغي - حسب رأيه- أن يهتم الأدباء والشعراء في البلاد العربية بالكتابة للأطفال، وأن يأخذوا الحكمة والأدب من خلالها على قدر عقولهم.

في هذا الصدد، يذكر خليفة الدندراوي بأن "شوقي" ألف عدداً كبيراً من الأغاني والأناشيد الطفولية، فكتب أكثر من ثلاثين قصة شعراً،

¹ - محمود حسن إسماعيل، المرجع السابق، ص ص 39، 40.

ونحو عشر مقطوعات من الأغاني والأناشيد، وكانت معظم قصصه تخدم المبادئ السامية التي جاء بها أدب الطفل، كتلك الأهداف التربوية والأخلاقية التي تسعى وراء بناء جيل من الأطفال مشبعين بالأخلاق الدينية والتربوية العالية، ولا ننسى كذلك أنه سعى في العديد من كتاباته إلى تسليّة الأطفال وإدخال البهجة على وجوههم ، خاصة عند كتابته للقصص التي تدور موضوعاتها عن الحيوانات في الغابة.

لقد امتازت كتابات "شوقي" بسهولة الأسلوب وتنوع عناصر التشويق، وتسلسل الأحداث، وجمال اللغة، ودقة التصوير. وقد ذكر هو بنفسه بأن أدب الأطفال هو أفضل وسيلة للتسليّة والتعليم، وأن الطفل يكتسب من خلالها القيم والأخلاق الفاضلة، ويتعرف على الخير والشر والظلم والعدل في الحياة.¹

من القصائد الشعرية التي تناول فيها "أحمد شوقي" هذه القيم والأخلاق الفاضلة نذكر مثلاً مقطع (الهرة والنظافة) من ديوانه الشعري للأطفال:

هرتي جد أليفة	وهي للبيت حليفة
هي ما لم تتحرك	دمية البيت اللطيفة
فإذا جاءت وراحت	زيد في البيت وصيفة
شغلها الفأر تنتقي	الرف منه والسقيفة
وتقوم الظهر والعصر	بادوار شريفة
ومن الأثواب لا تملك	سوى فرو القطيفة

¹ - ينظر : أحمد عبد المجيد خليفة الدندراوي ، المرجع السابق ، ص 84.

نلاحظ بأن الشاعر في هذا المقطع الشعري يخاطب بأسلوب سهل وبسيط مدركات الطفل ولغته، وهو بذلك يحاول الوصول إلى ذهنه من خلال التعامل مع مستواه الفكري بمفردات ورموز وألفاظ موجودة عنده في هذه المرحلة المتقدمة من العمر. كما يوظف لنا في هذا المقطع جانباً من الأهداف الدينية التي يحاول ترسيخها في ذهن الطفل، أولها قضية الفرق بالحيوان باعتبارها من الأخلاق والمبادئ التي ينادي بها الدين الإسلامي الحنيف، كذلك توظيفه لعدد من الألفاظ الدينية كـ: الظهر، العصر، والتي يحاول إيصالها إلى ذهن الطفل باعتبارها من أساسيات بناء الشخصية الدينية الإسلامية.

وفي قصيدة أخرى لأحمد شوقي نجده يعالج موضوعاً مهماً في تربية النشء والجيل، وهو مسألة الجدة وما لها من دور كبير في داخل الأسرة، من تربية أحفادها والسهر على حمايتهم. يقول في هذه الأبيات:

لي جدة ترأف بي	أحنى علي من أبي
وكلّ شيء سرّني	تذهب فيه مذهبي
إن غضب الأهل علي	كلهم لم تغضب
مشى أبي يوماً إلي	مشية المؤدّب
غضبان قد هدّد	بالضرب وإن لم يضرب
فلم أجد لي غير	جدّي من مهرّب
فجعلني خلفها	أنجو بها وإخوتي
وهي تقول لأبي	بلهجة المؤتّب
ويح له... ويح لهذا	الوالد المعذّب
ألم تكن تصنع ما	يصنع إذ كنت صبي

من الأشعار المشوقة التي كتبها "أحمد شوقي" للأطفال قصة الحمار الذي ظن رفاقه أنه قد غرق في وسط البحر، حتى إذا أصبح النهار أتت به الأمواج إلى برّ النجاة وهي رافضة موته في البحر لما يعرف عنه من جهل وغباء. وقد جاءت الأبيات كالآتي :

سقط الحمار من السفينة في الدجى فبكى الرفاق لفقده وترحموا

حتى إذا طلع النهار أتت به نحو السفينة موجة تتقدم

قالت خذوه كما أتاني سالما لم أبتلعه لأنه لا يهضم¹

ومما يذكره تاريخ الأدب العربي أن "أحمد شوقي" ساهم بشكل كبير في إقبال الشعراء العرب على الكتابة في أدب الطفل وإضافته إلى الفنون الأدبية الجديدة، «فكتب خليل مطران وطلب منه السير معا في الكتابة للأطفال والتعاون معه في إرساء قواعد جديدة لهذا الفن، وقد جاء في نص الرسالة: ولا يسعني إلا الثناء على صديقي خليل مطران، صاحب المنن على الأدب، والمؤلف بين أسلوب الإفرنج في نظم الشعر وبين نهج العرب... والمأمول أننا نتعاون على إيجاد شعر للأطفال والنساء، وأن يساعدنا سائر الأدباء والشعراء على إدراك هذه الأمنية».²

غير أن خليل مطران رفض ذلك، واعتبر بأن الوقت لم يحن بعد للكتابة في هذا اللون الأدبي الجديد، والأجدر -حسب رأيه- هو تسخير الأدباء لأقلامهم في القضايا الراهنة التي يمر بها الوطن العربي، من أزمات سياسية، واجتماعية، وثقافية.

كذلك من الشعراء الذين اتبعوا درب "أحمد شوقي" في الكتابة للأطفال، نجد الشاعر والأديب "محمد المرواي" الذي كتب عددا من

¹ - ينظر : أحمد شوقي ، منتخبات من شعر شوقي في الحيوان ، المكتبة التجارية ، القاهرة ، 1949 ، ص 32.

² - أحمد عبد المجيد خليفة الدندراوي ، المرجع السابق ، ص 85 .

الفصل الثاني — أدب الأطفال — المفهوم، النشأة، والتطور—

القصائد الطفولية، مركزا فيها على تربية الطفل بالأخلاق الحسنة، وبالصفات البناءة، وبتعاليم الدين الإسلامي. في مقدمة هذه الأعمال نجد ديوان (سمير الأطفال للبنين) الذي أصدره سنة 1922، وديوان (سمير الأطفال للبنات) الذي صدر في السنة الموالية أي 1923.

لقد خاض هذا الأديب مجال التأليف الشعري المتنوع للطفل العربي، وقد زاد نشاطه في هذا المجال عندما أسس مكتبة (سمير للأطفال) التي كانت بمثابة الخزانة الأدبية للطفل العربي آنذاك.

من الأعمال الأدبية الرائدة "لحمد الهراوي" قصيدة (دعوة إلى العمل) التي يقف فيها عند أهمية العمل للأجيال الصاعدة من أجل بناء مجتمع حضاري يليق بالتطلعات الدولية، ومما يقول فيها:

أنا في الصباح تلميذ	وبعد الصبح نجّار
فلي قلم وقرطاس	وإزميل ومنشار
وعلمي إن يكن شرفا	ضما في صنعتي عار
فللعلماء مرتبة	وللصناع مقدار

ومن القصائد الدينية التي كتبها، قصيدة (وصف البستان) التي قرّب فيها ذهن الطفل بأن أساس كل الأشياء ومردّها إلى الله سبحانه وتعالى، خالق الكون ومدبّر شؤونه. ومن بين ما جاء فيها :

انظر إلى البستان ذي الأزهار	والماء تحت الأيك والأطيار
الماء يجري في الجداول سلسلا	يسقي جذور النخل والأشجار
والزهر أشكاله على أفنائه	والغصن نضر يانع الإثمار
والطير يصدح بينها متنقل	ويعود عند الليل في الأوكار

هذا صنيع الله بين عباده فتبارك الله القدير الباري¹

لقد سعى "الهواري" جاهداً من أجل النهوض بهذا اللون الأدبي الجديد، والتضحية من أجل توجيه الأطفال وتربيتهم على أكمل وجه ممكن، وحسب فاضل الكعبي فإن "محمد الهواري" يعد من رواد أدب الطفل العربي في العصر الحديث بامتياز، لما عرف في أعماله بلغة شعرية متناسقة مع لغة الأطفال، مراعيًا تدرجهم في السن. كما أن إدراكه العالي لمتطلبات الطفولة وعواملها جعلت قصائده منفتحة للطفل بكل ما فيها، يجد بغيته وغايته منها.²

تعرض "الهراوي" في كتاباته إلى العديد من النقد والأقاويل التي شككت في أعماله ووصفتها بأنها ضعيفة وناقصة من حيث البناء الفني والأدبي. غير أنه لم يكثر بكل هذه الأقاويل، وجعلها دبر أذنه، وبقي دائماً يساهم بشكل كبير في الكتابة للأطفال وموجهها لهم إلى مكارم الأخلاق حتى أصبحت أعماله شاهدة على إبداعه ومساهماته الفعالة في مجال أدب الأطفال.

في هذا السياق يذكر "حسن إسماعيل" بأن الهواري "من الذين وضعوا علامات على الطريق لأدب الأطفال في اللغة العربية، ذلك أنه أخذ نفسه في جدّ وإخلاص بمعاينة الكتابة لناشئة الجيل، فأبدع منظومات سهلة العبارة قريبة التناول، سائغة المعنى، في أوزان غنائية رقيقة، وألفاظ عذبة تدخل البهجة والسرور على الأطفال، وعالج بها موضوعات تلائم روح الطفولة، وتساعد الأطفال على تنمية مداركهم. فلم تلبث منظومات

¹ - ينظر : أحمد زلط ، أدب الطفولة بين كامل الكيلاني ومحمد الهراوي-دراسة تحليلية ناقدة ، دار المعارف ، د ط ، د ت ، ص 92.

² - ينظر : فاضل الكعبي ، المرجع السابق ، ص 125 .

المهواري أن انسابت في نفوس الأطفال انسياباً كأنها قطرات الماء على شفاه الظمآن¹.

على غرار هؤلاء الأدباء والشعراء في بلاد مصر، نجد كذلك "كامل الكيلاني" الذي اهتم هو الآخر في كتاباته بالأطفال، فخصص العديد من أعماله لهم، من خلال القصص والقصائد التي كثيراً ما رسمت البهجة والسرور على وجوه الأطفال، فقد بلغ عددها حوالي مائتين وخمسين قصة ومسرحية، منها ما هو مؤلف، أو مترجم، أو مقتبس. ففي سنة 1927 كتب قصة (السندباد البحري) التي طرق بها باب المغامرة والتشويق، فنالت إعجاباً كبيراً على مستوى الصغار والكبار معاً.

لقد تأثر "الكيلاني" في كتاباته بالبيئة الاجتماعية التي تربى فيها، وبالأشخاص والأدباء الذين التقى بهم وساهموا في بناء شخصيته الأدبية القصصية. وحسب رواية "أحمد زلط" فإن توجه "الكيلاني" من أجل الكتابة للأطفال مرده إلى عاملين أساسيين هما:

- القصص والروايات التي كان يسمعها من خاله (سعد إسماعيل) الذي كلفه أبوه بتربيته، فكثيراً ما كان يقص على مسامعه في الليل قصص البطولات والمغامرات والحكايات المتعلقة بالسحر والخرافات.

- تأثره الكبير بالأساطور اليونانية التي كانت تحكيها له مربيته ذات الأصول اليونانية. في هذا السياق يروى بأنه كان يرى نفسه في المنام وهو يداعب الحيوانات والشخصيات البطولية التي كان يكتب عنها في أعماله الأدبية.²

¹ - محمود حسن إسماعيل، المرجع السابق، ص 42.
² - ينظر : أحمد زلط، أدب الطفولة بين كامل الكيلاني ومحمد الهراوي-دراسة تحليلية ناقدة، دار المعارف، د ط، د ت، ص 92.

لقد أضاف "الكيلاي" أسلوباً جديداً للكتابة للأطفال خصّصه بالجانب الأدبي والجانب النفسي للطفل، مع مراعاته الكبير للمراحل العمرية لهم، وتصنيف الأعمال الأدبية حسب هذه المراحل.

يرى "علي الحديدي" بأن "الكيلاي" عمّد إلى كتابة أدب للأطفال حتى يحبهم في لغتهم، ويتدرج بهم في تراثها تبعاً لسنوات عمرهم، فيوظف مواهبهم واستعداداتهم، ويقوي ميولهم وطموحاتهم، وينتهي بهم إلى حبّ القراءة والمثابرة عليها.¹

بدأ "الكيلاي" مجال الكتابة بالتأليف للكبار ثم انتقل بعد ذلك لفئة الأطفال، فكتب لهم العديد من القصص والأشعار انبهر بها أدباء هذا الفن الجديد ووقفوا لها وقفة تقدير وعرفان. وها هو "خليل مطران" يصف بأن كلامه (أي الكيلاي) سهل ممتنع، وأنه جمع في قصصه من الفصاحة في المباني إلى البلاغة في المعاني، ومن الجزالة في الشعر، إلى السهولة في النثر.

لقد ترك "الكيلاي" زخماً هائلاً للمكتبة العربية من القصص الشعري والحكايات المطبوعة والمخطوطة في الأدب القصصي تضمنت العديد من المبادئ والأخلاق السامية التي يتبعها الطفل العربي. فنجدته تكلم عن الوطنية في قصيدة بعنوان (نشيد مصر)، (ودندش العجيب)، وربط فيها الأطفال بوطنهم، وتعميق الانتماء له، والفخر برجاله، والانتساب إليه، والتضحية من أجله. وهذا كله في أسلوب سهل خال من الصعوبة اللغوية، والألفاظ المبهمة، والمفردات الغريبة.

كمثال على ذلك، نجدته يذكر في قصيدة (عنقود العنب) الكثير من العبر والعظات والحكم. يقول في مستهلها:

¹ - ينظر : علي الحديدي ، في أدب الأطفال ، المرجع السابق ، ص 375 .

عجبة من العجب	قصة عنقود العنب
وتحف من التحف	وطرفة من الطرف
شائقة لطيفة	نادرة ظريفة
همّ بفعل سائن	تردع كل خائن
لعقل إذا اعتبر	وكل ما فيها عبر
هدية إليكم	أقصها عليكم
يحفظه الأطفال ¹	فإنها مثال

لقد قدم لنا "الكيلاي" إنتاجاً أدبياً وافراً يروي لنا فيه ثقافات مختلفة، تارة من التراث العربي الإسلامي، وتارة أخرى من الثقافات الشرقية والغربية، بأسلوب سهل وبسيط يتناسب مع عقلية الطفل العربي وبيئته الاجتماعية التي هو في كنفها. فنجد كـتب للأطفال في السيرة النبوية وفي حياة الصحابة الكرام، واقتبس لهم من الأدب العالمي قصصاً رائعة كـجحا وحكاياته، وقصص ألف ليلة وليلة، كما لم ينس جانباً من المرح والفكاهة، فكتب القصص والمسرحيات الفكاهية. وبالتالي فتح بـقصص آفاقاً جديدة في اللغة العربية، وجعلها نافذة يطل منها أبناؤنا على ثقافات شعوب العالم المختلفة.

مما يمكن استخلاصه من أدب الأطفال في بلاد مصر هو اعتماده إما على الترجمة والاقتباس من الأدب العالمي الشرقي والغربي، وإما عن طريق التأليف الشعري والقصص المسرحي المقتبس من التراث العربي الإسلامي.

¹ - ينظر : أحمد زلط ، أدب الطفولة بين كامل الكيلاني ومحمد الهراوي ، المرجع السابق ، ص 97 - 99.

العراق:

تزامن ظهور أدب الأطفال في العراق مع انتشار حركة الترجمة بها، واقبال مجموعة من الأدباء على ترجمة الكتب الغربية من الأدب العالمي. فنجد مثلاً الكاتب "عزي عبد الوهاب" قد ترجم العديد من القصص الطفولية من الأدب الأوروبي لقصة (الحقائق الثلاث)، (وحسن والحسين)، (ولكل سؤال جواب).

وفي سنة 1969 تم تأسيس مجلة طفولية حكومية أطلق عليها اسم (مجلتي) وهي تهتم بفئة الأطفال في المدارس والمعاهد. فتنشغل بقضاياهم وبرامجهم ونشاطاتهم الطفولية. وقد جلبت هذه المجلة العديد من الأدباء والفنانين الذين أبدعوا في صقل مواهبهم من قصص، وأشعار، ورسومات، وأغاني طفولية.¹

كذلك من الذين ظهرت في ساحة أدب الطفل بالعراق نجد الشاعر "معروف الرصافي" الذي كتب العديد من القصائد الشعرية للأطفال وجمعها في ديوانه المعروف بـ (تمائم التعليم والتربية) ، وقد اعتمد العديد منها كأناشيد رسمية في الكتب المدرسية بالبلاد العربية.

لقد أورد "الرصافي" في مقدمة ديوانه أسباب ميله للكتابة للأطفال، معرباً في الوقت نفسه عن أسفه الشديد لإهمال هذا اللون الأدبي الذي يعتبر بحق المؤثر الأول في بناء الجيل الإسلامي المشبع بروح الوطنية، وبمبادئ الأخلاق والروح العلمية الفذة. مما جاء في هذه المقدمة ما يلي : « أما مدارسنا معاشر العرب، فأقول بملء القلب آسفاً. إنها لا تزال بعيدة عن إيصال أبنائها إلى الغاية المطلوبة منه، إذ هي اليوم ناقصة جداً من وجوه

¹ - ينظر : أحمد عبد المجيد خليفة الدندراوي ، المرجع السابق ، ص 114 .

عديدة بالنسبة إلى ما بلغته مدارس غيرنا من الكمال، فسعى أن ينظر المفكرون منا في أمرها، ويأخذ كل واحد منهم في إصلاح ما يراه فيها من الخلل بقدر استطاعته ومقدرته...؟ إن في أدمغة الصبيان قابلية عظيمة للتلقي واستعداد كبيراً للأخذ، فلا مؤثر في الكون إلا تنطبع آثاره فيها بكل سهولة، وتكون بعد انطباعها أعزّ محمّاء من خطوط الواجب.. لذا أخذ المفكرون فيما يريدون للأحداث الصغار من التربية الفكرية والأخلاقية، ومما أوجدوه من تلك المسائل ما كتبوه لهم من الأناشيد والأشعار التي تشرب قلوبهم حب الوطن، وتلقنهم الأخلاق وتعودهم التفكير والاعتبار بمخلوقات الله، وغير ذلك مما يكون له تأثير حسن في أخلاقهم أيام الصبا.. وهذا هو الذي دعاني إلى أن أكتب لأبناء مدارسنا هذه الرسالة الشعرية التي ضمنتها مقاطع مختلفة من الشعر المدرسي¹.

من القصائد الدينية التي كتبها "معروف الرصافي" للأطفال قصيدة (الله) التي بين فيها قدرة الله على الكون والموجودات. ومما ذكره فيها:

انظر لتلك الشجرة	ذات الغصون النضرة
كيف نمت من بذرة	وكيف صارت شجرة
فانظر وقل من ذا الذي	يخرج منها الثمرة
وانظر إلى الشمس التي	جذوتها مستعرة
فيها ضياء وبها	حرارة منتشرة
من الذي كونها	في الجو مثل الشررة
وانظر إلى الليل فمن	أوجد فيه قمرة
وزانه بالنجم	كالدرر المنتشرة

¹ - فاضل الكعبي ، المرجع السابق ، ص 127 .

والطود من طوده والبحر من ذات سجره

والريح من أرسلها والماء من ذا فجره

إلى أن يصل إلى المقطع الذي يقول فيه:

وانظر إلى المرء وقل من شق فيه بصره

من ذا الذي جهزه بقوة متفكره

ذاك هو الله الذي ويل لمن قد كفره

ذو حكمة بالغة وقدرة مقتدره¹

كذلك نجد "مصطفى جواد" الذي كتب عددا من القصائد الشعرية على ألسنة الحيوانات، بها عبر وحكم وعظات مختلفة. غير أنه انتقد على هذا النوع الأدبي، واعتبروه من الشعر الضعيف في هذه المرحلة.

كما لا يفوتنا في هذا المقام أن نذكر أحد أعمدة أدب الطفل في الفترة المعاصرة، وهو الشاعر "باقر سماكه" صاحب الفضل الكبير في مجال أدب الطفل. فقد كتب العديد من القصص الطفولية بخطاب شعري سها ومشوق، استطاع بواسطته الولوج إلى وجدان الطفل واحساسه وأعماقه بسهولة، وبرز عنده أسلوب جديد في كتابة الشعر الموجه للأطفال خاصة في قصيدة البلبل الفتان، خروفي، هل تعرف، يوم العيد.

ما نلاحظه في الكتابة الأدبية للطفل في العراق على العموم، أنها ركزت على الجانب الموضوعاتي أكثر من تركيزها على الجانب اللغوي والفني، فكانت أغلب موضوعاتها تعالج قضية الهوية العربية الإسلامية وبث كل ما يربطها من عوامل مختلفة لبناء الشخصية السوية، كما ركزت كذلك على

¹ - فاضل الكعبي ، المرجع السابق ، ص 128 .

نشر مبادئ العقيدة الإسلامية وترسيخها في ذهن الطفل العربي، من ربوبية، وألوهية، وأسماء وصفات.

تونس:

لم يظهر أدب الأطفال في تونس بنفس الوتيرة التي ظهر بها أدب الكبار، وذلك لقلّة الأدباء المهتمين به، أو لانصرافهم إلى الإبداع في مجال الأدب العام. كما لم نجد الكثير مما قيل عنه في هذه البلاد سوى شذرات عابرة هنا وهناك تذكر لنا بعض الدراسات والمحاولات التي خاضت مجال الكتابة للأطفال.

يسجل لنا الأدب الطفولي في تونس عدّة محاولات جادة للكتابة في هذا اللون الأدبي، أهمها الأعمال الجادة لثلاثة شخصيات بارزة هي :

- الشاعر "محي الدين خريف" الذي كتب مجموعة قصصية للأطفال أهمها: الثابت على المبدأ، وخو القهواجي، والثالث، والحاج زيان، وبابا علي، وصابغ البحر. وقد استلهم كل هذه الأعمال من التراث المحلي التونسي بصفة خاصة، والتراث العربي السائد في منطقة المغرب العربي بصفة عامة.

وحسب "فاضل الكعي" فإن الشاعر "محي الدين خريف" يروي لنا بداياته الأولى للكتابة في الشعر قائلًا: « في أوائل السبعينيات بدأت دوافع داخلية تدعوني للكتابة للأطفال، وذلك عندما كنت أبحث عن الجيد الذي أقدمه لأطفالي في التعليم الابتدائي، ووقفت عند كثير من المجاميع التونسية والشرقية التي تقدم شعرا للأطفال، ولكنني وجدت أن مناخها متغير عن المناخ الذي يعيش فيه الطفل التونسي في العصر الحاضر، ولغتها في أغلب

الأحيان صعبة. عند ذلك اقتحمت الميدان بأول مجموعة لي في شعر الأطفال وأناشيده وهي: الطفل والفراشة الذهبية¹.

لقد بين "خريف" في أعماله الشعرية كثرة انتمائه وحبه الكبير للوطن العربي، وتقديسه للإنسانية، وللحرية المطلقة التي يملكها كل إنسان منذ ولادته، وبذده لكل أشكال الظلم والسيطرة على بني البشر. في ذلك يقول: «لم أبتعد في هذه المجموعة الشعرية عن الوطن العربي الأكبر، ولا عن الإنسان أتي كان، وإن كنت اقتربت كثيرا من الوطن الأصغر وجعلته (في شعري) واضحا وبارزا، وقد حاولت أن يكون هذا الشعر متينة اللغة متانة ترتفع به إلى مستوى النصوص الجيدة ذات التراكيب الفصيحة، والعبارات المشرقة الجيدة المتغلغلة في عالم الصور الشعرية، والتي لا تستقيم للشاعر إلا إذا كان صاحب معاناة حقيقية، ومعرفة بالطرق، والأساليب، والمدارس المختلفة»².

لقد واجه "محي الدين خريف" في مسيرة كتابته للأطفال نفس المتاعب التي واجهها أدباء المشرق العربي، خاصة تلك التي لها علاقة بجوهر النص الأدبي الموجه للطفل، فهو مقيد شكلا ومضمونا بالكتابات الغريبة المتعددة في القصة والشعر والرواية، خاصة منها كتابات راسين ومولير وغيرهما. لهذا واجه العديد من شعراء العرب عناء كبيرا في كتابة هذه الألوان الأدبية بعقلية وبيئة الطفل العربي، لذا نجدهم عادة يشتغلون في أعمالهم على حيز كبير من التراث الشعبي الإسلامي، وعلى القضايا الجوهرية التي يخاطبون بها عقول الأطفال، وفي مقدمتها قضية حب الوطن والتفاني لخدمته

¹ - فاضل الكعبي ، المرجع السابق ، ص 164 .

² - فاضل الكعبي ، المرجع السابق ، ص 165 .

والتضحية من أجله، ثم قضية الأسرة وطاعة الوالدين، إضافة إلى التمسك بالمبادئ السامية والأخلاق الفاضلة والصفات الحسنة.

- شاعر آخر نعدّه من رواد أدب الطفل في تونس، وهو "محمد علي الهاني" الذي أصدر العديد من القصص والأشعار في ثقافة الأطفال وأدبهم. من تلك الإصدارات مثلاً ديوانه الأول للأطفال في سنة 1994 المسمى بـ (أنشودة الطفل)، وديوان آخر بعنوان (أناشيد الوطن) صدر سنة 2008. وقد اعتمدت الكثير من هذه الأناشيد في الكتب المدرسية بتونس من أجل بعث روح الوطنية لدى تلاميذ المدارس، وتنمية مهاراتهم اللغوية والفكرية، وبعث مخيلتهم نحو الإبداع والتألق.

- كما نجد "محمد العروسي المطوي" قد أبدع هو الآخر في مجال الكتابة للأطفال من خلال نشر العديد من القصص الطفولية بين سنوات 1967-1969، أهمها قصص: أبو نعيمة والسمة المغرورة، عنتر قيسون، جنية ابن الأزرق، شعاطيط بعاطيط. وقد تم تحرير هذه القصص في مجلة (القصص التونسية) التي ضمت عدداً من الكتاب والأدباء في هذا المجال، وقد نالت هذه القصص العديد من الجوائز الأدبية في داخل تونس وخارجها.¹

ليبيا:

لقد تأخر الأدباء في بلاد المغرب العربي عن الاهتمام بالأطفال وأدبهم عكس ما كان يجري في مصر والعراق وغيرهما من بلدان المشرق العربي، وربما يكون الاستعمار الغاشم وراء هذا التأخر، خاصة وأنه حاول جاهداً طمس معالم الشخصية العربية الإسلامية في هذه البلاد. لقد

¹ - ينظر : أحمد عبد المجيد خليفة الدندراوي ، المرجع السابق ، ص 117 . وكذلك : فاضل الكعبي ، المرجع السابق ، ص 164-166.

شهدت ليبيا مظاهر هذه الأساليب الغاشمة مع الاستعمار الإيطالي الذي سعى بخططه وسياسته إلى محاولة سلخ المواطن الليبي من هويته وعروبته الأصلية المشبعة بتعاليم الدين الإسلامي.

لذا، من النادر أن نجد من اهتم في هذه البلاد بالكتابة للأطفال، سوى ما كان متداولاً عندهم من قصص وحكايات شعبية تروى هنا وهناك في الأسواق والمقاهي والدكاكين.

في هذا الصدد نجد "يوسف الشريف" الذي أثبت جدارة كبيرة في مجال الكتابة للكبار ثم الأطفال، وقد اعتمد في ذلك على أسلوبه القصصي الممزوج بالتراث الليبي القديم، فكتب العديد من القصص الطفولية الرائعة أهمها: العصفور والشجرة، سنابل القمح، الولد والحمامة، الرجل والمزرعة، العودة والفردوس، وغيرها من قصص الأطفال المحملة بالتعاليم والأهداف الدينية والدينيوية. وعلى غرار "يوسف الشريف" نجد كذلك الكاتب "محمود فهمي" والكاتب "محمد الزكري" اللذان ساهما بشكل فعال في الكتابة للأطفال في ليبيا، فقد ضمت المكتبة عددا من كتبهما في مجال القصص الطفولية التي تحمل الكثير من العبر والعظات، إضافة إلى ترفيه الأطفال وتسليتهم.¹

المغرب:

سار أدب الأطفال في بلاد المغرب الأقصى بنفس الوتيرة التي سار عليها في بلدان المغرب العربي، وربما قد تأثر هو الآخر بنفس الأسباب والعوامل التي ذكرناها سابقا. لذا نجد تأخرا كبيرا في الاهتمام بأدب الأطفال

¹ - ينظر : أحمد عبد المجيد خليفة الدندراوي ، المرجع السابق ، ص 115.

فيها، فقلما نجد أديبا أو كاتباً يكتب القصص والأشعار لهذه الفئة من المجتمع.

حسب "فاضل الكعبي" فإن هناك غرابة كبيرة تحوم حول قلّة الكتابة للأطفال في المغرب، خاصة وأنه بلد يعرف بكثرة الأدباء والمثقفين، ومحمل بقصص وحكايات شعبية من التراث العربي الإسلامي القادم من شرق البلاد الإسلامي ومن شمالها الأوروبي.

من أولئك الذين ساهموا في ظهور الكتابة للأطفال في المغرب، الكاتب "علال الفاسي" «الذي انشغل بكتابة أشعار للأطفال إلى جانب انشغاله بمشاكل السياسة والثقافة، لكنه لم يكن ينشر هذا الشعر، وبعد وفاته نشرت مجلة مناهل الأطفال قصيدتين إحداهما نشيد طفل يعتز بوطنه، والأخرى شعر حكائي عن أحداث ثورة الثعلب والطبل. كان قد أملى هذا الشعر في العشرينات، الأمر الذي يدل على أن هذا الرجل السياسي قد اهتم بالأطفال المغاربة في وقت مبكر»¹.

لقد ساهمت مجلة (مناهل الأطفال) في جمع القصص والأشعار الهادفة التي كان يكتبها الأدباء في محاولة منهم إلى إحياء مدركات الطفل ولفت انتباهه نحو القراءة والاهتمام بالأدب في وقت مبكر من العمر. فنجد مثلاً: علي الصقلي، ومحمد عنفون، قد ساهما بشكل كبير في إثراء هذه المجلة بالعديد من القصص الشعرية حول تربية الأطفال وتسليتهم.

لا ننسى كذلك الأعمال الكبيرة التي قام بها الكاتب "محمد الصباغ" في مجال الكتابة للأطفال، فقد أصدر العديد من القصص الشعرية الهادفة كقصص (بسمة الأطفال) التي تضم تسع حكايات، وقصة (عدلة)

¹ - فاضل الكعبي ، المرجع السابق ، ص 167.

التي استعمل فيها نوعا قصصيا جديدا، وهو الحكاية عن طريق الصور الرسومات، كما أدخل في هذه القصة نوعا من الخيال في محاولة تعريفه للبنات (عدلة) منذ ولادتها إلى دخولها المدرسة، وهي تعيش في كل مرة أحداث ومغامرات مع حيوانات الغابة.

كذلك نجد الشاعر (محمد بوعلو) الذي ساهم في إنشاء مجلة خاصة بأدب الأطفال تحت عنوان (أزهار)، وقد نشر فيها العديد من القصص الطفولية المزينة بالصور والألوان الجميلة، فانبهر الأطفال بها للوهلة الأولى، وانغمسوا لقراءتها واستخلص الأفكار والقيم الجميلة منها.

لقد أدخل (بوعلو) نوعا من الحداثة على القصص الطفولي المغربي من حيث الشكل والمضمون، واعتبر بأن الكتابة للأطفال يجب أن « تستعمل لغة بسيطة تلقائية، وأن تحافظ على طريقة سرد تقليدية تتوفر على عناصر المفاجأة، وتفصح عن معناها بكل سهولة¹، وهو ما نجده في طريقة كتابته للنص القصصي، فقد أدخل عليه العديد من المزايا في الكتابة والرسم.

الجزائر:

شهدت الكتابة الأدبية للأطفال بالجزائر تأخرا خلال فترة القرن التاسع عشر، ومرّد ذلك إلى الفترة الاستعمارية التي هوت بالبلاد على كل الأصعدة خاصة في الجانب العلمي والثقافي. ومن بين أهم الأسباب التي ساعدت كذلك على هذا التأخر، نذكر ما يلي :

- سياسة المستعمر الفرنسي ضد الشعب الجزائري ومحاولة طمس الهوية الجزائرية والقضاء على مقوماتها من لغة ودين وتاريخ. من هذه

¹ - فاضل الكعبي ، المرجع السابق ، ص 168.

السياسة محاربة كل الكتابات الأدبية التي تدعوا إلى روح الوطنية وتمجيد الذات، وفرص حصار علمي على الشعب الجزائري من خلال إغلاق الكتاتيب والمدارس القرآنية، ومحاربة المساجد والمنابر العلمية التي كانت تشع بالعلم في شرق البلاد وغربها (مثلا: مدرسة مازونة بالشلف، ومدرسة خنق النطاح بوهران)، كذلك عمد المستعمر إلى حجب الشعب الجزائري عن كل ما يحدث خارج البلاد -وبخاصة في المشرق العربي- من حركات الإصلاح العلمية والفكرية.

- تفشي ظاهرة الأمية والجهل في أوساط المجتمع الجزائري من كبار وصغار، رجال ونساء.

- أغلب الكتابات الأدبية التي ظهرت خلال الفترة الاستعمارية بالجزائر عالجت المواضيع الاجتماعية والقضايا التي تحيي روح التضحية والفداء للوطن، دون النظر إلى الفئة الناشئة من الأطفال، وتلبية رغباتهم الفكرية، والثقافية.

مع مطلع القرن العشرين بدأت بوادر ظهور الكتابة للأطفال في الجزائر على يد نخبة من الأدباء الذين تبنا منهج الإصلاح الفكري والثقافي لدى المجتمع الجزائري، وامنوا بحق بأن بداية الأمر كله يبدأ من تربية الأطفال وتوجيههم.

من الذين ساهموا بشكل فعال في نشأة أدب الأطفال في بلادنا نجد أعضاء (جمعية العلماء المسلمين الجزائريين) وعلى رأسهم الشيخ عبد الحميد بن باديس، البشير الإبراهيمي، مبارك الملي، محمد العيد آل خليفة، توفيق الحكيم،... وغيرهم من الذين كتبوا العديد من القصائد والأناشيد والمسرحيات لجيل جديد ملؤه الأمل والرجاء نحو غد أفضل.

فها هو مؤسس الجمعية " الشيخ عبد الحميد بن باديس " يخاطب
فئة الأطفال في قصيدة (شعب الجزائر مسلم) ويذكره فيها بمقوماته التي يحيا
بها، فيقول له:

يا نشء أنت رجاؤنا وبك الصباح قد اقترب
خذ للحياة سلاحها وخض الخطوب ولا تهب

لقد عزا هؤلاء الأدباء عالم الطفولة في الجزائر بقصائد شعرية خالدة
حملوها رسائل الحماس والتضحية والتفاني في خدمة القضية الوطنية، « فكان
هذا الشعر حاضرا بقوة في الفترات الحاسمة من تاريخ الجزائر، وشاهدا على
مرحلة الاستعداد للثورة، وعلى مرحلة التحول والتغيير الذي عرفته الجزائر في
مرحلة ما بعد الاستقلال. فهو إذا وليد جيلين: جيل الريادة أو جيل ما قبل
الثورة، وجيل ما بعد الاستقلال ».¹

لذا يمكن تقسيم الكتابة الأدبية للأطفال بالجزائر إلى مرحلتين
هامتين هما:

المرحلة الأولى (ما قبل الاستقلال)

ضمت هذه المرحلة عددا من كبار الأدباء في الجزائر الذين سمحت
لهم الفرصة بزيارة بلاد المشرق العربي، وبلاد مصر، والحجاز، وتتبع ما كتب
عنهم في أدب الطفولة، فقاموا بنقل هذه الأعمال إلى ذهن الطفل الجزائري،
حتى أصبحت كتب الأطفال في البلاد مسرحا لقصص وحكايات أحمد
شوقي وكامل الكيلاني.

في هذا الصدد يقول "العيد جلولي": « رغم البحث والتنقيب اللذين
قمنا بهما فلم نعثر على شيء يمكن الاعتداد به في هذا المجال إلا نصين

¹ - هاجر ظريف ، الشخصية في أدب الطفولة في الجزائر- أحمد خياط نموذجاً ، رسالة ماجستير غير مطبوعة ، جامعة
سطيف 2 ، كلية الآداب واللغات ، قسم اللغة والأدب العربي ، 2014-2015 ، ص 18.

للشيخ محمد البشير الإبراهيمي يدلان على معرفته بأدب الأطفال واحتكاكه برواده الأوائل، النص الأول عبارة عن رسالة بعث بها الشيخ الإبراهيمي من بغداد إلى الأستاذ كامل الكيلاني بتاريخ 1952م، والنص الثاني مقالة نشرها الإبراهيمي في صفحة (الأيام) الصادرة بدمشق بتاريخ 12 يوليو 1952 تحت عنوان الكيلاني: باني الأجيال¹.

من أهم الأعمال الأدبية الموجهة للأطفال التي سجلت خلال هذه الفترة نذكر ما يلي:

- ديوان شعري للأطفال بعنوان (الأنشيد المدرسية لأبناء وبنات المدارس الابتدائية) لصاحبه الشاعر "محمد بن عابد الجيلالي"، وكان ظهور هذا الديوان في مقامه زمانا ومكانا، لأنه بالنظر إلى البدايات الأولى لهذا الأدب في العالم العربي، فإنه كان من الأوائل المساهمين في التأسيس له².

- قصة (مغامرات كليب) "لمحمد صالح رمضان"، وقد عدّها "عبد المالك مرتاض" من قصص أدب الطفل بالجزائر³.

- المنظومات الشعرية التي كتبها "الطاهر التليلي" للأطفال، وقد ضمها في ديوان سماه (منظومات تربوية للمدارس الابتدائية).

- كذلك نجد الشاعر الكبير "محمد العيد آل خليفة" الذي قدم هو الآخر أعمال أدبية للأطفال في شكل قصائد وأبيات لفتيان الكشفة كلّها روح وأمل وتخليد للأصالة العربية الإسلامية، كما كتب مسرحية في هذا المجال وهي مسرحية دينية تخلّد أحد أبطال العروبة والتاريخ الإسلامي، وهو الصحابي "بلال بن رباح" رضي الله عنه .

¹ - أحمد عبد المجيد خليفة الدندراوي ، المرجع السابق ، ص 118 .
² - محمد مرتاض ، قراءة في أدب الطفولة الجزائري- القصة أنموذجا - مقارنة تاريخية ، تحليلية، فنية، نقدية ، د ط ، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع ، الجزائر ، 2017 ، ص 31.
³ - ينظر : أحمد عبد المجيد خليفة الدندراوي ، المرجع السابق ، ص 118 .

- الأناشيد الدينية التي نظمها الشاعر "محمد الصالح رمضان" وقد حاول من خلالها تربية النشء على تعاليم الدين الإسلامي من توحيد وعبادات ومعاملات حسنة، منها ديوان (ألحان الفتوة).¹

- القصص والقصائد البطولية التي كتبت خلال فترة الثورة التحريرية الكبرى، منها مجموعة قصص (صور من البطولة) لـ "فاضل المسعودي"، و"محمد الصالح صديق"، وغيرهم. فقد عمد هؤلاء الكتاب إلى بث روح العزيمة والفداء في المواطن الجزائري الكبير والصغير من خلال تذكيره بصور من البطولات العربية والإسلامية التي يشهد لها العالم على مر التاريخ.

- قصيدة (الله) للشاعر "جمال الطاهري" الذي حاول من خلالها مخاطبة الأطفال لوحدهم معبراً عن احتياجاتهم ورغباتهم، ومتقمصاً شخصياتهم من أجل أن يفهمهم أكثر.²

المرحلة الثانية (بعد الاستقلال)

نفضت الجزائر بعد نيلها للاستقلال الوطني إلى تطلعات أفضل، وأصبحت ملامحها تشير إلى الحياة، وإلى التقدم نحو الأمام، «فانتشر التعليم، وانتشرت معه حركة ثقافية حاولت تعويض سنوات التخلف والجهل، وكان التركيز يومئذ منصبا على أدب الكبار وثقافتهم، ولم يهتم أحد بثقافة الطفل وأدبه إلا في بداية السبعينات».³

من بين الأعمال الأدبية التي تم إصدارها خلال هذه الفترة القصص والحكايات التي كانت تصدر عن المؤسسة الوطنية للكتاب، وقد سعى

¹ - هاجر الظريف ، المرجع السابق ، ص 18 .

² - ينظر : محمد مرتاض ، المرجع السابق ، ص 31 .

³ - أحمد عبد المجيد خليفة الدندراوي ، المرجع السابق ، ص 118 .

أصحابها إلى كتابتها أملا منهم في إدخال البهجة والسرور على محيا الأطفال، وكذا لخدمة مجموعة من الأهداف السياسية والاجتماعية التي انتهجتها البلاد في تلك الفترة.

لقد عمد أصحاب هذه القصص في كتاباتهم إلى الترجمة من الأدب الفرنسي خاصة أعمال الأديب "بول فوشيه" القصصية التي كانت في معظمها مغامرات وحكايات لبطولات على أسنة الحيوانات منها (سلسلة أب كاستور).

مع مطلع الثمانينيات دخل أدب الطفل في الجزائر عالم التسويق والتجارة، وظهرت دور خاصة للنشر تبحث عن تسويق القصص والحكايات الطفولية في المكتبات والمدارس العمومية. وأصبحت القصة الجزائرية المكتوبة مترجمة حرفيا عن القصص العربية والعالمية سوى بعض الكتاب الذين أبدعوا في هذا المجال، وقدموا عددا من القصص الجميلة تغنى بها الطفل الجزائري في المؤسسات التربوية، أمثال : واسيني الأعرج ، عبد الحميد بن عدوقة، جيلالي خلاص ، محمد دحو ، الطاهر وطار،... وغيرهم.

ومما زاد الاهتمام بهذا النوع من الكتابة في الجزائر خلال هذه المرحلة، تزايد الاهتمام عالميا بالطفل، فقد صدرت العديد من العهود والمواثيق الدولية التي تدعو إلى حماية الطفولة في العالم، والاهتمام بها، وتقديم لها الخدمة المادية، والنفسية، والاجتماعية، والثقافية على أسمى تقدير.

من أهم هذه المواثيق ما يلي :

- الإعلان العالمي لحقوق الطفل الصادر عن هيئة الأمم المتحدة في 25 نوفمبر 1950.

- ميثاق حقوق الطفل العربي في ديسمبر 1984.

- الإعلان العربي حول الطفولة والتنمية في نوفمبر 1986.

دخلت الجزائر خلال هذه الفترة عهدا جديدا في الاهتمام بالطفولة وتربيتها وتعليمها والقيام بشؤونها، « فشجعت المؤسسات الرسمية للدولة على الكتابة في أدب الأطفال، ورصدت الجوائز السنوية لأفضل إنتاج في أدب الأطفال، وأنشئت العديد من المكتبات في المدارس، كما أنشئت المكتبات العامة للأطفال، وخصصت بعضها مكانا للأطفال أطلق عليه مكتبة الطفل، واهتمت الجامعات الجزائرية بأدب الأطفال واحتضنته، وقامت بتدريسه للطلاب، وشجعت الباحثين على البحث فيه، كما ظهرت العديد من دور النشر الخاصة التي فتحت أبوابها لأدب الأطفال لأسباب كثيرة، أولها تجارية، فقد أصبحت المؤلفات الخاصة بالطفل سلعة رائجة تقتنيها المدارس وبعض الأسر المثقفة، وقد خصصت بعض هذه الدور مكانا خاصا بها لنشر كتب الأطفال مما شجع الكتاب على المضي في التأليف للأطفال

« 1 .

من الشعراء الذين كتبوا للأطفال خلال هذه الفترة نجد "محمد العيد الجليلي" صاحب ديوان الأطفال الذي تضمن مجموعة شعرية بعنوان (الأنشيد المدرسية لأبناء وبنات المدارس الجزائرية)، كذلك نجد الشاعر "صلاح الدين باويو" الذي كتب العديد من القصص الشعرية للأطفال كـ

¹ - أحمد عبد المجيد خليفة الدندراوي ، المرجع السابق ، ص 118 .

(تاريخ أكبر معجزتي)، وهي أوبيرات شعرية تربوية، وديوان (أحب أمي وأبي)، وقصص شعرية أخرى للأطفال نبه من خلالها إلى فضائل الأعمال، والخصال الحسنة على ألسنة الحيوانات، كقصّة الحمار والبركة، والثعلب وغابة الأمان.

لا يسعنا في هذا المبحث أن نتطرق لكامل الأعمال التي كتبها الأدباء في الجزائر لفئة الأطفال من قصص وأشعار ومسرحيات، خاصة ما تم انجازه خلال فترة ما بعد الاستقلال من كتب ومناهج مدرسية في هذا المجال، وسنترك التفصيل فيها للمباحث اللاحقة، حين نتطرق لكل لون أدبي عن حدا، مركّزين فيه على طريقة الكتابة الموجهة للأطفال في هذا المجال، مع ذكر أهم أنواعه وخصائصه الموجودة.

ما يمكن استخلاصه في هذا الفصل، هو الاهتمام الكبير الذي حظي به أدب الأطفال في الوطن العربي ابتداء من القرن السابع عشر، فقد انتعش ظهوره في بلاد المشرق العربي، ثم انتقلت العدوى إلى باقي الأقطار العربية وصولاً إلى منطقة المغرب العربي. ومما ساهم في ظهوره بهذه الوتيرة اشتغال حلّة من الأدباء العرب في هذا المجال بعدما تشبعوا من الأدب الغربي الذي سبقهم في كتابة أدب الأطفال من قصص وحكايات وأشعار ومسرحيات.

لعلّ أهم الملاحظات التي نتطرق إليها في ختام هذا الفصل هو الحاجة الكبرى في الوقت الراهن إلى مزيد من الدراسة والتخطيط في مجال أدب الطفل العربي، خاصة النظر بعين الاعتبار إلى المراحل العمرية للطفل وإلى قدراتهم وميولهم، كما يجب تجنب نقل الكتب الأجنبية حرفياً إلى العربية، والاعتماد عوض ذلك على سرد القصص والحكايات الشعبية

الموجودة بكثرة في التراث العربي الإسلامي. إضافة إلى ضرورة تجنب الأدباء الكبار إلى تلك النظرة الدونية التي ظلت تلاحق هذا اللون الأدبي في منطقة الوطن العربي خلال عقود من الزمن. بل يجب اعتباره من أساسيات الأدب العام في الوقت الحالي، خاصة وأنه يعالج قضايا ومزايا الفئات الطفولية التي تمثل مستقبل المجتمعات العربية .

الفصل الثالث : أشكال الكتابة في أدب الأطفال

المبحث الأول : كتابة القصة.

- 1- مفهوم القصة
- 2- أنواع الأدب القصصي
- 3- تطور الأدب القصصي
- 4- العناصر الفنية لبناء القصة
- 5- القصة الموجهة للأطفال بالجزائر

المبحث الثاني : كتابة الشعر.

- 1- تعريف شعر الأطفال
- 2- أهمية شعر الأطفال
- 3- خصائص شعر الأطفال
- 4- شعر الأطفال بالجزائر

المبحث الثالث : كتابة المسرحية.

- 1- تعريف مسرح الأطفال
- 2- أهمية مسرح الأطفال
- 3- أنواع مسرح الأطفال
- 4- واقع مسرح الطفل في الجزائر

المبحث الأول : كتابة القصة.

حظيت كتب الأطفال في الفترة المعاصرة بنوع من الرواج والتألق على كل المستويات ، ذلك لما لقيته من اهتمام كبير من طرف المختصين في هذا المجال ، فقد أضافوا لها الشيء الكبير في الشكل والمضمون ، و ما زادها تألقا هو دخولها عالم التقدم التكنولوجي الواسع من خلال إدخال التقنيات الجمالية في وسائل الطبع فأصبحت كتب الأطفال مزينة ملونة بالصور و الألوان الجميلة حتى أصبح الطفل ينجذب نحو شكلها أكثر من مضمونها . و لعل التقدم الهائل في مجالات العلم والمعرفة هو ما زاد من ظهور هذا النوع من الكتابة خاصة اكتشاف العديد من الحقائق العلمية و المعرفية التي أصبحت تمثل نوعا من الوهم والخيال ، ففتح الخيال العلمي على الكتابة الأدبية للأطفال في كل أقطار العالم . ضف إلى ذلك الطرق الجديرة التي اكتشفت في مجال التربية و علم النفس و ما أصبحت تقدمه من خدمة في التعرف على طريقة الكتابة للأطفال حسب أعمارهم وحسب مستوياتهم النفسية و الإدراكية .

إن كل هذا التطور الذي غزا عالم الطفولة و ثقافتهم لم يؤثر على أنواع الكتابة لهم ، خاصة الشكل المفضل في هذا المجال و هو كتابة القصة فقد ظلت محافظة على طابعها الأدبي العام في الشكل و المضمون وعلى إقبالها الكبير من طرف الأطفال ، خاصة مع إضافة الجديد إليها ، و خروجها في قالب حديث .

تمثل القصة في كيانها الإنساني أحدث و أحسن طريقة نمر من خلالها الرسائل و القضايا إلى فئة الأطفال ، فهي وسيلة لخدمة القيم الدينية و الأخلاقية و العلمية و أداة لتربية النشء و تلقينهم السلوك الحسن .

لعل أهم صفة تقدمها القصة الحالية للأطفال هو ذلك الوجه التربوي الثقافي الذي تواجه به كل أنواع الحداثة الزائفة التي يقذفها التطور

الفصل الثالث — أشكال الكتابة في أدب الأطفال

التكنولوجي و الانفجار المعرفي الهائل الذي أصبح يهدف هذه الفئة الهامة من المجتمع في كيانها و ذاتها و سلوكها ، و أصبحت الأهداف التعليمية تحرص كل الحرص على توجيه الأطفال نحو قراءة القصص و الحكايات و الاستفادة من المبادئ و التعاليم الموجودة فيها إلى أقصى الحدود.

إن الدور الذي تقدمه الأسرة في هذا المجال له أهمية كبيرة في توجيه الطفل نحو حب المطالعة و قراءة القصص الهادفة ، و لا تقتصر مهمة الآباء فقط على تعليم الأطفال كيفية القراءة ، بل يجب أن يتوجه الآباء لمسألة مهمة و هي كيف يجمعوا بين عالم الأطفال و عالم القصة ؟

وهل كل ما هو موجود على رفوف المكتبات من قصص للأطفال هي صالحة للقراءة و تربية النشء ؟ و إذا عرفنا بأن الأطفال في نفسياتهم و إدراكهم يقسمون إلى مراحل عمرية ، فما ميزة القصص في كل مرحلة من هذه المراحل¹ ؟

من أجل الإجابة على كل هذه الأسئلة، و غيرها مما يصب في مجال القصة، و علاقتها بعالم الطفولة في واقعنا الحالي ، لابد لنا قبل ذلك أن نتكلم عن هذا النص الأدبي من زاوية علمية معرفية تخص تعريفه، وذكر أهدافه، وعناصر بنائه داخل السياق الأدبي العام .

1- مفهوم القصة :

قبل التطرق إلى القصة من جانبها الفني و الجمالي ، لابد لنا قبل ذلك تعريفها من الجانب اللغوي العام ، و ذكر أهم ما قيل عنها لدى علماء اللغة والبيان .

جاء تعريف القصة لغة على عدة معان، ودلالات مختلفة نوردها كما

يلي :

¹ ينظر : محمود السيد حلاوة ، الأدب القصصي للطفل ، منظور اجتماعي نفسي ، المكتب الجامعي الحديث ، ط2، الإسكندرية ، 2003، ص15-17.

