الجهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة وهران 01 أحمد بن بلة

كلية الآداب والفنون

قسم الفنون.

رسالةمقدمة لنيل درجة الدكتوراه في العلوم موسومة بـ :

التلقي في مسرح الطفل بالجزائر

دراسة ميدانية

اعداد الطالب:

بن عيسى نور الدين

اشراف:

أ.د . عيسى رأس الماء

لجنة المناقشة:

أ.د أحمد حمومي .....جامعة وهران 1.....رئيسا

أ.د . عيسى رأس الماء..... جامعة وهران 1.....مشرفا ومقررا

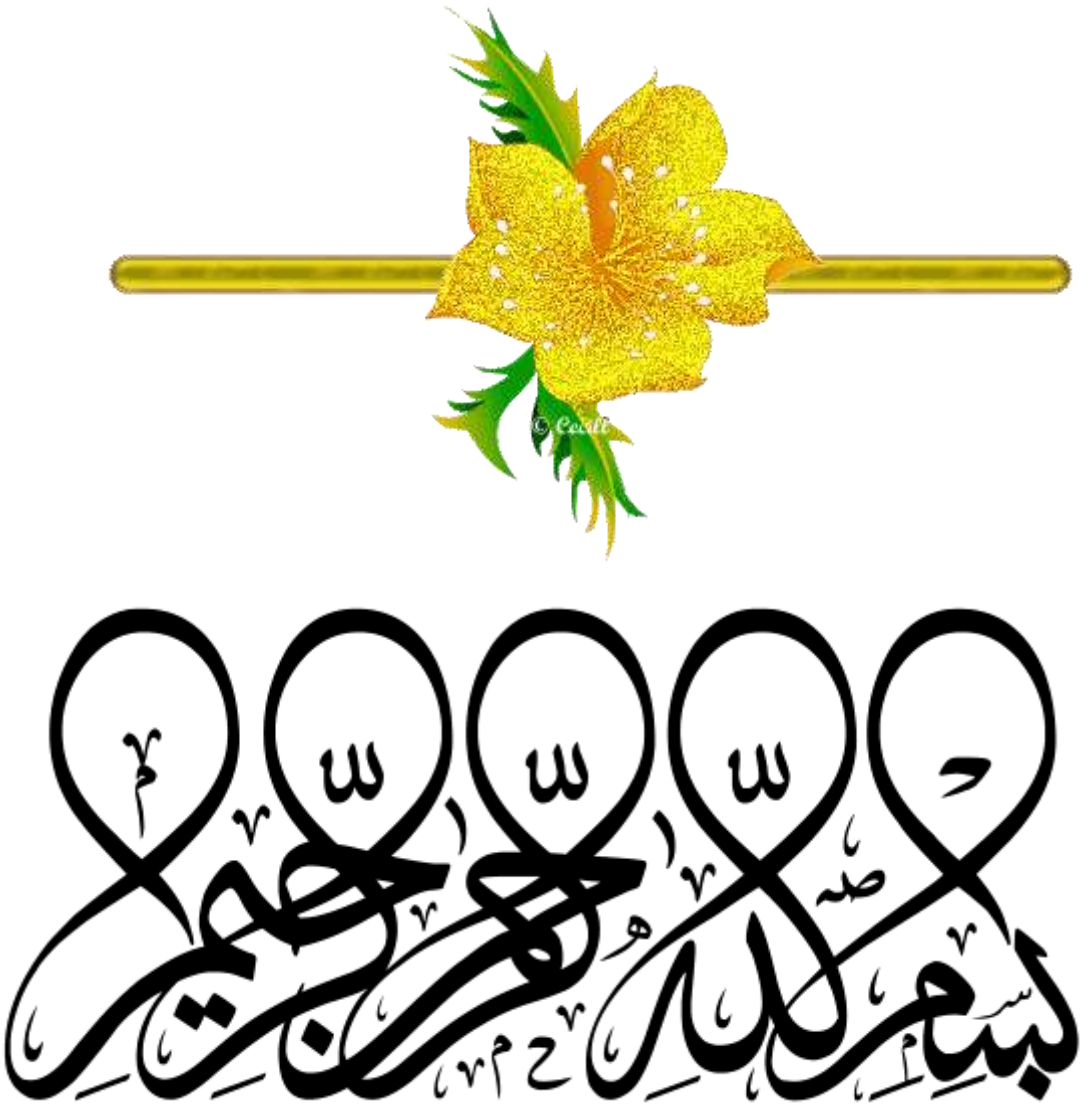
د غالم نقاش.....جامعة وهران 1..... مناقشا

أ.د شويرف مصطفى..... جامعة معسكر.....مناقشا

أ.د نوال حيفري ..... جامعة مستغانم..... مناقشا

أ.د بلحاج طرشاوي .....جامعة تلمسان .....مناقشا

السنة الجامعية: 2018-2019





كلمة شكر

نشكر الله مولانا شكرا طيبا مباركا فيه، كما نتقدم بجزيل الشكر و الامتنان لكل من ساعدنا بالنصح و التوجيه و بالكلمة الطيبة و بالدعاء الصالح، نخص بالذكر الذين شجعونا و مدوا أياديهم لنا بالعون في جميع مراحل هذا البحث، كما نتقدم بجزيل للأستاذ الفاضل عيسى رأس الماء، الذي كان له فضل الإشراف على هذا البحث، و تقديمه الإرشادات اللازمة التي يجب أن نتبعها، كما أتاح لنا حرية البحث و شجعنا عليه .

فنبتهل إلى الله القدير أن يجزيه بخير ما جزى به عباده المخلصين . كما لا يفوتنا أن نعبر بكل تقدير و إجلال و عرفان لأساتذتنا الأفاضل، و الذين رافقونا طيلة مشوارنا الدراسي، وعلى ما بذلوه من جهد ييسر لنا جميع السبل المؤدية إلى النجاح العلمي .

و في الختام لا يسعنا إلا أن نشكر أساتذتنا الموقرين في لجنة المناقشة لتفضلهم علينا بقبول مناقشة هذا البحث، فهم أهل لسد ما تخلله بحثنا من ثغرات، و إصلاح ما اعوج من أراء، وإبانة ما ظهر من قصور سائلين الله العزيز أن يجزيهم عنا خير الجزاء .

نسأل الله للجميع التوفيق و السداد و حسن الرأي .

إهـداء

الحمد لله الذي جعل لنا العلم نورا نهدي به وبعد،

أتقدم ببحثي هذا الى الذين فارقونا بلا وداع.

إلى والدتي الغالية، زوجتي الكريمة وفرة عيني أماني،

إخوتي الأعزاء وأبنائهم، وأصهاري.

الذين أكن لهم أسمى عبارات المحبة، وإلى جميع أساتذة قسم الفنون

الذين رافقوني في مشواري الدراسي،

وإلى كل من وسعته ذاكرتي ولم تسعه مذكرتي



مقدمة



مقدمة:

يعتبر مسرح الطفل أحد أبرز هذه المؤسسات المجتمعية، إضافة إلى كونه أحد أهم الفنون الشرطية، والتي تعتمد على مجموعة متكاملة من وسائل يقترن فيها التعبير السمعي، والبصري، والحركي، والحدسي، والسيكولوجي، ومن ثم فهذا الفن يتطلب الإلمام بتخصصات متعددة تربوية، فنية، أدبية، ... حيث إن آداة هذا الفن لا تكمن فقط في اللغة الأبجدية المنطوقة كما هو الحال في معظم الأجناس الأدبية الأخرى كالرواية، القصة، الشعر،... أو الصورة التعبيرية والتشكيل فقط مثلما هو الحال في الفنون التشكيلية إنما نجد أن خطاب المسرح يكون أكثر شمولية، إذ أنه يتضمن ما يمكن أن نطلق عليه ظاهرة "التعدد اللغوي" في مختلف فصائل التعبير الفني، إضافة إلى أنه أحد أبرز الفنون التي تتعامل مع العلامات، فكل ما فوق خشبته يمثل علامة دالة مما يعني معه أن الطفل يكون مطالب بحل شفرة هذه العلامات. ومن هنا تكمن مهمة المسرحي المبدع التربوية والجمالية، إذ يصبح مطالبا بتهيئة الفرص للطفل لفك شفرة هذه العلامات، ومن ثم تحديد وظائفها في إطار سياق العرض المسرحي.

يشير اتين سوريو E.Souriau، وتوماس مونرو T.Munro أنه ليس هناك ثمة فن واحد للمسرح إنما مجموعة فنون، غايتها تقديم "دراما" في مكان معين ولجمهور معين. إذ ينصب موضوع المسرح على كافة أدواته، كالنص بما يتضمنه من حدث، فكرة، شخصيات، حوار، مكان وزمان، إضافة إلى سينوغرافيا العرض المسرحي.

بمعنى أن يختار المؤلف لعمله المسرحي من جوانب الحياة وأحداثها ما يرى أنه له دلالة وارتباط بواقع الحياة، وفي ذات الوقت مثير لاهتمام الأطفال. بحيث يؤدي لنقل معنى ومغزى المسرحية للطفل في إطار فني مشوق.

فالطفل يمر بمراحل نمو سواء حسيا أو شعوريا أو انفعاليا، ولابد من مراعاة تبني المراحل ومراقبة أسلوب الطفل وتوجيهه بالشكل المناسب للتطور سواء من قبل والديه أو من قبل معلميه وبالوسائل التربوية المختلفة منها الوسائل الأدبية والفنية ولعل أبرزها المسرح نصا وعرضا، ولكل مرحلة من مراحل

النمو على التربية أن ترعاها وتقدمها للطفل وهذا ما يتطلب من أداب الأطفال من كتابه وفنانيه وناشريه من مراعاة خاصية نمو وإدراك الطفل وتربيته حسب المراحل في الشكل المضمون.

فمسرح الطفل هو مسرح حقيقي بكل مفرداته وعناصر عمله بدءا من النص الدرامي ومرورا بتحضيرات العرض المسرحي وتشكّله بوساطة المخرج والمنتج واشتغال الممثلين على أداء مهامهم بكفاية.

وما يميز مسرح الطفل ويطبعه بسماته المخصوصة هو خصوصية الغاية والجمهور المستهدف ومن ثمَّ ما يفرضه ذلك من آليات الخطاب المخصوص ونحن نعرف أن الجمهور المباشر الرئيس هو الأطفال من بمختلف شرائحهم العمرية، ولكن هذا لا ينفي جمهورا غير مباشر يتكون من الكبار المعنيين بالتقاط رسائل هذا المسرح وطرائق تعاملها ومعالجاتها لأدائها في مسرح البيت والمدرسة. وهما أيضا يمثلان وجها آخر من مسرح الطفل.

إذن مسرح الطفل هو صنف درامي مسرحي يأخذ طابعه الخاص وهويته من وظائفيته ولأن هذه الوظائفية تتحدد بطبيعة الجمهور المستهدف ولخصوصية هذا الجمهور صار لزاما العمل المشروط

لنتيجة تحدد لنا أهمية البحث في مسرح الطفل كونه نشاطا جماليا يفيد في تنمية الثقافة العامة وزيادة الخبرات والمهارات والمعلومات فضلا عن ترسيخ التجربة و إغناء سمات شخصية الطفل... وسنتوقف عند الجمهور أو المتلقي الطفل والذي حاولت بذل جميع المساعي في بحثي المتواضع لأن أجد الظروف المعطاة في هذا المجال من ناحية التلقي بكل جمالياته وأسسه و قواعده، لأن المتلقي يختلف عن الآخرين بصفاته وسماته، حاولت الإبحار في المجهول والغوص في أغوار النفس البشرية لعلني أجد حلول وفك الرموز لإيضاح الرؤى، توقفت عند التلقي الخاص بالطفل وعلى كل مايشمله هذا الفن سواءا من ناحية النصوص والعروض الموجهة له، و الإشراف عن الأعمال الموجهة من تمثيل و إخراج بكل أجزاءه...إلخ. وعلى هذا الأساس عنونت بحثي بـ: **"التلقي في مسرح الطفل بالجزائر دراسة ميدانية"**، وكأنموذجا للدراسة إخترت عرضين مسرحيين، الأول من جمعية

ثقافية تابعة لولاية تيارت، بعنوان "**آية الرحمان والكتاب العجيب**"، والعرض الثاني من مدينة قسنطينة، في مسرح العرائس تحت عنوان" **صانع الخيال**".

محاولا الإجابة على بعض التساؤلات ملخصة فيمايلي:

. هل تتحقق جمالية التلقي عند الطفل من خلال العروض الموجهة إليه.

. هل يُطبق كل ما يتعلق بنظريات التلقي ومدارسها على مجال الطفل كما هو الحال في المدارس والمناهج الإخراجية.

. هل تتحقق مستويات التلقي وأفق التوقعات.

. ما مدى نسبة استيعاب وقابلية الطفل لكل ما يقدم له من عروض.

فكرة هذا الموضوع انبثقت من دافعين أساسيين، الأول ذاتي و الثاني موضوعي.

أما الأول فيكمن في شغفي و اهتمامي المتزايد بهذا الفن، ومشاركاتي الخاصة في هذا المجال سواءا كانت ملتقيات أو مهرجانات وإخراج بعض العروض أحيانا أخرى.

وأما الثاني فيكمن في الجانب العلمي والمعرفي، الذي لم يأخذ نصيبا كغيره من المواضيع وخاصة في البحوث الأكاديمية باستثناء بعض الرسائل الجامعية القليلة، ناهيك عن قلة المشاركات الأكاديمية في المهرجانات.

أردت في هذا البحث المتواضع أن أستكشف كيف تعامل المتلقي الصغير مع العرض؟ مستعملا الاستبيان الخاص بالدراسة الميدانية المعد من طرف الأستاذ مصطفى لعقاب، وتمت الموافقة عليه والعمل به بعد لقاء ومناقشة مع المشرف الأستاذ عيسى رأس الماء، والدكتور غالم نقاش، والمسرحي عبد القادر بلكروي، إضافة إلى استبيان آخر خصصته لمرافقي الأطفال والعاملين في مجال مسرح الطفل كالمخرجين والتقنيين. إضافة إلى الاستبيان كانت المناقشة الخاصة بالعروض مع الأطفال.

ومن أجل الغوص في حيثيات هذه الدراسة تجلياتها وخلفياتها وتطورها وطبيعتها من خلال الأعمال المسرحية في مسرح الطفل الجزائري، وكذا من أجل الإجابة عن التساؤلات التي طرحتها في هذا المجال ومن أجلها اتبعت "**المنهج الوصفي التحليلي**" و "**النقدي التحليلي**"، كما اقتضت

طبيعة الموضوع أن يشتمل على خطة مقسمة إلى ثلاث فصول فضلا عن مدخل ومقدمة وخاتمة وملحق.

أما الفصل الأول والمعنون ب "التلقي في مسرح الطفل" فقد قسم إلى ثلاث مباحث أولها آليات التلقي المسرحي، أما المبحث الثاني فتناول النص الدرامي في مسرح الطفل، أما المبحث الثالث فقد سلطت الضوء على التلقي بين النص والعرض.

أما الفصل الثاني فقد كان عنوانه "الدراسة الدرامية لمسرحية آية الرحمان والكتاب العجيب" الذي تناولت من خلاله في المبحث الأول "آية الرحمان والكتاب العجيب دراسة تحليلية تطبيقية"، أما ثاني المباحث في هذا الفصل كان عن طبيعة الخطاب في مسرح الطفل، أما المبحث الأخير فكان عبارة عن معالجة درامية لنص آية الرحمان والكتاب العجيب.

أما الفصل الثالث المعنون بمستويات التلقي في عرض "صانع الخيال" دراسة ميدانية، في المبحث الأول فقد تطرقنا إلى مسرح الدمى النشأة والتطور، أما في المبحث الثاني فقد خصص لدراسة تحليلية للاستبيان النموذج، وآخر المباحث في هذا الفصل فكان القراءة المشهدية لعرض "صانع الخيال"

لمؤلفه ياسين تونسي، فبينت بناء الأحداث فيها ثم تعرضت إلى بنائها الفني مهتما بعناصر الكتابة المشهدية.

وأنهيت البحث بخاتمة خلصت فيها إلى مجموعة من الأفكار والنتائج للإجابة عن التساؤلات التي طرحتها في المقدمة، وأردفت البحث بملحق يتضمن نصي الدراسة التطبيقية، مع قرص مضغوط يحمل العرضين المسرحيين، أيضا السيرة الذاتية للمخرجين ياسين تونسي، وتين علي.

أخيرا أرجو من الله أن أكون قد وفقت بعدما سحبت اليد من البحث وأنا على يقين من أني سأفيد من ملاحظات أعضاء لجنة المناقشة الموقرة لأصحح ما أعوج منه.

المدخل



ماهية مسرح الطفل:

مما لاشك فيه أن شريحة الأطفال، هي اللبن الأساسية في بناء الأسرة والمجتمع، وكل ما زاد الاهتمام بنموها ومعارفها، اهتماما سليما، تكون النتائج إيجابية ذات مؤشرات حضارية للمجتمع، تكون عينة قادرة على العطاء والبناء، وتحمل أعباء الحياة وتسهم في بناء المجتمع، والاهتمام بهذه الشريحة بالذات يأخذ جوانب متعددة، لكنها تسير على خط واحد، وقد تلتقي جميعها في هدف واحد.[1]

المقصود بمسرح الطفل هو المسرح الموجه للأطفال الذي يحرك مشاعرهم ويتعامل مع احتياجاتهم، بحيث يغذيهم فنيا وأدبيا ووجدانيا، فمسرح الطفل في قاموس "إكسفورد" هو تلك العروض المسرحية الموجهة للصغار والتي يجسدها ممثلون على خشبة المسرح أو في قاعة معدة لذلك، سواء كانوا محترفين أو هواة "، ويعرّف في معجم المصطلحات الدرامية بأنه " المكان المسرحي الذي هُيِّأ ووُضِع خصيصا لمشاهدة عروض تمثيلية كُتبت وأُخرجت موجهة لمتفرجين من فئة الأطفال"[2] ، وقد جاء في تعريف آخر لمسرح الطفل حيث يرى أنه عمل مسرحي يقدم لجمهور الأطفال يكتبه مؤلف متخصص، ويخرجه ويمثله راشدون محترفون يُحدِث انفعالا لدى الأطفال المتفرجين "[3]، فمفهوم مسرح الطفل له علاقة وطيدة بجمهوره الذي يتأثر به و يندمج فيه بسهولة " فمسرح الطفل بخصائصه التمثيلية، ومناظره وديكوراته وإضاءته الساحرة، يساعدهم على هذا الاندماج، فينقل مشاهديه إلى العالم الذي يودون أن يَرَوْهُ، من خلال الأحداث التي يروها أمامهم من أماكنهم بأشخاصها، فينفعلون معها "[4]، هذا ما يعني أن مفهوم مسرح الطفل عمل مسرحي متكامل، يساهم فيه أشخاص

[1] ينظر، عبد الفتاح أبو معال، أدب الأطفال واساليب تربيتهم وتعليمهم وتثقيفهم،دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2005، ص 15

[2] أنظر، زينب محمد عبد المنعم، مسرح ودراما الطفل، عالم الكتب القاهرة، ط1، 2007،ص15

[3] أنظر، زينب محمد عبد المنعم، مسرح ودراما الطفل ، م ن، ص15 .

[4] طارق جمال عطية، محمد السيد حلاوة، مدخل إلى مسرح الطفل، مؤسسة حورس الدولية، الإسكندرية،2004، ص12.

متخصصون بدءا بكاتب النّص، ثم المخرج الذي يحوّله إلى عرض مسرحي، ويقدمه ممثلون على خشبة المسرح في علاقة توافقية، وُضع خصيصا ليشاهده جمهور الأطفال .

يختلف عن مسرح الكبار، يركز على معضلة التربية والفن أكثر من الأجزاء الأخرى في أدب الطفل كاشعر والقصة، وفي كثير من الأحيان عومل مسرح الطفل على أساس أنه المسرح المدرسي، لإرتباطه بالطفل في الدرجة الأولى، وذلك لاستخدامه في غايات الدروس أو التعليم أو التربية، ولم يُعترف بانتمائه إلى الفن والأدب إلا متأخرا، أيضا صار بالنسبة للمؤسسة التربوية مادة للنشاطات الإحتفالية ورافدا للمنهج التعليمي، وهذا ما ضيّق ساحة الفرجة والمشهدية، والخطاب المسرحي عند الكبار، وأصبح الطفل متلقيا الإرسال من المسرح الموجه له الذي يقوده الراشدين، وهذا ماسُمي بتمثيل الكبار للصغار، مسرح الكبار للصغار"[1]

مسرح الطفل وسيط آخر من وسائط نقل الثقافة والأدب إلى اطفال، فالمسرح يحرك مشاعر الطفل وذهنه وعقله، ويغذي الأطفال فنيا وأدبيا ووجدانيا، كما يشكل الأطفال بعدا أساسيا من أبعاد العمل الدرامي الذي يستند إلى الممثل والمخرج.[2]

كما تتوسط أجزاء أخرى العمل المسرحي مثل الإيهام المسرحي، وخيال الأطفال، ومواقفهم الانفعالية، وكذلك اندماجهم وتعاطفهم.

نشأة مسرح الطفل وتطوره:

يرى معظم دارسي مسرح الطفل أن الصينيون هم السباقون لهذا الفن، حيث اشتهروا برقصاتهم بالسيوف أثناء الاحتفالات بالأعياد الدينية، إلا أن "أول ظهور لمسرح الأطفال في فرنسا عام 1784، حيث تم تقديم تمثيلية للأطفال في حديقة الدوق شارتر بالقرب من باريس ولقد كان الحضور فيها من الكبار يفوق عدد الأطفال حيث تلت هذه التمثيلية، مسرحية بعنوان المسافر، ثم

[1] ينظر، هبة جاد الله، مسرح الطفل، دار أمجد للنشر والتوزيع، الطبعة العربية، 2015، ص 126

[2] طارق جمال الدين عطية، محمد السيّد حلاوة، مدخل إلى مسرح الطفل، م س ص 12

مسرحية أخرى بعنوان " عاقبة الفضول" ذات مغزى أخلاقي إلا أن هذه التمثيليات لمؤلفتها "دي جنيليس" اتسمت بالحوار الطويل والصعب، لكن صاحبت إعجابا من طرف الأطفال.

ومن خلال الاهتمام بالمسرح الموجه للأطفال، نشأت أشكال جديدة في هذا المجال خاصة في الصين ما يسمى بمسرح خيال الظل وكذلك "مسرح العرائس الذي نشأ في جاوا" حيث بدأت نواته الأولى من الأسرة، بعدما كان الأب هو من يقوم بتحريك العرائس، وأفراد أسرته تشاهد ذلك، إلا أنّه تطور إلى فن يقدم على شكل عروض تمثيلية يشرف عليه فنانون محترفون "[1]، أي ما يعني خروج مسرح العرائس إلى الساحات والشوارع بعدما كان محصورا في الأسرة، ليحظى باهتمام أكثر من رجال الفن، ويتطور تدريجيا، ونجد حتى مسرح خيال الظل أخذ قسطا من هذا الاهتمام الفني.

لم يقتصر مسرح الطفل على الصين وحدها بل تعداه إلى الهنود الذين اهتموا في تطوير مسرح العرائس حسب الدارسين في هذا المجال، حيث صنعوا عرائس ناطقة أمام الممثلين على خشبة المسرح، وكانت الغاية من مسرح العرائس إدخال الفرحة في قلوب الأطفال خاصة، لأن الجمهور لم يكن يقتصر على الصغار فقط بل الكبار كذلك، فكان يُعد وسيلة للتسلية والترفيه، حيث كان يصاحب العرض التمثيلي لدى قدماء اليابانيين أنغام موسيقية أو دراما شعرية، أما في اليونان كان يتم إشراك الأطفال في المواكب الدينية والتي تؤدي بطابع درامي، وشأن الرومان في هذا الميدان شأن غيرهم من الأمم فكان مسرح الطفل يتميز بالمناظر الجميلة التي يحبها الأطفال أثناء الاحتفالات الدينية هي الأخرى بالإضافة إلى الرقص والغناء والحركات البهلوانية تركز على المواعظ الدينية والتي تحث على الفضائل وترك الرذائل .

لم تكن بقية الدول الأوربية عن منأى تطور مسرح الطفل خاصة إنجلترا، ألمانيا، إيطاليا، الدنمارك، حيث أصبح تقمص الأدوار في المسرحيات يقوم به الأطفال وكانت موضوعاتها مستوحاة من الحكايات الخيالية والشعبية القديمة مثل سندريلا وأطفال في الغابة، وتعلق جمهور الأطفال بشخصيات عديدة لعدة قرون كشخصية "بانش" عن مسرح الدمى في إيطاليا، وألمانيا شخصية

[1] أنظر، طارق جمال الدين عطية، محمد السيّد حلاوة، مدخل إلى مسرح الطفل، م س، ص15.

"هانزوست"، أفضى الاهتمام البليغ بالمسرح الموجه للصغار في روسيا إلى إنشاء مسرح للأطفال، ظهر جليا بعد عام 1918 نتيجة المهرجانات والرقص الدرامي ومسرح العرائس التي كانت تقام آنذاك، ليتحول هذا المسرح فيما بعد إلى معهد تمثيل "[1]. هذا ما أعطى ديناميكية وحركية فنية غير مسبوقة غرضها المتعة والتسلية والترفيه خاصة لدى جمهور الأطفال ومدى إرشادهم وتعليمهم.

لقد تأسس أول مسرح يُعنى بالأطفال ثم من خلاله إنتاج عدة مسرحيات موجهة لجمهور الأطفال وعرضها. كان مضمونها الترفيه، تهتم بالجوانب الاجتماعية والتاريخية ليتم إنشاء مسارح أخرى للأطفال عبر بقية المدن الأمريكية خاصة بالكليات والمدارس، حيث ظهر عام 1947 مسرح الأطفال العالي الذي عُني بتقديم مسرحيات الأطفال في مختلف أنحاء أمريكا.

أما على الصعيد العربي فإن حركة مسرح الأطفال قد عرفت تأخرا عن الركب العالمي بحكم أنهم عرفوا مسرح الكبار منذ 1848 على يد رواده، النقاش، القباني، صنوع، بينما مسرح الطفل لم يُعرف إلا خلال الخمسين سنة الأخيرة تقريبا، خصوصا في مصر والعراق والجزائر وسوريا.

ففي الجزائر بدأ الاهتمام جليا بمسرح الطفل وبشكل جيد، أين خصص المسرح الإقليمي بمدينة وهران قسما لمسرح الأطفال الذي بدأ حديثا بسيرورة سريعة يقف على تطلعات الطفل ونفسيته، وما ميّز هذا القسم أنّه يتماشى بشكل منظم ومنضبط، ويتوازى معه دراسات على أساس من الاستفسارات والفحوص والتجارب ومدى علاقتها بوعي الطفل ومعرفته للحالة الاجتماعية والسياسية للبلاد"[2].

فربط الظروف البيئية والسياسية والاجتماعية كانت عاملا في خلق ورشات خاصة بالجمهور، وبالأخص جمهور الطفل.

مسرح الطفل في الجزائر لا يؤدي هذا الدور بسب قلّة العروض، لذا تجد الإقبال على كل المسرحيات المعروضة للأطفال، فلا يمكن أن تعتبر الجمهور مِشر نجاح، بل إن هذا يطرح قضية خطيرة

[1] أنظر، طارق جمال عطية، محمد السيد حلاوة، مدخل إلى مسرح الطفل، م س، ص 18

[2] ينظر، طارق جمال عطية، محمد السيد حلاوة، مدخل إلى مسرح الطفل،م س، ص 19.

وهي أن كل ما يقدم للأطفال يُستهلك من دون إمكانية النقد الصّحّي الذي يتحلى به المتفرج المحترس الذي أكسبته تجربته التفرجية حنكة فمناعة...كان علولة وراء إحداث هذه الورشة ليستمر بعده في إدارة المسرح والإشراف على الورشة كاتب سعيد، ضمن هذا الإطار تمّت كتابة وإخراج أول مسرحية للأطفال، أنجزها مسرح تابع للدولة، مسرحية النحلة، كان ذلك في 1976."[1]

ومن الأشكال الشعبية الفرجوية التي ينبغي الوقوف عندها هي لعبة القارقوز ،(العين السوداء باللغة التركية)، وإن كان يستحيل تحديد الفترة التاريخية التي ظهر فيها هذا الشكل في الجزائر نظرا لانعدام الوثائق والمخطوطات التاريخية، لكن الثابت أنه شكل فرجوي جاء مع العثمانيين و أنه ازدهر بشكل ملفت للانتباه خلال القرن 18، ومن المحتمل أن هذا الفن انتقل إلى شمال إفريقيا في حدود القرن 17 من خلال الحاميات العسكرية العثمانية، حيث يشير الباحث (هونرباخ) أن الجنود الأتراك كانوا يتلهون بممارسة لعبت القارقوز عن الجوع في رمضان، كما يشير بعض الرحالة الذين زاروا الجزائر في أعقاب الاحتلال الفرنسي لها، أنهم شاهدوا حفلات القاراقوز في عدد من المدن الجزائرية من ذلك ما نقله (لاندو) عن (بوكلير) أنه شاهد سنة 1835 حفلة للقاراقوز في مدينة الجزائر، وكيف أن القاراقوز العملاق قد أخاف الجنود الفرنسيين الذين جاءوا لإخافته. ويذكر (ديشان) أنه شاهد هذا الفن في مدينة مستغانم سنة 1847، أما الرحالة الألماني (مالستان) قد شاهده في مدينة قسنطينة سنة 1862"[2]

حيث اتسمت هذه الفترة بالتفاف حول هذا المسرح من طرف مختصين في هذا الميدان، ما خلق حركة نشيطة لا مثيل لها دفعت الحكومة إلى " إنشاء أول مسرح قومي يماثل المسرح المصري الذي أنشأه الأستاذ "زكي طليمات" عام 1946، والذي نشأ على أنقاضه مسرح الطفل، ومن

[1] حمومي أحمد، المسرح في وهران بعد الإستقلال، ج 2، وزارة الثقافة بمناسبة الذكرى ال50 لعيد الاستقلال، ص183

[2] نقاش غالم، مسرح الطفل في الجزائر دراسة في الأشكال والمضامين، رسالة دكتوراه، كلية الأداب واللغات والفنون، جامعة السانيا وهران، 2010-2011، ص 124

عباءة المسرح القومي العراقي، برز إلى الوجود المسرح المدرسي، والذي يشبه إلى حد كبير المسرح المصري المدرسي"[1]

كما عرف المسرح في العراق، لقد كان الفضل للأستاذ زكي طليمات في تأسيس مسرح جديد مدرسي للأطفال بمصر عام 1936 حيث كان له دور في إنشاء فرق تمثيلية بالمدارس، أين وجد مسرح الطفل

المسرح والطفل:

يمثل المسرح من بين أهم الوسائل الاتصالية الجمالية والتعليمية الذي يجعل من الطفل أن يعيش في عالم زاخر بالعلوم والمعارف بشتى مجالاتها وحقولها إلى جانب الترفيه والتسلية التي تحققها عناصر العرض المسرحي من النص، والممثلين، والأزياء، والديكور، والإكسسوار، والموسيقى، والمؤثرات، فالمسرح ميدان هام ومثير للطفل كون الطفل كائن له رغباته وميوله واستعداداته الفطرية. ولأن الطفل في مرحلة تكوين عقلي وبدني ونفسي واجتماعي، فالمسرح عنصر محفز له في الكثير من الفعاليات والنشاطات ويمثل المسرح من بين الوسائل المعبرة بالصورة والحركة، "المسرح إذن هو مزيج من المتعة الجمالية الناجمة عن تلك العناصر الفنية، التي يُصاغ بها الخطاب المسرحي (العرض)، ومزيج من العاطفة والانفعال والتوتر الذي يصيب المشاهد المتابع للعرض"[2]

فالعرض المسرحي يوسع آفاق وثقافة الطفل ومخيلته مع التشويق والإثارة والمسرح وإن كل صورة تقدم للطفل من خلال العرض المسرحي يتلقاها ويقوم بتفسيرها معتمدا على الدلالات الحسية أكثر من اعتماده على الدلالات العقلية لأن قدرة الطفل العقلية على التفكير العميق والتفسير الدقيق تكون ضعيفة أو صعبة في مرحلة الطفولة[3]، لذا ينبغي من العاملين في مسرح الطفل التركيز على الدلالات الحسية التي تعتمد نقاط الجذب الرئيسية المتمثلة بكيفية التذوق لدى الطفل اللون والخط

[1] طارق جمال عطية، محمد السيد حلاوة، مدخل إلى مسرح الطفل، م س، ص 20

[2] زينب محمد عبد المنعم، مسرح ودراما الطفل، عالم الكتب، دت، د ط، ص 16

[3] ينظر: سعدون، فاتن جمعة، هيئة الشخصية ودلالاته في مسرح الطفل، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، 2001، ص 1.

والشكل والكتلة... لتوصيل الفكرة بشكل مبسط يتناسب مع قدراته العقلية التحليلية البسيطة وهناك قواسم مشتركة بين مسرح الطفل ومسرح الكبار وهناك عناصر مختلفة منها باختلاف المقومات، ويختلف مسرح الطفل عن مسرح الخاص بالكبار باختلاف المقومات وذلك كون أن مسرح الطفل يعتمد على الحكاية المسرحية القريبة إلى مستوى تفكيره من حيث الشكل والمضمون على أن تكون بسيطة ومحببة وقريبة من عالمه الاجتماعي وإرهاصاته النفسية.

فالعرض المسرحي يقوم على وفق مقومات الدراما على أن يأخذ بالاعتبار في تركيبة العلاماتي قدرة الطفل على فك الشفرات مشهد المسرحية التربوية والتعليمية والجمالية بيسر"[1] لأن كل مايدور على الركح سواءا في الجانب التقني والإخراج الفني وإنتاج الوسائل الأخرى للعملية الفنية، من أبرز اهتمامات الطفل خلال عملية البناء الفكري والثقافي فحبه وولعه الشديد بالحكايات المستلهمة من التراث والأساطير الشعبية تعاد صياغتها بطريقته الخاصة وحسب رصيده المعرفي وخزان مدركاته العقلية والمطلق في المخيلة والتخيل لديه التي تعمل على ترسيخ وعيه بالأحداث المحيطة به فضلا عما توفر له من نمو وارتقاء على الصعيد الحسي والجمالي والذوق الفني، وأن أشد ما يستهوي الطفل هي المسرحية ذات المشاهد الكثيرة التي يمتزج فيها الخيال بالحقيقة وتنتهي بانتصار البطل يلقى وبال عمله، "تشير "سوزان ميللر" في اللعب الإيهامي عند الطفل لا يحب تدخل الكبار للتعديل أو التغيير مثلا، لأن الأطفال على قناعة تامة وصدق في الأداء بمل يقومون به، لأن التخيل لديهم نابع من عمق التخيل والذات الصادقة، لأنهم شخصيات واقعية"[2]

وهناك بعض المسرحيات تعالج ظاهرة الكذب و الخداع وتحث عن التآخي والسلام والمحبة بين الجميع والرأفة بالحيوانات ورحمتهم، والهدف من كل هذا هو ترغيب الطفل على الدراسة والاجتهاد وتلم الصفات الحميدة والأخلاق العالية من أجل رعاية مواهب الأطفال"[3]

[1] حبيب ظاهر، التشفير الصوري في مسرح الطفل، أطروحة دكتوراه، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، 2004، ص.

[2] ينظر،زينب محمد عبد المنعم، مسرح ودراما الطفل، عالم الكتب، دت، د ط، ص 222

[3] زينب محمد عبد المنعم، مسرح ودراما الطفل، عالم الكتب، دت، د ط، ص 223

كما يوجد الكثير مثل هذه النماذج في الكتابات سواء كانت شخصياتها حيوانية أو آدميه أو أنسنة الجماد.

فالمسرح يسعى إلى تحقيق المعاني السامية والقيم الأخلاقية والجمالية التي تعمل على التهذيب من خلال التأثير على نفسية الطفل.

يدخل مسرح الطفل ضمن الوسائل التي تُسهم في التنشئة الاجتماعية وفي شحن مخياله بالعجيب والغريب، وشأن هذا إضفاء الدينامية على خياله، وبالتالي تنمية ذكائه وتوسيع أفق تفكيره، من جهة أخرى تُسهم العروض المسرحية الموجهة للأطفال في تشكيل المتفرج المرتقب، المتفرج ذي الحس النقدي، ذي الحس الجمالي، من شأن هذا تكوين المواطن المؤسّس تأسيسا عاديا"[1]

يعتبر مسرح الطفل أحد أبرز هذه المؤسسات المجتمعية، إضافة إلى كونه أحد أهم الفنون الشرطية، والتي تعتمد على مجموعة من الأجزاء متكاماة فيما بينها، تلتقي فيه أنساق تواصلية بصرية، سمعية، حركية، وحدسية سيكولوجية، لذا يستلزم الأمر أن يقترن هذا الفن الخاص بالطفل بالجوانب الفنية والتربوية والأدبية، شأنه شأن الأجناس الأدبية الأخرى، كاقصة والرواية والأقصوصة، والشعر أو الصورة التعبيرية والتشكيل فقط مثلما هو الحال في الفنون التشكيلية إنما نجد أن خطاب المسرح يكون أكثر شمولية، إذ أنه يتضمن ما يمكن أن نطلق عليه ظاهرة "التعدد اللغوي" في مختلف فصائل التعبير الفني، إضافة إلى أنه أحد أبرز الفنون التي تتعامل مع العلامات، فكل ما فوق خشبته يمثل علامة دالة مما يعني معه أن الطفل يكون مطالب بحل شفرة هذه العلامات. ومن هنا تكمن مهمة المسرحي المبدع التربوية والجمالية، إذ يصبح مطالبا بتهيئة الفرص للطفل لفك شفرة هذه العلامات، ومن ثم تحديد وظائفها في إطار سياق العرض المسرحي".[2]

يستخدم مصطلح "دراما" (Drama) كمرادف لمصطلح مسرح (Theatre) حيث تشتق كلمة "دراما" من الفعل اليوناني (Drao) ويعني " أنا أفعل"، وبهذا فإن الكلمة تحمل معنى الفعل

[1] حمومي أحمد، المسرح في وهران بعد الإستقلال، م س، ص183

[2] ينظر، إيمان العربي النقيب، المسرح والقيم التربوية للطفل، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 2011، ص95

والعمل. فالدراما في اليونانية لا تعني مجرد تصوير الفعل ذاته، ولأنها كذلك فهي تعتمد على قوة وصدق الصورة، فالدراما فن التعبير عن الحياة وطابعها المميز فإنها أدب يراد به التمثيل.

ونعني بالتمثيل تمثيل الفعل أو الحدث والذي يعتبر في رأي (أرسطو Aristatle) الجزء الرئيسي للدراما، فهو روح الدراما وواقعها، إذ أنه الحياة ممثلة على خشبة المسرح"[1]

وتعتبر دراما الطفل أحد أهم أنواع الدراما، بل هي شكل من أشكال الفنون، وكم هو معروف أن الفعل هو روح الدراما، لذا ما حث عنه أرسطو، ووضعه في القياس الأرسطي وسماه بالوحدات الثلاث، يجعلنا نقف أمام سلوك واقعي، وتكون الأحداث بسيطة ليكتشف الطفل من خلالها الحياة.

مسرح الطفل:

مسرح الطفل هو الذي يشارك فيه الأطفال بأنفسهم، والموجه لهم، و في الوقت ذاته يعايش أحاسيسهم ويلبي احتياجاتهم، وفي قاموس "إكسفورد" يحدد مفهومه " هو عروض الممثلين المحترفين أو الهواة الصغار سواء على خشبة مسرح أو في قاعة معدة لذلك"[2]

وتعرف دراما الطفل مسرح الطفل على إنها:

" تلك الخبرة المسرحية المقصودة، المقدمة للطفل من خلال عمل مسرحي، يوظف فيه تكنيك وأساسيات المسرح، دون الاستغراق في الأدب الدرامي بهدف تهيئة الأطفال، وهم يمثلون قطاع عريض من المجتمع لدراما الشباب إنه مسرح يغلب عليه طابع الترفيه لجمهوره ومرتاديه، بما يساعدهم لكي يصبحوا أفرادا إنسانيين قادرين على التعامل مع معطيات مجتمعهم ومتغيراته.