- هي الخبر المنقول شفويا أو مكتوبا ، و قد ذكر ابن منظور بأنها مأخوذة من الخبر أي القصص ، القص فعل القاص إذا قص القصص ، ويقال في رأسه قصة يعني الجملة من الكلام ، و منها قوله تعالى : ﴿ نَحْنُ نَقُصُّ عَلَيْكَ أَحْسَنَ الْقَصَصِ ﴾¹ أي نبين لك أحسن البيان ، و القاصُّ الذي يأتي بالقصة من فصله ، و يقال : قصصت الشيء إذا تتبعته أثره شيئا بعد شيء ، و منه قوله تعالى : ﴿ وَقَالَتْ لِأُخْتِهِ قُصِّيهِ ﴾² أي اتبعي أثره ، و يجوز بالسین قسست قسا.³

- القصة مأخوذة من قص الأثر بمعنى تتبع الأثر استقصاءه ، و منها قوله تعالى : ﴿ فَارْتَدَّا عَلَى آثَارِهِمَا قَصَصاً ﴾⁴ ، و القصة في دلالتها لفظا أقوى في تعبيرها عن مفهوم الحكاية والرواية ، و إن شاع استعمالها في العربية و خاصة في التعبير عن القصة الطويلة .⁵

- هي مأخوذة من الكلمة اليونانية (يصنع) أو (يشكل) و هي تأليف أدبي متخيل و مبدع⁶

- أما في الأدب الغربي و بخاصة الإنجليزي فالقصة مشتقة من الكلمة اليونانية "fiction" بمعنى يشكل أو يطابق لذا نجد أنها قد حافظت في ترجمتها على أغلب شكلها الحرفي "fiction".

بالتالي فالقصة في معناها اللغوي ترتبط بشخص واحد أكثر من ارتباطها بالجماعة ، وهو الذي يقوم بكتابة الكلام أو قوله شفويا للسامع ، فهو المشكل و المبدع لها ابتداء من الموضوع و الشكل و البناء .

¹ سورة يوسف ، الآية 03.

² سورة القصص ، الآية 11.

³ لسان العرب ، ابن منظور ، المصدر السابق ، ص3650 ، (المجلد 5/ج39/ باب القاف)

⁴ سورة الكهف ، الآية 64.

⁵ محمود حسين إسماعيل ، المرجع في أدب الأطفال ، م س ، ص109

⁶ إبراهيم فتحي ، معجم المصطلحات الأدبية ، المؤسسة العربية للناشرين المتحددين ، د ط ، صفاقس ، تونس ، 1986 ، ص272

أما في اصطلاح العلماء حول مفهوم القصة ، فقد تعددت الضروب و الأنواع في شرحها و إضافتها إلى الأنواع الأدبية المعروفة ، فمنهم من يصفها بأنه جنس أدبي لوحده ، و منهم من يربطها بالأجناس الأدبية المعروفة بالسرد و الرواية و الحكاية ، من أجل ذلك سنقوم بذكر أهم آراء الأدباء و المفكرين في معنى القصة ، ومع تحليلها وفق المعايير اللفظية و الدلالية الدالة على معناها الفني و الأدبي .

- يعرفها كمال الدين حسين بأنها : " تشكيل لواقع و مطابقة لحقيقة ، يعمل في تشكيلها أو مطابقتها الخيال إلى حد ما ، فهي على الأقل مصنوعة ، مصاغة ، و متخيلة ، و قد يكون هناك في الأدب القصصي بعض القصص التي تتضمن جانبا كبيرا من الواقع و عددا كبيرا من الحقائق كما في الروايات التاريخية ، و التي ينسج فيها الكاتب روايته اعتمادا على معارف و معلومات حقيقية حول المواقف ، و الأحداث والشخصيات التي يصورها في روايته ، فتأتي هذه الحقائق و المعلومات بعد صياغة الأديب لها و إضافة عناصر من خياله إلى القصة الأدبية " ¹ . وبالتالي هي تختلف تماما عن تلك القصص المصاغة في كتب التاريخ التي تروي أحداث ووقائع جرت في زمن الماضي ، فكاتب القصة الأدبية ، يعبر عن موقفه الشخصي في زمن الواقع و الذي يعتبر في أصله مصدرا أساسيا في كتابة الأدب القصصي .

- هي وسيلة من وسائل التعبير الأدبي : " تمر بعدة مراحل أهمها عرض فكرة حول موضوع خطر على بال الكاتب ، أو تسجيل صورة معينة تأثرت بها مخيلته ، أو بسط لعاطفة اختلجت في صدره ، أو كل أولئك

¹ كمال الدين حسين ، مدخل لفن قصص الأطفال ، مركز الإسكندرية للكتاب ، ط4 ، القاهرة ، 2000 ، ص01

الفصل الثالث — أشكال الكتابة في أدب الأطفال

مجتمعين ، فأراد أن يعبر عنها بالكلام ليصل بها إلى أذهان القراء ، محاولاً أن يكون لأثرها في نفوسهم مثل أثرها على نفسه ¹.

- يقرها مصطفى عليان إلى الأجناس الأدبية المعروفة منذ القدم ، خاصة الحكاية و الرواية فهي حسب رأيه : " فن لغوي أدبي يصور حكاية تعبر عن فكرة محددة عبر أحداث في زمان أو أزمنة معينة ، و شخصيات تتحرك في مكان أو أمكنة ، و تمثل قيما مختلفة ، و هذه الحكاية يرويها كاتب بأسلوب فني خاص " ² ، فهي بالتالي شكل من أشكال الأدب المعروفة ، غير أنها تمتاز بجمال في النص و متعة في القراءة و خيال في الفهم ، كما أنها أقرب ألوان أدب حبا لدى الأطفال ، و أكثرها قراءة عندهم ، و أسماها إلى نفوسهم ، و معبرا لهم إلى عالم السرد و التعبير .

- في سياق آخر يعرف حسن إسماعيل القصة بأنها : " قول يروي عن حدث سابق عليه ، متجسدا أو متقمصا هذا الحدث أو الأحداث التي تروى له ، و استحضارها في فكره ووجدانه ، كما لو كان يشهدها أو يحضرها حقيقة " ³.

- كما يعرفها كذلك رياض المقدادي بأنها : " القلب الذي يصب فيه القاص أفكاره ، و يجسد رؤيته في صورة مادية محسوسة ، ينقل من خلالها رؤيته للناس والأشياء من حوله ، فبواسطتها تنطق الشخصيات ، و تتكشف الأحداث ، و تتضح البيئة ، و يتعرف القارئ على طبيعة التجربة التي يعبر عنها الكاتب " ⁴ ولا يتأتى ذلك إلا إذا وفر للطفل في نصه لغة

¹ - شرف عبد العزيز ، الأسس الفنية للإبداع الأدبي ، دار الجيل للطباعة و النشر ، ط1، بيروت ، لبنان ، 1993 ، ص56

² - ربحي مصطفى عليان ، أدب الأطفال ، م س ، ص123

³ - محمود حسين إسماعيل ، المرجع في أدب الأطفال ، م س ، ص109

⁴ موفق رياض مقدادي ، البنى الحكائية في أدب الأطفال العربي الحديث ، م س ، ص55.

الفصل الثالث — أشكال الكتابة في أدب الأطفال

سهلة بسيطة تناسب بساطة الأفكار التي يريد إيصالها إلى جمهوره من الأطفال.

- لعل أحسن التعاريف التي ساقها الأدباء في ميدان القصة وتديل معناها ، التعريف الذي جاء به أحمد نجيب فقد ذكر بأن : " القصة شكل فني من أشكال الأدب الشائق ، فيه جمال و متعة ، و له عشاقه الذين ينتقلون في رحابه الشاسعة الفسيحة على جناح الخيال ، فيطفون بعوالم بديعة فاتنة ، أو عجيبه مذهلة ، أو غامضة تسر الأبواب و تحسب الأطفال¹ " ، ثم يواصل الكاتب في ذكر الصفات الجميلة للقصة و ما لها من محسنات على مستوى النص و المعنى ، من خلال ذلك السياق الفني الذي تضيفه إلى الطابع اللغوي العام ، فينجذب القراء إليها ، و يجدون فيها متعة و خيالا ، و تصبح أقرب النصوص قراءة إلى نفوسهم .

- كما يصفها كذلك بأنها مجموعة من الحوادث المرتبة ترتيبا زمنيا ، و هي أدنى وأبسط التراكيب الأدبية ، و لكنها العامل المشترك الأعظم بين جميع الكائنات المعقدة المعروفة بالروايات.

إن أغلب هذه التعاريف تجعل من القصة شكلا فنيا مرموقا يرقى بالدرجة الأولى إلى النصوص الأدبية ، و هي لا تعتمد في بنائها على الخيال فقط ، بل تستعين بالحقائق الواقعية في أغلب الأحيان ، فتروي لنا مثلا حياة البشر و تعامل الناس مع بعضهم البعض حسب ما يريده الكاتب لذلك ، فهو يسرد لنا الواقع و أحداثه و علاقاته و يمزج ما بين الواقع و خياله ووجهة نظره ، و إذا استطاع الكاتب أن يصف لنا الواقع المعاش بكل حيثياته و معطيات الحقيقية ، فيمكننا أن نقول عنه إنه كتب قصة مفعمة بالجوانب العلمية ، و جعل منها وسيلة تنشر الثقافات ، و المعارف

¹ أحمد نجيب أدب الأطفال علم و فن ، دار الفكر العربي ، ط3، القاهرة |، 2000، ص74.

والعلوم و هو ما يؤكد كمال الدين حسين حين يذكر بأن " القصة اليوم تشكل وعاء كبيرا لنشر الثقافة بين الجميع عامة و الأطفال خاصة بما تحمله من أفكار و معلومات علمية و تاريخية و جغرافية و فنية و أدبية...فضلا عما فيها من أخيلة و تصورات و نظرات ،ودعوة إلى قيم واتجاهات ومواقف و أنماط سلوك"¹.

لقد غزت القصة مجال أدب الطفل في الوقت المعاصر ، حتى أصبحت تصدر عناوين أشكاله و أنواعه الأدبية ، فأصبح الطفل ينظر إليها بعين الاعتبار ، فيقرأها و يتعاش مع شخصياتها و رسوماتها وألوانها و ينهر بسردها الجميل و حوارها الممتع و ما تضيفه القصة للطفل كذلك هو تربيته تربية أدبية ، نفسية ، اجتماعية ، وتزوده بمعلومات جديدة عن العالم الذي يعيش فيه ،و ما يحدث فيه من خير وشر ، كما تدله على القيم و الفضائل التربوية و الأخلاقية ، فيسعى الطفل إلى الاقتداء بها و التحلي بخصالها إلى أبعد الحدود.

لقد زاد اهتمام الأدباء في الوطن العربي خلال الآونة الأخيرة بكتابة القصة و اعتبروها جنسا من الأجناس الأدبية الرائدة ، كما اعتبروها عاملا فعالا في تربية الأطفال على الأخلاق الحسنة و المبادئ السامية ، فكثيرا من الدول العربية قد جعلت من القصص التربوية منهاجا للكتب المدرسية ومنفذا للتلاميذ من أجل القراءة و تركيب الأفكار واستحضار الخيال وتصويب الأسلوب و اللغة ،و الخروج بالمغزى في الأخير. و حسب خليفة الدندراوي لم تعد القصة في الآونة الأخيرة " فنا يقصد به تزجية الفراغ ، أو مجرد المتعة و السمر لطرد الملل ،و جلب المسرة للنفس ، بل أصبحت القصة فنا له مكانته في الآداب المعاصرة ، وتتسم منها مكانة الذروة ،و غلبت عليها من الأنواع الأدبية وزاحتها ،و شغلت الرأي الأدبي ،و استحوذت على القارئ دون غيرها"²

¹ كمال الدين حسين ، مدخل لفن قصص الأطفال ، م س ، ص 02

² الدندراوي ، م س ، ص 181

إن كتابة القصة في الوطن العربي مقترن لا محالة بالتاريخ الحافل لهذا الجنس الأدبي ، من خلال القصص و الحكايات المأثورة عن الماضي القديم ، كحكايات ألف ليلة و ليلة ، و حكايات بطولات العرب ، و ما إلى ذلك من القصص المقتبسة من التراث العربي الواسع ، كما انه يقدم لنا عدة دلائل و براهين عن وجود هذا النوع من الكتابة الأدبية في الوطن العربي أهمها :

- لقد أثبتت الدراسات الحديثة التي أجريت على طبيعة النص الأدبي و علاقة النثر بالشعر ، إن هذين الأخيرين وجهتان لعملة واحدة ، و ارتباطهما معاً قديم قدم الإنتاج الأدبي الذي شهدته البشرية في بلاد العرب ، و بالتالي فإن الكتابات النثرية القصصية عند العرب ، سارت بنفس الوتيرة التي سارت بها الكتابات الشعرية عندهم ، و لا بد أن يكون هذا الفن القصصي بمستوى الفن الشعري ، بل مشابهاً له في أكثر الأحيان.

- الروايات العديدة التي تؤكد على وجود القصة قديماً عند العرب ، فكثيراً ما سخر خلفاء و ملوك العرب الأطفال و الصبيان في إيوانهم لحفظ و رواية قصص أبطال و ملوك الأمم الغابرة و من ذلك ما يرويهِ المسعودي عن معاوية بن أبي سفيان " أنه كان يستمر إلى ثلث الليل في أخبار العرب و أيامها و ملوكها و سياستها و رعيته و غير ذلك من أخبار الأمم السالفة ، ثم تأتيهِ الطرق الغريبة من عند نسائه من الحلوى وغيرها من المأكَل اللطيفة ، ثم يدخل فينام ثلث الليل ، ثم يقوم فيقعد فيحضر الدفاتر فيها سير الملوك و أخبارهم و الحروب و المكائد ، فيقرأ ذلك عليه غلمان مرتبون و قد وكلوا بحفظها و قراءتها ، فتمر بسمعه كل ليلة جمل من الأخبار و السير و الآثار و أنواع السياسات ¹ . و بالتالي فإن كتابة القصة كان

¹ محمود ذهني ، القصة في الأدب العربي القديم ، المكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، 1973 ، ص 54.

الفصل الثالث — أشكال الكتابة في أدب الأطفال

موجودا ضد العرب منذ القديم ، فقد وجدت العديد من الكتب و المدونات التي تضم عددا كبيرا من القصص والروايات سواء تلك التي أخذوها من التراث الشعبي العربي ، أو التي جاءوا بها من الأدب الغربي القديم ، كاليونان ، و الرومان ، و ما كان موجودا في الحضارات الشرقية القديمة .

- وجود العديد من الأدلة المادية التي تدل على أن الكتابة القصصية قد وجدت عند العرب قديما ، خاصة ما جاء ذكره في الآيات القرآنية من تنويه للمولى عز وجل بالأسلوب القصصي الذي جاء به القرآن ، و منها قوله تعالى : " نحنُ نَقُصُّ عليك أحسنَ القصصِ بما أوحينا إليك هذا القرآن " ¹ . كما بين بأن النثر الفني نظره الأول و الأساس هو القصة حتى و لو كان شعر ، قال تعالى : " و ما هوَ بقولِ شاعرٍ قليلاً ما تُؤمنونَ " ² .

كذلك من الأدلة القاطعة على وجود القصة قديما ، هو وجود سورة في القرآن باسم (سورة القصص) وفيها عدد من قصص الأنبياء والرسل وسيرة دعوتهم إلى الله تعالى .

لعل السائل يقول: هل وجود القصص في القرآن الكريم من سرد لأخبار الرسل والأنبياء من الأمم السابقة ، و ذكر للسير والترجمات جاء بنفس الأسلوب القصصي الموجود عند العرب في تلك الفترة ؟ القاعدة الكلامية تقول :الكلام يدل على من قيل له قبل أن يدل على قائله فالإنسان في حياته العادية يخاطب كل واحد بحسب منزلته ، فللجاهل

¹ سورة يوسف، الآية 03.

² سورة الحاقة ، الآية 41.

منزلته ، و للعالم منزلته ، و للصغير منزلته ، و للكبير منزلته ، وما إلى ذلك من فروق في أساليب الخطاب الموجودة عند الناس ، هذا ما بين البشر ، فما بالك بأسلوب الله تعالى الذي خص لعباده ، فكما جعل القرآن بلغتهم ، فقد جعل أسلوبه كذلك حسب طريقة كلامهم ، والأسلوب القصصي الذي جاء به القرآن ، ما هو إلا أحد أساليب فن القول العربي قبل نزوله في لغة العرب قديما .¹

من المعايير التي يتقيد بها الكاتب عند كتابته للقصة ما يلي :

1- الاعتماد على اللغة في طريقة صياغتها و توظيف الشكل البنائي و الاصطلاحي ، خاصة و أنها أهم ما ينهض عليه البناء الفني للقصة ، فكل العناصر توظف بواسطة اللغة ، كالشخصيات ، و الحوار ، و الزمان ، و المكان ، فهي وسيلة الكاتب للتعبير و قاناته التي يمرر بها الرسائل إلى ذهن المتلقي ، كما أن الكتابة للأطفال لها خصوصية كبيرة على مستوى شكلها ومضمونها ، خاصة و أن المتلقي فيها يحتاج إلى عناية كبيرة من الكاتب ، لذا من الصعب كتابة أعمال أدبية للأطفال ، فقلما نجد كاتباً يتصف بحب الأطفال ، و بالحس التربوي ، و بساطة الحرص و إدراك واع لعالم الطفل.

2- مراعاة المستوى الثقافي و الاجتماعي لفئة الأطفال ، فحسب هيفاء شرايحة "ينبغي للمتكلم أن يعرف أقدار المعاني ، يوازن بينها و ين أقدار المستمعين ، و بين أقدار الحالات ، فيجعل لكل طبقة من ذلك كلاماً ، و لكل حالة من ذلك مقاماً ، حتى يقسم

¹ ينظر : محمود حسن إسماعيل ، المرجع في أدب الأطفال ، م س ، ص 111-115

أقدار الكلام على أقدار المعاني ، و يقسم أقدار المعاني على أقدار المقامات ، وأقدار المستمعين على أقدار تلك الحالات ¹.

3- كذلك من الأشياء التي يأخذها الكاتب بعين الاعتبار هو كتابة القصص الهادفة المشتملة على القيم الأخلاقية والسلوك السليم وبث روح الانتماء إلى العالم العربي ، و ينبغي أن تكون القصص المقدمة للأطفال متنوعة في مضمونها و موضوعاتها ، كالقصص الخيالية ، و القصص الدينية ، و القصص العلمية ، والقصص التاريخية ، فيستفيد منها الطفل من جوانب عدة ، ويرقى بها فكره ، و ينمو خياله على حب المعرفة و التطلع إلى أصل الأشياء.

4- من الجوانب الفنية اللازمة التي يجب اتباعها عند كتابة القصة هو حسن اختيار فكرة لها وعرضها للطفل في الوطن العربي حتى يجذب نحوها كالقصص الممتعة والهادفة ، فينبهر بأسلوبها السحري وبشخصياتها البطولية و بمفرداتها اللغوية الراقية ، و هي ما تؤهل في الأخير لمعرفة الخير من الشر ، و الصحيح من الباطل ، والحسن من السيئ . و ذلك عن طريق إدماجه في الأحداث ، و تقمصه للشخصيات على أن تكون النهاية في الأخير سعيدة مفرحة ، تثير السكينة و الاطمئنان في نفوسه و مشاعره .

5- إضافة إلى ذلك كله ، ينبغي على الكاتب أن يعتمد على الاختصار في سرد أحداث القصة ، و كذا استعمال اللغة السهلة و البسيطة التي يفهمها كل الأطفال ، و على الخيال القريب

¹ هيفاء شرايحة ، أدب الأطفال و مكتباتهم ، عمان ، الأردن ، ط3 ، 1990 ، ص38-40

من الوقاع و المناسب للأسس و المبادئ العلمية التي تنمو في ذاكرة الأطفال .

ومن الآثار البارزة التي تتركها القصة في ذهن الطفل ما يلي :

- تشغل القصة جميع عناصر الطفل الإبداعية من ذكاء ، وخيال ، و ذاكرة ، و فهم ، و تصديق ، و استنتاج ، فيقوم بتوظيفها جميعا عند قراءته للقصة ، و يخرج باستنتاجات منطقية للتعاليم و الأهداف التي تنشرها .

- تثير القصة في نفسية الطفل شيئا من الاستفهام ، والدهشة ، و العجب ، و التوقع ، و تدخله في عالم اللامعقول المليء بحب الاكتشاف و التطلع.

- القصة عامل مهم لتعويد الطفل على الانفعالات والأحداث المفاجئة ، فتجعل من شخصه كيانا مهيئا لكل الأحداث.

- القصة مجالا واسعا يكتشفه الطفل من أجل الابتكار و الإبداع و التعامل مع الأحداث ، وتؤهله لمواجهة الحياة بسلوك إيجابي بناء يعتمد على التمعن والتركيز و تمحيص الأفكار و المعطيات قبل الخروج بالأفعال.

- الثقة في النفس التي يكتسبها الطفل عند قراءته للقصة ، من خلال تعامله مع شخصياتها و أفكارها ، فترتحل به إلى عالم آخر ، مليء بخيال و اللامعقول ، و مثاله ما نجده في قصص ألف ليلة وليلة التي دفعت الأوروبيين إلى الارتحال إلى الشرق لمعرفة عجائبه وسحره.

- القصة وسيلة لتهديب السمع ، و إعانة الأطفال على حسن إخراج الحروف و نطقها ، خاصة في الفترة المعاصرة أين أصبح الأطفال يتغنون بالقصص الشعرية خلال فترات مبكرة من العمر.
- من أهم الوسائل التعليمية حالياً ، النصوص و الروايات القصصية التي تم الاعتماد عليها في الكتب و المناهج الدراسية ، فقد عادت بالنفع الكبير على التلاميذ في المدارس ، و أصبحت بمثابة المعلم الثاني في المدرسة ، بل في أغلب الأحيان أصبح الطفل ينساق وراءها قراءة و تتبعاً و اهتماماً أكثر من انسياقه إلى المدرس والمربي.

2- أنواع الأدب القصصي:

حسب الدراسة التي قام بها مصطفى عليان عن طريقة كتابة القصة عموماً¹، و بالنظر إلى اختيار موضوعها وارتباط أفكارها وأسلوبها ، وطريقة عرضها للكاتب ، فإن الأدب القصصي حسب ينقسم حسب المدة الزمنية إلى أربعة أنواع هي : الرواية ، القصة ، القصة القصيرة ، الأقصوصة .

- 1- **الرواية** : هي أطول الكتابات القصصية مدة ، وأكبرها حجماً ، و يستعمل الكاتب فيها شخصيات متعددة ، مختلفة الأطباع ، و يميل إلى أحداث متنوعة محاكاة حياة الناس وعاداتهم المعاشة ، فتشابه فيها هذه الأحداث بالشخصيات بالبيئة و المجتمع ، و قد يلجأ الكاتب في الرواية إلى استعمال أسلوب الكبار ، و سرد الأحداث من الواقع ، و عرضها على القارئ من خلال وصف طباع الناس و تحليلها بعمق و تفصيل ، لذا نجد بأن الرواية تقدم للأطفال بعد سن الثانية عشر أين يميل الأطفال في هذه المرحلة

¹ ينظر ربحي مصطفى عليان ، أدب الأطفال ، م س ، ص 135

إلى القصص الوجدانية و قصص المطامح كالنجاح في العمل والمشاريع

2- **القصة** : هي أقل طولاً و حجماً من الرواية ، و قد وصفها مصطفى عليان بأنها " لا تتسع اتساع الرواية ، و لا تشمل مساحة واسعة من الحياة و من الشخصيات و من الأحداث ، و إنما تقوم على محور صغير و محيط محدود من الشخصيات و الأحداث ، و تتركز عادة حول حادثة أو أحداث قليلة يؤديها شخص أو شخصان ، تتداخل علاقاتهما في القصة بأشخاص ثانويين قلائل " ^{1*}.

3- **القصة القصيرة** : هي حدث صغير يتبادر إلى ذهن الكاتب فيقوم بكتابته في قصة قصيرة بأسلوب مختصر ولغة بسيطة وجمال قصيرة و بكلمات سهلة ، و عادة ما نجد القصص القصيرة تستغرق فترة زمنية قصيرة كخمس أو عشر دقائق . فهي تصور لنا حادثة واحدة ، أو موقفاً منفرداً ، أو حالة نفسية عابرة مرت في زمن قصير ، و مما يشترط في كتابة القصة القصيرة أن يجمعها غرض واحد موحد في التأثير بالتكليف و التركيز في الموضوع و الفكرة والأحداث . من القضايا التي تعالجها القصة القصيرة ، الجوانب التاريخية والاجتماعية و الدينية و الثقافية والعلمية و الخيال ، و تقدم للأطفال ما بين سن الخامسة و الثامنة حين يكون الطفل قد تعرف على البيئة

¹ ربحي مصطفى عليان ، أدب الأطفال ، م س ، ص 136.
* يتم كتابة القصة للأطفال ما بين سن الثامنة وإلى الثانية عشر (مرحلة البطولة و المغامرة) ، أين يملون إلى حب الخيال و المغامرة و الشجاعة و ينبهرون بالقصص البوليسية و الرحالة والمكتشفين .

المحيط به و فرق بينها وبين بيئة الخيال الحر المليئة بالأساطير والجنيات و الأفزام.

4- الأقصوصة : في هذا النوع من الكتابة الأدبية ، يقدم

الأديب حكاية للأطفال ما بين سن الثالثة إلى الخامسة ، يستعين فيها بالشخصيات الحيوانية المحبذة للأطفال في هذه المرحلة العمرية ، وتمتاز بقصر مدتها الزمنية فهي في الغالب لا تتجاوز الصفحة ، من خلال عرض مشهد واحد صغير ، له فكرة واحدة جزئية ، و لمسة نفسية بسيطة تثيرها في كيان الطفل الصغير .

وحسب الدراسات النفسية المعاصرة ، فإن القصة من الأشكال الفنية المحبذة عند الأطفال الصغار ، فهي تخلق بخيالهم إلى آفاق بعيدة ، وتجعلهم يتلذذون في لون من ألوان اللعب الإيهامي الذي يحتاجون إليه احتياجا شديدا ، كما يجدون من خلالها ملجأ كبيرا لإعادة الاتزان إلى حياتهم ، و يبقى دورها هاما " في بناء شخصية الطفل في جميع مراحل نموه ، و تستطيع أن تعوض أدوار مؤسسات تربية أخرى قد يفتقدها في العصر الحالي ، كغياب الأم و انشغالها عن الطفل فترات طويلة ، و افتقاد الكتاب المدرسي إلى كثير من عناصر الجذب و التشويق"¹.

3- تطور الأدب القصصي:

بما أن القصة هي سرد لمظاهر الحياة المختلفة ، فإن ظهورها ارتبط بالدرجة الأولى مع وجود الإنسان على وجه هذه المعمورة ، خاصة و أنه منذ البداية فكر في مظاهر الحياة المهمة عنده ، كالحياة و الموت والمرض والمشقة و غيرها ، فحاول أن يجد تفسيراً لها و من ثم حلولا تساعد على مجابهة هذه المشاكل . من بين هذه الحلول التي أوجدها الإنسان القديم

¹ محمود حسن إسماعيل ، المرجع في أدب الأطفال ، م س ، ص 120

الفصل الثالث — أشكال الكتابة في أدب الأطفال

الأساطير و الحكايات القديمة التي يروي فيها جانباً من حياته الاجتماعية و الشخصية و الثقافية ، إضافة إلى كل ما يربطه بالجماعة من قبيلة وعشيرة ، و المحافظة على التقاليد و العادات المتعارف عليها آنذاك.

كما حاول الإنسان قديماً استغلال هذا النوع من الكتابة للفت انتباه الأطفال ، و تربيته و تهذيبهم على العادات التي تقرأها القبيلة ، و تتعايش بها الجماعة و العشيرة.

ف نجد مثلاً عند قدماء المصريين العديد من النقوش و الكتابات و الصور الموجودة على جدران المعابد و القصور ، و هي توضح لنا طريقة رواية الأمهات و المربيات في العصور القديمة ، كما اعتمد اليونانيون كذلك في كتابتهم على ذكر هذا النوع من الأدب القصصي الموجه للأطفال ، و جعلوها شرطاً أساسياً في تربية الجيل و وعاء لتقديم الأفكار و القيم النبيلة و غرس المبادئ السامية التي تقوم عليها الحضارة الإنسانية في نفوسهم . من الذين أكدوا هذا المعنى في العهد اليوناني نجد الفيلسوف أفلاطون الذي ذكر " بأن القصة هي أحسن وسيلة لتهذيب الأطفال شريطة أن تبدأ بالموسيقى ، ثم تتبعها القصة التيس يجب أن تكون جميلة حتى تربي فيهم تذوق الجمال ، و أن تكون مملوءة بالكذب ، و ألا تخلط بين المجاز و الحقيقة لأن الطفل لا يستطيع التمييز بينهما " ¹.

على هذا الحال ظلت القصة لقرون طويلة محافظة على كيانها الأدبي ، و على طابعها الروحي الخيالي الممزوج بومضات من الواقع و الحقيقة ، كما ملأت رفوف و كتب المكتبات القديمة لفترات من الزمن و مع مجيء العرب القدامى في شبه الجزيرة العربية و أنحائها ، أصبحت القصة تمس جوانب عدة من حياة الأطفال ، و عزت قيمتها أن تكون نفسية و تربوية و تثقيفية في الآن ذاته . فنجد الأمهات و المربيات يقصصن على الأطفال الأساطير الدينية و الطقوسية ، و أمجاد الأبطال و الفرسان في حروب القبائل

¹ عبد العزيز صالح ، النظرية التربوية ، دار المعارف بمصر ، 1964 ، ص 134.

و معاركهم ، فينشؤون في كنف القبيلة و العشيرة والولاء لها ، ويتحمسون للتأثر لها والدفاع عن كرامتها.

ومع مجيء الإسلام حافظت القصة على طابعها العام ، لكن هذه المرة في كنف القصص الدينية التي تروي حياة الرسول صلى الله عليه و سلم و أخبار من معه من الصحابة الكرام ، و ذكر ما جاء في سيرهم من خصال إيمانية كبيرة ، و تغان دائم في نصرته الإسلام و المسلمين .

" و بعد وفاته صلى الله عليه وسلم ظلت الأمهات تحكي عن أخلاق النبي الكريم وكيف نشر الدين ، وعن غزواته ومعجزاته ، وسمع الأطفال القرآن وحفظوه ، وكان من عادة الآباء قراءة المدائح النبوية والتراتيل الصوفية لأطفالهم لتبعث فيهم النشوة الروحية ، وتأخذ عادة الأم القارئة مكان الأب في غيابه ، وكانت أكثر القصص التي تحكي هدفها توجيه الجيل الناشئ إلى الحق والخير والطاعة ، كطاعة الفتيات لأزواجهن"¹.

في هذا السياق يشير علي الحديدي بأن القصص أصبحوا يجلسون في المساجد منذ عهد الخليفة عمر بن الخطاب ، و يروون للناس حياة الرسول صلى الله عليه و سلم العظيمة ، و سيرة أصحابه الكرام ، و أخبار الأمم السابقة التي جاء ذكرها في القرآن العظيم ، من بين هؤلاء القصص نجد (تميم الداري) الذي يعتبر أول من قص في مسجده صلى الله عليه وسلم ، فقد قص على الناس في جلسة واحدة على أيام عمر بن الخطاب ، و في جلستين على أيام عثمان بن عفان . وما أن جاءت الخلافة الأموية حتى أصبحت القصة تروج للمذاهب الدينية والسياسية ، فها هو معاوية ابن أبي سفيان "يعين قصاصين رسميين يؤمون المساجد بعد صلاتي الفجر و المغرب ، يقصون الحكايات التي تتفق ودعة معاوية ، ويروجون له ولحكمه ، و يدعون لآله بين أهل الشام . ثم نشر ذلك في جميع الأمصار التي تحت يده و حين خلص الأمر له و للأمويين من بعده ، اشتعلت العصبيات

¹ ربحي مصطفى عليان ، أدب الأطفال ، م س ، ص 130

الفصل الثالث — أشكال الكتابة في أدب الأطفال

القبلية من جديد ، و عادت القصص الجاهلية المتصلة بتلك العصبيات تروي و تحكي أخبار الأيام ، و المعارك و الثارات القديمة بين القبائل ، فتبعث الخلافات بين المسلمين ، و تذكر العرب المسلمين بما قد نسوه منها في غمرة الإخلاص للدين ¹

على جانب آخر ، فإن الفتوحات الإسلامية كان لها دور كبير في إدخال قصص و أساطير الشعوب الأجنبية التي دخلت إلى زمرة الإسلام و المسلمين كالقصص الفارسية و الرومانية و اليونانية و القبطية و الأوروبية و غيرها . إضافة إلى الجوّاري و المرضعات الأجنبية اللاتي كن يروين القصص و الحكايات للأطفال في داخل البيوت كقصص دليلة و دمنة ، و روايات ألف ليلة و ليلة ، وقصة حي بن يقظان لابن طفيل .

لقد استوعبت هذه القصص المترجمة جانبا كبيرا من الخيال العربي ، المفعم بالبساطة و القساوة القبلية ، و المشبعة بالألفاظ و المعاني اللغوية الواسعة ، " و الخيال الخصب الذي يستوعب كل هذه الألوان القصصية و الملحمي ، لابد أن تمتد ظلاله و يترك آثاره و يظهر صده في عالم أدب الأطفال ، فيثريه بالقصص و الحكايات و الأساطير و الخرافات و لكن الأدباء و الفنانين و المدونين للتراث شغلوا جميعا بإرضاء الحاجات الفنية للكبار ، و نسوا في التزامهم على بريق المجد الأدبي و إغرائه حاجات الصغار العافية و الخيالية ، فلم يكتب كاتب منهم فنا خاصا بالأطفال ، ولم يدون أحد من مدوني ما كان يحكي للصغار من قصص و حكايات يصوغها و يحكيها لهم الكبار ² .

إن هذا الرأي الذي جاء به علي الحديدي لا ينافي تماما ما ذكره الآخرون حول وجود القصة في التراث العربي القديم ، بل يذهب إلى أبعد من ذلك حين يربط تاريخها في الوطن العربي بتاريخ الإنسانية القديم . و على هذا المنوال يؤكد حسني نصار بأن القصة إذا كتبت فقط من أجل سرد

¹ علي الحديدي ، في أدب الأطفال ، م س ، ص 323

² المرجع نفسه ، ص 331

الأحداث ، فإن جذورها تمتد وتضرب في أعماق تاريخ كل أمة دون حاجة إلى معرفة المصدر الذي تتلقى منه أصالتها ، حتى ولو افتقرت لكل المعاني الأدبية و الفنية و الجمالية في شكل القصص أو الروايات . و بالتالي فإن أدب القصة في الوطن العربي هو امتداد لتاريخ البشرية القديم ، المحمل بالقصص و الأساطير و الخرافات من ذلك الزمان .

وفي سياق آخر يذكر " بأن الأشكال الفنية ومناهج صياغتها أمر يختلف باختلاف التطور الخاص بهذا اللون من الأدب باعتباره حرفة يتخصص لها الأديب ، وهو ما افتقر له تطور القصة في أدبنا العربي القديم ، و لم يزل ينقل فيه عن الغرب في تطوره الحديث . الأمر الذي يدعونا إلى القول بأن القصة في أدبنا العربي القديم لم تكن بحاجة إلى إثبات وجودها بقدر ما كانت حاجتها إلى تأصيل المنهج القصصي من الناحية الفنية أو المنهجية ، على مدى العصور التي مرت بها الحضارة و أطوارها عبر التاريخ القديم و الحديث على السواء"¹ .

من ذلك أصبحت القصص تمثل مجالا خصبا للكتابة في الأدب العام عند العرب منذ القديم ، فهي شبيهة بذلك النهر الذي يحوي عقلياتهم ، و تطلعاتهم و خيالاتهم ، المستقاة من البيئة العربية القديمة ، و من التاريخ الحافل للمنطقة ، لذا نجد بأنهم استطاعوا أن ينقلوا لنا في فترة وجيزة كل هذه المعطيات في قالب أدبي فني يحاكي عقول الأطفال ومشاعرهم وينبهم إلى معنى الانتماء و العودة إلى التراث الشعبي القديم .

إن أهم ما كتب من قصص في تاريخ الأدب القديم ، لا يمثل بأية حال من الأحوال العطاء الكبير الذي استنفذه القلم العربي في هذا المجال ، خاصة عندما نعرف بأن أهم هذه الكتابات قد فقد أكثرها من الذاكرة وضاعت من يد الزمن ، و لم يبق منها إلا بعض الكتب التاريخية التي مزجت في موضوعاتها بين الأحداث التاريخية و شيء من التراث و الأدب و التسلية

¹ محمود حسن إسماعيل ، المرجع في أدب الأطفال ، م س ، ص 115

، منها كتاب تاريخ الأمم و الملوك لابن جرير الطبري ، وكتاب الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني .

مع مجيء العصر الحديث ، وظهور بوادر التطور الفكري و الأدبي في الشرق و الغرب ، زاد اهتمام العرب بكتابة القصص و الحكايات الشعبية ، و اعتبرت من الأجناس الأدبية التي ينبغي على الأديب الاهتمام بها . فنجد عددا من الباحثين و الدارسين انكبوا على دراسة القصص للأطفال من خلال تتبع مساراتها التاريخية ، و ألوانها الأدبية و النفسية ، كما زاد اهتمامهم في دراسة الأطفال من الجانب النفسي و التربوي و ما ينبغي أن يكتب من قصص و حكايات لكل مرحلة من مراحل الطفولة على حدا .

من جهتهم ، انكب الأطفال على القصص و الحكايات العربية قراءة و استماعا و فهما ، و أصبحت لهم ألوان متعددة من الكتب الأدبية و المجالات و الأفلام المصورة ، و مما زاد في انتشار القصة في الأدب العربي الحديث ، زيادة بنسبة الوعي القرائي لدى أطفال المدارس ، و انتشار مستوى الوعي الثقافي لدى غالبية الأسر العربية بارتفاع دخلها و انتشار مجانية التعليم في أغلب أقطارها ، كما لعب الفن الإعلامي والدعائي دورا كبيرا في الترويج لكتب و مجالات الأطفال القصصية ، فزادت الأرباح و زاد الإقبال و زادت الكتابة الأدبية في هذا المجال .

4- العناصر الفنية لبناء القصة :

مما هو معروف عند علماء الأدب و اللغة أن لكل لون أدبي أصوله و قواعده التي لا يقوم إلا بها ، و هي في حد ذاتها ثمرة جهود السابقين في هذا المجال من العلم ، فنجد بأن الأولين من الأدباء يقومون بالكتابة والإبداع ، ثم يأتي من بعدهم من الباحثين و النقاد بالدراسة و التحليل ، على أن تبقى نظرياتهم و نتائجهم محل الزيادة و الإضافة عند جمهور الاختصاص على مر الأزمنة والعصور .

في هذا الصدد يذكر أحمد نجيب بأن "معايير الجمال في الفن ليست بالضرورة قواعد مقدسة منزلة من السماء، وإنما هي ثمرة إبداع الفنانين أنفسهم قبل كل شيء، وأن الفنان الأول في كل مضمار فني قدم للإنسانية إنتاجه الطليعي دون أن يكون على علم بالقواعد و النظريات التي شاء لها النقاد و الباحثون فيما بعد أن تكون معايير الجمال، و أصول الصنعة في هذا المضمار"¹، والمقصود من ذلك كله أن الموهبة الحقيقية هي التي تعرف طريقها إلى الإبداع الخلاق دون النظر إلى ورائها من صنعة و إنتاج في هذا المجال .

وفي مجال كتابة القصة للأطفال، فمازلنا في حاجة ماسة إلى المزيد من العطاء والإبداع في هذا المجال الفني، خاصة تلك التي تستعين بالدراسة والعلم، و تجمع بين خبرات متعددة في مجالات واسعة، فتضيف إلى كل هذا شيئاً جديداً من الإبداع و الحقيقة الجديدة في هذا المجال الجديد، على أن ينتهي بها المطاف إلى شيء متميز بنظرياته وقواعده الخاصة به، و الموافقة لبيئة الأطفال و ثقافتهم .

إذاً، من مبدأ الأخذ بالمعايير و الأصول، سنتطرق في هذا العنصر إلى ذكر العناصر الأساسية للبناء الفني للقصة، معتمدين على أهم التقسيمات التي وردت في ذلك، و ساعدت بشكل من الأشكال في فهم و تذوق القصة للمتلقى، و في التقيد بالخطة و الإبداع للكاتب والفنان.

من أهم عناصر بناء القصة ماي لي :

أ- الفكرة : تطرق عديد من الأدباء و الفنانين إلى قضية

الفكرة في النص الأدبي الموجه للأطفال و قد تعددت آراؤهم حول

ذكر معناها اللفظي و الفني.

- يذكر أحمد نجيب بأنها هي التي تجري أحداث القصة

في إطارها، وحسن اختيارها هو أول نظرة نحو نجاح القصة، ومن

¹ أحمد نجيب، أدب الأطفال، علم و فن، م س، ص 73

الضروري أن يمتاز كاتب القصة بوضوح تصوري كامل للفكرة التي هو بصدد ذكرها في النص ، فذلك هو الأساس الذي ستبنى عليه مختلف العمليات الفنية الأخرى بوعي كامل وإدراك لا يشوبه التشويش ، وعن نجاح الفكرة يضيف ويقول بأنها تختلف باختلاف القراء ومستوياتهم الفكرية والثقافية و الاجتماعية من جهة ، ومستوى وعي إدراكهم ، ودرجة نموهم السني و النفسي من جهة أخرى ¹.

- في حين يذكر كمال الدين حسين بأن "الفكرة العامة في القصة هي جوهرها ، قد تكون خاطرة ، أو وجهة نظر أو مقولة أو حكمة ، يمكن أن نستخلصها من القصة كرسالة كامنة خلف موضوع القصة ، و نتعرف عليها دون أدنى خطأ... و في الأدب القصصي المقدم للطفل ، يفضل بل يجب أن تكون الفكرة الجيدة هي تلك التي تتناول موضوعا يثير انتباه الطفل لفخامته أو لاستهوائه النفس أو لتعلقه بعالم الطفل أو بيئة أو خيالاته " ² . ويمكن لكاتب القصة ان يسوق العديد من الأفكار في حياته اليومية ، كالتجارب التي تحدث له مع الأشخاص كل يوم ، و كل ساعة ، و كل دقيقة ، و أن يجعل من بعضها فكرة رئيسية لعمله الأدبي.

- يعرفها كذلك حسن إسماعيل بأنها " العمود الفقري للقصة ويجب أن تتضمن الفكرة الأمور الأساسية التي تهدف إليها في تربية الطفل ، فضلا عن إثارة انتباهه ، و جذب اهتمامه للقصة ، و من المهم أن تتسم الفكرة بالصدق الذي يترك أثره في الطفل خلال قراءته أو سماعه لها ... ويلجأ الكاتب إلى مراعاة قدرات الطفل

¹ ينظر : أحمد نجيب ، م س ، ص ص 75-76

² كمال الدين حسن ، م س ، ص 08

العقلية في ذلك كله ، و استخدام الطريقة المناسبة في عرض الفكرة بحيث تثير عند الطفل التفكير ، وتدفعه لتلمس الحلول ، واستنباط الحكمة " ¹ كما يمكن لموضوعات القصة أن تتعدد داخل النص مادامت تخدم هدفا واحدا في نظر الكاتب ، فنجد في العديد من القصص الدينية ذكر موضوعات عدة في مكان واحد ، فهي تحكي لنا موضوعات القرآن الكريم ، و السنة النبوية الشريفة وذكر لأقوال و أخلاق الصحابة و السلف الصالح ، ووصف للقضايا الدينية و الأخلاقية ، و كل ما يمكن أن يغذي كيان الطفل ووجدانه.

- هي كذلك الجزء الأهم الذي تنطلق منه أحداث القصة ، من بدايتها إلى آخرها ، أو هي " الشكل الفني أو الإطار أو الوعاء ، فالفكرة هي الشيء الذي يحتويه هذا الوعاء حيث أن أحداث القصة تمضي و تتفاعل ، و الشخصيات تتحرك و تتكلم وكأنهم يمارسون حياة حقيقية ، لكن الحدث لا ينطق عشوائيا والشخصيات لا تصرف ارتجالا أو اعتباطا ، بل إن وراء كل حركة و سكتة في القصة هدفا أو تعبيرا عن موضوع ، أو فكرة أو معنى " ² ، يبقى الكاتب أن يجسد لنا نوعا من التوازن الفني بين فكرة النص و شكله ، فعادة ما نجدهم (أي كتاب قصص الأطفال) ينساقون وراء سحر الفكرة و جمالها ، دون الاهتمام بشكل الموضوع و ذاته أو تغليب الشكل الفني على ضروريات الفكرة وما تحتاجه من اهتمام.

- أما خليفة الدندراوي فهو بدوره أكد على ان الفكرة " هي الأساس الذي يقوم عليه البناء الفني للقصة ، و هي المغزى

¹ محمود حسن إسماعيل ، م س ، ص 123

² محمد سيد حلوة ، م س ، ص 40

الذي يرمي إليه الكاتب من تأليف القصة ، و يهدف إلى تقريره و هي غالبا تكشف عن حقيقة من حقائق الحياة أو سلوك إنساني معين ، وذلك يثير إعجابنا بالقصة ¹ . من الخصائص التي تمتاز بها الفكرة في قصص الأطفال هو الخفاء الذي تتميز به داخل النص ، فالقارئ لا يتعرف عليها إلا من خلال سياق الحدث ، ومناقشة شخصياته و أجزائه ، ذلك ان الكاتب لا يحاول منذ بداية قصته التركيز على الفكرة ، لأنه سيجعل منها طريقة وعظيمة إرشادية إلى أقصى الحدود ، بل يقوم بصياغتها في شكل انطباع عام يشعر به الطفل حول الحدث عندما يكتمل بنهاية القصة .

من الشروط العامة التي يتقيد بها الكاتب في بناء فكرة القصة ما

يلي:

➤ أن تكون ذات قيمة وفائدة تعود على الطفل بالمبادئ السامية و الخصال الحسنة ، و يجب على الكاتب أن يتجنب الأفكار العنيفة و المشتتة داخل النص ، و التي تؤدي بالطفل إلى تشويش عقله ، و بعث خياله نحو القضايا المبهمة والعشوائية .

➤ أن تكون الفكرة مناسبة لمدارك الطفل و مرتبطة بحياتهم وعواطفهم من ذلك أن تكون على حسب أعمارهم السنية .

➤ أن تكون خالية من الخيال المفرط ، و المثالية الشديدة ، التي قد تتسبب في إحداث العديد من الصدمات النفسية للطفل ، في مراحل الأولى ، فنجد بأن العديد من القصص الشعبية قد أعيد صياغتها لأنها تحتوي أفكارها على القسوة و الخوف و الفرع ، من

¹ الدندراوي ، م س ، ص ص 191-192

ذلك قصة " البنت ذات القبعة الحمراء" التي تم كتابتها في العديد من المرات ، حتى لا يأكل الذئب فيها الجدة العجوز .

ب- الحكمة : في هذه المخططة من كتابة القصة ،

يصبح الأديب هنا في حيرة من أمره ، بين صناعة فكرة النص ، وتعدد الشخصيات ، و تتابع الأحداث ، و لا يسعه في ذلك الولوج على عالم الدراما و الخيال من خلال بناء حبكة متناسقة متناغمة لنصه القصصي .

على هذا المنوال ، تعددت الآراء و الأقوال في محاولة رفع اللبس عن معنى الحكمة داخل النص الأدبي ومنها ما يلي :

- جاء تعريف الحكمة في المعاجم اللغوية على أنها "مجموعة أحداث تتشابك خيوطها بسبب تعارض رغبات الشخصيات ، و هذا التعارض يترجم إلى أفعال يتحدد من خلالها المسار الديناميكي للنص الأدبي من البداية إلى النهاية"¹ ، وبالتالي يتحدد وجود الحكمة بوجود صراع داخل العمل الأدبي .

أما إبراهيم حمادة فهو يقرب معنى الحكمة إلى العمل الدرامي داخل النص الأدبي ، و بخاصة إلى التحليل الذي جاء به أرسطو طاليس في كتابه "فن الشعر" في معرفة حديثه عن المأساة اليونانية القديمة . من ذلك يقول بأن الحكمة هي ذاك " التنظيم العام للمسرحية ، ككائن متوحد ، إنها عملية هندسة و بناء أجزاء المسرحية ، و ربطها ببعضها ، بهدف الوصول إلى تحقيق تأثيرات فنية

¹ماري إلياس ، حنان قصاب حسن ، م س ، ص166.

و انفعالية معينة¹ ، كما للحبكة في المعنى الأرسطي بداية ووسط و
نهاية² .

- أما عند الأدباء و المحدثين في مجال أدب الأطفال ،
فقد تم تعريفها بأنها سلسلة الوقائع و الأحداث التي تكون بنية القصة
، و تكون البنية سليمة ، سوية ، متماسكة ، محبوبة حبكة فنية تجعل
من القصة عملاً ناجحاً ، و بخلاف الحكاية ، فإن سلسلة الحوادث
في الحبكة ، تكون ابتداءً بذكر الأسباب و النتائج ، فعوض أن
نتساءل في الحكاية و نقول : ماذا حدث ؟ ، ففي الحبكة نقول :
لماذا حدث ؟ أما قارئ القصة المحبوبة ، فيشترط فيه ذكاء و ذاكرة
لفهم الأحداث و الوقائع المبعثرة هنا و هناك ، ليصل إلى وضع
الارتباطات بينها ثم الوصول إلى النتائج في الأخير . إذا هي باختصار
إحكام بناء القصة بطريقة منطقية مقنعة .

و للحبكة القصصية صورتان رئيسيتان في البناء هما :

● **صورة البناء :** تصبح حينها وحدة السرد في شخصية
البطل الذي تدور حوله حوادث القصة ووقائعها ، فهو في هذه
الصورة هيكل القصة و عمودها الفقري الذي يربط بين أجزائها . من
صورة البناء ما نجده في قصص المغامرات والبطولات المليئة بالأحداث
والوقائع ، فتتلقى الشخصيات وتفترق بلا وحدة عضوية
واضحة . فيقوم الكاتب حينها برسم خطوط عامة للطريق الذي
ستسلكه القصة في ذهنه ، دون حاجة منه إلى معرفة كل وقائعها
وتفصيلاتها .

¹ إبراهيم حمادة ، م س ، ص 93 .
² وهي ما يقابلها من مقدمة و عقدة و حل .

● **الصورة العضوية :** على عكس الصورة البنائية ، يقوم الكاتب هنا برسم الخطوط العريضة لنصه القصصي ابتداء من تصميم هيكل واضح للقصة ، تخضع فيه الأحداث والشخصيات إلى التنظيم والانسجام المنطقي ، كل حسب الدور المسند إليه ، لتنتهي في الأخير بالنهاية المرسومة لصاحب النص .¹

- كذلك نجد كمال الدين حسين هو الآخر حاول تفسير الحكمة القصصية في ظل الطابع الدرامي الذي تسير عليه ، فقال بأن القصة تعرف منذ الوهلة الأولى الموقف الدرامي الذي يرتبط بالشخصية الرئيسية ، و الذي يحدد نوع الصراعات التي سوف تشارك فيها هذه الشخصية ، سواء صراعات مع الأناء أو مع الآخر أو مع القوى الطبيعية ، و الموقف الدرامي " في عموميه يتحدد بوجود سبب أو قوة دافعة ، تدفع البطل للتحرك و التفاعل نحو اتجاه ما ، وتحقيق هدف ما قد يكون حلاً لمشكلة ، أو إنجاز تفوق ، أو حدوث تحول للبطل "² وحتى يتحقق الموقف الدرامي ، لابد من ارتباط السبب بمسببه ، أي بشخصية البطل التي يوليها أهمية كبرى ، و التي تجعل القارئ يتتبع هذا البناء الدرامي ، محاولاً في الأخير الوصول إلى الكشف عن حقيقة هذه الأشياء كلها .

- في سياق آخر ، نجد حسن إسماعيل قد ذكر كل صغيرة و كبيرة عن بناء الحكمة في القالب القصصي للأطفال ، فهو يجعلها في الخطوة الثانية بعد اختيار الموضوع وتحديد الفكرة المناسبة له ، ويكون ذلك عن طريق " صنع سلسلة من الحوادث التي تشكل بنية

¹ - ينظر : احمد نجيب ، م س ، ص ص 76-77.

² - كمال الدين حسين ، م س ، ص 13.

القصة و هذه الحوادث مترابط و تتسلسل بشكل يؤدي إلى الوصول للنائج من خلال الأسباب التي تأتي كما ترسمها الحوادث " ¹.

وبالتالي يحدث إحكام بناء القصة من بدايتها إلى نهايتها بشكل منطقي ، فتترتب الأحداث و الوقائع ، و تتبعها في ذلك الشخصيات ، و ينساق النص من كيانه اللفظي اللغوي ، إلى كيان آخر في درامي .

كما ان الحبكة الجيدة هي التي يستطيع فيها الكاتب الاعتماد بإحكام عن العناصر الأرسطية لبناء النص الدرامي ، من مقدمة موجزة و واضحة و مهئية القارئ من أجل الولوج في صلب الموضوع ، ثم يأتي بعد ذلك تسلسل الأحداث بشكل منطقي موافق للقدرات الاستيعابية للمتلقى ، فكل حادث يمهّد لما يليه بطريقة مثيرة ، إلى أن يصل في النهاية إلى حل يرضي جميع الأطراف و الشخصيات ، ويجعل العدالة والجزاء الحسن من نصيب بطل القصة .