وتعرف سهير عبد الحميد "مسرح الطفل" باعتباره ذلك "المسرح البشري أو العرائسي الذي يقوم بعملية توجيه للأطفال، نحو اكتسابهم لمجموعة من الخبرات، المعارف، المهارات، والأفكار الثقافية، والأدبية، والفنية، والعلمية، لتساعدهم على تنمية الحس الجمالي، الخلقي، الفني، لبناء شخصية إنسانية متكاملة ومتزنة".[3]

---

[1] إيمان العربي النقيب، المسرح والقيم التربوية للطفل، م ن، ص96

[2] زينب محمد عبد المنعم، مسرح ودراما الطفل، عالم الكتب، دت، د ط، ص 15

[3] إيمان العربي النقيب، المسرح والقيم التربوية للطفل، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية،2011، ص96

ويعرفه معجم المصطلحات الدرامية بأنه " المكان المهيأ مسرحيا لتقديم عروض تمثيلية كُتبت وأُخرجت خصيصا لمشاهدين من الأطفال، وقد يكون اللاعبون كلهم من الأطفال"[1]

كما تعرفه "آن فيولا" على أنه " المسرح الذي يكتب فيه مؤلفون، ويقدمها ممثلون أحياء لجمهور من الأطفال، ويمكن أن يكون الممثلون كبار أو صغار أو فيهما كليهما معا، وفيه يحفظ النص ويوجه العمل وتستخدم المناظر والأزياء"[2]

أما "أبو معال" فيرى أن مسرح الطفل جزء من مسرح الكبار ويتصف بصفاته في الغالب، مع فارق على مستوى النص وفي نوعية الممثلين، والأهداف والأفكار، ومسرح الأطفال يهتم بنصوص مسرحية تعالج أمورهم وتعطي أهدافا وأفكارا تتناسب مع مستويات سنهم"[3]

من خلال هاته التعاريف نرى أن مسرح الطفل تتوافر فيه خاصيات وامتيازات سواء على مستوى النص أو العرض، فالمتلقي هنا هو الطفل. أو هو كل مايُقدم للطفل من عروض سواءا كانت من تمثيل الصغار أو من تمثيل الكبار.

أنواع مسرح الطفل

لا تزال الدراسات قائمة في مجال مسرح الطفل، حول تصنيف أنواعه وأشكاله، لكن المتفق عليه في أنواعه يحمل نوعان، الأول على أنه وسيلة تربوية وتثقيفية، فيه الطفل مشارك سواءا بالتمثيل أو المشهدية، واشهر أشكاله الدراما الخلاقة، وهي الاستثمار في طاقة الممثل، والتعبير عن إدراك العالم حوله وفي تنمية الشخصية"[4]

والمراد من خلال هذا القول هو إبراز ذاتية الممثل وتكوين شخصيته والتعبير عن الأحاسيس وفسح المجال للخيال الابداعي.

[1] زينب محمد عبد المنعم، مسرح ودراما الطفل، عالم الكتب، دت، د ط، ص 15

[2] م ن، ص 147

[3] م ن، ص 147

[4] هبة جاد الله، مسرح الطفل، دار أمجد للنشر والتوزيع، الطبعة العربية، 2015، ص 127

وثمة نوع ثان وهو مخاطبة فنية تربوية، تتعدد الأشكال فيه من تجسيد آدمي، كمسرح الكبار للصغار التمثيلي أو الغنائي أو التسجيلي

ليس من السهل الفصل بين أنواع مسرح الأطفال، فهناك المسرح الموجه للطفل، سواءاً مسرح الطفل أو المسرح المدرسي أو المسرح في التربية والتعليم، وينقسم بدلية من حيث التمثيل إلى نوعين هما المسرح البشري ومسرح العرائس، كما ينقسم من حيث للإعداد والتقديم إلى ثلاثة أنواع، هي المسرح الذي يعده الكبار ويقدمه الكبار، والمسرح الذي يعده الكبار ويقدمه الصغار، والمسرح التلقائي تحت الإشراف إعداد وتقديم الصغار.

يُقسّم مسرح الطفل حسب نوعية الأفراد الموجه إليهم:

1-المسرح الأدبي أو البشري: ونعني به المسرح الذي يقوم بتخيل أدوار المسرحية في عنلصر بشرية سواء كانوا من الممثلين الكبار فقط أو الأطفال فقط، أو الكبار والصغار معاً، مع ضرورة الانتباه إلى نوعية الممثلين ونوعية المتفرجين، ويهدف إلى ما يلي:

- تحسين النطق عند الأطفال.
- تعويدهم الجرأة الأدبية.
- زيادة الحصيلة اللغوية.
- توسيع مداركهم وتنمية أفكارهم.
- إعطاء مجموعة من القيم الخلقية والسلوكية، التي تفيدهم في الحياة والمشاركة والعمل الجماعي والتعاون.

2- المسرح العام: جمهوره من المتفرجين المتنوعين.

3- المسرح المدرسي: يقتصر على الجمهور من أطفال المدرسة فقط، أو الأطفال ومعلميهم، ويحضره الأولياء في مناسبات معينة.

4- المسرح الصفي: هو عرض تمثيلي بسيط بإشراف معلم المادة التعليمية، وذلك بهدف مساعدته في توضيح المواقف التعليمية التي يتعرض لها أثناء الدرس، وقد يكون موقفا تاريخيا أو تراثيا أو دينيا أو علميا منوعا.

5- مسرح الدمى: وفيه دمى للتمثيل مصنوعة من مواد مثل البلاستيك، الخشب، الكتان،تعتمد فيها العروض على محركي الدمى، وفي هذا اللون يعتمد الفنان على الخيال والقدرة الإبداعية على التحريك، وعتبر هذا اللون مُحبب جدا لدى الأطفال.

6-مسرح للطفل: عروصه تثقيفية وتعليمية، موجهة للأطفال.

7-مسرح بالطفل: يعتمد على عنصر الطفل في كل أجزاء العرض، سواءاً من ناحية التمثيل، وكتابة النص، والديكور والإخراج...، وهذا النوع في معظم الأحيان مسرح تعليمي".[1]

يقدم المسرح الاحترافي للطفل مجموعة العروض المسرحية العرائسية، البشرية، ويؤدي الأدوار فيها أشخاص، مع مجموعة من الدمى والعرائس، سواء أكانت عرائس قفاز، أو عرائس خيوط، أو عرائس ظل الخيال، إضافة إلى عروض المسرح الأسود.[2]

مصطلح الطفل:

"فهناك من يرى الطفل رجلا صغيرا أو كائنا ينمو أو مرحلة سابقة للمراهقة، أو كائنا بشريا يعيش فترة من الطفولة أو يعتمد على الآخرين، في التكيف مع الذات والطبيعة"[3]

" مسرح الطفل هو ذلك المسرح الذي يخدم الطفولة سواء أقام به الكبار أم الصغار، مادام الهدف هو إمتاع الطفل والترفيه عنه وإثارة معارفه ووجدانه وحسه الحركي."[4]

[1] ينظر،زينب محمد عبد المنعم، مسرح ودراما الطفل، عالم الكتب، دت، د ط، ص 146

[2] إيمان العربي النقيب، المسرح والقيم التربوية للطفل، م س، ص97

[3] هبة جاد الله، مسرح الطفل، دار أمجد للنشر والتوزيع، الطبعة العربية، 2015، ص 7

[4] م ن، ص 8

"وهو كذلك مسرح الطفل إذا كان مسرحا يقوم به الطفل، تمثيلا وإخراجا وتأليفا، ومن هنا فمسرح الطفل يعتمد تارة على التقليد والمحاكاة، وتارة أخرى يعتمد على الإبداع الفني والإنتاج الجمالي"[1]

يتنقل الطفل من البيت إلى المدرسة، وهو مزود بذخر لغوي ضخم، فهو قادر على التعبير عن نفسه في جمل تقصر أو نطول، لكنها تنقل إلى السامع مايريد، كما أنه قادر على تفهُّم ما يستمع إليه من حديث في سهولة ويسر، ويبدأ النمو اللغوي في الطفل منذ سماعه في مهده لغة الكبار، وكلما ازداد لديهم استماعا ارتبطت لديه الرموز الصوتية بالأشياء وبالصفات والعلاقات المختلفة، وبذلك يبني الطفل رصيدا من المعاني والمفاهيم من البيئة المحيطة به.[2]

" كل من أراد أن يرصد مسرح الطفل بالدراسة والتتبع والتحليل والاستقراء العلمي والموضوعي، فلابد أن يصل به المآل إلى أن مسرح الطفل قديم وحديث في آن واحد مادمنا لا نملك وثائق علمية دقيقة عنه، ولا نعرف عنه الشيء الكثير ولا سيما مساره التطوري والسياقات المرجعية والذاتية التي أفرزته، وقبل الخوض في تاريخ مسرح الطفل علينا أولا وقبل كل شيء أن نعرف مفهوم الطفل وأن نلتقط دلالات مسرح الطفل وأنواعه."[3]

كما تناول كثير من الباحثين والمؤلفين والكتاب المسرح التربوي بالبحث والتعريف، ونحاول هنا أن نورد أهم التعاريف التي بحثت في هذا المفهوم الحديث.

يرى "عوني كرومي" المسرح التربوي بأنه: الفرقة المسرحية التي تضم أطفال موهوبين من مختلف المدارس التابعة للقطاع، أو القضاء والمحافظة الذين يعلمون خارج نطاق المدرسة ودوامها الرسمي، والتي تشرف عليها في أكثر الأحيان مديرية النشاط المدرسي، ويقود الفرقة مشرف فتى يخرج أعمالها وينظم فعالياتها وتضطلع بالإنتاجات الكبيرة.

---

[1] هبة جاد الله، مسرح الطفل، دار أمجد للنشر والتوزيع، الطبعة العربية، 2015، ص 8

[2] ينظر، عبد الفتاح أبو معال، أدب الأطفال واساليب تربيتهم وتعليمهم وتثقيفهم،دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان- الأردن، 2005،ص 23

[3] هبة جاد الله، مسرح الطفل، دار أمجد للنشر والتوزيع، الطبعة العربية، 2015، ص 7

أما "أبو معال" فيقول: (المسرح الخاص بمدرسة معينة أو كلية أو معهد، ويعرض مسرحيات خاصة بالمناسبات، مثل تخرج الطلبة في نهاية العام، ومناسبات دينية أو وطنية، ويكون الجمهور من المدعوين من أولياء أمور الطلاب في المدرسة، ويفترض في ممثليه أن يكونوا من أطفال المدرسة).

في حين يعرفه "إبراهيم حمادة" بما يأتي: إن المسرح المدرسي هو فرقة أو مسرح من الهواة تشرف عليه المدرسة أو مؤسسة تربوية، استهدافا كتسلية الأطفال وتثقيفهم، وتدريبهم على ممارسة فنون المسرح، وقد تتعدى هدفه الترويج والتسلية إلى آبائهم ومعارفهم.

أما دليل "إكس فورد "يعرفه:" بأنه هو ما يطلق على العروض التي يقدمها ممثلون بالغون محترفون، أو هواة أو محركوا دمى للصغار، سواء في المسارح أو القاعات المدرسية، وهو لا يشمل التمثيل الاحترافي للأطفال أو عروض الهواة التي يقدمها أطفال المدارس للجمهور، كما أنه لا علاقة له باستخدام الدراما جزءا من الوسائل التعليمية"[1]

أما " الشنبوي" فيعرفه: على أنه طريقة تربوية للتعليم، تساعد الطفل على التعبير في نفسه، والكشف عن قضايا وعلاقات مختلفة بواسطة مشاركته في تأدية دور (مميز مرتجل) تنمى لديه القدرة على فهم العالم من حوله، ولا يحتاج الأطفال إلى مهارات مسرحية أو دراسة لفنون المسرح من أجل المشاركة في الدرس المسرحي.

بينما يراه "المنوي": وسيلة تربوية تعليمية وذلك لشموليته، إذ هو بالتعريف العصري الفن الشامل لما سبقه ولحقه من الفنون، وبواسطته يمكن إفساح المجال للطفل ليعبر عن قدراته بمختلف وسائل التعبير المضمونة في هذا الفن.

وتناوله "آبو حجلة" بالتعريف الآتي: العرض المسرحي الذي يقدمه أطفال المدرسة مهما كانت فكرة المسرحية، سواء لمجتمع المدرسة أم البيئة المحلية، ويكون هدف المسرحية عاما وموضوعيا تاريخيا، وأخلاقيا أو دينيا.

[1] زينب محمد عبد المنعم، مسرح ودراما الطفل، عالم الكتب، دت، د ط، ص 147

ويراه "aleen" أنه صيغة للتعبير الخلاق، وأهم مكوناته الرئيسية هو القدرة على الكلام والحركة، ويعتمد أساسا على القبليات الطبيعية وسيلة للتعبير لجميع الأطفال.

أما "sirs" فتراه: نشاطا تربويا يتضمن كلا النوعين مشرح الأطفال والنشاطات التمثيلية، ومسرح الطفل تأسس على مفهوم المسرح التقليدي وله علاقة بالمسرحية المنتجة للأطفال، أما الأنشطة التمثيلية فلها علاقة بعمليات تشجيع الأطفال على ابتكار دراما غير رسمية من خلال المرشد المؤثر.

من العرض البانورامي لمجمل التعاريف التي تناولت هذا المفهوم، نلاحظ أن هناك خلط دراماتيكيا عجيبا وهجينا في الوقت نفسه لمفهوم المسرح التربوي، فهذه التعاريف تخلط بغير دراية وعن غير قصد بين (المسرح الاحترافي) ومسرح الطفل، والدراما الإبداعية، ومسرحية المناسبات والمسرح التربوي.

إن هذه المفاهيم لا تتصل بمضامين وأهداف وتوجهات المسرح التربوي الذي جوهره هو الاهتمام بتطوير الطفل لا الدراما، ونستثني من ذلك تعريف (الشتبوي، aleen، siks).

وإن أغلب تلك التعاريف تؤكد على أن مهمات وأهداف المسرح التربوي والعاملين فيه هو الاشتراك في المهرجانات السنوية، مبتعدا بذلك عن أهدافه الحقيقية المتمثلة بخلق الجمهور المسرحي المستقبلي، وخلق الوعي الفني والثقافي لدى الأطفال، والاهتمام بتنميتهم وبناء شخصياتهم، لأن الالتزام بالتقاليد يعتمد على الخطة وتقسيم المسؤوليات واحترام الرأي، والمعلم المسرحي هذا عكس المعلم أو المدرس أو الذي يؤدي واجبا تقليديا محددا ومرسوما له، فهنا يكون المشرف مربيا وصديقا وقائدا أو معلما للأطفال في أثناء التدريب، وتشيق الهوة بينه وبين الأطفال من خلال الحوار والمناقشة والأداء الذي يجسده أمامهم، والطفل هذا ليس متلقيا سلبيا بل مشارك ومتفاعل مع زملائه.

ونود أن نشير إلى نقطة جوهرية وقع فيها كثير من الباحثين والمؤلفين من خلال التعاريف المارة الذكر، ألا وهي محاكمة نتاجات المسرح التربوي بمعايير فنية ونقدية لا تتلائم وأهداف وتوجيهات هذا

النشاط الذي يعتمد التلقائية والبساطة والمشاركة الوجدانية من قبل الأطفال، وكما اسلفنا فإن المسرح التربوي يهدف إلى (بناء وتنمية شخصية الطفل)، وليس هدفه خلق ممثلين محترفين.

فبعض هذه التعاريف تكرس نفس الفهم للمسرح التربوي ذلك باعتباره مسرحا لا يختلف عن (مسرح الطفل والمسرح الاحترافي) الذي تنتجه مؤسسات رسمية ذات إمكانية كبيرة من حيث الإنتاج المسرحي، ويكمن الاختلاف هذا في أن الممثلين هم أطفال، وهذا الفهم أوقع الطرفين المشرفون والمسرحيون والكتاب في حقبة الفهم غير الواضح، فليس هذا المسرح حقل تجريب للمشرفين الذين لم يحققوا فرصهم الفنية في المسرح الآخر (المحترف)، وليس المطلوب من هذا النشاط أن يكون منافسا للفرق والمؤسسات الفنية وهو لا يمتلك إلا أدوات هشة لا تمتلك الوعي الفني والفكري.

ويحقق المسرح التربوي الأغراض المهمة الآتية:

1-التعليم المثالي:

أو مرحلة ما قبل الاحتراف الذي يخدم الأشخاص الذين يبحثون عن عمل في المسرح التجاري.

2-التعليم الحر:

الذي لا يهدف إلى تحقيق ربح مادي، ولكن يهدف إلى تقديم أساس واسع عن التعلم الإنساني.

3-معلموا التربية:

يشمل أولئك الذين يهدفون إلى تحقيق أعمال في مجال المسرح التربوي في المرحلة الثانوية والمدارس العليا.

من الضروري توضيح عناصر المسرحية ومقومات العمل المسرحي، لكل من يعمل في التمثيل والإخراج المسرحي في مجال مسرح الطفل، لأن جميع المسرحيات التي عاشت مدة من الزمن دون أن تصبح موجة عابرة تعتمد على مبادئ وعناصر أساسية، ويمكن تطبيق هذه العناصر إلى حد كبير على أشكال أدبية وفنية أخرى ومن بين هذه العناصر ما يلي:

الشكل والموضوع لذا ينبغي أن تتخذ المسرحية شكلا معينا، يعني جانب التراجيديا أو الكوميديا أو الميلودراما، ويجب أن يكون معيار الموضوع أخلاقي جمالي، بحيث لا ينفصل الموضوع على الشكل.[1]

إن مسرح الطفل يوفر للنفوس البريئة هذه كثيرا من الوسائل التي تغرس في عقولهم وأذهانهم القيم النبيلة، وتدفعهم إلى الالتزام بها، خاصة إذا تناولت المضامين المقدمة إليهم السير الذاتية للعظماء، وما فعلوه في حياتهم حتى تصبح منارات يهتدون بهديها. كما وأن المسرح يقدم لهم أكثر بكثير مما تقدمه الكتب التي يتعلمون فيها. يقول مارك توين عن مسرح الأطفال: «أعتقد أن مسرح الطفل هو من أعظم مكتشفات القرن العشرين وأن قيمته التعليمية الكبيرة –التي لا تبدو واضحة، أو مفهومة في الوقت الحاضر– سوف تتجلى قريبا...إنه أقوى معلِّم للأخلاق، وخير دافع إلى السلوك الطيّب اهتدت إليه عبقرية الإنسان. لأن دروسه لا تلقن بالكتب بطريقة مرهقة، أو في البيت بطريقة مملّة، بل بالحركة المنظورة التي تبعث الحماس، وتصل مباشرة إلى قلوب الأطفال التي تعتبر أنسب وعاء لهذه الدروس.إن كتب التربية لا يتعدى تأثيرها العقل، وقلَّما تصل إليه بعد رحلتها الطويلة...، ولكن حين تبدأ الدروس رحلتها من مسرح الأطفال فإنّها لا تتوقف في منتصف الطريق، بل تمضي إلى غايتها "[2].

[1] ينظر، حنان عبد الحميد العناني، الفن والدراما والموسيقى في تعليم الطفل، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، عمان، ط 1، 2002،ص 160

[2] إيمان العربي النقيب، المسرح والقيم التربوية للطفل، م س، ص98

الفصل الأول

التلقي في مسرح الطفل



الفصل الأول" التلقي في مسرح الطفل "

المبحث الأول

1- آليات التلقي المسرحي

1-1التلقي والتأويل في المسرح آلية التلقي المسرحي

1-2المتلقي بين النص والعرض

1-3طبيعة التلقي عند الطفل

1-4طبيعة المحاكاة في مسرح الطفل

1-5أهمية التلقي في مسرح الطفل

المبحث الثاني:

2-النص الدرامي في مسرح الطفل

2-1الكتابة الدرامية في مسرح الطفل

2-2خصائص الكتابة للأطفال

2-3النص الدرامي الموجه للطفل

2-4الممارسة الإبداعية في فن الكتابة للطفل

2-5مصادر التأليف في مسرح الطفل

"المبحث الثالث"

3-1التلقي بين النص والعرض

3-2المخرج المسرحي وطريقة الاشتغال على للنص

3-3الجمهور و الحدث المسرحي

3-4الإخراج وإعداد الممثل

المبحث الأول" آليات التلقي المسرحي"

آليات التلقي المسرحي:

يعتبر الشكلانيون الروس أول من طرح فكرة وجود عناصر ضمن العمل الفني تعتبر إشارات موجهة إلى المتلقي ولها دور التأكيد على الصيغة الأدبية وشكل إنتاج العمل، وقد اعتبر هؤلاء أن تأثير هذه الإشارات على المتلقي هي بداية للعملية الدلالية في التلقي لأنها تأتي بشكل واع ومقصود من قبل المرسل emetteur وتنبه المستقبل récepteur"[1]. إذ نجد أن هذه الإشارات التي ترسل إلى المتلقي سواء كانت مادة أدبية أو مسرحية تلعب دور المنبه أو المحرّض في عملية التلقي، وترى الدراسات الحديثة أن طبيعة الاستقبال تخلق علاقة مسرحية بين المتفرج والمادة المسرحية الموجهة له، وبالمسرح ككل سواء كان نصا أو عرضا، فذوق المتفرج وتكوينه المعرفي ومدى اعتياده على الرموز المسرحية، ومعرفته المسبقة للنص بالقراءة، أو من خلال عروض سابقة، كلها عوامل تلعب دورها في مستوى ونوعية التلقي.

تتم " عملية التلقي على المستوى الانفعالي والفكري والحسي، وهي التي تحدد مستوى المتعة وطبيعتها، من ناحية ثانية هناك عوامل أخرى تلعب دورها في الاستقبال لدى المتفرج منها عوامل مادية مثل موقع المتفرج في الصالة ومنها عوامل ذاتية مثل درجة التمثل مع الشخصية ودرجة الإنكار بالنسبة لما يقدم على الخشبة وغير ذلك. وفي الواقع والمهم في عملية الاستقبال أو التلقي هو كل عمل مسرحي يربط المتفرج بين مرجعه الخاص ومرجعية العمل الموجه وبين العالم الوهمي وواقعه".[2]

اشتمل التواصل والتأثير إلى الإدراك وصولا لأفق التوقع.

التلقي والتأويل في المسرح:

تعتبر كتابات رولان بارت ودراساته في احتفائه بدور القارئ المتحرر من سلطة المؤلف/النص كانت فتحا في عالم تلقي النص الأدبي، لكن كان قد سبق بارث في هذا التوجه سلسلة

[1] ماري إلياس، حنان قصاب، المعجم المسرحي، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، لبنان ناشرون،ط2، 2006، ص 28.

[2] ماري إلياس، حنان قصاب، المعجم المسرحي، م س، ص 28.

من الحلقات أنتجت العديد من المصطلحات التي تحاول تحديد وضبط عملية تأويل النص، ويعد الفهم أي فهم النص أكثر المصطلحات التصاقا بنظرية التأويل.[1]

كما تكررت الدراسات عن مشاعر الجمهور أو المتلقي في العمليات الإدراكية التي يمر بها ولما كانت هذه الدراسات تؤكد على الطابع الجماعي للتجربة المسرحية.

ولعل هذا ما يعنيه إسلن * بقوله: "تشترك كل من الطقوس والدراما في كل منهما إلى مستوى أرقى من الوعي وإلى بصيرة تستكنه طبيعة الوجود وبذكر:

ثيودور شالك theodore shonk شيئا مشابها بقوله: يجسد العمل الدرامي للجمهور أمراً ما حيويا يرتبط بحياته الانفعالية وهو أمر استعصى على الجمهور إدراكه من قبل".[2]

يدخل الجمهور جنباً إلى جنب مع الفئات إلى العرض المسرحي باعتباره مشاركا.

"إن المسرح في حالته المثالية يختفي فيه الجمهور باعتباره حاملا لهذه الصفة وذلك حين يذوب الحاجز بين الفاعل والمشاهد ولذلك فالنموذج القبلي أو الشفهي هو ما يتوافق مع المسرح في هذه الحالة وهذا ما سعى إليه مبدعو المسرح في الستينات حين عمدوا إلى الإشراك المباشر للجمهور في العملية المسرحية".[3]

---

[1] ينظر، سوزان بينيت، جمهور المسرح نحو نظرية في الإنتاج و التلقي المسرحيين تر: سامح فكري،مر: نهاد صليحة، تقديم:أ.د فوزي فهمي، مركز اللغات والترجمة بأكاديمية الفنون، د ط، سنة 1990، ص 11، 12.

* مارتن إسلن هو مؤلف الكلاسيكيات الرائدة مثل " مسرح العبث" و" بريخت" : إختيارالشرور" . وفى كتابه الجديد "فن الدراما" يولى إهتمامه إلى موضوع كان موضع جدل ومثار سخرية ألا وهو سيميولوجيا الدراما . وتناوله للموضوع جديد يتميز بحب الإستطلاع ، ويفحص المواقف التى تم صياغتها ، ويختبر الرطانة ، ويعيد تقييم فائدة محاولة تختزل الخبرة الدرامية المعقدة إلى منظومة مشفرة من العلامات والرموز والأيقونات.

ويتناول المؤلف كل عنصر من عناصر الدراما كل بدوره – اللمثل والمكان والزمان والنص والموسيقى إلخ – ويوقم بإحالة القاريء إحالة مثيرة من المسرح إلى الشاشة ، ويعرض " منظومته" الخاصة التى ناقشها بعناية وهى أكثر إكتمالاً ودقة من أى شيء كتب قبلها. وفوق هذا فهو يستخدم خبرته العملية.

[2] ماري إلياس، حنان قصاب، المعجم المسرحي، م س، ص 28 .

[3] ينظر، سوزان بينيت، جمهور المسرح نحو نظرية في الإنتاج و التلقي المسرحيين، م.س ، ص 30.

وهذا ما يتبين دوما مع العلاقات التي يربطها الجمهور مع علاقة بينه وبين الممثلين أو الجهات وكل ما يربطهم بالعرض المسرحي.

في الواقع تكشف الدراسات التي اهتمت بالمتلقي المسرحي عن صعوبة هذه المهمة فالجماهير تلعب بالضرورة دورا في المسرح لكن ما طبيعة هذا الدور وما هي طبيعة هذه الجماهير وما هي طبيعة الحدث المسرحي الذي يؤدون فيه هذا الدور، وما هو تأثير ما يقع على حافة حدود العرض على النموذج التواصلي الذي يطرحه العرض ذاته، يقسم دور الجمهور في المسارح ذات التوجه التواصلي.

"في مجمل القول إن الدراما لا غنىً لها عن الجمهور وفي هذا الصدد يقول بيرنارد دورت bernard dort عن صعود نجم المخرج باعتباره ظاهرة تاريخية حولت الاهتمام عن النص إلى العرض المسرحي، يقول إن بروز دور المخرج والنظر إلى العرض باعتباره الحيز الفعلي الذي يظهر فيه المعنى وليس مجرد ترجمة أو زخرفة للنص".[1]

إذن علاقة الجمهور بالعرض أو القارئ أو المشاهد للنص والمشهد وتناول المعنى والمدلول على حد سواء في عملية الإنتاج للمؤلفين والعرض وتقبله من طرف الجمهور.

"فالنص الدرامي غير قابل للتمثيل مباشرة من دون دراسة مسبقة لبنيته الدرامية، تهدف إلى اختيار المظهر الدّال للأثر الذي يجب إبرازه على خشبة المسرح، فالقراءة المختارة وتجسيد العمل مرتبطان بالعصر وظروف الإخراج وكذلك بالجمهور الموجه إلى العرض".[2]

وهناك بعض الدراسات التي تناولت الكيفية التي يتجمع بها الجمهور ويدخل مكان العرض والكيفية التي يغادر بها هذا الجمهور المكان ونقاط الالتقاء بين هذا التجمع والتفرق وطريقة إعداد المؤدين لعملهم وإنهائهم إياه، إن حضور وذهاب كل من المؤدين والجمهور يضمن على حد تعبير

[1] سوزان بينيت، جمهور المسرح نحو نظرية في الإنتاج و التلقي المسرحيين، م س، ص 40.

[2] ماري إلياس، حنان قصاب، المعجم المسرحي، م س ، ص 292.

جوفمان goffman وجود الإطار المسرحي الذي يمكننا من معايشة الأحداث باعتبارها أحداثا تتحقق فعليا وبعبارة أخرى تكمن حقيقة العرض المسرحي في فعل الأداء ذاته".[1]

فالمتفرج هنا ليس بحاجة للتدخل أثناء العرض لمنع جريمة القتل كما يفعل ذلك في الحياة الاعتيادية، ومرجع هذا أن العنف فوق الخشبة هو عرض في واقع الأمر وهذا لا يجعل العنف أقل حقيقة وغنما يجعله حقيقة في ثوب آخر.

الاستقبال: reception

من الفعل اللاتيني recipere بمعنى تلقى أو استقبل، ومفهوم الاستقبال حديث نسبيا في الخطاب النقدي المسرحي، وقد استخدمه المنظرون الأنجلوساكسون في المجال اللغوي والإعلامي أولا ثم استعمل في المجال المسرحي فيما بعد."[2]

فالاستقبال في المسرح كان بمثابة آلية تُعنى بالعمل التفسيري الذي يقوم به المتفرج كفرد. هذا ما يعني أن المتفرج في المسرح يفسر النّص أو العرض ويبحث عن المعنى فيه، بحيث تكون قراءته ووضع الخطاب المسرحي في النّص أو العرض مفتوحة لاحتمالات وتأويلات متعددة، ومتعلقة بذاتية هذا المفسّر ومستوى معرفته، إذ أن عملية التفسير تبقى جزء من عملية الاستقبال وتلقي المتفرج للعمل المسرحي .

-التواصل المسرحي:

إن هذا التعبير المستعمل في شكل متكرر ولكن قليل الوضوح يشير إلى نسق تبادل المعلومات ما بين الخشبة والصالة ومن الجلي أن العرض ينقل إلى الجمهور بواسطة الممثلين والجهاز المسرحي.

إن مشكلة ارتداد المعلومات على الممثلين وتأثيرها في الأداء، وكذلك مشكلة التفاعل ما بين الممثلين والجمهور مفهومان بشكل سيئ جدا لا يوجد إجماع أبدا على الأهمية التي يجب إعطاؤها لهذه المشاركة وبالنسبة إلى بعض الباحثين يشكل المسرح الفن والنموذج الأصيل للتواصل البشري، إذ

[1] سوزان بينيت، جمهور المسرح نحو نظرية في الإنتاج و التلقي المسرحيين، م س، ص 32 .

[2] ماري إلياس، حنان قصاب، المعجم المسرحي، م س ، ص 27.

نجد في المسرح أن التواصل البشري تواصل شخصيات المسرحية هو تواصل الممثلين"[1]. للتواصل دور كبير في التأثير على الآخرين، وهذا ما نلمسه من خلال أداء الممثل على الخشبة، وتأثرنا بالعرض، وما ينعكس على المتلقي، إذ يصبح التواصل حضورا مشتركا بدنيا للممثل(المرسل) والجمهور (المرسل إليه أيّ المتلقي) .

2-التواصل بين الجمهور:

إن البحث المسرحي بين النظري والتطبيق يجعل من التواصل ما بين الصالة والمسرح الهدف الأساسي للنشاط المسرحي، ولكن هل هذا يفهمه النشطاء في الإعلام والاتصال والدراسات الأخرى، إذ فهمنا أن التواصل بأنه تبادل متناسق للمعلومات حيث يصبح المستمع متلقيا يستعمل الرموز نفسها[2]، فالأداء المسرحي المعبر عنه في الكتابة المشهدية ليس تواصلا ما عدا في إلغاء تميز المشاهد وهذه الحالة نجدها في مسرح الهابنينغ happening الذي يبحث تحديدا عن إلغاء تمييز مشاهد، ممثل يبقى المشاهد دائما في أوضاعه، وكردّ سريع لا يمتلك أفضل من التصفيق أو الصفير أو أوضاع أخرى.

كما عرف التواصل بأنه وسيلة للتأثير في الآخرين، ومن الواضح أن تعريفا كهذا يطبق على المسرح إذ نعرف أننا في المسرح، ولا نستطيع إلا أن نكون متأثرين بالعرض والمقصود فقط، كيف يتم هذا التلقي.

لأنه يجب التمييز بين التواصل وبين العامل الفني، كما يجب تحديد هذا التواصل باعتباره حضورا مشتركا بدنيا للمرسل والمرسل إليه مع تزامن الإنتاج وسيرورة التواصل.

إن دراسة ميكانيكيات التلقي تغرض نفسها في مجال المسرح إذ أن الشكلانيون الروس وبريشت أظهروا كيف يتأثر الإدراك غير الاعتيادي وإعادة معرفة النسق الجمالي وتأثير التميز الإيديولوجي،

[1] باتريس بافيس، معجم المسرح، تر : مشيال ف خطّار ، مر : نبيل أبو مراد، بيروت، ط 1، سنة 2015، ص 135.
[2] باتريس بافيس، معجم المسرح، م س، ص 136.

تؤدي جميعها إلى الإدراك المفاجئ والحدسي الدلالي، إن تحديد أفق التوقع في العرض المسرحي مرحلة ضرورية لتوقع ردات فعل الجمهور".[1]

فالتفاعل الحقيقي قائم بين إدراك حسي للتأثير المسرحي بدلا من التواصل بين الصالة والخشبة فهو تفاعل تأويلي سواء كان هذا تماسفا بريختيا أو أسلوبيا شكليا، أم وعيا لإيديولوجية ما.

فالعرض هو إنتاج الوعي الجديد للمشاهد، وهناك تواصل حقيقي من خشبة المسرح باتجاه الصالة، وهذا بعدما أن يظهر العمل المسرحي تأثيره الفني.

إن أبحاث نظرية التلقي وجماليتها الحالية تنقل وجهة نظر التحليل الأدبي من بساط البحث من المؤلف إلى بساط البحث عند المتلقي أي القارئ أو مشاهد ومفكر، وإذا قمنا بإرسال فرضية تواصل العرض نحو المشاهد لابد من أن نتساءل إلى من يتوجه النص الدرامي، وكيف يخاطب الجمهور وكيف يعالجه هذا الأخير.[2]

فالنص والخشبة قادران على تنظيم، بل تحريك التلقي الجيد للأثر كما نستطيع أن نتبين في الأثر المعروض متلقيا ضمنيا يأخذ شكل نموذج نظري مفروض على القارئ، أو في بعض المسرحيات شخصية تستخدم رابطا بيننا وبين المؤلف.

المتلقي بين النص والعرض:

الإخراج هو القرار الأول والأكثر جوهرية الذي يسوق تفسير المشاهد في اتجاه غالبا ما يكون كثير الوضوح، فالنص الدرامي يطرح على القارئ أسئلة لا يستطيع التهرب منها.

إن بعض الأسئلة التي يطرحها القارئ على نفسه تحصل على أجوبة مباشرة بتحريكها الانسجام أو النفور وبعضها غير قابل للبث.

[1] باتريس بافيس، معجم المسرح، م س، ص 136.

[2] باتريس بافيس، معجم المسرح، م س، ص 136.

وهكذا فإن المتلقي الضمني يعيش صورة المشاهد والتي تترك أثرا في نفسه ليس الاستثناء وإنما القاعدة العامة للبناء الدرامي والمسرحي".[1]

ومما لاشك فيه أن مجمل ما يطرحه بريشت يضع الجمهور في بؤرة الضوء وهو المر الذي أدى بعد ذلك إلى أن يكتسب الجمهور بإطراء دورا أكثر فعالية وذلك في المسرح المعارض الذي تلا بريشت.

أما المجال الثاني الذي انطلق منه فهو الدراسات التي تشكل نظرية استجابة القارئ، ولكن رغم كثرة الاستعارات الأدائية performation meta-phors الذي يستخدمها المنظرون في هذا المجال لا نجدهم يعيرون الكثير من الانتباه لظاهرة المسرح".[2]

إن القارئ إذ يدخل في علاقة التلقي باعتباره ذاتا وفاعلا فهو في الوقت ذاته يتحول إلى هدف ومفعول به يخضع لتأثير العمل فمثلما يمارس العمل الأدبي سلطته على القارئ، فالقارئ في ذات الوقت له سلطة يمارسها على العمل".[3] إذ يعد القارئ جزء لا يتجزأ من عملية التلقي، يساهم بشكل أو بآخر في العمل المسرحي كل حسب قدراته أفكاره ومعرفته .

طبيعة التلقي عند الطفل:

يتجه مسرح الطفل اليوم إلى الاعتماد بشكل أساسي على مشاركة الطفل وأحيانا تدخله في مجرى العرض مما يزيد من حيّز الحوار بين الممثل والمتلقي، كما يزداد التوجه نحو كسر العلاقة التي يفرضها المكان المسرحي التقليدي."[4]

والتلقي في المسرح يحمل طابعين إثنين، أولهما أدبي والثاني فني، وكلاهما يخدمان عملية التواصل بين المرسل والمرسل إليه.

---

[1] باتريس بافيس، معجم المسرح، م س، ص 137.

[2] سوزان بينيت، جمهور المسرح نحو نظرية في الإنتاج و التلقي المسرحيين، م س، ص 43 .

[3] سوزان بينيت، جمهور المسرح نحو نظرية في الإنتاج و التلقي المسرحيين، م س، ص 78 .

[4] ماري إلياس، د. حنان قصاب، المعجم المسرحي، م س ، ص 43.

العمل المسرحي والقدرات العقلية للطفل

المراحل العمرية تفرض على الكاتب، أن يراعي القدرات العقلية والذهنية للطفل، فلا يجوز أن نقدّم أعمالاً مسرحية تفوق بمضامينها وعمقها القدرات الذهنية للأطفال المشاهدين، والكاتب يجب أن يكون حذراً في ذلك حتى لا تأتي الكتابة لتعبّر عن مستواه الفكري هو ولا تصل إلى الأهداف المرجوّة منها، فتعجز عن ملامسة مشاعر الطفل الحقيقية والتي تتطلّب دراية دقيقة لما يحسّ به ويتفاعل معه وإلاّ فقد العمل المسرحي تأثيره الفعلي عليه.

"إنّ الكاتب القدير هو الكاتب الذي يدرس جيداً جمهوره الصغير، بنقاوته وغرابة أطواره، وبراءته، وصفائه النفسي، وعبثيته أحيانا، وجديته التي يشوبها العناد أحيانا أخرى، حتى يتسنّى الكتابة له وإلى أي فئة عمرية انتمى، وهنا تكمن القدرة الحقيقية لأي كاتب والتي تتمثّل بتخلّصه من عالمه الحاضر ولو لبضع ساعات ليقوم بزيارة إلى الجانب الطفولي الكامن في شخصيته، والذي يعينه إذا ما نجحت الزيارة على النجاح في الوصول بسهولة إلى قلوب الأطفال"[1]. إنّ الكاتب الناجح هو الذي يعيش وبداخله طفل كبير لم يتنحَ أمام ما يفرضه عليه عالم الرجولة، فالطفل فيه مازال شقيا لاهيا كما عهده في السابق، وأحيانا يظهر من خلال تصرفاته العفوية وحتى في سلوكه اليومي مع الآخرين... ألم تسمعوا عن رجال هم في الحقيقة أطفالا كبار؟!!!

وانطلاقا من ذلك نرى أنّ المادة التي يجب أن تتوافر للطفل يجب أن تتناسب مع سنّه، وقد شدّد الباحثون على هذه المسألة كثيرا. تقول وينغرد وارد: "ما يقبله الأطفال في سنّ الخامسة يبدو تافهاً بالنسبة للأطفال في سنّ الحادية عشر، وما يهزّ مشاعر هؤلاء الأطفال يثير فزع الأطفال في الخامسة"[2]. وقد حددت لنا وينغرد وارد مستويات السنّ لمسرح الأطفال بالآتي: «المسرح المثالي للأطفال يقدّم ثلاث سلاسل من المسرحيات على الأقل: الأولى للأولاد والبنات من السادسة إلى السابعة، والثانية من التاسعة إلى الثانية عشرة، والأخيرة لمن تجاوزوا الثانية عشرة، أمّا الأطفال الصغار

[1] حسن مرعي، المسرح التعليمي، الكتابة الموضوعات النماذج، دار ومكتبة الهلال للطباعة والنشر، بيروت لبنان ،ط1، س 2000، ص28 .

[2] حسن مرعي، المسرح التعليمي، الكتابة الموضوعات النماذج، م س، ص28 .

فلا حاجة بهم إلى مسرح إذ أنّ ألعابهم فيها من التمثيل ما يكفي»[1]. وقد اختلف آخرون مع وينغرد بالنسبة لتحديد المراحل العمرية هذه وجاءت تصنيفاتهم مغايرة بعض الشيء لما قالته، ونظرا لعدم التوصّل إلى تحديد علمي خاص لخصائص كل مرحلة من مراحل الطفولة بسبب اختلاف حاجات وميول ودوافع الأطفال في مراحل نموهم، وحتى يتوافق الغذاء الفني والروحي المقدم للطفل مع مستوى نموّه، توصّل بعض علماء النفس إلى تحديد عام لنموّ الطفل أوجزوه بمراحل تأخذ صفة التراتبية على الشكل التالي:

1- **مرحلة الواقعية والخيال المحدود:** وتشمل الأطفال الذين تتراوح أعمارهم بين ثلاث إلى خمس سنوات.

2- **مرحلة الخيال المنطلق:** وتشمل الأطفال الذين تتراوح أعمارهم بين ست إلى ثماني سنوات.

3- **مرحلة البطولة:** وتشمل الأطفال الذين تتراوح أعمارهم بين تسع إلى اثنتي عشرة سنة.

4- **مرحلة المثالية:** وتشمل الأفراد الذين تتراوح أعمارهم بين اثنتي عشرة سنة إلى خمس عشرة سنة[2].

ولا شكّ بأنّ معرفة الميزات والسمات العامة التي تحكم مراحل الطفولة ستساهم بشكل أو بآخر في إيصال الكاتب إلى ما يريده الأطفال وينفعلون ويتأثّرون به لتتحقق بذلك الأهداف التعليمية التي من أجلها وُجِد مسرح الطفل. ففي المرحلة الأولى «يشتد ميل الطفل إلى المحاكاة والتقليد والتمثيل، فيمثل القصص التي يسمعها من الناس الذين يستغرب أعمالهم وأشكالهم وهو يمثّل في محاكاته كل ما يرى ويسمع حتى قيل: إنّ الأطفال في هذه الفترة يفكّرون بأيديهم وأرجلهم أكثر ممّا يفكّرون بعقولهم. وهذا يستدعي دفع الأطفال إلى التمثيل والخطابة والرياضة وتنمية هواياتهم

[1] م ن، ص29.

[2] حسن مرعي، المسرح التعليمي، الكتابة الموضوعات النماذج، م س، ص29.

الحركية»[1]. حتى أننا كثيرا ما نرى الطفل يقوم بألعاب إيهامية... فنراه مثلا يمسك عصا ويضعها بين ساقيه وكأنّه يمتطي جواداً، كما وأننا نرى طفلة صغيرة وهي تدلل لعبتها وتحاكيها كما تفعل والدتها معها، الأمر الذي يدفعنا إلى التساؤل عن مدى قدرة الطفل على التفاعل مع أي عمل مسرحي يمكن أن يقدّم له. لقد تناولت الدراسات هذه المسألة وتوصّلت إلى أنّ الطفل يمكنه التفاعل مع مسرحية والتمتع بمشاهدها شرط أن تتوافر فيها مواصفات تعتمد على الحركة أكثر منها على الكلام وتجري في عالم الطيور، والحيوان، وتستخدم العرائس والرسوم المتحركة، وتكون في ذات الوقت بسيطة ومشوّقة فيها نوع من الإبهار والإضاءة"[2].

أمّا المرحلة الثانية التي يشتدّ فيها دور الخيال لدى الطفل وتهيّئ له قدرا كبيرا من المتعة فيجب أن تكون الكتابة فيها شيء من المغامرات التي تدعم التوجيه التربوي له، فهذا البطل مثلا يحارب الأشرار الذين يعتدون على الناس، ويقدم العون للضعفاء الذين هم بحاجة إلى مساعدة ويتأثر الطفل أيضا بمؤثرات التقنية الحديثة التي تستخدم المؤثرات الصوتية والضوئية والديكورات فتخلق له عوالم جديدة وصور جميلة ينبهر خياله بها وتجعله يحلّق في سماء رحبة من الانفعالات والمشاعر.

أمّا المرحلة الثالثة فيبدأ الطفل الانتقال من عالم الخيال إلى عالم أكثر واقعية فيتكوّن لديه الاستعداد لمعرفة بعض المفاهيم المعقدة ويصبح في ذات الوقت لديه القدرة على تحمّل المسؤولية والتحكم في انفعالاته أكثر من السابق. وتستهوي الأطفال في هذه المرحلة قصص الشجاعة والمغامرات وقصص الرحالة المكتشفين سواء كانت حقيقية أم خيالية حيث يمكنهم متابعة العقد المسرحية الأكثر تركيبا والحوادث الأكثر تشابكا حيث تتحقق إلى حدّ ما رؤية واضحة لما يحدث على المسرح[3].

أمّا المرحلة الرابعة والأخيرة ففيها ينتقل الطفل إلى مرحلة المراهقة التي يتدرج فيها إلى سنّ الرشد والنضوج ومواصفات العمل المسرحي الواجب تقديمه له لابدّ أن يعتمد في مضمونه على القيم والمُثُل

[1] حسن مرعي، المسرح التعليمي، الكتابة الموضوعات النماذج، م س، ص 29 .
[2] م ن، ص30 .
[3] م ن، ص30.

العليا وهذه أفضل وسيلة تثقيفية تساعد الطفل على تنمية الجانب الإنساني فيه كذلك يجب أن تحمل المسرحية قيماً تربوية سيما وأنّ مسرحية المناهج التعليمية تقوّي قدرة التلميذ على استيعاب المنهج الذي يدرسه كما تمكنه من استخلاص الدروس من كتب التنشئة الاجتماعية المقررة في مناهج التعليم.

طبيعة المحاكاة في مسرح الطفل

يعرف أهل الاختصاص المسرحي الأكاديمي أن نظرية المسرح قد اتجهت اتجاهين رئيسيين متعارضين من حيث الهدف ومن حيث الوسيلة.

مثلت للاتجاه الأول" (نظرية المحاكاة) التي وضعها (أرسطو)، حيث يتحقق عن طريقها تطهير النفس البشرية من خلال عرض مسرحي يرتكز على عنصري الإيهام والاندماج. الذي يتحقق في الرسالة المسرحية المكتوبة والمعروضة وفي استقبالها الجماهيري. ومثلت للاتجاه الثاني (نظرية الحكي) التي وضعها (بريشت) حيث يتحقق عن طريقها تغيير سلوك الفرد وعاداته بداية لتغيير السلوك الأسري والاجتماعي إحسانا للحياة المشتركة من خلال عرض مسرحي يرتكز على (نظرية التغريب) التي تعمل على سلب الأثر الإيهامي والاندماجي للعرض المسرحي في نفوس المشاهدين، وتحل محلها عنصر الدهشة مما يعرض على خشبة المسرح من أحداث وعلاقات وسلوكيات وأفكار وقيم ودوافع، حتى يفكر المشاهد في بدائل أفضل، وبذلك يتحول المشاهدون إلى الحال الأفضل والأنفع للمجتمع في الفكر والقيم والعادات والسلوكيات والأحداث والدوافع"[1]. لذلك فإن محاكاة الحدث على مطلب أرسطو قد تغير إلى حكي الحدث أي إعادة تصويره دون إتقان عن عمد سلباً للاندماج ومن ثم الإيهام أو التصديق الكامل لمضمون العرض المسرحي والتسليم بأثره.

[1] د. أبوالحسن سلام، مسرح الطفل،النظرية-مصادر الثقافة، فنون النص، فنون العرض، دار الوفاء الإسكندرية، ط1، 2004، ص 85.

العمليات النفسية Psychological processes

عندما يولد الطفل، يكون مجهزا بعدد كبير من الأجهزة والأنظمة التي تؤهله منذ يومه الأول للبقاء على الحياة، ثم الاستمرار فيها بكل ما تتطلبه من استعداد وتيقظ. لأنه سيلاحظ الأحداث والأشياء، ليبني على ملاحظاته هذه طريقته في الحياة وأسلوبه في التعامل معها ومع مشكلاتها.

"العمليات النفسية التي يمر بها الكائن الحي، سواء كان الطفل أو الراشد، ليست وقفا على قدراته العقلية (أي ذكائه) فقط. لأنك قد تسمع شيئا (تحس) فتريد (أنت الآن مدفوع) أن تتذكره (مستخدما جهازك العصبي) ولكنك تنساه بعد ساعة لتصاب بالإحباط. فستضطر إلى الرجوع إلى منبع المعلومة لتكرر محاولة التعلم ولكنك تجده قد انصرف، لتفشل أخيرا في استعادة ما أردت استرجاعه. في كل هذه الأثناء أنت استخدمت تجهيزات عصبية (عقلك) ونفسية (شخصيتك)، لكي تصل بسلوكك الهادف إلى حقيقة أردتها. وسنسمي ما مررت به الآن: العمليات النفسية.

استقلال العمليات النفسية أو استمرار واحدة منها دون الأخريات أو إمكان عزلها عن الباقيات أمر مستحيل الحدوث. لذلك ليس من السهل اختيار نقطة البداية عند الكلام في موضوع العمليات النفسية التي توصل الفرد منذ ولادته إلى التعرف على الأشياء حوله لتحدد تعامله معها وسلوكه العام في باقي محيطه"[1].

تعكس قصدية إعادة تصوير حدث مثال معروض على الغير تصويرا متقنا ومبهرا ومؤثرا في مشاعرهم تأثيرا تراكميا يطهر نفوسهم من العواطف الإنسانية الضعيفة،

يتمتع الطفل الصغير بعدد من القدرات النفسية الولادية (المستعدة للعمل منذ يومه الأول)، وهذه القدرات هي ذاتها التي تتمتع بها اليوم وأنت راشد لأنها ركيزة نشاطك، ويمكن تقسيم العمليات النفسية الأساسية إلى أربعة: الحس- الإدراك- التعلم- الدافعية.

[1] ألفت حقي، سيكولوجية الطفل(علم نفس الطفولة)، مركز الإسكندرية للكتاب، 1996، ص 28 .

الحس Sensation

نحن محاطون بمثيرات تتغير باستمرار، فما سمعته الآن قد لا يتكرر مرة أخرى اليوم، أو الظل الذي تقف تحته في هذه الدقيقة لن يكون هناك بعد ساعة، وما تراه أحمرا أو أصفرا بالنهار ستراه رماديا بالليل، أو الألم الذي يسببه لك جوعك الشديد سيزول بمجرد تناولك للطعام، وهكذا. وحيث أن العالم حولنا في حركة دائمة، فإننا مطالبون بالانتباه إلى هذا التغير، وإلا فإن سلوكنا في الحالة بعد التغير لن يكون مناسبا، وبذلك إما يصيبنا الأذى، أو يعتبرنا الآخرون غير طبيعيين"[1].

الإحساس بالشيء أو بالتغير الحادث له يعني الاعتماد على عمليتين، الأولى هي التوصل إلى وجوده أو عدم وجوده، كأن تحدق نظرك لتتأكد مما ترى، أو ترهف سمعك لتواصل متابعة حديث هامس، والثانية هي التفريق بين الأشياء،" كأن تفهم أن هذا عود قصب يابس وذلك طازج مليء بالعصارة، لأن لون الأول قاتم وملمسه رخو، بينما الثاني ممتلئ وردي اللون. وفي كل الحالات تلزمك الأجهزة الخاصة بالتعرف على هذه الصفات، والحواس المعروفة خمس: الإبصار والسمع والشم والمذاق واللمس، ولكن العلوم الحديثة تميل إلى إضافة إحساسات أخرى تعتمد على أكثر من واحدة من الخمس السابقة وهي: الإحساس بالاتزان (ومركزه الدهليز بالأذن) والإحساس بالضغط (ومعظم مراكزه بالجلد وبعضها بالأحشاء والمفاصل) والإحساس بالألم (كل الخلايا العصبية) والإحساس بالحرارة والبرودة (أجهزة اللمس) والإحساس بالحركة (العضلات والمفاصل) والإحساس الكيماوي (الشم والذوق في الإحساس الواعي- والأورطي والهيبوثلاموس في الحس الكيماوي التلقائي بالجسم)"[2] ويترك شرح الوظائف الحسية بالتفصيل لدارسي فيزيولوجيا السلوك، ولا نتكلم هنا عن الحواس إلا باختصار.

والسمع، تماما كالإبصار، يتيح لنا الفرصة للتعرف على التغيرات الصادرة حولنا، ومع أن اعتمادنا على حاسة السمع أقل بكثير من اعتمادنا على حاسة الإبصار، إلا أن تلف هذه الحاسة

[1] ألفت حقي، سيكولوجية الطفل(علم نفس الطفولة)، م س ، ص30 .

[2] م ن، ص 31.

يجعل صاحبها معزول عن عالمه بطريقة تقلل من انتباهه العام وإدراكه للمتغيرات، حيث أن الأصوات تعتبر من أوائل المنبهات التي توجه الرؤية والشم بعد ذلك.

والحواس الثلاث الباقيات أقل أهمية بالنسبة للإنسان عن سمعه وبصره، فحاسة اللمس تنبهه إلى أشياء تمس جلده مباشرة، فيميز بين ملمسها وقوة ضغطها ودرجة حرارتها ومدى ما تسببه من ألم له، وحاسة الذوق تنبهنا كيماويا، عن طريق حلمات تكسو اللسان، إلى تغير الطعوم المذابة في فمنا.

والمحاكاة مراحل تلقينية انتقالية، والتقليد أو المحاكاة أنواع منها:

مراحل المحاكاة عند الطفل:

يمر الطفل بعدة مراحل في ممارسة غريزة التقليد هي:

1-التقليد التلقائي:

ويتمثل في تقليد طفل لغيره دون قصد أو غرض نتيجة لميله الفطري إلى تقليد أبيه في مشيته أو كلامه أو حركته.

2-التقليد المنعكس:

ما يصدر عن الطفل اضطراريا بعد صدوره عن غيره كالتثاؤب والضحك والبكاء فور رؤية طفل آخر يفعل شيئا من ذلك، ويظل هذا التقليد تقليدا منعكسا عليه من غيره طوال حياته وإلى أي مرحلة سنية.

3-التقليد المقصود:

تقليد متعمد من طفل يدفعه ميله الطبيعي إلى التقليد فيحاكي مشية أو كلاما أو يقلد حيوانا في صوته وحركته مع قدرة على التحكم في تقليده وهو نوع يصاحب الأطفال في السنة الثانية أو الثالثة ويستمر ويتطور معه"[1]. إذ يتعمد الطفل تقيلد الآخر في أشياء كثيرة، متمرنا على ذلك، فيبرز تمكنا وقدرة في محاكاة بعض السلوكات والتصرفات التي يكتسبها .

[1]. أبوالحسن سلام، مسرح الطفل، م س، ص86 .

4-التقليد التمثيلي:

وهو التقليد بالخيال، حيث يستخدم الطفل عصا ليقلد الفارس على حصانه أو تتحول قطعة خشب في يده إلى مسدس أو بندقية وتصبح الدمية طفلة، وذلك يبدأ في السنة الثانية أو الثالثة إلى السابعة، ويعمل على نمو خيال الطفل، والتقليد على ذلك النحو ينطبق على عالم الكبار أيضا.

ومن "التقليد" ما كان تراثيا تعوديا، وهو يتمثل في التقاليد الاجتماعية المرعية بين الناس في مجتمع من المجتمعات من جيل إلى جيل تال، وهو تقليد قد يرتقي فيصبح اعتقاديا فيما يدخل تحت إطار التراث الشعبي، وقد يرتقي عن ذلك إذا ارتبط التقليد بالعقيدة الدينية، حيث تؤدي الأجيال أنواع الطقوس والإجراءات المرتبطة بعقيدة من العقائد الدينية الخاصة بالدين الذي يدين به مجتمع من المجتمعات"[1].

فالتقليد إذا غريزة كونية تصاحب الكائن الحي في رحلة الحياة، لذلك قلت إنها مراحل تلقينية انتقالية، ما أن تنتهي مرحلة إلا وتبدأ مرحلة أخرى ويتفاوت انتفاع الناس من جيل إلى جيل لآخر بغريزة المحاكاة أو التقليد.. فهناك من الأطفال من يميل إلى فك لعبة وتركيبها مرات عديدة، وقد يحاول إصلاحها كمهندس ماهر... ومن الأطفال من يميل إلى إقامة التماثيل والأشكال والصور المجسمة.

وهناك من يظهر ميلا لأن يسلك سلوك القائد فيتزعم مجموعة من الصغار ويقف أمامهم ويعبث، ثم يتابعونه ويعملون مثل ما يعمل، بل قد يصدر لهم أمرا يتسابقون إلى تنفيذه.

ونشاط الطفل (أيا كان نوعه) سواء أكان بالرسم، أم في الحل والتركيب للأشياء، أو التشكيل لموضوعات معينة بالرمل أو الطين أو الصلصال أو غير ذلك، ما هو إلا صور تعبيرية عن شخصيته.. وتلك الأعمال ليست إلا وسيلة من الوسائل التي تساعد الطفل على النمو.

[1] أبوالحسن سلام، مسرح الطفل، م س، ص 87 .

ويضم (أي.جي.هيوز) التقليد عند الطفل إلى نوعين:

الأول: تقليد اندفاعي، أما الثاني فهو تقليد قصدي"[1]

فحينما يقلد الأطفال وفقا للنوع الأول تكون استجابتهم كما يبدو، دون عناء وخالية في الغالب الأعم من أي أمارة من أمارات الغبطة والسرور.

والتقليد الاندفاعي يتمثل فيما ذكرته من قبل من تقليد منعكس يقول "أي.جي.هيوز" ويبدو أن هذه الاستجابات تشبه الأفعال المنعكسة كرمش العين والعطس.

كما يرى أنه "ليس بمقدورنا أن نتأكد من نوع الحركات الخاصة أو الأصوات المعينة التي تدعوهم إلى التقليد، كما لا نستطيع العثور على انفعال واحد معين بصاحب هذا الانفعال، فقد يستولي عليهم الزهو والخيلاء أحيانا، وأحيانا تراهم خاضعين بعض الخضوع، ولاسيما لدى قيامهم بتقليد إنسان هو محط إعجابهم وتقديرهم".

التلقي و الإدراك Perception

"أنت لا تعبر الطريق إذا رأيت النور الأحمر، أنت تعرف توا أن المتحدث في التليفون هو والدك، أنت تقول أن هذا مخبزا لأنك شممت رائحة الخبز الساخن، أنت تؤكد أن قطعة القماش هذه من الصوف وليست قطنا، كل هذه عمليات تقوم بها، لا لأنك رأيت لونا أحمرا أو لأنك سمعت صوتا أو شممت رائحة أو لمست شيئا، ولكن لأنك ترجمت هذه الإحساسات إلى مدركات: أشياء تفهمها علاوة على الإحساس بها يعني أن الخطوة الأولى هي استقبال reception بينما الثانية هي إدراك perception الشيء الحادث"[2].

الإدراك هو العمليات التي يقوم بها الفرد عندما يحس، حتى ينظم المتجمع لديه من إحساسات في صيغة كلية لها معناها الخاص بها، ولها صلتها بغيرها، فإذا أنت رأيت طبقا موضوعا على منضدة

[1] د. أبوالحسن سلام ، مسرح الطفل، م س، ص 87 .

[2] ألفت حقي، سيكولوجية الطفل(علم نفس الطفولة)، م س، ص34 .

في مستوى نظرك فإنك ستعرف أنه مستدير، ولو أنك في الحقيقة ستراه بيضاويا، أي أنك ستتجاوز ما استقبلته فعلا (طبق بيضاوي) لتدرك أنه طبق مستدير.

ونحن نربط إدراكنا للشيء من حيث الحجم أو القرب أو القوة إلخ... بقوانين نختار منها ما يناسب سرعتنا أو أسلوبنا في حل المشكلات، فنحن ندرك أولا الأشياء الأقرب والأوضح والأكثر استقلالا والأشد قربا في معارفنا، ونميل إلى تجميع المتشابهات في وحدات أكبر، وتفريق الأشياء التي لا تتماثل إلى مجموعات أصغر متشابهة، وأخيرا نحاول إدخال عنصر الاستمرار في أشياء متقطعة أو ناقصة.

الإدراك في حد ذاته عمليات تتطلب منك أنت أيضا بعض الشروط، فعلاوة على سلامة أعضاء الحس التي تستقبل المثيرات حولك لتوصلك إلى إدراكها، عليك أن تكون أيضا مفيقا، متنبها، مستعدا للإدراك.

التلقي المسرحي قبل العرض:

لم يعقد مسرح الطفل الشراكة المطلوبة مع جمهوره، ولم يستطع إثبات الحضور المرجو منه في حياتنا الثقافية والاجتماعية والتربوية، ولعل سبب ذلك لا يعود فقط لحداثة هذا الفن، أو حداثة سن جمهوره، وطبيعة مراحله العمرية المختلفة، بل للعلاقة الإشكالية القائمة بين المسرح والطفل، والتي يتحمل المسرح مسؤوليتها بالدرجة الأساس –على الرغم مما يقاسيه هذا الفن– لأن الطفل شريك غير مستقل، ترتبط إرادته ورغبته برغبة وإرادة وذوق ولي أمره في البيت والمدرسة، لذلك تحتاج الشراكة بينهما لاستيعاب المبدع لعملية التلقي المسرحي لدى الطفل وهي عملية ناتجة عن مكونات شخصية الطفل وواقعه واحتياجاته، تسبق بأفق التوقع لدى الطفل، الذي يظهر في بدء الفترة الزمنية السابقة للعرض، ومنذ اتخاذ أحد أولياءه قرار حضور العرض المسرحي، ويبدأ هذا العنصر بتجاوز مرحلة التصورات والمشاعر والرغبات بتجاوز مرحلة التصورات، والرغبات وغيرها إلى مرحلة من التلقي مع بدء مظاهر وطقوس التهيئة والإعداد للذهاب إلى المسرح، وطريقة الذهاب إليه، والمتمثلة بداية بمناسبة

اتخاذ هذا القرار"[1]، خاصة كانت هذه المناسبة (مكافأة له على نجاح)، أو (شفاء من مرض) أم عامة (عائلية أو مدرسية أو بالجماعة المرافقة لها).

ويكتسب موقع المسرح –أو مكان العرض– أهمية كبيرة في هذه الحلقة الزمنية، بالنسبة لتلقي الطفل، وأداء الممثل على حد سواء، ويظهر ذلك في اختلاف تلقي المتفرج الراشد أو الطفل وأداء الممثل في مسرحية تعرض في مكان أو مبنى يقع أمام مخفر للشرطة أو جانب دائرة أمنية، عن عرض المسرحية ذاتها في مكان آخر يقع أمام مشفى أو بجانب ملهى ليلى أو على مقربة من مسجد.

ولا يقل داخل مكان العرض أهمية عن خارجه، من ناحية البناء، أو التصميم، والإضاءة، وكراسي الصالة والجلوس وكذلك ديكور العرض إضافة إلى عامل الزمن من نهار أو ليل، من صيف أو شتاء، تدخل في عملية التلقي المسرحي عند الطفل قبل العرض وتؤثر عليها أثناء العرض.

التلقي المسرحي أثناء العرض:

يعتبر حضور المتفرج المتخيل في ذهن المبدع شرطا أساسيا لإبداع عرض مسرحي لائق، وقابل للحياة، غير أن العرض أي عرض لا يكتمل على الرغم من تجهيزاته الفنية إلا بحضور المتفرج الحقيقي، حضورا فاعلا وحيويا. لذلك ارتبط نجاح العرض أو إخفاقه في كثير من الأحيان بدرجة تطابق أو عدم تطابق المتفرج المتخيل مع المتفرج الحقيقي، تطابقا يشترط وجود فسحة من التباين والاختلاف بين الاثنين.

إن المتفرج الطفل أو الراشد يأتي إلى المسرح وهو يعرف مسبقا أن ما يشاهده بالعين وهي أقوى حواس الإنسان، ليس حقيقة بل استعارة، إنه يأتي إلى المسرح من أجل معايشته أو التعرف عليه أو الاستماع بأحداثه، وصراع شخصياته الخيرة والشريرة، التي يشترك فيه الطفل بتأييد وتشجيع الشخصيات الإيجابية ومعارضة سلوك الشخصيات السلبية، ولا يتحقق هذا التفاعل بين الطفل وهذا العالم مع ما يقدمه من متعة وفائدة له إلا عبر تفاعل آخر يتم بين الطفل والعرض المسرحي بكل

[1] زينب محمد عبد المنعم، مسرح ودراما الطفل، عالم الكتب القاهرة، ط1، 2007، ص 170 .

عناصره من: ممثلين ومتممات فنية عديدة، وهو تفاعل هام وأساسي في مسرح الطفل خاصة. وتأتي أهمية الممثل وأدائه بالدرجة الأولى فهو يمنح الحيوية والمعنى لعناصر العرض الأخرى"[1].

ولن يحصل الممثل الجامد أو الخائن لرسالة العرض، أو العرض العير المتكامل فنيا سوى على استهجان الطفل، والتنكر له، والانشغال عنه باللهو وإثارة الشغب أو مغادرة المسرح مرة أولى وأخيرة.

ولابد أن هذا الأمر جعل "ستانسلافسكي" يؤكد على ضرورة أن نمثل للأطفال كما هو ضروري أن نمثل للكبار، لكن تمثيلنا للأطفال يجب أن يكون أفضل.

التلقي المسرحي بعد العرض:

لا ينتهي التلقي المسرحي بانتهاء العرض، الذي تغيرت طبيعته وانتهى عما كان عليه في السابق، بفعل تجربة الطفل مع العرض السلبية أو الإيجابية ويتجلى ذلك بشكل واضح بعيد انتهاء العرض، من خلال طريقة استقباله للممثلين الذين انتهوا من أدوارهم في المسرحية، والحالة النفسية التي يغادر عليها المتفرجون الصغار كما تقول –"وينفرد وارد"– وتؤكد أن الحالة دليل لا يستهان به على نجاح المسرحية أو فشلها.

وتؤثر طريقة توديع الممثلين للمتفرجين الصغار على عملية التلقي المسرحي والتفاعل المستمر في هذه الفترة أيضا، مثلا إذا كان على الخشبة يبتسمون بتكلف أو يغنون بمرح، أو يرقصون لوحدهم أو بمشاركة الأطفال"[2].

إن أهمية هذه الحلقة في سلسلة حلقات الظاهرة المسرحية الثلاث. وفي تلقي الطفل المسرحي تبرز في تأثير الحالة التي خرج عليها الطفل من المسرح على مستقبل علاقته بهذا الفن.

أهمية التلقي في مسرح الطفل:

ازداد اهتمام المسؤولين والمربين بنشاط المسرح الموجه للأطفال، تزامنا مع تطور العلوم والدراسات السيكولوجية كعامل أساسي في نمو الطفل جسميا وعقليا واجتماعيا، لأنه يعد أحد ابرز

[1] زينب محمد عبد المنعم، مسرح ودراما الطفل، م س، ص 172.

[2] م ن، ص 173.

وسائل الاتصال بينه وبين المتلقي من خلال سهولة مخاطبته، حيث أنه قادر على إعطاء المثل والقدوة بطريقة تشبع حاجاته الأساسية، " فالتجارب التطبيقية أكدت بشكل واضح أن مسرح الطفل بمكوناته الفكرية والجمالية قادر على إشباع حاجات الطفل الأساسية وأضافت أنه يلبي الاحتياجات التربوية والتعليمية والنفسية والاجتماعية لدى المتلقي على اختلاف عمره، موضحة أن مردوده في بناء الشخصية الوطنية للطفل يفوق مردود الوسائل الأخرى باعتباره لا يتوجه إلى السمع والبصر فقط، وإنما يشرك الجانب الحركي أيضا مما يضفي جاذبية وتحفيزا للأشباه"[1]، فالعروض التمثيلية التي يشاهدها المتلقي تحمل في طياتها واقعا حياتيا يعيشه الأطفال، تجعله يندمج فيها بسرعة، بحيث تشد انتباهه من الوهلة الأولى."حيث أن بناء الشخصية وتكوين الذكاء والقدرات العقلية إنما هو انعكاس للواقع الثقافي المحيط بهم، كما أن حاجة الطفل إلى التعبير الأدبي وقدرته على التذوق قدرات يمكن أن يكتسبها الطفل"[2].

حيث يتضح ذلك من خلال أن المسرح له دور في ترسيخ القيم النبيلة والتي تطرح على خشبة المسرح وباستعماله لحواسه وعقله يكتشف بيئته ويتعرف على مميزاتها ما يكتسب الكثير من القيم الاجتماعية مثل، التعاون، الإنسانية، معرفة الحقوق والواجبات، التعلم. وتتولد لدى الطفل المتلقي الفضول في معرفة الأشياء، وبالتالي تنمو شخصيته تدريجيا، " ويسهم المسرح بشكل واضح في عرض التجارب الحياتية المختلفة على الأطفال بما يساهم في توسيع مداركهم وإعطائهم قدرة أكبر على فهم الحياة من حولهم"[3]. يلعب مسرح الطفل دورا في إثراء الرصيد المعرفي والتعليمي من خلال ما يعرض عليه من مسرحيات ذات موضوعات مختلفة تحمل خبرات إنسانية.

[1] زينب محمد عبد المنعم، مسرح ودراما الطفل، م س ، ص 15 .

[2] م ن، ص 15 .

[3] إيمان العربي النقيب، القيم التربوية دراسة في مسرح الطفل، جامعة الإسكندرية، 2002، ص 99.

" يساهم المسرح في زيادة الحصيلة اللغوية للطفل بما يقدمه من مفردات وتراكيب لغوية جديدة، فقد أشارت العديد من الدراسات إلى أن الأطفال الذين اعتادوا الذهاب للمسرح يتمتعون بقدر كبير من التفوق، والقدرة اللغوية، وحسب التوافق الاجتماعي"[1]

فاندماج المتلقي في مسرح الطفل وتعامله مع أقرانه يجد سهولة في التخاطب مع الآخرين، لأن المسرح عموما تجمع بين فنون الغناء والحركة والموسيقى والمهارة اللغوية والإلقاء ما يجعل هذا المتلقي وعاء تنصب فيه المعرفة، الخيال والإبداع.

تجمع الباحثين في هذا المجال أن المسرح له عدة خصائص فهو وسيلة تربوية، تعليمية وترفيهية إلا أنه كذلك يعد وسيلة إعلامية في نقل الرسالة المسرحية إلى المتلقي، ذلك أن المسرح يؤثر في ذاكرة المتلقي وخياله على المدى البعيد، " مسرح الطفل وسيلة اتصال مرئية ومسموعة، فاعتماد المسرح على الإدراك السمعي والبصري يترك أثرا ممتدا في ذاكرة الطفل"[2]

يعتمد المتلقي في التقاط الرسالة المسرحية على حواسه خاصة بالسمع والرؤية، فترتسم في مخيلته شيئا من الخبرات الإنسانية التي رآها على خشبة المسرح فتؤثر عليه وتتخزن في ذاكرته على مدى بعيد ما يساعد على نمو وتشكيل شخصيته.

[1] إيمان العربي النقيب، القيم التربوية دراسة في مسرح الطفل، جامعة الإسكندرية، 2002، م س، ص 102 .

[2] م ن، ص 100

المبحث الثاني: "النص الدرامي في مسرح الطفل"

1-الكتابة الدرامية في مسرح الطفل:

وهي بالمعنى الشائع للكلمة في مجال المسرح هي عملية صياغة نص مكتوب يخضع لقواعد التأليف المسرحي التي تأخذ بعين الاعتبار تحول النص إلى عرض من هذه القواعد وجود الحوار والإرشادات الإخراجية وتوزيع، دخول وخروج الشخصيات وتطور الفعل الدرامـي"[1].

والكتابة الدرامية هي صنعة التأليف المسرحي فهي كمثل أي صنعة أخرى تحتاج إلى وعي عميق بكل تقنياتها وأسرارها وحيلها ، "فالكاتب المسرحي الذي يظن إن مهمته تقتصر على الإنفراد بنفسه، بل ويحكم على نفسه بالاختناق التدريجي فإن ذلك يجعل كتاباته فاشلة ، ويبرر ذلك بأنه يكتب مسرحيات للقراءة، أما النص المسرحي فهو المتعلق بالكتابة والتأليف فالانتهاء من كتابة النص هو بمثابة إشارة للبدء في العرض، فعنصر التأليف هو أكثر العناصر ثباتا واستقرارا واستمرارا"[2]، فهناك كثير من المهتمين بالمسرح في الميدان التربوي يستهينون بأهمية النص في مسرح الطفل فكل ما يؤثر في الجمهور من شعارات وخطب وأفكار دال على جودة النص المسرحي.

ومهما جرى على النص من تجريد أو تغريب فانه يضل محتفظا بشخصيته المتميزة وروحه الأصلية تماما كالمدونة الموسيقية التي لا تتأثر باختلاف أساليب القيادة الأوركيسترالية [3].

يقول عز الدين إسماعيل في تعريفه للتأليف المسرحي: "التأليف المسرحي لون من ألوان النشاط الفني وهو نوع أدبي يتحقق فيه ما يتحقق في سائر الأنواع الأدبية الأخرى من ارتباط بالحقيقة، والمشكلة هي تحديد الوسيلة التي يتناول بها المؤلف المسرحي الحقيقي وكيف يعرضها؟ ثم طريقة فهمها له"[4].

---

[1] ينظر، ماري الياس، د.حنان قصاب، المعجم المسرحي، م س، ص256.

[2] ينظر، نبيل راغب، أفاق المسرح ، دار غريب للطباعة والنشر ، الاسكندرية ط1 ،2001 ص8

[3] ينظر، عز الدين اسماعيل ، قضايا الإنسان في الادب المعاصر ، دار الفكر العربي ، القاهرة، ط1، 2001 ص27

[4] نبيل راغب ، فن العرض المسرحي ، مكتبة لبنان ناشرون ، الشركة المصرية العالمية لنشر الاسكندرية ،ط1، 1996ص13.

وتتأثر أساليب التأليف المسرحي وأنواعه طبقا لهدف الكاتب ومفهومه لمضمونه ومعالجته لمادته ونسبة لهدف الكاتب، فهناك مسرحيات عديدة تكتب بهدف أثارة عدة قضايا وذلك بتجسيد عناصرها وخصائصها في شخصيات ومواقف متبلورة.

2- خصائص الكتابة للأطفال:

لعل المعرفة الجيدة التي يتميز بها الكاتب المتخصص في تأليف المسرحيات الموجهة لشريحة الأطفال، أو الجمهور الذي يكتب له، بديل أن كتاباته في مادتها وطريقتها وشكلها ومضمونها، تتوقف على نوع هذا الجمهور وخصائصه المعينة.

"ومن هذا المنطلق يجب أن نحيط علما بطبائع الأطفال الذين نكتب لهم وأن تكون على درجة وعي كبيرة بمراحل نموهم والخصائص التي تميز كل مرحلة من مراحل الطفولة بالإضافة إلى درجة نموهم العلمي سواء من ناحية المستوى اللغوي أو بالنسبة لمجموع رصيدهم من المعارف والمعلومات المختلفة".

هذا يضاف إليه أن شريحة الأطفال في عمر معين، تختلف مستوياتهم العلمية واللغوية، حتى ولو كانوا أبناء فرقة دراسة واحدة، ومن غير المستبعد أن نجد طفلا في المدرسة يدرس في الصف الثالث مثلا يفوق في مستواه العلمي أو اللغوي زميلا له في الصف الخامس.

يتخذ كاتب الأطفال من المستوى العام معيارا له، هذا إذا صرفنا النظر عما قد يختاره للطفل، أن يراعي ظروفه الخاصة ومستواه الفعلي بعيدا عن الرمزية الغائرة والتعقيد.

ولا بد من الإشارة هنا إلى التفاوت الذي يميز جمهور أدب الأطفال في المستويات السيكولوجية والعلمية واللغوية، فهذا ينعكس كذلك بالضرورة بالتفاوت في المستويات الاقتصادية والاجتماعية وحتى الحضارية، فالواقع البيئي له دور كالأطفال الذين يعيشون في الأرياف يختلفون عن الأطفال الذين يعيشون في المدن.

وكذلك في النشاطات والميادين المختلفة، والتي لها دور في تفعيل شخصية صلبة وهناك عامل مهم ويتمثل في الفئة أو المحيط الذي نوجه له الكتابة لتوصيل الفكرة التي يريد الكاتب إيصالها

لجمهوره، ليتيح مجال رؤية جديدة، ذلك أن الكاتب الذي يؤلف مسرحية لتقدم على مسرح الأطفال، يجب أن يتمكن من معرفة مستوى قدرات من سيقومون بتمثيلها على الركح، بحيث يؤلف لهم ما يسهل عليهم أداءه بوضوح ويسر ويهضمون فكرته بنجاح.

وهذا المؤلف الذي يكتب مسرحية ليقدمها الكبار على مسرح جمهوره الأطفال، فقد تكون المسرحيات تعليمية أو أخلاقية تثقيفية أو فكاهية ترفيهية هزلية، وفق الهدف الذي أراد الكاتب تحقيقه أو الطابع الذي يغلب عليها ولو أن هذه الأنواع كثيرا ما تتداخل، لتحقق أهداف عديدة في وقت واحد، "ومن زاوية الممثلين تنقسم المسرحيات إلى أنواع أخرى منها:

1- مسرحيات يقوم بأداء أدوارها المتنوعة الأطفال أنفسهم.

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

3- مسرحيات تقدم بالعرائس لجمهور من الصغار"[1]

إن طريقة الكتابة للأطفال لا تحددها قدرة الكاتب على الإبداع وان كان أحد عناصرها ولكنها تتوقف على نوعية المستقبل وطبيعته حتى تتم عملية الاتصال لأن كل تفوت بين خصائص المرسل والمستقبل يخل بعملية الاتصال ولأن نوعية الرسالة الموجهة إلى جمهور القراء أو المشاهدين والمستمعين تتوقف على نوعية هذا الجمهور، كذلك تتوقف على الهدف المنشود من هذه الرسالة. وبصرف النظر عما إذا كانت المسرحية تهدف إلى توصيل قضية أو رسالة معينة أو تسعى لتسلية القارئ وإمتاعه، فهناك حتميات درامية لا يمكن تجاهلها وهذت من أجل الإثارة والسيطرة على مشاعر المشاهد الذي بدوره يتجاوب معها ذهنيا"[2].

ولقد حاول العديد من الكتاب في أروبا الاستجابة للانقلاب الذي أحدثه **روسو** بإعلانه إن هدف التربية هو أن يتعلم الإنسان كيف يعيش وأن تترك الفرصة للأطفال لتنمية مواهبهم الطبيعية

[1] أحمد نجيب : فن الكتابة للأطفال، دار الطباعة والنشر، مصر، ط1، 1968، ص 20 .