في الأخير يمكننا أن نصف الحبكة بأنها الميكانيزم الذي تسير عليه دوايب و عجالات القصة ، فهي التي تعطيها قوة البناء اللغوي ، و الكيان الفني ، فتجعل الطفل يتعايش مع الإيقاعات الفنية و الأحداث المتوالية ، فيصل في الأخير إلى صناعة أفكار صلبة مفعمة بمبادئ منطقية ولمسات درامية .

حسب حسن إسماعيل فإن القصة الناجحة هي التي استطاعت الحبكة أن توفر لها الأمور الآتية : ²

¹ - محمود حسن إسماعيل ، م س ، ص 125

² - ينظر : المرجع نفسه ، ص 127-129

* جاء تعريف العقدة بأنها تشابك خيوط الفعل الدرامي ، أو هي المرحلة التي تتضافر فيها الصراعات ، و تنتقد إلى حد تشكيل نقطة الانعطاف في الفعل الدرامي من خلال إثارة أزمة .
- ينظر : ماري إلياس ، حنان قصاب حسن ، م س ، صص 312-314

- أن تكون هناك وحدة تلازمية بين أحداث القصة ، و القرارات التي تصدر من شخصياتها ، فيكمل الأول الثاني ، ويجعل من النص دلالة محددة و معنى مفهوما .
- أن تنسج الحبكة شبكة منظمة من الأحداث تفضي إلى قمة الحدث الدرامي وهو ما يعرف في مجال الكتابة المسرحية بالعقدة * ، فيتحمس القارئ لحلها و ينساق وراء النهاية التي تقتضيها .
- الحبكة الفنية هي التي يلمس فيها القارئ حقيقة وتصديقا ، و لا تأخذه إلى المصادفات و الحيل و الفوارق ، كما يجب أن تكون أصيلة وجيدة غير مستهلكة أو تافهة أو غير معقولة .
- من المميزات التي يجب أن تتصف بها القصص الطفولية ، هو توالي أحداثها و تعددها في حالة استطرادية ، فهي تضم الشواهد القليلة الدالة على السبب و الغاية ، أو العلة والمعلول. كما يجب ان تكون متصلة و مناسبة للمركز الرئيسي وللشخصية الرئيسية في القصة ، أو بعبارة أخرى ، هي تحمل مركز المعنيين ، معنى خاص بالأفعال ، و معنى آخر خاص بذاتها و كيانها الأسطوري .
- الصفة التصاعدية التي تأخذها الحبكة الجيدة في القصة ، فتتصاعد فيها العقدة إلى أن تصل إلى قمة هرم الأزمة ، فتنفجر بالصراع أو بالتناقض أو بالتكرار ، فيحدث كل هذا مع بقاء الحدث الرئيسي واضحا و جليا في النص ، و دون تسجيل أي انقطاع أو توقف في ذلك .

● يبقى هذا التشابك و الاختلال طافيا على جوهر النص فقط ، فالحبكة والعقدة و الوقائع والأحداث و الشخصيات هي بناء فني يرقى في الأخير إلى وجود كيان النص ، و يبقى هدف ذلك كله شد القارئ الطفل إلى الاهتمام بالقصة و قراءتها والاستفادة من العبر و العظات منها.

ج- الشخصيات :

بعد أن قمنا في المراحل السابقة بالكشف عن سمات القصة و اتجاهاتها و العناصر الأساسية في بنائها ، يبقى على الكاتب الآن " أن يهتم ببناء الشخصيات و رسمها بشكل دقيق و فاعل خلال تجسيده للحدث داخل القصة ، لأن الشخصية في القصة هي المحور الذي تدور حوله القصة كلها ، و من ثم فإن أهميتها لا تحتاج إلى توضيح ، إذ لا وجود لأية قصة إلا وفيها شخصية أو أكثر ¹.

لعل الاهتمام الكبير بعوالم الشخصية و رسمها بدقة لما لها من أثر بارز في بناء القصة ، فالقارئ أيا كان (كبيرا أو صغيرا) لابد له أن يرى شخصيات النص من حوله حية مجسمة ، فيسمعها تتكلم بحماس و صدق و تعبر بالكلمات عن وجودها داخل سياق النص ، فيتم التعارف بين الاثنين و يحدث التعاطف بين الطفل و بعض الشخصيات التي يوظفها الكاتب في القصة ، فينسج ذلك جوا انفعاليا ، قد يؤدي بالقصة في الأخير إلى نجاح كبير .

لذا يجب على كاتب النص في هذه الخطوة أن يختار شخصياته بدقة و تمنع كبير ، حتى يدفع بها القارئ إلى التعاطف و الالتصاق بالشخصية ، و إلى وصول معانيه بالطريقة التي يريد تجسيدها في تفاصيل الشخصية و قيمتها ، فالكاتب لا يهتم من توظيف الشخصيات داخل حلقة النص

¹ فاضل الكعبي ، م س ، ص214

سوى تلك النظرة التي يراها الطفل في شخصيته المحبوبة التي عادة ما تكون شخصية البطل ، فهو لا يتقمصها ما لم ينفعل معها إلى أقصى الحدود حتى تحدث أثرا بارزا في سلوكه فيتغير تبعاً لذلك بشيء من الحسن و الصواب.

في هذا السياق يشير السيد حلاوة بالدور الكبير الذي يقوم به الطفل في هذه المرحلة ، " فلا بد أن يتعرف الطفل على الشخصيات بدقة و يتفهم دورها و يحدد مواقفها ، حتى يتعاطف معها وجدانيا ،والقصة دائما معرض لأشخاص جدد يلاقيهم الطفل لأول مرة ،فيحاول أن يتعرف عليهم من خلال الصورة التي يرسمها لهم الأديب ، المهم أن تبدو الشخصية حية أمام الطفل ، متميزة بسمات خاصة حين تتحرك وتتكلم و تنفعل بالأشياء ،و لذلك يعتمد كتاب قصص الأطفال إلى بذل جهد كبير في رسم الشخصية ، كي يجدها الأطفال غير باهتة و لا متناقضة في أقوالها و أفعالها ، يجرمون على عدم الاستطراد في وصفها ، ليتهيأ المجال للطفل لاكتشاف طبيعتها بنفسه ، لذلك لا بد أن تكون الشخصيات طبيعية ، تدل أقوالها و أفعالها على حقيقتها ،و ألا يكون في تصرفات الشخصية الواحدة ما يتناقض مع حقيقتها إلا إذا قصد الكاتب ذلك لأسباب خاصة " ¹.

فشخصية الملك و الأمير و القائد المغوار هي وظائف يقدمها الأديب لهم لتحقيقها و إبرازها داخل النص ، حتى تصبح حية للقارئ بذاتها الموجودة و معناها المجازي ،و هي لا تقتصر فقط على الأشخاص الآدميين الذين نعرفهم ، فيمكن أن تكون شخصا من بلد بعيد عنا ، أو حيوانا ، أو نباتا ، أو جمادا ، أو صفة من الصفات التي تتبادر إلى ذهن الكاتب ، فيعبر عنها في قصة بطريقة ما ، كما نجد في القصص الخرافية توظيف كبير للشخصيات الوهمية التي تكون غالبا غير حقيقية ، أو خيالية غير مستمدة من الواقع ، على أن تبقى دائما ممثلة للحياة الطبيعية المعقولة في ذهن الأطفال.

¹ محمد سيد حلاوة ، م س ، ص ص 44-45

من العناصر الأساسية التي يراعيها الكاتب عند توظيفه لشخصيات
القصة ما يلي :¹

- احترام المستوى الفكري و الواقعي للأطفال ، فيجب
على الشخصيات في هذا النوع القصصي أن تبقى الطفل في عالم
الحقيقة و الواقع ، و ألا تأخذه إلى عالم مثالي مليء بالوهم والنقض ،
لأنها قد تؤثر عليه في المراحل التي تأتي بعد الطفولة ، فيجد مثلاً في
الواقع شخصيات و نماذج بشرية لم يعهدها في النماذج القصصية ،
فتصيبهم من جراء ذلك خيبة كبيرة ، و يغمرهم اليأس في الحياة و
سوء الظن بها ، لذا يجب على الكاتب أن يعرف الطفل منذ مراحله
الأولى نواقض الحياة و أشكال البشر ، حتى نمو هذه الفكرة بداخله ،
فيجد لها كيانه ، و يبحث لها عن حلول وطرق سليمة عادة ما نجد
في القصص الطفولية الاعتماد على شخص مركزي واحد في سرد
الوقائع و الأحداث لأي شخصية البطل في الغالب ، وهو ما يتنافى
مع الطبيعة الإدراكية والنفسية للطفل ، فيجب في الأعمال الأدبية
الموجهة للطفل الخروج من هذه القاعدة الكلاسيكية ، و تعويد الطفل
على معرفة شخصيات عديدة و مختلفة ، حتى ينمو عنده بصيرة
معرفة الأشخاص و الكشف عن حقيقتهم و مزاياهم .

- يجب على الكاتب أن يجانس تصرفات الشخصيات
داخل النص ، مع ما هو معهود في الحياة البشرية من أفعال
وتصرفات في ظل ذات الأحداث ، كما ينبغي أن تتصرف تصرفاً لا
يجافي طبيعة الحوادث و الشخصيات بحيث تظهر الأحداث العضوية

¹ ينظر : محمد السيد حلوة ، م س ، ص ص 46-47

المفاجئة التي تعترض سبيل الحياة في القصة و كأنها حلقات غريبة لا تماثل بها طبيعة الحياة العادية .

- على الشخصيات التي يوظفها الكاتب في القصة أن تكون مجسمة الملامح في أعين الأطفال ، فتجعله يتعرف عليها من خلال أجسامها وملامحها ، و تصرفاتها ، و يمكن للكاتب أن يقرن هذه الشخصيات بذات الأطفال ، أو بأخرى قريبة منه في مسيرة الحياة كلها .

- أن تراعي شخصيات القصة الجانب النفسي السيكولوجي للطفل حتى يستطيع أن يتقبلها أو ينفر منها من خلال حوارها و تفاعلها مع الأحداث.

- الاعتماد على الشخصيات المسطحة في القصص الطفولية الموجهة إلى المراحل العمرية الأولى ، و نقصد هنا الشخصيات التي تظهر في كل المواقف بصورة محددة منذ البداية ، فلا يعثرها أي تغيير في تكوينها ، و يظل لها سلوك ثابت في سلوكها و انفعالها بالأشياء ، خاصة و أن إدراك الطفل في سنواته الأولى لا يكون مؤهلا لاستقبال هذه الأنواع من الغموض و التعقيد. إذا استطاع الكاتب أن يراعي كل هذه العناصر في رسم شخصياته داخل النص القصصي، فهو سيحقق لنا شيئا جديدا في بنية الطفل السلوكية والأخلاقية و النفسية . فالشخصية إذا ما رسمت بعناية و دقة ، فإنها ستكون قادرة على خلق تغيير جذري وسريع في سلوكيات الطفل وأفعاله ، و هذا ما يشير إليه أحمد نجيب في كتابه فن الكتابة للأطفال حين يقول: ” لعل هذه الخصائص التي ذكرها الكاتب في محاولة

تفسيره لمواصفات الشخصيات الموظفة للأطفال ، هي خير دليل على الدقة و الرصانة التي يجب أن يمتلكها الأديب حين اختيارها ، حتى تصل القصة في الأخير إلى بر الأمان ، محققة الأهداف و الأمان ، إن من اهم الأهداف التي تخدمها الشخصيات داخل البناء النصي للقصة ، توفير الراحة النفسية و الترويح عن الأطفال من جهة ¹ ، كما تقدم لهم خدمة تربوية تثقيفية من خلال ما يجدونه من معلومات ومعطيات علمية ، تدعم نظرتهم للحياة بكل وضوح و أخلاقية .

يبقى لنا في الأخير أن نذكر نوعين من الشخصيات التي يوظفهما الكاتب في النص القصصي ، و هما :

- الشخصية المسطحة (الجاهزة) هي التي تمتاز ببعده واحد من بداية النص إلى نهايته ، فيجد القارئ في تصرفاتها طابعا واحدا ، و عندما تظهر في القصة تكون مكتملة ، لا ينتابها تغيير بالنمو في مختلف مراحل العرض القصصي ، و بهذا يمكن أن نعبر عنها بحياة واحدة تحكم تصرفاتها و تعبر عنها في مختلف مواقف القصة .

- الشخصية المستديرة (النامية) هي ذات أبعاد مختلفة ، تنمو مع القصة ، و تظهر لنا المواقف مختلفة الجوانب جديدة منها لم تكن واضحة عندما تعرفنا إلى هذه الشخصية لأول مرة ، وهذا لا يتم إلا مع نهاية القصة ، كما لا يمكن التعبير عنه بجملة واحدة لتعدد جوانبه . قد تأخذ الشخصيات داخل القصة طابعا آخر في التقييم ، و منحني آخر في الاهتمام ، فتقسم إلى شخصيات رئيسية تتأثر

¹ ينظر : أحمد نجيب ، م س ، ص ص 80-81 ، و كذلك : محمود حسن إسماعيل ، م س ، ص 130 ، و كذلك : ربحي مصطفى عليان ، م س ، ص 155.

وتؤثر في الحدث ، و تفضي عليه مشاعرهما و انفعالاتهما وأحاسيسهما ،
و شخصيات مساعدة تمر غالبا في النص كما لو كانت ظلالا على
الأحداث.

د- الأسلوب :

يعتبر الأسلوب ركيزة الفن القصصي للأطفال و سر نجاحه وفشله ،
فبعد أن ينتهي الكاتب من بناء الفكرة و الحديث و رسم الأحداث
والشخصيات ، يركز على اختيار أسلوب كتابة القصة " و الأسلوب هو
الطريقة التي يلتزمها الكاتب لعرض حوادث القصة ، به تظهر خبراته
الشخصية و مقدرته على اختيار الألفاظ ، و حسن الانتقال من حدث إلى
آخر ، و توفير جو معين عن الموضوع و الفكرة " ¹. و لا يكون نجاح
الأسلوب في عملية الجمع الشكلي أو اللغوي لعناصر القصة فقط ، بل
يكن في جلب عدد كبير من القراء نحو النص القصصي ، خاصة عندما
يجد الطفل في ذلك متعة التواصل مع الأحداث و الشخصيات ، و ينساق
نحو مظاهر الفن و الجمال.

ولعل وجود العناصر البنائية للفن القصصي من فكرة ، و حدث ، و
شخصيات هي التي تدفع الكاتب إلى عملية صياغة و توليف حتى يصبح
الكل عملا أدبيا وفنيا ناجحا ، و قد تختلف عملية الصياغة من كاتب لآخر
على حسب الأسلوب المعتمد من توظيف محكم للشخصيات و الأفكار و
سرد في الأحداث في قالب درامي مفعم بعناصر التشويق.

يعرض لنا أحمد نجيب الطريقة التي ينقل بها الكاتب قصته إلى صورة
لغوية فنية ، و قد تعددت إلى أكثر من أسلوب واحد هي :

● الطريقة المباشرة : و يتولى فيها الكاتب عملية السرد

بعد أن يتخذ لنفسه موقفا خارج أحداث القصة .

¹ محمود حسن إسماعيل ، م س ، ص 131

- طريقة السرد الذاتي : وفيها يكتب المؤلف على لسان أحد شخصيات القصة
- طريقة الوثائق : وفيها يقدم المؤلف القصة عن طريق عرض مجموعة من الخطابات أو اليوميات أو الوثائق المختلفة.¹

إن هذا الاختلاف الذي يمتلكه الكاتب عند سرد قصته لا يجعل منه سوى العنصر الفاعل في عملية بناء القصة الأدبية و الفنية ، فنجد مثلاً بأن براعة الأديب في طريقة عرض أسلوب القصة هي التي تحبب القارئ إليها ، خاصة إذا اعتمد على أسلوب مفعم بالحيوية و الصدق والإشراق و الانطلاق ، مبدياً في نفس الوقت طريقته الخاصة في التفكير و الشعور و الرؤية و مراعيًا كذلك لحاجات الطفل الإدراكية والنفسية.

في سياق آخر يقسم خليفة الدندراوي أسلوب كتابة قصص الطفولة إلى ثلاثة أقسام يمر بها الكاتب عند مروره بهذه المرحلة هي : السرد ، الحوار، الوصف .

أما السرد فهو طريقة الكاتب في التعبير عن الحوادث و الأشخاص، فيقوم استناداً على أفكاره السابقة و مخيلته الواسعة بنقلها من صورتها الواقعية إلى صورة لغوية تؤدي بالقارئ في الأخير إلى رؤيتها رؤية مجردة .

الحوار وهو الحديث بين الأشخاص الذي يكون عادة في القصص الدرامية التي تحتوي على الحكمة و العقدة ، و قد تتخلل القصص بعض الحوارات التي تزيد من جمالها و تدفع بها إلى بعث الحيوية و النشاط في ذهن القارئ و نفسيته.

الوصف وهو الأسلوب الذي يسوقه الكاتب في قصته من البداية إلى النهاية ، فنجد أنه يستعمل تارة أسلوب الحوار بين شخصين ، و تارة يستعمل أسلوب سرد الجو العام للأحداث ، غير أن لغة السرد قد تختلف

¹ ينظر : أحمد نجيب ، م س ، ص79

عن لغة الوصف التصويرية ، عن لغة الحوار ، و هي جميعها مقبولة ، و أن تكون لغة السرد أبعدا عن صنع الأثر المطلوب¹.

إن الأسلوب الذي يتعبه الكاتب في قصته و ما يقدمه للأطفال من شخصيات و أحداث و سرد مشوق للوقائع هو ما يجعله يرقى إلى تحقيق أهداف عدة من هذا العمل الأدبي ، فالطفل يتعود من هذا الأسلوب على إدراك المفردات اللغوية و استعمال النطق الصحيح لها ، وتوظيف أحسن التراكيب ، و الصور الأدبية المختلفة ، إذ يبقى سر نجاح ذلك في مقدرة الكاتب على اختيار الأسلوب الواضح المناسب للطفل حسب مراحلها العمرية ، و أن يعمل على استعمال التراكيب و الألفاظ الصحيحة و الفصيحة و تجنب استخدام العبارات الغريبة عن قاموس اللغة العربية ، و من ذلك الكتابة بلغة عامية ، لأنه قد يحدث تشويه لبناء المعرفة اللغوية ، و جمالية اللغة العربية لدى الأطفال.

5- القصة الموجهة للأطفال بالجزائر:

شهدت مرحلة ما بعد الاستقلال الوطني الظهور الحقيقي للقصة الموجهة للأطفال في الجزائر، وقد ساعدها في ذلك الإصدارات التي قامت بها الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ابتداء من فترة السبعينيات، حيث اقتبست العديد من القصص من الأدب العربي، و من بعض الآداب الغريبة التي كانت قد سبقتها في هذا المجال قبل فترة من الزمن.

مع مطلع الثمانينيات ظهرت أولى القصص الطفولية بالجزائر غير أنها افتقرت في كثير من الأحيان إلى قواعد الكتابة السليمة، والطرق الحديثة في هذا المجال، خاصة تلك التي أوجدها الغرب عند كتابتهم للقصة الموجهة للأطفال، والتي يراعى فيها الجانب الاجتماعي والثقافي والنفسي للطفل.

حسب يحي عبد السلام فإن قصص الأطفال في الجزائر « جاءت متداخلة في موضوعاتها، مختلفة في انتماءات مؤلفيها، فقد كتبها كتاب

¹ ينظر : خليفة الدندراوي ، م س ، ص ص 189-191

جزائريون، وآخرون غير جزائريين عاشوا في الجزائر مدة طويلة، ومنهم من أخذ الجنسية الجزائرية، ونشر قصصا كثيرة للأطفال، ومن هؤلاء لخضر بدور المعروف بغزارة إنتاجه، وعزة عجان الذي نشرت له المؤسسة الوطنية للكتاب-سابقا- قصصا، وعبد الوهاب حقي الذي ألف مجموعة قصص للأطفال، وحسن رمضان فحلة الذي كتب قصص الأنبياء للأطفال¹.

إن أهم ما نلاحظه حول هذا النوع من الكتابة الأدبية في الجزائر هو أنها اختصت بنوع معين وتعددت موضوعاتها وأشكال الكتابة فيها بحسب طبيعة المؤلفين وتوجهاتهم الدينية والثقافية والإيديولوجية، فنجد منهم من كتب قصصا دينية تروي قصص الأنبياء -عليهم الصلاة والسلام-، والصحابة الكرام، وغيرهم من خلفاء وقادة الدولة الإسلامية على مر التاريخ الإسلامي الطويل. كما نجد البعض الآخر كتب حول قصص الخيال العلمي، والمعارف العامة التي يحتاجها الطفل الصغير من أجل إدراك الحياة من حوله، ضف إلى ذلك قصص المغامرات والبطولات الخالدة التي دونها التاريخ القديم كقصص السندباد البحري، وطارق بن زياد، وحبعل، ... وغيرهم.

إن أهم ما يمكن ذكره حول نشأة هذا الجنس الأدبي في الجزائر هو قصوره الكبير على مستوى الشكل والمضمون، وذلك إذا ما قارناه بما هو موجود في بلاد المشرق العربي كمصر والعراق والأردن، وقد أورد يحيى عبد السلام عددا من هذه النقائص التي يراها دالة على أن هذا الفن ما زال في مراحله النشأوية والتطويرية الأولى². من هذه النقائص ما يلي:

- الانتشار الفادح للأخطاء النحوية والإملائية، وذلك راجع لعدم توجه أصحاب الاختصاص في مجال القصة للكتابة للأطفال، واعتمادهم

¹ - يحيى عبد السلام، سيمياء القص للأطفال في الجزائر-الفترة ما بين 1980-2000 نموذجا، أطروحة دكتوراه، جامعة فرحات عباس-سطيف، كلية العلوم والآداب الاجتماعية، قسم اللغة العربية وآدابها، 2010-2011، ص 33.

² - ينظر: يحيى عبد السلام، المرجع السابق، ص 34، 35.

الفصل الثالث — أشكال الكتابة في أدب الأطفال

فقط على الكتابة لفئة الكبار. وبالتالي نجد من يكتب للطفل لا يتقن حتى المبادئ الأساسية في اللغة العربية من نحو، وإملاء، وبلاغة، وصرف.

من بين الأخطاء الواردة ما نجده في قصة "هجرة الغراب قرعوش" لعبد الحميد قشال حين يقول:

لا تسافر وابقى معنا (الأصح: وابق)

لكن الغراب قرعوش كان منهمكا في تحضير لوازم السفر غير مبال بهم وبنصائحهم (الأصح: غير مبال)

وفي قصة أخرى بعنوان (الجندي الصغير) جاء فيها:

فرح سمير بهذه الهدية القيمة (التمينة) وراح (وذهب) يستعرضها أمام زملائه ويذكرهم بالثورة.

وفي قصة أخرى بعنوان " نعال الذئب " عدد لا يحصى من الأخطاء النحوية، وهو يدل على عدم المبالاة بهذا الجنس الأدبي، وعزوف المختصين في الأدب بصفة عامة وأدب الأطفال بصفة خاصة عن مراقبة هذه الكتابات والإصدارات التي يقرأها الطفل الجزائري محملة بالأخطاء الفادحة.

- المضامين والأهداف التي جاءت في قصص الأطفال لا تتناسب في الغالب مع مستوياتهم الإدراكية والنفسية، لذا نجد أن العديد من القصص الموجهة للأطفال في الجزائر قد طغى عليها الجانب الذاتي للمؤلف أكثر من اعتماده على الجانب الموضوعي. من ذلك ما نجده في قصة " الجندي الصغير " حين يحدث سمير نفسه قائلا:

إن حماية الوطن وشرفه، حتما تمر على كل عمل شريف، وإن المواطن الصالح لا بد أن يفكر في كل ما يخدم دينه ووطنه. (فكيف لطفل صغير أن يعرف كل هذه المبادئ من حماية الوطن، وشرف التفاني من أجله).

كما نجد كذلك المشاهد المرعبة التي جاءت في قصة "رجال بأجنحة" لمحمد مبروك حجازي حين يقول:

تخير منا ثلاثة أناس، فصل رؤوسهم عن باقي أجسادهم بقوة رهيبة، وأكل واحدا منهم أماننا ثم أخذ الاثنان الآخران إلى جهة لا نعلمها كما ترى.

إن هذا النوع من القصص لا يقدم لنا أية فائدة في مجال تربية الأطفال وتثقيفهم، بل يعمل على جلب مفسدة كبيرة لهم، وتعويدهم على المشاهد المرعبة التي تؤثر على تركيباتهم النفسية والفيزيولوجية.

- من أهم النقائص كذلك التي واجهتها كتابة القصة كذلك عدم وجود أدباء متخصصين في هذا المجال، فجل من كتب للأطفال هم من الأدباء المعروفين في الكتابة للكبار، وبالتالي انسياقهم وراء أسلوب الكبار، ونسيانهم (عن دون قصد) الجوانب النفسية، والإدراكية، والثقافية للأطفال، وهو ما يكون عائقا وراء نجاح عملهم الفني الموجه لهذه الفئة الصغيرة. من أولئك الكتاب مثلا نجد : الطاهر وطار ، محمد الأخضر السائحي ، يزيد حرز الله، سليمان جوادي، مصطفى محمد الغماري، محمد مفلح، ... وغيرهم.

على كل، يمكن أن نصف كتابة القصة في الجزائر بأنها في مرحلة النشأة والتطور، وهناك جهود معتبرة من قبل الأدباء والمختصين من أجل النهوض بها نحو تطلعات أفضل، غير أن ما يمكن تجاوزه في هذا المجال هو تجنب التقليد والاقتباس الحرفي والموضوعي من القصص العالمية والعربية، والاعتماد على ما هو موجود في التراث الشعبي الجزائري من قصص وروايات الأسلاف حول هذه المنطقة بتاريخها وثقافتها الواسعة.

المبحث الثاني : كتابة الشعر.

1 - تعريف شعر الأطفال.

الشعر هو مرآة الأمم في رقيها و بلوغها ذروة التطور الفكري و الحضاري ، وهو صورة من صور الحياة الواقعية لها ، ومحاكاة للتجارب و الأحداث التي تمر بها .هو ضرورة عامة للإنسان الراشد ، و ضرورة خاصة للطفل الصغير . لذا نجد الكثير من المجتمعات الإنسانية جعلت من الشعر وسيلة فكرية لتهديب النفس و تربية الخلق وبعث الإنسان نحو عالم خيالي مليء بالخواطر و النزوات و الأحلام ، ولعل المجتمع العربي هو أقرب المجتمعات إلى ذلك ، فقد جعل من الشعر رمز الحضارة و الفكر و الأدب ، حتى وصف عندهم الشعر على أنه ديوان العرب ، لسان حالهم و دليلهم إلى فصاحة القول و التعبير .

يمثل شعر الأطفال جزء من ذلك الكل الكبير الذي يمثل الأدب العام ، انحاز عن غيره بصورة أدبية متميزة ، فخرج بطابعه عن المؤلف ، و حمل الأطفال إلى عالم اللامعقول الذي تلغى فيه كل الأنساق و السياقات الأدبية المعروفة . كما أنه يعمل على " تنشئة الأطفال و تربيتهم تربية متكاملة ، فهو يزودهم بالحقائق و المفاهيم و المعلومات في مختلف المجالات .

و ينمي الجوانب الوجدانية و المشاعر و الأحاسيس لديهم ، فهو يغرس القيم التربوية في نفوسهم المتعددة ، و ينمي مهارات التذوق الأدبي و الأداء اللغوي السليم والاستماع الجيد إلى كل ما هو جميل في مضمونه ، وهو يغرس كذلك حب الأدب لديهم¹

والطفل بفطرته مجبول على حب الشعر و التلذذ في الاستماع إليه ، خاصة عند التفطن لصفته الموسيقية المقامة على الإيقاعات و النغمات

¹ - الدنداروي ، م س ، ص 261

الفصل الثالث — أشكال الكتابة في أدب الأطفال

اللغوية الموزونة ، فيجد فيها ضالته ، و ينساق بعفوية نحو انفعالاته المشبعة بالأنغام و الرنات و الأصوات الجميلة .

إن هذا التمهيد المختصر قد يشوق القارئ إلى معرفة المزيد عن هذا اللون الأدبي ، الذي طالما سمع اسمه في كتب الأدب و الفنون فغمره التساؤل و البحث و حب المعرفة عن معناه و شكله في الأدب الطفولي.

يعرف الشعر بصفة عامة على أنه " الكلام البليغ المبني على الاستعارة و الأوصاف المفصل بأجزاء متفقة في الوزن و الروي ، أو هو قول موزون و مقفى يدل على معنى و الشعر فن جميل فيه إحساس وفطنة ، و فيه شعور ووجدان ، و هو انفعال يثير في النفس إحساسات جمالية من لون فريد"¹. وقد يخرج مدلوله عن الموسيقى و العاطفة ، فيرقى إلى عالم الفكر و الحكمة ، و تربية الأطفال على الأخلاق الحسنة ، و التفكير السليم و النظر بعين الاعتبار .

يتفق شعر الأطفال مع شعر الكبار في العديد من المزايا و العناصر البنائية التي تبقى واحدة ، فالاختلاف يكون في طبيعة الموضوع ، و مدى الاستجابة العقلية للمتلقي .

إن كثيرا من الشعراء يجدون أريحية و بساطة كبيرة عند الكتابة للأطفال ، ذلك أن شعرهم لا يسرف في استعمال الصور الخيالية ، و اللغة المجازية و الرموز و الدلالات الغامضة ، كما أن موضوعاته لا تهم الكبار و عالمهم المليء بالقضايا الجوهرية في بناء الفكر و الحضارة الإنسانية ، بقدر ما هو إحاطة بعالمهم الطفولي ، عالم التسلية وحب الاكتشاف و الوصول إلى أمهات المعارف و العلوم .

أما الاختلاف بين الاثنين في الهدف فيمكن في جوهر الشعر لا في بنائه، ففي شعر الكبار نجد أن هدفه ينبع من ذاتية الكاتب الذي يحاول أن يترك بصمته الشخصية في العمل ، مبرز فيها طابعه الانفعالي ، و أهواءه

¹ - عليان ، م س ، ص ص 171-172.

الفصل الثالث — أشكال الكتابة في أدب الأطفال

الذاتية التي يحاول إيصالها إلى المتلقي بقدر المستطاع ، أما في شعر الأطفال فيبقى العمل مجرد نقل معلومات و معارف عقلية بغية توجيههم و تربيتهم .

فها هو الشاعر محمد الهراوي ينقل للأطفال معنى العيد ، مبرزاً لهم دوره الديني و الاجتماعي داخل الأسر و المجتمعات الإسلامية فيقول :

أقبل العيد فأهلاً بتباشير السعد

جاءنا بالخير و الإسعاد و العيش الرغيد

فنعماً بسرور ما عليه من مزيد

وحيانا أبوانا بالهدايا و النقود¹

يصف الشاعر قدوم العيد بالفرحة و السعادة التي تجتاح الأطفال و أسرهم ، و السلوكيات المرتبطة بهذه المناسبة الدينية ، من تقديم للهدايا و النقود للأطفال ، و ذلك في أسلوب سهل و بسيط ، و إيقاع في مقدور الطفل استيعابه.

إن أهم ما يميز الشعر في أدب الأطفال هو تميزه بنغم و إيقاع خاص به ، يجد فيه المتلقي عملية التذوق الفني ، و تبعث في نفسه أحاسيس الفن و الجمال . وله لغة و أسلوب خاص به ، في هذا السياق يشير احمد نجيب بقوله : " أما شعر الأطفال فيغلب عليه طابع الانفعال والوجدان ، و الأطفال في طبيعتهم استعداد أصيل للتغني بما يستحوذ على أفتدتهم من الكلام الموسيقي المنغم ، و لهذا فإن نماذج الشعر الجيدة تكون ذات شأن كبير في هذا المجال ، و شرط الجودة فيها أساسي ، لأن الشعر الضعيف يدفع الطفل إلى الملل ، و لا أحد يستطيع أن يكرر أغنية مرات عديدة إلا إذا كانت على قدر كاف من الجودة و التأثير ، وإذا كان شرط الجودة فيها أمراً أساسياً ، فإن شرط مناسبتها لمستوى الطفل ، وبخاصة من الناحيتين اللغوية و الفكرية لا يقل في الأهمية² "

¹ - ينظر كمال الدين حسين ، م س ، ص ص 150-151.

² أحمد نجيب ، فن الكتابة للأطفال ، دار اقرأ ، بيروت ، ط3 ، 1986 ، ص86

إذا اعتبرنا أن الشعر في تأثير للمشاعر و إثارة للأحاسيس ، فهل يمكننا أن نقول عن كل ما يكتب في أدب الأطفال أنه شعر ؟

إن الطفل العربي نجده اليوم واقفا في حيرة من أمره بين شعر إما خال من خاصية مداعبة الطفولة و إشباعها ، وإما خال من خاصية مخاطبة وجدان و إثارة الخيال و الانفعالات . لذا نجده في أغلب الأحيان يميل إلى الأشعار الغنائية المليئة بالألحان و النغمات ، فتشبع زاده الفني البهيج ، و تحمل بقية العناصر البنائية الأخرى .

من أجل نجاح الكاتب في شعره الطفولي ، لابد له أن يوافق بين تجربته الشخصية و بين تطلعات و عواطف الأطفال و أفكارهم ، فيشير فيهم ما يتضمنه من صور شعرية و انطباعات فنية و استجابات عاطفية¹.

حسب علي الحديدي فإن هناك اتجاهان حول تحديد الشعر المناسب للأطفال :

الاتجاه الأول : الذي يرفض الشعر الذي يكتبه من يسمون بشعراء الأطفال ، إذا توقفت مواهبهم عند هذا الحد فقط ، و اقتصر عملهم على شعر الصغار . كما يمكن (حسب رأيهم) تقديم شعر للأطفال ما فيه من السهولة في المعنى و خفة في الموسيقى و بساطة في الموضوع والأهداف من نتاج الشعراء الكبار أمثال شوقي ، و الهراوي و الرصافي ، و غيرهم .

الاتجاه الثاني : الذي يحدد الشعر الذي يقدم للأطفال بما يكتبه الشعراء ابتداءً للأطفال في أعمالهم الأدبية المعروفة².

و الحق الحق نقول ان تقديم شعر ناجح للأطفال هو خدمة للطفل بلغة شعرية راقية ، و اتصال بعاطفته و مشاعره و تحقيق لأهداف سامية في الأخير .

¹ ينظر : طلعت فهمي خفاجي ، م س ، ص 157

² ينظر : علي الحديدي ، في أدب الأطفال ، م س ، ص 288

2- أهمية شعر الأطفال :

تعتبر اللغة الأداة الأمثل التي يستعملها الطفل للتعبير عن ذاته و حاجاته و اهتماماته ووسيلة من وسائل التواصل مع الآخرين و تبادل الخبرات معهم و الثقافات و لعل أحسن طريقة في تعامل الطفل مع اللغة و الاستفادة منها هي الكلام المنعم الذي يجد فيه سهولة كبيرة من حيث الحفظ و الفهم و الإدراك، و قد يفيد أكثر من ذلك في بعض الأحيان ، فيجعل من ذاته كلا متوازنا مع نفسه و مع الآخرين ، فيندمج بسهولة مع غيره ، و يحسن الكلام معهم ، و التواصل مع أفكارهم و بالتالي يفتح و يتفاعل مع ثقافة المجتمع حيث يستوعبها و يتكيف معها.

من الأهداف العامة التي يحققها الشعر في كيان الطفل و ذاته ما يلي :

- يساهم الشعر بشكل كبير في تنشئة الأطفال و تربيتهم تربية متكاملة ، لما يحتويه من قيم تربوية و مبادئ أخلاقية تمس مباشرة ذاتهم الناشئة ، فيجدون في ذلك حلاوة الكلام ، و سهولة الفهم ، فينساقون وراء هذه المبادئ بالافتداء و التطبيق .
- تزويدهم بالحقائق و المفاهيم و المعلومات المختلفة ، فتتمو ثقافتهم و ويتربى عندهم حب التطلع و الاكتشاف منذ الصغر.
- الشعر وسيلة مثلى لإمداد الأطفال بالتركييب اللغوية المختلفة ، وتحسين أصواتهم و مخارجهم اللفظية ، و استعمالهم للغة بطريقة سليمة ، لذا نجد عادة الأطفال الذين يتعودون على قراءة الشعر ، في المقام الأول من حيث نقط الحروف و الكلام ، و استخدام التراكيب الجيدة و المتنوعة .

- تنمية المشاعر الوجدانية و بعث المشاعر و الأحاسيس للأطفال ، و غرس القيم التربوية في نفوسهم ، و تشجيع الميول القرائية و الأدبية لديهم ، فيصبح الطفل كيانا حيا يعيش في كنف النص الأدبي المفعم بالإثارة اللغوية و التشويق الفني .

- العمل على تهذيب الأحاسيس النفسية للأطفال و إيصال عالمهم النفسي بالمعلومات و الحقائق الواقعية.

- الاستماع الجيد إلى كل ما هو جميل في مضمونه لغرس التذوق الأدبي لدى الطفل في هذه المرحلة ، و سبيل إلى تحبيب الأدب إليه في مراحل التعليم.

- تنمية قدرة الأطفال على دقة الفهم ، و حسن استخلاص المعاني و إتباع المناهج النقدية البناءة ، و إبراز مواطن الجمال في اللفظ والأسلوب و الصور و التراكيب ، من ذلك أنه يعمل على جمع المعلومات و الأفكار من النص الشعري ، فيقوم بتحليلها وتفسيرها و استنتاج النتائج منها .

- غرس القيم الدينية في نفس الأطفال و حثهم على اتباع الخصال الحسنة اقتداء بالمصطفى صلى الله عليه و سلم وصحابته الكرام.¹

3- خصائص شعر الأطفال :

امتاز شعر الأطفال بعدد من الخصائص ميزته عن باقي الألوان الأدبية الأخرى ، خاصة منها تميزه عن النثر في جانبه الأدبي والفني ، و إليكم أهم الخصائص التي ذكرها النقاد :²

¹ ينظر : حسن شحاتة ، م س ، ص ص 211-212
² ينظر : أحمد نجيب ، أدب الأطفال علم و فن ، م س ، ص 98 ، و كذلك : كمال الدين حسين ، م س ، ص 153-159

● **موسيقى الشعر :** و هي أول خاصية يمتاز بها هذا اللون الأدبي ، فمجرد اعتماد الكاتب على بناء شعر محكم بالأوزان و القوافي لدينا إيقاعات موسيقية جميلة ، فتشير في المتلقي نوعا من الإحساس بإيقاع الصياغة الشعرية، و تتحقق هذه المنظومة الصوتية من خلال تتابع التفصيلات التي تشكل أوزان الشعر ، أي تتابع الحركة والسكون داخل البيت الشعري ، و منها تتكون الفواصل المختلفة في الصياغة اللغوية للشعر.

إن هذا الاستخدام هو ما يمنح للكلمة معناها الجديد وجمالها السحري الذي يثير المشاعر و الانفعالات في المتلقي ، و على حسب طريقة توظيف هذه الكلمات تكون قابلية الاستجابة و التأثير المتلقي لها ، فعندما يكون إيقاع الشعر سريعا فإن المتلقي يميل نحو الانفعال بالتشويق و السعادة ، و يحدث العكس أي (الحزن و الأسى) في حالات الإيقاع البطيء المثلث بالألفاظ و الأوزان الصعبة.

● **الوزن الشعري :** يقترن هذا الأخير بطريقة نطق الشعر لا بطريقة كتابته ، فنجد بأن الشدة () عند كتابتها تصم حركة واحدة ، أما في حالة نطقها فهي تضم حركتين ، حركة ساكنة وحركة متحركة ، و كذلك هو الحال في التنوين و في بعض الحروف المتلاقية، من ذلك فإن الشعراء قسموا الأبيات الشعرية إلى مجموعات تعرف كل مجموعة فيها باسم البحر ، و حسب أحمد نجيب فإن الهدف من هذا التقسيم هو إيضاح العمل في أبسط صورته ، حتى يعتمد الشاعر بعد ذلك على أذنه و موهبته كيفما شاء.

● **الأسلوب و اللغة الشعرية :** إن اللغة داخل الشعر تمثل جوهره و قاعدته الأساسية التي تسير عليها ، و يستعمل الشاعر في ذلك صورا بلاغية ، و أساليب بيانية متعددة، و مجازا خياليا واسعا ، فنجده في الكثير من الأحيان يربط لنا في العديد من قصائده بين أفكار و قضايا متناثرة ، تتفق مع بعضها البعض في المعنى الحسي عند الناس ، كأن يوغل هدوء الليل ، فهو يربط بين الجانب السمعي الذي يلزم هدوء الليل ، و بين الجانب البصري الذي يمثل الظلمة و قلة الحركة فيه.

على هذا المنوال نجد الشعراء قد أفاضوا في استعمال المجاز في أبياتهم بمفردات و رموز مختلفة ، متجاوزين بذلك الجمال الفني للنصوص الأدبية ، و معبرين عن أفكارهم وخواطهم بأكثر من أسلوب واحد ، و معنى دقيق في وقت زمني قصير ، فاستطاعت هذه الصياغة أن تثير ظاهر القول و باطنه في نفس الوقت .

● **العمل الباطني الخيالي :** يندرج هذا الجزء في إطار الإبداعات الأدبية الخيالية ، التي تجعل من العمل الأدبي أداة انفعالية تمس مشاعر و أحاسيس البشر ، و بأوتار نغمية تعمل على إيقاظ وجدان القارئ ، " فالشعر لا يصنع من كلمات تشير إلى الانفعالات كالكبرياء و الشفقة و الحب و الكراهية ... الخ، بل يستخدم الشعر اللغة القادرة على التجسيد و التصوير و الإيحاء لهذه الانفعالات لنشعر بها و نتفاعل معها "¹ ، فهو يحقق لنا في الأخير حلقة تربط الشاعر بالطفل من خلال إثارة جانبه العاطفي وجانبه الحسي ، ولعل

¹ كمال الدين حسين ، م س ، ص 158

الحديث عن خيالات الشعر و صورهِ ، إنما يعني الصورة المباشرة للبحر، و الصوت، و اللمس ، و المذاق ، والشم . و تلك هي المظاهر الحسية للشعر التي ترضي الأطفال ، لأنها أنجع طريقة يكتشفون بها عالمهم الباطني .

اعتمادا على الخصائص البنائية للشعر الموجه للأطفال ، فقد تم تقسيمه إلى ثلاثة أنواع رئيسية هي :

1- الشعر الملحمي :

نجد فيه العديد من قصص الملاحم و البطولات الخارقة التي تروي لنا بطريقة شعرية طفولية قصص السالفين في مغامراتهم الخارقة ، ولعل هذا النوع هو الأكثر شيوعا في أدب الأطفال العربي ، خاصة ما تم ترجمته من القصص الشعري التي ألفها لافونتين من حكايات إيسوب.

2- الشعر الغنائي :

وهي خاصية تصاحب الشعر العربي الموجه للطفل ، من خلال الاعتماد على ألفاظ و أوزان غنائية تشد ذهن الطفل إليها و تعمل على بعث الشعور بالاستمتاع و التذوق الجميل لهذا اللون الأدبي .

3- الشعر الدرامي :

ونحن نقصد بذلك الشعر الذي يقدم فوق خشبة المسرح ، و هو عبارة عن نص درامي توظف فيه جميع عناصر البناء الدرامي من حوار و شخصيات و حبكة على شكل أبيات شعرية ، يتم عرضها على خشبة المسرح بطريقة غنائية جمالية تضم العديد من اللوحات الفنية التي يجذب الأطفال نحوها بشغف و ترقب.

ولعل هذا النوع الأدبي هو من أصعبها كتابة ، لأن الشاعر يجمع بين جنسين هما الشعر و المسرح أي أنه يعمل على المحافظة

على أسس و ضوابط البناء الشعري ، و في نفس الوقت يصيغ ذلك في إطار عمل درامي .

4- الشعر التعليمي :

وهو عبارة عن خصائص شعرية طفولية تتضمن العديد من القيم التعليمية و المبادئ الأساسية لشد انتباه الطفل نحو لوحات فنية بها العديد من المعلومات و الحقائق العلمية .

4- شعر الأطفال بالجزائر :

مما لا شك فيه أن الظهور الحقيقي للنهضة الأدبية الحديثة في الجزائر كان مع بزوغ الحركة الإصلاحية مطلع القرن العشرين، وقد حمل راية هذا الإصلاح الثقافي والفكري ثلة من الأدباء والمفكرين أمثال: الشيخ عبد الحميد بن باديس ، والبشير الإبراهيمي، ومحمد العيد آل خليفة، والعربي التبسي وغيرهم.

إن أول خطوة قام بها هؤلاء النخبة هو تأسيسهم لجمعية العلماء المسلمين الجزائريين ، وقاموا ببناء المدارس التعليمية والكتاتيب القرآنية، وأعادوا الشعب الجزائري إلى أحضان بيئته العربية الإسلامية وتاريخه الجيد الذي كانت فرنسا قد سلخته منه لفترة من الزمن. في هذا السياق يؤكد محمد الحسن فضلاء بأن « التعليم العربي الحر بمفهومه العصري الصحيح هو الذي أنشأته وقادته جمعية العلماء المسلمين الجزائريين برجالها ، وأبنائها، وأنصارها، وأنها المهدي الذي نشأ وتربى فيه الإسلام والعربية والوطنية الصادقة»¹.

مع تزايد الحركة الإصلاحية في الجزائر وتوثرها بما يحدث في مشرق البلاد العربية من نهضة أدبية كبيرة وبخاصة في مصر وتونس والعراق،

¹ - محمد الحسن فضلاء ، المسيرة الرائدة للتعليم العربي الحر بالجزائر ، الجزء الأول ، شركة دار الأمة للطباعة والنشر ، الجزائر ، 1999 ، ص 15 .

أصبحت الكتابة للأطفال تمس جانبا كبيرا من هذه الموجة الأدبية في الجزائر، وقد تنبأها في بادئ الأمر عدد من المربين والمدرسين في المدارس الطفولية، من أجل تربية النشء وتقويمهم على الأخلاق الحسنة.

أما عن النص الشعري الموجه للأطفال في الجزائر، فقد أشار العيد جلولي بأنه « كان أسبق في الظهور من النص النثري نظرا إلى أن فن الشعر هو الفن المتوارث من أجيال عديدة، ولأن الظروف التي كانت تعيشها الجزائر في تلك الفترة خصوصا النصف الأول من القرن العشرين كانت أنسب لظهور فن الشعر بصفة عامة سواء الشعر الموجه للكبار، أو الشعر الموجه للأطفال، فمعظم الرواد الأوائل الذين أثروا الحركة الأدبية بإنتاجهم كانوا شعراء، كما كانوا دعاة إصلاح ديني واجتماعي¹ ».

من بين القصائد التي كتبها أدباء الجزائر للأطفال قبل فترة الاستقلال نذكر على سبيل المثال لا الحصر:

- ديوان محمد العيد آل خليفة الذي كتبه للأطفال المدارس وشباب الكشافة الإسلامية، وقد قدمت بعض هذه النصوص على خشبة المسرح كمسرحية بلال بن رباح التي نشرتها المطبعة العربية بالجزائر سنة 1983، وقصيدة أنشودة الوليد التي طبعت في الجزائر سنة 1983م.

- كذلك نجد قصائد الأطفال التي كتبها الشيخ محمد الطاهر التليلي القمطاري لتلاميذ المدارس ، وقد جمعت في ديوان يحمل اسم منظومات تربوية للمدارس الابتدائية.

- القصائد الشعرية لمحمد بن العابد الجليلي التي ضمت العديد من المنظومات التربوية للأطفال في المدارس، وقد جمعت في كتاب بعنوان الأناشيد المدرسية لأبناء وبنات المدارس الجزائرية.

- القصائد التي ضمها محمد الأخضر السائحي خلال فترة الأربعينيات من القرن الماضي، فقد امتازت أبياته بالطابع التربوي الذي

¹ - العيد جلولي ، النص الشعري الموجه للأطفال في الجزائر ، موفم للنشر ، الجزائر ، 2008 ، ص 56 .

ينمي في الطفل حب الوطن والتفاني من أجله. من بين قصائده "طفلي" التي نضمها سنة 1949م، "وفي عيد ميلادها" التي نضمها سنة 1961م.

- ديوان "ألحان الفتوة" لمحمد الصالح رمضان الذي تضمن هو الآخر عددا من الأناشيد الكشفية ذات الطابع التربوي والوطني، وقد تمت طباعته سنة 1953 بمطبعة ابن خلدون بتلمسان.

- ديوان الشيخ أحمد سحنون الذي ضم العديد من القصائد الطفولية ذات الطابع الديني التربوي. ضف إلى ذلك عددا لا يحصى من الشعراء الجزائريين الذين برزوا خلال فترة ما قبل الاستقلال وخلفوا عددا كبيرا من القصائد للأطفال المتدربين، وشباب الكشافة الإسلامية. نذكر منهم مثلا: محمد اللقاني بن السايح، أبو بكر بن رحمون، عبد الرحمن بالعقون، محمد الهادي السنوسي الواهري، جلول البدوي، محمد الشبوكي، الربيع بوشامة، عبد الكريم العقون، أبو القاسم خمّار، عمر البرناوي، مفدي زكرياء، موسى الأحمدي نويوات، ... وغيرهم.¹

مما يجدر الإشارة إليه في هذا الصدد، هو أن شعر الأطفال بالجزائر لم يتميز بكونه جنسا أدبيا مستقلا عن باقي الأجناس الأخرى، ذلك لأن معظم الأعمال الشعرية التي قدمت خلال هذه الفترة كانت عبارة عن قصائد وأناشيد تربوية وتوعوية كان هدفها إعادة المجتمع الجزائري إلى أصوله الدينية العربية، وأخلاقه الفاضلة السمحة، وذلك من خلال تربية النشء على اتباع هذه الأفكار والمبادئ.

كما أن الظروف المعيشية التي كان يعاني منها المجتمع الجزائري آنذاك هي الأخرى كانت السبب وراء ارتباط شعر الأطفال بالجنس الأدبي العام، له نفس خصوصياته الفنية، والنفسية، والتربوية.

بعد استقلال الجزائر ظهرت معالم جديدة في الأفق، وتطلع الجميع نحو غد أفضل، فانتشر التعليم، وسارت معه الحركة الثقافية بنفس الوتيرة،

¹ - ينظر : العيد جيلولي ، المرجع السابق ، ص 56 - 59 .

الفصل الثالث — أشكال الكتابة في أدب الأطفال

محاولة تدارك سنوات الجهل والتخلف التي فرضها الاستعمار على الشعب الجزائري.

بدأ الاهتمام بأدب الأطفال مع مطلع السبعينيات أين قام عدد من دور النشر بإصدار الكتب والدواوين في هذا المجال، في مقدمتها المؤسسة الوطنية للكتاب التي اهتمت بأدب الأطفال ونشرت له عددا كبيرا من الكتب أهمها:

- ديوان الأطفال لمحمد الأخضر السائحي سنة 1983م، ثم أعيد نشره سنة 2000 بعنوان أناشيد وأغاني الأطفال.

- ديوان الفرحة الخضراء لمصطفى محمد الغماري سنة 1983.

- ديوان البراعم الندية لمحمد ناصر سنة 1984.

- ديوان حديث الفصول لبوزيد حرز الله سنة 1986.

- ديوان أنغام الطفولة لخضر بدور سنة 1992.

- ديوان أغاني لابنتي لجمال طاهري الذي صدر سنة 1978.¹

¹ - ينظر : العيد جيلولي ، المرجع السابق ، ص 56 - 59 .

المبحث الثالث : كتابة المسرحية.

لقد بدأ النظر إلى الفن المسرحي المخصص للأطفال بعد ظهور ثلة من الأدباء و الباحثين الذين خصصوا جزءا من عملهم لهذا الفن الأدبي ابتداء من القرن العشرين ، و بالتالي فإن تاريخ هذا الفن يعد قصيرا جدا إذا ما حاولنا مقارنته بتاريخ المسرح العريق الذي يعود إلى حوالي ثلاث آلاف سنة تقريبا.

لعل أول بدايات مسرح الأطفال في العالم جاء مع إنشاء اتحاد مسارح الشباب و الأطفال العالمي سنة 1965 أين حدد أهدافه الأساسية في ضرورة حماية و رعاية مسارح الأطفال و الشباب في العالم من أجل النهوض بها إلى أعلى المستويات الفنية و استعمالها كوسيلة ناجعة لخدمة الأمن و السلام في العالم .

إن أهم العراقيل التي واجهت هذا الاتحاد منذ بدايته هو تخوف العديد من الدول نحو فكرة مسرح خاص بالأطفال و ما يقتضيه من تجنيد للأفكار والمجهودات المادية و البشرية " هذا الاختلاف الذي يمتد إلى الفروق الاجتماعية و الجمالية و الأخلاقية ، بل و في المقام الأكبر الاقتصادية أيضا ، و رغم ذلك فإن رعاية التنمية المستمرة للمواد و المعطيات الفنية لمسارح الأطفال و الشباب في هذه البلدان يعتبر أهم أهداف هذا الاتحاد العالمي ، و ذلك عن طريق تبادل الإثارة بين الأطراف من أجل عمل إبداعي جديد مستمر و تبادل الخبرات و المعلومات و النتائج العلمية و الفنية في هذا المجال " ¹ خاصة و أنه أصبح يمثل في الوقت الحاضر معلما حقيقيا للتربية و الأخلاق و المبادئ السامية التي يسير عليها الجيل الجديد.

مع مطلع الثورة البلشفية سنة 1918 تبنى الفكر السوفيتي الاشتراكي فكرة إنشاء مسرح خاص بالأطفال مشبع بالأفكار و الروح العالية تجاه الجيل الجديد الصغير ، و قد تم ذلك مع إنشاء مسرح خاص

¹ محمد عبد المعطي ، مسرح الطفل المعاصر بين التربوية و الجمالية ، مصر العربية للنشر و التوزيع ، ط1 ، 2009 ، القاهرة ، ص11

الفصل الثالث — أشكال الكتابة في أدب الأطفال

بعروض الأطفال في موسكو يناضل من أجل بعث روح الكفاح والتصدي للأعداء و نشر ثقافة الدفاع عن الوطن و التضحية في سبيل حمايته لدى جمهور المتفرجين من الأطفال.

في هذا السياق نجد بأن أناتولي لونا تشارسكي أحد منظري الفن و الثقافة بروسيا اقترح برنامجا وزاريا خاصا بمسرح الأطفال يتضمن برنامجا مفصلا لتربية الأطفال داخل الخشبة ، و قد تضمن ما يلي :

- المسرح هو مادة أساسية لتدريس المناهج و المواد المدرسية للتلاميذ و أهمها مادة الثقافة العامة و التاريخ و الجغرافيا و اللغة المحلية الوطنية .

- يجب أن لا ينحصر تمثيل التلاميذ داخل المدرسة في قاعات التدريس فقط ، بل يتعدى ذلك إلى قاعات مخصصة للتمثيل وتقديم العروض المسرحية ، يعمل التلاميذ فيها على تصنيع المستلزمات الفنية المسرحية الهامة كالديكور و الإكسسوارات والمناظر والملابس .

- ضرورة إنشاء مسرح محترف خاص بالأطفال يضم ريفرتوار خاص به من نصوص و عروض مسرحية خاصة بهم ، كما يجب أن يحقق قدرة و استيعابا وقبولا و استحسانا لجمهوره الصغير ، و يحقق أعلى مستوى لعناصره الفنية كلها .

من الذين ساهموا في تحقيق هذه الفكرة نجد ألكسندر بريانسيف الذي أسس في مدينة لنجراد الروسية مسرحا خاصا بالأفكار هو مسرح تيوس الذي ضمنه كل المبادئ و الأطر الأساسية التي يحتاجها هذا النوع من المسارح المخصصة للفئات العمرية الصغيرة ، و قد أصبح فيما بعد مثالا حيا يحتذى به في إنشاء مسارح للأطفال عبر العالم .

من الأسس التي ذكرها بريانسيف في هذا المجال أن " تقوم إدارة مسرح (تيوس) بالعمل تحت مبدأ وجوب الارتباط الوثيق بين فني المسرح المبدعين و رجال التربية ، و من هنا وجب على فني المسرح أن يملكو القدرة على التفكير ك تربويين ووجب على التربويين الإحساس كفنانين ، ثم يجب ان تتملك الجميع بعد ذلك روح شابة واحدة تفكر وتحس"¹

إن هذا المسرح الذي أسسه بريانسيف هو فضاء يضم العديد من المظاهر التقنية و الجمالية لمكان العرض ، فشكله الدائري الذي يجعل إحاطة جمهور الأطفال بمكان العرض هو معايشة للمسرحية و تحقيق الالتفاف من جميع جوانب العرض المسرحي .وهو مسرح تركيبي من خلال بعث الممثل على تفجير قدراته الأدائية من غناء و عزف و رقص وألعاب أكروباتية متعددة .

1- تعريفه مسرح الأطفال :

هو المسرح الذي يشارك فيه الأطفال بأنفسهم ، أو هو المسرح الذي يكون موجّها إليهم، و يتعامل مع شعورهم، و أحاسيسهم، ويلي احتياجاتهم. وقد عرفته آن أوبر سفيلد بأنه عروض الممثلين المحترفين أو الهواة للصغار سواء أكانت في المسارح أم في صالات معدة لذلك، و إنه يشتمل على النشاط المسرحي المدرسي أو الاستخدام الحديث للدراما كأداة تعليمية فيما يمكن أن نسميه المسرح التربوي².

في حين ارتبط مسرح الطفل في معجم المصطلحات الدرامية بالمكان المهيأ مسرحيا لتقديم عروض تمثيلية كتبت و أخرجت خصيصا لمشاهدين من الفئات العمرية الصغيرة . كما نجد في كثير من الأحيان بأن اللاعبين كلهم بين الأطفال أو الكبار أو مشتركين فيما بينهم .أما المتفرجون

¹ محمد عبد المعطي ، المرجع السابق ، ص ص13-14
² ينظر : منتصر ثابت ، المسرح الحديث للطفل و مسرحيات تطبيقية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 2015 ، ص30

الفصل الثالث — أشكال الكتابة في أدب الأطفال

فينبغي أن يكونوا كلهم من الأطفال الذين تم كتابة و إخراج العمل المسرحي لأجلهم .

كما أنه الذي يقدم فيه الراشدون المحترفون أعمالا و عروضاً مسرحية مخصصة فقط لفئة الأطفال ، فتثير إعجابهم وينفعلون بها .

و من التعريف الشاملة أيضا هو " ذلك المسرح الذي لا يقوم على أساس التميز الاقتصادي و الطبقي أو الجنسي و الديني و المنبت الوطني ، يؤمه قطاع واسع من مختلف نوعيات السكان " ¹ . فالمسرح هنا يكون مسرحاً فنياً جمالياً بمعنى الكلمة خال من كل الألغاز و الرسائل التي يتداولها فكر الكبار فيما بينهم ، إنما يختص في هذه المرحلة بصفته الذاتية المتمثلة في التربية و الثقيف و التسلية و الترويح عن النفس .

إن هذا النوع من المسرح هو من بين وسائل نقل الثقافة و الأدب إلى الأطفال ، وهو كذلك مثله مثل معظم الوسائل الأخرى لأدب الأطفال التي تستطيع أن تحرك مشاعر الطفل و ذهنه و عقله ، وتعمل على تغذية الأطفال فنياً و أدبياً ووجدانياً . كما أن العمل المسرحي المخصص لهذه الفئة في بعده الدرامي لا يتحقق بكل أبعاده الأساسية إلا مع نظرة الصغير له فيما نستطيع أن نسميه بالجمهور المتلقي ، وهو يستطيع بذلك أن يحقق لنا حلقة دائرية وعلاقة متسقة بين الأبعاد الثلاثة وهي : المخرج ، الممثل ، وجمهور الأطفال .

لعل أهم ميزة تؤهل الأطفال إلى هذا الفن هو طبعهم الاندماجي في الحياة العامة ، ذلك أن المسرح بخصائصه التمثيلية يساعدهم على هذا الاندماج ، فيعمل بأشخاص و أماكنه و أحداثه المتسلسلة على جر الطفل إلى تتبع ذلك بانتباه، و شعور ذي صلة بعالمه الداخلي و الخارجي ، كما

¹ م جولد بورج ، مسرح الأطفال فلسفة و منهج ، ترجمة صفاء روماني ، منشورات وزارة الثقافة ، الجمهورية السورية ، 1991 ، ص9.

أن مناظره و ديكوراته و إضاءته الساحرة التي تتعاون جميعا على نقل الطفل إلى العالم الذي يسعد أن يراه ¹.

في سياق آخر يحاول محمد أبو الخير في كتابه ملتقى الرؤية المستقبلية لمسرح الأطفال في مصر يجيب على سؤال : ما هو مسرح الطفل ؟ من خلال التطرق إلى أنه بكل بساطة هو ملعب الطفل ،أو هو المجال الذي يمارس فيه الأطفال هوايتهم في اللعب و الاتصال الخلاق بالطبيعة و بالآخرين عن طريق التقليد و المحاكاة و الاندماج في البيئة المحيطة بهم ².

من خلال هذا التعريف يمكن أن نلمس نوعين من مسرح الأطفال ، مسرح تلقائي يصنعه الأطفال لوحدهم ومن أجلهم فقط ، دون اشتراك مع فئة الكبار فيه ، لا من حيث التقديم، و لا من حيث التلقي ،و المسرح الذي نقيمه لهم ، إما أن يشارك فيه الكبار لوحدهم ، أو مع الأطفال في عمل واحد حتى تتيح لهم الفرصة للتسلية و المتعة من جهة و للكشف عن مواهبهم و مهاراتهم أمام المحترفين الكبار من جهة أخرى .

من خلال هذه التعاريف يمكن أن نبور خصائص مسرح الطفل في النقاط التالية :

- إنه مسرح يشبع حاجة الطفل للحركة و حبه للمحاكاة
- إنه مسرح تلقى يمكن الطفل من الاندماج و البعد عن التصنع ، وأنه دائما محل المراقبة والنظر و المطالبة بأداء الأفضل .
- إنه مسرح يعمل على إثارة الفضول و إيقاظ الخيال من خلال اللعب المتكرر فوق الخشبة أو على كرسي المشاهدة .

¹ ينظر : طارق جمال الدين عطية ، محمد السيد حلاوة ، مدخل إلى مسرح الطفل ، مؤسسة طيبة للنشر و التوزيع ، القاهرة ، 2004 ، ص12

² ينظر : محمد أبو الخير ، ملتقى الرؤية المستقبلية لمسرح الأطفال في مصر ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، 2006 ، ص ص68-69

- إنه مسرح تربوي تثقيفي يعمل على لفت انتباه الطفل إلى الخصال الحسنة و المبادئ السامية التي تؤهله للاستقامة في الكبر.
- إنه احتفال بالأطفال بقيمة الأطفال لأنفسهم ، فمن الطبيعي أن يتميز بالبساطة و الوضوح و التشويق ، و أن يثير في نفوس الأطفال الشعور بالبهجة و السعادة .
- إنه مسرح يؤهل الطفل للعمل الجماعي القائم على تضافر المواهب الفردية ككتابة النص و إخراجة و تمثيل الأدوار وصناعة الديكور و الملابس و الإضاءة و الموسيقى ، إضافة إلى الشطر الثاني الذي يمثل الجمهور المتلقي.
- إنه مسرح يدعو إلى روح التعاون و إذكاء روح الفريق الذي يتحقق النجاح من حوله لا محالة .
- إنه مسرح يكسب الطفل مهارات الاتصال مع الآخرين من خلال التدريب معهم و النظر إلى أفعالهم و تصرفاتهم واكتساب خبرات عديدة منها
- إنه مسرح يدعو إلى التحلي بالمسؤولية و الحرص على نجاح العمل المسرحي ، فالطفل بمساهمته في هذا العمل الفني مسؤول عن نجاحه المنشود ، وإن أي تخاذل منه هو تقليل من نجاح العرض .
- على العموم يمكن أن نصف مسرح الطفل بأنه مسرح يخدم مرحلة الطفولة وموجهه أساسا لها ، سواء قام به الكبار أو الصغار مادام الهدف هو إمتاع الطفل و الترفيه عنه من خلال عرض مسرحي يحمل رسالة تربوية و قيمية و تعليمية من أجل طفل سوي إيجابي مكتمل الشخصية .

إن أهم خاصية يمكن أن ينفرد بها مسرح الأطفال عن مسرح الكبار هو انه ليس واحدا في شكله و مضمونه ، فكاتب النص الموجه لهذه الفئة العمرية لابد له أن يقف قبل البداية في عمله على أمرين هامين هما : عامل السن، و عامل الذكاء. ذلك أن المرحلة الطفولية واسعة تبتدئ من سن الثانية و الثالثة و تصل ؟ إلى سن الثامنة عشر في بعض الأحيان إذا ما ربطنا ذلك بالجانب الطبيعي و البيئي للطفل ، كما أن مستويات الإدراك قد تختلف من سنة إلى أخرى .

لذلك نجد صعوبة كبيرة في كتابة النصوص المسرحية للأطفال ، فخيال الصغار بين سن الثالثة والخامسة هو عكس خيالهم في سن السادسة إلى الثامنة ، فالأول محدود ، و الثاني خصب متفتح نحو آفاق جديدة ، أما في العاشرة و الثانية عشر " فالبطولة هي التي تهز الطفل من الأعماق ، وفي هذه المرحلة يقرأ سير الأبطال ، و يقلدهم ، و يحاول ان يسير في طريقهم ، فإذا انتقل الطفل إلى مرحلة أخرى في السن أي ما بين الثانية عشر والسادسة عشر ، يصبح أكثر انبهارا بالمثل العليا ، و أكثر قدرة على الانفعال بالقيم المجردة " ¹.

بناء على ما سبق " لا يمكننا أن نحصر مسرح الطفل في خانة الأعمال الفنية المسلية فقط ، بل له أهمية كبيرة في تربية النشء و توجيههم إلى الاستقامة و الاعتدال في الحياة كلها ، ابتداء من التفكير الحسن ، والمعاملة اللائقة إلى الطفولة السليمة * .

وحسب منتصر ثابت فإن المسرح وحده هو الذي يحقق لنا تكوين و بناء شخصية المشاهد الصغير عن طريق الحركات المتتالية التي تتم فوق

¹ محمد أبو الخير ، المرجع السابق ، ص69.

* - كما أن هذه الآراء المختلفة في تحديد معنى شامل و كامل لمسرح الطفل هو دلالة واضحة منهم على أهميته الكبيرة التي أصبح يمتاز بها في الأونة الأخيرة ، خاصة و أنه مسرح مختص بطابع نصي معين ، و لعقلية معينة ، في سن و زمن معينين ، هذا و تقودنا هذه الآراء كذلك في الأخير إلى أنه ينقسم حسب المشاركين فيه إلى ثلاثة أقسام :

- القسم الأول هو مسرح الطفل الذي يشارك فيه الأطفال فقط أداء و تمثيلا.
- القسم الثاني هو مسرح الطفل الذي يشارك فيه الكبار لوحدهم دون إشراك للأطفال.
- القسم الثالث هو مسرح الطفل الذي يشارك فيه الصغار و الكبار معا.

الفصل الثالث — أشكال الكتابة في أدب الأطفال

خشبة المسرح، "إنه أقوى معمل للأخلاق، وخير دافع إلى السلوك الطيب اهتمت إليه عبقرية الإنسان لأن دروسه لا تلقن بالكتب بطريقة مرهقة أو في المنزل بطريقة مملة، بل بالحركة التي تبعث الحماس، و تصل مباشرة إلى قلوب الأطفال التي تعتبر أنسب وعاء لهذه الدروس"¹.

من الأهداف التي يسعى مسرح الطفل لتحقيقها ما يلي :

- ترسيخ الهوية و الانتماء إلى الوطن في نفسية الطفل ، وزرع روح الكفاح و الوطنية و الذود عن الوطن .
- تنمية عادات التعاون و المشاركة و روح الفريق وقبول الآخر دون حفظ أو تلقين .
- إثارة انبهار الطفل و الترفيه عنه وهو بدوره يؤهله للكشف عن ذكائه ، و تذوقه للجمال الذي يزكي فيه حب الاستطلاع.
- بعث روح التفكير العلمي للأطفال من خلال قيامهم بالانتباه و الملاحظة و جمع البيانات و التأكد من صحتها وتصنيفها ثم تفسيرها.
- تزويد الطفل بالمعارف الهامة التي تجعل منه إنسانا حيويًا في التربية و التعليم ، فغالبًا ما يكون التمثيل و اللعب أداة هامة في إيصال المعلومة للطفل بسهولة و متعة .
- الخروج من الطرق التقليدية في تعليم الطفل التي تقرأها البرامج الدراسية و إعداد الموضوع و المادة الدراسية إعدادا دراسيا.
- الحلول السليمة التي يقترحها للطفل للخروج من المشكلات التي تواجهه في حجمها الطبيعي ، فالمسرحيات هي عبارة

¹ منتصر ثابت ، مرجع سبق ذكره ، ص32.

عن حلول و أفكار لمشكلات حياتية في تعبير واضح مع بساطة الموقف ، ووضوح في الشخصيات المرسومة .

- الأهمية السيكولوجية التي يقدمها للطفل من خلال تفريغ شحناته الانفعالية وتجاوز حدود الواقعية التي تفرضها البيئة والواقع الاجتماعي .

- إشباع شغف الأطفال وحبهم للمغامرة خاصة في أعمارهم المتأخرة (من الثانية عشر فما فوق تقريبا).

- تعويد الأطفال على هذا النوع من الفن هو ما يؤهلهم للعمل الدرامي المخصص للكبار، خاصة إذا علمنا أن مشاهدة الصغار المستمرة لأحسن أنواع الدراما هو ما يجعلهم في المستقبل أكثر تذوقا للمسرحيات الجيدة عندما يكبرون ، إن هذا الأمر نجده ينطبق كذلك على كاتب نص الأطفال ، فكثرة المسرحيات التي يثير بها مخيلة الأطفال نحو الكشف عن خبايا الحياة في صراعها بين الخير والشر هو ما يؤهله بأن يكتب مسرحيات درامية تجعل من الصراع وسيلة مثلى من أجل البحث عن حياة أفضل .

2- أهمية مسرح الأطفال:

بعد الدراسات التي ظهرت حديثا في مجال السيكولوجيا و تحليل نفسية الإنسان ، أصبح الطفل يمثل حيزا هاما في مجال هذه الدراسة خاصة و أنه حالة نفسية غامضة ومتغيرة من سن لآخر ، لذا نجد بأن المسرح اعتبر من أهم العوامل المؤثرة في نمو الطفل جسديا و عقليا و اجتماعيا ، وازداد اهتمام المسؤولين و المربين بنشاط المسرح من خلال ربطه باللعب التلقائي و

المخطط و الكشف عن العلامات و السمات الأساسية التي تؤثر في نفسية الطفل منذ الصغر.

كما نجد بأن العديد من دول العالم أصبحت تسعى جاهدة من أجل ربط المسرح بعالم الطفولة و جعله جزءا هاما في مسيرة تربية النشء و توعيتهم ، فقامت بتوفير كل وسائل الدعم المادية و المعنوية و تشجيع العاملين المهتمين به من خلال إقامة العديد من المهرجانات و التبرعات التكوينية في مجال البحث عن مسرح جيد للأطفال إيماننا منهم بأنه أحد الوسائط الفاعلة في بناء شخصية الطفل و تنمية قدراته عقليا وعاطفيا و جماليا و لغويا و ثقافيا.

إن هذه الأهمية الكبيرة التي أصبح يختص بها هذا النوع من الفنون لم تأت وليدة الصدفة بل " ارتكزت على العديد من النظريات النفسية التي أكدت على أهمية دور الواقع الثقافي المحيط بالطفل ، حيث أن بناء الشخصية و تكوين الذكاء و القدرات العقلية إنما هو انعكاس للواقع الثقافي المحيط بهم ، كما أن حاجة الطفل إلى التعبير الأدبي و قدرته على تذوق قدرات يمكن أن يكتسبها الطفل"¹

قد لا تقتضي أهمية مسرح الطفل الاعتماد على جانب واحد فقط ، بقدر ما هو كل متكامل يوفر لنا طاقة خلاقة متكاملة ، و إضافة إلى أنه ينمي الطفل على مستوى جانبه الفكري ، فإنه كذلك يبعث فيهم الإيهام المسرحي و خيالات الطفل و مواقفهم الانفعالية و إدماجهم و تعاطفهم ، إضافة إلى عناصر فنية أخرى تضيف لمسات جمالية فعالة في ذوق الطفل كال فنون التشكيلية و الموسيقى و الرقص و غيرها.

من الوظائف الأساسية التي يمكن لمسرح الطفل أن يحققها هي :

¹ زينب محمد عبد المنعم ، مسرح و دراما الطفل ، عالم الكتب ، القاهرة ، ط1 ، 2007 ، ص16

- **الوظيفة التعريفية :** من خلال نقل المعلومات والأفكار القيمة إلى الطفل ، فيستقبلها بشغف وسرور ، خاصة وأنها خاضعة لمخطط حركي مبني على مؤثرات بصرية و صوتية .
- **الوظيفة التربوية :** وهي احد أدوات و بناء وترسيخ القيم السائدة و المستهدفة .
- **الوظيفة الترفيهية :** وهي من المزايا الفنية و الجمالية التي يختص بها هذا النوع من الفنون بأن يكون المسرح وسيلة للترفيه عنه وإسعاده.

لعل أهم شيء يخطر ببال الطفل وهو جالس داخل قاعة المسرح يشارك عرضا مسرحيا للأطفال هو الانبهار و الإعجاب بشخصية بطل المسرحية " فهو يسعى إلى تقمصها و التطابق معها ، و تخيله يسوقه إلى انه يتقاسم معه الكفاح ضد الشرير المغتصب ، و أنه يشاركه معاناته أثناء كفاحه ضد العقبات و الصعوبات التي يواجهها في طريقه ، هذا التطابق الوجداني التلقائي للطفل مع البطل ، بالإضافة إلى الصراعات الداخلية و الخارجية التي يعانيتها مع بطل المسرحية تطبع في نفسية الطفل المشاهد و المستمع المعنى الأخلاقي الذي تسوقه المسرحية " ¹ ، كما تغرس فيه المعنى الحقيقي للشجاعة و الصدق و الأمانة و الحرص على أداء الواجب ، وهو بذلك يصبح أداة فعالة لقياس الفضيلة و الرذيلة من جهة ، و التفاعل معها من جهة أخرى ، فيسعى إلى البحث عن الفضيلة والتمسك بها ، و النفور من الرذيلة و تجنبها قدر المستطاع .

إن أغلب المسرحيات التي يشاهدها الطفل هي لقاء وجهها لوجه مع الخير و الشر ، فهما انعكاس لما تجسد الشخصيات من أفعال وتصرفات مستمدة من الحياة الواقعية فوق خشبة المسرح ، فتصبح هذه الازدواجية

¹ حسن شحاتة ، المرجع السابق ، ص376

الفصل الثالث — أشكال الكتابة في أدب الأطفال

معنى حقيقيا للصراع الأبدي القائم في ذهن الطفل ، فتفتح له آفاق من أجل الانسياق نحو هذه المشكلة الأخلاقية نحو مكافحتها مدى الحياة.

كما أن تفاعل الطفل مع أبطال المسرحية و الانسياق نحو المشاركة معهم في العرض المسرحي أداء و تمثيلا هو الآخر يدفعه إلى إذكاء روح الانتماء الجماعي و نبذ الأنانية و محبة النفس و التحلي بروح الإيثار و التفاعل مع الآخرين .

في هذه الظروف يستطيع الطفل أن يكتشف المعنى الحقيقي للتربية كونها حاجة أساسية للبعد الإنساني ، و الابتكار الذي قدمه الإنسان ليحفظ حضارته و يطورها و يمتد مفهوم التربية ليشمل جميع جوانب الفرد العقلية و الوجدانية و الاجتماعية و الجسمية .

من هنا تنبع أهمية تتبع الطفل للمسرح في بداية عمره و تساعده على تنمية شخصية و إعدادة لفهم العالم من حوله . و نظرا لتزايد قيمة هذا الفن فقد أوصى المؤتمر العام للمنظمة العربية للتربية و الثقافة و العلوم بدورة الأولى المنعقدة سنة 1970 بانتهاج سياسة تربية عربية تسهم في جعل المسرح التربوي جزءا من حياة الطفل ، و قد خرج المشاركون فيه من أساتذة و مختصين في مجال التربية و الأطفال بجملة من التوصيات أهمها:

- إنشاء مسرح واحد على الأقل في المؤسسات الدراسية والتربوية.
- إضافة المواد الفنية إلى المناهج الدراسية المقررة منها مثلا مادة أدب المسرح التي تهيء الأطفال للولوج إلى عالم المسرح والتمثيل .
- تنظيم محاضرات موسمية حول علوم المسرح يلقونها بعض المختصين.

الفصل الثالث — أشكال الكتابة في أدب الأطفال

- تكوين فرق مسرحية تقدم عروضها المسرحية في مواسم متعددة تحت إشراف مدرب خاص .
 - تشجيع الأطفال على كتابة نصوص مسرحية وتقديم الجوائز لهم.
 - توظيف المناسبات القومية في المسرح التربوي كي يصبح دعامة رئيسية في العملية التربوية و التعليمية .
- لقد جعلت العديد من دول العالم الآن المسرح أداة فعالة داخل المؤسسة التربوية و نشاطا تربويا مكملا للكتاب و للأنشطة الأخرى في المدرسة ،و كذلك أسلوبا لعرض المنهج الدراسي وقد تم وضع جملة من النقاط الأساسية في هذا المجال :
- 1- جعل المواد الدراسية مصنعة و مشوقة و مناسبة لمدارك الأطفال و قدراتهم.
 - 2- مادة المسرح داخل المدرسة وسيلة فعالة لتبسيط المواد الدراسية .
 - 3- تحسين قدرات الأطفال لمواجهة الجمهور
 - 4- اكتشاف قدرات الأطفال المختلفة و تنمية قدرات المبدعين منهم
 - 5- تربية الطفل على مبدأ التعاون المشترك بين الأطفال.
 - 6- تلقين الطفل أبجديات الإلقاء و تعويده على الخطابة الحرة و المباشرة¹

¹ ينظر : زينب محمد بعد المنعم ، المرجع السابق ، ص18

إن تحقق ذلك لا يتم بصورة جيدة إلا مع معرفة سمات كل مرحلة عمرية بجميع جوانبها الانفعالية و الثقافية و الاجتماعية و الحركية واللغوية ، و احتياجاتها التي تختلف باختلاف هذه المراحل ، خاصة و أن كل مرحلة عمرية تحتاج إلى منهج درامي خاص يساعد المؤلف على توصيل النص إلى الطفل بسهولة حتى في المرحلة المبكرة أو مرحلة ما قبل المدرسة أو مرحلة الطفولة المتأخرة أو مرحلة المراهقة و النضج.

ولابد من معرفة إسقاطات الطفل الرمزية على الأشياء المادية و الطبيعية حتى يستفيد منها المهتمون بالكتابة للأطفال واستخدامها في لغتهم الإشارية ، فينجح الكاتب بذلك في خلق العالم الفكري و الفني الذي يأمنون إليه بحكم انتمائهم له ¹ .

ولا تقتصر أهمية مسرح الطفل على الجانب التربوي فقط ، فهو كذلك يدفع بالطفل إلى استمرار التأثر و تعميق الوعي و الإدراك من خلال حضوره للعرض المسرحي ، كأن يتحرر من الإحساس بالذنب و القهر و الخوف و ترسيخ إحساسه بالانتماء و احترام الذات .

نجد كذلك في الحوار الدرامي منهجا جديدا لتلقين الطفل مبدء الحوار مع فئة الكبار و إيجاد أفكار و آراء جديدة دون تعسف من طرف لطرف آخر ، و بذلك يصبح الحوار المسرحي و ما يحمله في طياته من قيم و معرفة أكثر الأنشطة إيجابية في تعميق وعي الطفل و تكوين شخصيته ، و ربطه بجذوره و انتمائه لوطنه .

إن العمل المسرحي الموجه للأطفال هو في حقيقة الأمر أسلوب ناجع لخلق فئة من المتفرجين أساس بناء المستقبل ، فهي تجسد صورة الغد المجهول الذي يعيش الطفل في عالمه الخيالي ، و تزوده بطاقة مستمدة من الوعي و الثقة بالنفس دون غرور ، و تشبع حب الاستطلاع و الاكتشاف و غير ذلك من الخصائص التي يتميز بها الأطفال ، و التي يجب أن تكون

¹ للمزيد ينظر : مبارك الصوري ، مسرح الطفل و أثره في تكوين القيم و الاتجاهات ، حوايات كلية الآداب ، مجلس النشر العلمي ، جامعة الكويت ، 1998 ، ص 61

فيهم دون تدخل للكبار و المربين ، سواء في اللعب أو القراءة أو التعليم أو التثقيف ، أو مع تدخلهم في ذلك بأسلوب رقيق وملهي بالحسب و الحنان.

3- أنواع مسرح الأطفال:

إنه من الصعوبة بمكان البحث في أنواع مسرح الأطفال منذ نشأته إلى يومنا هذا ، ذلك أن الصعوبة تكمن في جوهر هذا المسرح من حيث الكتابة و التمثيل و الإخراج، فمن حيث التمثيل ينقسم مسرح الطفل إلى نوعين هما المسرح البشري و مسرح العرائس، و من حيث الإعداد و التقديم ينقسم إلى ثلاثة أنواع هي:

المسرح الذي يعده الكبار و يقدمه الكبار، المسرح الذي يعده الكبار و يقدمه الصغار، و المسرح التلقائي تحت الإشراف، و هو الذي يعده الصغار و يقدمه الصغار مع مراقبة و توجيه من الكبار عن بعد.

إن هذه الميزة التي يختص بها مسرح الطفل لخير دليل على أهميته الكبرى على المستوى الفني و كذلك التربوي و التعليمي، لذلك نجده متفتحاً على أنواع عدة ، كل واحد يختص بنوعية من المشاركين أو المضامين أو التقنيات المستعملة، و بالتالي يساهم بشكل أكبر في جلب عدد كبير من الصغار إما مشاركة أو مشاهدة.

3-1 المسرح البشري:

هو المسرح الذي يعتمد على تخيل أدوار المسرحية من طرف شخصيات بشرية سواء كانوا من الممثلين الكبار فقط، أو الصغار فقط، أو الكبار و الصغار معاً، مع ضرورة الانتباه إلى نوعية الممثلين و نوعية المتفرجين، و يهدف هذا النوع من مسرح الأطفال إلى ما يلي:

- تعويد الطفل على النطق السليم و حسن استعمال مخارج الحروف

- إقحام الطفل في المواجهة الأدبية الجريئة للجمهور

- تنمية الطفل على المهارات الأدبية و بالتالي امتلاكه حصيلة لغوية مع مرور الوقت.

- إكساب الطفل لمجموعة من القيم الفعلية و السلوكية، التي تفيدهم في الحياة و المشاركة و العمل الجماعي و التعاون.¹

كما أن المسرح البشري ينقسم من حيث المؤدين إلى ثلاثة فروع أساسية هي:

أ / مسرح يمثل أدواره الكبار:

يؤديه هؤلاء أمام جمهور من الكبار أو الأطفال في قالب فني مليء بالحوادث و الانفعالات الدرامية التي تشد انتباه المتفرجين، و يحظى هذا النوع من المسرح بإمكانيات فنية وفيرة، و عدد كبيرة من الممثلين، و إخراج واسع ، و ديكور جميل، و هو فوق هذا و ذلك مسرح دائم غير متنقل، و تنتقي منه صفة تقديمه كمسرح مناسبات عامة أو خاصة أو فوق خشبة مسرح خاص بمكان معين.

ب / مسرح يمثل أدواره الأطفال:

يؤديه مجموعة من الممثلين الأطفال، يقدم إما للمتفرج الطفل فحسب، أو للأطفال و الكبار معاً، و ما يقدم للأطفال فقط كتلك المسرحيات التي تقام في الحجرات المدرسية، و يكون خالياً من إمكانيات المسرح المعروفة، بل يستعان فيه بإمكانيات بسيطة، كخشبة صغيرة و قاعة دراسية، و ما يهم في ذلك أنه مسرح ترفيهي تعليمي بالدرجة الأولى، و إن كانت لحظاته تكتنفها روح الفكاهة الراقية.

أما ذاك الذي يقدم للجمهور من الصغار و الكبار معاً، فهو إما أن يكون على خشبة المسرح أين توجد الإمكانيات الفنية اللازمة المخصصة في مسرح الكبار ، أو أن يكون على شكل قاعات للعروض، و للاحتفالات داخل المؤسسات الدراسية.

¹ للمزيد ينظر ه زينب محمد عبد المنعم ، المرجع السابق، ص 145.

ج/ مسرح يمثل أدواره الصغار و الكبار معا:

هو تلك العروض التي تقام فوق خشبة المسرح تضم ممثلين من الصغار و الكبار معا ، تسير على نفس نهج مسرح الأطفال عموما من حيث تحقيق الغرض و الأهداف ، و تحقيق الظرف الزماني و المكاني و الحبكة الدرامية.¹

2-3 المسرح التلقائي:

هو مسرح الذي يختص فقط بمرحلة الطفولة المبكرة أين ينطوي فكر الطفل على الجانب الحسي و على المؤثرات السمعية البصرية، دون الاعتماد على التفكير المعنوي المجرد، كما يقتصر إدراكه في هذه المرحلة على مستوى النمو الحركي و العقلي و الذهني ، و بالتالي يصعب عليه استيعاب المسرحية بشكلها التقليدي، أو يكون حينها مولعا باللعب و المزاح.

حسب بعض الدراسات² فإن من أسباب نجاح هذا النوع من المسرح هو استغلال شغف الأطفال باللعب و أدواته و بالأحداث التي يجيدون الاستماع إليها و الاستمتاع بها.

إن من أهم الطرق التي يتم بها عرض المسرح التلقائي هو رواية قصة أمام الأطفال شفويا، ثم تتولى إحدى الشخصيات إدارة حوار معهم حول أحداث القصة و شخصياتها، ثم نطلب منهم التركيز على الأحداث الرئيسية، مع إمكانية إعادة حكايتها بطريقتهم و أساليبهم الخاصة المختلفة، و نحن بذلك نشكرهم على استيعاب مواطن الأهمية في القصة كي يمثلونها، اعتمادا على إبداعاتهم و تخيلاتهم الواسعة.

إن أهم نقطة يعتمد عليها هذا النوع من المسرح هو الاعتماد على الدقة و الحرص في تناول " على الرغم مما يبدو من بساطة فكرته أو وضعه موضع التنفيذ، إذ هو يساعد على تشجيع تلقائية الطفل ، و تنمية و تطوير مواهبه و قدراته الإبداعية و التعبيرية و الذهنية بوجه عام، و هو

¹ ينظر : طارق جمال الدين عطية، محمد السيد حلاوة، المرجع السابق، ص ص 49، 50.

² ينظر : المرجع نفسه، ص 51.

عملية تعويض للطفل الذي تعجز إمكانياته الأسرية عن توفير اللعب المناسب له أدواته و يعطي فرصة للطفل للتعبير عما يختلج في صدره و تشتمل في جوانحه"¹، مما يكون له الأثر العظيم في التنفيس عن انفعالاته المكبوتة و توتراته.

كما أن هذا النوع من المسرح هو آداة فعالة لتقوية ملكة الملاحظة لدى الطفل، فهو يدفعها نحو تشخيص الظاهرة و اكتشافها و محاولة التعايش معها، و هو كذلك يعمل على تدريب ذاكرته، و تنشيط حاسة التخيل لديه، بما يفيد به بعد ذلك في عملية التعايش و التأقلم مع محيطه الخارجي و مشاركة زملائه في الدراسة و اللعب و العمل، و هي بذلك أحسن طريقة في خروجه من دائرة التمرکز الشيقة حول ذاته ، و سهولة اتخاذ المواقف الاجتماعية، التي يندمج من خلالها شيئاً فشيئاً في دائرة المجتمع من حوله.

كذلك نجد بان ممارسة الأطفال لهذا النوع من المسرح يؤهلهم إلى معرفة التذوق الفني و المسرحي من خلال انبهارهم بحلاوة النص و أداء الممثلين و الحركات المتتالية على خشبة المسرح، فيثير فيهم حب المشاركة و الانتماء إلى هذا العمل الفني ، ضف إلى ذلك أن استخدام الموسيقى الهادئة و الهادفة هي بالنسبة للأطفال وسيلة أمثل لترقية مشاعرهم وتربيتهم على الخلق التربوي الهادئ البناء.

3-3 مسرح العرائس:

يعتبر مسرح العرائس الوجه الآخر لمسرح الطفل، فبينما نجد الأنواع الأولى التي تمت الإشارة لها هي من تقديم البشر بأدوارهم على خشبة المسرح الآدمي ، فإن التمثيل في مسرح العرائس يسند لمخلوقات وهمية ، لها صفة الخيال الذي أنتجته قريحة المؤلف و زادته جمالا و إبهارا موهبة الصانع الفنان الذي أبدعها.

¹ المرجع نفسه، ص ص 51، 52.

لعل أهم خاصية يمتاز بها هذا النوع المسرحي هو كونه وسيلة فعالة لنقل الحياة الواقعية بكامل انشغالاتها و همومها، دون أدنى مساس بالظواهر الغامضة و المتشعبة، فيجد في ذلك الطفل نوعا من التنفيس و الإمتاع، و اكتشاف الحياة الواقعية من حوله كما يجد فيه مظهرا من مظاهر التعليم ، و غرس الأخلاق الحسنة.

4- واقع مسرح الطفل في الجزائر:

يعتبر المسرح وسيطا لغويا بامتياز، وهذا أمر لا جدال فيه ، فهو يوفر مساحة أكبر للتواصل الإنساني ، واللغة هنا أكثر شمولية لأنها لا تنحصر فيما هو مكتوب أو ملفوظ بل تشمل كذلك ما هو متخيل ، لحالة سيكولوجية في عملية التلقي المسرحي المدعوم بالحركة و اللون والموسيقى، وكل وسائل العرض الأخرى " فتعلّم اللغة بواسطة المسرح لا يأتيان من القراءة و الاستماع بل من الحركة و الفعل و التجربة "¹.

إن الحاجة الأساسية للغة في مسرح الطفل هي أنها لغة غير متعلقة على ما هو لفظي أو منطوق ، ويتم الاعتماد في مسرح الطفل على وسائل فنية أخرى ، تكون قادرة على مساعدة اللغة في عملية التواصل والتأثير ، والمتمثلة في مختلف وسائل العرض .

يعد مسرح الطفل في الجزائر فنا حديث النشأة مقارنة مع البلدان العربية الأخرى و بالأخص مصر و سوريا ، و هذا نظرا لجملة الظروف السياسية و الاجتماعية التي مر بها المجتمع الجزائري بشكل عام، و الطفل الجزائري بشكل خاص، كونه حرم من حقوق بديهية كالتعليم، و من كل أشكال، و مصادر الترفيه، و الثقافة. هذا من ناحية ، و من ناحية أخرى، باعتبار أن طبقات المجتمع الجزائري تشكل جزءا من التركيبة الثقافية العربية " التي كانت تنظر إلى الطفل على أنه رجل صغير ، فلم يهتم بمطالباته إلا بالقدر الذي يؤهله لكي يكون قادرا على تحمل مسؤولياته تجاه مجتمعه

¹ - خالد المنير ، إدريس قاسي ، الطفل و الفضاء المسرحي ، سلسلة التكوين التربوي ، ع8 ، مطبعة النجاح الجديدة ، الدار البيضاء ، 1998 ، ص34

ووطنه"¹. وباعتبار المجتمع الجزائري كان ذا ثقافة شفوية يعيش بالحكي كأسلوب و مصدر من مصادر الثقافة و المتعة ، كانت حكايات الآباء و الأمهات و الجدات هي ربما المصدر الوحيد الذي كان يوفر للطفل الجزائري حيزا من الترفيه ، و التي كان يشترك فيها الكبار، و لهذا " لم يكن الطفل بخير في المواضيع، بل كان متلقيا شاملا يتلقى كل ما يتلقاه السامع البالغ ، و كانت العبرة للجميع حسب ما يقتضيه فهمه في المواضيع الخيالية، و الأسطورية، و في الشخصيات المبتكرة ، و الحكايات المضحكة ..."². لذا يدخل الطفل من خلال الخطاب المسرحي مجال التداول الرمزي و اللغوي و الاجتماعي ، فالحياة النفسية لهذه الشريحة تتأثر بالضرورة بالمعطيات الفنية والثقافية .

وتجدر الإشارة أن الحديث عن الممارسة المسرحية لمسرح الطفل في الجزائر قبل الاستقلال كانت موجهة إلى فئة معينة تخص فئة الشباب لأنه في الواقع لا يشكل الممارسة، و لا فحوى المضامين التي تؤكد و تدل على بروز مسرح الطفل بالمفهوم الحقيقي، ويوضح الباحث غالم نقاش في هذا الصدد قائلا : " كانت جمعية العلماء المسلمين و الكشافة الإسلامية الحاضن الأول لهذا الفن أثناء الاحتلال الفرنسي ، و ذلك بفضل جهود كل من الكتاب الجزائريين ، أمثال رضا حوحو ، الطاهر فضلاء ، أحمد توفيق المدني ، محمد المدني ، محمد العيد آل خليفة ، محمد العابد الجليلي ، و غيرهم ، الذين أسهموا في رسم الخطوات الأولى لمسرح الطفل في الجزائر، و كان الدافع الأساسي من هذه المحاولات هو الحفاظ على الأجيال الصغيرة"³ ، و ذلك بالوقوف أمام كل محاولات الطمس للهوية الوطنية ، و الشخصية الجزائرية المتجذرة في عروق القومية العربية .

¹ - نكاه الحو ، الطفل العربي وثقافة المجتمع ، دار الحداثة ، ط1، 1984 ، ص18

² - صالح لمباركية ، وجوب التفات المثقف لمسرح الطفل ، ندور التجربة المستقلة حول مسرح الطفل ، د ط ، د ت ، ص197.

³ - غالم نقاش ، مسرح الطفل في الجزائر ، دراسة في الأشكال و المضامين ، أطروحة دكتوراه ، جامعة وهران ، السنة الجامعية 2010-2011 ، ص58.

كما ارتبطت بداية وواقع مسرح الطفل بما يتصل بالتراث التاريخي ، و بمسرحيات استلهمت تقاليد الفرجة الفنية ، أو الموضوعات التربوية ، تلبية لرغبات الفرقة ، و ما رسمته لها اتجاهاتها، و هي ممارسات استدعت أمام موقف السلطات المحتلة ، و رقابتها الدقيقة ، كثيرا من الحيلة و الحذر ، بل احتاجت الفرق ليمد في عمر حركتها المسرحية ، لأن تتوارى ، حيث قام أصحابها من ذوي الأقلام المبدعة ... بتأليف نصوص غير مباشرة ، ممثلة في شخصيات محورية مغرقة في التاريخ ¹ ، و تناولت الظواهر الاجتماعية، و الثقافية، و كذا السير الشيقة للصحابة ، مثل مسرحية "بلال بن رباح" لمحمد العيد آل خليفة، و مسرحية "المولد" لعبد الرحمن الجيلالي ، و مسرحيات الدينية تمثلت في "أهل الكهف" و "عمر بن الخطاب" و "غزوة بدر الكبرى" ، و "غزوة أحد" ، و "في سبيل التاج" ، و "عمر بن عبد العزيز" ، حيث " قدمت في إطار النشاط المسرحي لمدرسة الفلاح بمدينة وهران ، أما مسرحيتا " حنبل ، و مصطفى خالد" فقد قدمت في إطار النشاط المسرحي بمدرسة المجد ² . و توحى لنا المراجع أن الأصول المسرحية الموجهة للطفل في الجزائر تشير إلى أن النشأة ترتبط بالواقع السياسي الجزائري الذي أنتج احترافية الإبداع المسرحي ، و كذا تجريب الأدب المسرحي .

إن القاسم المشترك الذي جمع بين هذه التجارب المسرحية على اختلاف مضامينها أنها استطاعت حشد الوعي للتصدي للاستعمار الفرنسي الذي قرر " قهر الشعب أرضا، و تاريخيا، و ثقافيا، و أمام هذا الوضع اضطر المسرح للجوء إلى الخارج لإتمام رسالته النضالية " ³ .

¹ - زويرة عياد ، مسرح الطفل في الجزائر ، نشأته و تطوره ، فضاءات المسرح ، دورية محكمة يصدرها مخبر أرشفة المسرح الجزائري ، جامعة وهران - العدد الأول ، جوان 2012 ، ص 11 .

² - أحمد حمومي ، المسرح و الواقع الاجتماعي (دراسة مونوغرافية للمسرح في مدينة وهران 1977-1937 ، رسالة ماجستير ، جامعة وهران 1984-1985 ، ص 107-108 .

³ - بوعلام رمضان ، المسرح الجزائري بين الماضي و الحاضر ، المكتبة الشعبية ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، د ت ، ص 21 .

حسب رأينا فإن المسرح أثناء الاحتلال كان إحدى رسائل الكفاح حيث تأسست الفرقة الفنية لجهة التحرير سنة 1958 بتونس، وقدمت مجموعة من الأعمال المسرحية المتنوعة مثل (نحو النور) "و هي عبارة عن لوحات من الكفاح الوطني ضد الاستعمار ، حيث تبدأ هذه المسرحية بمنظر طفل ألقى عليه القبض، وهو يقبع في السجن . تخطر بذهنه صور عن وطنه، وعن المستقبل، و يخرج من قلب لوحة فنية للرسام بيكاسو، و تنتهي بصرخة الطفل قائلا : " لم يعد أحد يرقص اليوم، الناس منهمكون في الكفاح " ¹ .

وعليه، يمكن القول إن المسرح الجزائري، و بالخصوص الموجه للطفل يعد حلقة مهمة من حلقات تاريخ الحركة المسرحية الجزائرية نظرا لكونه اشتمل على مضامين مختلفة منها المضامين الدينية، و الاجتماعية، و السياسية ، و بهذا استطاع أن يؤدي مهمة أساسية تمثلت في التربية الإصلاحية، و نشر الوعي السياسي.

بعد الاستقلال، " أخذ مسرح الأطفال في الجزائر ينمو عن طريق المدارس الابتدائية باعتباره أحد وسائل الثقافة لتوعية الأطفال، و تنمية مداركهم ، فإن الثورة الثقافية بدأت تعمل على تكوين الفرد الجزائري ليواكب معطيات مجتمع التحول الاشتراكي ، و من هذا المنطلق بدأ الاهتمام بمسرح الطفل ... " ² . وقد اقتصرت تجربة مسرح الطفل في الجزائر بعد الاستقلال في فترة الستينات على بعض التمثيليات المدرسية التي كانت تقام في الأعياد، و المناسبات الوطنية، و الدينية، مثل ما كتب عبد الحليم رايس، و مصطفى كاتب، و ولد عبد الرحمن كافي، و الصالح مباركية، و أحمد بوتشيشة.

¹ - غالم نقاش ، المرجع السابق ، ص 61.

² حمدي الجابري ، المسرح في الوطن العربي ، نقلا عن الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 2002، ص 112.

ويشير فوزي سليمان أنه " تمت طباعة العديد من النصوص المسرحية مثل " الناشئة المهاجرة " ، "محفظة نجيب" لمحمد صالح رمضان ، و مسرحية " الحذاء الملعون" لجلول أحمد بدوي " ، و "حكايات العم نجوان" لخير الله عمار¹ ، و أيا كان الأمر فإن مسرح الطفل ظهر متأخرا عن السنوات التي أعقبت الاستقلال مباشرة إلى غاية منتصف السبعينيات ، و يعود السبب إلى قلة الأعلام المؤلفة للنصوص المسرحية الطفولية ، و عدم وجود عناية بثقافة الطفل ، و التخصص في مسرح الأطفال .

وقد حرص النظام السياسي على نشر الوعي الثقافي وتنشيط المشهد الفني في جميع أنحاء الوطن ، حيث أصدرت الحكومة الجزائرية عام 1968 قرار لا مركزية المسارح مما كان له الأثر الإيجابي في تنشيط الحركة المسرحية بشكل عام ، ومسرح الطفل بشكل خاص ، و يعتبر المسرح الجهوي لوهران الرائد في هذا المجال ، يقول أحمد بيوض في هذا الصدد: " بادر المسرح الجهوي لوهران إلى إنجاز عمل خاص بالأطفال تمثل في تقديم مسرحية النحلة عام 1975 ، وهو عمل جماعي يتناول موضوع " النحلة " 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 "².

بعد هذا انتقلت ثاني المحاولات إلى مسرح سيدي بلعباس ، والتي بدأت سنة 1983 مع فرقة وشبه مسرح الطفل من طرف كاتب ياسين بالتعاون مع قادة بن شمسية ، و أول مسرحية كانت بعنوان "العندليب" . أما بالنسبة للمسرح الوطني فكانت أول تجربة سنة 1986 حيث تم انتاج مسرحية "الشاطرين" ³. ويشير زوية عياد أنه : " حتى حلول عام

¹ ينظر : فوزي سليمان ، مسرح الطفل الافتقار إلى المعنى و الدلالة ، بيان الثقافة ، ع 162 ، مارس 2003 ، ص23.

² - أحمد بيوض ، المسرح الجزائري ، نشأته و تطوره 1926 / 1989 ، منشورات التبیین الجاحظية ، 1998 ، ص130.

³ ينظر : محمد بوكراس ، مسرح الطفل الراهن و الزهانات ، ريتوار المسرح الجزائري على مشارف نصف القرن من الإبداع ، مجلة الثقافة 2005/07/06 ، ص 50 .

1987 أين ظهرت بمسرح باتنة الجهوي ، مسرحية بلغة فصيحة هي للأستاذ صالح لمباركية ، بعنوان " الحمامة " ... و عن المسرح الجهوي بوهران الذي انقطعت مسرحياته عن الظهور منذ عام 1984 ، قد افتتح عام 1988 موسمه بمسرحية " جحا وحديدوان " ليتصل بوجه من الوجوه بفن الطفل المسرحي ...، و ظهرت على المسرح الجهوي بالعاصمة سنة 1990 محاولة جديدة بعنوان البطلة البرية ...، ثم كانت (بجاية) بمسرحها تسطر أول عرض ضمن الموسوعة المسرحية الجزائرية الخاصة بمسرح الطفل ، و ذلك بمحاولة عن اقتباس عام 1990 بمسرحية أمير ...¹

ثم توالى المحاولات من طرف مؤلفين عدة أصروا على إثبات فن المسرحية الموجهة للطفل ، و قد حاولت جميع الفئات التي تشغل في المسرح أن تعنى بالناشئة علما ، و أدبا ، و إصلاحا ، ولاقتناعها بأهمية الدور الذي يلعبه هذا الفن. و على العموم يعتبر المسرح الجهوي لسبيدي بلعباس في صورة الفنان بن شمسية أحد أهم رجالات مسرح الطفل من خلال مجموعة من النصوص المسرحية .

في الأخير يمكن القول إن الدعاية الحقيقية لإرساء حركة مسرحية خاصة بالطفل ليس بتكاثر العروض الموجهة لفئة الأطفال خلال كل موسم مسرحي ، لأجل ذلك كان هذا الفن أضخم أبواب البحث إطلاقا نصا ، وأداء ، وإخراجا ، ليصل إلى جملة من النتائج الجديدة التي تبرز حركته ، ومساره ، وتطور كذلك من اتجاهه ، و إلا كانت المسرحيات كلها نمطا واحدا دون تمايز وتنوع.

¹ - زويرة عياد ، مسرح الطفل في الجزائر ، م س ، ص 148-149.

الفصل الرابع :دراسة في الأشكال والمضامين

لنموذجين من أدب الأطفال في الجزائر.

مسرحية الأميرة قمر لحديد عيسى

قصة الطفل المتمرد لأحمد خياط

المبحث الأول : دراسة في المضامين.

1- الملخص

2- الفكرة

3- الموضوع (الحدث)

4- الحبكة

5- الشخصيات

6- الصراع

المبحث الثاني : دراسة في الأشكال.

1- اللغة

2- الحوار

الفصل الرابع - دراسة في الأشكال والمضامين لنموذجين من أدب الأطفال في الجزائر

مما لا شك فيه أن المسرح هو من أهم أشكال التعبير والتواصل الذي يوظفه الإنسان في محاولة منه للتعبير عن قضاياها السياسية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية، وهو كذلك فضاء واسع للكشف عن همومه والتطلع بأحلامه نحو غد أفضل.

لذلك نجد بأن الطفل من خلال العمل الدرامي تكون أمامه الفرصة مواتية لتنمية الثقة بالنفس والكشف عن المواهب والقدرات الإبداعية، » فالدراما تساعد الأطفال على بناء علاقات مع الآخرين، وتساعدهم على الثقة بالنفس، وذلك من خلال عمل مشترك مع بعضهم البعض في وجود مناخ الحرية الذي يتحقق له في علاقاته مع الآخرين، وبذلك يمتلك زمام لغته الشفهية التي تمكنه بدقة من أن يعبر بمفرداتها عن نفسه وآرائه وأفكاره».