[2] نبيل راغب ، فن العرض المسرحي ، م س ، ص14 .

وأن تقدم إليهم المعلومات التي هم في حاجة لها ،ولكن معظم ما قدم كان بعيدا عن طبيعتهم متجاوزا خصوصياتهم فكانت في النهاية متجاهلة لمشاعر وأحاسيس الأطفال.

إذا كان الكاتب يسعى من أجل تحقيق النجاح في كتابته للأطفال، فعليه الإحاطة التامة بكل الخصائص الفنية التي تميز كل مرحلة من مراحل النمو، مع مراعاة قدرات الطفل واستعداده وتحصيله العلمي والمعرفي، وقد أثبتت البحوث العلمية أن هناك فروقا فردية في ذات الشخص نفسه ويعني ذلك اختلاف قدرات وسمات ومهارات الفرد الواحد من حيث القوة والضعف فكيف بالفروق الفردية بين جميع الأشخاص، ولذلك فإن الكاتب يكتب لمستويات متباينة وينبغي أن يكون على دراية صحيحة بالمستوى الذي يكتب له، فمثلا الأطفال في مرحلة مبكرة لا يعرفون القراءة من الكتب لكن من المسرحية، يفهم من شخصياتها وديكورها...الخ.

وعلى هذان فالآباء والمربون ومخرجو المسرحيات مدعون إلى حسن اختيار النصوص التي تلائم المستوى الفعلي للفرد الواحد أو المستوى المتوسط لمجموعة أطفال ومن خصوصيات الكتابة المسرحية وأبرزها تلك الخبرة والموهبة الإبداعية للكاتب المسرحي وارتباطه الوثيق بالمجتمع من حوله وتفاعله الحي معه خاصة وأن للأطفال خصوصيات كثيرة، فالنص المسرحي الموجه للطفل يعتمد على الحكاية المشوقة كما يمتاز بقصر الجمل ووضوحها وقلة الحوار وكثرة الحركة، ولابد كذلك من بعض الأغاني التي تفيد النص سواء في بناء الشخصية ودفع النص المسرحي إلى الأمام فيحرص بذلك الكاتب على شمولية عمله ليصل به إلى أكبر عدد من الأطفال وتتم بذلك عملية التواصل.

ومن أهم الشروط الواجب مراعاتها في الكتابة للأطفال حسب المؤلفة "فريجنا فلاند" مايلي:

- القدرة على التحليل والإحساس المرهف بالعدل والشفقة والحصيلة الغنية من المفردات اللغوية.
- عدم تفرغ للأطفال فقط، بل يجب على الأديب المختص في هذا الميدان ممارسة أعمال أخرى من أجل تطوير خبرته.
- الكتابة لهم عن حب دون النظر لأي اعتبارات أخرى"[1].

[1] محمود علي، مجلة الفيصل، العدد 64، الشارقة ، 2008 ، ص87.

وإذا كان الطفل شغوفا بالشخصيات الخيالية أو بحبه للمغامرة فليس مباحا للكاتب أن يغرق في الخيال فيسعى إلى تغيير الواقع خياليا أو ينفخ في الأجسام الحيوانية فيحيلها إلى مخلوقات أخرى، ولا ريب في أن السهولة في الأسلوب ووضح الفكرة هما من أهم عناصر الوصول إلى عقل الطفل ووجدانه.

وقد أجاب الأديب الألماني "كلاوس" نيتشه عن سؤال طرح عليه بخصوص طريقته في الكتابة للأطفال فقال: "إنني أفضل الكتابة بأسلوب واضح بغية التوجه بشكل مباشر ودفعة واحدة إلى عقول الأطفال وعواطفهم من خلال أحداث القصص، إنهم يردون أفعالا وأدلة عقلية مقنعة وملموسة يقدمها الأبطال لهم من خلال مجريات القصة وتتناسب مع إمكاناتهم العقلية ليستقر المغزى أو الهدف التربوي من تلك القصص في نفوسهم، هذا المغزى الذي يجب أن يحمل في طياته العديد من القيم والمثل الأخلاقية كما يجب أن يكون مختبئا بعض الشيء ثم يظهر بشكل تدريجي من خلال تسلسل أحداث القصة وسرد جزئياتها، وهنا تبرز إحدى المهام الرئيسية للكاتب والتي تدل على أهم إيجابياته وخصائصه الفنية المتمثلة بضرورة وضعه لمجموعة دلالات في طريق الأطفال تكون بمثابة علامات هامه تدله على الهدف التربوي المراد الوصول إليه..."[1].

هناك أيضا خطأ فادح يرتكبه المنشغلون بالمسرح وخاصة مسرح الأطفال في الإصرار الكبير على كتابة مسرحيات خاصة جمهورها من الأطفال، والخطأ هنا ليس أن يقترب الكاتب من جمهوره ولا هي خطيئة أن يميل بمواهبه الخلاقة لطريقة ما لزيادة رواج إنتاجه"[2].

تتأثر أساليب التأثير المسرحي وأنواعه طبقا لهدف الكاتب ومفهومه لمضمونه، ومعالجته لموضوعه المختار وبالنسبة لهدف الكاتب المسرحي فإنه يقتصر على الإقناع والتعليم والتأكيد والتفسير، فنجاح المسرحية أو فشلها رهن قدرتها على الإقناع الفكري خاصة وأن الطفولة ليست أمر سهلا باستيعابها في مراحل النمو الأولى وفي أحيانا أخرى نجد نوع من الكتاب الذين يسعون إلى

[1] محمد منذر لطفي، مجلد الآداب الأجنبية، العدد2، القاهرة، ص214.

[2] م جولدن برج، مسرح الأطفال فلسفة وطريقة، تر: جميلة كامل ، شارع الجبلاية بالأوبرا، القاهرة، ط1 ، 2005، ص67.

تسلية قرائهم وإمتعاهم بشتى الحيل والألاعيب وهذه خاصية نادرة وليست مقصورة على الكتاب الذين يسعون إلى الرواج التجاري.

إن من واجبات الفنان المبدع أن يكون مخلصا لنفسه ولفنه رغم مواجهته بعض الصعوبات من هذه الناحية، فإن استطاع إسعاد نفسه ومشاهديه فهذا شيء جميل ولكن إذا عمل على إسعاد مشاهديه دون نفسه فلن يكون هذا إلا على حساب موهبته الفنية.

لاشك أن هناك كتاب لا يحكمهم تماسك كبير، و كثير من الفنانين الجادين بالإمكانية يبيعون مواهبهم للفن التجاري، وفي هذه الحالة لا يمكننا التعميم فمهما كان كثر سيؤا النية المشتغلون من اجل الشهرة والمادة والنفوذ، هناك من يكتبون بأمانة وإخلاص لما يعجبهم أنفسهم لا يكترثون لأي أحد، وهناك مؤسسات وجمعيات للإخراج تهب هؤلاء الفنانين المبدعين فرصة ربما لا تكفي لكسب العيش ولكنها على الأقل تمكنه من إخراج أعمالهم بالجودة الفنية التي يستحقونها.

إن معظم مسرحيات الأطفال يكتبها إما هواة ليس لديهم أي أمل في عائدات مادية، وإنما يكتبون ما يظنون أنه سوف يسعد المتفرجين أو يكتبها محترفون يسعون إلى كسب إضافي بإنتاج مسرحيات تجارية وإخراجها للصغار طبقا لوصفة معروفة ومن حسن الحظ أن معظم شروط مسابقات مسرحيات الأطفال تتضمن إرشادات نافعة مثل عدد الشخصيات، والحد الأقصى لعمر الأطفال و الطول المطلوب للمسرحية، أين الدراما الأمينة التي تتخلق في خيال الكاتب ثم تفصل حسب قدرات العقل يا ترى؟

ليس معنى هذا أن كتابة مسرحيات الأطفال هدف لا يستحق التقدير، وإنما معناه أن هناك خطأ في الممارسة، إن الكاتب يجب أن يكتب مسرحيات وحسب وليس مسرحيات للأطفال"[1]، ومن العوامل التي تؤثر في نوعية التأليف المسرحي مفهوم الكاتب لمضمونه أو منظوره للقضية المطروحة في مسرحية، فهناك الكاتب الذي يخضع مضمونه الفكري لحتميات الاتساق الدرامي والشكل

[1] م جولدن برج، مسرح الأطفال، م س، ص14.

الفني"[1]، ومن المعروف أن هذا المضمون يشكل طبقا للمعالجة الدرامية التي تقدمه للجمهور في ضوء جديد كأنه يراه لأول مرة وبالتالي ليس هناك مضمون أو موضوع مطلق أو مجرد أو مستقل بذاته، ذلك أنه يستحيل الفصل بين المضمون الفكري والشكل الفني في العمل المسرحي الناضج.

ينصح بعض من الكتاب والمبدعين في كتابة مسرحية الأطفال بإتباع أربعة مبادئ وهي البطل التقليدي والصراع، الضحك، التبسيط والمغزى الأخلاقي.

إن الكاتب المسرحي عليه أن يقدم صراعا متوازنا فيوضح أن قوى الخير تستطيع أحيانا أن تهزم قوى الشر وأحيانا أخرى يكون الطرفان بالمستوى نفسه.

إضافة أن البطل يجب أن يكون صغيرا أكبر بقليل من مشاهديه من أجل التأثير على الأذهان بذكائه وإخلاصه لكن لا يعني كون البطل صغير السن وشريف له قدرة كبيرة في التأثير على جميع المتفرجين لأن امرأة عجوزا وشريرة قد يكون لها من الصفات ما يسبب نوع من الإبهار، أما بالنسبة للتبسيط ، " الأطفال لا يمكن أن يتابعوا قصة معقدة، الأطفال لا يمكن أن يفهموا كلمات ضخمة"[2]، وهذا أمر صحيح كما أنني مؤيد لهذه المقولة فمن هو بسن السابعة لا يمكنه التفكير أو التخيل كمن هو في العشرين أو غير ذلك وحسب اعتقادي إن الطفل لا يهمه من مشاهدة المسرحية إلا التسلية طالما أن المسرحية تحتوي على نسبة من المرح، فالطفل يستطيع أن يتكامل معها من أجل بهجته وسروره مستعد تماما لأن يتجاهل كل ما لا يفهمه.

والمبدأ الرابع فهو المغزى الأخلاقي ومعناه أن تحتوي المسرحية عل قيم مثل قول الحق وطاعة الوالدين، إن الكاتب المسرحي الذي يدفع ببعض المشاعر الرائعة، أو السلوك المثالي في مسرحية جوهرها التسلية، يعتقد بأن هذا هو واجبه، ليس هكذا تقرب إلى الأطفال القيم الأخلاقية لأن

[1] نبيل راغب ، فن العرض المسرحي، م س، ص17.

[2] م جولدن برج، مسرح الأطفال، م س، ص148.

الأطفال لا ينتظرون أن يتعلموا شيئا وهم عادة لا يصدقون نصف ما يقوله أحدهم، "لابد من توفير الخفة في أسلوب أدب الأطفال بحث نستطيع القول أن كل فقرة منه لابد أن تحمل فكرة وابتسامة"[1].

إن هذه التي المبادئ التي ذكرناها سابقا ليست أساسية ولا على الكاتب المسرحي أن يعتبرها قواعد إطلاقا، فأدب الأطفال الجيد هو الذي يراعي خصائص الطفولة واحتياجاتها في إطار من المثل والقيم والنماذج والانطباعات السلمية، كما لا نستثني الفرجة والمسرح التي تؤدي بالطفل إلى الاستمتاع بشكل إيجابي فعلي وفعال في العرض الفني ومسرحيات المرح والفرجة التي تخوض القيم و الدروس الأخلاقية، تجلب كذلك المتع وتجعل الطفل ينتقل من شيء سالب للمتعة والفرح إلى بعث النشوة والسعادة، وهذا النوع من المسرحيات يجنب الطفل تلك الاختناقات النفسية بالنسبة لمرضى الاكتئاب النفسي.

وهكذا اتخذوا الكتابة للأطفال عملا يحتاج إلى تفكير في اللغة والأسلوب والهدف والكاتب مضطر إلى إتباع القواعد المتوافق عليها للكتابة في مجال مسرح الأطفال والإطلاع الواسع على عالم الطفولة.

يقول الأديب عبد التواب يوسف: "الكتابة للطفل لابد أن تتضمن الخيال بشرط أن يكون مسوغا ويدفع الطفل للتفكير وتلمس القيم العالية كالتنافس الشريف وحب العمل الجماعي وغيره...، ودليل أهمية الخيال في أدب الطفل أن الكاتب الفرنسي "جون فرن" صور في أعماله (19) اختراعا وصلت الإنسانية إلى (17) اختراعا منها... وكل الاختراعات الحديثة كانت خيالا وحلما"[2].

كل هذا يشير إلى أن الكتابة للأطفال طريق مليء بالأشواك والعوائق، لا ضعف في الأطفال بل الطفل قارئ جيد ونشيط في صغر سنه، خاصة إن خاطبته باللغة التي يفهمها والأدوات التي يحبها، وحتى يصل الكاتب إلى جمهوره من القراء الصغار ولكي يعيش برج عاجي بمعزل يناسبهم من

[1] طلعت فهمي خفاجي، أدب الأطفال، في مواجهة الغزو الثقافي، دار ومكتبة الإسراء للطبع والنشر والتوزيع ، ط1، ص69.
[2] طلعت فهمي خفاجي، أدب الطفل في مواجهة الغزو الثقافي ، م س ، ص76.

أفكار وموضوعات وما اكتسبوه من لغة تناسب كل مستوى من مستويات نموهم عليه التعرف على مختلف مراحل الطفولة.

3-النص الدرامي الموجه للطفل:

النص هو نواة العرض المسرحي وهو القاعدة الأساسية التي من أجلها تبنى العناصر الأخرى من حوله"[1]، ولما كان المسرح رسالة أساسية هي تركيز الضوء من خلال متعة فكرية وفنية على مواطن الخلل، بغية التبصير بها وتحديد المفاهيم بيدا أن هنالك اختلافا كبيرا في كونه يطرح الحلول الملائمة أم لا خاصة وإنه تعلق بمرحلة الطفولة وعلى المؤلف المختص بهذا المجال من الفن أن يكون متابعا للنصوص، و العروض المسرحية التي تتبع وتمثل بجميع تقنياتها، فالنص المسرحي ما كتب إلا ليمثل ويجسد على خشبة المسرح و على الكاتب أن يلم موضوعه بنوع من التوجيهات بالنسبة للطفل في أمور عقيدته بالإضافة إلى الموضوعات المتعلقة بالسيرة والتاريخ"[2]، لنطبع في أذهان أطفالنا كل ماله علاقة بعقيدته الإسلامية و الحرص على أن نصور لهم الحياة الإنسانية كلها.

كما أن العرض الناجح الموجه للطفل هو ذلك العرض الذي ينطلق بدءا من جانبه الأدبي أي من جانب النص حيث يجيد كاتبة اختيار فكرته وصياغة موضوعه، مراعيا في ذلك مستوى الأطفال ومدى إدراكهم واستيعابهم لما يقدم لهم بما يوافق مستواهم انتهاء في ذلك بإخراج ناجح محكم، وبين هذين الطرفين"النص والإخراج" تبني وتناسق جميع جوانب العرض المسرحي الأخرى متمثلة في السينواغرافيا والموسيقى و التمثيل وغيرهم من العناصر المكونة للعرض و يتجلى في أوضح صورة أمام الطفل المشاهد فحتى الإخراج في أفضل حالاته رؤية فنية للنص.

فمسرح الطفل يملك مناعة من خصوصية عالم الطفل نفسه، لأن المبدع في هذه الحالة ينبغي أن يوفر لنفسه كل آليات ومؤهلات المربي السيكولوجية والبيداغوجية والاجتماعية طبعا إلى جانب المؤهلات الفنية فيما يخص كتابة النص وإخراجه وتقطيعه وتحديد أهدافه التربوية التي ينبغي ألا

[1] أحمد زلط، مدخل إلى علوم المسرح ، درا الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1 ، 2001، ص115.

[2] محمد حسن بريغش ، أدب الأطفال – أهدافه وسماته، مؤسسة الرسالة لطباعة و النشر والتوزيع، ط2، 1998، ص193.

تتناقص مع جمالية العرض كلية، و النص الموجه للطفل يقتضي أولا الإلمام بغموض اللغة القريبة من إدراك الطفل وعالمه مما يعني أن النص ينطلق من المرجع من وجدان ذاكرة الطفل وعقله.

لاشك أن مفاهيم الخير كالحرية والتعاون والعمل والحب والاجتهاد وما إلى ذلك هي أهم الموضوعات المختارة من طرف المبدع المسرحي، كما يجب على النص المسرحي الموجه للطفل أن ينطلق من القدرة الطبيعية على الخلق والإبداع الأدبي فهما فطريا عميقا ومناسبا لعقلية الطفل ونفسيته وإحساسا رهيفا بمشاعره وتقديرا دقيقا لسعة خياله ومفتاحا للدخول إلى عالمه وإثارة تطلعه وتحمسه، ورغبته في التعلم والاستزادة من المعرفة إلى قدر كبير من مسرح الطفولة وعربدتها ونشوة معانقتها للحياة وحدة الشعور باللذة والألم[1]، وبالمقابل فإن المتلقي مع النص المشخص يتم من خلال ما تطرحه المحمولات السينوغرافية، وعبر مستوى إدراكه واستيعابه لما يشاهده ويتلقاه ثم عبر ما لديه من زاد معرفي ثقافي لموقع ذاته اتجاه هذا النص الشخص ومن هنا كانت العلاقة بين هذا المتلقي، والنص نابعة من ذوقه ورصيده المعرفي من جهة وبعلاقته بالنص من خلال الخشبة والرموز المسرحية من جهة أخرى، وهكذا واجب على المؤلف المسرحي أن يدخل في اعتباره جانب المتلقي كأحد أهم العناصر التي تحقق نجاح مسرحيته، خصوصا إذا كان المتلقي طفلا يستوجب فيه مراعاة اعتبارات عدة كالسن والذوق والخلفيات المعرفية والنفسية والتي تجعل الكاتب ينطلق من عالم الطفل بميولاته وتطلعاته، لذلك كانت الكتابة للأطفال تتخذ جانب الصعوبة والحذر بما يميز عالم الطفولة من خصوصية ومن صعوبة في التعامل.

وأول ما على الكاتب المسرحي فعله وهو بصدد إعداد نصه للأطفال هو حسن اختياره للفكرة، والتي قد تكون فكرة وهدفا في الوقت نفسه، وقد تكون فكرة الكاتب نابعة من واقعة أو تكون من وحي الخيال أو من قصة مأخوذة أو مقتبسة من التراث أو التاريخ ...الخ .

[1] مصطفى رمضاني ، مجلة المشكاة ، العدد18، 1994، ص48.

النص المسرحي ليس إلا فكرة والمخرج وحده هو الذي يمتلك رؤياه الفنية،[1]ولكل مسرحية فكرة تقتضيها ولها ارتباطها العضوي بالشخصيات والحوار وبلا عقدة أو الحبكة بل وسائل الأجزاء المسرحية الأخرى، وإذا ما تحددت الفكرة استوجب فيها شرط آخر وهو وضوحها وبساطتها بما يتناسب وفهم الأطفال وإدراكهم لها، فوضوح الفكرة وضوحا كاملا في ذهن الكاتب أمر واجب الوقف عنده مليا حتى لا تخرج هذه الفكرة غامضة مفككة، وحتى لا تضيع بين أحداثها التفصيلية والحدث الأساسي الذي يمثل عمودها الفقري والذي تتجمع حوله سائر التفاصيل والمواقف الأخرى و الفكرة في مسرحية الأطفال جادة أو فكاهية تتمثل في الغالب هدفها، وتعمل على تحريك مشاعر الأطفال نحو قيم يرتضيها المجتمع ويسعى إلى غرسها ودعمها.

ومادامت الكتابة المسرحية وسلة الفكر الرئيسي، إن الكاتب يكتب ليصور و يعبر عن أفكاره فإن جملة الاعتبارات التي وجب أن تراعي في مسرح الطفل تنطلق في أساسها من اعتبار المتلقي الذي هو غاية العمل الفني"[2] والميزات الأساسية التي يمكن توظيفها في فهم المتلقي هي أنه الجمهور يتصل مع ذات الممثل الحقيقية المشخصة للنص الملم بمختلف التقنيات الدرامية من إضاءة وصوت وملابس ومناظر...، وجمهور المسرح ينفرد بميزة أساسية أنه العنصر الذي يكتمل به العمل المسرحي، "فالنص الدرامي هو الذي يأخذ الأسبقية وهو الأساس الذي يحدد نوعية العرض المسرحي في شكله الذي سيتابعه المشاهد"، وهو في ذات الوقت الجهة المؤهلة لتقييم المسرحية، فالعرض المسرحي إنما يجد صداه الفعلي وتكامله الفكري والفني عند المتفرج فقط، من هنا كان على المؤلف المسرحي أن يدخل في اعتباره جانب المتلقي كأحد أهم العناصر التي تحقق النجاح، ومن أهم ما ينبغي أن يكون متوفرا للنص على صعيد الأسلوب تضمنه لسمات الوضوح والسلاسة والجمال، فحسن الصياغة اللغوية ووضوح الكلمات والتراكيب وترابطها وبساطة الأسلوب وقوة إقناعه كل ذلك له من المثيرات و من

[1] أبو الحسن سلام ، حيرة النص المسرحي، درا الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، 2008،ص176.

[2] أبو الحسن سلام، مسرح الطفل ، م س ، ص157.

جوانب الجمال ما يثير أحاسيس المتلقي ويدفعها للتفاعل مع الكلمة بما يلونها من جمال وتعبير وحسن انتقاء والحديث هاهنا يحيلنا إلى طرح خصائص واعتبارات الكتابة الموجهة للطفل من أهمها:

- توخي البساطة والسهولة والوضوح في عرض الموضوعات.
- الابتعاد عن غريب اللفظ ومجاز الأسلوب
- استخدام الجمل والعبارات المألوفة من غير مبالغة أو إسراف.
- اختيار الألفاظ التي تثير المعاني الحسية والتي تجعل الطفل يدرك بخياله الأحداث والوقائع المسموعة.

ومن هنا لا تصبح قضية النص المسرحي قضية التعبير عن واقع حياتنا الاجتماعية ،إنما هي بالإضافة إلى ذلك قضية تنوير هذا الواقع وإضاءة جوانبه المختلفة"[1]، لكن يظل المحك الرئيسي لقدرة المؤلف المسرحي متمثلا في تمكنه من أسرار صيغته المسرحية كما تتمثل في عناصر التكثيف و البلورة وتدفق السياق في حيوية تساعد جميع المهتمين والقائمين على تكوين عرض المسرحية المراد إنتاجها، فأحداث المسرحية تتابع على أحداث وقوانين الأسباب والنتائج كما أن الكاتب المسرحي القدير يملك من الحس المسرحي ما يجعله يشعر بوظيفة كل كلمة وإيماءة في الحركة، وبهذا المقام وجب علينا ذكر أهم العناصر الأدبية المكونة للعمل المسرحي للطفل وهي اللغة، الحوار، العقدة(الحبكة) الشخصيات والأحداث ثم الفكرة أو الموضوع لتصل في الأخير إلى النهاية، وكل عنصر من عناصر البناء الفني للمسرحية له وظيفة محددة ويتبادل عوامل التأثير والتأثر من العناصر الأخرى وسنشرح ذلك في العنصر الآتي لهذا الفصل.

في الماضي كانت تقدم للأطفال عروض مستمدة من كلاسيكيات الأدب ومن التراث التاريخي والديني كما هو الحال في المسرح المدرسي، فيما بعد ونظراً لندرة النصوص المكتوبة أساساً لمسرح الأطفال، اتكأ هذا المسرح على عالم الحيوانات و الحكايات التي ترسم عالماً عجائبياً ينير خيال الطفل

[1] أحمد زلط ، مدخل إلى علوم المسرح ، م س، ص118.

مع تحويلها إلى عروض مسرحية من خلال الإعداد"[1]، حيث استمد مسرح الطفل معظم نصوصه من الأساطير التاريخية و التراث القديم، والتي تعج بقصص الحيوان موسعا خياله الإبداعي نظرا لندرة النصوص المسرحية تلك الفترة .

علاقة النص بالمخرج:

إن الإبداع يبدأ من القراءة المخالفة لما هو كان، وهذه القراءة المخالفة هي البحث في ثنايا النص عن قضايا أو أفكار أو مواقف مطمورة، ربما أن كاتب النص لم يتنبه لها.

تبدأ عملية الإخراج من هذا المنطلق، ويكون المخرج هو المتبني".[2]

إن الإرشادات الإخراجية هي تسمية تطلق اليوم على أجزاء النص المسرحي المكتوب التي تعطي معلومات تحدد الظرف أو السياق الذي يُبنى فيه الخطاب المسرحي وهذه الإرشادات تغيب في العرض كنص لغوي وتتحول إلى علامات مرئية أو سمعية "[3]، إذ تساهم هذه الإرشادات الإخراجية أو المعطيات في بلورة العرض المسرحي كما يريد صانعه.

الممارسة الإبداعية في فن الكتابة للطفل:

قبل البدء بالكلام عن مضمون القصة الممكن تقديمها على خشبة المسرح المدرسي، لابد من الكلام عن قدرة الكاتب الإبداعية، لجهة الموهبة، والخبرة الحياتية، ودور العلم في صقل الموهبة، مما يعني ضرورة توفر خلفية إبداعية وثقافية يملكها كل من يريد الولوج في هذا المضمار، وحتى يصبح قادرا على تقديم عمل فني يحمل في طياته قيما تربوية، وتعليمية، لفئات عمرية مازالت في طور النمو، عنينا بها تلامذة المدارس. إن قدرة الكاتب هي التي تحول الفكرة أو القصة الممسرحة إلى مصباح ينير سبيل المشاهد الصغير، ويقدم له عبر الحياة بطريقة سهلة الاستيعاب تغذي ذاتيته بكل ما هو إيجابي، وتحذّره من المزالق، وتبثُّ فيه روح المبادأة والتفاؤل.

[1] ماري إلياس، د. حنان قصاب، المعجم المسرحي، م س ، ص 43.

[2] باتريس بافيس، م س، ص 137.

[3] ماري إلياس، د. حنان قصاب، المعجم المسرحي،م س ، ص 22.

الطفل من التقليد إلى التعلم:

والأطفال لا يقلدون سلوك الغير فحسب ولكنهم يقلدون مشاعرهم أيضا: "وهم حين يمارسون سلوكا موسوما بالتعاطف مع الغير ويسترسلون فيه فإنهم يمارسون الانفعال الذي يخامر الشخص المقلد".

التعلم هو تغيير يحدث نتيجة للتمرين، وعرف أيضا أن أبسط طرقه هو التعلم الشرطي، ولكن التعلم الشرطي بالنسبة لعلم النفس يساوي الفراغ بالنسبة للفيزيقيا، فكلامها مصطنع، بحيث يكون من النادر حدوثهما منفردين في الطبيعة، وبالرغم من هذا فإن التعلم الشرطي (الساذج) ليس إلا طريقة أولية مبسطة لما سيخبره الطفل النامي من تعلم معقد بعد سنته الأولى، ولكنه لن يتخلص من كل آثار التعلم الساذج الأولى الذي مر به، فسيستمر على نهجه أحيانا كثيرة حتى الموت، فقد تعلم إشراطيا أشياء كثيرة مثل الخوف من المجهول ومن الأذى وكل أساليب الإشباع (البكاء أو الصراخ عند الحاجة)، إلى آخر الحيل"[1]. حيث تترسخ لدى الطفل مكتسبات تعلمية شرطية يصعب التخلص منها لأنه تمرن عليها فترة من الزمن، وكانت تعايشه طوال حياته.

الطفل وتقليد الأفكار:

ليس هذا فحسب "ولكن الأطفال لا يقلدون الأفعال والسلوك الانفعالي فحسب، بل يقلدون كذلك الأفكار والمواقف العقلية التي يتصف بها أناس آخرون، فهم يقبلون معرفة من المعارف دون أن يكون لديهم أساس كاف لقبولها، ويسمى هذا النوع من التقليد بالإيحاء"[2].

ولعل كيفية الكتابة للأطفال، لا تحددها قدرة الكاتب على الإبداع، وإن كان ذلك أحد عناصرها، ولكنها تستند على نوعية المستقبل وطبيعته حتى تتم عملية الاتصال، بحيث أن كل تفاوت بين ميزات المرسل والمستقبل يفقد مشروطية تحقيق الاتصال، وبالتالي يحدث خلل، ولأن نوعية الرسالة

[1] ألفت حقي، سيكولوجية الطفل(علم نفس الطفولة)، مركز الإسكندرية للكتاب، 1996، ص 51

[2] أبوالحسن سلام، مسرح الطفل، م س، ص 88

الموجهة إلى جمهور المشاهدين والقراء والمستمعين تتوقف على نوعية فئة الجمهور... وكذلك تنحصر على الهدف المراد تحقيقه من خلال الرسالة في حد ذاتها.

وقد أحدث جون جاك روسو الفرنسي انقلابا بإعلانه أن هدف التربية هو أن يتعلم الإنسان كيف يعيش ويضمن استمراريته في الحياة وأن يترك الفرصة للأطفال لتفجير قدراتهم ومواهبهم الطبيعية، وأن توفر لهم المعلومات التي هم في حاجة إليها.

فالإحاطة بكل الخصائص النفسية التي تميز كل مرحلة من مراحل النمو مع مراعاة قدرات الطفل واستعداداته الفطرية، وتحصيله العلمي والمعرفي هي من الميزات التي يجب أن تتوفر في الكاتب الذي يصبو لأن يكون ناجحا في ما يقدمه منت كتابات موجهة لشريحة الأطفال.

وقد أثبتت عدد من البحوث العلمية أن هناك فروقا فردية في ذات الفرد نفسه ويعني ذلك اختلاف قدرات وسمات ومهارات الفرد الواحد من حيث القوة والضعف، وهناك كذلك فروق فردية بين الأفراد، ومن هذا الذي ذكرناه نكتشف أن الكاتب يكتب لمستويات عديدة ومتباينة وينبغي أن يكون على دراية بالمستوى الذي يكتب له، وهو على علم بمراحل نمو الطفل.

أ– الموهبة:

الموهبة هي الأساس في أي انجاز فني، ومن دونها لا يكتمل العمل المقدم بعناصره، فهي القدرة التي تصمم، وتحيك، وتحبك المواقف، وتصل إلى النهايات، إنها السليقة التي تتم من خلالها عملية الإبداع، وهي التي تجعل من الكاتب إنسانا مميزا يُظهر الفكرة أو القصة بشكل خلاق. إن سؤالا يطرح نفسه في هذا السياق من الكلام يقول: هل يكتسب الإنسان الموهبة اكتسابا عن طري التعلم؟ أم أن الموهبة هي فطرة تولد معه وتشكّل جزءا من مزاجه الخاص؟ إن الإجابة على ذلك تكمن في النتائج التي تمّ التوصّل إليها وبعد دراسات مستفيضة للعديد من الشخصيات الموهوبة التي ترعرعت في مجال المعرفة والعلم والتي توصّلت إلى أنّ القدرة على الكتابة لأي نوع من أنواع الكتابات الإبداعية لا يمكن لها النجاح إلا إذا توفرت في صاحبها الموهبة أولا... حتى أن محاولات الكثيرين الذين اعتقدوا عكس ذلك ذهبت كلها أدراج الرياح وكان نصيبها الفشل، إذ لابد من وجود الموهبة أولا التي قيل

عنها: «سواء استطاع الإنسان أن يكتب تمثيلية أو لم يستطع فهذه ليست مسألة ذكاء، أو خبرة فقط، لكنها مسألة ذلك الشيء الغامض الذي لا يمكن تعريفه وهو السليقة في الكتابة»[1]. ولا يعني كلامنا عن الشيء الغامض الذي لا يمكن تعريفه أنّ دور الذكاء قد زال وانتفى، فهو عنصر أساسي في عملية الخلق الفني، والذي لابد منه على الأقل في ربط وقائع الأحداث، وجعلها أقرب إلى المنطق والموضوعية، وبالأخص إذا تناول الإبداع أمورا تتعلق بذاتية الإنسان وردود أفعاله الناتجة عن علاقاته بالآخرين. يقول سومرست موم: إنه «لابدّ للكاتب أن يولد وفيه بذرة الكتابة» ولأنّ الندرة أو الموهبة لا يمكن اكتسابها عن طريق التعلّم، فهي إمّا تكون موجودة أو لا تكون. وتأكيدا على ذلك يقول برنارد شو: «إن الطبيعة تقوم بتسع وتسعين في المائة من عملية الكتابة» وهذا يعني أن الميل أو الاستعداد الوراثي يوفّر للكاتب مزاجا خاصا يساعده في عملية الخلق هذه... فهو كاتب منذ الولادة شرط أن تتوفر له المساعدة والمناسبة التي ذكرت والتي تتعلق بالخبرة الحياتية والعلم الذي يأخذه في الجامعات وما يُدرّس فيها من أساليب وطرق تجعل الإنسان الموهوب يقدم على عمله بخطى مدروسة، وتدفع بالذي لا يملك الموهبة لاكتشاف نفسه وقدرته على الخوض في هذا المجال.إذن فالموهبة هي الأساس والتي يمكن اعتبارها بحكم ما توصّلت إليه العلوم النفسية الحديثة من نظريات، أنّها نشاط لا شعوري يصدر عن العقل الباطن للإنسان، وبشكل عفوي لا تكليف فيه، ولا اصطناع وبحيث يستحيل على الكاتب ذاته أن يحلّل ما أنتجه عقله ومعرفة البواعث الخفية التي ساهمت في تكوين إبداعاته الفنية. إنّ هذا الكلام الموجز عن الموهبة لا يلغي حديثنا عن حساسية الكاتب وقدرة العوامل المحيطة به على التأثير فيه بالسلب وبالإيجاب يساعدها على ذلك خيال خصب ونفس لا تستطيع الصبر على المكاره وهي بطبيعتها ثائرة متمردة تلتقط أدقّ الأمور ولا تهدأ إلاّ متى أفرغت ما في جعبتها من مشاعر الحب واليأس والفرح وما إلى ذلك من عناصر السلوك الإنساني الخالد التي تلازم الأجيال عبر الزمن طالما للإنسان وجود.

[1] حسن مرعي، المسرح التعليمي، الكتابة الموضوعات النماذج، م س ، ص11 .

إن الفنان الخلاق هنا يأتي بعكس العالم المجتهد المتفرّغ لعلمه في البحث والتدقيق والاستقصاء. فالأول خياله أبعد من أن تحدّه حدود، والثاني يكتنز في ذاكرته العلم الغزير...الأول يعيش الحياة لذاتها، والثاني يفكّر في طريقة عيشه لها وشتّان ما بين الثريا والثرى.

هذه هي الميزات التي يتمتع بها كل من الكاتب المبدع والعالم البصير على أن الكُتّاب يمكن وضعهم في تصنيفات مختلفة بحسب قدراتهم وإمكاناتهم الإبداعية التي قد تتفاوت أهميتها من كاتب لآخر. يقول أون ديفز: "هناك نوعان من الكُتّاب: الكاتب الذي يروي لنا ما قرأ، أو ما فكّر فيه، أو ما قيل له، ثم الكاتب الذي يكوّن ذهنه صورة من هذا الإبداع العتيق الذي يؤلّف صورا ذهنية صغيرة، دون أن يبذل في سبيل ذلك أي مجهود واع. فالأول يستعمل الملاحظة المدربة في حين أنّ الآخر يمتلك موهبة موهبة الخَلْق التلقائي"[1] ويقول كاتب آخر: "إنّ الإنسان قد يكون له عدد كبير من الأمزجة، لكنه لا يملك إلا روحا واحدة ينقلها إليها بطريقة حاذقة لا شعورية في جميع أعماله، والفنان الحقيقي لا يتوقع، وعلى التحقيق لا يستطيع أن يضبط الخاطر الذي سوف يحرّك عقله وقلبه ويده أو أن يتحكّم فيه، بل هو لا يستطيع أن يقول لنا شيئا عمّا يدفعه إلى العمل بالضبط"[2].

نستنتج من ذلك أن دور العقل الباطن واللاشعور في خلق الإنتاج الإبداعي للكاتب هو دور رئيسي والاعتماد عليه هو من أهم الركائز للوصول إلى عمل فني جيد، وذلك بعد أن يسأل الكاتب الناجح عن قدراته وإمكاناته، وعن مدى استجابة الموهبة الفنية لديه لأيّ نوع من أنواع الكتابة، وهذا أمر لن يبدأ بالتعرّف عليه قبل أن يحاول اكتشاف ذاته عن طريق التجربة ليأخذ جوابا شافيا على سؤال يقول: هل أمتلك موهبة الكتابة أم لا؟

ب–الخبرات الحياتية والعلم:

إذا كانت الموهبة ركيزة العمل الفني الأولى فهل هناك من ركائز أخرى تساهم في إغناء مضمون هذا العمل؟ وما هو دور الخبرات الحياتية للكاتب ودور العلم في ذلك؟ أسئلة لابدّ من طرحها كي

[1] حسن مرعي، المسرح التعليمي، م س، ص 11.
[2] م ن، ص13 .

نتعرّف على مؤثرات أخرى لها فعلها المبلور إذا جاز لي التعبير في عملية الإبداع الكتابي لكلّ من تعاطى هذا الشأن.

إن الدارس لهذه المسائل يرى أن الخبرة الحياتية لها دورها الفعال في كل ما يصوغه قلم الكاتب مبتدئا كان أم محترفا ويكفي أن يتناول موقف بسيط للدلالة على ذلك بتصوير مشاعر إنسان سعى إلى تحقيق هدف ونجح في الوصول إليه...فبمجرّد الرجوع إلى تجربة الكاتب الخاصة ونجاحه في المدرسة عندما كان تلميذا في الصفوف الابتدائية كفيل بجعله ينجح بتصوير المشاعر والانفعالات التي تصيب الأشخاص في المواقف المفرحة أو المحزنة أو الصعبة. وللعلم دوره أيضا في عملية إظهار الفكرة المسرحية لجهة السيناريو، ونوع التقنيات الممكن استخدامها في إخراج العمل المسرحي، وهو عامل مساعد ومهم يساهم في تقديم مادة الكتابة عن طريق اختصار الزمن فيها وحذف الأحداث الثانوية التي لا لزوم لها والوصول بمضمون العمل المسرحي إلى حالة يمكن تسميتها بالمختصر المفيد فيكون للمسرحية مدخل وحبكة ونهاية. ولا يقتصر أمر العلم على المعرفة التقنية التي تشمل الحوار والمشاهد وكل ما له علاقة بالجوّ المسرحي بل يتعدّى ذلك إلى وجوب أمر آخر له أهميته في تفعيل العمل المسرحي وتطوّره فنيا ألا وهو الخيال الذي يُصوّر الشخصيات والحوادث بما يجب أن تكون عليه، وهنا يظهر دور الكاتب المسرحي الطموح الذي يسعى للاطلاع على كل ما له علاقة بالنفس الإنسانية من نوازع ورغبات وانفعالات يراها في نفسه أولا ومن خلال تجربته الخاصة،ويراها أيضا في تصرفات وحركات وأفكار أبطاله الذين يمكن أن يكونوا من معارفه وأصدقائه وكلّ من يتعامل معهم في بيئته الخاصة التي يعيش فيها وحتى لا يبقى الخيال. قاصرا عن إدراك خبايا ومكنونات النفس فيأتي مضمون العمل الكتابي ضعيفا يفتقد إلى المستوى الجيد.