1

إن المسرح هو المرآة العاكسة التي يستطيع من خلالها الأطفال أن يروا ما يوجد في واقعهم من قضايا وهموم، فيدفعهم ذلك إلى أن يدركوا أن لهم دورا فعّالا في تغيير هذا الواقع المعاش ، بطريقة أو بأخرى، ويكون ذلك بواسطة استخدام العقل بطريقة منظمة ومنهجية، والعمل على خلق المثل النبيلة والالتزام بها إلى أقصى الحدود، وازدراء المفاهيم البالية وإشباعهم بروح الكفاح والوطنية، وتوسيع مداركهم، وتهذيب وجدانهم.

من أجل تحقيق هذه الأهمية لا بد لنا أن نتطرق إلى نقطة أساسية في عملية نجاح العمل الدرامي الموجه للأطفال، وذلك بالنظر إلى الآليات

¹ - فائزة أحمد عبد الرزاق ، أثر مشاركة طفل الروضة في بناء عناصر النص المسرحي في تنمية بعض مهارات التعبير اللفظي وغير اللفظي، أطروحة دكتوراه ، قسم العلوم الأساسية ، كلية رياض الأطفال ، جامعة القاهرة ، 1433هـ - 2012م ، ص 12 .

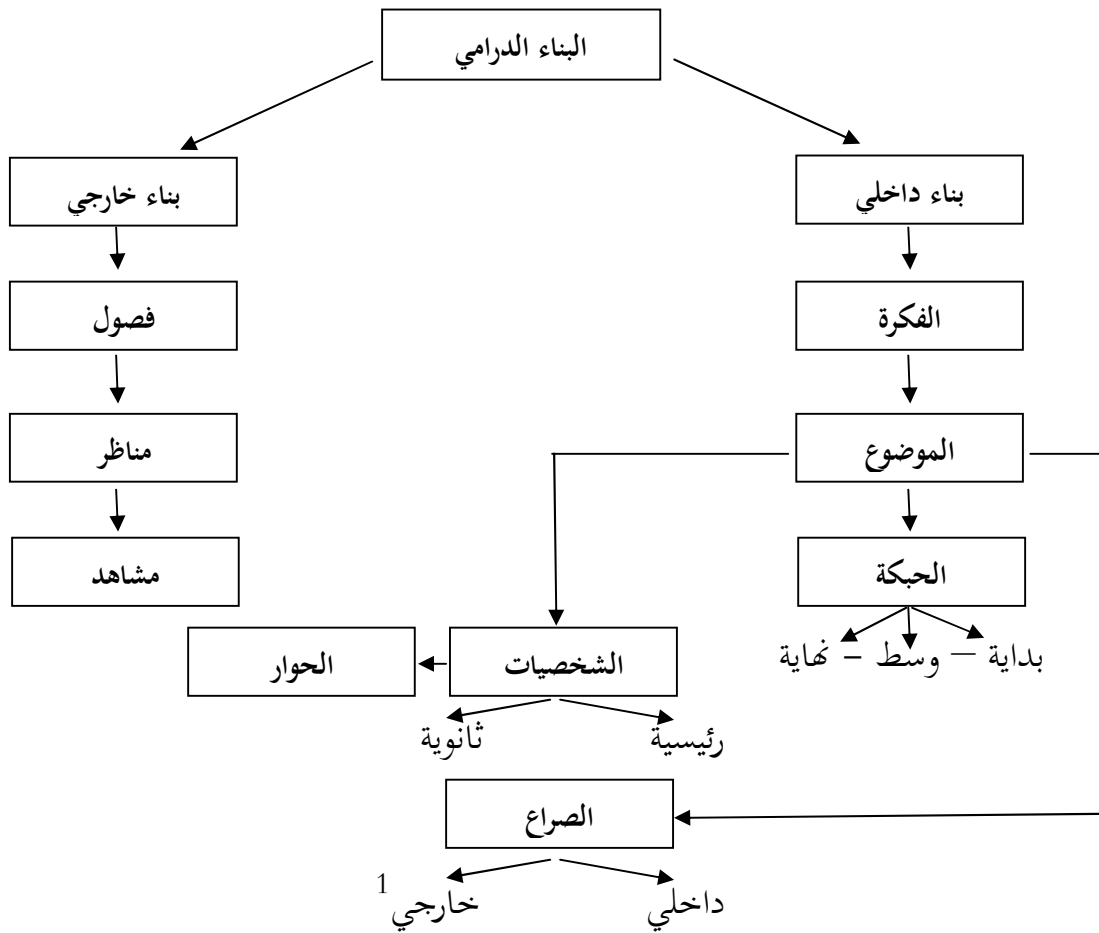
الفصل الرابع - دراسة في الأشكال والمضامين لنموذجين من أدب الأطفال في الجزائر

والأساليب المستخدمة من طرف كاتب النص للوصول بعمله إلى الأبعاد والأهداف المرجوة.

إن أهم نقطة تشدنا في هذا المقام هو ذلك الانسجام الذي يحققه البناء الدرامي من خلال عملية « صياغة المقدمة المنطقية في شكل فكرة منسجمة تتبادر على محيا الكاتب، ثم يقوم بسياقها في شكل اختيار حدث أو فعل أو موضوع يتضمن صراعا بين إرادتين أو أكثر تتمثل في الشخصيات، من ذلك يبدأ الفعل في تصاعد منطقي لأجزائه (الحبكة) من خلال تفاعل أطراف الصراع حتى يصل إلى ذروته، ويحسم لصالح أحد الأطراف حسب وجهة نظر الكاتب التي تنبع من سياق الفعل، معتمدا على فنية الكتابة المسرحية التي تصيغ الفعل في مواقف حية يشخصها مؤدون يتحركون، ويتفاعلون، ويعبرون عن أفكارهم من خلال اللغة (الحوار)، أمام جمع من المشاهدين، يهدف الكاتب التأثير فيهم فكريا وفنيا¹. « يبقى كذلك لعملية البناء الدرامي جانبه الخارجي الذي لا يسعنا أن نلم به في هذا الفصل ، ألا وهو تقسيم الكاتب لعمله إلى حدث، ثم إلى فصول، ثم إلى مناظر، ثم إلى مشاهد، على أن تبقى هذه العناصر مكتملة تعمل على تجسيد النص المسرحي في عرض في مسرحي.

حسب كمال الدين حسي فإن عملية البناء الدرامي تتم على حسب المخطط التالي :

¹ - كمال الدين حسين ، المسرح التعليمي - المصطلح والتطبيق ، الدار المصرية اللبنانية ، ط 1 ، القاهرة ، 2005 ، ص 123.



لقد قدم لنا كمال الدين حسين أحسن نموذج فعلي لعملية البناء

الدرامي، بحيث جعلها تنقسم إلى قسمين هامين هما :

القسم الأول يضم العناصر الداخلية وهي محددة كالاتي :

1- الفكرة.

2- الموضوع (الفعل) ويتضمن صراعا.

3- الحبكة (التسلسل المنطقي لأجزاء الحدث في الزمن).

4- الشخصيات.

5- الحوار.

القسم الثاني يضم العناصر الخارجية وهي محددة كالاتي :

¹ - كمال الدين حسين ، المرجع السابق ، ص 123.

1- الفصل.

2- المنظر.

3- المشهد.

فيما يلي سنتطرق بشيء من التفصيل للعناصر الفنية التي تهمنا في هذا الفصل، وهي التي تتعلق بشكل ثم بمضمون النصوص الدرامية المقدمة للأطفال، وتوضيحها، وذكر المبادئ الأساسية التي تستقيم عليها، وكذا مميزاتها بالنسبة للكتابة المخصصة للأطفال. ثم سنتطرق بعد ذلك بتسليط الضوء في كل واحدة منها على النماذج المختارة من أدب الأطفال في الجزائر. أي المسرحية، والقصة، والقصيدة.

المبحث الأول : دراسة في المضامين.

1- الملخص :

مسرحية الأميرة قمر لحديد عيسى:

يعرض لنا الكاتب في هذا النص المسرحي قصة تجري أحداثها في كنف قصر السلطان الذي له أربعة أبناء هم: برق، صقر، ليث، قمر. وكل واحد من هؤلاء له هوايته التي يتباهى بها أمام أبيه وإخوته.¹

ليث هو الأديب الذي يهوى الشعر، وقراءة كتب الفن والأدب، ويرى بأن كل الأشياء مردها إليه، لأنه يعرف طريقة حلها بكل سهولة.

ليث: لقد حضّرت قصيدة رائعة، سألقّيها عندما يعود السلطان.

ليث: لقد ذهبت إلى المدينة المجاورة، واشترت كتابا في الأدب والشعر.

صقر: جميل.

برق: هل من قصيدة جديدة كتبت؟

ليث: نعم كتبت قصيدة رائعة، سألقّيها عندما يعود أبي.

صقر: ما عنوانها ؟

ليث: إن عنوان هذه القصيدة عودة ...

قمر: عن أي شاعر كنتم تتحدثان؟

برق: كنا نتحدث عن الشاعر ليث.

قمر: الشاعر ليث أنا لم أسمع به من قبل.

¹ - مسرحية الأميرة قمر ، قائمة الملاحق ، ص 369.

الفصل الرابع - دراسة في الأشكال والمضامين لنموذجين من أدب الأطفال في الجزائر

ليث: أنا الشاعر ليث، أنا الشاعر الكبير المعروف.

السلطان: وأنت يا ليث، هل من قصائد جديدة؟

ليث: نعم يا أبي، لقد كتبت عشر قصائد، وأريد أن ألقى واحدة منها بهذه المناسبة.

السلطان: تفضل.

ليث: عنوان القصيدة "عودة السلطان".

"عاد الأب يا مرحبا نورت هذا المنصب

سلطاننا يا إخوتي عاد بالصحة كما ذهب

سلطاننا فارس ليس له أن يهرب صقر ابنه بماله اشتهر،

وليث بشعره سما وبرق الذي لا يهزم

قمر أحلى طفلة في الصبا قلنا جميعا يا مرحبا يا مرحبا"

الجميع: يا مرحبا يا مرحبا.

السلطان: محاولة شعرية لا بأس بها.

صقر هو ولد ناجح في التجارة وبيع المجوهرات الثمينة، وهو يحب

دائما التباهي بالمال، وبما هو أفضل عند الناس.

صقر: إنها أغلى جوهرة لدي في المحل، سأهديها لأبي السلطان عند عودته.

السلطان: وأنت يا صقر، كيف أحوال تجارتك، وهل تتصدق من أموالك؟

صقر: إن تجارتي في ازدهار مستمر، وأتصدق من مالي دائما.

الفصل الرابع - دراسة في الأشكال والمضامين لنموذجين من أدب الأطفال في الجزائر

قمر هي البنت المدللة عند أبيها، طيبة القلب، تحب كل إخوتها بإخلاص، وتهوى ركوب الخيل وقطف الأزهار الجميلة ذات الروائح الزكية.

قمر: إنها أزهار جميلة، سأحضر المزيد منها.

الحارس 1: إن رائحة الأزهار كريهة، رائحة الأكل الشهية أفضل منها.

الحارس 2: يا لك من أكول، إن رائحتها رائعة، أنت تفكر في الأكل فقط.

السلطان: هل تدرت على ركوب الخيل يا قمر؟

قمر: نعم يا أبي.

أما برق فهو الفتى الأقل مكانة أمام إخوته، يهوى فقط القوة والشجاعة، فهو يتدرب دائما مع الجيش على المصارعة والقتال.

السلطان : هل تواظب على التدريب مع الجيش؟

برق: نعم، تعلمت الكثير يا أبي.

يعود السلطان من مدينة الأحلام، وهي مدينة الخير والسلام والتعاون والمحبة والوئام، فيقدم لأبنائه الأربعة مجوهرات عجيبة تمثل شعار المحبة من مدينة الأحلام.

السلطان: مدينة الأحلام مدينة جميلة ورائعة، كل الناس متعاونون ومتحابون.

قمر: هل أحضرت لنا تلك المجوهرات العجيبة التي وعدتنا بها؟

السلطان: أنت لا تنسين أبدا يا بني، أيها الحارس.

الحارس: أمرك يا سيدي.

الفصل الرابع - دراسة في الأشكال والمضامين لنموذجين من أدب الأطفال في الجزائر

السلطان: أحضر المجوهرات التي أحضرتها من مدينة الأحلام.

الحارس: أمرك مطاع يا مولاي.

(يحضر الحارس صندوق المجوهرات للسلطان)

السلطان: هذه مجوهرات المحبة هي شعار للمحبة في مدينة الأحلام.

(السلطان يوزع المجوهرات على أولاده)

الجميع : شكرا يا أبي.

كما يقدم لفقراء المدينة هدايا وملابس من مدينة الأحلام، تتكلف الأميرة بتقديمه لهم مع أحد حراس السلطان.

السلطان: أيها الحارس لقد أحضرت ملابس للفقراء، اذهبوا ووزعوها.

الحارس: أمرك مطاع يا مولاي.

قمر : أود الذهاب معهم يا أبي.

السلطان: اذهبي، وكوني حذرة.

في هذه الظروف، تهرب الساحرة من سجن القصر، وتقوم بسرقة الأميرة قمر انتقاما من أبيها الذي سجنها عدة سنوات لأنها كانت تنشر الشر في أنحاء المدينة، فيعرض السلطان على أبنائه البحث عن أختهم الأميرة قمر، ومكافأة الذي يعيدها إليه بأفضل الجوائز.

السلطان: سأعاقبكما عقابا شديدا، هيا أغريا عن وجهي، يا أولادي من يجد الأميرة قمر يكون وليا للعهد، وسأعطيه ما يشاء من ذهب وفضة، هيا اذهبوا للبحث عنها.

ينطلق الإخوة الثلاثة لإنقاذ أختهم من خطر الساحرة ومساعدتها شمشوم، غير أن كل واحد منهم يخرج بنية مختلفة في هذه المهمة: فليث

الفصل الرابع - دراسة في الأشكال والمضامين لنموذجين من أدب الأطفال في الجزائر

وصقر يأخذها الجشع من أجل إنقاذ أختهم ونيل الجائزة، أما برق فهو الفتى الشجاع الذي يدافع عن أخته لحبه لها، وإرضاء لأبيه السلطان.

في الأخير ينتصر الخير على الشر، ويتمكن (برق) من إنقاذ أخته بواسطة نور الجوهرة التي جاء بها السلطان من مدينة الأحلام، ويعود الإخوة الأربعة إلى أبيهم سالمين غانمين في فرح وسرور.¹

السلطان: لقد حدث هذا لأنكما أخوين متحابين بصدق، دعونا من الحديث، وهيا لنحتفل بعودة بنيّتي قمر.

إذا استطاع الكاتب في هذه المسرحية أن يحقق معنى النص المسرحي الموجه للأطفال، فهو من خلال معرفته لهذه الفئة العمرية، استطاع أن يحقق تجربة إبداعية تحمل خصائص الطفل وثقافته وهويته بكل مقوماتها. كما استطاع أن يحقق المضامين الإنسانية والروحية والاجتماعية والمعرفية، وجعلها تنسجم مع ميول وتوقعات الطفل. فنجد أنه قد استعان مثلا بالصراع الأبدي الموجود بين الخير والشر في قاعدة عمودية بين السلطان والساحرة، وفي قاعدة أفقية بين الإخوة فيما بينهم حول حب الأنا وهو الجاه والسلطان والمال، أو حب الآخر وهو الصديق والقريب.

إن هذا الطرح الذي قدمه الكاتب للأطفال بهذه الطريقة، يجعله يحقق الهدف الرئيسي الذي وجد من أجله مسرح الطفل، أي تلقينه القيم الأخلاقية. فحسب العربي بن حلون « فإن الكاتب إذا استطاع تقديم مسرح للأطفال في طبق جميل، واستعمل أسلوب الدعابة، والليونة مع الطفل قد يستسيغه ويحبه، وهذا ينطبق تماما على الخطاب الأخلاقي الذي يتوجه به الكاتب للطفل، فالسعادة والمتعة مفتاح من مفاتيح التربية

¹ - مسرحية الأميرة قمر، قائمة الملاحق، ص 369.

الفصل الرابع - دراسة في الأشكال والمضامين لنموذجين من أدب الأطفال في الجزائر

والتعلم¹. ولا يتحقق ذلك في المسرح إلا مع مراعاة أحاسيس الطفل ومشاعره الفطرية المتقلبة.

قصة الطفل المتمرد لخياط أحمد:

هشام طفل أدرك جيدا نقطة ضعف أمه ، إنها تستجيب له و لا يمكن أن ترفض له طلبا لأنها تحبه وتخاف عليه ، فصار يهددها أنه سيسيء إلى نفسه، و يلحق بها الأذى إذا رفضت أن توفر له ما يريد.

اشترى الأب كيسا من اللوز و تركه لزوجته لتصنع الحلوى، ثم غادر منزله قاصدا بيت الله الحرام لأداء فريضة الحج موصيا ابنه هشام بأن يطيع أمه.

قرّر هشام التمرد و العصيان ، و أراد أن يتناول اللوز و يأكله بأي وسيلة و بأي شيء ، كلما طلب من أمه حفنة لوز و أبت و رفضت صعد إلى السطح و هددها بأن يرمي نفسه من الأعلى ، فتخاف و تخضع له و تستجيب فيحقق لذته و رغبته. مما جاء في هذا السياق على لسان هشام: " ما أذهه! لما يسافر أبي، أطلب من أمي حفنة كل صباح، هي تحبني و لا يمكن أن ترفض أي طلب ، و لكن إذا لم تفعل، استعملت الحيلة حتى أفرغ الكيس²."

احتارت الأم ، ولم تعرف ماذا تصنع ، هي بين المطرقة و السندان ، بين خوفها على ابنها أو وضع حدّ لتمرده و عصيانه ، و لحسن حظها أنها ناقشت الموضوع مع جارتها عائشة التي قدمت لها النصيحة مخبرة إياها أن تضع حدًا لخوفها وتسيطر عليه . ومما قالت لها الجارة : " هل تصدقين الطفل لما يهددك برمي نفسه؟ ولدك يعلم أنك تحبينه كثيرا وتخافين عليه

¹ - العربي بن حلون ، مسرح الطفل بالمغرب الجذور والتأسيس ، مجلة أفاق تربوية ، العدد 06-05 ، 1992 ، ص 194.

² - خياط أحمد ، الطفل المتمرد ، مطبوعات الجزائر عاصمة الثقافة العربية ، 2007 ، ص 03.

الفصل الرابع - دراسة في الأشكال والمضامين لنموذجين من أدب الأطفال في الجزائر

أكثر، و لهذا أصبح يساومك. اسمعي نصيحتي: لا بد أن تفعلني حدا لتصرفه هذا. إن لم تفعلني ، سيطمع في أشياء ثينة جدا، و ربما يعود عند كبره، مساومة الناس و ابتزاز أموالهم فيصير محتالا خسيسا! معك الحق يا جارتني! غالبا ما يبدأ الانحراف بسيطا تافها، و مع مرور الأيام يتطور ليصبح خطيرا، لا علاج له، الآن فقط، تفتّنت للحيلة" ¹ .

و حين عاد هشام إلى تمثيليته و صعد إلى السطح و طلب من أمه حفنة لوز مهددا إياها كعادته ، لم تستجب له ، فاصطدم بالأمر، ولم يصدق ما الذي يحدث. ثم حاول الكرة مرة أخرى ثم أخرى ثم الأخرى ، ولكن بدون جدوى ، و ما بقي له إلا أن يطيع أمه و يطلب منها أن تسامحه .

هكذا انتصرت الأم و تمكنت من توجيه ابنها التوجيه السليم ، و حين عاد الأب من سفره لم تفضحه أمامه وتسترت عليه.

2- الفكرة :

أول خطوة يقدم عليها كاتب النص الدرامي هو إعداد الفكرة وهي التيمة أو المفهوم التعليمي الأساسي الذي يقوم عليه النص الدرامي المعدّ للأطفال، وإن صحّ التعبير فهي الفضاء الواسع الذي تطفوا فيه كل عناصر البناء الدرامي من أحداث ومواقف وشخصيات مختلفة، لتكون واضحة في ذهن المتفرجين.

إن الوظيفة الابتدائية التي تشغلها الفكرة باعتبارها اللبنة الأولى في بناء النص الدرامي هو ما أهلها لتسمى في بعض الأحيان بالمقدمة المنطقية، كما نجد بأن أرسطو اعتبرها بمثابة روح المسرحية ودعامتها الرئيسية،

¹ - خياط أحمد ، الطفل المتمرد ، مطبوعات الجزائر عاصمة الثقافة العربية ، 2007 ، ص ص 10 ، 09 .

الفصل الرابع - دراسة في الأشكال والمضامين لنموذجين من أدب الأطفال في الجزائر

والعمل المسرحي بدون فكرة واضحة المعالم يوحي بها ويعبر عنها، يبقى مجرد مجموعة من الحركات والكلمات الجوفاء التي لا معنى ، ولا دلالة لها، ولا رابطا فنيا يوثق أجزاءها. وهي التي تفسح المجال أمام المسرحي ، ليظهر لجمهور الصغار معنى الحياة والأشياء كما يراها هو وبمنظاره الخاص، وهي التي تمنحه فرصة التعليق والنقد على معاني معينة من خلال المواقف المسرحية التي يلجأ إليها للتأثير الفني، والسلوكي، والترفيهي، والتعليمي، وغيره الذي تناشده المسرحية من أول وهلة¹. وغايها داخل النص الدرامي هو غياب للروح داخل الجسد، فيضيع العمل الفني ، وتضعف الرسالة المسرحية في التأثير على نفسية المتلقي.

أما بالنسبة للأطفال، فيجب أن تكون الفكرة واضحة جلية بالنسبة لأذهانهم، خالية من المواقف الغامضة، والرموز المبهمة التي تصعب على الطفل إدراكها وفهما، فيؤدي به ذلك إلى الملل والضجر وبالتالي إلى فشل العمل الفني .

ومن الشروط التي ساقها كمال الدين حسين في الفكرة هي ما يتعلق بالمؤلف، وما يتعلق بالمتلقي، وفيما يلي بيان ذلك:

أولا: بالنسبة للمؤلف.

من أجل نجاح المؤلف في صياغة الفكرة يجب عليه أن يراعي شرطين أساسيين هما:

- وضوح الفكرة.

- التزود بالمعلومات حول الفكرة.

أ- وضوح الفكرة:

¹ - جميلة مصطفى الزقاي ، شعرية المشهد في المسرح الطفولي المغاربي ، أطروحة دكتوراه ، قسم النقد التمثيلي ، كلية الآداب واللغات والفنون ، جامعة السانبا وهران ، 2007-2008 ، ص 201.

الفصل الرابع - دراسة في الأشكال والمضامين لنموذجين من أدب الأطفال في الجزائر

بما أن الفكرة هي الموضوع الأساسي الذي تبنى عليه وتتجمع حوله بقية الأحداث والمواقف والتفاصيل لإبرازها ووضوحها في ذهن المتفرجين، كان لزاماً أن يقوم الكاتب قبل إعدادها بجمع كافة المعلومات والحقائق والثوابت التاريخية بطريقة علمية منظمة خاضعة للخيال الحر الواسع والخيالي من التعقيدات والأوهام الزائفة. كما لا بد للكاتب كذلك أن تكون له معرفة تامة بالمحتوى الثقافي للأطفال وبنيتهم الذاتية من خلال إدراك مستوياتهم الفكرية والنفسية واللغوية، فكل ذلك يساعده في تقديم أفكار ذات مستوى إيجابي عليهم، فينجذبون ويتفاعلون معها بكل حب وتقدير.

لعل المثال الذي نقدمه في هذا السياق يكون من مسرحية "هاملت لشكسبير"، «عندما أراد هذا الأخير عن طريق حفار القبور أن يلقي "هملت" درساً عن مصائب الإنسان، وكيف أن كل الأشياء في زوال، كانت الفكرة لديه واضحة تماماً بمعالها وعناصرها بدليل أنه بالتأكيد على دور حفار القبور، استرشد بعملية تحليل الجثمان البشري بعد الوفاة في طريقه إلى الزوال واندماجه مع عناصر التربة، وهي معلومة يؤكد من خلالها شكسبير "على فكرته".¹

إن الاعتماد على الحقائق والمعلومات الثابتة هو وحده ما يحقق لنا نوعاً من المصادقية والانسجام بين النص الدرامي والجمهور المتلقي، وقد يزيد من تحقق ذلك في حال وصول المعد إلى بناء فكرة واضحة جلية، مستنبطة من خياله الفسيح وقدراته الإبداعية، وكذا من مصادر الفكر والمعرفة المتنوعة*. فالعمل الدرامي «لا يكون فناً إلا إذا كان مصنوعاً بما أحسه الفنان ورآه، ولا مما قيل له، إنه يجب أن يحس به ويراه، لأن الكاتب المبدع إنما يشكل من مادة حياته نفسها شيئاً لطيفاً، وذلك في الصورة التي

¹ - كمال الدين حسين، المرجع السابق، ص 125.

* - من الذين أبدوا هذا الرأي نجد شكري عبد الوهاب الذي يرى بأن هناك مصادر عديدة يستطيع المؤلف من خلالها الحصول على الأفكار المسرحية، وقد تساعده كثيراً في تولد الصراع، وقد تعددت الآراء حول أهم هذه المصادر: التجربة الذاتية الحقيقية، استدعاء المخزون المترسب. للمزيد أنظر: شكري عبد الوهاب، النص المسرحي - دراسة تحليلية وتاريخية لفن كتابة المسرحية، المكتب العربي الحديث، الإسكندرية، 1997، ص 23.

الفصل الرابع - دراسة في الأشكال والمضامين لنموذجين من أدب الأطفال في الجزائر

تروق له متبعا في هذا التشكيل مزاجه وفطرته هو بالذات¹. وبالتالي يستطيع من خلال هذه التجارب المتراكمة أن يحقق لنا فكرة أساسية صالحة للقراءة والتمثيل لجمهور الأطفال.

ب- التزود بالمعلومات العلمية حول الفكرة:

من الشروط الأساسية لنجاح الفكرة كذلك هو توفر المادة العلمية والحقائق العلمية والمعرفية المحيطة بالجوانب المختلفة له، وهو ما يؤهل الكاتب لبناء عمل درامي ذا قيمة علمية ومعرفية، خاصة وأن «الفكرة في ذاتها- وفي حدود المعلومات التي يستقيها من مصدر واحد، قد يكون المنهج الدراسي الذي يعتمد عليه- قد لا تكفي لإثارة خياله سواء كان ذلك لاختيار المعادل الموضوعي، أو الشكل الفني الذي يمكن صياغة هذه الفكرة من خلاله، ولكن الثراء في المعلومات والمعرفة حول الفكرة، يسمح له بحرية أكثر في الاختيار والإبداع»². فكثيرا ما نجد العديد من النصوص الدرامية الموجهة للأطفال عبارة عن سرد للحياة الواقعية والظروف الاجتماعية والملابس اليومية من جهة، ثم هي كذلك أداة تعليمية راقية تجرّ الطفل نحو اكتشاف العوالم الخفية الخارقة التي يجهلونّها في كثير من الأحيان.

كما لا يقف الكاتب في إعداد العمل الدرامي عند مصدر واحد، بل لا بد له أن يبحث عن أكثر من ذلك حتى يتمكن من إثارة مخيلة المبدع، فكلما زادت المعارف كلما توسعت دائرة الإبداع، وقد يتوسع الأمر في ذلك، بأن يصبح العمل الدرامي فضاء للطفل من أجل الاستفادة والترفيه، وهو ما نجده في العديد من العروض المسرحية التي تقدم للأطفال، أين تتبع فيها العروض بنقاش مطول بين الأطفال المتفرجين وكاتب العرض

¹ - حسن مرعي، المسرح التعليمي، دار ومكتبة الهلال، ط1، بيروت، 2000، ص 15.

² - كمال الدين حسين، المرجع السابق، ص 125.

الفصل الرابع - دراسة في الأشكال والمضامين لنموذجين من أدب الأطفال في الجزائر

ومخرجه، حول الفكرة والموضوع، ومدى الاستجابة للمعارف والحقائق الفنية والعلمية المقدمة. وقد يفوق بهم الأمر لإقحام الأطفال نحو جو المسابقات والمنافسات العلمية حول ذلك.

ثانياً: بالنسبة للمتلقي.

إن العمل الفني الذي يتم تقديمه للأطفال يجب أن يراعي قبل كل شيء واقع الأطفال وعالمهم الفني المليء بالدسائس والغموضات، ونحن نقصد بذلك المراحل العمرية لهم، « فالطفل يجب أن يضع نفسه داخل الموقف ويتعايش مع الحالة الانفعالية الحقيقية للعمل الفني، وكأنه هو بطل الموقف، وهذا ما ينبغي أن يحذره المؤلفون في اختيارهم للأفكار والمواقف والشخصيات والتجانس اللفظي للحوار، وتقديم الأعمال التي تستهوي طبيعة الأطفال يجب أن تقترب من جوهر حياتهم لتجذب انتباههم من خلال مضامين تقترب من العمق الإنساني للطفل لنوقظ بها أفكارهم، وعواطفهم نحو ما يمس حياتهم بأسلوب جمالي يترك أثراً في نفوسهم، ويعرف ما يشد انتباههم، ويمسك أنفاسهم، ويحرك في صدورهم مشاعر العطف، وما يدعوهم إلى الضحك بملء قلوبهم ».¹

في سياق آخر يمكن للكاتب أن يتحسس نوع الجمهور الذي يعد له نصه، فيوظف له الفكرة التي تكون على حسب اهتماماته وشعوره، وأنه في حاجة فعلية لتحليلها وفهمها والاستفادة منها.

كما أن الفكرة يجب أن تكون معدة على حسب مستوى النمو العقلي والإدراكي والمعرفي للطفل، فالخطاب الموجه للأطفال هو غير الخطاب الموجه للكبار، من حيث لغة الحوار، والشخصيات، والمعلومات،

¹ - فائزة أحمد عبد الرزاق ، المرجع السابق ، ص 18 .

الفصل الرابع - دراسة في الأشكال والمضامين لنموذجين من أدب الأطفال في الجزائر

وحتى الحيز المكاني والزمني المعد لذلك. فيجب توظيف الكلّ في قالب بسيط سهل الأسلوب والمعنى.

كذلك يجب أن تحل الفكرة المعدة للمتلقّي محل الكشف عن التساؤلات التي تخطر ببالهم، وأن تحقق لهم مزيدا من التقدم المعرفي، مع اكتساب روح التفكير النقدي الذي يؤهلهم إلى توسيع مداركهم، وصقل مواهبهم بما يخدم تربيتهم الدراسية والمجتمعية.

يستخلص من هذا كله، هو أن الفكرة هي بمثابة البنية الأساسية لبناء الهيكل المتين للعمل الدرامي، ونجاح العمل الفني يكمن في حسن اختيار الفكرة ووضوحها، خاصة وأنها معدة لجمهور من الأطفال كله عواطف غامضة، ونفسيات مبهمة.

لذا يجب على الكاتب أن يجعل من فكرته عالما واسعا للتربية والإبداع الفني، وإلا أصبحت عبارة عن مجموعة من الحركات والسكنات لا رابط فني لها.

من المصادر والمفاهيم التي تقوم عليها الفكرة الجيدة هي :

- المصادر الاجتماعية: وهي كل ما يجب في الطفل روح العمل والمثابرة والنجاح، ونبذ الكسل والخمول والالتكال على الآخرين. ويدعوه إلى تقديس النظافة وحسن الجوار، والسير على المبادئ والأخلاق السامية التي تمجد المسؤولية والتفاني من أجل حب الوطن وخدمته إلى أقصى درجة.

- المصادر الثقافية: وكل ما له علاقة بشخصية الطفل ومقوماته التاريخية والدينية التي تبين له أصوله النبيلة، ومعامله الشريفة التي تنير له درب الحياة.

الفصل الرابع - دراسة في الأشكال والمضامين لنموذجين من أدب الأطفال في الجزائر

- المصادر العلمية: وكل ما له علاقة بالبحث عن الجديد العلمي المعرفي من حقائق ومعلومات قيمة تفيده في بناء شخصية سوية مستقيمة.

مسرحية الأميرة قمر لحديد عيسى:

تروي أحداث مسرحية الأميرة قمر قصة صراع النفس البشرية حول تحقيق البقاء والتعايش مع الخير والمحبة والهناء، ونبذ الشر والحسد والأنانية. وتظهر الفكرة جلية في هذا السياق الواضح عبر عدة زوايا مختلفة وذلك حسب طبيعة الشخصيات وطبيعة تسلسل الوقائع والأحداث داخل النص. لذا يمكن أن نقول بأن هذه المسرحية تحمل في ثناياها قيمة تربوية هامة موجهة إلى الطفل الصغير بكل بساطة وسهولة ووضوح، وهي تتمثل أساسا في حب الخير والتفاني من أجل الوصول إليه، ونبذ الشر والحسد والأنانية.

فكاتب النص بين لنا في أبناء السلطان نوعين من الخصال:

الخصال المنبوذة في صقر وليث، وهي حب النفس والسلطة والجاه

والتعالي على الآخرين:

السلطان: يا أولادي، أريد أن أستشيركم في أمر مهم.

الجميع: ما هو يا أبي؟

السلطان: أريد أن أعين واحدا فيكم وليا للعهد.

ليث: أنا أستحق هذا المنصب لأني أفضل شاعر في هذه المدينة.

برق: الرأي رأيك يا أبي.

صقر: (بصوت مرتفع) لا، لقد طلب أبي رأينا، ورأيي هو أني أنا من

يستحق هذا المنصب لأني أغنى شاب في هذه المدينة.

السلطان: أترفع صوت في وجود السلطان، هيا أغرب عن وجهي.

الفصل الرابع - دراسة في الأشكال والمضامين لنموذجين من أدب الأطفال في الجزائر

أما الخصال المحبوبة فنجدها في قمر وبرق، وهي حب الآخرين والتفاني من أجل إرضائهم:

السلطان: أيها الحارس لقد أحضرت ملابس للفقراء، اذهبوا ووزعوها.

الحارس: أمرك مطاع يا مولاي.

قمر : أود الذهاب معهم يا أبي.

السلطان: اذهبي، وكوني حذرة.

السلطان: ابنتي قمر في خطر.

برق: سنذهب للبحث عنها.

في مقابل ذلك، يرسم لنا الكاتب شخصية هامة، وهي شخصية السلطان أب الأولاد الأربعة، فهو لا يعير اهتماما لسلوكياتهم المختلفة، بل هو النموذج الأمثل لأب الحنون الذي يؤدي دوره على أكمل وجه. فرغم ما أبداه أبنائه أمامه من جشع، وأنانية، وتسلط على الحكم، إلا أنه لم يعاتبهم في الأخير، بل فرح بعودة أبنائه إليه جميعا:

السلطان: لقد حدث هذا لأنكما أخوين متحابين بصدق، دعونا من الحديث، وهيا لنحتفل بعودة بنيّتي قمر.

ليث: سأقول شعرا في هذه المناسبة.

قمر: لا تقل شعرا يا أخي.

ليث: ماذا تقولين كيف لا أقول وأنا الشاعر الكبير.

السلطان: لا تبالي يا بني، أنت شاعر صغير، ربما تصير كبيرا بمرور الزمن.

(يضحك الجميع)

بالنظر إلى الشخصيات السلبية التي وظفها الكاتب في النص، من شخصية (صقر وليث)، وشخصية (الساحرة الماكرة) ومساعدتها (شمشوم) ،

الفصل الرابع - دراسة في الأشكال والمضامين لنموذجين من أدب الأطفال في الجزائر

إلا أنه من خلالهما برزت أخلاق عديدة، ولا يفلح الظالم أبدا في غضب حق غيره، فرغم مكرهم إلا أنهم لم يتمكنوا في الأخير من تحقيق أهدافهم البائسة، لأن الحق أقوى من الباطل، والنية الخالصة أقوى من الخيانة.

وحسب نقاش غالم « فإن إدراك هذه القيم قد يختلف من فئة عمرية إلى أخرى، وذلك على حسب المستوى الثقافي والذكاء عند الأطفال، إلا أن فكرة هذه المسرحية قد تجمع هذه الفئات في قاسم مشترك هو التمايز الموجود بينهما بسهولة، لأن الوعاء الذي حمل هذه الفكرة كان الحكاية البسيطة البعيدة عن التعقيد »¹.

لذا يمكن أن نقول في الأخير بأن فكرة المسرحية قمر هي صالحة للفئات العمرية المتأخرة من سن الأطفال أي ما بين سن 09 إلى 16 سنة أين يميل الطفل في هذه المرحلة إلى حب المغامرة والتطلع إلى الأعمال البطولية الشجاعة ، فنجد كثيرا ما ينهر بمثل هذه الأحداث من القصص البطولية الحاملة للكثير من المواقف الدرامية المفاجئة ، إضافة إلى القصص التي تتحقق فيها الرغبات الاجتماعية كالنجاح والسعادة وحب التطلع إلى تحقيق المشاريع الاقتصادية، والوصول إلى درجة القيادة والزعامة.

قصة الطفل المتمرد لخياط أحمد:

تتمحور الفكرة الرئيسية للقصة حول تربية الناشئة انطلاقا من المراقبة و التوجيه لتتفرع إلى أفكار جزئية قد تكون كالتالي :

- التواصل بين الوالدين ومناقشة كل ما يشغل الأبناء.
- ضبط عاطفة الوالدة اتجاه أبنائها.

¹ - نقاش غالم ، المرجع السابق ، ص 114.

الفصل الرابع - دراسة في الأشكال والمضامين لنموذجين من أدب الأطفال في الجزائر

- مراقبة الوالدين ما يشاهده الأبناء، و ما تبثه شاشات التلفزيون،
و شبكات التواصل عبر الأنترنت.

إن هذه القصة الموجهة للأطفال هي ذات فكرة فكرتها بسيطة ،
حيث تتعلق بتمرد الطفل هشام الذي بذل جهدا فكريا من أجل السيطرة
على أمه لتحقيق لذته و تُشبع رغبته ، إلا أن الأمر لا يتعلق بحفنة اللوز،
وإنما الإفراط في الأنانية من أجل تحقيق الذات، و الوصول إلى الغاية على
حساب الآخر.

إن القصة شبيهة بدرس في التربية الخلقية قد يتوصل قارئها من
خلالها إلى استخلاص أنه لا بد من طاعة الوالدين والكف عن التمرد
باستغلال عاطفة الحب التي يجدها الطفل عند أمه خاصة.

3- الموضوع (المحدث) :

هو الحدث العام الذي من خلاله يتم عرض الفكرة المراد إعدادها
دراميا، وهو بمثابة الحيز الذي يتم فيه شرح الفكرة وتوضيحها للمتلقي، كما
أنه الفكرة الرئيسية التي تدور حولها أحداث المسرحية، بحيث تبقى دائما في
صميمها ولا تخرج عنها أبدا ، « أو هو كذلك الحجر الأساسي الذي تبنى
عليه جميع أركان المسرحية »¹ . فمثلا لو كانت الفكرة التي يقدمها لنا
الكاتب في نصه للأطفال حول فائدة النظافة على صحة الإنسان، لا بد أن
يكون الموضوع بأكمله قائما حول هذه الفكرة، ويطرحه بشكل مباشر،
فيتطرق مثلا إلى ضرورة تنظيف البدن والملبس والمرقد، وغسل اليدين قبل
الأكل، وكذا الحرص على الوقاية لأنها خير سبيل للعلاج.

¹ - سيد علي إسماعيل ، مريم محمود محمد الحسيني ، مسرح الأطفال بين النظرية والتطبيق ، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر ، ط1 ، الإسكندرية ، 2017 ، ص 85.

الفصل الرابع - دراسة في الأشكال والمضامين لنموذجين من أدب الأطفال في الجزائر

إذا قلنا بأن الموضوع هو الحدث، فهذا الأخير هو جوهر العمل المسرحي، لأنه بمثابة الحركة الداخلية للأحداث الدائرة داخل الدوامة الدرامية التي ينسجها الكاتب في نصه، فتفاعل في ذلك الشخصيات والأحداث وتفرز لنا بنية درامية من حبكة وصراع. كما أن الحدث المسرحي « يقوم على مبدأين رئيسيين هما الاختيار والعزل، أما الاختيار فيخضع لروية المؤلف، إذ ينتقي من الحياة أو التاريخ ما يرى أنه صالح للنص المسرحي من حيث إثارته للاهتمام، أما العزل أي اصطفائه واستخلاصه من سياق الحياة أو التاريخ مما يؤهله لأن يكون صالحا للبناء في المسرحية ».¹

أما في النصوص الدرامية الموجهة للأطفال فينبغي أن يكون الحدث خاليا من التعقيد، والإطالة المملة، لأن ذلك يدفع بالطفل إلى عدم تقبل العمل المعدّ له. بل يجب أن يكون الحدث قصيرا لا يزيد وقته عن خمسة عشر دقيقة، ويكون بسيطا، ومرحا يتناسب مع بيئة الأطفال، وطابعهم الخاص.

إن كون الموضوع هو القلب العام الذي تعرض فيه الفكرة الأساسية للنص لا يجله جليا واضحا منذ بداية العمل الفني، بل لابد أن يراعى فيه عدم المباشرة في عرض الفكرة، بل تأتي من خلال السياق العام للنص والتسلسل المنطقي للأحداث داخل البناء الدرامي، فكثيرا ما نجد الكاتب يعرض الفكرة بطريقة مباشرة على لسان أحد الشخصيات، فيفقد ذلك العمل لمسة الإمتاع والتسلية داخل الخطاب التعليمي المعد للأطفال. « فالحدث والفكرة والترابط الوثيق بينهما يؤدي إلى رؤى جديدة للعمل الفني، وتعمل في ذلك الشخصيات على أظهار الحدث بطريقة يفهمها الأطفال الصغار ».²

¹ - فائزة أحمد عبد الرزاق ، المرجع السابق ، ص 20 .

² - المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.

الفصل الرابع - دراسة في الأشكال والمضامين لنموذجين من أدب الأطفال في الجزائر

في هذا السياق لا بد أن يصاغ العمل الدرامي الموجه للأطفال في قالب الحكاية (القصة) لأنهم يرفضون الموضوع الذهني الذي يقوم الممثلون بمناقشته وتحليله بواسطة الحوار، فمثلا نجد بأن الموضوعات الخالية من السرد القصصي الممتع كالسلام والديمقراطية والتميز العنصري هي بعيدة كل البعد عن اهتمامات الأطفال لافتقارهم إلى التجربة. أما الموضوعات السلسلة واللينية كمبادئ الأخلاق والتربية الحسنة فيمكن للأديب استخدامها مادة لعمله إذا توصل إليها عن طريق حكاية مثيرة تشد انتباه الأطفال إليها.

لقد أدرج لنا كمال الدين حسين جملة من خصائص الموضوع الجيد التي يمكنها أن تقدم لنا عناصر التشويق والجذب للأطفال الصغار، وهي :¹

- أن يكون معادلا للفكرة، شارحا لها بشكل غير مباشر.
- أن يكون في حدود الواقع ، والمنطق المناسب لقدرات الطفل العقلية.

- أن يكون من السهل إعداد دراميا بقدر إمكانيات أخصائي المسرح.

- أن يكون سهل التنفيذ بأقل الإمكانيات.
- أن تكون عناصره مناسبة للمادة، والفكرة، والإمكانيات العقلية، والإدراكية، والخبرات للتلاميذ المستهدفين.

مسرحية الأميرة قمر لحديد عيسى:

لا شك أن موضوع هذه المسرحية من المواضيع الهامة التي يحتاجها الطفل في إدراك المعنى الحقيقي للخصال الحميدة والخصال السيئة. وقد تمكن

¹ - كمال الدين حسين ، المرجع السابق ، ص 128.

الفصل الرابع - دراسة في الأشكال والمضامين لنموذجين من أدب الأطفال في الجزائر

كاتب النص لخبرته الواسعة في مجال الكتابة للأطفال أن يرصد لنا في فترة زمنية صغيرة العديد من القيم الأخلاقية والتربية.

وبما أن الموضوع هو الحيز العام الذي تعرض فيه الفكرة الأساسية للنص، فإن ذلك لا يجعله جلياً واضحاً منذ بداية المسرحية، وهو ما قام به الكاتب في مسرحية الأميرة قمر أين أخفى موضوع المسرحية في البداية وربطه بتطور الأحداث مع مجيء السلطان إلى القصر:

(في القصر، يظهر أولاد السلطان برق، صقر، ليث، قمر، وهم يحضرون لاستقبال أبيهم السلطان لعودته من سفره لمدينة الأحلام)

ليث: لقد حضّرت قصيدة رائعة، سألقّيها عندما يعود السلطان.

(خروج ليث ثم دخول قمر وهي تحمل الأزهار)

قمر: إنها أزهار جميلة، سأحضر المزيد منها.

الحارس 1: إن رائحة الأزهار كريهة، رائحة الأكل الشهية أفضل منها.

الحارس 2: يا لك من أكل، إن رائحتها رائحة، أنت تفكر في الأكل فقط.

صقر: إنها أغلى جوهرة لدي في المحل، سأهديها لأبي السلطان عند عودته.

(خروج صقر ودخول برق فيجد الحارسان نائمان)

برق: استيقظا أيها الحارسان، إن هذه المناسبة مهمة جداً.

الحارس 1: (بصوت منخفض للحارس 02) قلت لك هذه المناسبة فيها مأكولات شهية.

(خروج الحارس 01 لاستقبال السلطان، ودخول أولاد السلطان)

برق: إلى أين ذهبت اليوم يا ليث؟

ليث: لقد ذهبت إلى المدينة المجاورة، واشترت كتاباً في الأدب والشعر.

صقر: جميل.

برق: هل من قصيدة جديدة كتبت؟

ليث: نعم كتبت قصيدة رائعة، سألقئها عندما يعود أبي.

صقر: ما عنوانها؟

ليث: إن عنوان هذه القصيدة عودة ...

(فجأة تدخل الأميرة قمر)

قمر: السلام عليكم.

الجميع: وعليكم السلام.

قمر: لم أجد حصاني في مكانه، هل رأيتموه؟

برق: أنا لم أره.

صقر: وأنا أيضا لم أره.

ليث: إنه في ساحة القصر.

قمر: ومن أخذه إلى ساحة القصر؟

ليث: أخذته معي للمدينة المجاورة لشراء بعض الكتب.

قمر: يا أخي العزيز، قلت لك ألف مرة أن لا تأخذ حصاني حتى

تستأذني.

ليث: ومن أنتِ حتى استأذني؟

قمر: ماذا تقول؟

ليث: لا ترفعي صوتك.

برق: هي على حق يا ليث، أتحب أن يتعدى أحد على ممتلكاتك دون

استشارتك.

ليث: بالطبع لا، أنا متأسف يا قمر.

قمر: قبلت أسفك.

برق: هذا جيد، دعونا نكمل حديثنا عن الشعر والشعراء.

قمر: وهل كنتما تتحدثان عن الشعر والشعراء ؟

برق: نعم.

قمر: عن أي شاعر كنتما تتحدثان؟

برق: كنا نتحدث عن الشاعر ليث.

قمر: الشاعر ليث أنا لم أسمع به من قبل.

ليث: أنا الشاعر ليث، أنا الشاعر الكبير المعروف.

قمر: (و هي تضحك) أنت؟

ليث: أتضحكين علي؟

قمر: للأسف الشديد، نعم.

ليث : كيف تضحكين علي، وأن الشاعر الكبير، والمعروف.

(فجأة يدخل الحارس)

الحارس 1: سيدي، سيدي، سيدي، ...

ليث: تعالى إلى هنا أيها الحارس، هل أنا شاعر كبير أم لا؟

الحارس 1: (باستغراب) هل أنت شاعر؟

ليث: أحق.

برق: تكلم، ماذا هناك.

الحارس 1: الأميرة قمر، الأمير برق، الأمير ليث، الأمير صقر.

الجميع: ماذا هناك، تكلم؟

الحارس 1: لقد عاد.

الجميع: من عاد؟

الحارس 1: عاد أبوكم السلطان.

الجميع : عاد أبي؟

لقد اعتمد الكاتب على عدم المباشرة في عرض الفكرة، بل تأتي ذلك من خلال السياق العام للنص، والتسلسل المنطقي للأحداث داخل البناء الدرامي، فعرض لنا في البداية طبيعة أبناء السلطان الأربعة (صقر وليث وبرق وقمر)، ما هي طموحاتهم داخل القصر من حب السلطة والجاه والتقرب إلى الحكم. ثم يبدأ الترابط المتين بين هذه المعاني وموضوع المسرحية مع مجيء السلطان، وحديثه مع أبنائه، فأدى ذلك إلى خلق رؤى جديدة للعمل الفني في قالب سردي متين.

فجأة ينتقل الكاتب إلى صميم الموضوع وذلك عن طريق توظيفه بدون سابق إنذار شخصية الساحرة التي تقوم على تحويل سيرورة العمل الدرامي واظهار الموضوع بطريقة يفهمها الأطفال الصغار.

الساحرة: شمشوم، أحضر قمر.

شمشوم: سأذهب يا سيدتي الجميلة والرائعة.

(يُدخل شمشوم الأميرة قمر وهي مقيدة)

قمر: اتركوني، اتركوني.

الساحرة: شمشوم، أحضر القدر.

شمشوم: لماذا؟

الساحرة: لنطبخ قمر، ستكون وجبة عشاء شهية، وعندما تبقى عظامها سنتكرم بها للكلاب. (وتضحك)

شمشوم: أمرك يا سيدتي.

قمر: ما ذنبي، أنا ماذا فعلت لك؟

الفصل الرابع - دراسة في الأشكال والمضامين لنموذجين من أدب الأطفال في الجزائر

الساحرة: لقد سجنني أبوك عدة سنوات، سأنتقم منك.

قمر: ألي إنسان طيب، أنت من كنت تنشرين الشر في أنحاء المدينة.

الساحرة: ماذا تقولين، شمشوم أحضر القدر، لقد نفذ صبري.

شمشوم: أنا قادم يا سيدتي.

الساحرة: وجبة العشاء اليوم هي قمر. (يضحك)

لقد استطاع الكاتب (حسب رأينا) أن يعرض موضوعا معادلا لفكرة المسرحية، وهي الصراع الأبدي الموجود بين الخير والشر، شارحا له بشكل غير مباشر، وكل ذلك موظف في حدود الواقع والمنطق الذي يناسب القدرات العقلية والإدراكية للطفل.

قصة الطفل المتمرد لخياط أحمد:

يتناول موضوع القصة موضوعا حساسا و معقدا في نفس الوقت ، و يطرح إشكالية يعاني منها أغلبية الآباء و الأمهات ، ألا و هي كيفية التعامل مع الأبناء ؟

هل يكتفون بتوفير الماديات، و الحاجيات ، و يتركونهم يفعلون ما يشاءون؟

إنه من البديهي أن يهتم الوالد أو الوالدة بانهما ، على أساس أن يكون الابن سليما و صحيحا و معافا ، أن يتمتع بصحة جيدة ، بعقل سليم ، أن يوفر له الوالد الضروريات وما يحتاجه من لعب ووسائل الترفيه ، و لكن هل يتواصل معه ؟ هل يعلمه القيم و الأخلاق الفاضلة؟ هل ينجح في توجيهه التوجيه السليم اللائق؟

إن هشام كغيره من الأطفال يتمتع بذكاء و فطنة ، فأراد أن يستثمر ذكائه هذا في تحقيق لذته وهي الفوز بما يريد أن يصل إليه ، أدرك بفضل

الفصل الرابع - دراسة في الأشكال والمضامين لنموذجين من أدب الأطفال في الجزائر

فطانتة أن أمه تجبه حبا جما ، هي تخاف عليه ، فتعامل معها من هذا المنطلق ، لقد تجرأ وهدهدها بأن يؤذي نفسه ، و استسلمت لهواه ورضخت لإرادته .

استوحى الكاتب موضوع قصته من الواقع ، ألا وهي تدليل الوالدين لأبنائهم ، فالابن يطلب الشيء بل يأمر ، و الأب أو الأم ينفذان و يخضعان ، و حين يصير هذا الطفل شابا تقع الطامة و الكارثة ، فعليه أن يحقق له ما يريد ، ولا تهمه الوسيلة لأن كل الطرق مشروعة .

إن الأم "مليكّة" في نهاية القصة رفضت ، و قالت "لا" لابنها هشام ، فانتصرت عليه في لعبته تلك و في تمثيليته ، لأنه تظاهر أنه سيلقي بنفسه من الأعلى ، ومثّل و تقمّص الدور ولكنّه لم ينجح لأن الأم "مليكّة" بعدما تواصلت وتشاورت أدركت الحقيقة، و ميّزت الخطأ من الصواب.

4- المعركة :

جاء في تعريف إبراهيم حمادة بأن الحبكة (العقدة) هي التنظيم العام للمسرحية ككائن متوحد، أو هي عملية هندسة، وبناء أجزاء المسرحية، وربطها ببعضها، بهدف الوصول إلى تحقيق تأثيرات فنية وانفعالية معينة. وفي المفهوم الأرسطي فإن للحبكة بداية ، ووسط، ونهاية، والاتصال بين حادثة وأخرى ينبغي أن يبنى على المعقولة والاحتمالية.¹

أما في المعجم المسرحي لماري إلياس وحنان قصاب فإن الحبكة هي « مجموعة أحداث تتشابك خيوطها بسبب تعارض رغبات الشخصيات، وهذا التعارض يُترجم إلى أفعال يتحدّد من خلالها المسار الديناميكي للمسرحية من البداية، وحتى النهاية ».² وبالتالي فهي ترتبط ارتباطا وثيقا

¹ - إبراهيم حمادة ، المرجع السابق ، ص 93.

² - ماري إلياس ، حنان قصاب حسن ، المرجع السابق ، ص 167.

الفصل الرابع - دراسة في الأشكال والمضامين لنموذجين من أدب الأطفال في الجزائر

بوجود صراع وعائق داخل العمل الفني، تفرزه الشخصيات من خلال تشابك الأحداث.

يعرفها شكري عبد الوهاب بأنها « الهيكل القصصي للأحداث المسرحية ، أي تسلسل ، وترتيب ، وتتابع للحوادث ، وانتقائها ، والأحداث عادة ما تكون لها بداية ، ووسط ، ونهاية . هذه الأحداث تتفجر وتنطلق من أي حس أو مؤثر ، وتؤدي إلى نتيجة في القصة ، ويكون ذلك مترتبا على الصراع الوجداني بين الشخصيات ، أو بتأثير الأحداث الخارجية على إرادة الشخصيات »¹.

على كل ، يمكن القول بأن الحبكة هي ترتيب أحداث الفعل وأجزائه في الزمن ، فالحدث أو الفعل الذي يعادل الموضوع الفكرة ، وهو ما يعرف بالفعل الدرامي حيث أنه يعتمد على التجسيد والتشخيص أو المحاكاة ، وهما جوهر الدراما ، يتكون من أجزاء متتابعة ، وترتيب هذه الأجزاء في تتابع زمني هو ما يعرف بالحبكة أو حبكة هذه الأجزاء بعضها ببعض . وهناك أكثر من شكل يجعل هذه الأجزاء وترتيبها في الزمن حسب التسلسل الزمني :

- الزمن المتصاعد وهو الزمن الذي تبدأ الأحداث في لحظة منه ثم تتعاقب في تصاعد زمني مستقبلي دون الرجوع إلى الماضي حتى ينتهي الحدث في لحظة لاحقة عن لحظة البداية .

- الزمن الاسترجاعي أو المرتد ونعني به أن بعض أجزاء الحدث قد نتعرف عليها بالعودة بالذاكرة إلى الوراء والتعرف على بعض الأجزاء التي تمت في زمن سابق عن لحظة بداية الحدث .

وللحبكة ثلاثة أجزاء رئيسية هي : البداية - الوسط - النهاية .

¹ - شكري عبد الوهاب ، المرجع السابق ، ص 32.

الفصل الرابع - دراسة في الأشكال والمضامين لنموذجين من أدب الأطفال في الجزائر

أما البداية فتتضمن مجموعة من العناصر التي يعرضها الكاتب في بداية العمل من أجل استعراض العناصر الأساسية للأحداث كالتعريف بالمكان ، والزمان ، ورغبات الأفراد. وقد يسمى هذا الجزء بالعرض بمعنى استعراض العناصر الأساسية ويشترط فيه :

- أن يكون مكثفا لا إطالة فيه.
- أن يعتمد على طرح غير مباشر للأفكار.
- أن يمهّد للجزء الأوسط.

يأتي وسط الحبكة كصراع بين الإرادات المتضادة في الموضوع، ويبقى هذا الصراع في التصاعد إلى أن يصل إلى ذروته أين يتم حله وإيجاد المخرج النهائي. « فالكاتب في هذه المرحلة يحرص على وضع مزيد من العقبات أمام البطل كي يحول بينه وبين الوصول إلى هدفه، هذه العقبات هي وسيلته لتطور الحدث والإسراع به نحو الذروة، إذ أن الشخصية تتحرك بين نجاح وفشل في تحقيق الإنجازات، بين الأمل واليأس، فما أن ينجز البطل شيئا ويحقق هدفين حتى يضع المؤلف أمامه تحديا جديدا يسعى البطل إلى قهره لينتقل الحدث خطوة نحو الوصول إلى الإنجاز التام ».¹

ما تتميز به هذه المرحلة هو طول المدة الزمنية في مساحة العمل الدرامي، لأن ذلك يتضمن عرض وجهات النظر المختلفة وتصارعها، ثم تتدخل العناصر الخارجية لإضافة بعض نقاط التنوير على الموضوع الأساسي من أجل تصعيد الحدث حتى يصل إلى ذروته وتعميق الفهم بالصراع الأساسي. وفي الأخير ينتهي هذا الجزء بالوصول إلى القمة أو الحد الفاصل أين يكون السؤال مطروحا حينها: ماذا سيحدث بعد ذلك؟

¹ - شكري عبد الوهاب ، المرجع السابق ، ص 38.

الفصل الرابع - دراسة في الأشكال والمضامين لنموذجين من أدب الأطفال في الجزائر

إجابة على هذا السؤال وغيره تأتي نهاية الحكمة لتثير عقل المتلقي بفك الأزمة وحسم الصراع لأحد الأطراف الفاعلة داخل عملية البناء الدرامي، ويشترط في النهاية أن تكون سريعة، وحاسمة، ولا يعقبها شيء.¹

مما تتميز به الحكمة في الكتابات الموجهة للأطفال أن تكون بسيطة جدا مع سهولة التدرج من البداية إلى الوسط إلى النهاية، خالية من التفرد، والاستطراد، والحوادث الزائدة التي تثقل سيرورة الحدث الرئيسي، وتعب ذهن الطفل من أجل استيعاب الفكرة، والموضوع، والشخصية الرئيسية.

مسرحية الأميرة قمر لحديد عيسى:

بما أن الحكمة هي أهم عناصر البناء الدرامي في النص المسرحي، فهي الروح التي تعمل على تنظيم وربط أجزاء المسرحية بعضها مع بعض. ومما هو معلوم فإن الحكمة رغم تشابكها وتعقدها في النصوص الموجهة للأطفال، إلا أنها تمتاز في النصوص المسرحية للصغار بشيء من البساطة والسهولة في التدرج من بداية ووسط ونهاية، حتى يتمكن المؤلف من تحقيق الانسجام بين مكونات العناصر الدرامية المختلفة لدى المتلقي الصغير.

ففي مسرحية الأميرة قمر اعتمد الكاتب في بنائه الدرامي على حبكة بسيطة، خالية من الأفعال المركبة التي تنبني على العقد الثانوية. فنجد أنه قد قدم للطفل أفعالا بسيطة من البداية، إلى الوسط، إلى النهاية، وهو ما استطاع أن يحقق من خلاله الانسجام الواضح بين مكونات العناصر الدرامية المختلفة.

ففي المقدمة المنطقية للنص تم عرض مشهد استهلاكي فيه من البساطة والتشويق ما يجعل الطفل ينساق بكل عاطفة وانتباه إلى أحداث

¹ - للمزيد أنظر: فائزة أحمد عبد الرزاق ، المرجع السابق ، ص ص 21 ، 22 .

الفصل الرابع - دراسة في الأشكال والمضامين لنموذجين من أدب الأطفال في الجزائر

المسرحية، وقد وظف الكاتب لنجاح ذلك حوارات مختلفة لعدد من الشخصيات مفعمة بالحركة والحيوية تجعل المتلقي يدخل مباشرة في صميم الحبكة الدرامية.

(في القصر، يظهر أولاد السلطان برق، صقر، ليث، قمر، و هم يحضرون لاستقبال أبيهم السلطان لعودته من سفره لمدينة الأحلام)
ليث: لقد حضّرت قصيدة رائعة، سألقئها عندما يعود السلطان.

(خروج ليث ثم دخول قمر و هي تحمل الأزهار)

قمر: إنها أزهار جميلة، سأحضر المزيد منها.

الحارس 1: إن رائحة الأزهار كريهة، رائحة الأكل الشهي أفضل منها.

الحارس 2: يا لك من أكول، إن رائحتها رائعة، أنت تفكر في الأكل فقط.

صقر: إنها أغلى جوهرة لدي في المحل، سأهديها لأبي السلطان عند عودته.

(خروج صقر ودخول برق فيجد الحارسان نائمان)

برق: استيقظا أيها الحارسان، إن هذه المناسبة مهمة جدا.

الحارس 1: (بصوت منخفض للحارس 02) قلت لك هذه المناسبة فيها مأكولات شهية.

(خروج الحارس 01 لاستقبال السلطان، ودخول أولاد السلطان)

برق: إلى أين ذهبت اليوم يا ليث؟

ليث: لقد ذهبت إلى المدينة المجاورة، واشترت كتابا في الأدب والشعر.

صقر: جميل.

برق: هل من قصيدة جديدة كتبت؟

ليث: نعم كتبت قصيدة رائعة، سألقئها عندما يعود أبي.

الفصل الرابع - دراسة في الأشكال والمضامين لنموذجين من أدب الأطفال في الجزائر

صقر: ما عنوانها ؟

ليث: إن عنوان هذه القصيدة عودة ...

(فجأة تدخل الأميرة قمر)

قمر: السلام عليكم.

الجميع: وعليكم السلام.

قمر: لم أجد حصاني في مكانه، هل رأيتموه؟

برق: أنا لم أره.

صقر: وأنا أيضا لم أره.

ليث: إنه في ساحة القصر.

قمر: ومن أخذه إلى ساحة القصر؟

ليث: أخذته معي للمدينة المجاورة لشراء بعض الكتب.

بعد ذلك، يأتي وسط الحبة وهو الذي يعبر بالضرورة عن لحظة احتدام الصراع وصولا إلى الذروة. فمع دخول السلطان إلى كنف الأحداث يكون الكاتب قد كشف للمتلقي عن جوهر الشخصيات. ثم يبدأ الصراع في التنامي والتصاعد حين يتجادل السلطان مع ابنه (صقر وليث) في محاولة استشارته لهم حول الرئاسة والحكم. إلى أن ينفجر الصراع في ظل هذه الأحداث مع دخول الساحرة الشريرة وخطفها لأعز أولاد السلطان (الأميرة قمر):

صقر: الساحرة هربت من السجن.

السلطان : كيف هربت، فالأبواب من حديد، والجدران من صخور صلبة؟

صقر: بسحرها يا أبي.

السلطان: كيف؟

الفصل الرابع - دراسة في الأشكال والمضامين لنموذجين من أدب الأطفال في الجزائر

صقر: يقال أن الحارس ترك باب السجن مفتوحا ، لقد كان مشهدا مرييا
عم أرجاء السجن، ثم ارتفعت أصوات مخيفة، ثم ...، ثم

الجميع: ثم ماذا؟

صقر: ثم هربت الساحرة، هربت، هربت.

السلطان: ابنتي قمر في خطر.

برق: سنذهب للبحث عنها.

أما النهاية، فقد جاءت منتظرة حسب التسلسل المنطقي لأحداث
الحبكة، وذلك بنجاح صقر في تخليص أخته قمر من كيد الساحرة
ومساعدتها شمشوم، في حين فشل الأخوان ليث وبرق في تحقيق ذلك بسبب
استبدالهما لحب أختهما بحب الاستحواذ على الذهب والفضة والسلطان.

(فجأة يدخل برق للمغارة)

الساحرة : جئت للهلاك برجليك يا برق، سأقضي عليك أنت وأختك.

قمر: احذر يا أخي، فهذه العجوز شريرة.

برق: لا تخافي يا أختي.

(شجار بين الساحرة وبرق، و أثناء الشجار يخرج نور من مجوهره برق
وقمر نحو الساحرة ويقضي عليها).

قمر: انتصرنا، انتصرنا، لقد انتصرت المحبة على الشر، انتصرنا، انتصرنا.

(عندما يهم برق وقمر بالخروج يسمعان أصوات فيختبئان فيظهر ليث
وصقر وهما يدخلان المغارة، فيمزح برق وقمر ويتظاهران بأنها حارسا
الساحرة)

برق وقمر: (يخادعان ليث وصقر من الخلف) توقفنا، وإلا قضينا عليكما.

ليث : (بخوف) أخي، إنهما حراس الساحرة.

صقر: لا يا أخي، أظن أنهم قطاع الطرق.

(يظهر برق وقمر لأخويهما ليث وصقر)

قمر: (باستهزاء) أخي ليث الشاعر.

برق: (باستهزاء) أخي صقر الشجاع.

ليث: أختي قمر.

صقر: أخي برق.

ليث: من أنقذك يا قمر؟

قمر: أنقذني أخي برق، سيد الرجال.

ليث وصقر: تهانينا يا أخي بالمكافأة.

قمر: أفضّلان المكافأة على أختكما، سامحكما الله.

برق: لقد حلّ الظلام، هيا لنذهب فأبي في انتظارنا.

إن هذه الصيرورة الكرونولوجية لأحداث المسرحية بكل سهولة وبساطة قد جعلت منها أداة فعالة للفت انتباه الطفل نحو القيم المعنوية والأهداف التربوية التي وظفها في هذا العمل، وتجلى ذلك واضحاً من خلال النهاية التي رسمها الأخوان (برق وقمر) في قهر قوى الشر والعدوان المتمثلة في الساحرة وشمشوم.

إن كل الأسئلة التي تبادرت إلى ذهن الطفل منذ بداية المسرحية إلى وسطها، قد تمت الإجابة عنها بكل وضوح ومصادقية.

لذا يمكننا أن نقول بأن الكاتب استطاع أن يبتعد في توظيف الحكمة عن التفرد، والاستطراد، والحوادث الزائدة التي تثقل على المتلقي فهم الفكرة والموضوع.

قصة الطفل المتمرد لخياط أحمد:

تمثل الحكمة الطريقة التي يتم بها سرد الأحداث، ويتبع التأكيد فيها على الأسباب والنتائج، وبالعودة إلى القصة - قصة الطفل المتمرد- لأحمد خياط، نجد أن الطفل هشام انتهز فرصة سفر الأب لأداء مناسك الحج لكي يتصرف بحرية بدءا من تناول اللوز وهو ما يظهر في بداية القصة. " قال عثمان لزوجته و هو يضع كيسا صغيرا أمامها: ها هي ذي كمية من اللوز ذي الجودة الرفيعة، تمنين شراء مقدار أكثر من هذا، و لكن مع الأسف، وجدت السعر باهضا. عندما يقترب موعد عودتي من الحج بحول الله، اصنعي الحلوى للضيوف المهنيين".¹

هذه تسمى بداية الحدث في القصة، ويجب ترتيب الأحداث للوصول إلى التأثير المقصود لدى القارئ من خلال فهي سلسلة من الأفعال التي تصمم بعناية وتشابك صلاتها وتتقدم عبر الصراع بين الأضداد إلى الذروة والإنفراج.

وقصة الطفل المتمرد تعبر عن جملة الأجواء التي تدور فيها التوترات والتقييدات إثر حادث معين حتى يصل إلى النهاية أو ما يشبه الحل، وهو ذروة الإنفراج. فلما طلب الطفل من أمه كمية من اللوز قبل يغسل وجهه ، وبالعودة إلى أطوار القصة نجد بأن القاص أو الكاتب يؤكد هذا من خلال قوله : " تفاجأت أمه مليكة وأجابت ساخطة: ما هذا؟ أغسل وجهك أولا! ثم إنني أعطيتك حفنة البارحة ، و أخرى أول أمس. أنا أحتاج إلى اللوز لأصنع الحلوى للزائرين. كن قانعا يا ولدي! غضب الطفل و راح يهز باب

¹ - خياط أحمد ، المرجع السابق ، ص 02.

الفصل الرابع - دراسة في الأشكال والمضامين لنموذجين من أدب الأطفال في الجزائر

الخنزيرة بعنف و يصرخ: أريد اللوز، الكيس لا زال!رفضت الأم أن تستجيب له و انصرف مشؤوما".¹

يعالج الكاتب هنا قضية مهمة تتمثل في ضرورة غرس القناعة في نفسية الأطفال في المجتمعات ليظهر مستوى الوعي ورصد العلائق لمعالجة تحولات وتفاعلات اجتماعية وإيديولوجية مختلفة.

فالبداية في الحككة هي أول العناصر الأساسية التي تشكل الحككة القصصية وأول ما يُصادف القارئ (المتلقي)، وهنا تكمن صعوبتها، إذ يجب على القاص أن يأخذ بيد القارئ دون إرباك ودون تنفير، ومن خلال عنوان القصة تظهر حقيقة الفكرة الأساسية، وكيف قام الكاتب بترتيب العناصر الفنية وتطویر الفكرة الأساسية التي قامت عليها القصة، إذ تكون عبارة عن سلسلة من الأحداث المرتبة منطقيا وزمنيا ومكانيا.

وبهذا تتضافر وتشابك ملامح البناء الفني للقصة القصيرة بحيث تتميز بعناصر فنية مهمة، ولا نستطيع أن نضع لهذا الفن أسس وقواعد ثابتة لأنها تزيد وتنقص حسب القدرة الفنية للكاتب.

من بين أهم العناصر التي تتداخل مع الحككة القصصية في البناء الفني نجد الشخصية، حيث تعتمد الحككة على الشخصيات وما يصدر عنها من ردود أفعال. ولقد أكد الكثير من النقاد على وجود صلة كبيرة بين الحدث والشخصية، لذا يجب على القاص أن يتقن اختيار الشخصيات التي يوظفها للتعبير عن أفكاره، كما أن القصة القصيرة لا تحتمل الإسهاب في رسم الشخصيات بسبب قصرها ومحدودية الزمان والمكان فيها.

¹ - المرجع نفسه ، ص 06.

الفصل الرابع - دراسة في الأشكال والمضامين لنموذجين من أدب الأطفال في الجزائر

لذا فإن رسم الشخصية داخل سياق النص يعود إلى الجهد والبراعة والخبرة التي يمتلكها الكاتب أو القاص، وهذا ما قد أتقنه أحمد خياط من خلال قصة الطفل المتمرد.

ويعمل كاتب القصة كذلك إلى إحداث عنصر التشويق من خلال ترتيب جملة من الأفكار والجمال، إذ يجب أن يأخذ بيد القارئ لتتبع الأحداث دون إرباك (أمثلة التردد في نفسية الطفل وتوافقه مع عنوان القصة-الطفل المتمرد) إلى الجملة التي تليها، وتشويقه لمتابعة القراءة، فلم يلجأ الكاتب إلى التفصيل غير الموظف في بدايته القصصية، حتى لا تعوق هذه التفاصيل الحكاية وتضر بالحبكة، ومع تشابك الأحداث تظهر العقدة في سياق النص.

تمثل هذه العقدة ذروة الصراع، ثم تتأزم لتنتج حلا يوصل إلى النهاية، والتي يجب أن تكون في قوة البداية، فتكون منطقية ومبررة حتى ولو كان الحل الذي يقدمه القاص على خلاف ما يتوقعه القارئ، وليست النهاية عملية ختم لأحداث القصة فحسب، بقدر ما هي تنوير نهائي للعمل القصصي الواحد.

5- الشخصيات :

جاء في تعريف الشخصية على أنها مجموعة أنواع النشاط التي نلاحظها عند الفرد عن طريق ملاحظته ملاحظة فعلية خارجية لفترة طويلة تسمح لنا بالتعرف عليه. وفي تعريف آخر هي التنظيم الفعلي للإنسان عند مرحلة معينة من مراحل النمو وهي تتضمن كل ناحية من النواحي النفسية، عقله، مزاجه، مهاراته، أخلاقه، اتجاهاته.¹

¹ - للمزيد أنظر: شكري عبد الوهاب، المرجع السابق، ص 51، 52.

الفصل الرابع - دراسة في الأشكال والمضامين لنموذجين من أدب الأطفال في الجزائر

كما أن الشخصية التي يستخدمها الكاتب للطفل يجب أن تنهض بالحدث، من خلال إظهاره بطريقة سهلة، وواضحة، ثم العمل على تطويره من مرحلة لأخرى، حتى تصل به إلى ذروة الكمال. كما لا بد من تعارض القيم بين الشخصيات في عملية صراعها داخل النص الدرامي، كأن تعارض شخصية الغنى مع شخصية الفقر، أو شخصية الخير مع شخصية الشر، ثم يتحقق النصر في الأخير للقيمة الأجدر والأسمى.

من سمات الشخصية في مجال الكتابة للأطفال أن تكون « واضحة الأبعاد، والمعالم، متميزة في حركاتها، وسكناتها، وأصواتها، ولباسها، وميولها، ودفاعها عن الخير، أو الشر بشكل مقنع، وتطورها من حال إلى حال، وهي التي تحدد سمات الشخصيات، وليس الألقاب والأسماء. وينجذب الأطفال عموماً إلى الشخصية التي تتمتع بقدر من الصدق والجرأة، والجمال الجسدي، وسرعة البديهة. وكلما ازداد نشاط الشخصية على الخشبة، كلما ازداد تعلق الأطفال بها وحبهم لها »¹.

من الشخصيات التي يمكن توظيفها للأطفال تلك التي تعرف بالهزل، والمرح، وما يكون على لسان الحيوانات، والجمادات، والمخلوقات الخارقة التي تحاكي أفعال البشر. كذلك يمكن استخدام الشخصيات البطلة التي نجدها في تاريخ البشرية أو التاريخ الإسلامي على أنها حققت العديد من الانتصارات، والبطولات، وتعرف بالشجاعة، وحب المغامرة، ومجابهة الأخطار، والصعوبات. أمثال شخصية أركول، وسندباد، وطارق بن زياد، والحجاج، ... وغيرهم.

¹ - جميلة مصطفى الزقاي، المرجع السابق، ص 205.

الفصل الرابع - دراسة في الأشكال والمضامين لنموذجين من أدب الأطفال في الجزائر

ويمكن للمتلقي أن يكتشف أبعاد الشخصية التي تم توظيفها في النص من خلال النقاط الواضحة التي يجدها في الحوار، كحالتها الفيزيولوجية، والعمرية، والظروف الاجتماعية، والنفسية الملاحقة لها. كذلك يمكنه أن يجد ذلك في الشخصيات المماثلة لها في الحياة الواقعية اليومية، أو تلك التي يصنعها المؤلف من صميم مخيلته، ويرسمها بصورة واضحة، ومتكاملة.

في هذا السياق يمكن تقسيم الشخصيات إلى نوعين رئيسيين هما: الشخصيات الرئيسية، والشخصيات الثانوية.

أما الشخصيات الرئيسية فهي التي تؤثر، وتتأثر بالأحداث، فتتمو مع نموها، وتتحول بتحولها، ويمكن أن نسميها بالشخصية الفاعلة والمؤثرة في المتلقي.

الشخصية الثانوية هي أقرب في الثبات من حيث بنائها، وهي تعمل على مساعدة سير الأحداث والشخصيات، لكنها لا تتأثر بسير الأحداث، ولا تتحول بتحولها.¹

مما يمكن الإشارة إليه هنا، هو أنه تم وضع المعالم العامة لرسم الشخصية من خلال تحديد ثلاثة من الأبعاد هي :

- البعد الفيزيولوجي.

- البعد النفسي.

- البعد الاجتماعي.

أ- البعد الفيزيولوجي (العضوي): هو كل ما يمثل الجانب الخارجي للشخصية من صفات جسمية، وعمرية، وحالته الجسمية التي يولد بها،

¹ - كمال الدين حسين ، المرجع السابق ، ص 160.

الفصل الرابع - دراسة في الأشكال والمضامين لنموذجين من أدب الأطفال في الجزائر

وما يطرأ عليها من تغيرات بمرور الزمن. كل ذلك يمكنه أن يؤثر بشكل كبير على نفسية الإنسان، وفي نظرتة لنفسه، ونظرتة للآخرين، بل وحتى في نظرتة للحياة بأكملها، فيسيطر ذلك كله على سلوكه ، وأفعاله، وردود أفعاله.

يعتمد هذا البعد كذلك على دراسة نوع الإنسان من حيث طابعه الجنسي، «هل هو ذكر أو أنثى، أهو طويل أم قصير، بدين أم نحيف، أنيق أم مهممل في مظهره، مستدير الوجه أم مستطيل أم مثلث الشكل، هل جبهته عريضة بارزة؟ هل يتسم رأسه بسمة تخالف السمة الطبيعية؟ هل هو أصلع أم كثيف الشعر؟ هل هناك تشوهات خلقية أم إصابات ظاهرة نتيجة حوادث عارضة، هل تحمل بشرته علامات نتيجة توحّمات؟ هل هو مصاب بأمراض وراثية؟»¹.

كل هذه التساؤلات يمكن أن يجيب عليها هذا البعد في تشخيصه المادي للشخصية، ويضعها في القالب الصحيح والدور المقدم لها داخل النص الدرامي حتى تعرض للمتلقى الحياة الحقيقية للإنسان الخارجي.

ب)- البعد النفسي (السيكولوجي): هذا البعد كذلك لها دور كبير في رصد سلوك الشخصيات، وتصرفاتهم، بحيث أنه يمس الجانب النفسي من خلال ملاحظة الصفات، والانطباعات، وملامح الوجه، والعينين. فكل ذلك له أثر في ما تقوله الشخصية من أقوال، وما تؤديه من أفعال، أو تغفل عليه بين الحين والآخر كفلتات اللسان مثلاً.

يمثل هذا البعد ثمرة البعدين المادي والاجتماعي، كما «تكرس فيه بعض الخلال النفسية مثل: الاستعداد، والرغبات، والآمال، والأحلام، والعزائم، وغيرها. إضافة إلى المزاج وما يعتريه من انفعال، وهدوء، وانطواء،

¹ - شكري عبد الوهاب ، المرجع السابق ، ص 54.

الفصل الرابع - دراسة في الأشكال والمضامين لنموذجين من أدب الأطفال في الجزائر

وعقد نفسية محتملة الوقوع، وغيرها. ويتجلى البعد النفسي في مدى انفعال الشخصية مع الأحداث والوقائع¹.

من الوسائل الأخرى التي يمكنها الكشف عن الجانب النفسي للشخصية، المنولوج الداخلي، والحوار الجانبي، وما تبديه الشخصيات الأخرى عنها، وكل ما تقوم به من أفعال وتواجهه من مواقف، وما تصدره من أحكام وأفكار يمكنها أن تؤثر بشكل أو بآخر في سيرورة العمل الدرامي.

ج)- البعد الاجتماعي (السوسيولوجي): يمثل هذا البعد الطابع الاجتماعي العام الذي تعيش فيه شخصية الإنسان وما ينعكس عن ذلك من تصرفات وأفعال داخل العمل الدرامي.

مما يمكن أن تتأثر به نفسية الإنسان في عملية بناء الشخصية هو حالته الاقتصادية، وترتيبه داخل المجتمع الذي ينتمي إليه، هل هو من الطبقة الفقيرة؟ أم المتوسطة؟ أم الغنية؟ فكل طبقة لها طابعها، ومركزها الاجتماعي الخاص بها، فنجدها تؤمن بالمبادئ والقيم التي تكون حسب مستواها، ومناسبة لطريقة عيشها. فالطبقة الغنية مثلاً نجدها تؤمن بالقوة، والجاه، والنجاح، وحب السلطان. أما الطبقة الفقيرة فنجدها تؤمن بالخرافات، والفشل، والافتكال على الغير.

كذلك مما يثير انتباه المؤلف في عملية تشريحه لنفسية الشخصية هي الوظيفة التي يشغلها في الحياة اليومية، وما ينجم عن ذلك من علاقات اقتصادية واجتماعية تعود بالنفع والفائدة عليه وعلي المجتمع بصفة عامة.

¹ - جميلة مصطفى الزقاي ، المرجع السابق ، ص 206.

الفصل الرابع - دراسة في الأشكال والمضامين لنموذجين من أدب الأطفال في الجزائر

مما هو جدير بالذكر في هذا السياق، فإن الجو الأسري هو الآخر له دور بارز في تحديد سلوك الإنسان وتصرفاته، فالكمل يجعل من الوالدين مثالا للإقتداء، لأن سلوكهما يترسب في أعماق الأبناء، سواء أكان حسنا أم سيئا. ومثال ذلك تلك الخرافات الأسرية التي تظل تطارد الأبناء في كبرهم، فينعكس ذلك على سلوكهم وحياتهم الخاصة فيما بعد بالسلب أو الإيجاب.

كما لا نغفل كذلك الجانب الديني، ومؤثراته، وتأثيراته الاجتماعية، فالإنسان المتدين هو بطبع يخضع للأوامر، وينتهي عن النواهي الدينية التي يفرضها عليه المشرع الإلهي، والدينيوية التي تفرضها عليه السلطة التي ينتمي إلى كيانها الجغرافي. أما الملحد الذي لا يؤمن إلا بوجوده، فهو بطبعه رافض لكل التيارات، والأحكام الدينية، والدينيوية، فنجدته يتجاهل كل القيم والمبادئ السياسية التي يعيش فيها.

إن هذه الأبعاد التي تم ذكرها قد تحدد لنا نوع الشخصيات التي يتم توظيفها في العمل الدرامي، ومدى قدرتها على إقناع المشاهدين دون مبالغة أو اقتضاب أو ملل. كما أن هناك أبعاد أخرى لبناء الشخصية هي:¹

- وضوح ملامح كل شخصية وأبعادها عن الشخصيات الأخرى.
- التوافق بين كلام الشخصية وأفعالها وطبيعتها بحيث لا تتحدث أو تفعل مالا يتوافق مع مستواها الفكري والاجتماعي.
- الخطوط العامة التي تميز الشخصيات ليسهل إدراك حقيقتها وسلوكها.

-

¹ - للمزيد أنظر : فايزة أحمد عبد الرزاق ، المرجع السابق ، ص 24.

مسرحية الأميرة قمر لحديد عيسى:

بما أن الشخصية هي المحرك الرئيسي للفعل والأداة الكاشفة عن الصراع، وبما أن الشخصيات الدرامية تتعدد داخل سياق النص حسب سلوكياتها وأهدافها. فإن الشخصيات التي وظفها الكاتب في مسرحية الأميرة قمر تنقسم إلى نوعين:

- شخصيات الخير وهي مرتبطة بواسطة عامل القرابة وحب الآخر والتفاني من أجل إنقاذه وسلامته.
- شخصيات الشر وهي تقوم أساسا على إيذاء النفس البشرية، وخلق الضرر والغبن في أوساط المجتمع.

أ. السلطان:

في مقدمة شخصيات الخير نجد شخصية السلطان الحاكم على البلاد، وأب الأبناء الأربعة، وهو بمثابة الحارس والموجه لأبنائه ضد التلف والإعوجاج:

دخول السلطان مع أولاده، ثم يقدمون هداياهم للسلطان).

السلطان: كيف حالكم يا أولادي؟

الأولاد: بخير، والحمد لله.

السلطان: هل تدربت على ركوب الخيل يا قمر؟

قمر: نعم يا أبي.

السلطان: هل تواظب على التدريب مع الجيش؟

برق: نعم، تعلمت الكثير يا أبي.

السلطان: وأنت يا صقر، كيف أحوال تجارتك، وهل تتصدق من أموالك؟

صقر: إن تجارتي في ازدهار مستمر، وأتصدق من مالي دائما.

الفصل الرابع - دراسة في الأشكال والمضامين لنموذجين من أدب الأطفال في الجزائر

السلطان: وأنت يا ليث، هل من قصائد جديدة؟

ليث: نعم يا أبي، لقد كتبت عشر قصائد، وأريد أن ألقى واحدة منها بهذه المناسبة.

وهو كذلك قدوة لأبنائه في حب السلام، والتعاون مع الآخرين، والتفاني من أجل خدمة الوطن والدفاع عنه:

قمر: كيف كانت رحلتك إلى مدينة الأحلام يا أبي؟

السلطان: مدينة الأحلام مدينة جميلة ورائعة، كل الناس متعاونون ومتحابون.

كما أنه لا يسمح لنفسه بالإنفراد بالرأي لصالحه، بل يبين لنا بأن إصدار الأوامر في مقام الحكم والسلطان دائما ما يقوم على أساس المشاورة والأخذ بالنصيحة:

السلطان: يا أولادي، أريد أن أستشيركم في أمر مهم.

الجميع: ما هو يا أبي؟

السلطان: أريد أن أعين واحدا فيكم وليا للعهد.

في الأخير، رغم القوة والجبروت التي يملكها السلطان، إلا أنه يبقى بإنسانيته ذلك الأب الحنون الذي يحرص على سلامة أبنائه، والدفاع عنهم ضد أي شر أو مكروه، ولو كلفه ذلك ماله ومنصبه الذي هو فيه:

(يظهر السلطان في المكان الذي خطفت فيه، ثم يعاتب الحارسان)

السلطان: أين هي الأميرة قمر، هيا تكلمنا؟

الحارس 1: خطفتها الساحرة يا مولاي.

السلطان: أين كنتما؟

الحارس 01: كنا معها، لم نستطع التغلب على الساحرة، إنها قوية جدا.

الفصل الرابع - دراسة في الأشكال والمضامين لنموذجين من أدب الأطفال في الجزائر

السلطان: سأعاقبكما عقابا شديدا، هيا أغربا عن وجهي، يا أولادي من يجد الأميرة قمر يكون وليا للعهد، وسأعطيه ما يشاء من ذهب وفضة، هيا اذهبوا للبحث عنها.

ثم تختتم النهاية بسعادته وعودة أبنائه إليه، وهو كله فرح وسرور :

السلطان: كيف حالك بنيّتي؟

قمر: بخير، و الحمد لله.

السلطان: من أنقذك يا قمر؟

قمر: برق يا أبي.

السلطان: شكرا لك يا برق، تستحق المكافأة والمنصب.

برق : لا أريد لا ذهباً، ولا فضة، ولا منصبا، فأختي قمر أغلى من كنوز الدنيا.

قمر: شكرا لوفائك يا أخي.

السلطان: هكذا يكون الرجال.

السلطان: لقد حدث هذا لأنكما أخوين متحابّين بصدق، دعونا من الحديث، وهيا لنحتفل بعودة بنيّتي قمر.

ب. قمر:

هي الشخصية الرئيسية التي وظيفها الكاتب في المسرحية، وهي مثال للبنات الحنون التي تحب إخوتها وأبيها وتعمل على إرضائهم، والاستجابة لأوامرهم بكل تفان وإخلاص:

(خروج ليث ثم دخول قمر و هي تحمل الأزهار)

قمر: إنها أزهار جميلة، سأحضر المزيد منها.

الفصل الرابع - دراسة في الأشكال والمضامين لنموذجين من أدب الأطفال في الجزائر

كما أنها تسعى دائما لمساعدة الفقراء والمساكين، وفي ذلك دلالة واضحة على أن البنت بفطرتها هي عاطفية أكثر من الولد:

السلطان: أيها الحارس لقد أحضرت ملابس للفقراء، اذهبوا ووزعوها.

الحارس: أمرك مطاع يا مولاي.

قمر : أود الذهاب معهم يا أبي.

السلطان: اذهبي، وكوني حذرة.

ج. برق:

هو الأخ الطيب الذي يحبه أبوه وكل إخوته، وهو يحب دائما القوة والتدرب على القتال من أجل الدفاع عن أسرته ووطنه، وبالتالي هو يبين لنا النموذج الأمثل الذي يمكن للطفل أن يقتدي به في حب الخير ومساعدة الآخرين من جهة، وفي قهر الشر والعدوان من جهة أخرى:

برق: هي على حق يا ليث، أتحب أن يتعدى أحد على ممتلكاتك دون استشارتك.

السلطان : هل تواظب على التدريب مع الجيش؟

برق: نعم، تعلمت الكثير يا أبي.

السلطان: من أنقذك يا قمر؟

قمر: برق يا أبي.

السلطان: شكرا لك يا برق، تستحق المكافأة والمنصب.

برق : لا أريد لا ذهباً، ولا فضة، ولا منصبا، فأختي قمر أغلى من كنوز الدنيا.

قمر: شكرا لوفائك يا أخي.

السلطان: هكذا يكون الرجال.

د. صقر:

هو الابن الذي يهوى المال والجاه، والتباهي بالنفوذ والسلطان. وبالتالي يبنها إلى أن هذه الصفة الذميمة قد تجعل الإنسان يغفل عن حب الخير والسعي وراء تحقيقه، بل يكون دائما مكبلا بحلاوة المال والسلطان حتى ولو اقتضى ذلك تقديمه على أسرته:

صقر : (بصوت مرتفع) لا، لقد طلب أبي رأينا، رأيي هو أي أنا من يستحق هذا المنصب لأني أغنى شاب في هذه المدينة.

هـ. ليث:

يمثل ليث جانبا من العلم والمعرفة داخل سلطان القصر، فهو محب لقراءة الكتب، ونظم الشعر والتغني به:
برق: هل من قصيدة جديدة كتبت؟
ليث: نعم كتبت قصيدة رائعة، سألقيها عندما يعود أبي.

صقر: ما عنوانها ؟

ليث: إن عنوان هذه القصيدة عودة ...

غير أن الكاتب (حسب رأيي) كان يمكنه أن يوظف هذه الشخصية في صورة أخرى تتماشى مع السياق العام الذي وضعه فيه. فالإنسان الذي يفني حياته من أجل العلم والمعرفة وقراءة الكتب، نجده في العادة أكثر اتزاناً في المواقف الحرجة، وأقدره على مجابهة المخاطر والصعاب. كما كان يمكن أن يوظفه (أي الكاتب) كالابن الحكيم الذي هو مشبع بمعرفة السطور وخبرة الأيام يمكن استشارته في الأمور كلها بما في ذلك أمور الحكم والسلطان.

و. الحارسان:

هم بمثابة جدار تحقيق الأمن والسلامة داخل القصر، وقد ربطهما الكاتب منذ البداية بصفة الفشل والدناءة وإهمال منصب الحراسة والذود عن القصر:

قمر: إنها أزهار جميلة، سأحضر المزيد منها.

الحارس 1: إن رائحة الأزهار كريهة، رائحة الأكل الشهية أفضل منها.

الحارس 2: يا لك من أكل، إن رائحتها رائعة، أنت تفكر في الأكل فقط.

(خروج صقر ودخول برق فيجد الحارسان نائمان)

برق: استيقظا أيها الحارسان، إن هذه المناسبة مهمة جدا.

الحارس 1: (بصوت منخفض للحارس 02) قلت لك هذه المناسبة فيها مأكولات شهية.

ز. الشيخ:

لقد أصاب الكاتب في إقحام هذه الشخصية داخل سياق الأحداث، فهو يمثل شخصية الشيخ الحكيم الذي يمكن الرجوع إليه في معرفة الأشياء، كما استطاع من خلاله أن يضع فارقا بين من يؤمن بهذه الشخصية الحكيمة ويأخذ رأيها بعين الاعتبار، وبين من ينكرها ويصنفها في خانة الدراويش الأغبياء:

(يظهر شيخ المدينة وهو يمرّ عبر الشارع فيلتقي ببرق)

برق: شيخ المدينة.

شيخ المدينة: ماذا يحدث هنا؟

برق: لقد خُطفت الأميرة قمر.

شيخ المدينة: كيف خُطفت؟

برق: هربت الساحرة من السجن، وخطفتها.

شيخ المدينة: خذ هذه الخريطة، ستدّلك على مكان الساحرة.

برق: شكرا لك يا شيخ المدينة.

شيخ المدينة: كان الله في عونك.

(خروج برق ودخول صقر وليث)

صقر: (يخاطب أخوه ليث) قلت لك يا أخي إن الطريق ليس من هنا.

ليث: (يخاطب شيخ المدينة) من أنت أيها الشيخ؟

شيخ المدينة: أنا شيخ المدينة.

صقر وليث: شيخ المدينة.

ليث: أتعرف مكان الساحرة؟

شيخ المدينة: لماذا؟

صقر: لقد خطفت أختي قمر.

شيخ المدينة: أتريدان إنقاذها لحبكما لها، أم لحبكم للمكافأة والمنصب؟

صقر: هيا نذهب يا أخي، يبدو أن هذا الشيخ مجنون.

شيخ المدينة : الجنون معشش في عقليكما.

ح. الساحرة:

شخصية شريرة تمتهن الخداع والمكر، وتفاجئ الأميرة قمر وهي في

عملها لمساعدة الفقراء والمساكين في وسط المدينة، فتختطفها أمام فشل

الحراس في الدفاع عنها:

(فجأة تظهر الساحرة، فيهرب الأطفال، وتشاجر مع الحارسان،

وتغلب عليهما، وتختطف الأميرة قمر، وتفر)

قمر: أيها الحراس.

الحارسان: الأميرة قمر.

إن هذه الشخصية الشريرة يكشف المتلقي الطفل من خلالها كل أساليب الخداع والمكر التي تستعملها النفوس السيئة للإطاحة بالأرواح الطيبة، لذا فهي رسالة قوية من طرف الكاتب لأخذ الحيطة والحذر أمام هؤلاء الناس.

كما يبين لهم من خلال هذه الشخصية أن الشر لا يطول مهما طال الزمن، فلا بد له أن يزول أمام الإرادات الطيبة لبقية الناس. وبالتالي يجب على الطفل أن يعي بأن الصبر أمام الشر والمصائب هو من بين الأسباب التي يتمكن فيها من الوصول إلى النجاح وتحقيق الخير له وللناس أجمعين.

ط. شمشوم:

هو شريك الساحرة في المكر والخداع وخادمها المطيع الذي لا يعصي لها أمرا، وقد جمعتهما نفس الطموح غير المشروع. في حين نجد بأن الكاتب قد وظفه في آخر سياق النص حتى يبين للمتلقي بأن الشر هو مبتغى العديد من الناس. غير أنه لم يذكر التفاصيل التي جمعت بين شخصية الساحرة وشمشوم، وذلك ربما راجع إلى أن هذه التفاصيل هي لا تساعد على تلاحم أجزاء الحكاية المسرحية، وكذلك لكي يجنب الطفل حالة الاستفهام والتساؤل التي تمتاز بها شخصيته الفضولية.

الساحرة: شمشوم، أحضر القدر.

شمشوم: لماذا؟

الفصل الرابع - دراسة في الأشكال والمضامين لنموذجين من أدب الأطفال في الجزائر

الساحرة: لنطبخ قمر، ستكون وجبة عشاء شهية، وعندما تبقى عظامها
سنتكرم بها للكلاب. (وتضحك)

شمشوم: أمرك يا سيدتي.

قمر: ما ذنبي، أنا ماذا فعلت لك؟

الساحرة: لقد سجنني أبوك عدة سنوات، سأنتقم منك.

قمر: أبي إنسان طيب، أنت من كنت تنشرين الشر في أنحاء المدينة.

الساحرة: ماذا تقولين، شمشوم أحضر القدر، لقد نفذ صبري.

شمشوم: أنا قادم يا سيدتي.

الساحرة: وجبة العشاء اليوم هي قمر. (يضحك)

مما يمكن ملاحظته في تركيبة هذه الشخصيات في المسرحية، أن
الشخصيات الخيرية كانت أكثر فعالية من الشخصيات السيئة، وهذا يدل
على إحكام الكاتب في بناء شخصياته داخل البناء الدرامي.

كما أن اختيار الكاتب لأسماء الشخصيات كان صائبا، خاصة
أسماء الإخوة الأربعة (صقر، ليث، برق، وقمر)، فهي أسماء معروفة في مخيلة
الأطفال الصغار، وتذكرهم بمخلوقات الله العديدة من حيوانات، وظواهر
طبيعية. أما اسم شمشوم فهو يرمز إلى الشخصية التي تعتمد على حاسة
الشم من أجل اصطياد فرائسها والإيقاع بهم .

قصة الطفل المتمرد لخياط أحمد:

حدد دارسو أدب الطفل مجموعة من الشروط التي يجب أن تتوفر
في الشخصية الفنية لدى الأطفال، وهي :

- الاعتماد على شخصية واحدة رئيسية مع غيرها من الشخصيات
الثانوية .

الفصل الرابع - دراسة في الأشكال والمضامين لنموذجين من أدب الأطفال في الجزائر

- أن تحمل الشخصية صفات، و أسماء، و ميول، و طبائع، وخصائص نفسية تجعلها مميزة عن غيرها من الشخصيات .
- مراعاة ميل الأطفال للشخصية المأخوذة من عالم الحيوان .
- أن تكون الشخصيات مألوفة قريبة من تصور الطفل وإدراكه¹.

ومن ثمّ يمكن اعتبار شخصية هشام شخصية سطحية وسكونية ، ذلك أن الكاتب لم يتطرق إلى جوانب متعددة من تفاصيل حياة هشام لتتضح أبعاد شخصيته السيكولوجية و الاجتماعية ، كما أن الكاتب قد غفل أيضا عن رسم ملامحها المادية الفيزيولوجية .

فشخصية هشام هنا سكونية أو غير دينامية لأنها لا تمتاز بتحوّلات مفاجئة داخل البنية الحكائية، و خاصة إذا اعتبرها القارئ (الطفل) شخصية بطلة ، لأنها هي التي أحدثت الأحداث، بل حدثا واحدا، وموقفا واحدا ينم عن العصيان والتمرد.

لم تتميز شخصية هشام بصفة الحيوية لأن الأحداث لم تكن متنوعة حيث تمكن المتلقي من تتبع مغامراتها و تطورها ، و بالتالي لا يمكن أن ينتج ذلك التلاؤم و التوحد بين آمال الشخصية و ما تحمله من قيم لتنساب إلى فكر المتلقي لتمكنه من بناء شخصيته ، باستثناء عزوف هشام عن تمرد و طلب المساحة.

شخصية الأم (مليكة) ، هي شخصية محورية أيضا ، لأنها ملكت عاطفة الحب ، وهي عاطفة عادية تملكها كل الأمهات ، إلا أنها لم تملك

¹ للمزيد أنظر: العيد جلولي ، القصص المكتوبة للأطفال ، دراسة تحليلية لموضوعاته و بنائه الفني ، رسالة ماجستير في الأدب العربي الحديث ، جامعة الجزائر ، 2000 ، ص123.

الفصل الرابع - دراسة في الأشكال والمضامين لنموذجين من أدب الأطفال في الجزائر

المعاملة الصحيحة والتوجيه الصائب ، حيث دلت ابنها وخضعت لكل طلباته خوفا عليه.

قد تتميز شخصية مليكة بالدينامية لأنها تطورت وتحولت مع نهاية القصة وملكت القرار الإيجابي السليم مع نهاية القصة ، ولكنها تبقى شخصية بسيطة غير مركبة .

خافت الأم مليكة على ابنها خوفا عاديا، وكان رد فعلها ينم عن شخصية غير مركبة، و خالية من المجاز، و ها هي ذي تقول : " تعال ، سأعطيك ما تشاء". فلا تتميز ها هنا بين الدال و المدلول، و بين الوعي و اللاوعي، و قد فسر "لاكان" في نظريته المتعلقة بلاوعي اللغوي حيث اعتبر " الدال هو الدليل نفسه، و قد بين أن ليس هناك في لغة اللاوعي تمييز بين الدال و المدلول " ¹.

فتجلى ها هنا ثمة علاقة بين العالم الرمزي، و هو الدال ، ما قالته الأم، و العالم الداخلي الخاص بوجودان الأم مليكة اتجاه ولدها هشام ، فهي عاطفة غير مضمرة ، امتزجت بين الحب و الخوف ، فترتب على ذلك ردّ فعل و تصرف معين اعتبر سلبيا لأنها خضعت لرغبته و جعلت من هشام يشعر بلذة الانتصار.

شخصية الأب : إن الأب كلمة تعادل تلك القوة التي تؤسس القوانين و الأعراف الاجتماعية و النظام الرمزي ، ذلك أنه، " باسم الأب يتكيف الطفل مع المجتمع، و ينمو على المستوى النفسي نموا صحيحا " ².

¹ المودن حسن ، لاوعي النص في روايات الطيب صالح ، المطبعة و الوراقة الوطنية ، مراكش ، ط1، 2002، ص32.

² السيد إبراهيم ، التخيل الثقافي و نظرية التحليل النفسي المعاصر ، مركز الحضارة العربية ، القاهرة ، د ت ، ص55.

الفصل الرابع - دراسة في الأشكال والمضامين لنموذجين من أدب الأطفال في الجزائر

يؤكد "لاكان" على الدور الأساسي للأب في تهيئة الطفل للاندماج في المجتمع.

حين غاب الأب ، غابت السلطة ، ووجد هشام فراغا وحرية ، لقد غابت المراقبة ، فماذا يفعل ؟

ولما عاد الأب ، عاد التوازن النفسي إلى هشام الذي أراد أن يبين لأبيه أنه لم يخن العهد، و لم يقصّر كي يرضى عنه فتتحقق ذاته ، ذلك الرضى يقتزن باللعبة التي أهداها الأب لابنه هشام .

شخصية (عائشة) الجارة ، تمثل التواصل مع الآخر ، إنها الحوار والمناقشة التي تمكن من فض النزاع و إيجاد الحلول للمشاكل النفسية والاجتماعية ، أشارت عائشة و بينت لمليكة الحل الأمثل. بالتالي جعل الكاتب عائشة الجارة التي تقترح بيت مليكة دون أن يفسر أبعادها وملاحظها كي يتمكن المحلل أو الناقد من البحث عن كينونتها داخل سياق النص .

إذن ، إن الحل يكمن عند عائشة رغم شخصيتها المجهولة إلا أنها على دراية بما يفعله الأطفال، و بما يريدونه ، و قد أخبرت مليكة بأن لا تصغي له مقدمة لهاكل التبريرات المنطقية . ومما جاء به الكاتب في هذا السياق : " بينما مليكة غارقة في التفكير، دخلت عليها جارتها عائشة دون أن تشعر بها و قالت لها: معذرة يا عزيزتي! طرقت الباب ثلاث قبل الدخول و لا أحد رد علي. ما لي أراك حزينة؟ خير إن شاء الله ! تنفست مليكة الصعداء، ثم قصت على الجارة ما أصبحت تعانيه مع ابنها المتمرد. عندما انتهت من الكلام، ضحكت عائشة و علقته: هل تصدقين الطفل لما يهددك برمي نفسه؟ ولدك يعلم أنك تحبينه كثيرا وتخافين عليه أكثر،

الفصل الرابع - دراسة في الأشكال والمضامين لنموذجين من أدب الأطفال في الجزائر

ولهذا أصبح يساومك. اسمعي نصيحتي: لا بد أن تجعلي حدا لتصرفه هذا. إن لم تفعلني ، سيطمع في أشياء ثمينة جدا، و ربما يتعود عند كبره، مساومة الناس و ابتزاز أموالهم فيصير محتالا خسيسا! معك الحق يا جارتني! غالبا ما يبدأ الانحراف بسيطا تافها، و مع مرور الأيام يتطور ليصبح خطيرا، لا علاج له، الآن فقط، تفتنت للحيلة ¹.

وبالتالي يمكن اعتبار شخصية عائشة أنها ترمز إلى المفتاح، و إلى الحل القريب والبسيط لأنها نموذج للجارة الصالحة التي تحب الخير لغيرها من الجيران، إنها تمثل النموذج الأمثل للشورى، و الحوار، و التواصل، والتفتح على الآخر، والإصغاء إليه.

6- الصراع :

يمكن أن نسميه كذلك بإدارة الصراع، وهو أحد العناصر الهامة في الحبكة الدرامية، بحيث تتعارض الرغبات، وتتصادم الشخصيات، والقوى الموجبة والسالبة في حالة منها لإبراز الحدث.

من أهم مميزات الصراع أنه يجعل العمل المسرحي حافلا بالحركة المتنامية من بدايته إلى نهايته بين قوتين متكافئتين حتى تضمن الحيوية، ومما يشترط في هاتين القوتين المتصارعتين التعارض التام بينهما في الأسس والقيم التي تسيران عليها، ويجب أن يكون الصراع مشاهدا مترجما إلى وقائع حركية، وأن يكون قادرا على شد انتباه المتلقي.

قد يختلف الصراع باختلاف العمل الدرامي المعد، فنجد مثلا بعض الأعمال التي تحتوي على صراع بين الإنسان والقوة الغيبية، وأخرى بين

¹ - خياط أحمد ، المرجع نفسه ، ص ص 10 ، 11 .

الفصل الرابع - دراسة في الأشكال والمضامين لنموذجين من أدب الأطفال في الجزائر

أفكار ومبادئ معينة، كما يمكنه أن يدور بين نوازع الإنسان الداخلية. من ثمّ يمكننا أن نذكر ثلاثة أشكال من الصراع هي:

- الصراع الخارجي المبني على التنافس بين شخصين حول أسباب شخصية أو اجتماعية أو اقتصادية، وهو أساس الحبكة في الأعمال الكوميدية والدرامية والميلودرامية.

- الصراع الخارجي الذي نجده عادة بين قوى كبرى تفوق إرادة الأفراد أو الجماعات، مثال ذلك تناقض بين رؤيتين للعالم، أو تضارب المصالح بين القضايا العامة والخاصة.