مصادر التأليف في مسرح الطفل:

مارس عديد من كبار الكتاب المسرحيين في العالم الكتابة المسرحية للطفل انطلاقا من حكاية ذات خرافة بما يتفق وطبيعة كتابة التراجيديا في عرف أرسطو الذي وضع عناصر لكتابتها منها أن

تكون المسرحية ذات حدث جدي ذي طول مناسب وحبكة وتدور حول شخصية نبيلة ولها لغة سامية ذات سرد إلى جانب حكاية ذات خرافة، ومنظورات، ووحدة الحدث والمكان والزمان"[1].

فلقد كتب "أندرسون" مسرحية انطلاقا من الحكاية، وكتب غيره المسرحية انطلاقا من الحكاية الشعبية أو ذات الخرافة.

الرفيق الخيالي ودوره في مسرحية الطفل:

تمثل المعلومات التي يكتسبها الإنسان عن طريق البصر (75%) وعن طريق السمع (13%) ولذلك فإن اعتماد الكاتب في مسرح الطفل على لغة الحركة في بناء المشاهد المسرحية يكون رئيسيا، وفكرة الرفيق الخيالي أفضل وسيلة لتحقيق ذلك حيث هي لون من ألوان التمثيل التشخيصي، ولكن نتبين صحة الفرض علينا أن نتعرف بشكل موجز على ماهية التمثيل التشخيصي وقد تم التعرف على أنواع التمثيل في مدراسه المختلفة ووصلنا إلى علاقة التمثيل بالطفل في كل حالاته سواء أكان تمثيلا مع الطفل أم كان تمثيلا بأداء الطفل نفسه ووصلنا إلى أن المزج بين عدة مدارس للتمثيل هو أنسب في التمثيل للطفل أو معه"[2].

ومع ما في فكرة (الرفيق الخيالي) من خاصية ذاتية تتعلق بطفل معين، في وقت معين، يكون فيه منفردا بنفسه، بعيدا عن عيون والديه أو عيون ملاحقيه ومتابعيه، الأمر الذي يجعل الحدث الذي يبتدعه خياله مع الشخصية أو الشيء الذي يتصوره قادرا على حواره والتعامل معه بنية، أو ربما بالتفوق عليها إثباتا لذاته، مع هذه الخصوصية إلا أن الكاتب المسرحي حين يتخصص في الكتابة المسرحية للطفل يستطيع أن ينتفع انتفاعا واسع المدى بفكرة (الرفيق الخيالي)، فإذا كان الطفل هو صانع الحدث والحوار والشخصية الخيالية في فكرة الرفيق الخيالي فإن الممثل في المونولوج أو في مسرحية المنودراما: One man show حين يتكلم مع نفسه أو حين يصور لنا حوارا بينه وبين شخصية أخرى غير مرئية للجمهور فإن ذلك لا يعني أن الممثل نفسه لا يراها، إن الممثل في مسرحية الممثل

[1] أبو الحسن سلام، مسرح الطفل(النظرية- مصادر الثقافة-فنون النص- فنون العرض)، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر،الإسكندرية،2004،ص96 .

[2] أبو الحسن سلام ، مسرح الطفل، م س، ص 88 .

الواحد (المونودراما) يتخيل رفيقه في الحدث رجلا كان أو امرأة حتى مع وجود النص المسرحي المؤلف بمعرفة مؤلف مسرحي متخصص في كتابة مسرحية الشخص الواحد"[1]. فمن الوهلة الأولى ترتسم لدى الطفل فكرة الرفيق الخيالي مسبقا لأنه بصدد تجسيد حوار في يعايش بها الحدث مع شخصية خيالية وكأنه يراها أمامه.

فكرة المسرحية ومستوى التحليل

احتدم الجدال بين دارسي الفنون والنقاد المسرحيين بشأن مادة الكتابة التي يأخذ الكاتب منها أفكاره، فمنهم من ردّها إلى دور التجربة الحياتية التي عاشها، ومنهم من ردّها إلى قوة الفكر والإبداع الخيالي له، ومهما يكن من أمر فإنَّ رأينا في هذه المسألة هو الجمع بين هاتين النظرتين، ولأنّ الفنّ كما يقول جون جولسورذي: «لا يكون فنّا إلا إذا كان مصنوعا بما أحسّه الفنان ورآه لا ممّا قيل له إنّه يجب أن يحسّ به ويراه لأنّ الكاتب المبدع إنّما يُشكّل من مادة حياته نفسها شيئا لطيفا وذلك في الصورة التي تروق له متّبعاً في هذا التشكيل مزاجه وفطرته هو بالذات»[2] ولا شكّ بأنّ القدرة على استكشاف مادة الكتابة يفرض على الكاتب أن يكون ملما إلماما جيدا بالدوافع التي تجعل من الشخصيات الإنسانية تتصرف على نحو معين، وهذا لن يكون إلاّ عبر نظرة ثاقبة وخيال خصب ينفذ إلى ذوات الآخرين المشابهة في كثير من أمانيها وانفعالاتها وأحاسيسها لذاته، حتى إذا كتب عن الآخرين يكون هو واحدا منهم، وهنا تأتي المزاوجة بينه وبينهم، ومن خلال سمات مشتركة يقولها وينفعل فيها المشاهد وتحدث فيه الاستجابة المرجوة.

إذا على الكاتب أن يبدأ بالكتابة عما يعرف حتى يصبح بالإمكان تصديقه، وحتى يكون شاهدا موضوعيا على ما يريد إيصاله إلى الجمهور المشاهد. يقول فان دورتن عن هذا الأمر:«بمجرد أن كتبت عن الأشياء التي أعرفها وألم بها أصبح حواري أحسن مما كان وازدادت أذني خبرة ومرانة...

[1]. أبوالحسن سلام، مسرح الطفل، م س، ص 89 .

[2] حسن مرعي، المسرح التعليمي، الكتابة الموضوعات النماذج، م س ، ص 14.

أما عندما كنت أكتب عما لا أعرف كان جواري يجري آسناً ورديئا»[1]. وقد أصاب أون ديفز كبد الحقيقة حينما سُئل عن النتيجة التي وصل إليها بتجاربه الخاصة في ميدان الكتابة حين قال وهو ينصح الكتّاب الناشئين: «أنسج من الخيال قصة عن هذا النوع من الأشخاص الذين تعرفهم وتلمّ بأحوالهم إلماماً مهماً، ثم قصّ تلك القصة بقدر ما تستطيع من البساطة»[2].

إنّ كلاما كهذا يجعلنا نلتفت إلى ما يجري ويدور حولنا من أمور، لنجد أنّ كثيرا من الأحداث والشخصيات تنتظر الكتابة عنها وبعبارة أوضح أن على الكاتب أن يدفع نفسه للتعرّف على طبيعة الناس وإقامة العلاقات معهم ومراقبة سلوكهم وحركاتهم وسكناتهم وردود فعلهم إزاء المواقف التي يواجهونها في الحياة فيستخلص العبر وينسج من خلالها قصصه ورواياته ويُحمِّل كتاباته ميزات وخصائص الطبيعة البشرية التي يعايشها ويعرف أصحابها عن كثب. وبهذا يكون قد سبر أغوار شخصياته، فيأتي عمله أصيلاً بعيدا عن الزيف والتصنّع. وبالتأكيد لن يتم ذلك إلا إذا راعى الكاتب ابتعاده عن تضخيم الأحداث بقصد الإبهار، أو إعطاء سمات لشخصية مبالغ فيها في تصرفها إزاء مواقف معينة أمر غير مستحب لأنّ الجمهور المشاهد ميّال لرؤية الأمور بشكلها المألوف خالية من التعقيد وبعيدة عن أيّ غموض وإبهام.

عمليات الفهم التي تنتهي بك إلى المعرفة يشار إليها على أنها العمليات السيكولوجية المتداخلة في تكوين واستعمال الرموز symbols والمفاهيم concepts المتصلة بأنشطة مختلفة كالتفكير، الاستدلال، وحل المشكلات"[3].

تكوين الرموز يلي إدراك الأشياء، أي أنك تستجيب عقليا لمؤشر فيزيقي أو ميتافيزيقي فتخلق له رمزا في ذهنك هو مجموع الصفات التي يتصف بها الشيء، وتساعده اللغة في معظم الأحيان على إعطاء هذا الرمز جسما لفظيا.

---

[1] حسن مرعي، المسرح التعليمي، الكتابة الموضوعات النماذج، م س ، ص 15.

[2] م ن، ص 16.

[3] أنظر، ألفت حقي، سيكولوجية الطفل(علم نفس الطفولة)، مركز الإسكندرية للكتاب، 1996، ص52

أما تكوين المفاهيم فيهمنا عند التعلم بالذات، لأنك هنا ستقوم بعمليات من نوعين: الأولى هي التعميم والثانية هي التمييز.

وهي نص كامل التأليف من حيث البناء الدرامي ذي الحدث النامي بالصراع والحبكة والحوار، إلا أن الممثل في مسرحية الممثل الواحد يصطنع رفيقا خياليا في المشهد المسرحي يحاوره ويصارعه، مستفيدا بعنصر حرفية الممثل في استخدام (الذاكرة الانفعالية) وباستخدام الافتراض الذي دربت المدرسة الروسية الممثل عليه لبعث المشاعر والدفء لدى الشخصية التي يمثلها الممثل بما أسماه ستانسلافسكي بـ (إذا) أو (لو) السحرية حيث يكون على الممثل افتراض فعل آخر غير المكتوب في النص أو ملابسات أكثر تعقيدا أو علاقات مختلفة عن العلاقات والدوافع التي ظهرت في النص المكتوب ف (لو) كانت العلاقات أو الدوافع مغايرة لما هو مكتوب فماذا يكون رد فعل الممثل وكيف يكون أداؤه للحدث؟!

وقبل أن ننهي كلامنا عن فكرة القصة ومن أين تأتي يبقى السؤال المحيّر يقول: متى تولد شرارة الفكرة لدى الكاتب؟ لقد غاص الكثيرون في البحث عن إجابة يقينية عن ذلك السؤال فلم يصلوا إلى مبتغاهم...فمنهم من ردّها إلى نوع من الإلهام يأتي الكاتب على حين غفلة منه، ومنهم مَن قال: إنَّ حدثا ما يستشيره فينطلق منه لكتابة مسرحيته، ومنهم من قال: إنَّ تصرّف شخص معيّن بهذه الطريقة أو تلك ربما يكون السبب في كتابة القصة. أمّا كيف ومِن أين تأتي المؤثرات لإشعال سليقة الكتابة عند المؤلف فهذا ما لا نعرفه. يقول موس هارت عن ذلك: «تمرّ بالإنسان أوقات يشعر فيها بالجفاف والفراغ...أوقات لا يكون فيها نبض أو تفكير... ثم يأتي الوحي فجأة... يأتي والإنسان وهو جالس في حانة أو قاعد يتناول فطوره... يأتي في صورة الفكرة الجرثومية... بالبادرة النووية وهي نقطة البدء التي يقفز منها الكاتب»[1].

أمّا التقنيات المستخدمة لتسجيل هذه الفكرة فقد اختلفت من كاتب لآخر، على أنّ التقنية المشهورة التي اعتمدها أشهر الكتاب الذين تعاطوا فن الكتابة أمثال سومرست موم وبوكلوك الذي

[1] حسن مرعي، المسرح التعليمي، الكتابة الموضوعات النماذج، م س، ص 18

قال عنها: «عندما كنت أعثر بمشروع إحدى قصصي أو مسرحياتي أو محاضراتي أو ما إلى ذلك كنت ألخصه في رقعة في ملف من ملف سجلاتي، ثم يصبح الملف بعد ذلك أشبه بالورق اللزج الذي يصيد الذباب. وإنّي أحتفظ الآن بأكثر من ثلاثة آلاف من هذه الرقاع والتي بعضها محفوظ من سنين طويلة»[1]. وتظهر أهمية هذه الوسيلة وجدواها في تسجيل أوصاف الناس ومواقفهم المؤثرة والحوادث الدرامية العابرة التي تحصل بين الفترة والفترة إذ أن تسجيلها وهي حية يؤدي إلى ترسيخها بالذاكرة ومن دون أن ينطفئ وقعها شيئا فشيئا فيستحيل على المؤلف استرجاعها وقت الحاجة.

وتبقى الطريقة التي يلتقط فيها الكاتب الفنان فكرة المسرحية التي هي بيت القصيد، وهي ليست بالنهمة السهلة كما يقول هادي نعمان الهيتي: «من هنا يتجلّى أن الفكرة ليست كل شيء في القصة وقد لا تمتلك الأولوية فيها أحيانا، رغم أنها امتلكت الأولوية في الالتماع في ذهن الكاتب فمهّدت له الخطوة الأولى لصياغة القصة. والتقاط الفكرة ليست مهمة سهلة رغم أن الأفكار لا حصر لها ولا عدّ. والقاص الفنان وحده يستطيع أن يلتقط الفكرة المناسبة أولا ويحسها ثانيا، أي يجعل لها أبعادا جديدة فتبدو معقدة، أو مشوقة أو غريبة، أو قريبة إلى حياة الطفل أو بيئته، أو ذات مساس بقضية يمكن أن يتركّز اهتمام الطفل حولها، أو يجد الطفل نفسه وكأنّه إزاء عقدة لابد له أن ينتهي بها إلى حل. والفكرة الجيدة هي التي تتناول موضوعا يثير انتباه الطفل، لغرابته أو لاستهوائه النفسي، أو لتعلقه بعالم الطفل أو بيئته أو خياله. ولا تشكّل الفكرة في القصة المسرحية لمحة عابرة أو سريعة، لأنّ الفكرة تظلّ في تطور مستمر، وكلما اتخذت هذه الفكرة طريقا مقبولا ومنطقيا في تطورها كانت النهاية أكثر ثباتا واتفاقا مع بقية المواقف والحوادث»[2]. حيث أننا لا ننفي أهمية الفكرة في أي عمل مسرحي، وتبقى دعامة أساسية لأي فنان قاص، فكلما أبدع هذا الأخير في صقل فكرته بطريقة تستهوي عقل الطفل ارتقى عمله الفني.

[1] حسن مرعي، المسرح التعليمي، الكتابة الموضوعات النماذج، م س، ص20

[2] م ن، ص 22.

"المبحث الثالث"

التلقي بين النص والعرض :

فالكاتب المسرحي حين يشكل لغة الدرامي يضع دائما نصب عينه استشارة وتوقعات واستجابات معينة لدى الجمهور وكذلك يفعل المخرج المسرحي دائما حين يشكل عرضه المسرحي، ومن خلال الدراسة التي يقوم بها المخرج والكتابة المشهدية فإنه يجري تغيرات انطلاقا من التدريبات إلى آخر ليلة من العرض".[1]

ومن الواضح أن الجمهور لا يؤثر في العرض فقط، وإنما أيضا في النص الدرامي، لذا كان لتطور الإخراج دور في تغير النظرة إلى النص المسرحي وكيفية تقديمه بمعزل من الأعراف السائدة والمرتبطة بالأنواع المسرحية، وقد ساهم ذلك في توسيع الريبارتوار المسرحي من خلال إعادة تقديم الكلاسيكيات بمنظور جديد أو من خلال إعداد النصوص غير المسرحية لتقدم على الخشبة" [2]. تطور الإخراج غيّر في كيفية عرض النّص المسرحي، وأعطى أهمية بالغة لعامل الجمهور ودوره في التأثير على عملية التلقي، حيث أصبح عنصرا لا يُستهان به فيها.

المخرج المسرحي وطريقة الاشتغال على للنص

الإخراج: mise en scéne

مصطلح مسرحي ظهر مع تبلور العملية الإخراجية كوظيفة مستقلة في النصف الثاني من القرن التاسع عشر.

ومصطلح الإخراج بالمعنى الواسع للكلمة يدلّ على تنظيم مجمل لمكونات العرض من ديكور وموسيقى وإضاءة وأسلوب وأداء والحركة...الخ، وصياغتها بشكل مشهدي وهذه العملية يمكن أن تصل إلى حد تقديم رؤية متكاملة للمسرحية هي رؤية المخرج وتحمل توقيعه [3]، إذ يعمل المخرج على

[1] سوزان بينيت، جمهور المسرح نحو نظرية في الإنتاج و التلقي المسرحيين، م.س، ص 41 .

[2] ماري إلياس، حنان قصاب، المعجم المسرحي، م س ، ص 11.

[3] م ن، ص 7.

إعادة تنظيم وترتيب النّص المسرحي برؤية إخراجية إبداعية، تكون وفقا لتطلعاته الفنية تسهم بشكل أو بآخر في إنجاح العمل المسرحي.

المخرج ونموذج الإختيار:

إن اختيار نص مسرحي لعرضه في مسرح الأطفال أصعب من اختيار مسرحية للكبار لأن الأطفال لهم عالمهم الخاص بهم، كما أن العاطفة تحركهم أكثر من الفكر الذي يعتمد عليه الكبار في تحليل لمسرحياتهم، كما أن سن الطفل يلعب دورا كبيرا فتفاوت الأعمار بين المتفرجين يسبب أعظم المشاكل في اختيار المسرحية، فما يقبله الأطفال في سن الخامسة يبدوا غير مناسب للأطفال في في سن الحادي عشرة، فالأطفال دون العشرة من عمرهم تستهويهم القصص الخرافية التي تحيلهم غلى التخيل، مثل المسرحيات التي ترد على لسان الحيوانات، أما فوق هذا السن فيستمتعون بالقصص التي يمتزج فيها الخيال بالحقيقة، وتنتهي بانتصار البطل ومعاقبة الشرير[1]. هذا ما جعل اختيارنا لنص يعرض كان صعبا نوعا ما، وهذا لإدراكنا ما يجب أ يتوافر في نصوص مسرحيات الأطفال،

وهذا لغرس في نفوسهم صفات الشجاعة والمغامرة، واستثارة خياله وتشويقه "وأن تسود أجواء الطفل عواطف صادقة بعيدة عن التناحر والتفاخر والتقليل من شأن الغير"[2].

لو يشكل أي مخرج عن نوع النص الذي يجب أن يخرجه وربما كان جوابه المحتمل النص الجيد، وهو ليس جوابا على الإطلاق، وحين كان هذا السؤال يطرح قديما كانت إجابة أغلب المخرجين عادة: " نفصل نصا مكتوبا بشكل جيد له موضوع ذو صلة بالعصر ومصوغ بعبارة شعرية ممسرحة، ولكي يكون المخرج يكون أكثر وضوحا ودقة فيما يتعلق بمسألة "الصلة بالعصر" يبحث عن جوهر واقعي.

ويصر المخرجون الطموحون القادمون من نيويورك والمعنيون في المسارح المحلية (في الولايات المتحدة)، غالبا على اختيار المسرحيات التي يحبونها لأنهم ببساطة يفترضونها مسرحيات جيدة، وهذا

[1] عبد الفتاح أبو معال، مسرح الأطفال، دار الشروق للنشر والتوزيع، الأردن، 1987، ط1، ص 54.
[2] فوزي عيسى، م س ، ص 104.

ألأمر جدير بالتقدير، إلا أنه قد تبين أيضا أنه يتسبب في كوارث، يجب أن يعرف المرء الذي لدى جمهوره الاستعداد لقبوله وما هو مزاج الجمهور، ولكن من جهة أخرى تشير التجارب الجديدة في واشنطن وسان فرانسيسكو إلى المصالح (وهي غالبا مدعومة ماليا)[1].

يقرأ المخرج النص، يقرأه بعد أخرى، ولي في حاجة إلى قراءته في اجتماعات يومية متتالية، وربما كان كن الأفضل، إذا سمح له الوقت أن يضع المخطوط لإجابتها لفترة من الزمن بعد كل قراءة ثم يحاول أن يعرف ما الذي يتذكره منه، حتى أنه قد يحاول أن ينساه يجب أن يترك للنص الفرصة لأن يشتغل فيه قبل أن يشتغل هو في النص[2].

أن الانطباعات الأولى مخادعة، بمعنى أنها تقليدية، ويجب أن يعتبر القراءة الأولى والثانية والثالثة بأنها انطباعات أولى، ونقرر منذ البداية أنه حتى المخرجون المتمرنون قد لا يرون في نص ما أكثر مما يراه المتفرج الذكي، فالمخرج مثل المتفرج يتسلى ويضحك أو يبكي، أو يرجف أو يستشار"[3].

وذلك يهم المخرج الذي يضع أدواته في خدمة النص يفهم روحه وتوضيحها للممثلين، بل يعتقد انه بمجرد تفسير النص ودراسته نظريا وعلميا، وتوضيح الأدوار المختلفة فإنه يتحتم على كل ممثل أن يعمل عل توصيل دوره إلى النظارة في إطار المفهوم العام للنص، وذلك من خلال توظيف الأدوات الفنية المطلوبة لذلك.

أما المخرج الذي يصنع النص في خدمة البراعة الأدائية، فإنه يقتضي وقتا طويلا في توجيه التعليمات الفنية التفصيلية إلى الممثلين، ويرحب عادة بالفرضية التي تواتيه لكي يبين للممثلين كيف يؤدي أمامهم دورا بمهارة وإتقان، أما المخرج الذي يقوم بالإخراج من الإخراج نفسه، فغالبا ما يكون استعراضي النزعة، يهمه أولا الحصول على نتائج مثيرة ومبهرة باستخدام أية طريقة تسمح له أو يستطيع أن يخترعها.

---

[1] هارول كليرمان، حول الإخراج المسرحي، تر: ممدوح عدوان، مر: على كنعان، دار دمشق للطباعة والصحافة والنشر، ص29-30.

[2] م ن ، ص 31.

[3] نبيل رامي، النقد الفني، الشركة المصرية العالمية للنشر والترجمان، ط1، 1996، ص58.

ومن النادر أن توجد مسرحية يتم إخراجها على مكنة المسرح بنفس التطابق التام كتبت به، وهذه الحقيقة تبرر دائما الإشهاد بالقول المأثور لديول بوسيكولت: "أن المسرحيات لا تكتب، وإنما تعاد كتابتها"، لكنه قول فيه كثير من التجني على المفهوم الناضج للإخراج المسرحي، فمن الطبيعي أن يعيد الكتاب المسرحيون كتابة مسرحياتهم، مثلهم مثل الشعر والرواية، والمسرحيات التي تعاد كتابتها عند الشروع في إخراجها غالبا ما تكون مسرحيات هزلية تجارية، أو ميلو درامية ساذجة.

وقارئ النص المسرحي لا يختلف عن قارئ النص الشعري، في إهماله قراءة فقرات أو إعادة قراءة الأجزاء التي غمضت عليه، لكن الأمر يختلف تماما في عملية الإخراج المسرحي، حيث يستحيل تفادي الأجزاء المملة في المسرحية أو إعادة مشاهدة مشهد انتهى في نفس العرض لغموضه على الجمهور[1]. يختلف متناول النّص المسرحي لغرض إخراجه عن الذي يريد قراءته، فقد يغفل هذا الأخير عن أجزاء منه، لكن الأول يعطي لأبسط الجمل أهمية بالغة لأنها قد تكون منعرجا يتحول به نصه في أي لحظة وحتى قد يساء فهمه، لذا نجد المخرج حريصا على قراءته والتمعن فيه عدة مرات .

آليات التفسير والتلقي:

يضاف إلى ما ذكرنا شروطا أخرى يجب أن تتوفر في العمل المسرحي الملائم لقدرات الطفل الذهنية والعقلية وهي أن «يكون الحدث الرئيس في المسرحية محددا وواضحا، وأن تكون الأحداث الأخرى مكملة أو مفصّلة له، مع الابتعاد عن افتعال الحوادث الفرعية... وبهذا البناء وحده تخلو المسرحية من الحوادث المعقدة والمصطنعة. كذلك يجب أن لا تكون المسرحية في نصها بعيدة عن تصوّرات الطفل وعن عالمه أو أن تكون مجرّد تلفيقات أو مجرّد آراء يستلهمها المؤلف فيصبّها في قالب مسرحي مقصورا أنّها ذات شأن، كما وأنّ المواعظ والأسلوب الخطابي يثير جزع الأطفال ويحوّلهم من جمهور متعاطف إلى جمهور متفرّج إضافة إلى مراعاة قدرات الأطفال على التركيز والانتباه ولأن المعروف أن صبرهم قصير»[2]. كما وأنّ هناك شروطا أخرى لابدّ للكاتب أن يعمل بموجبها كالحذر

[1] مهدي يوسف، متعة المسرح، دراسة في علوم المسرح نظريا وتطبيقيا، بغداد، ط1، 2001، ص 28.

[2] حسن مرعي، المسرح التعليمي، الكتابة الموضوعات النماذج، م س،ص31

من إقحام مفاهيم مجردة بعيدة عن ذهنية الطفل التي لا تستوعب إلاّ المحسوسات المحيطة به، كما وأنّ من الضروري الابتعاد عن مشاهد أو صور التعذيب والتخويف، وقد تنبّه عدد من بلدان العالم إلى مساوئ هذه القصص التي كانت منتشرة على نطاق واسع فيها، فعملت على التقليل منها أو تحويرها بشكل أزال عنها صور العنف ومواقف الرعب والخيانة. كذلك على الكاتب أن لا يُكثر من الأفكار الثانوية في قصته حتى لا يضيع الطفل ويتوه بفكرة عن صورة الحدث الرئيسي في القصة والذي تتمحور حوله كل الحوادث والوقائع.

هنا لا تمييز بين مصطلحي القراءة والتلقي، ذلك أنه يحدث في بعض الأحيان الالتباس في استخدامها في البحوث الحديثة، فالقراءة هي نشاط جمالي ووجود فكري وممارسة داخل وجد النص.

أما مفهوم التلقي والذي يعود استخدامه إلى الباحث رومان جاكسون فإنه يتميز بالاستقلالية عن النص أي أن القارئ هو عبارة عن متلقي يتلقى أو يستقبل ما هو موجود في النص، وتجدر الإشارة في البداية إلى أن عز الدين إسماعيل في كتابه الأسس الجمالية في النقد العربي القديم، لم يكشف عن هذا الجانب بالرغم من دراسته المستفيضة في الأسس الجمالية، فقد ظل ينظر إلى القيمة الجمالية كمبدأ قائم في النص في حد ذاته وليس خارج النص، وهو القارئ، ونجد هذا الاتجاه واضحا عند رولاند بارت في كتابه " متعة النص"[1].

نحن في المسرح كما يشير أحمد عبد المعطي الحجازي نبحث عن تلك المتعة الخاصة التي لا يحققها لنا إلا هذا الفن بالذات، فن التمثيل أو التشخيص الذي نشاهده جماعة كما نعيش جماعة لأنه سيحضر لنا حياتنا الداخلية ويشخصها كأنها واقع حي واحضر مشهود نلعب فيه أدوار الأبطال وأدوار الشهود في وقت واحد، فنحن نندمج دون أن نغادر مقاعدنا في قاعة المسرح، ونتابع ما يدور على الخشبة دون أن نكون محايدين ونحن لا نستطيع أن نندمج إلا إذا كان للعرض منطق يساعدنا على متابعته. ونفسر مفرداته، واكتشاف دلالاته، فالمتعة التي تبحث عنها في المسرح متعة عميقة

[1] شاكر عبد الحميد، التفضيل الجمالي، دراسة في سيكولوجية التذوق الفني، مطابع الوطني، الكويت، ص 342.

مركبة، لأنها تجمع بين التسلية، والانفعال، والمراقبة، واستشعار الوجود الفردي والوجود الجماعي في الوقت ذاته[1].

ومن خلال إبداع الأعمال المسرحية يقول أرسطو ينبغي على الشاعر سواء أكان الموضوع الذي يتناوله قديما أو مبتعدا، أن يبدأ بتخطيط عام له، ثم يفعل قطعة وبند أطرافه[2].

وتعد مسألة جمالية القراءة من الموضوعات المعاصرة التي اشتدت الانتباه إلى أن قمة طرفا مهما يسهم في إيجاد العمل الأدبي، ويشكل بعده الجمالي إلا وهو القارئ، ذلك أن النص الأدبي ليس له وجود إذ لم تقرأ، ومن ثم فجدلية القراءة والنص.

حيث أن جابر عصفور فيقدم بمفهوم آخر يسميه حدث القراءة ويستند إلى ثلاث مفاهيم:

الأول هو متوسطات القراءة حيث أن القارئ لا يتلقى النص وهو خال من أفكار مسبقة عن النص، فهذه الأفكار ناتجة عن قراءات كتبت عن النص.

المفهوم الثاني هو النسق المعرفي الذي لا يعيق ذات القارئ فقط ونفسيته، وإنما يعيق الذات المعرفية للنص أيضا، فكل نسقه المعرفي الخاص به والذي كونته آفاق توقعات وشروط الكاتب والكتابة في عهده وأفكاره وثقافته وموضوعه وعندما يتصف القارئ مع النص، فإن النسق المعرفي للقارئ يتفاعل مع لنسق المعرفي للنص، وهو ما ينتج حدث القراءة[3].

أما المفهوم الثالث فهو الموضوعية التي تعني عند جابر عصفور التوازن بين النسقين في عملية القراءة فإذا النص النسق المعرفي للقارئ على النسق المعرفي للن.

فإن القارئ سيوظف النص لصالحه وسيؤوله بما يتفق مع أفكاره وإيديولوجيته، ويفسر النص لحساب نسقه المعرفي، ويمكن ملاحظة ذلك عند بعض الجماعات السياسية والدينية بنسقه المعرفي، ويمكن ملاحظة ذلك عند بعض الجماعات السياسية والدينية التي تفسر النص على النسق المعرفي للقارئ فسيؤدي ذلك إلى تقديس النص دون مراعاة للشروط السياسية والتاريخية التي يقرأ النص فيها

[1] شاكر عبد الحميد، التفضيل الجمالي، دراسة في سيكولوجية التذوق الفني، م س، ص411.

[2] م ن ، ص 240.

[3] مخلوف بوكروح، التلقي والمشاهدة في المسرح، دار النشر والطباعة الجزائر، ط1، 2004، ص 24.

أي أنها تفسر كل ما جاءه النص حرفيا على الرغم من أن النص يمكن أن يكون قد أنتج في ظل شروط تاريخية مخالفة، فإذا كان من نصوص الماضي، فإن هذه القراءة ستؤدي إلى فكر سلفي، أما إذا كانت نصوص مكتوبة في مجتمع آخر فسيؤدي إلى إلغاء الذات لصالح ذات الآخر منتج النص، ويخلص إلى القول: " أن القراءة إلى لا توازن بين النسقين هي قراءة غير موضوعية"[1].

ولقد لقي موضوع التلقي اهتماما كبيرا من طرف الدارسون والمفكرون والذي وجد صداه في ظاهرة المسرح شأنه شأن الميادين الثقافية والفنية الأخرى التي يتعرض لها الجمهور وتأتي هذه العضوية من خلال العلاقة بين المسرح والجمهور[2]. حيث أن العلاقة بين النص والمتلقي في التراث النقدي العربي قائمة على دوافع مذهبية وحضارية. وهي تجل للوظيفة الجمالية التي تضطلع بها عملية التخاطب الأدبي. ويبدو المنهاج وهو نوع من تظهر العلاقة بين النص ومتلقيه جوانب عدة عن تظهر هذه العلاقة بين النص ومتلقيه، جوانب عدة عن سؤال يثير الخطاب الإبداعي، يتعلق مرة بأوجه البنائية، ومرة أخرى بقصد الفاعل صاحب المعنى، وليس المتلقي كما يقدمه لنا المنهاج مجرد موضوع مسؤول للتأثير والفعل، بشكل عام لهذا الموضوع الفني[3].

الإخراج وظيفة، حرفة، اختصاص، وفي أحسن حالاته فن، فقد يكون المخرج منظما أو معلما أو سياسيا أو مستقرنا أو سيكولوجيا أو محللا علمانيا أو تقنيا أو كائنا مبدعا.

نظريا يجب أن يعرف الدراما الأدب والتمثيل، وسيكولوجية الممثل والفنون البصرية والموسيقى والتاريخ، وقبل كل شيء يجب أن يفهم الناس يجب أن يوحي بالثقة وهذا كله يعني أنه يجب أن يكون "محبا كبيرا".

في الظروف الطبيعية إذا أمكن اعتبار الظروف الطبيعية في مسرحنا في أي وقت يكون الاحترام المتبادل موجودا لدى الطرفين، وحالما يعبر المخرج عن حماسه للنص ومن الأفضل له أن يفعل ذلك

[1] مخلوف بوكروح، التلقي والمشاهدة في المسرح، م س، ص25- 26 .

[2] م ن، ص 36.

[3] شاكر عبد الحميد، التفضيل الجمالي ، م س، ص 344.

لأن المؤلفين أكثر حساسية من الممثلين، يكون المؤلف مستعدا للاستماع إلى رؤية ومشورته حول أمور العناصر والمشاهد وغيرها[1].

ومن الوجهة النظرية إلا يكون لدى المخرج أي شيء يفعله غلا الإخراج، وإنه لمن المريح جدا للمخرج ما لم يكن ذاتيا متطرفا في ذاتيته، أن يبدأ العمل في النص لا يتطلب إلا القليل من التصحيح أو لا يحتاج إلى شيء، وبين حين وآخر يصادف المرء نصوصا تهدف فغالبا ما يكون الحذف ضروريا.

والكتاب ذوو الخبرة يكون لديهم الاستعداد للتعاون مع المقترحات التي تتطلب بعض الاقتراحات البسيطة فيوجين أو نيل الحريص جدا على كمال نصوصه، واقفا على مقترحات المخرج على محذوفات مطولة من مسرحية: "فاصل غريب".

حيث أن برنارد شو لم يكن يسمح بالحذف من نصوصه وهذا لا ينفي أن كثيرا من النصوص قد قويت كثيرا بفضل يد العون التي قدمها مخرج متعاطف ومتفهم، فالمعرفة ببناء المسرحية والكتابة الدرامية، والجمع بين الحساسية الفنية والفطنة المسرحية أمور هامة وربما كانت موضوعات لا مفر منها من توفرها لإخراج مسرحية جديدة (ففي أوربا وألمانيا بشكل خاص كثيرا ما يقدم المخرج في عرضه الجهد التالي بمعونة الدراماتورج " مسؤول الصياغة الدرامية " في المسرح ولكن كما قال ايليا كازان ذات مرة أن لم تكن راغبا في متابعة إخراج نص مسرحي حالته غير المصححة وربما غير الكاملة فالأفضل أن لا تخرج أبدا قد يكون في هذا مبالغة إلا أن فيه البراعة والذكاء ما يجعله يستحق الأخذ بعين الاعتبار[2].

إذا كان المخرج في البداية من أكد من مدى الحاجة إلى إعادة النظر في النص فمن الأفضل تركه يعمل وحده. إن فترة التدريبات ذاتها ستكون فترة مفيدة لكل من المؤلف والمخرج، ولا يستطيع

[1] هارول كليرمان، حول الإخراج المسرحي، م س، ص 33.

[2] م ن، ص 56.

المخرج أن يكون مقنعا إلا إذا كان واثقا من موقفه، ويجب عليه أ نفترض دائما أن المؤلف المسرحي المتمرس الذي يتعامل معه قد فكر طويلا في الكتابة، وفي بناء المسرحية وأكثر من شخص آخر.

قبل سنوات أشار الهارسون الذكي "دافيد بيلاكسو" إلى أن "المسرحيات لا تكتب وإنما تمتع" أي تتعرض للإصلاح. وهذا صحيح بشكل عالم بالنسبة لبرودواي أيام بيلاكسو، وما يزال صحيح بالنسبة للاستعراضات الموسيقية والأعمال الهزلية الساخرة والميلو دراما، فالمسرح الآن يزداد توجها نحو الكتابة التي تتطلع إلى مكانة الأدب أي أن الكاتب المسرحي فنان أدبي، ويجب أن يكون المخرج مدركا لما تستوحيه الحساسية الأدبية[1].

إن المسرح وسيط جديد، وإذا لم يكن المخرج حذرا افقد بجد، وهذا يثير نزعه أن السطور التي كانت تبدو وكأنها فوق الصفحة قد عادت مسحة وحملة عندما بدأ الممثلون بالتكلم بها والجمهور قادم من أجل أن يسمعها ويراها.

ولا شك أن المخرج يستشار برؤى جديدة مع تزايد الفئة مع النص، وقد يسجل ملاحظات عنها في ذهنه. والأفضل أن يسجلها على لورق لتنظيم أموره الفنية[2].

ومع التقدم في القراءة وتراكم الأفكار الشاردة يبدأ مخطط إنتاج عام بالشكل في ذهن المخرج، وبعد أن يقرأ المخرج العمل، أكثر من عشرات المرات لا بد له أن يطرح على نفسه بعض الأسئلة وأن يجد لها أجوبة محددة، ولا بد من الإيضاح إلى الإشارة أن هذه القراءات احتياطية فهذه القراءات يستغرق معها المخرج أكثر من شهر، وعلى المخرج خلال هذه المدة أن يمنح ذهنه فرصة للابتعاد عن النص. وأثناء هذه الإجازة سيواصل النص تأثيره السدي عليه، مقال ما يخلد مرة أنه بالنسبة للنص العادي الذي يتعامل معه.

[1] نبيل رامي، النقد الفني، م س، ص66.

[2] هارول كليرمان، حول الإخراج المسرحي، م س، ص 38.

يقوا فيلار في مقاله عن الإخراج، يجب أن يشتغل العمل في العرض على تحليل مكتوب للمسرحية، يجب على المخرج أن لا يقلل من أهمية هذا العمل غير المحسوس به، إلى وضع الخطوط العريضة لتحليل كهذا يجبر المخرج على معرفة المسرحية معرفة واضحة ومرهقة.

العملية هي عملية تقدم من العام إلى الخاص، أن المخرج بعد تمعنه الدقيق في النص، سيتوضح نفسه حول الموضوع، ولكن موضوع المسرحية، وبشيء من عدم التدقيق ليس ما يبحث عنه المخرج عند القراءة فأي قارئ متفهم سيعرف أن بستان الكرز لتشيخوف هي دراما انهيار الارستقراطية في روسا القيصرية وصعود الطبقة الوسطى الصناعية، وأن هاملت تدور حول مخاطر التردد في اتخاذ القرار أو غير ذلك من التفاهات هذه المعرفة ليس فائدة كبيرة بالنسبة للمخرج"[1].

الجمهور والحدث المسرحي:

مشاركة الجمهور في الحدث المسرحي كانت محل اهتمام المنظرين المحدثين من أمثال جيردي غروتوفسكي إلا أننا يمكن أن نرى في أشكال الدراما الأولى أيضا أمثلة تُظهر لنا وعي المؤلف المسرحي بالدور المحوري الذي يمكن أن يلعبه المتفرج.

وهذا ما أكده david boin دافيد بين في كتابه الممثلون والجمهور actors and audience حيث يفحص الأدوار في الأحاديث الجانبية على خشبة المسرح وغيرها من المواضيع المسرحية الأخرى"[2]

إذا كانت طبيعة الجمهور قد تغيرت فإن المنزلة الثقافية للحدث المسرحي لم تسلم هي الأخرى من التغيير، فوجود المسرح وبقائه يرتبط برضاء الجمهور فأهمية الجمهور في كتاب فن الشعر لأرسطو تنبع من مجرد استخدامه كمرآة تعكس قوة النصوص والعروض التراجيدية الجيدة.

أما الجمهور في كتاب هوراس فن الشعر فليس سوى من يتلق أعمال الشعراء، لدى معظم الردود اتجاه المسرح الطبيعي تعترف بأن الجمهور يمثل جانبا خلاقا في العملية الدرامية".[3]

---

[1] أنظر، نبيل رامي، النقد الفني، م س، ص، 58.

[2] سوزان بينيت، جمهور المسرح نحو نظرية في الإنتاج و التلقي المسرحيين ، م س، ص 20 .

[3] م ن، ص 23 .

حيث يتجلى هذا الاهتمام بالجمهور بصورة واضحة في أفكار فيليبو مارينيتي filippo marinetti.