- الصراع الداخلي أو الوجداني وهو الذي يأخذ شكل نزاع أخلاقي بين الواجب والرغبة، أو الفعل والعاطفة، ويعبر عنه على مستوى الخطاب في المونولوج أو بالميم.¹

حسب شكري عبد الوهاب فإن الصراع داخل العمل الدرامي ينقسم إلى أربعة أنواع هي:

1- الصراع الساكن: وهو يدل على انعدام الحركة بحيث تتميز فيه الشخصية بالخمول وانعدام الحركة وردة الفعل، وهو ما يؤدي إلى تراجع وتيرة الحدث نحو البطء والخمول.

2- الصراع الوائب: وهو عكس الأول بحيث يدل على وجود حركة لكنها متدرجة، فالشخصية في هذه الحالة تنتابها تحولات مفاجئة لاتخاذ قرار معين، أو الإقدام على فعل، غير أنها تأخذ وقتا كافيا من أجل التفكير في عمله أو لا.

¹ - للمزيد أنظر : فائزة أحمد عبد الرزاق ، المرجع السابق ، ص 26.

الفصل الرابع - دراسة في الأشكال والمضامين لنموذجين من أدب الأطفال في الجزائر

قد يؤثر هذا النوع من الصراع بشكل كبير في نفسية المتلقي نتيجة التقلبات الغامضة التي تشهدها الشخصية من فترة لأخرى، كما أنه يبقى دائما في حيرة من أمره حول النهاية التي سيؤول إليها هذا العمل الدرامي.

3- الصراع الصاعد: يتماشى هذا النوع من الصراع بشيء من التدرج المنطقي مع الأحداث الدرامية التي تتوالى الواحدة تلو الأخرى، فكلما اشتدّ الصراع وانتقل من مرحلة إلى أخرى، فإن ذلك يسهم في الكشف عن مشاعر الشخصية، ويوضح المسببات والدوافع التي جعلت هذه الشخصية تتصرف مثل هذا التصرف، بل ويصل بصراع الشخصيات إلى ذروة الأزمة، ويدفعها إلى اتخاذ قرارها المصيري.

4- الصراع الذي نشعرنا بقرب نشوبه: هو نوع من الصراع يخفيه المؤلف على المتلقي بطريقة غير مباشرة حتى يخرج من دائرة الملل إلى دائرة التوتر والترقب. إنه نوع من الوعد والتلميح الذي يقطعهما المؤلف على نفسه لمشاهدته بأنه متحكم في رسم شخصياته وإدارة الصراع المرتقب.¹

أما في النصوص المخصصة للأطفال فلا بد للصراع أن يخرج عن هذه الأنواع الثلاثة لأن فيها نوعا من الصعوبة والتعقيد التي قد تعيق الطفل عن الفهم والاستيعاب. ولا يدلّ ذلك على البساطة المفرطة في كل شيء، لأنها قد تؤدي إلى فقدان السيطرة على النص، وبالتالي خروجه عن السياق المعروف الذي تسير عليه النصوص الدرامية عامة.

إن الحد الفاصل يجب أن يكون في عرض المستوى الأدنى من الصراع أي ذلك الذي يكون بين الخير والشر، فالكثرة المفرطة، والقلّة المجحفة، كلاهما لا يجذبه المتلقي من فئة الأطفال.

¹ - للمزيد أنظر : شكري عبد الوهاب ، المرجع السابق ، ص ص 66 ، 67.

الفصل الرابع - دراسة في الأشكال والمضامين لنموذجين من أدب الأطفال في الجزائر

كما يجب أن يتماشى الصراع مع قدرات الأطفال على الفهم والإدراك، حتى يؤدي في الأخير الأهداف المنشودة وراء توظيفه داخل النص الدرامي. فمثلا نجد بأن الأطفال الذين يقرؤون ويشاهدون قصص البطولات كسندباد، وسندريلا، والتاجر الأمين، غالبا ما يعتقدون في مبادئ الأبطال، ويتمنون أن ينجحوا في تحقيقها. وإذا انتبهنا إليهم داخل العمل الدرامي فإنهم ينتظرون بشغف، وترقب مجاهدة البطل لأعدائه، ثم يتنفسون الصعداء عند نجاحه في الأخير، وانتصاره على أعدائه.

مسرحية الأميرة قمر لحديد عيسى:

إن من مميزات العمل المسرحي هو نقل الصراع الموجود في الحياة اليومية، والمبني أساسا على التناقضات التي تخلقه وتعمل على تطويره وتشكيله، وجعلها صراعا دراميا إلى أقصى الحدود. ونحن نقصد هنا صراع الشخصيات فيما بينها نحو تحقيق الأفعال المتعاكسة حسب مختلف الأهداف والمصالح.

من ذلك نجد بأن الصراع في هذه المسرحية قام أساسا على حركة واضحة جعلت هذا العمل الدرامي يظهر في جو من الحيوية والمتعة، وهو ما جعل عنصر التشويق والمتعة يطغى بكل وضوح على هذا العمل الفني.

لقد أقدم الكاتب منذ بداية المسرحية على إبراز الصراع الموجود بوتيرة جيدة حين يعرض للمتلقي تنافس أبناء السلطان حول المبادئ والأفكار التي تقوم عليها النفس البشرية، فصقر حبه للمال والجاه والتطلع إلى المناصب العليا، وليث حبه قراءة الكتب ونظم الشعر والتباهي بذلك أمام المال، أما برق فهو الابن القوي الذي يهوى القوة والتدرب الجيد من أجل نيل رضا السلطان والدفاع عن الأسرة والوطن، وتأتي الأميرة قمر

الفصل الرابع - دراسة في الأشكال والمضامين لنموذجين من أدب الأطفال في الجزائر

لتكون البنت الحنون العطوف على إخوتها وأبيها، وهي الطرف البارز في الصراع بجبها للخير ومساعدتها للفقراء والمساكين.

إذا ينطلق صراع المسرحية حول تضارب الإرادات الأربع بحوار بسيط ومفهوم، يستطيع المتلقي من خلاله إدراك الفكرة والمعنى الذي يدور حوله سياق النص. ثم ينتقل الصراع بعد ذلك إلى تسارع إيقاعي عندما تظهر الساحرة الشريرة مرجحة كفة الشر لصالحها، فهي عنوان للمكر والخداع والكيده الذي تحيكه بالأميرة قمر، وينتهي الأمر بها إلى خطفها ومحاولة قتلها انتقاما منها للسلطان الذي تركها في السجن بضع سنين بسبب أعمالها الخبيثة:

(دخول صقر مسرعا)

صقر : أبي، أبي.

السلطان: أعدت مجددا أيها الأحمق.

صقر: الساحرة هربت من السجن.

السلطان : كيف هربت، فالأبواب من حديد، والجدران من صخور صلبة؟

صقر: بسحرها يا أبي.

السلطان: كيف؟

صقر: يقال أن الحارس ترك باب السجن مفتوحا ، لقد كان مشهد مريبا

عمّ أرجاء السجن، ثم ارتفعت أصوات مخيفة، ثم، ثم

الجميع: ثم ماذا؟

صقر: ثم هربت الساحرة، هربت، هربت.

السلطان: ابنتي قمر في خطر.

برق: سنذهب للبحث عنها.

الفصل الرابع - دراسة في الأشكال والمضامين لنموذجين من أدب الأطفال في الجزائر

مع وجود الصراع مرتبط بالأميرة قمر منذ بداية المسرحية إلى نهايتها، فإن الكاتب استطاع أن يظهر مقومات البطل الحقيقي في مسرح الطفل، فقد صور لنا هذه الأميرة حاملة لطرف الصراع مع إخوتها تارة، ومع الساحرة ومساعدتها شمشوم تارة أخرى، وهذا هو المعنى الحقيقي الذي تقوم عليه الشخصية الأساسية في الأعمال الدرامية الموجهة للأطفال، وذلك حين يتمكن الكاتب بكل سهولة وإيجاز من ربط الصراع بين طرفين على الأكثر وهما الخير والشر، وبالتالي يستطيع الطفل بالموازاة مع سنه أن يدرك المعنى الحقيقي لهذا الصراع، ليخلص في الأخير إلى إدراك أن الخير دائما هو الذي يفوز على النوايا السيئة.

قصة الطفل المتمرد لخياط أحمد:

رغم افتقار هذه القصة إلى كثرة الأحداث والشخصيات إلا أن الصراع فيها هو موجود و متنوع نسبيا ، لأن هشام صارع صراعا نفسيا داخليا حوّله إلى صراع اجتماعي هو مجابهة ومقاومة الأم .

حاول هشام أن يحقق ذاته من خلال عناده، وتمرده، ومقاومته، وتحقيق رغبته، وقد استغل فيها غياب الأب، فوج ميدان المقاومة النفسية أولا ثم الاجتماعية ، إلا أن هشام خضع بعد ما سمع كلمة "لا" . يشبه الصراع هاهنا و يقتزن مع مسرحية أوجين يونسكو تحت عنوان " جاك أو الامتثال " حيث صارع "جاك" صراعا نسبيا وطفيفا سرعان ما امتثل وخضع لأعراف و تقاليد الأسرة و المجتمع .

يتجلى صراع آخر على مستوى شخصية الأم ، لأنها هي التي قاومت ، هي التي أحبت، و خافت، و ترددت، ثم غامرت لتقول لابنها "لا" خاشية أن يُلقِيَ الأذية بنفسه . قالت " ولكن أخشى أن يُلقِيَ فلذة

الفصل الرابع - دراسة في الأشكال والمضامين لنموذجين من أدب الأطفال في الجزائر

كبدي بنفسه من السطح"¹. يظهر صراعها من خلال تفسير المؤلف لحالتها تلك ، بقوله: " خفق فؤاد المرأة فكانت تسمع دقاته سريعة عنيفة ، أحست بالخوف، وكادت تدعو ولدها العنيد للنزول لتناوله قبضة من اللوز ، ثم تذكرت نصيحة جارتها "². إنها عبارات تشرح وتوضح صراعا سيكولوجيا على مستوى وجدان الأم مليكة.

• أهداف القصة :

إن القصة الموجهة للأطفال تختلف عن تلك التي تكتب للكبار الراشدين ، هي كتابة خاصة وخطيرة لأن المتلقي طفل ، و بالتالي فإن من " ضرورات الكتابة للطفل الراحة النفسية التي يجدها الطفل في القراءة النافعة ، و هي تزويده بالمعرفة التي توسع دائرة الضوء في حياة الطفل، وترسيخ القيم السليمة التي تساعد على صحة الحكم على الأعمال والناس "³.
إن الطفل يبحث عن الخيال و المتعة و الأحداث الشيقة و الوضعيات المعقدة ليفكر مع البطل و يتوحد معه .

إن قصة هشام المتمرد تخلو من العناصر السالفة الذكر ، فهي قصة عن الواقع و من الواقع ، لا خيال فيها، ولا أبطال خارقين، ولا وضعيات معقدة مشوقة. ولكن رغم ذلك يمكن أن تحقق الأهداف التالية :

أولا الأهداف الفكرية :

أراد الكاتب من خلال هذه القصة أن ينظم فكر المتلقي (الطفل) ، فتجعله يكشف عن أخلاق الناس الحقيقية من خلال تصرف هشام الذي استثمر قدراته الذهنية ليسلك سلوكا سليما ،ولكن المؤلف لم يربط في ثنايا

¹ - خياط أحمد ، المرجع السابق ، ص 10 .

² - المرجع نفسه ، ص 13 .

³ - طارق البكري، " كامل الكيلاني رائد لأدب الطفل العربي " دراسة في اللغة و المنهج والأسلوب ، دار الرقي للطباعة و النشر و التوزيع ، لبنان ، ط1، 2006، ص50.

الفصل الرابع - دراسة في الأشكال والمضامين لنموذجين من أدب الأطفال في الجزائر

هذه القصة بين الفهم والثقافة والمتعة والتشويق، ولم يصلها أيضا بالموروث الثقافي للأمة الإسلامية باستثناء تطرقه لأداء والد هشام لفريضة الحج.

ثانيا الأهداف المعرفية :

ركز الكاتب في هذه القصة على المعرفة المباشرة شبيهة بالتلقين التعليمي دون أن يقدم مجال التسلية و المتعة ، فلم ينتقل مثلا بشخصياته إلى مناطق و أزمنة مختلفة ذلك أن أحداث القصة جافة تدور في منزل هشام، إلا أن المتلقي قد يدرك أن المعصية و التمرد و عدم طاعة الوالدين هي أخلاق سيئة عليه أن يتجنبها و يتجاوزها.

ثالثا الأهداف التربوية الأخلاقية :

يتضح و يتألق الهدف التربوي منذ بداية القصة إلى نهايتها حيث يطرح المؤلف مشكلة التعامل مع الأبناء عندما يجعل الأم مليكة تعيش في حيرة من أمرها ، فحين يقرأ المتلقي (الطفل) القصة قد يتفق مع الأم ويدرك درجة معاناتها و صراعها النفسي فيعزف و لا يفكر في أن يضع والدته في هذه الوضعية الحرجة.

رابعا الأهداف اللغوية :

حرص المؤلف على أن تكون قصته خالية من العيوب اللغوية ، وبالتالي قد يتزود قارئ القصة بالمرادفات اللغوية رغم بساطتها ، و من ثمة فإن المؤلف ها هنا يصبو إلى تهذيب لغة الطفل و تثقيفه.

إن القصة خالية من الخيال الذي يستهوي الطفل ويشده و يجعله يواصل المطالعة بشوق وشغف ، تجري أحداثها في مكان محدود ، تجاوز مؤلفها عناصر المتعة والتسلية، وكأن الكاتب يتوجه للكبار الراشدين حين يقول: " غالبا ما يبدأ الانحراف بسيطا تافها و مع مرور الأيام يتطور ليصبح

الفصل الرابع - دراسة في الأشكال والمضامين لنموذجين من أدب الأطفال في الجزائر

خطيرا " ¹، و حين تقول أيضا : " أغرب عن وجهي يا ملعون " ²، وكذلك: " وحذار أن تكون طماعا فيكرهك الناس " ³، كلها عبارات مباشرة عبارات عن دروس أخلاقية ينفر منها الأطفال والشباب و لا يحبونها ولا يصغون إليها.

تتضح ذاتية المؤلف من خلال جزمه أن ما يشاهدونه الأطفال كله سموم حين يقول: " إنها يا مليكة الأفلام المسمومة التي يشاهدونها صباح مساء دون مراقبة الآباء و لا توجيه الأمهات " ⁴. هي أحكام يوجهها الكاتب للآباء الراشدين وليس للأطفال ، لأن الطفل و هو يقرأ هذه العبارات يدرك أن الكبير الراشد يحاول أن يخرمه من كل متعة ، و من اللعب أي حرمانه من طفولته .

فكرة الأفلام المسمومة أو الرسوم المتحركة الموجهة للأطفال و آثارها السلبية أو الإيجابية هي فكرة أو إشكالية تناقش في ملتقيات مع متخصصين وآباء للتوصل إلى حلول وتوصيات للوقاية من الأخطار التي تهدد الأبناء.

و بالتالي، فإن القصة المعنونة بـ " الطفل المتمرد " تحتاج إلى مزجها بأحداث خيالية، و بتنوع الأحداث، و الأزمنة، و الأمكنة، وتجنب الدروس الأخلاقية المباشرة التي تجعل الطفل المتلقي ينفر، و يتعد عن القصة، و الكتاب، و المطالعة .

¹ - خياط أحمد ، المرجع السابق ، ص 10.

² - المرجع نفسه ، ص 16.

³ - المرجع نفسه ، ص 19.

⁴ - المرجع نفسه ، ص 11.

المبحث الثاني : دراسة في الأشكال.

1- اللغة :

تعتبر اللغة وسيلة هامة للاتصال بين البشر عن طريق استخدام نظام من العلامات الصوتية الدالة على معان محددة، بحيث يلجأ الإنسان إليها من أجل التعبير عن رغباته ومشاعره وأحاسيسه الداخلية، وإخراجها إلى العالم الخارجي بنطق الكلمات، واستعمال الصيغ، والحروف. في هذا السياق عرفتفا فائزة عبد الرزاق « بأنها نظام من الاستجابات يساعد الطفل على التواصل مع نفسه ومع غيره من الأفراد، فما أن يكتسب الفرد ولو قسطا يسيرا من الاستجابات اللفظية واللغوية حتى يبدأ في استخدامها كأداة اتصال¹ ».

كما أن هناك صورا أخرى قد يلجأ الإنسان إليها في تعويضه للنطق عن طريق استخدام الإشارات بمختلف أنواعها، كهز الرأس ، ورد طرفة العين، واستعمال ملامح الوجه واليدين.

إن الإنسان في اعتماده على اللغة كمحرك لحالته التعبيرية يستعملها في بداية طفولته عن طريق الفطرة، ثم تتطور بتطوره البيولوجي والفكري لتصبح أداة تعبيرية اجتماعية بالدرجة الأولى. « إنها أداة التوصيل التي اصطلح أهلها على دلالات رموزها من أصوات (حروف) وكلمات، وعبارات، وهي تقوم بأداء وظيفتها في توصيل الأفكار والمعلومات بدقة تتناسب وحجم معرفة المتلقي بالنظام اللغوي ، ودلالات الرموز. وبالنسبة للكاتب الأديب (في حالتنا : الكاتب القصصي أو المسرحي) فإن

¹ - للمزيد أنظر : فائزة أحمد عبد الرزاق ، المرجع السابق ، ص 26.

الفصل الرابع - دراسة في الأشكال والمضامين لنموذجين من أدب الأطفال في الجزائر

استخدامه للغة يكون أشد أهمية وصعوبة، لأنه لا يعبر عن أفكار ومعلومات فقط، بل يعبر عن مشاعر وأحاسيس أولا¹.

إذا ما نظرنا إلى العلاقة التي تفرضها اللغة في الكتابات الدرامية، فإنها تعمل على ربط الصلة بين المسرح والجمهور من خلال إثارة عواطفه، وتحريك مشاعره. لذلك نجد بأن الكاتب الأديب إذا اتجه نحو هذا النوع من الكتابات الدرامية فإن يتحزم بكم هائل من الكلمات الفنية، والعبارات المقنعة التي يجدها المتلقي في قاموسه اللغوي، فينبهر بها، وينساق وراءها، دون الاهتمام بأفعال الممثل، وأدائه على خشبة المسرح.

إن اللغة في العمل الأدبي لغة خاصة، ليست لمجرد التوصيل، ولكن التوصيل والتصوير وإثارة الشعور والإقناع عن طريق التأثير في العاطفة والانفعال. ولا يتحقق ذلك إلا إذا استطاع الكاتب أن يوظف في نصه لغة فنية تصل بكامل معانيها ودلالاتها النفسية إلى تحقيق بناء درامي محكم. في هذا السياق يشير غنيمي هلال بأن اللغة المسرحية «هي المظهر المادي لكل المقومات المسرحية وغايتها، وبها تتحقق الصلة بين المسرح والجمهور عن طريق تراسل المدركات الموضوعية المصورة التي تصدر عن نفسية الشخصيات في المواقف فتكسب الشخصية أبعادها»².

كما أن للأطفال farkا كبيرا بين مستوياتهم اللغوية وقدراتهم الفكرية وشعورهم النفسي، وهو ما له الأثر الكبير في تلقي العمل الدرامي من طفل لآخر. فكاتب أدب الأطفال لا بد له أن يراعي كل هذه الفوارق في عمله الموجه لهم، حتى يتمكن الطفل المتلقي من تتبع العمل الدرامي، وربط

¹ - محمد حسن عبد الله ، قصص الأطفال ومسرحهم ، المرجع السابق ، ص 91.

² - محمد غنيمي هلال ، النقد الأدبي الحديث ، دار العودة ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1982 ، ص 66.

الفصل الرابع - دراسة في الأشكال والمضامين لنموذجين من أدب الأطفال في الجزائر

الأفكار، واستيعاب المضمون. وبالتالي تساهم اللغة في زيادة الثروة اللغوية للطفل، وتنمية الإحساس بجمال الكلمة، وقوة تأثيرها.

كما أن التعبير الموجه للأطفال لا بد له أن يوازن بين أمرين هامين

هما:

- المعلومات الصحيحة الدقيقة التي نجدها في بعض النصوص الهادفة، القصص العلمية، وقصص الرحالة والمكتشفين، والقصص التاريخية.

- طاقة الأطفال على استيعاب المفردات، وفهم التراكيب، والوصول إلى وجه الشبه في التشبيه، أو الاستعارة، ومغزى الكناية وما ترمز إليه.

لا يدل ذلك على استعمال لغة بسيط سهلة قد يجد الطفل فيها الملل، وتفقده حلاوة الفهم والترفيه، لأن الأدب « من وجهة تربوية تعليمية أن يمد الطفل بكلمات جديدة، وتراكيب مبتكرة. والمهم أن تكون الجرعة مناسبة في كميتها، وموقعها في السياق، بحيث لا تعطل عملية الفهم، ولا تشتت الانتباه، ويمكن الاهتداء إلى المراد بإضافة مختصرة في الهامش، أو من خلال الحوار، أو ما يفهم من السياق ».¹

بالتالي ، إن طبيعة الكتابة للأطفال هي ما تدفع الكاتب إلى اختيار منهج الاختصار في الحوارات، وسهولة اللغة، والصدق الجاد، مع الاعتماد على الإيقاع الفني الذي تفرضه الحركة الدرامية داخل النص، فيتصاعد الإيقاع، وتتصاعد معه الأحداث، والشخصيات، ويصبح الطفل جزءا لا يتجزأ من هذا العمل الفني.

¹ - محمد حسن عبد الله ، قصص الأطفال ومسرحهم ، المرجع السابق ، ص 92.

مسرحية الأميرة قمر لحديد عيسى:

اعتمد الكاتب في صياغة نص المسرحية على لغة فصحي تميزت بالوضوح والاختصار والبساطة، وهو ما يمكن الطفل المتلقي من استيعاب وفهم مفرداتها وألفاظها، فجمالية اللغة لا تكمن في تراصف مفرداتها، بقدر ما هو حسن استعمال البلاغة التي تستطيع إيصال المعنى الحقيقي لمختلف المواقف، وتكشف عن جوهر الصراع وطبيعة الشخصيات.

إن الجمالية التي تضفي على اللغة المستعملة في هذه المسرحية، هي كونها لغة فصحي تتميز بالبساطة والسهولة في الفهم والإدراك، من ذلك مثلاً نجده وظف العبارات التالية: رائحة الأكل الشهي - سأهديها لأبي السلطان - إن هذه المناسبة مهمة جداً - كتبت قصيدة رائعة - قلت لك ألف مرة - لا ترفعي صوتك - وهل تتصدق من أموالك؟ - إن تجارتي في ازدهار مستمر - هي شعار للمحبة في مدينة الأحلام - إنها مجوهره فائقة الجمال - لم نستطع التغلب على الساحرة - الجنون معشش في عقليكما - لقد نفذ صبري - جئت للهلاك برجليك يا برق - لقد انتصرت المحبة على الشر - شكرا لوفائك يا أخي .

لقد وظف الكاتب العديد من العبارات الدينية وذلك حتى يجعلها منهاجاً يسير عليه الطفل في حياته من أجل تهذيب النفس وتربيتها على المبادئ السامية التي جاء بها الديني الإسلامي الخفيف. من ذلك نجده قد ذكر مثلاً:

قمر: السلام عليكم.

الجميع: وعليكم السلام.

الفصل الرابع - دراسة في الأشكال والمضامين لنموذجين من أدب الأطفال في الجزائر

قمر: يا أخي العزيز، قلت لك ألف مرة أن لا تأخذ حصاني حتى تستأذني.

السلطان: كيف حالكم يا أولادي؟

الأولاد: بخير، والحمد لله.

برق: شكرا لك يا شيخ المدينة.

شيخ المدينة: كان الله في عونك.

ليث وصقر: تهانينا يا أخي بالمكافأة.

قمر: أفضّلان المكافأة على أختكما، سامحكما الله.

السلطان: كيف حالك بنيّتي؟

قمر: بخير، و الحمد لله.

كما استعمل الكاتب العديد من الأساليب في النص ، فتارة يعتمد على الأسلوب الإنشائي، وتارة على الأسلوب الاستفهامي، وتارة على التعجب، وتارة أخرى على أسلوب الأمر:

(في القصر، يظهر أولاد السلطان برق، صقر، ليث، قمر، و هم يحضرون لاستقبال أبيهم السلطان لعودته من سفره لمدينة الأحلام) (الأسلوب الإنشائي)

(تغير الديكور، تظهر الأميرة قمر وهي توزّع الملابس على الفقراء في أحد شوارع المدينة مع الحراس). (الأسلوب الإنشائي)

برق: إلى أين ذهبت اليوم يا ليث؟ (الأسلوب الاستفهامي)

برق: هل من قصيدة جديدة كتبت؟ (الأسلوب الاستفهامي)

برق: تكلم، ماذا هناك. (أسلوب الأمر)

الجميع : عاد أبي! (أسلوب التعجب)

الفصل الرابع - دراسة في الأشكال والمضامين لنموذجين من أدب الأطفال في الجزائر

السلطان: سأعاقبكما عقابا شديدا، هيا أغربا عن وجهي، يا أولادي من يجد الأميرة قمر يكون وليا للعهد، وسأعطيه ما يشاء من ذهب وفضة، هيا اذهبوا للبحث عنها. (أسلوب النداء)

لقد استعان الكاتب بهذه الصيغ المختلفة من أجل إيصال خطابيه الدرامي إلى المتلقي الصغير، وذلك لضرورات عدة منها إعادة صياغة الحدث الدرامي، وهو الوضعية الأساسية التي تمثل تسلسل الأحداث والوقائع التي تؤدي إلى ظهور المشكلة في المسرحية.

إلى جانب ذلك، نجد بأن الكاتب وظف نوعا من الشعر الغنائي حتى يضيف على المسرحية جانب المرح والفرجة، ذلك أن الطفل يحتاج إلى هذا النوع من السياق من حين لآخر:

ليث: عنوان القصيدة "عودة السلطان".

"عاد الأب يا مرحبا نورت هذا المنصب

سلطاننا يا إخوتي عاد بالصحة كما ذهب

سلطاننا فارس ليس له أن يهرب صقر ابنه بماله اشتهر،

وليث بشعره سما وبرق الذي لا يهزم

قمر أحلى طفلة في الصبا قلنا جميعا يا مرحبا يا مرحبا"

في الأخير، يمكن أن نقول بأن الكاتب قد تمكن من توظيف اللغة العربية الفصحى بشكل جيد، وذلك في حدود الملكة اللغوية للطفل في سنواته المبكرة.

وبالموازاة مع ما يكتب للطفل في الجزائر من نصوص مسرحية باللغة الفصحى، فإن هذا النص يثير متعة القراءة والانتباه للطفل المتلقي، وما زاد من نجاحه، هو استعانة الكاتب بملكته اللغوية والأدبية الواسعة، وربطها

الفصل الرابع - دراسة في الأشكال والمضامين لنموذجين من أدب الأطفال في الجزائر

بالجانب النفسي للطفل، فاستطاع أن يحقق في الأخير القيم التربوية والأخلاقية التي يهدف إليها النص الدرامي.

2- الحوار :

يشكل الحوار وسيلة اتصال بين الممثلين فيما بينهم، أو بين الممثلين وجمهور المتلقي، وذلك عن طريق جملة من الكلمات والجمل والعبارات التي يضعها الكاتب في نصه. كما يمكن تعريفه أيضا بأنه « اللغة المسموعة (أي المنطوقة) المستخدمة عن طريق الشخصيات لتوصيل أفكارها إلى الآخرين، ويصاغ الحوار في عموميه حسب نوعية المتلقي، فإذا كنا نقدم العمل المسرحي لصغار الأطفال، فيفضل أن نقدمه باللغة العامية مع تطعيمه ببعض ألفاظ اللغة العربية الفصحى لإثراء القاموس اللغوي للطفل، وخاصة المصطلحات العلمية التي يجب أن تنطق كما هي »¹، لأن ذلك يساعدهم في فهم الفكرة العامة للنص، ثم تكوين رصيد لغوي، وملكة علمية حول كل ما يدور حولهم من اكتشافات علمية وتطورات تكنولوجية.

أما إذا تم تقديم الحوار لكبار الأطفال، فلا بد للكاتب أن يتقيد باستخدام اللغة العربية الفصحى، ولكن بطريقة سهلة وبسيطة، وهما ما يعرف في الإعداد الدرامية بلغة التكتيف والاقتصاد، أي استخدام أقل عدد من الكلمات للدلالة على أكبر عدد من المعاني، وبالتالي فإن ذلك يمكن للكاتب أن يحافظ من خلاله على العمل وجذب انتباه المتلقي.

ومما يمكن الإشارة إليه في الأعمال الدرامية، فإن علاقة الحوار بالشخصيات هو بمثابة المحرك الذي يقوم بتسييرها داخل حلقة البناء الدرامي، وهو الذي يضعها في السياقات الاجتماعية والنفسية التي يريد

¹ - كمال الدين حسين ، المرجع السابق ، ص 130.

الفصل الرابع - دراسة في الأشكال والمضامين لنموذجين من أدب الأطفال في الجزائر

الكاتب لهذه الشخصيات. لهذا يجب على الكلام المستخدم في الحوار أن يكون ذا دلالة واضحة، ومحددا لكل أبعاد الشخصية، لأن أي تغيير في ذلك قد يؤدي إلى إفساد دور الشخصية، وتحميلها مسؤولية خارجة عن نطاقها، وبالتالي إفساد العمل الدرامي بأكمله.

إن أهمية الحوار في النصوص الدرامية يمكنها أن تعادل أهمية الصراع في المسرحية، فإذا كان هذا الأخير هو المظهر المعنوي للحركة الدرامية في المسرحية، فإن الحوار هو بمثابة المظهر الحسي لها، ذلك لأنه الوسيلة التي يستخدمها الكاتب لتصوير الفكرة، وتقديم الأحداث، ورسم الشخصيات داخل العمل الدرامي.

يمكن تقسيم الحوار من جانبه الفني إلى نوعين هما :

- حوار داخلي: ويسمى كذلك بالمونولوج، ويكون عن طريق استخدام شخصية واحدة بصوت واحد ، من أجل الكشف عما يكمن في نفسها من نوازع ورغبات وأفكار.

- حوار خارجي: ويسمى بالديالوج، ويكون عن طريق استخدام شخصيات متعددة، وبأصوات مختلفة، تطرح جملة من القضايا والمشاكل والأفكار لدى جمهور المتلقي.¹

أما عن وظيفة الحوار داخل العمل الفني، فقد حدد لنا شكري عبد الوهاب جملة من الوظائف التي تمس عدة جوانب، كمضمون النص، والشخصيات، والمتلقي.

وفيما يلي ذكرها باختصار:

¹ - للمزيد أنظر : سيد علي إسماعيل ، مريم محمود محمد الحسيني ، المرجع السابق ، ص 93.

الفصل الرابع - دراسة في الأشكال والمضامين لنموذجين من أدب الأطفال في الجزائر

- وسيلة التخاطب بين الشخصيات واستخدام الألفاظ من أجل التعبير، وإخبار المشاهدين بما يتم سرده من أحداث.
- هو أداة يستخدمها المؤلف ليبرهن على مقدمته المنطقية، وكشف بها عن شخصياته، ويطور الصراع.
- ضرورة أن يكون الحوار معبرا عن الشخصية، ويكشف أبعادها الأربعة المادية أو الجسمانية، الاجتماعية، والنفسية، والأخلاقية. والمؤلف المتمكن هو الذي ينتقي لشخصياته ما يتناسب معها من عبارات، إذ يجب أن تنطق الشخصيات بما يتفق مع طبيعتها، وبالطبع يتطلب ذلك تعمقا في دراسة الشخصيات.
- من مهامه الأساسية داخل العمل الدرامي هو الكشف عن موضوع المسرحية، وفكرتها الأساسية.
- هو الأداة التي يثير الروح في المسرحية، ويجعل لها حياة، ويكشف عن تطور ومستقبل الأحداث.
- الاعتماد التام على المباشرة والوضوح، لأن ذلك يزيد من فهم المشاهد للموضوع، ويغريه بتتبعه، لذا يجب استخدام الكلمات السهلة الفهم، السريعة الوصول إلى المشاهد.
- يجب أن يكون الحوار موضوعيا، وأميناً في نقل مقولة الشخصيات.
- مراعاة الانسجام بين الجزء، والكل من أجل المحافظة على إيقاع العمل الفني، ومسايرة العقدة من بدايتها إلى نهايتها.
- خلق جو مفعم من الانتباه، وإثارة المزاج النفسي والجو العام للعرض، فالحوار الجيد هو الذي يثير الاهتمام، ويستفز المشاعر.

الفصل الرابع - دراسة في الأشكال والمضامين لنموذجين من أدب الأطفال في الجزائر

- التحليل والتعليل وإعطاء أكبر قدر من المعنى بأقل قدر من الكلمات، ونحن نقصد بذلك الإيجاز والاختصار الذي يحدث الفائدة الأكبر، فالاسترسال في السرد يقلل من أثر الحوار.
- هو أداة فعالة للتغلب على المشاكل المسرحية، كتركيز الانتباه، ومساعدة الممثلين في تغيير ملابسهم أثناء التمثيل، أو حتى في الحالات الطارئة التي قد تطرأ على تتابع أحداث العمل الدرامي.¹

مسرحية الأميرة قمر لحديد عيسى:

استطاع الحوار في مسرحية الأميرة قمر أن يكشف للمتلقي عن أبعاد الشخصيات وأن يكشف لنا عن أساس المسرحية وما وراء الموضوع، إضافة إلى الكشف عن الأحداث والوقائع التي تكون داخل مجرى النص. فحسب الباحث نقاش غالم فإن الحوار في أي مسرحية يتطلب من الكاتب الكثير من الحذر والحيلة، فمن جهة لا يجب عليه تغافل الطرف الثالث وهو الجمهور لأنه هو المقصود في عملية التخاطب بين الشخصيات، وفي الوقت نفسه أن لا يجعل حوار الشخصيات مجرد خطابات مباشرة والتي قد تثير ضجر وملل وسخرية الجمهور.

لذلك نجد بأن الكاتب في مسرحية الأميرة القمر اعتمد على الحوار في ضبط سيرورة الأحداث الدرامية خلال مراحلها المختلفة، ابتداء من حوار الإخوة فيما بينهم، ثم حوار السلطان مع أبنائه، وأخيرا حوار الساحرة مع الأميرة قمر.

¹ - للمزيد أنظر : شكري عبد الوهاب ، المرجع السابق ، ص ص 70 ، 71.

قصة الطفل المتمرد لخياط أحمد:

إن الحوار في القصة يقتضي وجود طرفين أو أكثر بغية التواصل بالكلام ومراجعته فيما بينهم. وقد ورد على لسان جيرالد برنس أنه عرض دراماتيكي في طبيعته لتبادل شفاهي بين شخصين أو أكثر.¹

وغاية الحوار توليد الأفكار الجديدة في ذهن المتكلم، ذلك ما نجده في بداية القصة حين يعرض الكاتب حوار الزوج مع الزوجة حتى يقحم المتلقي مباشرة في سياق النص والأحداث. فيقول: " قال عثمان لزوجته و هو يضع كيسا صغيرا أمامها: ها هي ذي كمية من اللوز ذي الجودة الرفيعة، تمنين شراء مقدار أكثر من هذا، و لكن مع الأسف، وجدت السعر باهضا. عندما يقترب موعد عودتي من الحج بحول الله، اصنعي الحلوى للضيوف المهنيين".²

وفي هذا التجاوب توضيح للمعاني، وإغناء للمفاهيم ليفضيان إلى تقدم الفكر، وإذا كان الحوار في المفهوم القديم يدور بين الشخصيات كثنائية الأضداد (المعقول والمحسوس)، والحب والجمال. أما الحوار في الدراسات الأدبية المعاصرة فهو تقنية قصصية لتصوير الشخصيات ودفع الأفعال إلى الأمام.

وللحوار وظائف متنوعة، فهو إلى جانب كونه يكشف عن أفكار الشخصيات لأنه يرسم ملامحها الداخلية والخارجية لارتباطه بها، وكونه كذلك الوسيلة الأساسية المتاحة لدى الشخصيات لتعبير من خلاله عن أفكارها ورؤاها ووعيها للعالم الذي تعيشه، وفي هذه القصة يتميز الحوار كذلك بإحداث جو متميز في عملية التواصل السردي، إذ تتبادل

¹ - جيرالد برنس، المصطلح السردي، ترجمة عابد خزندار، د ت، دط، دب، ص 59.

² - خياط أحمد، المرجع السابق، ص 03.

الفصل الرابع - دراسة في الأشكال والمضامين لنموذجين من أدب الأطفال في الجزائر

الشخصيات وتتعاقب على الإرسال والتلقي كما حدث بين الأم مليكة والأب عثمان والطفل هشام.

وتبرز أهمية الحوار أكثر عندما يسهم في بناء الحدث وبلورته، لأنه يبني الوقائع الصغيرة ويدخلها في خضم الحدث لتكون جزءا منه، كما أنه يكشف عن عنصري الزمان والمكان في القصة.

كما يتم التركيز في الخطاب على علاقة زمن القصة بزمن الخطاب، وعلاقة ذلك ببناء النص، ويتم الحديث في الصيغة على نوعية العلاقات بين الخطابات وكيفية اشتغالها (خطاب مسرود ، معروض ، منقول ، ...)، وفي الرؤية والصوت نبحث كذلك عن المتكلم.

تتمثل أهمية الحوار ويبرز دوره أكثر من خلال انطوائه المتميز على البعد الزمني، لأن المشهد الحواري يعكس لحظة تطابق بين زمن القصة وزمن الخطاب ، وذلك ما نجده في قصة الطفل المتمرد حين ربط الكاتب بين زمن بدايته للقصة مع زمن قرب موعد ذهاب الأب لأداء مناسك الحج. وفي ذلك يقول: "عندما يقترب موعد عودتي من الحج بحول الله، اصنعي الحلوى للضيوف المهنيين" ¹.

ويتناول البحث كذلك الحوار الخارجي في الخطاب القصصي بين الشخصيات داخل النسيج الفني القصصي، ويعرف السارد (Narrateur) في الخطاب السردى بأنه الشخص الذي يقوم بالسرد، والذي يكون شاخصا فيه السرد، وهناك على الأقل سارد واحد لكل سرد مائل في مستوى الحكى نفسه مع المسرود له الذي يتلقى كلامه، وقد يكون هناك عدة ساردين يتحدثون لعدة مسرودين لهم أو لمسرود واحد بذاته ².

¹- خياط أحمد ، المرجع السابق ، ص 03.

²- جيرالد برنس ، المرجع السابق ، ص 158.

الفصل الرابع - دراسة في الأشكال والمضامين لنموذجين من أدب الأطفال في الجزائر

إن مسارات الحوار في هذا المقام يتجه نحو إجراء الحوار بين السارد الذي هو في الوقت نفسه شخصية من شخصيات القصة، وبين الشخصيات القصصية المتعددة داخل الخطاب القصصي، وهذا ما يجعل الخطاب السردى حيويًا متدفقًا لأنه يقوم بعملية الإيصال والتواصل بين بعدين، بعد خارجي متمثل في الصوت السردى الذي تجسد في حوارات السارد وكلامه، وبعد داخلي فني مجسد في حوار الشخصيات وكلامها، وبهذا هدم الخطاب القصصي الجدار الفاصل بين العالم الخارجى أي المرجعي للنص، والعالم الداخلي الذي تروى فيه أحداث القصة.

ويأتي الحوار على أنواع عدة، منها الحوار الفكري الذي يرتبط بالفكر والعملية الفكرية ككل، لأن الفكر في الأساس هو أعمال العقل في الأشياء للوصول إلى معرفتها، ونجد الحوار العاطفي الذي يجري بين الزوج والزوجة. كما يصور الكاتب تفكك العلاقات الاجتماعية والروابط الإنسانية كانهدام الثقة بين الأب والأم والطفل.

ونجد الحوار الأدبي فهو يجري في هذا المستوى بين شخصية الروائي وشخصية بطل الرواية المثقف.

لقد حقق الحوار في هذه القصة الوظيفة التواصلية، لأن التواصل يحدث نتيجة لربط الأحداث داخل القصة في تركيبة زمانية ومكانية تحاكي الواقع، كما أن سير أحداث القصة يتطابق وانعكاسات المجتمعات العربية فيما يتعلق بترتيبات أداء مناسك الحج، ابتداءً بالتحضير للسفر وتوفير المعدات لذلك، واستقبال الحاج بعد العودة من أداء فريضة الحج، وإكرام الضيوف والمرحبين.

في الأخير نختتم هذا البحث بذكر مجموعة من الاستنتاجات التي توصلنا إليها طيلة هذه الرحلة العلمية، وهي كالآتي:

- إن دراستنا المعمقة لأدب الأطفال قادنا إلى التأكد من أنه جزء لا يتجزأ من أدب الكبار، غير أنه يختص بمجموعة من المميزات والخصائص والسمات، منها ما هو تابع لشكل الكتابة، ومنها ما هو خاضع لمضمونها.

- من أهم المميزات التي انفرد بها هذا اللون الأدبي عن باقي أنواع وفروع الأدب العام، هو مراعاة الكاتب فيه للمستويات والفوارق العمرية للأطفال، خاصة وأننا علمنا بأن الأطفال يتميزون بنوعين من الفوارق العمرية، النوع الأول هي المستويات النفسية والإدراكية لهم، والنوع الثاني هي المستويات اللغوية. فعلى كاتب الأطفال أن يدرك هذه الفوارق أولاً، ثم يوظف قلمه بالطريقة الأمثل لكل مرحلة معينة، فما يكتبه من قصص وأشعار ومسرحيات لطفل الثامنة لا يكتبه لطفل الخامسة، وما يكتبه لطفل الخامسة لا يكتبه لطفل الثالثة.

- تتميز الدراما بأنواع فنية متعددة جعلت منها وسيلة فاعلة للربط بين الآداب والفنون من جهة، والابتعاد عن فن المسرح من جهة أخرى. فالدراما كجنس تميل إلى الجانب النصي مع احتوائها على الأشكال والألوان الفنية، أما المسرح فهو يميل إلى الجانب الأدائي والتمثيلي مع امتلاكه لأسس ومقومات الكتابة النصية. إذا الدراما هي باختصار أدب المسرح بكل أنواعه المختلفة.

- في نفس السياق السابق يمكننا أن نصف علاقة النص بالعرض بأنها ليست علاقة أولية سطحية، بقدر ما هي علاقة مركبة من الضوابط المتداخلة. معنى ذلك أن العرض المسرحي لا يعتبر ترجمة بصرية للنص،

وليس تفسيراً له ، بقدر ما يعتبر تحقّقا فعلياً للدراما، يختفي فيه صوت المؤلف وراء أصوات، وحركات، وإيماءات الممثلين، ممزوجاً بالديكور، والأزياء، والإضاءة . و بالتالي فإن العرض هو الذي يقوم النص، و يمنحه إمكانية القيام بتشكيلات دراماتورية ورؤى إخراجية متنوعة .

- إن النص المسرحي هو عبارة عن علامات لغوية و رموز مشفرة يختص المخرج بمساعدة الممثل على فكها. أما الخطاب الدرامي هو مجموع العلامات اللسانية التي ينتجها النص المسرحي، و لذلك يمكن اعتبار الخطاب الدرامي أحد آليات بناء الحكاية، والشخصية، والنص .

- يعود الاهتمام الكبير الذي حظي به أدب الأطفال في الوطن العربي إلى اشتغال حلّة من الأدباء العرب في هذا المجال بعدما تشبعوا من الأدب الغربي الأوربي الذي سبقهم في كتابة أدب الأطفال من قصص وحكايات وأشعار ومسرحيات.

- من أهم المقومات الفنية للقصة هو خضوعها لحيز نصي أدبي يسوقها إلى اشتراك في الحدث والزمان والمكان، وتلوين للشخصيات بين بشرية وأخرى غير بشرية، إضافة إلى تنوع أشكال اللغة وتوظيفها بمستويات مختلفة، مع إشارات للرموز والدلالات الهادفة في مستوى الأطفال النفسي والإدراكي، وحسن استعمال للأشكال البصرية داخل العمل الأدبي الطفولي.

- يمكن القول بأن الخطاب المسرحي الجزائري قد تشكل نتيجة ظروف قاهرة، و تنوع من زمن إلى آخر ، حيث حل الفساد، و الظلم، والتجاوز، و الامتداد على الإنسانية، وبرز في المقابل ما يسمى بالمسرح الإصلاحى،

أو الثوري، أو السياسي الذي لا ينفصل في طابعه عن الخطاب الاجتماعي، وكذا الخطاب الديني .

- لعل أهم ما نستنتجه في الأدب الطفولي بالجزائر هو التفاوت الكبير في مستوى بناءه الفني من جهة، ومستوى وصوله إلى ذهن المتلقي من جهة أخرى. فنجد تارة بمستوى فني تتوفر فيه عناصر البناء الدرامي، وتنسجم فيه الحبكة مع ذهن الطفل، ومستوى إدراكه النفسي، واللغوي. وتارة أخرى يسوق الطفل نحو عناصر مظلمة تكب الطفل إلى عالم غامض مليء بالمواقف المحيرة كقضية الخالق، والكون، والزواج، وشؤون الأسرة، والحياة.

- مما زاد في تشويه أدب الطفل في الجزائر هو عزوف أهل الاختصاص عن الاهتمام بهذا الفن، وتركه لأصاب النفوذ حتى جعلوه وسيلة لملئ الجيوب بالمال ، وهذا كله على حساب الطفل الجزائري الذين أصبح يعاني من تراجع مخيف على المستوى الاجتماعي والثقافي والتربوي والتعليمي، حتى أصبحت تشير الإحصائيات عن التأخر الكبير للطفل الجزائري في مجال المعلومات الحاسوبية واستعمال الوسائل السمعية البصرية الحديثة.

- اتخاذ الأدباء الجزائريين للأساليب الكلاسيكية القديمة من أجل مخاطبة الأطفال في كتاباتهم بعنف وقسوة وجبروت، فنجدهم في الغالب يخاطبون الطفل بأسلوب السلطة الرقمية عليهم، دون الاعتماد على التقنيات والطرق العصرية التي أصبحت عند الغرب وسيلة مثلى لتربية الأطفال وتوجيههم إلى الأخلاق الفاضلة. فعوض أن نقول له مثلا: لا تكذب على والديك، نقول له: من فضلك قل الحق ولو كان مرا.

- ينساق أدب الطفل العربي بشكل كبير نحو التبعية إلى الآداب الغربية الأوروبية، فنجد بأن الكتاب العرب لم يستطيعوا لحد الآن تأسيس أدب للأطفال مشبعة بثقافة عربية إسلامية، وتراث شعبي مقتبس من التاريخ البشري العريق لسكان هذه المنطقة.



السيرة الذاتية للكاتب حديد عيسى

- الاسم: عيسى
- اللقب: حديد
- تاريخ ومكان الازدياد : 16/06/1977 الاغواط
- الجنس : ذكر
- الحالة العائلية : أعزب
- الجنسية : جزائرية
- العنوان : حي بلهروي رقم 15 الاغواط.
- الهاتف : 0660430408 الفاكس : 029929775

المسار التعليمي :

- المرحلة الابتدائية : ابتدائية احمد بن عجيبة .
- المرحلة الاكاديمية : محمود بن عمر .
- المرحلة الثانوية : ثانوية محمد شعباني /ثانوية أول نوفمبر .
- الجامعة : جامعة عمار ثليجي الاغواط.

المؤهلات العلمية :

- بكالوريا 1998 .
- ليسانس حقوق 2002.

- ليسانس علم النفس المدرسي عنوان مذاكرة التخرج - مسرح الطفل وأثره في التحصيل الدراسي-2011.
- ماستر 02 قانون دولي 2014 .
- ماستر 02 علم النفس التربوي -عنوان رسالة التخرج - السيكودراما وأثرها في تخفيف مستوى الخجل عند تلاميذ الابتدائي.

الخبرة الفنية :

01/ الاعمال المنجزة

- تأليف وإخراج نص مسرحي للأطفال * مرجانة * سنة 1996.
- تأليف نص مسرحي للأطفال * الضياع * سنة 2000.
- تأليف نص مسرحي للأطفال * زهرة * سنة 2002.
- تأليف وإخراج نص مسرحي للأطفال * الكنز * سنة 2004.
- تأليف نص مسرحي للأطفال * مدينة العلم * سنة 2006.
- تأليف نص مسرحي للأطفال * الحلم العجيب * سنة 2007.
- تأليف وإخراج نص مسرحي للأطفال * الشجرة * سنة 2008.
- تأليف نص مسرحي للأطفال * الامانة * سنة 2009.
- تأليف نص مسرحي للأطفال لمسرح العرائس * كتابي * سنة 2010.
- العمل كمخرج لمسرحية ابيض وأسود لسنة 2011.
- تأليف وإخراج نص مسرحي للأطفال لمسرح العرائس * البخيل * سنة 2011.
- العمل كمساعد مخرج لمسرحية مشاهد ومشاهد 2012.
- تأليف نص مسرحية للأطفال * بيئي * سنة 2012 .

- تأليف نص مسرحية للأطفال لمسرح العرائس *قطقوط * سنة 2013.
- تأليف نص مسرحية للأطفال *الحي النظيف* سنة 2013 .
- تأليف وإخراج نص مسرحية الأميرة قمر 2015 .
- تأليف وإخراج نص مسرحية خربشة 2015.
- تأليف وإخراج نص مونودرام اليتيمة من تمثيل مروة بالعلمي 2016 .
- تأليف وإخراج نص مونودرام ضياع أداه البرعم سليمان سليمي بطل من أبطال فيلم البئر للمخرج لطفي بوشوشي 2018.

02/ المشاركات

- المهرجان الوطني لمسرح الطفل بولاية عين الدفلى سنة 2002.
- المهرجان الوطني لمسرح الطفل بولاية عين الدفلى سنة 2003.
- المشاركة بعدة عروض مسرحية للأطفال منكوبين الزلزال بولاية بومرداس سنة 2003.
- المهرجان الوطني لمسرح الطفل بولاية عين الدفلى سنة 2004.
- المهرجان الوطني لمسرح الطفل بولاية وهران مدينة أرزيو سنة 2007.
- المهرجان الوطني لمسرح الطفل بولاية تيسمسيلت 2008.
- المهرجان الوطني لمسرح الطفل بولاية سيدي بلعباس سنة 2008.
- المشاركة في الاسبوع الثقافي لولاية الاغواط في ولاية قالملة سنة 2008.
- المشاركة في المهرجان الوطني لمسرح الطفل بولاية خنشلة سنة 2009.
- المشاركة في المهرجان الوطني لمسرح الطفل بولاية عين الدفلى سنة 2009.

- المشاركة في الأيام الوطنية لمسرح الطفل بولاية سيدي بلعباس جوان 2010.
- المشاركة في المهرجان الجهوي لمسرح الطفل بولاية تيسمسيلت جويلية 2010.
- المشاركة في المهرجان الوطني لترفيه الثقافي بولاية تيبازة أكتوبر 2010.
- المشاركة في الأسبوع الثقافي لولاية الأغواط بولاية جيجل 2010.
- المشاركة في الأسبوع الثقافي لولاية الأغواط في ولاية بليدة سنة 2011.
- المشاركة في المهرجان الوطني للمسرح المحترف 2011.
- المشاركة في فعاليات الايام المسرحية للجنوب بمغنية تلمسان 2011.
- المشاركة في ورشة الاخراج المسرحي وورشنة الكتابة الدرامية بالمهرجان الوطني للمسرح المحترف 2012.
- المشاركة في المهرجان الوطني لمسرح العرائس لنص مسرحية قطقوط بولاية عين تموشنت 2015.
- المشاركة في الايام الوطنية لمسرح الطفل بودواو بومرداس 2016 .
- المشاركة في الايام الوطنية لمسرح الطفل بمسرحية خربشة بخميسي ولاية تيسمسيلت 2016.
- المشاركة في الايام الوطنية الاولى لمواهب الطفل بالاغواط بمونودرام اليتيمة تمثيل مروة بلعلمي 2016 .
- المشاركة بمسرحية الأميرة قمر في الايام الوطنية لمسرح الطفل بخميسي تيسمسيلت 2017 .
- المشاركة بمسرحية خربشة في الايام الوطنية لمسرح الطفل بجاية ديسمبر 2017 .

- المشاركة بمسرحية خريشة في الايام الوطنية لمسرح الفتيان بالاغواط
ديسمبر 2017.

03/الجوائز المحققة

- المرتبة الثالثة في المهرجان الوطني لمسرح الطفل بولاية عين الدفلى لنص
مسرحية الزهرة 2002.
- المرتبة الثانية في المهرجان الوطني لمسرح الطفل بولاية عين الدفلى لنص
مسرحية امي سنة 2004.
- جائزة لجنة التحكيم المهرجان الوطني لمسرح الطفل لنص مسرحية ياقوت
بولاية تيسمسيلت 2008.
- جائزة أحسن إخراج في المهرجان الجهوي لمسرح الطفل بولاية تيسمسيلت
لمسرحية مدينة العلم 2010.
- جائزة أحسن إخراج في المهرجان الجهوي لمسرح الطفل بولاية تيسمسيلت
لمسرحية الكنز جويلية 2011.
- جائزة لجنة التحكيم المهرجان الوطني لمسرح العرائس لنص مسرحية قطقوط
بولاية عين تموشنت 2015.
- جائزة القناع الفضلي في الايام الوطنية لمسرح الطفل بودواو بومرداس
2016 .
- الجائزة الثالثة وجائزة احسن ممثلة مروة بلعلمي بمسرحية خريشة بخميسي
ولاية تيسمسيلت 2016.
- جائزة القناع الفضلي في الايام الوطنية الاولى لمواهب الطفل بالاغواط
بمونودرام اليتيمة تمثيل مروة بلعلمي 2016 .

- الجائزة الاولى بمسرحية الأميرة قمر في الايام الوطنية لمسرح الطفل بخميسي تيمسيلت 2017 .
- جائزة أحسن إخراج وأحسن نص بمسرحية خربشة في الايام الوطنية لمسرح الطفل ببجاية ديسمبر 2017 .
- جائزة القناع الذهبي بمسرحية خربشة في الايام الوطنية لمسرح الفتيان بالاغواط ديسمبر 2017.
- جائزة القناع الذهبي بمسرحية خربشة في الايام الوطنية لمسرح الفتيان بالاغواط ديسمبر 2017.

مسرحية الأميرة قمر لحديث عيسى

(في القصر، يظهر أولاد السلطان برق، صقر، ليث، قمر، وهم يحضرون لاستقبال أبيهم السلطان لعودته من سفره لمدينة الأحلام)

ليث: لقد حضّرت قصيدة رائعة، سألقئها عندما يعود السلطان.

(خروج ليث ثم دخول قمر و هي تحمل الأزهار)

قمر: إنها أزهار جميلة، سأحضر المزيد منها.

الحارس 1: إن رائحة الأزهار كريهة، رائحة الأكل الشهى أفضل منها.

الحارس 2: يا لك من أكل، إن رائحتها رائعة، أنت تفكر في الأكل فقط.

صقر: إنها أعلى جوهرة لدي في المحل، سأهديها لأبي السلطان عند عودته.

(خروج صقر ودخول برق فيجد الحارسان نائمان)

برق: استيقظا أيها الحارسان، إن هذه المناسبة مهمة جدا.

الحارس 1: (بصوت منخفض للحارس 02) قلت لك هذه المناسبة فيها مأكولات شهية.

(خروج الحارس 01 لاستقبال السلطان، ودخول أولاد السلطان)

برق: إلى أين ذهبت اليوم يا ليث؟

ليث: لقد ذهبت إلى المدينة المجاورة، واشترت كتابا في الأدب والشعر.

صقر: جميل.

برق: هل من قصيدة جديدة كتبت؟

ليث: نعم كتبت قصيدة رائعة، سألقئها عندما يعود أبي.

صقر: ما عنوانها؟

ليث: إن عنوان هذه القصيدة عودة ...

(فجأة تدخل الأميرة قمر)

قمر: السلام عليكم.

الجميع: وعليكم السلام.

قمر: لم أجد حصاني في مكانه، هل رأيتموه؟

برق: أنا لم أره.

صقر: وأنا أيضا لم أره.

ليث: إنه في ساحة القصر.

قمر: ومن أخذه إلى ساحة القصر؟

ليث: أخذته معي للمدينة المجاورة لشراء بعض الكتب.

قمر: يا أخي العزيز، قلت لك ألف مرة أن لا تأخذ حصاني حتى تستأذني.

ليث: ومن أنتِ حتى استأذني؟

قمر: ماذا تقول؟

ليث: لا ترفعي صوتك.

برق: هي على حق يا ليث، أتحب أن يتعدّى أحد على ممتلكاتك دون استشارتك.

ليث: بالطبع لا، أنا متأسف يا قمر.

قمر: قبلت أسفك.

برق: هذا جيد، دعونا نكمل حديثنا عن الشعر والشعراء.

قمر: وهل كنتمما تتحدثان عن الشعر والشعراء؟

برق: نعم.

قمر: عن أي شاعر كنتمما تتحدثان؟

برق: كنا نتحدث عن الشاعر ليث.

قمر: الشاعر ليث أنا لم أسمع به من قبل.

ليث: أنا الشاعر ليث، أنا الشاعر الكبير المعروف.

قمر: (و هي تضحك) أنت؟

ليث: أضحكين علي؟

قمر: للأسف الشديد، نعم.

ليث : كيف تضحكين علي، وأن الشاعر الكبير، والمعروف.

(فجأة يدخل الحارس)

الحارس 1: سيدي، سيدي، سيدي، ...

ليث: تعالى إلى هنا أيها الحارس، هل أنا شاعر كبير أم لا؟

الحارس 1: (باستغراب) هل أنت شاعر؟

ليث: أحمق.

برق: تكلم، ماذا هناك.

الحارس 1: الأميرة قمر، الأمير برق، الأمير ليث، الأمير صقر.

الجميع: ماذا هناك، تكلم؟

الحارس 1: لقد عاد.

الجميع: من عاد؟

الحارس 1: عاد أبوكم السلطان.

الجميع : عاد أبي؟

(يخرج أولاد السلطان لاستقبال أبيهم، و يبقى الحارس 01 يتكلم

لوحده)

الحارس 1: نعم لقد عاد أبوكم السلطان، وأحضر لكم هدايا جميلة وثينة من

مدينة الأحلام.

الحارس 02: لقد غادر الجميع أيها المغفل (لكن الحارس 01 لم يسمعه).

الحارس 1: هيا اذهبوا لاستقباله، هيا، هيا، ماذا تنتظرون؟

(يتجه الحارس 02 نحو الحارس 01 ويضربه)

الحارس 01: (بصوت مرتفع) لقد ذهبوا أيها الأحق.

الحارس 1: أين، أين، ذهبوا ؟ لماذا لم تقل لي.

الحارس 02: (بصوت مرتفع) لقد قلت لك، ولكنك لم تسمعي.

الحارس 1: اصمت، اصمت، سيدي السلطان قادم.

(دخول السلطان مع أولاده، ثم يقدمون هداياهم للسلطان).

السلطان: كيف حالكم يا أولادي؟

الأولاد: بخير، والحمد لله.

السلطان: هل تدرت على ركوب الخيل يا قمر؟

قمر: نعم يا أبي.

السلطان : هل تواظب على التدريب مع الجيش؟

برق: نعم، تعلمت الكثير يا أبي.

السلطان: وأنت يا صقر، كيف أحوال تجارتك، وهل تتصدق من أموالك؟

صقر: إن تجارتي في ازدهار مستمر، وأتصدق من مالي دائما.

السلطان: وأنت يا ليث، هل من قصائد جديدة؟

ليث: نعم يا أبي، لقد كتبت عشر قصائد، وأريد أن ألقى واحدة منها بهذه

المناسبة.

السلطان: تفضل.

ليث: عنوان القصيدة "عودة السلطان".

"عاد الأب يا مرحبا نورت هذا المنصب

سلطاننا يا إخوتي عاد بالصحة كما ذهب

سلطاننا فارس ليس له أن يهرب صقر ابنه بماله اشتهر،

وليث بشعره سما وبرق الذي لا يهزم

قمر أحلى طفلة في الصبا قلنا جميعا يا مرحبا يا مرحبا"

الجميع: يا مرحبا يا مرحبا.

السلطان: محاولة شعرية لا بأس بها.

قمر: كيف كانت رحلتك إلى مدينة الأحلام يا أبي؟

السلطان: مدينة الأحلام مدينة جميلة ورائعة، كل الناس متعاونون ومتحابون.

قمر: هل أحضرت لنا تلك المجوهرات العجيبة التي وعدتنا بها؟

السلطان: أنت لا تنسين أبدا يا بنيتي ، أيها الحراس.

الحارس: أمرك يا سيدي.

السلطان: أحضر المجوهرات التي أحضرتها من مدينة الأحلام.

الحارس: أمرك مطاع يا مولاي.

(يحضر الحارس صندوق المجوهرات للسلطان)

السلطان: هذه مجوهرات المحبة هي شعار للمحبة في مدينة الأحلام.

(السلطان يوزع المجوهرات على أولاده)

الجميع : شكرا يا أبي.

السلطان: أيها الحارس لقد أحضرت ملابس للفقراء، اذهبوا ووزعوها.

الحارس: أمرك مطاع يا مولاي.

قمر : أود الذهاب معهم يا أبي.

السلطان: اذهبي، وكوني حذرة.

(خرج الحارسان والأميرة قمر)

السلطان: يا أولادي، أريد أن أستشيركم في أمر مهم.

الجميع: ما هو يا أبي؟

السلطان: أريد أن أعين واحدا فيكم وليا للعهد.

ليث: أنا أستحق هذا المنصب لأنني أفضل شاعر في هذه المدينة.

برق: الرأي رأيك يا أبي.

صقر : (بصوت مرتفع) لا، لقد طلب أبي رأينا، ورأيي هو أنني أنا من

يستحق هذا المنصب لأنني أغنى شاب في هذه المدينة.

السلطان: أترفع صوت في وجود السلطان، هيا أغرب عن وجهي.

(خروج صقر)

السلطان: لقد أتعبني هذا الولد.

برق: لا عليك يا أبي.

(دخول صقر مسرعا)

صقر : أبي، أبي.

السلطان: أعدت مجددا أيها الأحمق.

صقر: الساحرة هربت من السجن.

السلطان : كيف هربت، فالأبواب من حديد، والجدران من صخور صلبة؟

صقر: بسحرها يا أبي.

السلطان: كيف؟

صقر: يقال أن الحارس ترك باب السجن مفتوحا ، لقد كان مشهد مريبا عمّ

أرجاء السجن، ثم ارتفعت أصوات مخيفة، ثم ...، ثم

الجميع: ثم ماذا؟

صقر: ثم هربت الساحرة، هربت، هربت.

السلطان: ابنتي قمر في خطر.

برق: سنذهب للبحث عنها.

(تغيير الديكور، تظهر الأميرة قمر وهي توزع الملابس على الفقراء في أحد شوارع المدينة مع الحراس).

طفلة فقيرة **01**: الأميرة قمر بعينها.

قمر: نعم، الأميرة قمر بعينها، جئت لكي أوزع عليكم هذه ملابس، لقد أحضرها لكم أبي من مدينة الأحلام.

الجميع: شكرا لك.

طفلة فقيرة **02**: (وهي تشير لجموهرة المحبة التي تلبسها الأميرة قمر) إنها جموهرة فائقة الجمال من أين اشتريتها؟

الأميرة قمر: لم أشتريها، أحضرها لي والدي من مدينة الأحلام، الآن سأوزع عليكم الملابس.

(فجأة تظهر الساحرة، فيهرب الأطفال، وتشاجر مع الحارسان، وتتغلب عليهما، وتختطف الأميرة قمر، وتفر)

قمر: أيها الحراس.

الحارسان: الأميرة قمر.

الحارسان: سيدي، سيدي،...

(يظهر السلطان في المكان الذي خطفت فيه، ثم يعاتب الحارسان)

السلطان: أين هي الأميرة قمر، هيا تكلمما؟

الحارس **1**: خطفتها الساحرة يا مولاي.

السلطان: أين كنتما؟

الحارس 01: كما معها، لم نستطع التغلب على الساحرة، إنها قوية جدا.

السلطان: سأعاقبكما عقابا شديدا، هيا أغريا عن وجهي، يا أولادي من يجد الأميرة قمر يكون وليا للعهد، وسأعطيه ما يشاء من ذهب وفضة، هيا اذهبوا للبحث عنها.

(خروج السلطان)

صقر: هل تعرف مكان الساحرة يا برق؟

برق: لا أعرف مكانها.

ليث: أنا أعرف الغابة جيدا، سنذهب من هنا، اتبعني.

صقر: أظن أنك مخطئ.

ليث: أنا متأكد، هيا اتبعني.

صقر: هيا بنا.

(يظهر شيخ المدينة وهو يمرّ عبر الشارع فيلتقي ببرق)

برق: شيخ المدينة.

شيخ المدينة: ماذا يحدث هنا؟

برق: لقد خُطفت الأميرة قمر.

شيخ المدينة: كيف خُطفت؟

برق: هربت الساحرة من السجن، وخطفتها.

شيخ المدينة: خذ هذه الخريطة، ستدلك على مكان الساحرة.

برق: شكرا لك يا شيخ المدينة.

شيخ المدينة: كان الله في عونك.

(خروج برق ودخول صقر وليث)

صقر: (يخاطب أخوه ليث) قلت لك يا أخي إن الطريق ليس من هنا.

ليث: (يخاطب شيخ المدينة) من أنت أيها الشيخ؟

شيخ المدينة: أنا شيخ المدينة.

صقر وليث: شيخ المدينة.

ليث: أتعرف مكان الساحرة؟

شيخ المدينة: لماذا؟

صقر: لقد خطفت أختي قمر.

شيخ المدينة: أتريدان إنقاذها لحبكما لها، أم لحبكم للمكافأة والمنصب؟

صقر: هيا نذهب يا أخي، يبدو أن هذا الشيخ مجنون.

شيخ المدينة: الجنون معيش في عقليكما.

(خروج صقر ليث وشيخ المدينة وتغيير الديكور لتظهر مغارة الساحرة)

الساحرة: شمشوم، أحضر قمر.

شمشوم: سأذهب يا سيدتي الجميلة والرائعة.

(يُدخل شمشوم الأميرة قمر وهي مقيدة)

قمر: اتركوني، اتركوني.

الساحرة: شمشوم، أحضر القدر.

شمشوم: لماذا؟

الساحرة: لنطبخ قمر، ستكون وجبة عشاء شهية، وعندما تبقى عظامها

ستكرم بها للكلاب. (وتضحك)

شمشوم: أمرك يا سيدتي.

قمر: ما ذنبي، أنا ماذا فعلت لك؟

الساحرة: لقد سجنني أبوك عدة سنوات، سأنتقم منك.

قمر: أبي إنسان طيب، أنت من كنت تنشرين الشر في أنحاء المدينة.

الساحرة: ماذا تقولين، شمشوم أحضر القدر، لقد نفذ صبري.

شمشوم: أنا قادم يا سيدتي.

الساحرة: وجبة العشاء اليوم هي قمر. (يضحك)

(فجأة يدخل برق للمغارة)

الساحرة : جئت للهلاك برجليك يا برق، سأقضي عليك أنت وأختك.

قمر: احذر يا أخي، فهذه العجوز شريرة.

برق: لا تخافي يا أختي.

(شجار بين الساحرة وبرق، و أثناء الشجار يخرج نور من مجوهره برق وقمر نحو الساحرة ويقضي عليها).

قمر: انتصرنا، انتصرنا، لقد انتصرت المحبة على الشر، انتصرنا، انتصرنا.

(عندما يهزم برق وقمر بالخروج يسمعان أصوات فيختبئان فيظهر ليث وصقر وهما يدخلان المغارة، فيمزح برق وقمر ويتظاهران بأنها حارسا الساحرة)

برق وقمر: (يخادعان ليث وصقر من الخلف) توقفوا، وإلا قضينا عليكما.

ليث : (بخوف) أخي، إنهما حراس الساحرة.

صقر: لا يا أخي، أظن أنهم قطاع الطرق.

(يظهر برق وقمر لأخويهما ليث وصقر)

قمر : (باستهزاء) أخي ليث الشاعر.

برق: (باستهزاء) أخي صقر الشجاع.

ليث : أختي قمر.

صقر: أخي برق.

ليث: من أنقذك يا قمر؟

قمر: أنقذني أخي برق، سيد الرجال.

ليث وصقر: تهانينا يا أخي بالمكافأة.

قمر: أتفضلان المكافأة على أختكما، ساحكما الله.

برق: لقد حلّ الظلام، هيا لنذهب فأبي في انتظارنا.

(يغادر الجميع مغارة الساحرة، تغيير ديكور ليظهر قصر السلطان)

الحارس: سيدي، سيدي.

السلطان: ماذا هناك؟

الحارس: لقد عادت.

السلطان: من بنيتي قمر؟

الحارس: نعم يا مولاي.

السلطان: هيا أدخلهم، بسرعة، بسرعة.

الحارس: أمرك يا سيدي.

(تدخل قمر وإخوتها)

قمر: أبي، أبي.

السلطان: كيف حالك بنيتي؟

قمر: بخير، و الحمد لله.

السلطان: من أنقذك يا قمر؟

قمر: برق يا أبي.

السلطان: شكرا لك يا برق، تستحق المكافأة والمنصب.

برق : لا أريد لا ذهباً، ولا فضة، ولا منصبا، فأختي قمر أغلى من كنوز الدنيا.

قمر: شكرا لوفائك يا أخي.

السلطان: هكذا يكون الرجال.

السلطان: لقد حدث هذا لأنكما أخوين متحابّين بصدق، دعونا من الحديث، وهيا لنحتفل بعودة بنيّ قمر.

ليث: سأقول شعرا في هذه المناسبة.

قمر: لا تقل شعرا يا أخي.

ليث: ماذا تقولين كيف لا أقول وأنا الشاعر الكبير.

السلطان: لا تبالي يا بني، أنت شاعر صغير، ربما تصير كبيرا بمرور الزمن.

(يضحك الجميع)

(النهاية)

السيرة الذاتية للكاتب خياط أحمد

تاريخ الازدياد: 28 يناير 1945 بمدينة وجدة - المغرب - جزائري الجنسية.

تحصل على:

- شهادة B.E.P.C. سنة 1962 - أكاديمية بوردو (فرنسا) Académie de Bordeaux (France)

- شهادة B.E. (Brevet Elémentaire) سنة 1964 - أكاديمية تلمسان

- الشهادة العليا للكفاءة باللغة الفرنسية سنة 1966 - أكاديمية وهران

- الشهادة العليا للكفاءة باللغة العربية سنة 1969 - أكاديمية وهران

- شهادة البكالوريا مزدوجة اللغة 'عربية - فرنسية' (Bac Bilingue) سنة 1972 - أكاديمية الجزائر

- شهادة الكفاءة للتفتيش في التعليم الابتدائي والمتوسط وإدارة المعاهد التكنولوجية للتربية سنة 1979

جامعة الجزائر - برتبة 'رائد الدفعة'

اشتغل بالتربية والتعليم بولاية تلمسان وسيدي بلعباس مدة 36 سنة من

1962 إلى 1998

* مدرّس للفرنسية في سنّ 17 عاماً

* مدير مدرسة في سنّ 22 عاماً

* مفتّش بالعريية في سنّ 30 عاماً لمدة 23 سنة (1975 -

1998)

صدر له:

52 مؤلفاً للصغار والفتيان والكبار بالعربية والفرنسية

- بالعربية :

- 6 حوليات في دراسة النصوص للابتدائي والمتوسط
- 30 قصة ورواية منها 3 مترجمة من اللغة الفرنسية
- 3 مسرحيات :
- 3 بحوث أكاديمية :

كتاب ' الأمثال الشعبية على ضوء الكتاب والسنة النبوية '

— تقديم الأستاذ محمد الأخضر عبد القادر السائحي.

كتاب مزدوج اللغة ' مشاهير فرنسيون اختلسوا من الأدب العربي ' Quand
des auteurs Français célèbres plagiaient les
Arabes

كتاب ' شهادة حول التعليم ما بعد الاستقلال — ذاكرة سيدي بلعباس '

- بالفرنسية : 8 قصص وروايات منها كتاب طُبِعَ بفرنسا.

Témoignage sur l'Enseignement postindépendance

2 بحثان أكاديميان

' Mémoire bélabbésienne '

Quand des auteurs Français célèbres plagiaient les Arabes

- بالإنجليزية : 1

- قصة للأطفال — ترجمة السيد عزي رشيد

نال:

* جائزة أبوليوس للرواية الأولى باللغة العربية 2008 عن 'مغامرات الماكر'

الرواية بتقديم الأستاذ محمد الطيّب الفقيه، رئيس الاتحاد الكتاب التونسيين

* جائزة أحسن نصّ في المهرجان الوطني لمسرح الطفل 2011 عن 'مسرحية مغامرات الماكر' - إخراج الفنان قادة بن سميشة، وتمثيل فرقة المسرح الجهوي لسيدي بلعباس.

القرآن الكريم برواية ورش عن نافع.

قائمة المصادر والمراجع:

أولاً- المصادر والمعاجم:

1- المصادر:

- ابن الأثير ، النهاية في غريب الحديث والأثر ، ج1 ، القاهرة ، 1311 هـ .
- أبو عمر عثمان عمرو بن بحر الجاحظ ، البيان والتبيين ، تحقيق :عبد السلام هارون ، ج 2 ، مطبعة مدني ، 1998 د ب .
- علي بن محمد الآمدي ، الإحكام في أصول الأحكام ، تحقيق سيد الجميلي ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، الطبعة الثانية ، 1406هـ/1986م ، الجزء الأول .
- فخر الدين الرازي ، التفسير الكبير (مفاتيح الغيب) ، ط 1 ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، 1403 هـ / 1983 م ، ج 26 .
- فخر الدين الرازي ، المحصول في علم الأصول ، المجلد الأول ، دار الكتب العلمية ، ط 1 ، 1420هـ / 1999 م .

2- المعاجم:

- ابن منظور ، لسان العرب ، ط1 ، المجلد الثاني ، الحاء ، الخاء ، الدال ، الجزء 14 ، دار المعارف ، القاهرة ، د ت .
- الخليل بن أحمد الفراهيدي ، كتاب العين ، مرتبا على حروف المعجم، ترتيب وتحقيق : عبد الحميد هندراوي ، ج 1 ، المحتوى : أ-خ ، باب الخاء ، الطبعة الأولى ، دار الكتب العلمية ، بيروت لبنان ، 1424هـ/2003م .
- جار الله أبي القاسم محمود بن عمر الزمخشري ، الكشف عن حقائق الأقاويل في وجوه التأويل ، تحقيق : عادل أحمد عبد الحمود وآخرون ، الجزء 5 ، الطبعة 1 ، مكتبة العبيكات ، دون بلد ، 1998 .
- دون كاتب ، المعجم الوسيط ، مجمع اللغة العربية ، الطبعة الرابعة ، مكتبة الشروق الدولية ، جمهورية مصر العربية ، 1425هـ/2004م .

- محمد الدين محمد بن يعقوب الفيروزآبادي، القاموس المحيط ، نسخة منقحة وعليها تعليقات الشيخ أبو الوفا نصر الهوريني المصري الشافعي ، راجعه واعتنى به : أنس محمد الشامي ، زكريا جابر أحمد ، دار الحديث ، القاهرة ، 1429هـ/2008م .
- إبراهيم حمادة ، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية ، دار المعارف ، القاهرة ، مصر ، 1985 ، د ط .
- إبراهيم فتحي ، معجم المصطلحات الأدبية ، المؤسسة العربية للناشرين المتحددين ، د ط ، صفاقس ، تونس ، 1986 .
- باتريك شارودو- دومينيك مانغو ، معجم تحليل الخطاب ، ترجمة عبد القادر المهيري ، خمّادي صمود ، منشورات دار سيناترا ، المركز الوطني للترجمة ، تونس ، 2008 .
- دومينيك مانغو ، المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب ، ترجمة محمد يحياتن ، ط 1 ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، 1428هـ/2008م .
- ماري إلياس ، حنان قصاب حسن ، المعجم المسرحي ، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض (عربي-إنجليزي-فرنسي) ، ط 1 . مكتبة لبنان ناشرون ، 1997 .

ثانيا:المراجع:

1- المراجع باللغة العربية:

- أحمد سنخسوخ ، اتجاهات في المسرح الأوروبي المعاصر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر ، 2005 .
- أحمد عبد المجيد خليفة الدندراوي ، أدب الأطفال في العالم العربي - أسسه، وتطوره، وأهميته، وأهدافه، وسماته، وفنونه، ووسائله، ومشكلاته، دار الهداية ، 1434هـ - 2013م ، ط 1 .
- أحمد زلط ، الخطاب الأدبي والطفولة ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، مكتبة الشهاب ، القاهرة ، 1997 .
- أحمد عبده عوض ، أدب الطفل العربي - رؤى جديدة وصيغ بديلة ، الشامي للنشر والتوزيع ، د ب ، 1421هـ . 2000م ، د ط .

- أحمد نجيب ، أدب الأطفال علم وفن ، دار الفكر العربي، القاهرة ، مصر ، 1420هـ .
2000م ، ط 3 .
- أحمد شوقي ، منتخبات من شعر شوقي في الحيوان ، المكتبة التجارية ، القاهرة ، 1949.
- أحمد زلط ، أدب الطفولة بين كامل الكيلاني ومحمد الهراوي-دراسة تحليلية ناقدة ، دار المعارف ، د ط ، د ت .
- أحمد نجيب ، أدب الأطفال علم و فن ، دار الفكر العربي ، ط3، القاهرة ، 2000 .
- أحمد نجيب ، فن الكتابة للأطفال ، دار اقرأ ، بيروت ، ط3، 1986 .
- أحمد بيوض ، المسرح الجزائري ، نشأته و تطوره 1926 / 1989 ، منشورات التبيين الجاحظية ، 1998.
- العيد جلولي ، النص الشعري الموجه للأطفال في الجزائر ، موفم للنشر ، الجزائر ، 2008 .
- السيد إبراهيم ، التخيل الثقافي و نظرية التحليل النفسي المعاصر ، مركز الحضارة العربية ، القاهرة ، د ت .
- المودن حسن ، لاوعي النص في روايات الطيب صالح ، المطبعة و الوراقة الوطنية ، مراكش ، ط1، 2002.
- بسمة بلحاج وآخرون ، مقالات في تحليل الخطاب ، تقديم حمادي صمود ، دون طبعة ، دون تاريخ .
- بدر الدين مصطفى ، فلسفة ما بعد الحداثة ، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة ، عمان ، ط1 ، 2011 .
- بن حنيش نواري ، فن الكوميديا في مسرح رشيد قسنطيني ، منشورات أرشفة المسرح الجزائري ، جامعة وهران ، 2005 .
- بريغش محمد حسن ، أدب الأطفال- تربية ومسؤولية ، دار الوفاء للطباعة والنشر والتوزيع ، ط1 ، المنصورة ، مصر ، 1992 .
- بوعلام رمضان ، المسرح الجزائري بين الماضي و الحاضر ، المكتبة الشعبية ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، د ت .

- هادي نعمان الهيتي ، أدب الأطفال فلسفته - فنونه - وسائله ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، مصر ، د س .
- هاجر مدقن ، الخطاب الحجاجي أنواعه وخصائصه ، قراءة في كتاب المساكين للرافعي ، ط 1 ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، 1434 هـ / 2013 م .
- هيفاء شرايحة ، أدب الأطفال و مكتباتهم ، عمان ، الأردن ، ط3، 1990 .
- هشام معافة ، التأويلية و الفن عند هانس جيورج غادامير ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، 2010، ط1.
- زينب محمد عبد المنعم ، مسرح و دراما الطفل ، عالم الكتب ، القاهرة ، ط1، 2007.
- حسن شحاتة ، أدب الأطفال العربي دراسات وبحوث ، الدار المصرية اللبنانية ، القاهرة ، 1991 ، ط 1 .
- حمدي الجابري ، المسرح في الوطن العربي ، نقلا عن الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 2002 .
- حسن مرعي ، المسرح التعليمي ، دار ومكتبة الهلال ، ط1 ، بيروت ، 2000 .
- طارق جمال الدين عطية ، محمد السيد حلاوة ، مدخل إلى مسرح الطفل ، مؤسسة طيبة للنشر و التوزيع ، القاهرة ، 2004 .
- طارق البكري ، " كامل الكيلاني رائد لأدب الطفل العربي " دراسة في اللغة والمنهج والأسلوب ، دار الرقي للطباعة و النشر و التوزيع ، لبنان ، ط1، 2006.
- طه عبد الرحمن ، اللسان والميزان ، الطبعة الأولى ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، 1998 .
- طلعت فهمي خفاجي ، أدب الأطفال في مواجهة الغزو الثقافي ، تقديم أحمد العربي ، دار ومكتبة الإسراء للطبع والنشر والتوزيع ، القاهرة ، 2006 ، ط 1 .
- طلعت فهمي خفاجي ، أدب الأطفال في مواجهة الغزو الثقافي ، تقديم: أحمد العربي ، دار ومكتبة الإسراء للطبع والنشر والتوزيع ، مصر ، 2006 ، ط 1 .

- كمال الدين حسين ، المسرح التعليمي . المصطلح والتطبيق ، الدار المصرية اللبنانية ، ط 1 ، القاهرة ، 2005 .
- كمال الدين حسين ، مقدمة في أدب الطفل ، كلية رياض الأطفال ، جامعة القاهرة ، 2002 ، د ط .
- كمال الدين حسين ، مدخل لفن قصص الأطفال ، مركز الإسكندرية للكتاب ، ط 4 ، القاهرة ، 2000 .
- مبارك الصوري ، مسرح الطفل و أثره في تكوين القيم و الاتجاهات ، حوليات كلية الآداب ، مجلس النشر العلمي ، جامعة الكويت ، 1998.
- محمد مفتاح ، تحليل الخطاب الشعري ، دار التنوير ، بيروت ، 1985 ، ط 1.
- محمد زكي العشماوي ، في النقد المسرحي والأدب المقارن ، دار الشروق للطباعة والنشر ، د ت .
- محمد عناني ، من قضايا الأدب الحديث ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1989 .
- محمد فراح ، الخطاب المسرحي و إشكالية التلقي ، مطبعة النجاح الجديدة ، الدار البيضاء ، المملكة المغربية ، ط 1 ، 2006 .
- محمد مصايف ، فصول النقد الأدبي الجزائري الحديث ، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع ، الجزائر ، ط 2 ، 1981 .
- محمد حسن بريغش ، أدب الأطفال أهدافه وسماته ، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت ، لبنان ، 1416هـ . 1996م .
- محمود حسن إسماعيل ، المرجع في أدب الأطفال ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، 1425هـ . 2004 م ، ط 1 .
- محمد برهوم ، نايفة قطامي ، طرق دراسة الطفل ، دار الشروق للنشر والتوزيع ، عمان ، الأردن ، 2001 ، ط 1 .
- محمد عودة الريمائي ، في علم نفس الطفل ، دار الشروق للنشر والتوزيع ، عمان ، الأردن ، 1998 ، ط 1 .

- محمد مرتاض ، قراءة في أدب الطفولة الجزائري- القصة أنموذجا - مقارنة تاريخية ، تحليلية، فنية، نقدية ، د ط ، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع ، الجزائر ، 2017 .
- محمود السيد حلاوة ، الأدب القصصي للطفل ، منظور اجتماعي نفسي ، المكتب الجامعي الحديث ، ط2، الإسكندرية ، 2003 .
- محمود ذهني ، القصة في الأدب العربي القديم ، المكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، 1973.
- محمد الحسن فضلاء ، المسيرة الرائدة للتعليم العربي الحر بالجزائر ، الجزء الأول ، شركة دار الأمة للطباعة والنشر ، الجزائر ، 1999 .
- محمد عبد المعطي ، مسرح الطفل المعاصر بين التربية والجمالية ، مصر العربية للنشر و التوزيع ، ط1، القاهرة، 2009.
- محمد أبو الخير ، ملتقى الرؤية المستقبلية لمسرح الأطفال في مصر ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، 2006.
- محمد غنيمي هلال ، النقد الأدبي الحديث ، دار العودة ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1982.
- منير حافظ ، مظاهر الدراما الشعائرية - التجسيد الجمالي في مظان المقدس ومنظومة التقاليد الأناسية، ألبانيا للدراسات والنشر والتوزيع ، دمشق ، سوريا ، 2009 ، ط 1 .
- منتصر ثابت ، المسرح الحديث للطفل ومسرحيات تطبيقية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 2015 .
- مصطفى كاتب ، من المسرح الجزائري إلى المسرح الوطني الجزائري ، إعداد و ترجمة مخلوف بوكروح و الشريف الأدرع ، مقامات للنشر والتوزيع ، الجزائر ، ط 2، 2013.
- نور الدين السد ، الأسلوبية وتحليل الخطاب ، ج2 ، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع ، دون طبعة ، الجزائر ، 1997 .
- نور الدين السد ، الأسلوبية وتحليل الخطاب - دراسة في النقد العربي الحديث(تحليل الخطاب الشعري والسردى) ، ج2 ، دون طبعة ، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع ، الجزائر ، دوت تاريخ .
- نور الدين عمرون ، المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000، شركة باتنيك ، الجزائر ، ط1، 2006 .

- نجلاء نصير بشور ، أدب الأطفال العرب ، مركز دراسات الوحدة العربية ، أوراق عربية 31 ، شؤون ثقافية ، ط1 ، أوت 2012 ، لبنان .
- سعيد يقطين ، تحليل الخطاب الروائي ، المركز الثقافي ، الدار البيضاء ، ط3 ، 1997م.
- سمير عبد الوهاب أحمد ، أدب الأطفال - قراءات نظرية ونماذج تطبيقية ، دار الميسرة للنشر والتوزيع ، عمان ، 2006 ، ط1 .
- سيد علي إسماعيل ، مريم محمود محمد الحسيني ، مسرح الأطفال بين النظرية والتطبيق ، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر ، ط1 ، الإسكندرية ، 2017 .
- عبد الهادي بن ظافر الشهري ، استراتيجيات الخطاب ، مقارنة لغوية تداولية ، الطبعة الأولى ، دار الكتاب الجديد المتحدة ، بيروت ، لبنان ، 2004 .
- عبد الحميد كمون ، المدرسة النفسية النظامية ، ضمن كتاب أهم المدارس اللسانية ، المعهد القومي لعلوم التربية ، تونس ، مارس ، 1986 .
- عبد الهادي ظافر الشهري ، استراتيجيات الخطاب - مقارنة لغوية تداولية - ، دون طبعة ، دار الكتاب الجديد المتحدة ، دون بلد ، دون تاريخ .
- عبد القادر شرشار ، تحليل الخطاب الأدبي وقضايا النص ، دون طبعة ، منشورات اتحاد كتاب العرب ، دمشق ، 2006 .
- عبد المالك مرتاض ، النص الأدبي - من أين وإلى أين ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، 1983 .
- عبد المجيد شكري ، الدراما الإذاعية - فن كتابة وإخراج التمثيلية الإذاعية - دراسة نظرية ونماذج تطبيقية ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، مصر ، 1424هـ - 2003م ، ط2 .
- عبد الفتاح أبو معال ، أدب الأطفال دراسة وتطبيق ، دار الشروق ، د ب ، 1988 ، ط2 .
- عبد العزيز صالح ، النظرية التربوية ، دار المعارف بمصر ، 1964.
- عباس محمود عوض ، المدخل إلى علم نفس النمو ، الطفولة - المراهقة - الشيخوخة ، دار المعرفة الجامعية ، القاهرة ، مصر ، 1999م .

- عبد الإلاه عبد الوهاب العرداوي ، هاشمية حميد جعفر الحمداني ، أدب الأطفال بين المنهجية والتطبيق ، دار الرضوان للنشر والتوزيع ، عمان ، 1435هـ . 2014م ، ط 1 .
- عمارة حاكم ، الخطاب الإقناعي في ضوء التواصل اللغوي - دراسة لسانية تداولية في الخطابة العربية أيام الحجاج بن يوسف الثقفي ، الطبعة 1 ، دار العصماء ، الجزائر ، 1436هـ/2015م .
- عمر سعادة ، الخطاب المسرحي ، دار أمجد للنشر والتوزيع ، الطبعة العربية ، عمان ، الأردن ، 2014 .
- عمر بلخير ، تحليل الخطاب المسرحي ، منشورات الاختلاف ، الطبعة الأولى ، الجزائر ، 2003 .
- عثمان الحمامصي ، نظرية ستانيسلافسكي والنظريات المعارضة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1994 .
- علي الحديدي ، في أدب الأطفال ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، 1976 .
- فوزي سليمان ، مسرح الطفل الافتقار إلى المعنى و الدلالة ، بيان الثقافة ، ع 162 ، مارس 2003 .
- رايح بوحوش ، الأسلوبيات وتحليل الخطاب ، منشورات جامعة باجي مختار ، عنابة ، الجزائر ، دون تاريخ .
- ربحي مصطفى عليان ، أدب الأطفال ، دار صفاء للنشر والتوزيع ، عمان ، الأردن ، 1435هـ . 2014م ، ط 1 .
- رشاد رشدي ، نظرية الدراما ، حلا للنشر و التوزيع .
- رياض عصمت ، البطل التراجيدي في المسرح العالمي ، دار الطليعة ، بيروت ، ط 1 ، 1980 .
- شاكر عبد الحميد ، الخيال من الكهف إلى الواقع الافتراضي ، المجلس الوطني للثقافة و الفنون والآداب ، الكويت ، 2009 .
- شكري عبد الوهاب ، النص المسرحي - دراسة تحليلية وتاريخية لفن كتابة المسرحية ، المكتب العربي الحديث ، الإسكندرية ، 1997 .

- شكري عبد الوهاب ، النص المسرحي ، دار فلور للنشر ، 2001 ، ط 2 .
- شرف عبد العزيز ، الأسس الفنية للإبداع الأدبي ، دار الجيل للطباعة و النشر ، ط 1 ، بيروت ، لبنان ، 1993 .
- خميس بوعلي ، جيل دولوز ، صور الفيلسوف ، دار الأمان ، الرباط ، 2014 .
- خالد المنير ، إدريس قاسي ، الطفل و الفضاء المسرحي ، سلسلة التكوين التربوي ، ع 8 ، مطبعة النجاح الجديدة ، الدار البيضاء ، 1998 .
- خياط أحمد ، الطفل المتمرد ، مطبوعات الجزائر عاصمة الثقافة العربية ، 2007 .
- ذكاء الحو ، الطفل العربي وثقافة المجتمع ، دار الحداثة ، ط 1 ، 1984 .
- صالح مباركية ، وجوب التفات المثقف لمسرح الطفل ، ندور التجربة المستقلة حول مسرح الطفل ، د ط ، د ت .

2- المراجع المترجمة:

- جلين ويلسون ، سيكولوجية فنون الأداء ، تر : شاكر عبد الحميد ، المجلس الوطني للثقافة والفنون و الأداء ، الكويت ، 2010 .
- جيرالد برنس ، المصطلح السرد ، ترجمة عابد خزندار ، د ت ، د ط ، دب .
- جوليا كريستيفا ، علم النص ، ترجمة فريد الزاهي ، مراجعة عبد الجليل ناظم ، دار توفال للنشر ، المغرب ، ط 2 ، 1997 .
- كلود ابستادو ، يوجين يونيسكو ، تر : قيس خضور ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 1999 .
- مارتين أسلن ، مجال الدراما - كيف تخلق العلامات الدرامية المعنى على المسرح والشاشة ، تر : سباعي السيد ، تقديم أحمد سخسوخ ، مراجعة نسيم مجلى ، وزارة الثقافة ، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ، د ت .
- م جولد بورج ، مسرح الأطفال فلسفة و منهج ، ترجمة صفاء روماني ، منشورات وزارة الثقافة ، الجمهورية السورية ، 1991 .

- فرديناند دي سوسير ، دروس في الألسنة العامة ، الدار العربية للكتاب ، ليبيا ، تونس ، 1985.

3- المراجع باللغة الأجنبية:

- Anne ubersfeld , lire le théâtre , ed belin , paris, 1996 .
- Larousse , Dictionnaire de français , Imprimerie Maury , Malesherbes , France , 2010 , 2010 .

ثالثا - الأطروحات والرسائل الجامعية:

1- أطروحات الدكتوراه:

- جميلة مصطفى الزقاي ، شعرية المشهد في المسرح الطفولي المغاربي ، أطروحة دكتوراه ، قسم النقد التمثيلي ، كلية الآداب واللغات والفنون ، جامعة السانبا وهران ، 2007-2008 .
- دين هناني أحمد ، إستراتيجية الخطاب في المسرح الكلاسيكي الجزائري قبل الاستقلال ، رسالة دكتوراه ، جامعة جيلالي ليايس سيدي بلعباس ، كلية الآداب واللغات والفنون ، قسم اللغة العربية وآدابها ، 2012-2013 .
- هاجر ظريف ، الشخصية في أدب الطفولة في بالجزائر. أحمد خياط نموذجاً ، رسالة ماجستير غير مطبوعة ، جامعة سطيف 2 ، كلية الآداب واللغات ، قسم اللغة والأدب العربي ، 2014-2015 .
- زويرة عياد ، مسرح الطفل في الجزائر ، نشأته و تطوره ، فضاءات المسرح ، دورية محكمة يصدرها مخبر أرشفة المسرح الجزائري ، جامعة وهران . العدد الأول ، جوان 2012.
- يحي عبد السلام ، سيمياء القص للأطفال في الجزائر-الفترة ما بين 1980-2000 نموذجاً ، أطروحة دكتوراه ، جامعة فرحات عباس-سطيف ، كلية العلوم والآداب الاجتماعية ، قسم اللغة العربية وآدابها ، 2010-2011 .
- عمر بلخير ، معالم لدراسة تداولية وحجاجية للخطاب الصحافي الجزائري المكتوب ما بين 1989 و 2000 ، أطروحة دكتوراه غير مطبوعة ، جامعة جزائر ، 2005 - 2006 .

- فائزة أحمد عبد الرزاق ، أثر مشاركة طفل الروضة في بناء عناصر النص المسرحي في تنمية بعض مهارات التعبير اللفظي وغير اللفظي، أطروحة دكتوراه ، قسم العلوم الأساسية ، كلية رياض الأطفال ، جامعة القاهرة ، 1433هـ . 2012م .
- قرقرة إدريس ، التراث في المسرح الجزائري ، دراسة في الأشكال و المضامين ، مكتبة الرشاد للطباعة و النشر و التوزيع ، الجزائر ، ط1، 2009 .
- رأس الما عيسى ، الخطاب الإيديولوجي في المسرح الجزائري ، أطروحة دكتوراه ، جامعة وهران ، كلية الآداب والفنون ، قسم الفنون الدرامية ، 2007-2008 .
- رابع ذياب ، رؤية العالم في الخطاب المسرحي السياسي السوري – سعد الله ونوس أنموذجا ، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب العربي الحديث ، قسم اللغة والأدب العربي ، كلية اللغة والأدب العربي والفنون ، جامعة باتنة 1 ، 2015-2016 .
- غالم نقاش ، مسرح الطفل في الجزائر ، دراسة في الأشكال و المضامين ، أطروحة دكتوراه ، جامعة وهران ، السنة الجامعية 2010-2011 .

2- رسائل الماجستير:

- أحمد حمومي ، المسرح و الواقع الاجتماعي (دراسة مونوغرافية للمسرح في مدينة وهران 1937-1977 ، رسالة ماجستير ، جامعة وهران 1984-1985 .
- العيد جلولي ، القصص المكتوبة للأطفال ، دراسة تحليلية لموضوعاته و بنائه الفني ، رسالة ماجستير في الأدب العربي الحديث ، جامعة الجزائر ، 2000.

رابعا- المجلات والمقالات:

1- المجلات:

- منذر العياشي ، علم الدلالة من منظور عربي ، مجلة الموقف الأدبي ، العدد 271 ، نوفمبر ، 1993 .
- العربي بن حلون ، مسرح الطفل بالمغرب الجذور والتأسيس ، مجلة آفاق تربوية ، العدد 05-06 ، 1992 .

- موفق رياض مقدادي ، البنى الحكائية في أدب الأطفال العربي الحديث، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، مجلة عالم المعرفة ، العدد 392 ، الكويت ، سبتمبر 2012 .
- محمد بوكراس ، مسرح الطفل الراهن و الرهانات ، ربوتوار المسرح الجزائري على مشارف نصف القرن من الإبداع ، مجلة الثقافة 2005/07/06 .
- علي الراعي ، المسرح الوطني العربي ، عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة و الفنون والآداب ، ط1، الكويت ، 1988 .

2- المقالات:

- حفناوي بعلي ، الثورة الجزائرية في المسرح العربي ، محافظة المهرجان الوطني للمسرح المحترف ، وزارة الثقافة ، الجزائر ، 2008 .
- نعيمة سعدية ، تحليل الخطاب والإجراء العربي - قراءة في قراءة ، أشغال الملتقى الثالث في تحليل الخطاب ، جامعة قاصدي مرباح ، ورقلة ، دون تاريخ .

الفصل الأول : الخطاب الدرامي - إشكالية المصطلح

والمدلول - المبحث الأول : ماهية الخطاب والمسرح

والدراما.....10

1- في معنى الخطاب10

الخطاب لغة10

ذكر كلمة خطاب في القرآن الكريم15

الخطاب اصطلاحا17

2- الخطاب في الفكر الغربي19

3- الخطاب في الفكر العربي24

4- في معنى المسرح28

تعريف المسرح29

5- في معنى الدراما36

المبحث الثاني : مفهوم الخطاب الدرامي40

1- تعريف الخطاب الدرامي والمسرحي40

2- مميزات الخطاب الدرامي48

3- تلقي الخطاب الدرامي53

4- علاقة الخطاب الدرامي بالواقع65

المبحث الثالث : الخطاب الدرامي في المسرح الجزائري.....74

- 1- المسارات العامة للمسرح الجزائري.....74
- 2- نوعية الخطاب الدرامي في المسرح الجزائري.....80
- 3- تنوع أشكال الخطاب الدرامي في الجزائر.....84

الفصل الثاني : أدب الأطفال – المفهوم، النشأة، والتطور-

- المبحث الأول : الأسس النظرية لأدب الطفل.....88
- 1- مفهوم أدب الطفل.....88
- تعريف أدب الطفل.....94
- 2- أهداف أدب الطفل عند المسلمين.....103
- الأهداف العقائدية.....105
- الأهداف التربوية.....111
- الأهداف التعليمية.....115
- الأهداف الترفيهية والجمالية.....117
- 3- خصائص أدب الطفل.....119
- المبحث الثاني : المراحل العمرية لنمو الأطفال.....125
- مراحل نمو الأطفال.....128
- 1- مراحل النمو النفسي والإدراكي عند الأطفال.....128
- أ- مرحلة الطفولة المبكرة (الخيال الإيهامي أو الخيال المحدود).....129
- ب- مرحلة الطفولة المتوسطة (الخيال الحر أو الخيال المنطلق).....131
- ج- مرحلة الطفولة المتأخرة (المغامرة والبطولة).....133
- د- مرحلة المراهقة (المثالية أو اليقظة الجنسية).....136
- هـ- مرحلة المثل العليا.....137

138.....	2- مراحل النمو اللغوي عند الأطفال
139.....	أ-مرحلة ما قبل الكتابة
140.....	ب-مرحلة الكتابة المبكرة
140.....	ج-مرحلة الكتابة الوسيطة
140.....	د-مرحلة الكتابة المتقدمة
141.....	هـ- مرحلة الكتابة الناضجة
142.....	<u>المبحث الثالث : نشأة وتطور أدب الطفل</u>
143.....	1- نشأة أدب الطفل
147.....	2- تطور أدب الطفل في العالم الغربي
147.....	فرنسا
150.....	انجلترا
153.....	الدانمارك
154.....	إيطاليا
155.....	ألمانيا
157.....	روسيا
159.....	أمريكا
161.....	3- تطور أدب الطفل في العالم العربي
166.....	تطور أدب الطفل في بعض الدول العربية
166.....	مصر
177.....	العراق
180.....	تونس
183.....	ليبيا

184.....	المغرب
186.....	الجزائر

الفصل الثالث : أشكال الكتابة في أدب الأطفال

196.....	<u>المبحث الأول : كتابة القصة</u>
197.....	1- مفهوم القصة
208.....	2- أنواع الأدب القصصي
211.....	3- تطور الأدب القصصي
216.....	4- العناصر الفنية لبناء القصة
233.....	5- القصة الموجهة للأطفال بالجزائر
238.....	<u>المبحث الثاني : كتابة الشعر</u>
238.....	1- تعريف شعر الأطفال
242.....	2- أهمية شعر الأطفال
244.....	3- خصائص شعر الأطفال
247.....	4- شعر الأطفال بالجزائر
251	<u>المبحث الثالث : كتابة المسرحية</u>
253.....	1- تعريف مسرح الأطفال
260.....	2- أهمية مسرح الأطفال
265.....	3- أنواع مسرح الأطفال
269.....	4- واقع مسرح الطفل في الجزائر

الفصل الرابع : دراسة في الأشكال والمضامين

لنموذجين من أدب الأطفال في الجزائر

المبحث الأول : دراسة في المضامين.....	281
1- الملخص.....	281
2- الفكرة.....	287
3- الموضوع (الحدث).....	297
4- الحبكة.....	305
5- الشخصيات.....	316
6- الصراع.....	334
أهداف القصة.....	340
المبحث الثاني : دراسة في الأشكال.....	343
1- اللغة.....	343
2- الحوار.....	349
خاتمة	357
الملاحق.....	362
قائمة المصادر والمراجع	413
فهرس الموضوعات	427

الملخص:

إن الخوض في موضوع أدب الأطفال بالجزائر هو بمثابة القيام برحلة واحدة في زمن واحد، وإلى أماكن متعددة. ونحن نقصد بذلك أن هذا اللون الأدبي المخصص للأطفال يضم بين جنباته أشكالاً وأنواعاً متعددة تميزه عن أدب الكبار من جهة، وتضفي عليه جانبا من الإبداع، والخيال، والتذوق الفني من جهة أخرى.

تعالج هذه الدراسة موضوع أدب الأطفال في العالم بصفة عامة، وفي الجزائر بصفة خاصة. وذلك من خلال التطرق إلى أهم أنواع الكتابة فيه، ونقصد هنا جانبا من كتابة المسرحية، والقصة، والقصيدة. معتمدين في نفس الوقت على ذكر أهم الخصائص الأدبية، والفنية التي يختص بها كل واحد منهما. بل مركزين كذلك على أهم السمات التي يجب أن يمتلكها كاتب أدب الأطفال.

إذا يتطرق هذا العمل جملة وتفصيلا البحث عن أهم الأبعاد الفنية والدلالية التي يمكن لكاتب أدب الأطفال أن يوظفها في كتاباته؟ وهل يقتضي منه ذلك توظيف آليات الخطاب الدرامي في كل أشكال أدب الأطفال؟ أم يقتصر في ذلك على كتابة المسرحية فقط؟

الكلمات المفتاحية:

أدب الأطفال - المسرحية - القصة - القصيدة - الخطاب الدرامي - الصراع - الحكمة - الدراما.

Le résumé:

Le thème traite de la littérature enfantine en Algérie, c'est comme faire un voyage à la fois dans le temps et à plusieurs endroits. Nous entendons par là que ce genre de la littérature pour enfants comprend des formes et des types variés qui le distinguent d'une part de la littérature pour adultes et, d'autre part, ajoutent à l'aspect de créativité, de l'imagination et de goût artistique d'une autre part.

L'étude présente L'intéresse à la littérature enfantine dans le monde en général et l'Algérie en particulier. Et en abordant les types des écritures les plus importants, nous entendons ici par l'aspect d'écriture de la pièce, de l'histoire et du poème. Dans le même temps, mentionnons que les caractéristiques littéraires et artistiques les plus importantes de chacune d'elles. Mais se concentré également sur les caractéristiques les plus importantes que doit posséder l'auteur de littérature pour enfants.

Ce travail aborde la recherche des dimensions artistiques et sémantiques les plus importantes que l'auteur de littérature enfantine puisse employer dans ses écrits. Cela nécessite-t-il l'utilisation de mécanismes discursifs dramatiques dans toutes les formes de littérature pour enfants? Ou est-ce limité à l'écriture de la pièce?

Les mots clés: Littérature enfantine - la pièce de théâtre - le conte - le poème - le discours dramatique - le conflit - l'intrigue - le drame.

Abstract:

The theme of children's literature in Algeria is like taking a trip both in time and in different places. By this we mean that this genre of children's literature includes various forms and types that distinguish it from adult literature on the one hand, and, add to creativity, imagination and artistic taste on the other hand.

The current study focuses on children's literature in the world in general and Algeria in particular. And addressing the most important types of writing, here we mean the writing aspect of the play, the story, and the poem.

At the same time, let's mention that the most important literary and artistic features of each of them. But also focuses on the most important characteristics that the author of children's literature must possess.

This work addresses the search for the most important artistic and semantic dimensions that the author of children's literature can use in his writings. Does this require the use of dramatic discursive mechanisms in all forms of children's literature? Or is it limited to writing the piece?

Keywords: Children's literature - the play - the story - the poem - the dramatic speech - the conflict - the plot - the drama.