تأويل الإخراج:

النص الدرامي غير قابل للتمثيل مباشرة من دون دراسة مسبقة لبنيته الدرامية تهدف إلى اختيار المظهر الدال للأثر الذي يجب إبرازه على خشبة المسرح فالقراءة المختارة وتجسيد العمل مرتبطان بالعصر وظروف الإخراج، وكذلك بالجمهور الموجه إليه العرض" [1]، يحتاج النص الدرامي إلى دراسة جادة ومعمقة وفق رؤية إخراجية، تقف مبدئيا على عدة عوامل و ظروف قبل أن يصبح النص عرضا.

الإخراج وإعداد الممثل:

مع تطور الإخراج ظهر منظور جديد إلى الممثل وأدائه، ويعتبر ستان سلافسكي أول مخرج اهتم بإعداد الممثل، واعتبره عملية بحث متكاملة حول الدور وليس مجرد تدريب على الإلقاء، وهذا ما يبدوا واضحا في كتاباته النظرية.

وبعد ستان سلافيسكي ظهرت تجارب أخرى وتنوع شكل الاهتمام بإعداد الممثل ونذكر في هذا السياق المختبر الذي أنشأه البولوني جيرزي غروتوفسكي، وجعل فيه من إعداد الممثل تجربة حياتية متكاملة، وأسلوب الألماني برنولت بريشت في إشراك الممثل في القراءة الدراماتورجية للنص المسرحي وغيرها من التجارب"[2].

يعد إعداد الممثل مرحلة ضرورية في دراماتورجيا النّص المسرحي، وخطوة لا بد منها تدعم العرض المسرحي، وهذا ما بينته التجارب السابقة للكتاب الذين تم ذكرهم سابقا في هذه الفقرة .

[1] باتريس بافيس، المعجم المسرحي، م س، ص 292.

[2] ماري إلياس، حنان قصاب، المعجم المسرحي، م س ، ص 10 .

أداء الممثل: jeu de l'acteur

الأداء هو عمل الممثل على الخشبة ويشمل الحركة والإلقاء والتعبير بالوجه وبالجسد والتأثير الذي يخلقه حضور الممثل.

وبالرغم من تنوع التعابير المستخدمة لوصف أداء الممثل عبر الحضارات المختلفة فهناك تسميات تصف الأداء القائم على المحاكاة التصويرية لشخصية خيالية مثل تجسيد وتشخيص وتمثيل، وهناك تسميات تصف الأداء اللعبي الذي يستند إلى مهارات عديدة أغلبها جسدية تهدف إلى تسلية الجمهور"[1]، فعموما ظل أداء الممثل على أشكال مختلفة يرمي بثقله على إمتاع الجمهور.

خصائص الأداء التمثيلي:

يتراوح أداء الممثل بين تمثيل منظم ومعد من قبل الكاتب والمخرج والتحويل الشخصي للعمل أي إعادة إنتاج جديد من قبل الممثل انطلاقا من المواد الموضوعة بتصرفه في الحالة الأولى تميل التأدية إلى التضحية بنفسها من أجل إظهار نوايا المؤلف أو المخرج فالممثل يصبح كمستخدم وناقل للرسالة الواجب نقلها، هو ليس سوى دمية متحركة، أما في الحالة الثانية فيكون الأداء المرحلة التي نصنع فيها المعنى بالكامل وحيث الإشارات يتم إنتاجها لا كنتيجة لنظام قائم من قبل وإنما كهيكلية وإنتاج لهذا النظام منذ بدء الإخراج، الذي يرفض أن يكون عبداً للنص القوي والمتصلب، ضمن معنى واحد، فإن الأداء لم يعد لغة ثانية بل المادة الحقيقية للعرض.[2]

كما يشمل الإخراج بمعناه المعاصر العمليات التالية:

-إدارة الممثل وتحديد طابع الأداء.

-تقديم قراءة محددة للنص والتعبير عن المعاني الكامنة فيه من خلال أدوات يتبناها العرض وتحديد أسلوب العرض.

[1] ماري إلياس، حنان قصاب، المعجم المسرحي، م س، ص 14.

[2] باتريس بافيس، معجم المسرح، م س، ص 292.

-وضع الحدث الدرامي أو معطيات النص في فضاء ما، وترتيب عناصره، والتنسيق بين مختلف مكونات العرض.

-التنسيق بين مختلف العاملين في مجال بناء العرض المسرحي من أجل تشكيل الوحدة العضوية للعرض المسرحي"[1]. وحتى يتسم العرض المسرحي بتسلسل منطقي يجب التنسيق بين مكوناته وفق فضاء مكتمل يحاكي الحدث الدرامي، يجسده أداء الممثل بأسلوب فني مبدع.

اللعب الدرامي: jeu dramatique

إنه ممارسة جماعية تشبه فريقا من اللاعبين لا الممثلين الذين يرتجلون جماعيا بحسب الموضوع المختار مسبقا، فلا يعود هناك من فاصل بين الممثل والمشاهد، بل محاولة لإشراك كل واحد في إعداد النشاط أكثر منه الفعل المسرحي مع السهر على أن تندمج الارتجالات الفردية ضمن المشروع المشترك الجاري إعداده، الهدف المنشود ليس ابتكارا جماعيا قابلا للتقديم في وقت لاحق للجمهور، ولا هو فيض تنفيسي أو تطهيري من النوع الدرامي النفسي التطهيري.

يهدف اللعب التمثيلي إلى خلق الوعي لدى المشاركين من كل الأعمار حول الآليات الأساسية في المسرح من شخصية، وعرف وجدلية الحوارات والحالات وديناميةالمجموعات بقدر ما يسعى إلى خلق نوع من التحرر الجسدي والانفعالي في الأداء وأحيانا بعد ذلك في الحياة الخاصة للأفراد، الارتجال، الحركات، النظرة، التعبير، الجسد..."[2].

أما بالنسبة للعب وما قبل اللعب jeu et pré jeu فهي عبارة مايرهولد predygra، فالممثل يلجأ إلى الإيمائية قبل أن يجسد شخصيته ويعيد تكوين الوضع الدرامي، فيما يوحي للمشاهد فكرة الشخصية التي يجسدها والتي تعده لاستشعار ما سوف يتبع بطريقة معينة. بحيث أنه يتلقى التفاصيل كافة عن هذه الحالة بطريقة متقدمة إلى درجة أنه لا يحتاج لبذل أي جهد لفهم هذا

[1] ماري إلياس، حنان قصاب، المعجم المسرحي، م س ، ص7.

[2] باتريس بافيس، معجم المسرح، م س، ص 303.

المعنى"[1]. للإيماءة دور فعال في إيصال أفكار الممثل، فهي وسيلة تعبير تسهل عليه تقمص الشخصية وتجسيدها .

تكيّف الممثل مع العرض: كان الأداء في مسرح الأطفال خطابيا في البداية، وكان العرض فيه يجنح نحو الواقعية، ثم توجه الأداء في تطور لاحق إلى شكل مؤسلب يعتمد على التعبير الجسدي والإيماء وفن المهرجين في السيرك، وتقنيات لعب الأطفال كما ازداد هذا الاهتمام بالارتجال في العملية الإبداعية".[2]

كما تخلى العرض عن إلزامية المحاكاة وتصوير الواقع بالديكور فقط.

كذلك عروض الأطفال تحتوي أو غالبا على الرقص والموسيقى كونها تجذب الطفل وتشكل منظومة متناغمة بين اللغة السمعية البصرية.

ليس هناك فارق كبير بين دوري الممثل والمتفرج كما يبدو للوهلة الأولى فالممثل نفسه يتحول في لحظة ما إلى متفرج وذلك عندما يبدأ زميله في الأداء، ويتجلى ذلك حول تحول الممثلين إلى جمهور".[3]

فشكسبير عندما كان يكتب نصوصه المسرحية كان يفعل ذلك واضعا نصب عينيه ردود أفعال الجمهور المحتملة، أي أنه عندما كان ينظم ويناغم بين عناصر مسرحيته فقد كان في ذلك الوقت وبشكل غير مباشر ينظم التجربة المسرحية لدى المشاهد.

عندما يلعب الممثل دورا أو يتقمص شخصية يضع نفسه في قلب الحدث المسرحي فهو الصلة الحية بين نص المؤلف وتوجيهات المخرج وعين المشاهد وأذنه، ونفهم أن هذا الدور الساحق جعل منه في تاريخ المسرح أحيانا شخصية مداهنة وخرافية بل عملاقاً مقدسا وأحيانا أخرى كائنا مرذولا يتحاشاه المجتمع بخوف شبه فريزي".[4]

مهما اختلفت وتعددت التعاريف حول التلقي في المسرح، سواءا كان المتلقي كبيرا أو صغيرا فإن الرسالة تستقطب قطبين أساسيين، مرسل ومرسل إليه، فالرسالة الأولى ذات طابع أدبي، أما الثانية فهي فنية تنطلق من العرض مباشرة.

---

[1] باتريس بافيس، معجم المسرح، م س، ص 304.

[2] ماري إلياس، حنان قصاب، المعجم المسرحي، م س، ص 43.

[3] سوزان بينيت، جمهور المسرح نحو نظرية في الإنتاج و التلقي المسرحيين، م.س، ص 33 .

[4] باتريس بافيس، معجم المسرح، م س، ص 62.

الفصل الثاني

الدراسة الدرامية

لمسرحية آية الرحمان والكتاب العجيب



الفصل الثاني

الدراسة الدرامية لمسرحية آية الرحمان والكتاب العجيب

المبحث الأول

1- آية الرحمان والكتاب العجيب دراسة تحليلية تطبيقية.

1-1النص المسرحي

1-2ملخص المسرحية

1-3الفكرة والموضوع في مسرحية "آية الرحمان والكتاب العجيب

1-4الحكاية في مسرحية " آية الرحمان والكتاب العجيب

1-5البناء الدرامي

المبحث الثاني

2- طبيعة الخطاب في مسرح الطفل

2-1 الخطاب المسرحي

2-2 الخصائص العامة للخطاب المسرحي

2-3 الخطاب المسرحي والمسافة الجمالية

2-4 مسرح الطفل بين الوسيلة الإعلامية، التربوية، التعليمية، الترفيهية

2-5 الحوار الدرامي

2-6 الزمان والمكان في مسرحية آية الرحمان والكتاب العجيب

المبحث الثالث

3- خاصية التمثيل في مسرح الطفل

3-1 علاقة اللعب بنمو الشخصية

3-2 أهمية اللعب في النمو الحسي المعرفي

3-3 فعالية التمثيل بين اللعب والقدرة الإبداعية

3-4 الأهداف التربوبة التعليمية

3-5 أثر المسرح في تحسين القدرات العقلية وتقويم الأداء

3-6 الأهداف الأخلاقية والاجتماعية

المبحث الأول:

النص المسرحي:

يعد النص المسرحي من حيث هو متن مكتوب قابل لقراءة رسالة مكونة من مجموع الرموز والإيحاءات فمن خلال التصورات التي تتشكل ضمنيا عن طريق فعل القراءة، فإن النص الجيد وحده قادر على إنتاج نصوص متخيلة، يمكن ترجمتها إلى عرض مسرحي، كما ينبثق عن النص أيضا عند قراءته مجموعة من العوالم التعبيرية[1]* تمكننا من مشاهدتها حية متحركة فوق الخشبة.

تأثر مسرح الطفل بالعولمة وما فرضته من تأثيرات في عصر الابتكار والتجديد، ذلك أن مسرح الطفل يرسخ معالمه ويجسد أهميته من كونه أقوى معلم للأخلاق، وخير دافع للسلوك الحسن، وهو يعلم الأطفال. لمسرح الطفل دورا لا يستهان به إذا ما تعلق الأمر في إثارة أنتباه فئة الأطفال عن طريق الحركة المحببة إليهم، والتي تثير في نفوسهم الرغبة والتشويق للإقبال على متابعة مشاهد العرض المسرحي [2]، ومن هذا المنطلق يكتسب الطفل تجارب جديدة يعمل على توسيع إدراكه مثل: الأمانة، البطولة، الإخلاص، الصدق، الشجاعة، الوفاء والمحبة. ولكي يصل هذا المسرح إلى الأطفال باعتبارهم مشاهدين للعرض النهائي عليه أن يمر بمراحل منها مرحلة الكتابة والإخراج، فتعتبر المرحلة الأولى من أهم العناصر التي يجب التمعن فيها قبل الشروع في إخراج النص. وما مسرحية " آية الرحمان وكتاب الظلمان" لصاحبها عبد الصمد صادق الأمين إلا مثلا يقدم للأطفال، تحمل بيّن طياتها قيما تربوية . ويبرز المؤلف من خلالها الصراع الحاد والأبدي بين الخير والشر، وبعض المواقف الحياتية الهامة مثل التعليم والكسل، وعدم الإحترام. والأخذ بالنصيحة، والأمانة...إلخ.

---

* المقصود بها وسائل الإخراج على توظيف حوارات، ديكورات، إكسسوارات، موسيقى وإضاءة وما يترتب على ذلك من توابع لها في الفضاء المسرحي الركحي المتميز.أداء الممثل في المسرح التعبيري، مجلة الفنون المسرحية، ثامر عبد الكاظم، بسام محمد كريم، كلية الفنون الجميلة، جامعة بابل،2016

[1] عبد الفتاح أبو معال، مسرح الأطفال، دار الشروق، للنشر والتوزيع، عمان، الأردن 1984، ص43

ملخص المسرحية:

هذه القصة مضمونها يجسد خيانة الأمانة وعدم المحافظة عليها عن طريق أحداث تدور بين شخصيات عادية، أخ وأخت، وزملاء لهما في المدرسة، ومجموعة من الأشرار. إضافة إلى شخصية الخير والشر، وهما شخصيتان وهميتان تمثلان الخير والشر في النفس البشرية، ويلبسان ما يعبر عن هاتين الصفتين .

استهل الكاتب مسرحيته بتوظيفه للوحات مسرحية نشاهد من خلالها رحيل آية الرحمان وماجد عبر الزمن والسبب في ذلك سر الكتاب العجيب... ولكن إصرارهم وتفكيرهم أعاد المياه إلى مجاريها وكشف الرجس الذي أصاب عصابة ملك الظلمان والعودة بهم إلى الحقيقة والواقع.

مازال ماجد في البيت ينتظر آية التي تأخرت عليه للذهاب إلى المدرسة، فيبدأ بمعاتبتها عتابا شديدا والقسوة عليها، إذ يلمح كتاب فوق صخرة في حديقة بمحاداة للمنزل، فيندهش ماجد لغرابة ذلك الكتاب ويشعر حينها بالرهبة والخوف من شكله . وفي تلك اللحظة تصل أخته آية ترى بيده ذلك الكتاب تسأله عنه فيصدها قائلا: دعينا وشأن هذا الكتاب إنه ليس لنا.

ترد عليه: اصحيح هذا كتاب لكن واش راه يدير هنا

ماجد: سأذهب لشرب الماء وأعود وإياك أن تلمسي هذا الكتاب.

لكن الفضول أخذ آية للقراءة بعدما قرأت عنوان الكتاب،

آية واش فيها لوكان نقرا غير المقدمة باش نعرفو على واش يحكي.

ماجد: للمرة الأخيرة راني نحذرك هذا ماهوش أنتاعنا.[1]

وما لبثت أن تكمل مقدمة الكتاب فإذا بالصخرة تنفتح، مشعة بنور ساطع يأخذ آية وأخيها ماجد إلى المجهول مسافرين عبر الزمن.

ومن هنا تبدأ الحكاية مع إنتظار ملك الظلمان عودة الكتاب العجيب ومعه إنسان، تكون آية بعدما إستيقظت من الدوار وماجد

[1] مسرحية آية الرحمان والكتاب العجيب،مخطوط، عبدالصمد صادق أمين. ص2

آية: أسكت هذا الماكان غير مكانا وتقول رانا في العصر الحجري

ماجد: بالفعل هذا المكان غير مكانا..وين رانا.

وعلى الرغم من تركيز المؤلف على مفاصل مهمة في الحياة، وتسريبها بفنية عالية داخل الحكاية فإن المؤلف لم يتوقف عند مرحلة الطفولة بل جعل المشهد الثاني للنتائج التي يجنيها الطفل من وراء هذه السلبيات في مرحلة الشباب، حيث نجد آية تبكي أخاها، لأنها لم تأخذ بنصيحته، بعدم فتح الكتاب ومتابعة القراءة، يدخل ملك الظلمان مع جنوده يقيدون ماجد وتفر آية.

ملك الظلمان: (يظهر): اليوم يوم سعيد.. اليوم توصل رحلة من بعيد وكتاب الظلمان سافر عبر الزمان

الجنود: يا ظلمان..المكان بلغنا واش صار.[1]

لأن رحلة الكتاب تأتي بإنسان يكون أسيرا لملك الظلمان.

في نهاية هذه المسرحية تلتقي آية بالحيران وأخته وفاء وتخبرهم بما جرى لهم مع الكتاب العجيب، يفكر الجميع في وضع خطة لإرجاع ماجد. وبأسلوب كوميدي يتم إنقاذ ماجد والتغلب على العصابة، أو التغلب الخير على الشر.

تنفتح معالم الفكرة الأساسية لمسرحية (آية الرحمان والكتاب العجيب) على عدة زوايا وهذا لطبيعة الشخصيات ومواقفها. إذ نجد فكرة تصور عاقبة التهاون وعدم السماع للنصيحة بالنظر إلى ملك الظلمان وأفكاره، التي جعلته أعمى وأصم عن الحقيقة هذا من جهة، ومن جهة أخرى يمكن أن ننظر إلى المسرحية على أنها تحمل فكرة من يريد الدفاع على نفسه حتى لا يغلبه ظالم أو سوء ومكروه، ولأن المسرحية عبرت عن الصراع بين الحق والباطل، بين قوتين متناقضتين الخير والشر وكلاهما شخصيتان وهميتان، متناقضتان في الدوافع والأهداف. تحمل هذه المسرحية في ثناياها قيمة تربوية موجهة إلى المتلقي الصغير بطريقة بسيطة وواضحة تمكنه من إدراك جوهرها وهدفها. حيث يرتكز خطابها المسرحي أساسا على فكرة الطموح المشروع والطموح الغير مشروع، فآية الرحمان

[1] مسرحية آية الرحمان والكتاب العجيب، م س، ص2

الشخصية الرئيسية لم يكن سلوكها في مستوى طموحها فقد كانت مغرورة، ولايهمها شيئ سوى أنها تفرض أفكارها حتى ولو كانت فيها مجازفة. بينما شخصية ماجد في هذه المسرحية هي مصدر الصراع، لكن الكاتب لم يعطي إشارات نصية كافية تجعل منها قيمة رمزية تتجاوز حدود المكان ليستثمرها إلى قيمة أخلاقية، وفي تقديري أن جوهر هذه المسرحية كان يجب أن يبنى على هذا الأساس، فرغم أن معالم هذه الفكرة وردت بوضوح في بداية المسرحية، إلا أن الكاتب لم يستمر في بلورتها لتصبح جوهر الشخصيات والصراع. وبالنظر إلى الشخصيات السلبية التي احتلت دور البطولة في بعض الأحيان وتتمثل في الشخصيات الشريرة ،تبرز قيمة أخلاقية أخرى دائما متمثلة في تصدي الخير غيره، فرغم مكر الشر إلا أنه لم يستطيع أن يفلح في تحقيق هدفه، لأن الحق أقوى من الباطل والإخلاص أقوى من الخيانة.

ويختلف إدراك هذه القيم من فئة عمرية إلى أخرى، على حسب المستوى الثقافي والذكاء عند الأطفال، ونقصد في هاته المسرحية ذكاء الممثلة جعلها تفك في خطة محكمة للتغلب على الأشرار والفكرة العامة أن الذكاء هو مفتاح من مفاتيح فك العقد والمشاكل، 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.

لأنها فئة عمرية لمتلقي تجمع بين مرحلتي الخيال المنطلق ويمتد من سن 6 إلى 8 إلى مرحلة المثالية ما فوق 12 سنة. عند هاتين المرحلتين يستطيع المتفرج الصغير أن يدرك بخياله معنى انفتاح الصخرة ويسرح في مجريات العرض المسرحي.

تعتبر الفكرة أساس أي فن إبداع أدبي وفني تكشف بالضرورة هدف المؤلف، "فالقصة الجيدة هي التي تحتوي على فكرة صادقة وواضحة فتكون مفيدة، وقيمة ليتناولها موضوعا يثير انتباه الطفل لفخامته أو لغرابته أو للذته، أو لاستوائه النفسي أو لتعلقه بعالم الطفل وبيئته أو خيالاته"[1].

[1] ينظر، عيسى عمراني، المسرح المدرسي، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة، الجزائر، ط 1، 2006، ص57.

كما تعكس الفكرة فكر المؤلف ورؤيته الشخصية، وهي الحجر الأساسي في إقامة النص الدرامي، ويقول أرسطو أنها "القدرة على قول الأشياء الممكنة والمناسبة"[1]. فهو يعتبرها أحد أهم العناصر التي تتكون منها المأساة، وجاء تسلسلها الثالث بعد الحبكة والشخصية. وتظهر أهمية الفكرة في كونها أحد أهم العناصر الدرامية، التي لها علاقة مع العناصر الأخرى في النص كالحبكة والصراع وغيرها، لذا يجب على الكاتب أن يهتم بالفكرة ليحقق نجاح هذه العناصر الدرامية، وبالتالي نجاح النص، وهذا الأخير "لا يخلو من الفكرة سواء شدد المؤلف على عنصر من العناصر الدرامية دون سواها أم لا، فالمؤلف لن يهمل الفكرة أو يقلل من قيمتها، ذلك أن كل العناصر الدرامية الأخرى تتغذى عليها، وتؤسس في ضوئها فعاليتها في النص إجمالا والحوار بصورة خاصة"[2].

فإنتقاء واختيار الفكرة ليس بالأمر الهين، ففيها ستظهر براعة الكاتب في اختياره للموضوع الجيد والملائم والمعالج لمختلف الأوضاع وأخذ العبر، سواء كان هذا الموضوع واقعي أو خيالي.

عندما نأتي للحديث عن صياغة الفكرة في المسرحية الطفولية، فإن من الضروري التأكيد على حتمية الوعي بطبيعة الطفل وميولاته ومستويات إدراكه؛ كي لا نسقط في تلك الخطابات المجانية التي لا تعبر عن عالم الطفل وأفكاره، وباعتبار أن مسرح الطفل هو رسالة تربوية ومعرفية توجب إدراك طبيعة الأفكار التي تناسب الطفل والطريقة التي تطرح بها.

وعليه يمكن القول أن وضوح الفكرة واتساق أجزائها مع جملة عناصر البناء ضرورة ملحة وأكيدة في المسرحية الموجهة للطفل، فالعمل الجيد لا يكتفي بذلك التأثير الآني للفكرة بل من الضروري أن يستمر هذا التأثير إلى ما بعد العرض، ومن ثم فإننا نضمن أن الطفل قد استوعب الفكرة وفهمها، لذلك من الأفضل أن يتم الإيحاء بالفكرة وفق نظام محكم للأحداث والمواقف بطريقة تشده إلى الخشبة حتى بعد انتهاء العرض، ذلك أن كل مسرحية مهما كان نوعها تحمل رسالة،

[1] أرسطو طاليس، فن الشعر، تر: شكري محمد عباد، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، د.ط، 1967، ص 54.

[2] منصور نعمان نجم الدليمي، إشكالية الحوار بين النص والعرض في المسرح، دار الكندي للنشر والتوزيع، أربد الأردن، ط1، 1998، ص18.

وتناشد هدفا تسعى من خلاله إلى تحريك مشاعر الطفل نحو سلوكيات وقيم معينة يستسيغها المجتمع. كما أن الأطفال يقبلون على الأفكار القريبة من عالمهم، والتي تعبر عن رغباتهم وتطلعاتهم"[1]

ونجد أن مسرح الطفل يعتمد على أفكار مختلفة، إذ ينهل الكاتب من التاريخ فيحكي عن الشخصيات العظيمة والبطولات، ويتناول الأسطورة والخرافة فيوظف قصصها الشعبية، دون أن ننسى الجغرافية والعلوم الأخرى. ويتخلل طرح الأفكار تلك الفكاهة والبساطة من أجل تصوير العالم وما يحويه من مشاكل سياسية واجتماعية معاصرة وحتى الإنسانية كالتمييز العنصري والتفرقة[2].

ويمكن الإشارة في هذه النقطة إلى تمثيلات خيال الظل لابن دانيال "التي كانت تقدم على لسان الأرجوز نقدا لاذعا للمجتمع، وطرح لمشاكل الأفراد الاجتماعية "كان له دور خطير في حياة الأفراد والمجتمع ولم يكن الغرض منه التسلية في المقام الأول وإنما كان يرمي إلى النقد الاجتماعي والسياسي"[3]. ولأن الأفكار متعددة وذات نوعية مختلفة فعلى الكاتب أن يراعي مدى استقبال الطفل للمعلومة المقدمة له. كما يجب أن يراعي مستواه الإدراكي الذي يحدده سن الطفل. وقد أشار إلى هذا العديد من الكتاب حول انتقاء الفكرة التي تؤدي الهدف وتلائم سن الصغير، إذ أن الأفكار التي تعرض عليه في الروضة ليست هي بمستوى عرضها على الطفل في المدرسة، لذلك يجب على الكاتب أن يكون حريص في انتقاء أفكاره الملائمة لذهن الصغير حتى يستوعبها بكل سهولة "والفكرة متعددة فهي لا تعد ولا تحصى، والفكرة الجيدة هي التي تتناول موضوعا يثير انتباه الطفل. لذلك يجب على الكاتب أن يكون حذر في إقحام مفاهيم مجردة بعيدة عن ذهنية الطفل الذي لا يستوعب إلا محسوسات محيطة بنا..."[4].

فببساطة الفكرة إذا ووضوحها واختيارها بعناية تؤدي إلى الهدف الصحيح، الذي يسعى إليه كاتبها في مسرح الطفل، في تحريك مشاعر الأطفال وعواطفهم من حب وتعاطف بعيدا عن الشر

[1] غالم نقاش، مسرح الطفل في الجزائر دراسة في الأشكال والمضامين، رسالة دكتوراه، جامعة وهران،2011/2010.ص 202

[2] أنظر، أحمد نجيب، فن الكتابة للأطفال، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، فرع مصر، د.ط، 1968، ص98.

[3] إبراهيم أبو زيد: تمثيليات خيال الظل، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1983، ص45.

[4] حسن مرعي، المسرح المدرسي، دار ومكتبة الهلال، بيروت، ط الأخيرة، 2002، ص 43.

والكراهية. ولتحقيق المتعة سواء كانت هذه الأفكار جادة أو فكاهية والتي تحمل الوعظ والإرشاد وتعمل المشاهد قيما أخلاقية وتزرع في نفسيته بذور الشجاعة ومواجهة المواقف الصعبة.

ومن هذا الكلام استوجب على كتاب مسرح الطفل أن ينتقوا فكرة مناسبة لعقل الطفل وتفكيره، وهذا لأنه يتثبت على مدى تأثير الفكرة على قدراته العقلية ليدرك طريقة اندماجه في المجتمع وتفتح له أبواب الشهرة والعالمية في سن متقدمة، ولا بد من أن تكون هذه الفكرة بسيطة ومشروحة ليسهل فهمها، ويحبذ لدى الكثير أن تكون تحمل بذور الخير والعواطف النبيلة متضمنة في باطنها ثورة على نوازع الشر والآفات اللاأخلاقية حتى يحقق كتاب مسرح الطفل أهدافهم، والأفكار تجسدها الشخصيات على اختلافها.

ومنه يمكن القول أن الكتابة للطفل لا ينظر إليها من زاوية إرضاء الجمهور بقدر ما هي معرفة هذا الجمهور، نظرا للفارق الذي يفصل بين الكاتب والمتلقي "لأنه من الخطأ أن يبني الكاتب نصوصه الطفولية انطلاقا من خلفيته الثقافية والمعرفية والنفسية، والتي تتنافى بالضرورة مع ميولات واهتمامات الأطفال. لذلك يجب أن يكون النص الموجه للطفل تعبيرا عن تجربة إبداعية تحمل خصائص الطفل وثقافته وهويته بكل مقوماتها، والتي يتم صياغاتها وفق مستويات الطفل العقلية والإدراكية مع مراعاة المراحل العمرية والحصيلة اللغوية.

ويتزايد الإحساس عند الكاتب بقيمة هذا الفعل الإبداعي كلما كان شاملا بأهدافه، من حيث التركيز على المضامين الإنسانية والروحية والاجتماعية والمعرفية ، والتي هي الأخرى يجب أن تنسجم مع ميول وتوقعات الطفل، لذلك يتطلب التعامل مع الطفل إبداعيا، إنه يحتاج إلى شحنات داخلية من الذات المبدعة إلى الذات الصغيرة المتلقية، دون العمل على تعكير صفوها بواسطة ما قد ينتاب ذهنية الراشد من أمزجة وأفكار فمسرح الطفل ينظر إليه باعتباره فضاء ديناميكيا يتميز بالحركة الطليقة المجسدة والملتزمة."[1]

[1] غالم نقاش، مسرح الطفل في الجزائر دراسة في الأشكال والمضامين، م س، ص 198

وغياب الفكرة في العمل المسرحي، يكون مآله تعويض العمل الفني وصيانة مضمونه، وضعف تأثيره في الملتقي للرسالة المسرحية.

يحسن أن تكون الفكرة واضحة جلية، حتى يتمكن الطفل من فهمها ومتابعتها، والربط بين أجزائها لا أن تكون غامضة ومضرجة بالرمزية[1]. ومن الأهمية بمكان أن تكون الفكرة في المسرحية مختلفة دائما عن النظر، ويعني ذلك أن المؤلف ملزم بتنظيم الأحداث داخلها دون أن يفصح عنها أو يستعمل أسلوب النصح المتكلف فيه، لأن ذلك ينال من قيمتها الأدبية، ومن مصداقية تأثيرها في المتلقي الصغير.

ومن الأفضل أن يتم الإيحاء بالفكرة وفق نظام محكم للأحداث والمواقف بصفة فنية تسمو بالعمل وتسبك حبال شوق المتفرج الصغير وشغفه بهذا العمل، ليتلقى الرسالة المقصودة بطريقة تشده غلى الخشبة حتى بعد انتهاء العرض، ذلك أن كل مسرحية مهما كان نوعها، تحمل رسالة، وتناشد هدفا، تسعى من خلاله إلى تحريك مشاعر الأطفال نحو سلوكات وقيم معينة يستصيغها المجتمع ويعمل على غرس مبادئها في نفس الناشئة. فضلا عن أن الأطفال يرومون فكرة مسرحية تلبي حاجة في نفسهم أو رغبة كامنة في سريرتهم لتمكنوا من استيعابها وفهمها. وغن كان هناك من ينصح بمساعدة الأطفال على فهم الفكرة المسرحية باللجوء إلى راو يقدم خطوطها العريضة ويعلق على فصولها، أو "باصطناع أطفال يصعدون خشبة المسرح ويفتحون كوة في الستارة، ثم يقدمون للأطفال الجالسين في الصالة موجزا عما سيقدمه الممثلون لهم"[2].

ويفرغ تلك المصادر في قالبه، فيخرج بعصارة فنية درامية بحسب ما يسترضيه للطفل ويسترجي تبليغه إليه. ويستلزم من الكاتب أن يكون ذا نظرة ثاقبة لما حوله، وخيال خصب يكفل له الغوص في ذوات الآخر وأحاسيسه وانفعالاته، فيكتب لنفسه وللآخر لتتحقق الاستجابة المنشودة العامة. وحتى

[1] ينظر حسن يحياوي (مسرح الطفل بالمغرب)، الطفل العربي والمسرح، مكتبة الأنجلو المصرية، مطبعة حسان، القاهرة 1984 ص: 25.

[2] سمير روحي الفيصل، موقف جمهور الأطفال من المسرح، مجلة التربية، العدد الحادي والتسعون ربيع الأول 1410، أكتوبر دمشق 1989، ص52.

يكون الكاتب شاهدا موضوعيا على ما يريد تبليغه إلى الناشئة ملما بتفاصيله عارفا بجوهره ولذلك يقول "فان دورتن V.Dorten" بمجرد أن كتبت عن الأشياء التي أعرفها وألم بها أصبح حواري أحسن مما كان وازدادت أذني خبرة ومرانا... أما عندما كنت أكتب عما لا اعرف كان حواري يجري آسنا ورديئا"[1].

وهذا ما استعان به الكاتب عبد الصمد صادق في مسرحيته التي صور فيها علاقة آية الرحمان بمحيطها وفكرة التعاون مع الخير للتغلب على الصعوبات والمشاكل التي تلحق بهم كالجهل والغرور فكانت قوة الشر سائدة في البداية، إلا أن الخير استطاع التغلب عليه وقهره بالتعاون مع حيران وأخته، والتعاون موضوع يُثير العديد من التساؤلات لدى الأطفال فيما بينهم، فكيف أنهم يتغلبون على من يلحق بهم الأذى وهو قوى صغيرة ضعيفة لا تقدر على إيجاد الحل، فينصحهم الكاتب وبقصته أن الحياة استمرار واستقرار إذا مشي فيها الإنسان متحررا من كل قيود الجهل والكسل وعدم الاحترام ويستلزم دائما التعاون على الخير.

الفكرة والموضوع في مسرحية "آية الرحمان والكتاب العجيب":

إن جوهر أي فن إبداع أدبي و فني بالضرورة يجب أن يبنى على أساس فكرة واضحة "تكشف بالضرورة هدف المؤلف، فالقصة الجيدة هي التي تحتوي على فكرة صادقة واضحة فتكون مفيدة، وقيمة ليتناولها موضوعا يثير انتباه الطفل لفخامته أو لغرابته أو للذته، أو لإستهوائه النفسي أو لتعلقه بعالم الطفل وبيئته أو خيالاته".

فعلى كاتب مسرح الأطفال أن يقتني فكرة مناسبة لعقل الطفل وتفكيره، فتكون هذه الفكرة ضمن اهتماماته، أي يجب على المؤلف أن يشعر بمدى أهميتها لدى الأطفال

وعلى سبيل المثال الأمانة عند المخرج وكيف يتم تجسيدها بالمختصر المفيد أن خائن الأمانة يعاقب وفي المسرحية جزاء خيانة الأمانة يؤدي بك إلى التهلكة، هذا فيما يخص السؤال الذي وُجه للمخرج تين علي، لكن عكس ما رأيناه في العرض من ناحية الأمانة.

[1] سمير روحي الفيصل، موقف جمهور الأطفال من المسرح، م ن ، ص16.

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

فلم يكترث الكاتب من الأفكار الثانوية في قصته، حتى لا يضيع الطفل ويتوه بفكره عن صورة الحدث الرئيسي في القصة،وهو الخطاب الذي تمليه النفس على صاحبه سواء كان فيه سمة الخير أو الشر، والذي يتمحور حول كل الحوادث والوقائع، فجاءت فكرة المسرحية واضحة وفق حكاية منطقية، حين نجد أن جميع الأحداث والشخصيات تصب في صلب فكرتها الرئيسية، وهي صراع الخير ضد الشر، وذلك نظرا لطبيعة النص الموجه إلى الطفل الذي يقتضي عدم تشتيت ذهن الطفل بأفكار متعددة ومتباعدة، وقد وجدنا أن هذه المسرحية، حققت المبتغى المنشود من بعض النواحي لأن كاتبها إلتزم بشروط الكتابة المسرحية الموجهة للطفل، وهي وحدة الفكرة الرئيسية. والوحدات الثلاث.نسبة للقياس الأرسطي.

الحكاية في مسرحية " آية الرحمان والكتاب العجيب":

إن الاندماج الذي تبديه الشخصيات حيال المشاهد التي عرضت أمام الأطفال ليعتبر فعلا ينبوعا معرفيا يستطيع إظهار التأثير الوجداني والفكري الذي يتعلق بطبيعة ودقائق الأمور لأنهم كانوا أحيانا يستغرقون في الضحك لفترات طويلة وخاصة في المشاهد التي يرون فيها حرس ملك الظلمان، من خلال حركاتهم وحواراتهم، وشدة غبائهم،وهذا مانشير إليه في بعض الصور التي تم إدراجها في الملحق، و عندما انقلبت المناظر مرعبة أو مثيرة مثل وضع ماجد تحت الحراسة لوضعه في القدر الكبير كي يتسنى لهم وضع وليمة يتقوى بها ملك الظلمان،

الظلمان: ياجنود...هاتو السجين هنا فالحين.

الجنود: حالا يكون بين يديك حزين.

الظلمان: والآن يامسكين..جيتني من مئات السنين رايح ننزع قلبك لحنين، وجنودي ياكلو لحمك البنين.[1]

نلاحظ الأطفال يصيحون، شفقة على ماجد ومصيره بين أيديهم.وهذا ما حث عليه أرسطو في كتابه فن الشعر، وأطلق عليه إسم التطهير.

"يعتبر بعض علماء النفس على غرار دراسي أدب الأطفال كأبو معال أن الكتابة الأدبية للطفل تبدأ بالحكاية وتنتهي بالحكاية وكانت كتابات النص الأدبي للطفل تبدأ بالحكاية وتنتهي بها" [2]

فاستعان الكاتب عبد الصمد صادق الأمين بتجسيد فكرته عن طريق قصة أو حكاية تدور حول الطفل ماجد وأخته آية الرحمان والخطر الذي يتعرضان له من طرف شر الظلمان وتابعيه، وقام بتجسيد شخصيات هذه القصة، لإدراكه أنها معظم القصص التي تجذب الأطفال الصغار حتى سن السادسة عشر.

فمزج الكاتب بين شخصيات إنسانية وشخصيات خيالية وتتمثل في الخير والشر فبدأ الكاتب مسرحيته بمقدمة منطقية حاول من خلالها تقديم الشخصيات الفاعلة، وتبدأ من الطفل ماجد وهو يلعب في الحديقة بإنتظار أخته آية الرحمان، ويظهر من خلال حواره أنه مستاء منها في قوله: كل يوم..كل يوم متأخرين بسبتها، والمعلم يوبخ فينا..أيا أغصبي راح الحال ..مليوم منزيدش نروح معاك.

آية: وانا علاه ياخي، وصيتك وقتلك نوضني معاك.

ماجد: آه لوكان ماجيتيش أختي نخليك هنا في الحديقة تاكلك الكلاب.

آية: كيفاش..كيفاش..وين تخليني..جرب وشوف وتأكد بلي رايحة نقول لهم.

ماجد: واش.. تقوليلهم.[3]

[1] مسرحية آية الرحمان والكتاب العجيب، ص7.

[2] أبو الحسن سلام. مسرح الطفل(النظرية، مصادر الثقافة، فنون النص، فنون العرض)، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية ط1، 2004ص94

[3] مسرحية آية الرحمان والكتاب العجيب، ص1

حتى ترى آية الكتاب فوق صخرة، فوظف الكاتب شخصية الكتاب السحري كعنصر هام في المسرحية. وهذا ما تردد على لسان الأطفال الجمهور، وتفاعلهم مع إلزامية الحصول على الكتاب للعودة بآية الرحمان وأخيها إلى المنزل، فكان لزاما على الكاتب توخي الحذر وعودتهما عن طريق الكتاب. كما وظف الشخصيات الخيرة والمتمثلة في حيران وأخته وفاء اللذان لم يبخلا بمساعدة آية الرحمان بعد هروبها من يد ملك الظلمان وجنوده، واللذين بدورهم وضعوا خطة لإنقاذ ماجد من الأشرار، والعودة به إلى الديار.

فترى أن الكاتب وبعد تأزم الوضع أعطانا بسرعة الحل فكانت نهاية المسرحية متسمة بالسعادة، بالرغم من أنها كانت نهاية غير منطقية بالنسبة للمتلقي، نهاية تغلب الخير على الشر واعتراف آية الرحمان بالخطأ وأنها ستكون دوما مطيعة لأخيها، وأنها لن تتصرف من تلقاء نفسها وخاصة عن الأمانة، ومن هنا يظهر ما أردنا قوله أن النهاية السعيدة غير الهادفة تكون مقبولة، والنهاية الهادفة تكون نهاية جيدة وتحقق وترسخ المبادئ والأخلاق لدى الأطفال.

البناء الدرامي:

البناء الدرامي هو أحد مهام المؤلف الأساسية، وذلك عندما يشرع في صياغة أفكاره وآراءه في قالب مسرحي.

البناء الدرامي "هو تعبير عن عمل أو وحدة تتكون من أجزاء متفاعلة مترابطة مع بعضها البعض، هذه الأجزاء هي أحداث المسرحية، وبعد أن يجمع الكاتب العناصر الأساسية التي تشمل الفكرة والشخصيات والصراع، يقوم بالتنسيق فيما بينها ليأتي نسج خيوط الأزمة حيث تنمو هذه الأخيرة وتتطور، وتتعدد تدريجيا إلى أن تصل ذروتها، ثم تبدأ في الانفراج حتى تصل إلى الحل النهائي الذي يكون حتمية ديناميكية وفق مبدأ هيجل على أن لكل فعل رد فعل يولد حتما نتيجة ولكل تمثيلية مؤثرة بداية ووسط ونهاية حسب المعالم الأرسطية"[1].

[1] أنظر، عيسى عمراني، المسرح المدرسي، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة، الجزائر، ط 1، 2006، ص 60

ومن هذا المنطلق استوجب على مؤلف مسرحيات الأطفال مراعاة طبيعة المرحلة التي يمر بها الأطفال، فيكون واعيا بسلوكاتهم وعاداتهم كالميل على اللعب مع أترابه، وتقليد الأشخاص الآخرين، وتقمص أدوار البطولة والإعجاب بالأبطال والحكايات الأسطورية، وسرعة الطفل إلى الاستجابة للحدث والتأثر به، والقدرة على التخيل والميل إلى الضحك لأقل استشارة" ومقومات البناء الدرامي هي، وحدة الموضوع، ووحدة الإطارين الزماني والمكاني، ووحدة الجو العام المسيطر على المسرحية، ومعقولية الأحداث ونماؤها"[1] بما يعلو على مستوى الأطفال، وقدرتهم على التتبع والتذكر والفهم والربط بين الحوادث المختلفة، يقول الدكتور زكرياء إبراهيم "دلتنا التجارب التي أجريت على الأطفال أنه ثمة علاقة وثيقة بين الضحك والترقي النفسي عموما بدليل أن الأطفال الذين يتردد لديهم بكثرة حالات البكاء هم في العادة أقل ترقيا من غيرهم ومعنى ذلك أن الروح الفكاهية تقترن بالنمو النفسي فتكون في كثير من الأحيان بمثابة دليل على سلامة العقل وصحته وقدرته على تفهم حقيقة الأشياء"[2].

ولعل ما انفرد به الكاتب "عبد الصمد صادق الأمين" في مسرحية " آية الرحمان والكتاب العجيب" ذات الست مشاهد ذو طابع حكائي المميز لأنها تعتبر من بين الإضافات التي تنمي فكر الطفل وتجعله متفتح، والشيء الذي لا يمكن إغفاله على أحد هو دور مسرح الطفل في التعليم والمعرفة وبناء الشخصية وإثراء بصره وبصيرته وتخليصه من الخجل والعقد وأمراض كثيرة.

الحبكة في مسرحية آية الرحمان والكتاب العجيب:

تتحدد الحبكة، «بالجزء الرئيسي في المسرحية ويصفها أرسطو بأنها حياة التراجيديا وروحها، ولا تعني الحبكة مجرد القصة التي تتضمنها المسرحية وإنما تعني التنظيم العام لأجزاء المسرحية ككائن متوحد قائم بذاته. إنها عملية هندسة الأجزاء المسرحية وبناؤها وربطها ببعضها البعض، ويهدف تحقيق تأثيرات فنية وانفعالية معينة... وعلى هذا فكل مسرحية لا تخلو من حبكة، أي الاشتمال المرتب

[1] أنظر، عيسى عمراني، المسرح المدرسي، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة، الجزائر، ط 1، 2006، ص61.
[2] زكرياء إبراهيم، سيكولوجية الفكاهة والضحك، دار مصر للطباعة. ط 1، 2012 ، ص84

على الأجزاء الأخرى، التي هي الشخصيات واللغة والأحداث والأفكار والمنظورات المسرحية. إذن فالحبكة ببساطة هي ترتيب الأجزاء التي تتكون منها المسرحية ترتيبا يكسبها الشكل العام»[1].

ومن خلال ذلك يمكن القول إن الحبكة هي التي تقدم الإطار الرئيسي للفعل وهي خط تطور القصة، وهي خطة الفعل التي يمكن عن طريقها للشخصيات وغير ذلك من العناصر المكوّنة للدراما أن تكشف عن نفسها. والحبكات المسرحية أنواع منها التي تبني بناء محكما ومنها المفكّك والبسيط، ومنها المعقد.

فالحبكة إذن هي تتابع الأحداث، الحدث تلو الحدث بحتمية درامية بحيث تخلق في وجدان المشاهد شعورا بأن الأحداث تتبع في طبيعتها ما سبقها من أحداث وتؤدي إلى ما يليها من أحداث أيضا على أساس من التسلسل المنطقي، ويجب أن تكون الأحداث ملتزمة بضرورة وجودها في المسرحية، بحيث إذا تم حذف حادثة معينة أو تغيير مكانها تصاب المسرحية بخلل في بنائها[2].

ويحدد "حمادة إبراهيم" مفهوم الحبكة على أنها "ذلك التنظيم العام للمسرحية ككائن موحد، إنها هندسة الأجزاء المسرحية وربطها ببعضها البعض فهي روح العملية الدرامية ". وفي نفس السياق تقول الدكتورة "عقيل مهدي": "يبقى المعني الحقيقي للحبكة في كونها بمثابة خيوط نسيج الثوب، إذ لا يمكن للثوب أن يتشكل دون خيوطه، والخيوط بعيدة عن الثوب لا قيمة لها، والمعضلة كلها تكمن في طريقة تصميم تلك الخيوط للحصول على الثوب المراد، هنا تكمن مدعاة اختلاف الحبكة وتنوعها من كاتب لأخر، لأن منظومة الأحداث تمر بمنعطفات مختلفة، ويختار الكاتب منعطفا يبدأ منه حبكته، والبعض الأخر قد يتخذ من منعطف الأزمة في النص بداية الحبكة "[3]، يبدو أن الدكتورة عقيل مهدي لم تصب في تحديد المصطلح عندما تؤكد أن الكاتب يبدأ مسرحيته من منعطف الأزمة، على اعتبار أن التفسير الذي أقره المنظرون، يؤكد على أن الفعل الدرامي يبدأ مع ظهور المشكلة، التي

[1] حسن مرعي، المسرح التعليمي، الكتابة الموضوعات النماذج، دار ومكتبة الهلال للطباعة والنشر، لبنان، ط1، 2000،ص41.

[2] حسن مرعي، المسرح التعليمي، الكتابة الموضوعات النماذج، م ن ، ص42.

[3] عقيل مهدي يوسف، التربية المسرحية في المدارس، دار الكندي للنشر والتوزيع، ط1 الأردن، 1992، ص 42.

تخرق الانسجام ما بين الشخصيات الفاعلة في المسرحية، لأن الفعل ينتهي في مرحلة متقدمة بأزمة، والتي تضفي إلى معضلة يترتب عنها نهاية حتمية لإحدى الشخصيات المتصارعة"[1].

يقول الكاتب جورج لوثر عن الحبكة ودور العقل الباطن في إتمام بنائها «حالما يبدأ عقلك الباطن العمل في نواة الحبكة التي اخترتها فإنك ستجد كثيرا من الأفكار والملاحظات ووجهات النظر تتدافع إلى عقلك الواعي. وقد تكون كلها غير صالحة أول الأمر ولكن لا تهتم لهذا، وما عليك إلا أن تدع عقلك الواعي يتنبه إليها ولك أن تقبلها بعد ذلك أو ترفضها. وكما أن الأشياء المرفوضة لابد أن تغيب في ذاكرتك فإن الحل المناسب للمشكلة التي تعترضك سيطرأ على خاطرك من تلقاء نفسه عاجلا أم آجلا... وكما قال أديسون قولته المأثورة "هناك طريقة أفضل لأداء هذا العمل عليك أن تكتشفها" إذن هناك حل لمشكلة الحبكة دع عقلك الباطن يكتشفه ولن يخفق في هذا أبدا"[2].

ولا يغيب عنا أن الفكرة هي التي تقرر حبكة القصة الممسرحة وهيكليتها حيث يتابع لوثر كلامه في هذا الصدد من الكلام وبعد خبرة طويلة في هذا المجال عن الفكرة فيقول: «بأنها شرارة تنقدح في العقل الواعي بطرق متعددة كأن يقرأ الكاتب فقرة في صحيفة يومية أو يستمع عرضا إلى طرف من إحدى المحادثات، أو يلتقط بأذنيه قصة يقصها أحد المدعوين في حفلة من الحفلات. ويحسن أن يحتفظ الكاتب بهذه الشرارات حارة ملتهبة بأن يدوّنها على عجل في كراسة يخصصها لهذا الغرض حتى إذا ما احتاج إليها وجدها بين يديه، إنها أشبه برصيد كبير في البنك وهي وسيلة مهمة تساعد في تذليل العقبات التي تعترضه في بعض الأحيان»[3].

هذا عن الحبكة والفكرة التي تأتي الكاتب بشكل عام أما عن الحبكة في مسرحيات الأطفال فيجب أن تكون غير معقدة على أن يتفاوت مستواها من العمق كلما اتجهنا في الكتابة إلى صفوف مدرسية أعلى، فالحبكة لأطفال بين عمر (3-5 سنوات) يجب أن تكون بسيطة جدا، والحبكة لأطفال (6 -8 سنوات) عليها أن تراعي قدرات الطفل في هذا السن وتكون في مستوى أعلى من

[1] غالم نقاش، مسرح الطفل في الجزائر دراسة في الأشكال والمضامين، رسالة دكتوراه، جامعة وهران،2011/2010، ص

[2] حسن مرعي، المسرح التعليمي، الكتابة الموضوعات النماذج، م س،ص42

[3] حسن مرعي، المسرح التعليمي،الكتابة الموضوعات النماذج، م ن ، ص43 .

المرحلة الأولى التي ذكرناها... وهكذا إلى أن تصبح في المرحلة الثانوية في حدّها الأقصى من العمق كون التلامذة أو الطلاب في هذه المرحلة يكونوا قد قطعوا أشواطا مهمة في المعرفة التي اكتسبوها من خلال مناهجهم الدراسية التي تسمح بمشاهدة مسرحيات الكبار من الأدباء والمشاهير.

سؤال واحد يردده الأطفال كثيرا أثناء مشاهدتهم لمسرحية ما. وهو ماذا بعد ذلك؟ وهو سؤال كافي جدا ليخلق الكاتب تسلسلا للأحداث وسيرها.

فسير الأحداث يجب أن يكون منطقيا وأي حذف لحادثة ما سيوقع المسرحية في خلل لذلك فالترابط مهم جدا، بعيدا عن ذاك التعقيد الذي يعرف به مسرح الكبار "تنبع الحبكة من الفكرة، فتدفع الحادثة حادثة أخرى وهي سلسلة الحوادث الصغيرة الممتدة في الزمان والمترابطة وفق قانون السببية [*1] لتأتي النتيجة المحتملة "[2].

اعتمدت هذه المسرحية على حبكة بسيطة، استطاع من خلالها الكاتب تجنب الفعل المركب الذي يعتمد على العقد الثانوية، حيث اعتمد على فعل بسيط مكون من بداية وسط ونهاية، وهذا ما مكنه من تحقيق الانسجام بين مكونات العناصر الدرامية المختلفة، إلا أنه يلاحظ أن طريقة تركيب مفاصل الحبكة ، بالرغم من تنويعه للأفكار، لم يكن متقنا بالشكل المطلوب، حيث اعتمد المؤلف في بداية المسرحية على شخصية ماجد الذي قدم أخته ورسم طبيعة الوضعية الأساسية. أو أنه إكتفى بنهاية مبسطة وهي بعد سقوط ماجد وأخته مباشرة في أيادي الأشرار، وإعطاء الحل السريع وهو وعد تقطعه آية الرحمان على نفسها، وهو أن يعود أخوها وتكون مطيعة ولا تزعجه أبدا، وإحترامها لموعد المدرسة.

ماجد: كل يم..كل يوم متأخرين بسبتها، والمعلم يوبخ فينا..أيا أغصبي راح الحال ..مليوم منزيدش نروح معاك.

---

[*] قانون السببية أو ما يعرف بالمعقولية أو الاحتمالية وهي أن تجر حادثة حادثة أخرى تدفعنا إلى السؤال كأن نقول ماذا بعد ذلك، ثم تأتي النتيجة المحتملة.

[1] عبد الفتاح أبو معال، مسرح الأطفال، دار الشروق، للنشر والتوزيع، عمان، الأردن،1984، ص43

[2] مصطفى زكرياء إبراهيم، سيكولوجية الفكاهة والضحك، م س، ص 86.

آية: وانا علاه ياخي، وصيتك وقتلك نوضني معاك.

ماجد: آه لوكان ماجيتيش أختي نخليك هنا في الحديقة تاكلك الكلاب.

آية: كيفاش..كيفاش..وين تخليني..جرب وشوف وتأكد بلي رايحة نقول لهم.

ماجد: واش.. تقوليلهم.

آية: مانخبر حتى واحد بلي كبر مني وتخاف من الظلمة

ماجد: أسكتي يا مصيبة ضرك نوريلك ونربطك هنا.

ثم ترى آية، الكتاب موضوعا على الصخرة.

فالتتابع وتوالي الأحداث شرط مهم في بناء الحبكة، وهذا من أجل جلب انتباه الطفل لذلك يجب أن يكون هناك ترابط وانسجام متكامل بين عناصر البناء الدرامي موجودة في نص المسرحية الطفولية، وهذا من أجل أن نضمن مشاهدة الطفل للعرض مقدم له طوال المسرحية، وبالتالي نجاحها.

إن الأسلوب الذي اعتمده الكاتب في تقديم الأحداث يعتبره الكثير من المختصين أسلوب يصلح لمسرح الطفل، مبررين ذلك بأن الطفل المتلقي لا يحب السرد بقدر ما يحب التجسيد الحي والمباشر للفعل عن طريق الحركة المرئية، فكان بإمكان الكاتب أن يدخل الطفل في جو الحكاية مباشرة عن طريق مشهد افتتاحي يورد فيه الوضعية الأساسية ضمن نسق حوار الشخصيات ذاتها، دون اللجوء إلى أساليب السرد أو الراوي مع العلم أن المسرحية قد اعتمدت على أسلوب واحد.

وحتى يراعي الكاتب مراحل وقدرات الطفل، ومدى استيعابه للأحداث يجب عليه أن يخلق حبكة بسيطة تشمل أهم المواقف فقط والابتعاد عن الجانبية منها التي لا أهمية لها في دفع الحدث الرئيسي، دون أن يطيل كاتب المسرحية الوصول إلى النهاية، وعرضه للحل النهائي الذي يتقبله عقل الطفل، دون أن نترك له مجالا في عرض تساؤلات أخرى "...أن يجعل ذروة التأزم في المشكلة قريبة من النهاية، ولا يترك مجالا لأي تساؤل في ذهن الطفل حول مصير البطل أو الهدف الذي تسعى إليه

المسرحية إلى تحقيقه"[1].وفي هذا الصدد لم يعتمد الكاتب على تعدد الأحداث وكثرة الأفكار التي تجعل ذهن المتلقي الطفل في تشتت، لذا إلتزم بفكرة واحدة إلى النهاية، وتنتهي بنفس الشخصيات ودون الإطالة وتمديد الزمن. حيث نرى في البداية ماجد وأخته يلعبان. وفي الأخير نراهما في نفس المكان، ونحن نعرف أن الطفل يحب مباشرة النهاية بنفس الشخصيات.

وبذلك يجب أن تكون نهاية الحوادث واضحة، تكشف عن كل التأزمات التي تنحصر في نهاية المسرحية. وبعيدا عن التعقيد والغموض الذي يجهد عقل المتفرج الصغير، على الكاتب أن يخلق حبكة مسرحية طفولية.

الشخصيات في مسرحية آية الرحمان والكتاب العجيب:

تعتبر الشخصيات روح المسرحية إذ أن رسمها يعد من العناصر الأساسية في بناء المسرحية، وهي ذلك الوجود الحي والملموس الذي يراه المشاهد ويتابع من خلاله كل المعاني التي يحملها الحدث المسرحي، فالشخصية هي التي تحمل أفكار الموضوع فيجب أن تكون هذه الشخصيات ممثلة ولا تخرج عن نطاق هذه الأفكار، كما أن رسم الشخصية أو كما سماها عيسى عمراني ضمن كتابه "المسرح المدرسي" التشخيص ينقسم إلى "أساسية وثانوية، فالأولى تتعلق بالشخصية التي تقوم بدور البطولة، أو نحوها وتسنى الشخصية البطلة، أو الارتكازية وهي محل اهتمام المتفرج، والتي تثير عواطفه أيضا، أما الثانية فتقوم بالأدوار المساعد البسيطة، ومن هذا النوع شخصيات متحركة مؤثرة، وأخرى لا اثر لها، وثالثة صماء، والشخصية تعرف إن كانت رئيسية أو ثانوية، نظير الوقت الذي تستغرقه فوق الخشبة، وعلاقتها بالحل الذي يعقب العقدة"[2].

[1] حسن إبراهيم حسن، مسرح الطفل في الوطن العربي، نحو مستقبل أفضل، مجلة التربية تصدر عن اللجنة الوطنية القصرية للتربية والثقافة والعلوم، العدد 90، 1409، 1989، ص92.

[2] أنظر، حسن إبراهيم حسن، مسرح الطفل في الوطن العربي م س، ص 73.

لم يذكر أرسطو في كتابه فن الشعر كلمة شخصية لكنه ذكر (الأخلاق) باعتبارها جزء من الأجزاء الستة المكونة للمأساة، والمقصود بها التصرفات التي تصدر عن الشخصيات والتي تكون ترجمة لأفكارها وأهدافها[1].

ولا شك أن رسم الشخصيات بالنسبة لمسرح الأطفال يتطلب جهدا كبيرا من طرف المؤلف، ولعل هذا راجع للعاطفة التي تملأ قلوب الأطفال. ولعل تدقيق الكاتب في أبعاد الشخصية أو رسمها بحذر شديد هو بمثابة إحراز نشاط مضاعف، ويتمثل البعد الجسماني أو الشكلي في الملامح الجسدية المختلفة للشخص، من حيث الجنس، والصفات المختلفة، من طول وقصر، وبدانة ونحافة، وقوة وضعف... ومن هذا لا اعتباطية في الفن "بحيث لا بد لكل صفة من هذه الصفات أن تؤدي وظيفتها في العرض، وهناك البعد الاجتماعي، يتمثل في انتماء الشخصية إلى طبقة اجتماعية معينة، ونوع عملها ودرجة ثقافتها، وانتمائها الديني، والإيديولوجي بصورة بسيطة، وحياتها الأسرية، والهوايات التي تمارسها، ويتطور هذا البعد من خلال اللغة والثقافة ورد فعل الشخصية إزاء الأحداث المختلفة"[2].

أما البعد النفسي هو ثمرة للبعدين السابقين، ويتمثل في الاستعداد والسلوك والرغبات والعزيمة والفكر، وكفاءة الشخصية بالنسبة لهدفها، ويظهر البعد النفسي من خلال انفعال الشخصية بالأحداث وصمودها أمامها، ولعل هذا ما ينادي به (قسطنطين ستان سلافسكي).

وكل هذه الأمور تحتم على المخرج اختيار شخصيات تثير الإحساس وتقربه من الطبيعة ومخلوقاتها العجيبة مثل شخصيات الحيوانات والأقنعة لخلق الفضول، والإثارة لأنه كلما كثر للطفل الفضول انشغل الذهن والإحساس بنشاط أكثر قوة.

ويجب أن تكون الشخصيات في مسرح الطفل واضحة الأبعاد والمعالم، متمايزة في حركاتها وسكناتها وأصواتها ولباسها وميولها ودفاعها عن الخير أو الشر بشكل مقنع، وتطورها من حال إلى

[1] غالم نقاش، مسرح الطفل في الجزائر دراسة في الأشكال والمضامين، م س، ص 2018.

[2] أنظر: عيسى عمراني، المسرح المدرسي، م س، ص 59.

حال، والأفعال هي التي تحدد سمات الشخصيات وليس الألقاب والأسماء"[1]. وينجذب الأطفال عموما 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.

"وتتجلى الشخصية في أبعادها المادية والاجتماعية والنفسية وتتخذ أدوارها بدقة بعد أن تحركها موهبة الكاتب وتختار لها ما يوافقها من ضروب السلوك... والأمثلة على ذلك كثيرة فالشخصية المصابة بعاهة جسدية مثلا يتصرف صاحبها بطريقة مغايرة لشخصية أخرى يتمتع صاحبها ببنية جسدية سليمة، كذلك فإن تصرف شخص ينتمي إلى شريحة اجتماعية فقيرة، يختلف عن تصرف آخر ينتمي إلى شريحة ميسورة. وكلها أمور يجب أن يعيها الكاتب ويعرف كيفية توظيفها في بناء شخصياته، وبكيفية إذا ما أراد تفعيل عمل شخصياته أن يستعرض في ذهنه شريط معرفته بالأصدقاء والمعارف، أو حتى الذين يراقب سلوكهم من بعيد ولا تربطه بهم أية معرفة سابقة"[2]. يكفي ذلك ليرى أن هناك عددا لا يستهان به من الشخصيات التي تساعده على بناء تمثيلية، فهناك الظريف، والمتهور، والكريم، والداهية، وهناك العدواني، والشرير، والمعقد، والمتفائل، وكلها صفات يتميز بها شخص عن آخر.

"إن ما يهمنا هذا السياق من الكلام هو ضرورة التصرف على تلك الصفات البارزة في الشخصية لتجديد نوع المواقف الملائمة لها مع إقرارنا بأن هناك صفات ثانوية أخرى يمكن أن تتميز بها الشخصية ومن دون أن تلغي الصفة الأبرز فيها، فاللطيف مثلا والكريم في ذات الوقت نراه يجور على مصالحه الشخصية (حاتم طي) ليقدم للآخرين حاجة يطلبونها منه، فهو كريم إلى حدّ الإفراط، والكل يعرفه بذلك فهو مقصد دائم للمحتاجين. والمندفع مثلا نراه يعمل ومن ثم يفكر ليجد أن ما أقدم على تحقيقه كان فاشلا فيه، وهو يعرف عادة بالمتهور... وهكذا يتحدّد نوع الشخصية بالصفة الغالية فيها"[3].

---

[1] نور الدين الهاشمي، خصوصية مسرح الطفل، مجلة الحياة المسرحية، العدد 49 دمشق 2001، ص 79، 80.

[2] حسن مرعي، المسرح التعليمي، الكتابة الموضوعات النماذج، م س، ص 37.

[3] أنظر، حسن مرعي، المسرح التعليمي،الكتابة الموضوعات النماذج، م س، ص38 .

ولا يقتصر أمر إظهار الشخصيات على الصفات البارزة فيها، بل هناك أيضا التطورات التي تحصل للشخصية ذاتها، فقد يكون بطل المسرحية في بدايتها شيء، ويصبح في نهايتها شيء آخر، فهناك من تبدأ حياته بالطموح والطمع وينتهي بالسجن، وبالعكس هناك أشخاص يخرجون من السجن ليستفيدوا من أخطائهم التي ارتكبوها فيعملون لصالح الخير ومساعدة الآخرين، وكذلك هناك شخصيات تبدأ سلوكها بالمشاحنات والعدائية وينتهي بالحب. فالشخصية تتحول وفق ما تمليه عليها طبيعة الظروف والأحداث. وبالتأكيد يتجلى دور الكاتب في إبراز العوامل التي تدفع بهذه الشخصية أن تتصرف على هذا النحو أوذاك.

وفي الطفولة المبكرة تستهوي الطفل الشخصيات الهزلية، والحيوانات والأشجار التي تتم شخصنتها وجعلها تتكلم وتتقمص سلوك البشر. كما يعجب الأطفال بشخصيات الأبطال البواسل، والشخصيات النسائية الجريئة التي تستطيع أن تحقق ما يحققه الرجال في التغلب على المثبطات والعوائق، إلا أنه في كل ما يعشقه الطفل من شخصيات، فمن الأهمية بمكان مراعاة الكاتب لتصرفات كل شخصية وكلامها، وجعلها تتفق تماما مع طبيعتها البشرية ومع الأبعاد التي رسمها لها.

وقد أكد علماء النفس على أهمية الشخصية بالنسبة للطفل، لما لها من أثر نفسي عليه، لذلك يجب انتقاء الشخصية وتوظيفها مع مراعاة مستواه من حيث تصوره وطريقة تفكيره لها ولأعمالها، فيعمل على تقليدها "فتعلق الطفل بالشخصية يعود لأسباب نفسية، فيجد في الشخصية نفسه، ويتخيل أنه يعمل ما تعمل أو يشاركها العمل"[1]. وحتى يكتمل الوضوح لدى الأطفال يجب أن تكون الشخصية عادية بأسماء سهلة التردد ليخلق ذاك التجاوب والتقارب والجو الحميمي بين الطفل وشخصيته الطفولية.

وبذلك فإن انتقاء الشخصية ليست بالمهمة السهلة، فهي التي تعكس الأحداث والمواقف والسلوكات والأفكار، لذا يجب أن تكون بسيطة تعرض بطريقة تستهوي الطفل وتشد انتباهه ومن خلالها يزرع الخير والعمل الصالح وتحكي عن البطولة والأبطال، وبها تعلم جزاء كل شرير مخادع. وبين

[1] محمد حسن عبد الله: قصص الأطفال ومسرحهم، دار قباء للطباعة والنشر، د.ط.ت، ص 40.

هذا وذاك يجب أن تخلق الشخصية جوا من الضحك واللعب. وللشخصية شروط حدّدها أرسطو نذكر منها:

"أن تكون مناسبة أي أن تتلاءم أفعالها وصفاتها.

-أن لا تتصرف إلا من خلال ما يبدو ضروريا ومحتملا بالنسبة لتكوينها.

-أين يكون للشخصية شبيه لها في الواقع حتى تبدو مقنعة"[1].

إن الكاتب القدير هو الذي تكون شخصياته المحورية في الأعمال المسرحية التي يقدمها غير عادية لكي ينجذب المشاهد إليها ويتعاطف معها شرط أن تبقى في حدود تصرفاتها ضمن مجال المعقول.

ولا شك أن رسم الشخصيات في القصة المسرحية للأطفال يتطلب جهدا كبيرا من قبل الكاتب، حتى لا تأتي القصة وهي تحوي شخصيات متناقضة في سلوكها وتصرفاتها تجاه المواقف التي تفرضها طبيعة الأحداث، وبسبب أن الأطفال لديهم تعاطف مع هذه الشخصيات، وخاصة منها التي تعاني وتكابد دون تردد أو كلل من أجل تحقيق أهدافها، وحيث يدفع بهم تعاطفهم هذا إلى القلق وإطلاق صيحات الاستغاثة أو البكاء، حين تتعرض شخصية القصة لموقف محزن أو محرج، أو إلى إطلاق ضحكات صاخبة، حتى يتسنى للشخصية التي يحبون أن تنتصر... ولا يشترط أن تكون الشخصية إنسانا، فقد تكون حيوانا أو نباتا... وعندما تكون شخصية القصة طفلا من الضروري الحرص على أن يظهر بمستوى الواقع، إذ كثيرا ما نجد قصصا يظهر فيها الأطفال بمستوى يفوق المستوى الواقعي للأطفال[2].

وانطلاقا من ذلك فإن القصة تكون معقولة عندما تتصرف شخصياتها كما تتصرف شبيهاتها في الحياة، إذا وضعت تحت الظروف نفسها، وكذلك عندما لا يخبط القدر خبط عشواء، بل يتصرف

[1] حسن مرعي، المسرح التعليمي، الكتابة الموضوعات النماذج، م س، ص39

[2] حسن مرعي، المسرح التعليمي، الكتابة الموضوعات النماذج، م ن ، ص39 .

تصرفا لا يجافي طبيعة الأحداث والشخصيات، ولأن الحوادث العفوية المفاجئة التي تعترض سبيل الحياة في القصة وكأنها حلقات غريبة، لابدّ أن تفسد هذه الحياة، وتنأى بها طبيعة الحياة العادية[1].

كما وأن الشخصيات المحبة لدى الأطفال يجب أن تكون على قدر قليل من الدهاء والتعقيد، وأن يكشف مظهرها عما تنطوي عليه من أفكار، أو تكون خطوطها من الوضوح بحيث يكون من السهل على الطفل إدراك حقيقتها، والأطفال تستهويهم شخصيات الأبطال النبلاء، والشخصيات النسائية الشجاعة المحبوبة، التي تستطيع التغلب على العقبات، كما أنهم يحبون الشخصيات الهزلية المضحكة، وهم يريدون أن يروا البطل أو البطلة تنتصر على الشرير وتنزل العقاب به.

شخصية ماجد: شخصية مرحة وجذابة يحب الخير، بنصحه وإرشاده لا يحب الجهل والكذب والتهاون وحق الأمانة، في قوله: آواه يا آية هذا كتاب ما هوش لينا وما لازمش نفتحوه أيا حطيه وين لقيتيه ونروحو للمدرسة.؟ للمرة الأخيرة راني نحذرك، هذا ما هوش أنتاعنا.

كان يريد أن يوصل لآية أن ليس لديهم الحق في فتحه.وخاصة لما بدأت قراءة مقدمة الكتاب.

آية: أخت ماجد أصغر منه سنا، شعر رأسها وهندامها يدلان على جمالها لكنها مشاغبة، دائما في صراع مع أخيها ماجد، لكن تهورها هذا جعلها تخسره، ووجدت نفسها وحيدة دون أخ، لكن بعد ذلك تأكدت بأنها كانت مخطئة وندمت على ما فعلته ووعدت بأنها تكون الصورة المستقبلية في الأخلاق، وتصرفاتها مع الغير،وهي الشخصية المحورية في هذه المسرحية، تجتمع فيها الكثير من السلبيات، والتي تفقد الإنسان الإتزان في السلوك والتفكير، وأبرزها التهاون وعدم السماع للنصيحة.

آية :ما تخافش...ما كان حتى سوف...بصح لازم نعرف واش كاين من بعد سوف...وإلا سوف يكون في ورطة كبيرة بين أنياب الماضي البعيد عبر نفق الزمن مليئ بالخوف والأحزان فلا يجب على قارئه أن يقول هذه الكلمات.

ماجد: حبسي...حبسي...ما دزيديش حرف...ولا...ولا..نروح...نجي..نقعد..

[1] انظر، حسن مرعي ، م ن ، ص40 .

آية: ما كان والو أنت من بكري خواف وزيد...أسمع وأسكت"يا كتاب الظلمان سر بي إلى سالف العصر والأوان..وضرك تزيد تزعف اعليا.

ماجد: أخلاص..من اليوم مانعودش نزعف أعليك.

ظلمان: وهي شخصية عكس الخير، يزين الأشياء ويريد من صاحبها الاقتداء بها دون مراعاة لإحساس الآخرين، الحيلة والمكر من ميزاته يريد الانتصار دائما لكن يفشل في النهاية.

كما هو مبين في المشهد وهو شخص شرير كون مجموعة من الأشرار، بعدما كان شخص طيب لكن السحر جعله شخص غير طبيعي، ثم أصبح مسالم ودعا آية الرحمان وأصدقائها للعودة إلى أهاليهم، وشكرهم على إرجاعهم إلى شخصياتهم الحقيقية، وزرعوا في نفوسهم حب الخير.

الحراس: من الحرس التابعين لملك الظلمان، مطيعين لأوامره خوفا من قوته وجبروته، ينفذون كل الأوامر، يتظاهرون بالغباء، ليثبتون الولاء للمك الظلمان.

وفاء: شخصية قوية انفردت بعدة معالم نذكر منها الحكمة والتعقل في اتخاذ القرار والذكاء الحاد الذي مكن من التغلب على الشر المتمثل في ظلمان وحراسه ومحاولاته في السيطرة على الغير، وهي دائما في محل فك العقد وإرجاع ماجد إلى أخته وأهله.

حيران:أخ وفاء، شخصية فضولية، عكس أخته تماما، له قدر من الذكاء لكن تصرفاته دائما ترهق أخته الصغيرة، يعارضها أحيانا ويتفق معها أحيانا أخرى، فضولي لكنه مفعم بالحيوية والنشاط.

الصراع:

الصراع عنصر أساسي في المسرحية، يقوم بين طرفين متناقضين، ويشكل عقدة المسرحية "فالصراع الدرامي هو جوهر وروح الدراما، وهو يحكم العمل الفني من البداية غلى النهاية، فتقوم الشخصيات الدرامية لحمل عبء الصراع من خلال الأحداث ومواقف يتمثل فيها شطري الصراع، وهناك اصطدام وقتال في عنف للوصول إلى ذروة العمل وقيمته"[1].

[1]أنظر، عبده دياب، التأليف الدرامي، دار الأمير للطباعة، ط1، 2001، ص 72.

فيكون الصراع متنوع بين قوى متعارضة ومتفارقة ولا بد من أن ينتهي بالانتصار أو الهزيمة أو الانسحاب، والأصل في الصراع أن يكون صراعا رئيسيا واحدا، يستقطب الأحداث والشخصيات، فلا يكون في المسرحية صراعات فرعية إلا إذا كانت تصب في الصراع الرئيسي أو تساعد على كشف جوانبه.

إذا كان الصراع هو أهم العناصر الفنية في مسرح الكبار، فإنه أكثر أهمية في مسرح الأطفال، لكن طريقة توظيفه تختلف عن مسرح الكبار "لأنه يعتمد على الصراع المحسوس والحركة وعليها يقوم نصيب كبير من مسؤولية جذب انتباه الأطفال باستمرار "[1].

فالصراع وفي مفهومه العام يفترض علاقة صدامية جسدية أو معنوية بين طرفين أو أكثر وهو مبدأ يحكم العلاقات بين الأفراد والمجتمعات، كما أنه موجود أيضا ضمن الذات البشرية ولا يعتبر التوتر وعلاقات المنافسة بالضرورة صراعا"[2]، ولكن في مسرح الطفل يتميز الصراع كغيره من عناصر البناء الدرامي بعدة خصائص، فالكاتب لمسرح الطفل عليه مراعاة المستوى الإدراكي فتكون طبيعة الصراع مما يناسبه ويدور في مجالات اهتمامه، ولكي يشد اهتمامه ويجذب انتباهه عليه الابتعاد عن الصراع الذهني بين مجموعة من الأفكار، لأن وجود هذا النوع من الصراع في مسرحيات الأطفال يشتت انتباههم وتركيزهم وحتى إذا أراد الكاتب توظيف مثل هذه الصراعات فيجب عليه هذا بحذر ووعي كبير وذكاء حتى لا يتحول إلى شيء ممل يفقد كثير من انتباه الطفل، كما أن الصراع في مسرح الطفل يكون صراعا حركيا، لأن الحركة لها أهمية خاصة في مسرحهم، وعليها يقوم نصيب كبير من مسؤولية جذب انتباه الطفل باستمرار، فالحركة العضوية المجسمة هي التي تستهوي الصغار، فضلا عن الصراع العقلي[3]. أيّ أن الصراع جوهر الدراما وروحها، ويعمل على بسط هيمنته من بداية المسرحية إلى نهايتها، حيث " تكمن أهميته في كونه مولد الحركة الدرامية، إذ هو الذي يحييها وينعش

[1] غالم نقاش، مسرح الطفل في الجزائر دراسة في الأشكال والمضامين،م س، ص 233

[2] ماري إلياس، دحنان قصاب : المعجم المسرحي، م س. ص289

[3] أنظر: د.فوزي عيسى، أدب الأطفال، م. س، ص36.

روحها فيثير انفعال المشاهدين، ويحرك عواطفهم فيشد انتباههم أكثر إلى العرض"[1]. فالصراع الحقيقي هو الذّي يؤثر في الجمهور ويستثيره إلى الانتباه، ويستدرجه إلى التواصل مع الخشبة والممثلين. "وتعمل شخصيات المسرحية على حمل التطورات التي يفرزها الصراع من خلال الأحداث ومواقف يتمثل فيها شطري الصراع، فهناك اصطدام وقتال في عنف للوصول إلى ذروة العمل وقيمته"[2].

ماجد: كل يوم...كل يوم متأخرين بسبتها والمعلم يوبخ فينا...أيا اغصبي.. راح الحال...مليوم مانزيدش نروح معاك.

آية: وانا علاه ياخي وصيتك وقتلك نوضني معاك.

ماجد: آه..يالوكان ما كنتيش أختي نخليك هنا في الحديقة تاكلك الكلاب.

آية: كيفاش...وين تخليني...جرب وشوف..وتأكد بلي رايحة نقول لهم.

ماجد: واش... تقولي لهم.

بية: ماتخافش...شوف ما تخاف ما والو مانقولهمش.

ماجد: واش ماتقوليش.

آية: مانخبر حتى واحد بلي كبر مني وتخاف من الظلمة.

ماجد: أسكتي يا مصيبة ضرك نوريلك ونربطك هنا"[3].

فالصراع في مفهومه العام يفترض علاقة صدامية جسدية أو معنوية بين طرفين أو أكثر ولكن في مسرح الطفل له خصوصياته المميزة، فالمؤلف الدرامي عليه مراعاة المستوى الإدراكي للمشاهد حديث السن، حتى يتمكن من شد اهتمام شريحة الأطفال وجذب انتباههم لفك اللبس حتى لا يحصل نوع من الصراع الذهني، وكذا بحكم أن الصراع الحركي "بكثرة التحركات والتنقل فوق كافة أجزاء الركح" هو الميزة المثالية لهذا المسرح الحساس الذي ينمي الوعي ويسهل من عملية الاندماج مع الواقع والمجتمع.

[1] أنظر، عيسى عمراني ، م س ، ص 61.

[2] أنظر، عبده دياب، التأليف الدرامي، دار الأمين للطباعة ط1، 2001، ص72.

[3] آية الرحمان والكتاب العجيب، م س، ص1.

والكاتب البارع هو الذي ينجح في إثارة نوع من التعاطف والمشاركة الوجدانية بين جمهور المتفرجين وبعض شخصيات مسرحيته، فتتطابق المشاعر والأحاسيس والأهواء فيما بين هذين الطرفين، فيحدث الاندماج التام ويتمنى المتفرج الصغير النصر لأبطال العمل في نهاية صراعها مع قوى الشر والعدوان.

لذلك يجب أن تكون عناصر الصراع، مناسبة لحاجات الأطفال واهتماماتهم إلى أن يتحدد مفهوم الطفل للشخصية، على أنها صراع بين الأفكار، وإنها تجسيد لفكرة تؤمن بها الشخصية. وتذود عنها بكل ما أوتيت من قوة، من خلال اشتباكها وتنازعها مع باقي الشخصيات الأخرى. وإذا ما خاض كاتب مسرح الطفل، غمار هذا الصراع الفكري، عليه أن يحذر من عدم تشتيت انتباه الأطفال في تفاصيل متعددة للصراعات، لشحب الملل عنهم وشدهم للعمل.

وبالرجوع إلى لمسرحية "آية الرحمان والكتاب العجيب" نجد الصراع يتميز بفعل حاد بحركية واضحة، وهي حركية درامية جعلت في هذا العمل نوع من الحيوية والإنسجام، مما حقق عنصر التشويق في هذا العمل، وخاصة إذا كان الصراع بين قوتين مختلفتين وخاصة الخير والشر.

آية: أسكت ياماجد..أسكت هذا شيئ غريب.. تقول رانا في العصر الجري.

ماجد: بالفعل هذا المكان غير مكانا.. وين رانا.

آية: أيا..أيا أيا يا ماجد نمشو من هذا المكان...مارانيش حاسة بالأمان.

ماجد: ولا حتى أنا يا آية الرحمان.

ثم يخرج الشرير عند محاولتما الهروب من المكان.

الجنود: هاهاها..ها ها ها...

الظلمان: وين رايحين يا جبانا...؟اليوم رايحين تشوفوا الويل مني أنا

الجنود: الويل...الويل...مني أنا.

آية: أنتوما شكون.؟

ماجد: بني آدم ولا جنون[1].؟

إن المتتبع لسير خط الصراع عبر مراحل الفعل الدرامي في هذه المسرحية يمكن من ملاحظة بعض النقائص في تشكيل هذا الصراع، فبدايته كانت من خلال تلك المواجهة المادية بين ظلمان وشخصية ماجد، والتي انتهت بالدخول في عراك أفضى إلى إطلاق سراح هذا الأخير.

بعد المشهد الافتتاحي سيتضح أن جانب الخير، والبراءة بكل بساطة أقرب إلى ماجد وأصدقائه، وبهذا ينتقل الصراع إلى وضعية أخرى، لأن الند العنيد لملك الظلمان هو الشر، لم يعد موجودا، ولكي يكون هذا الانتقال واضحا ومبررا كان على الكاتب أن يخلق موقفا آخر يعبر على استمرارية الصراع، وبخاصة أن الزمن الفاصل بين بروز الشخصيات الخيرة وبداية الأحداث غير واضح في النص، وعليه كان الأفضل تبرير العلاقة العدائية بين الخير والشر.

إضافة إلى هذا تمكن الكاتب من توفير الدوافع الضرورية لهذا الصراع، رغم أنه أمر لا يتطلب الكثير من المواقف والحوارات.

الحوار الدرامي :

يعتبر الحوار المسرحي الأداة الرئيسية والأساسية للتعبير في المسرحية إذ من خلاله يتكون نسيجها، وهذا الذي يعطيها قيمتها الأدبية ليصل بعد ذلك غلى وسيلة تفاعل وتمازج الأحداث والشخصيات، فمن خلال الحوار نستطيع أن نكشف عن نوازع الدراما ونحلل مواقفها، كما أنه وسيلة اتصال بين الممثلين ووسيلة اتصالهم مع الجماهير، "فالحوار المسرحي ليس مجرد حوار، بل إنه جزء من أجزاء الحدث الدرامي ولذلك يدفع الحدث إلى التطور، وأن يكشف عن شخصية صاحبه وأفكاره وعواطفه بل وأن يكون متصلا بما سبق، وكل هذه الأشياء لا بد أن يتصف بها الحوار المسرحي في وقت واحد"[2]، وجاء على لسان عيسى عمراني "ويقصد بالحوار الألفاظ والجمل والعبارات التي تحمل الأفكار، وتدور على ألسنة جل الشخصيات، وقد يكون شعرا أو نثرا أو مزيجا

[1] آية الرحمان والكتاب العجيب، م س، ص5

[2] أنظر، أحمد نجيب، أدب الأطفال، م س، ص95.

بينهما"[1]، من خلال هذه المقولة التي تبين أن الحوار هو المحرك الأساسي للفكرة الرئيسية بواسطة الشخصيات على اختلافها من شخصيات رئيسية، ثانوية أو نمطية.

ولا يمكن أن يكتمل الحوار المسرحي إلا إذا أداه الممثل بصوت جيد وتنغم مناسب، وإشارات وحركات متناسقة، نميز الحالة التي يكون عليها الممثل من فرح أو أسى أو تعجب أو دهشة.

ومما سلف ذكره فإن الحوار في مسرح الطفل له ميزة فريدة، إذ على المؤلف أولا إدراك مستوى تفكير الطفل الذي يختلف بطبيعة الحال على مستوى تفكير الكبار باعتبار هذه الآلية حتمية منطقية، فالحوار في مسرح الطفل عليه أن يكون ملائما لفكره وإدراكه حسب قدراته، إلى جانب بساطة لغة الحوار التي يجب أن تكون سهلة حتى يتمكن من فهمها دون عوائق أو صعوبات، كما جاء على لسان أحمد نجيب: "يمكن عند الضرورة أن نستعمل العامية المهذبة في تمثيليات الأطفال في الحضانة ورياض الأطفال، وما في مستوى هذه الأعمار... على أن نرقى بلغة الحوار إلى العربية البسيطة مع بداية المرحلة العمرية الابتدائية"[2].

ويعتبر توفيق الحكيم الحوار أداة المسرحية، إذ بواسطته يتم عرض الحوادث وخلق الأشخاص، ويراه ملكة نظرا لما يتسم به من صفات ضرورية تلازمه، مثل الإيجاز والإشارة التي تفصح عن الطبائع واللمحة التي توضح المواقف. وبعد الإطالة والحشو من ألد أعداء الحوار، وقد قسمه إلى أنواع هي:

أ-حوار يجري على منطق الشعر، وهو لا يتسلسل بنظامه الطبيعي في الحالة الواقعية، ولكنه يتسلسل بنظامه الطبيعي في حياة المعاني النفسية، ويستدل على هذا النوع من الحوار بشكسبير الذي يراه واقعي الهدف، شاعري الأسلوب.

ب- موليير في ملاهيه كتب بالشعر المقيد الموزون، ولكن حواره يتسلسل دائما بنظامه الواقعي في الحياة، ويجري الحديث بين أشخاصه كما يجري في الحياة العادية.

[1] عيسى عمراني: م س، ص 63.

[2] أنظر: نجيب محفوظ، أدب الأطفال، م س، ص 96.

ج-يمثل اللون الثالث من الحوار "إبسن" الذي يجري الحديث على لسان أشخاصه، ويسلسل بنظامه الواقعي، ذلك لأنه مؤلف شاعري الجو، واقعي الأسلوب.

د-اللون الرابع ل "غوته" في "فاوست"، وهنا نجد الواقع ليس شاغل المؤلف، ولا يعنيه أن يظهر أشخاصا إنسانية، الذي كان يهمه حقا في عمله هذا هو علاقة الإنسان بما هو أعلى، وهو مؤلف فكري الهدف، شاعري الأسلوب[1].

وللحوار أهمية قصوى في العمل المسرحي، ولذلك قال "توفيق الحكيم": "للمسرحية عندي اعتبار خاص، ذلك لأن الحوار، بما فيه من إيجاز وتركيز، هو القالب الأدبي القريب إلى سليقتي المحبة للنظام، فالفن عندي نظام والنظام هو الاقتصاد أي البيان بلا زيادة ونقصان... وإذا ذكرت المسرحية ذكرت معها كلمة الحوار... ذلك أن الحوار هو أداة المسرحية... فهو الذي يعرض الحوادث، ويخلق الأشخاص، ومن صفات الحوار الضرورية التركيز والإيجاز والإشارة التي تفصح عن الطبائع واللمحة التي تؤدي المواقف"[2].

والحوار المسرحي هو أهم ألوان الكلام وأفضل طريقة لاستخدام اللغة وممارستها، كما أنه وسيلة تتيح للطفل أفصل الفرص لنطق لكلمات نطقا صحيحا، كما أنه أداة مطواعة "لزيادة نسبة تسميع الكلمات التي يتلقاها المحاور وتردد على ذهنه، ويتكرر استرجاع مجموعات كبيرة منها (...) وإدراك ما تنتجه حروفها أو ترتبط به أصواتها من إيقاعات مختلفة التأثير[3].

وهذا ما يدعم سمع الطفل ونطقه وإدراكه لإيقاعات العبارات في حروفها وأصواتها وكلماتها وجملها، ولذلك تؤثر كثرة الحوارات وتنوعها، لأن ذلك يساعد على ثبات هذه الكلمات في الذاكرة ويسهل على الطفل استرجاعها كلما دعت الضرورة إلى ذلك مما يؤثر إيجابا على الطلاقة اللغوية ونموها لدى الطفل.

---

[1] توفيق الحكيم، فن الأداب دار الكتاب اللساني، بيروت 1972، ص 148.

[2] ينظر الزبير مهداد، أهمية الفن المسرحي في تعليم اللغة، الفيصل، العدد 302 أكتوبر / نوفمبر 2001- ص 55.

[3] أنظر، م ن ، ص 57.

ومن ثمة يتيح النشاط التمثيلي المسرحي فرصا ثمينة لا تعوض لتجسيد معاني الكلمات الحقيقة بدقة وتعبيرية، كما يكشف (النشاط المسرحي) عن طاقتها الكامنة في أصواتها وذلك يربطها بالمواقف الانفعالية أو التصرفات الحركية العقلانية وكذلك يوضعها في سياقها المناسب لها[1].

والحوار هو البنية التكوينية التي تسجل حضورها في النص الطفولي، لأنها أكثر دينامية وحيوية وواقعية تبعد السأم والملل عن المتلقي الصغير الذي قد ينفر من الخيطية السردية، المبالغ فيها بوصفها أسلوبا لتمرير الرسالة وتبليغها. والحوار يكفل للطفل تلك النقلة النوعية من حالة الانغلاق والصرامة إلى حال الانفتاح على الواقع بتجاربه الحية.

ويسع القول أن البنية الحوارية تتجه صوب نفسية الطفل لتستجوبها، وتستنطقها لتجلي عواطفها وأهواءها، لتجعل هذا الحوار مرآة عاكسة لأفكار الطفل ونوازعه من خلال ممارسته اللعب الإيهامي ومحاورته لألعابه ودماه بكل تلقائية، وتشحذ بنية حوارية طفلية التجريب التركيبي الفكري لدى الطفل الذي يرتاح كثيرا لذلك، مما يساعد على التخلص من حمولة عواطفه و سلوكاته وأفعاله المكبوتة.

وللحوار الناجح شروط لا بد أن تتوفر فيه وهي:

1-أن يتفق وصفات الشخصية التي تنطق به ويعبر عن مستوى إدراكها ويحترم فيه سن الشخصية ومستواها اللغوي والفكري والإدراكي.

2-أن يكون مختلفا عما تقوله الشخصية الأخرى المشاركة في الحوار، ابتعادا عن الوقوع في الاضطراب والخلط بين المتكلمين.

3-أن يكشف الحوار عن خفايا الحدث أو الشخصية أو ينذر بشيء متوقع الحدوث[2].

كما يستلزم أن يتسم الحوار بالحيوية والقدرة على الإيحاء بما يدور في نفسية الشخصية وفكرها، أكثر مما يبدو في كلامها العادي. ولا بد أن يتجاوب مع طبيعة الشخصية والموقف والفعل، لا أن

[1] أنظر الزبير مهداد : أهمية الفن المسرحي في تعليم اللغة م.س، ص 58.

[2] ينظر، محمد حسن عبد الله، م.س، ص 92.

يسير على وتيرة واحدة. كما يجب ان يكون متداولا بين الشخصيات دون أن تمتلك وتيرته شخصية واحدة لوقت طويل، وإذا تعلق الأمر بطول الحوار آو قصره، فإن ذلك يعود غلى تقدير الكتاب وإحساسه بطبيعة الموقف ومستلزماته.

عموما يتوقف نجاح الحوار المسرحي الطفولي، على مدى حيويته، وحركيته، وديناميته المتجددة، وقدرته على جذب المشاهد والتأثير فيه، وعلى ما يوحي به من انفعال صادق وما يكشف عنه من مثيرات وما يوظفه من تغيرات درامية موفقة ملائمة لطبيعة الشخصية ومواقفها وتصرفاتها خيرة كانت أو شريرة.

وعلى كاتب مسرحيات الطفل أن يرجع إلى قاموس الطفل اللغوي ويأخذ بالحسبان محدودية لغة الطفل ويبعد المجازات والكنايات التي تذهب بالمعنى بعيدا عن مدركات الطفل اللغوية في مرحلة عمرية معينة، وعليه أن يعمل جاهدا على توظيف الحوار الذي يسهم في تطوير الحبكة والمواقف الدرامية المختلفة.

ومن ثمة يقول بيتر بروك "والعنصر الأساسي في المسرحية هو الحوار، وهو يتضمن توترا ويفترض وجود اثنين غير متفقين، وهذا يعين الصراع سافرا أو خفيا لا يهم، وحين تتصادم وجهتا نظر، فكاتب المسرح مرغم على أن يعطي كلا منهما نفس الدرجة من القابلية للتصديق[1].

ويجب أن يكون الحوار معبرا بصورة واضحة عن صفات الشخصيات المختلفة، إذ به نستطيع أن نكتشف وضعها الاجتماعي، وانتمائها الطبقي ومستواها الثقافي، كما نتعرف على حالتها النفسية و"الحوار ينقل المعاني الفكرية والاجتماعية والنفسية لشخصية المتحدث..."[2]. كما يكشف الحوار سن الشخصية ومهمتها، وبذلك تكون قد أوضحت من خلال حواراتها لجمهورها جل المعلومات المساعدة والمناسبة على تعريفها وتقديمها لكي يتسنى فهمها وفهم الموضوع.

[1] بيتر بروك: النقطة المتحولة، أربعون عاما في استكشاف المسرح، تر: فاروق عبد القادر، عالم المعرفة، العدد 154، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت، 1991، ص: 35.

[2] عقيل مهدي يوسف: التربية المسرحية في المدارس، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، د.ت، ص 39.

ونظرا لأهمية الحوار في تبيان وتوضيح مختلف صفات الشخصيات وتجسيد أبعادها على الكاتب هنا أن يكون حريص في توظيف الحوار المثالي الذي يؤدي الغرض المطلوب، فيكون جيد وصالح بتعابيره الصادقة التي يتضمنها الحوار الناجح، خاصة وأن الكاتب أمام فئة ذكية وفطنة تكتسب بسرعة.

وهذا ما تميزت به حوارات مسرحية آية الرحمان والكتاب العجيب لكاتبها عبد الصمد الذي استعان فيها بالحوارات القصيرة مثل في المشهد الثاني

الظلمان: بلا حس

الحنود: التخربيش"

الظلمان: بلاك تلقاوه يا خرابيش.

الجنود: ياله يا خرابيش.[1]

كما أنه استعمل لغة حوارية سهلة رغم أنها باللغة العربية الفصحى والعامية إلا أنها سهلة لأنه اعتمد على كلمات يستعملها الأطفال في المدارس مثل الهلاك، الخمول، الخير، الشر، الغباء، اللعنة.

فكلها كلمات متداولة بين الأطفال وليست بالغريبة عنهم، رغم وجود بعض الكلمات التي تصعب عليهم.

وكما ذكرنا سابقا أن وظيفة الحوار المسرحي هي الكشف عن أفكار الشخصيات وعواطفها وطبائعها الأساسية فقد استهلها عبد الصمد صادق في الكشف عن شخصيات مسرحيته فمثلا في **حوار** "الحارس: الظلمان: اليوم...اليوم...انهار سعيد...

الجنود: ياظلمان المكان...بلغنا بلجديد.

تدل على صفات الشخصية القبيحة والماكرة والتي لا تريد الخير أبدا.

الظلمان: وانتوما شكون.؟

ماجد: أنا ماجد.

[1] مسرحية آية الرحمان والكتاب العجيب ص3 .

آية: وانا آية الرحمان.

الظلمان: واش من زمان تعيشي فيه يا آية الرحمان.

آية: زمان الشجعان..وبلاد الفرسان.[1]

لغة الحوار:

هي الأداة والوسيلة التي نستطيع من خلالها تصوير الأفكار والمعلومات والتعبير ع مختلف الآراء. وهي تلك الرموز والإشارات والأصوات التي تعبر بها عن الإحساس والمشاعر.

يُعرف الحوار أنّه الجزء الأهم من العمل الفني، ومن خلاله يصل الكاتب إلى قلوب الأطفال، وهو الوسيط الذي يحمل الفكرة وينقلها إلى الطفل المشاهد، وبطريقة لا يشعر فيها الطفل أنّ الحوار موجه إليه مباشرة وإلاّ أصبح نوعا من النصح والإرشاد. ويعتبر الحوار من أهم الوسائل التي يعتمد عليها الكاتب في رسم الشخصيات. وللحوار الجيد شروط لابدّ للكاتب أن يلمّ بها إلماما جيدا حتى لا يصبح العمل المقدم على خشبة المسرح مملاّ لا يؤدي وظيفته كما يجب[2]. وتتمثل شروط الحوار الناجح بالآتي:

1-الموضوع:

لا شيء يميت مضمون الفكرة في الحوار إلا الغموض الذي يقضي على ترابط الأحداث ويربك عقل الطفل في جهد التفسير لما يراه ويسمعه، وبالتالي تخف لديه متعة المتابعة لما يجري أمامه من مشاهد تمثيلية. ووضوح الحوار له دور رئيسي في إيصال الإبداعات الفنية للمشاهد بالشكل والمضمون، ومن خلاله نتعرف على السمات الشخصية للمتكلم لجهة إظهار انفعالاته وتبيان حالته النفسية التي تنبئ عما سيفعله في مشاهد لاحقة"[3].

[1] مسرحية آية الرحمان والكتاب العجيب: م س، ص5 .

[2] حسن مرعي، المسرح التعليمي، الكتابة الموضوعات النماذج، م س، ص33 .

[3] حسن مرعي: المسرح التعليمي، الكتابة الموضوعات النماذج، م س، ص33 .

2-الإقتصاد:

ونعني به أن لكل مقام مقال، إذ لا يجوز أن ينطق الممثل بكلمة إلا في مكانها المناسب ومن دون استطراد وعلى الكاتب أن يكون حذرا في انتقاء كلماته، وأن يعمل للابتعاد عن الجُمل والعبارات التي لا تضيف شيئا جديدا على النص المكتوب وبشكل تكون فيه الكلمات قليلة والمعاني كثيرة لأنّ قصر العبارة واتّضاح دقتها يعتبران من وسائل الاتصال السريعة التي تريح الطفل في إصغائه ومشاهداته للأحداث ولأنّ "طبيعة المسرح لا تتيح لجمهور الأطفال فرصا لملاحقة المعاني والتعابير، وهذا يقضي بأن تخلو لغة المسرح من كل تقييد أو استطراد أو غموض وأن تكون معبّرة ومركزة، لأن اللغة السلسة تنفذ إلى ذهن الطفل بيسر دون أن تبعث في نفسه الملل والإرهاق أو تجرّه إلى الشرود"[1] وبناء على ذلك، على الكاتب أن يترك كل العبارات التي لا قيمة لها، وينتقي خيرة الأساليب المعبرة عن فكرته، وأن يبذل قصارى جهده في تجميع معلوماته وأساليبه في أسطر قليلة من الحوار كي يحتفظ بثبات الفكرة في المسرحية ومن دون تعرضها لأي اهتزاز[2].

3-الإيقاع:

من جماليات الحوار في المسرحية هي الفصاحة، وهنا لا نقصد الفصاحة اللغوية بل المقصود بها الارتقاء بمستوى الحوار عن المحادثة اليومية وفي الوقت نفسه الوضوح ،لأن أكبر شيء يقضي على المسرحية هو الغموض، فالمتلقي لن تتاح له إمكانية استرجاع الحوار عندما لا يتمكن من فهمه، هذه الإمكانية متاحة في حالة القراءة فقط، وعلى هذا الأساس فإن الوضوح في الحوار يساعد المتلقي على تتبع الأحداث بشوق ومتعة. كما يعتبر الإيقاع من أهم مقومات الحوار الجيد والمتماسك؛ فالمسرحية بطبيعتها تخضع إلى تتابع المشاهد والفصول التي تتباين فيما بينها بتباين مواقف الشخصيات وتطور الأحداث، فعلى الكاتب معرفة متى يحتاج الحوار إلى الإطالة ومتى يحتاج إلى التكثيف والتركيز، إضافة

[1] حسن مرعي: م ن ، ص 34.

[2] حسن مرعي، المسرح التعليمي، م ن،ص35

إلى الالتزام بالإيقاع الزمني للحوارات، فكل شخصية مطالبة بمعرفة متى تبدأ ومتى تنتهي،لأن الدراما محكومة بمبدأ الزمن المعلوم[1].

إنّ الإيقاع في المسرحية هو بمثابة النبض في الجسم البشري، والإيقاع في الحوار يشبه الهارموني في الموسيقى فيجب أن يتمتع الكاتب بمقدرة جيدة على ترتيب كلماته الترتيب الصحيح الذي يكون له أكبر الأثر على المتفرج.

فيجب على الكاتب أن يكون متمتعا بأُذن موسيقية، فلابد أن يملك حاسة بالإيقاع والوزن، وكذلك حاسة بالتوقيت بمعنى أنّه يجب أن يدرك متى يزيد من سرعة كلامه، ومتى يقلل هذه السرعة، ومتى يحتاج المشهد إلى التحرّك الهادئ وهكذا...[2]

4-الموضوعية:

ونعني بها أن الحوار يجب أن يتناسب وأبعاد الشخصية التي يرسمها الكاتب من دون أي تدخل لمشاعره فيها وحتى لا يصبح مضمون الحوار عنده يحمل صفة التوجيه والتمني الذاتي لما يرغب في إيصاله للأطفال. فالموضوعية واجبة في رسم الشخصية كما هي بالفعل لا كما يريدها الكاتب. ولذلك ينبغي أن تكون كل كلمة في الحوار تكشف عن حقيقة ما ومن دون مبالغة خاصة في المسرحيات الهادفة التي ترمي إلى تحقيق أهداف تربوية.

وفي صياغته لهذا النص إستعمل صادق عبد الصمد مزيج بين اللغة الفصحى والعامية تميزت بالوضوح والاختصار والبساطة، لغة تتيح للطفل إمكانية فهم و إستيعاب مفرداتها وألفاظها، تستطيع إيصال المعنى الحقيقي لمختلف المواقف، وتكشف عن جوهر الصراع وطبيعة الشخصيات، ومن جماليات لغة هذا النص أنها لغة حوارية متداولة ومفهومة وكل مفرداتها متداولة لدى الطفل، أمانة، خوف، متحير، كسول، جبان ... هذه المفردات الفصيحة والمتواجدة في ذهن الطفل التي استعملها الكاتب فهي تمكنه من إثراء رصيده اللغوي كمتلقي.

[1] غالم نقاش، مسرح الطفل في الجزائر دراسة في الأشكال والمضامين، م س، ص 240.

[2] حسن مرعي، المسرح التعليمي، الكتابة الموضوعات النماذج، م س،ص35

لقد ثار جدل حول اللغة التي يستخدمها هذا المسرح، فهناك من يؤكد على الفصحى وهناك من يؤكد على العامية، باعتبار أن المسرح يستقبل أطفال معينين بمختلف المستويات، لذا يفرض هذا السبب لإيجاد لغة عامية كون المتفرجين هم من من طبقات مختلفة ومن بينهم الذين لا يعرفون لا القراءة ولا حتى الكتابة. لكن البعض الآخر فضل الفصحى وأكدوا أنها الأنسب كونها تقدم في وسط ثقافي وهي المدرسة. ولأن المسرح أداة تعليمية فعلى اللغة أن تكون بالفصحى التي يجب أن تتميز بالبساطة لتكون بذلك قريبة جدا من لغة الطفل[1].

إن لغة التخاطب تتنوع بتنوع الأنساق اللسانية والبصرية والحركية، وإن استجابة المتلقي تتأرجح بين مستويين: أولهما: لغة الحوار الدرامي.

ثانيهما: المفردات البصرية المؤسسة لمنظومة سينوغرافيا العرض الصورية.

وتبقى مسألة الحوار وبأيّ لغة يجب أن يُكتب؟ في رأينا أنّ القصص المسرحية التي تعالج قضايا قريبة من حياة الطفل العادية فمن الأفضل أن تكتب بالعامية وبعيدا من التعابير التي تؤثر على الذوق العام، أما قصص التاريخ والخيال العلمي فمن الواجب كتابتها بالفصحى البسيطة والبعيدة عن الألفاظ والتعابير البلاغية العميقة، والقريبة من مستوى المرحلة التعليمية للطفل. مع الإشارة إلى أن طبيعة الألفاظ قد تكون أبلغ في التأثير على المشاهد من أي أمر آخر على المسرح يقول جون جولزوزي: "إن عبارة زائفة أو كلمة ناشزة عن السياق تقضي ولابد على الإيهام المنشود، كما يقضي حجر بعد قذفه في ماء راكد على الصورة المرئية في صفحة الماء فيجعلها هباء منثورا"[2].

نشير هنا إلى أن براعة الكاتب قد تساعد في التغلب على بعض المشاكل الفنية والتي يمكن للحوار أن يساهم في حلها لإتاحة الوقت وإجراء بعض المتغيرات المشهدية على المسرح وهي أمور على الكاتب أن يلمّ بها قبل كتابته لسيناريو المسرحية وحتى يتآلف التأليف مع الإفراج يقول روجرم بسفيلد في هذا الخصوص: "إن الكاتب المسرحي مُطالب بالمساعدة من خلال الحوار الذي

[1] أنظر، سامر خالد منى، الخيال والأسطورة ودورهما في بناء عقل الطفل، مجلة التربية، تصدر عن اللجنة الوطنية القطرية للتربية والثقافة والعلوم، قطر، العدد 143، ص 200.

[2] حسن مرعي، المسرح التعليمي، الكتابة الموضوعات النماذج، م س، ص37 .

يكتبه على تذليل بعض الصعوبات الفنية أو الآلية التي تواجه المخرج وهو ينفّذ وجهة نظر المؤلف وقت إخراجها. ومهما يكن من ذلك فالحوار المستخدم لحلّ أمثال هذه الصعوبات الفنية يجب أن يدعم التقدّم المستمر لفعل المسرحية»[1].

هذه أهم شروط الحوار الجيّد والناجح والواجب توفّرها في أي عمل فني يمكن لأيّ كاتب موهوب تقديمه للأطفال.

وتعد لغة الحوار من حيث سبكها وصدقها وجزالتها ووضوحها نقطة الشروع في مد جسور الاتصال مع المتلقين، بل الكلفة الراجحة من بين لغات المسرح، إذ طالما ينفعل الطفل بصدق وتلقائية ويصفق بحماسة عندما تعالج حوارات النص على وفق رؤية إخراجية متقدمة تستنطق أفكار ورؤى النص.

ويكون إصغاء المتلقين الصغار أو الكبار على أشده عندما يتضمن النص قصة مؤثرة تتوالى صورها المؤثرة عبر لغة طبيعية منسابة بكونها المرتكز النظري في مجال الرؤى الإخراجية التطبيقية.

ولذلك، إن انكباب المؤلف الدرامي على دراسة مكونات النص وآلية إنتاجه، له من الفضائل ما يجعل الكاتب على قدر من الحصانة الثقافية والمعرفية التي تقيه شر الإنزلاق في متاهات لا يحمد عقباها.

إن النص الدرامي بوصفه لغة لا يقف عند حدود الفكرة المنتقاة أو الموضوع والشخصيات، بل أن الأهم من ذلك كله، هو التعبير عن فكرة النص بوساطة الحوار والكيفية التقنية التي تقترحها مخيلة المؤلف وتترجمها ذهنية المخرج، في حين يغيب عن بال بعض الكتاب الذين يزاولون مهمة الكتابة للمسرح عامة ومسرح الطفل خاصة الكثير من التقنيات المتعلقة بميكانزمات اللغة وطبيعة الحوار فتكون نصوصهم بلا أنساق درامية ناجعة ومؤثرة، وبهذا افتقرنا إلى الكتاب الأفذاذ المهرة، ونشأت من جراء ذلك أزمة فعلية على صعيد النص المسرحي.

[1] حسن مرعي، م ن ، ص38 .

إلى جانب هذا استعمل الكاتب الأسلوب الإنشائي الذي تنوع بين الاستفهام والأمر والتعجب والنداء ويمكن استعمال اللغة سواء كانت بالعامية أو الفصحى ولكنهما يجب أن تتميز بخصائص وشروط أثناء توظيفهما "يفضلهما الكثير بأن تكون بالعامية بعيدة عن تلك التعابير التي تؤثر على الذوق العام، وتكون بالفصحى البسيطة البعيدة عن الألفاظ والتعابير البلاغية العميقة"[1].

والمهم في اللغة هو تميزها بالوضوح والبساطة، بعيدا عن كل التعقيد للفظ والمفردة وتلك الجمل الطويلة والكلمات الصعبة، التي تشتت انتباه وذهن الصغير، لتكون بذلك سببا في بعث القلق والملل والإرهاق في نفسية الطفل المشاهد. وعليه يجب على الكاتب انتقاء الكلمة أو المفردة التي تعبر عن الأحاسيس والمشاعر. فجميع هذه الكلمات لها دلالة عميقة تحث على المحبة والتعاون، هدفها الأكبر هو جلب الانتباه والاستحواذ على تفكير الطفل، بإثراء مستواه بثقافة لغوية متنوعة، ويعود هذا طبعا إلى مدى قدرة الكاتب على اختيار اللفظ المؤدي للمعنى والمعبر عن الفكرة.

لذلك يجب أن تنفق الألفاظ والمفردات بعناية فائقة، حتى تعبر عن الحدث وتحقق الغاية الجمالية والفنية لدى الطفل "تنبع اللغة من الحدث وتعبر عن حركة الدمية بلغة رشيقة مجردة، توصل صورها وإيقاعاتها وتكشف بناءها للمتفرج الصغير لتجعله متأملا للجانب الجمالي والفني فيها"[2].

سواء كانت اللغة عامية أو فصحى فإنها يجب أن تتميز بالبساطة والوضوح وتعبر عن الصور الحياتية اليومية بألفاظها وتراكيبها المألوفة لدى المتفرجين الصغار وهذا من أجل فتح مجال لاستيعاب الكلمة وفهمها دون مشقة.

الزمان والمكان في مسرحية آية الرحمان والكتاب العجيب:

الزمـــان :

يعتبر الزمان عند أغلب المنظرين والفلاسفة "هو مامضى أو مستقبل، وليس عندهم زمان حاضر، بل الحاضر هو الأن الموهوم المشترك بين الماضي والحاضر، والمستقبل ومن المعاني للزمان في

[1] حسن مرعي، المسرح التعليمي، الكتابة الموضوعات النماذج، م ن ، ص 55.

[2] عقيل مهدي يوسف: التربية المسرحية في المدارس، م س ، ص 14.

الفلسفة الحديثة أنه وسط لا نهائي غير محدود شبيه المكان الذي تجري فيه الأحداث، فيكون لكل منهما تاريخ، ويكون هو نفسه مدركا بالعقل إدراكا غير منقسم"[1]، من هذا التحديد الفلسفي يعني أن الزمن وسط لا نهائي ويُدرك بالعقل، ثم يقول الكاتب في تعريف آخر للزمن أنه "الديمومة وهو مختلف عن الزمان الرياضي أو الزمان العلمي وهو دفعة سيالة أو مجرى متحرك أو تيار مستمر يجري أمام المدرك الواقف على شاطئ الحاضر، وقولهم أيضا مجرى الزمان وسير الزمان، ومعنى ذلك أن الزمان قد يكون مرادفا لمعنى الديمومة، أو يكون مختلف عنه، فإذا كان مرادفا له دلّ على الوسط الذي تجري فيه الأحداث، أو زمان الحالات النفسية"[2] ، تداولت هاته الآراء الوحدات الثلاث والتي نجد من بينها وحدة الزمن، دعّمها بعض النقاد المسرحيين، والمنظرين للدراما.

ولإدراك الزمن في مسرح الطفل من بيئة لأخرى،"يتعلق الأمر بالدرجة الأولى بالشخص ذاته ".

المكـان :

يعرّف من الناحية الفلسفية أنه "الموضع وجمعه أمكنة وهو المحل lieu المحدد الذي يشغله الجسم...وهناك مكانا بصريا...أما المكان الهندسي والمتصل وغير المحدود فهو مكان مجرد أو تصور عقلي محيط بجميع الأجسام"[3]. وإذ كان هذا المفهوم تحدد فلسفيا فإنه يعني بشكل ما أن المكان يحويه جسم معين ويكون تصوري بالنسبة للعقل، ويحدد الكاتب نفسه المكان من الجانب الإدراكي في كتابه علم النفس " المكان إما أن يكون مجردا، وإما أن يكون محسوسا متشخصا، فإن كان مجردا كان الحيز متوهما، ومعنى ذلك أن المكان المجرد وسط متجانس ليس له حدود ولا مشخصات حسية وهو فراغ غير متناه لا يختلف بإختلاف الأجسام الموجودة فيه"[4].

أما مصطلح المكان في المسرح، "هو الموضع أو الحيز كوجود مادي يمكن إدراكه بالحواس وبذلك يتميز عن الفضاء وهو الفراغ الذي يحيط بالعناصر المادية، وهو أحد العناصر الأساسية في

[1] أنظر، جميل صليبا، المعجم الفلسفي، ج2، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان،1982، ص 431.

[2] أنظر ، م ن، ص637 .

[3] أنظر ، م ن ، ص431 .

[4] أنظر ، م ن ، ص349 .

المسرح لأنه شرط لتحقيق العرض المسرحي، وهو مثل الزمن في المسرح ذو طبيعة مركبة، لكونه يرتبط بالواقع أي مكان العرض المسرحي، من جهة وبالمتخيل أي مكان الحدث الدرامي المعروض على الخشبة"[1]

ومن خلال هذا المفهوم نطلق على المكان المسرحي إسم الحيز الذي يجري فيه اللعب أو الأداء وحيّز الفرجة وأيضا هو مكان المتفرج.

لقد حرص كاتب مسرحية آية الرحمان والكتاب العجيب على تحديد البيئة الزمكانية بعمله المسرحي، وذلك حتى يساعد الطفل على تمثل الوقائع والأحداث، وقد عمد إلى تحديد الزمان والمكان من خلال عدة طرق منها:

ذكر الزمان والمكان في حوارات صريحة عند بداية المشهد، في حوارات متعددة مثل، سافر عبر الزمان وجيبلي إنسان في هذا المكان. بحيث الزمان صبيحة يوم دراسي يتحول بعدها إلى كابوس، والمكان من حديق المنزل إلى الغابة، نرى أن الكاتب أخذ من الأسطورة والحكاية الشعبية وإختياره لشخصيات تتناسب وواقع الأسطورة.

[1] أنظر، ماري إلياس، حنان قصاب، المعجم المسرحي، م س، ص473

المبحث الثاني: طبيعة الخطاب في مسرح الطفل

الخطاب المسرحي:

يتميّز الخطاب المسرحي عن الخطاب الأدبي، أو "اليومي"، بقوته التحقيقية، (أفعال تتحقق لدى قولها)، وقدرته، رمزيا، على إنجاز فعل. وفي المسرح، نلاحظ وجود تقليد أو اتفاقية ضمنية تقول: "القول هو الفعل". وهذا ما أشار إليه دائما المنظرون، وخصوصا منظري الحقبة الكلاسيكية، حيث لم يكن وارداً أو مسموحاً تنفيذ إخراج أفعال عنيفة، أو بكل بساطة لصعوبة التنفيذ المادية. وقد تنبّه دوبينياك بأن على خطابات الشخصيات "أن تكون، كأفعال قائليها، أو على صورة تلك التي نظهرها أو نعرضها، لأن، هنا في هذا الإطار"، "تكلّم تعني فَعَل" بحيث إن "أي مأساة في عرض، لا تقوم ولا تكون إلا بالخطاب". فالخطاب المسرحي هو مكان الإنتاج الدّال على مستوى فنّ البلاغة، والافتراضيات المنطقية، وما يعرض من وقائع وكلام. إذن ليس له مهمّة وحيدة فقط لتمثيل العرض على الخشبة فحسب، بل المساهمة لتقديم وتمثيل نفسه، كآلية لبناء الحكاية، والشخصية والنص".[1]

5-الخصائص العامة للخطاب المسرحي:

ليس ممكنا التكلّم على الخطاب المسرحي عامة (بعكس استخدامه المعتاد). غير أننا سنعود بشكل سريع إلى بعض هذه الخصائص المتكررة.

وفي نفس السياق يقول (جاكبسون):" إن الكلمة فعل، وليست مجرد لفظة، وكل عنصر في الحوار المسرحي لا يكتفي بقول شيء ما فحسب، لكنه يؤدي دورا يكون له أثره على مستوى الفعل وعلى مستوى التلقي، وليست صورة الخطاب الحواري المسرحي مجرد تنسيق بلاغي، وإنما هي عبارة عن أدوار فعالة ومؤثرة".[2]

[1] باتريس بافيس، م س ، ص 182.

[2] غالم نقاش، مسرح الطفل في الجزائر دراسة في الأشكال والمضامين،م س، ص 240

أ-الموضوع أو المواضيع التي يجب اكتشافها، وغالباً في الأمكنة التي لا ننتظرها فيها. موضوع أيديولوجي وموضوع تحليل نفسي غالباً ما يبدو وكأنهما خرجا عن مركزيتهما، فالإخراج لا يعطي إلا صورة تقريبية وإيهامية.

ب-إن الخطاب غير مستقر وثابت: فالممثل والمخرج لديهما فرصة التنصل من النص، وإعطائه شكلا وتركيبه طبقاً لموقف العرض والبيان، أي لعملية القول.

ج-فهو تقريبا مسرحي وحركي: ف"تحويره"، أي إمكانية ترجمته مسرحيا يتعلق بالإيقاع، وبفن البلاغة وجودة الصوتيات عنده.

د-وضعه في موقف بكشف بحسب درجة دقته وتفاسيره عناصر تبقى مخفية في النص. (سياق التحقيق)، (النص الدرامي).

هـ-الخطاب هو تقريبا جدلي، وهو مرتبط بالتغييرات في الموقف الدرامي، ويترابط نتيجة النزاعات الدرامية أو بحلولها، أو، على نقيض ذلك، يسوقه الحظ، والكلمة النبيهة، والفكرة المفاجئة أو "الاكتشاف".

و-إن الخطاب الدرامي هو شكل "محادثاتي" يتطلع، بحسب ويرث (Wirth)، أن يحل مكان الحوار-المحادثة (الحديث) (التبادل الدرامي): و"في الحوار-المحادثة، فمساحة الكلام تختلط مع مساحة الحيز المسرحي، أما في الأشكال غير المحادثاتية من الخطاب (التوجه إلى الجمهور مثلا)، فإن مساحة الكلام تشمل الصالة والخشبة"، بالطريقة نفسها.[1]

الخطاب المسرحي والمسافة الجمالية

يدل هذا التعبير المستعمل غالبا اليوم على أن الخشبة ليست ثابتة وأن الديكور لا يبقى قائما من بدء العرض المسرحي حتى نهايته: فالسينوغراف، أي مصمم السينوغرافيا، يتصرف بمساحات الأداء والأشياء وخطط التطور تبعا للفعل الذي سيؤدي، ولا يتوانى عن تغيير هذه الهيكلية خلال

[1] باتريس بافيس، م س، ص 183.

العرض. فالمسرح هو آلة للعب أقرب من ألعاب الأطفال التربوية البنائية، منه إلى جدرانية للتزيين. فالجهاز المسرحي يصور العلاقات بين الشخصيات ويسهل التطورات الحركية للممثلين".[1]

يترك المشاهد، وبالعموم المتلقي لأي أثر فني، مسافة، عندما يتبيّن له بأن العرض غريب عنه، وخارج عن مفاهيمه، ولا يحسّ نفسه معنيا أو متورطا به انفعاليا، ولن ينسى بأنه موجود في حضور حالة تخيلية، واستطرادا، فإن المسافة، هي حاسة أو جهاز قدرة استعمال الرأي الناقد، والصمود في وجه التوهم المسرحي. والكشف عن طرائق وأساليب للعرض".[2]

إن مفهوم المسافة يستعمل في النظرية الأدبية الرومنسية، لا سيما للدلالة على كيفية تموضع السارد–الراوي بالنسبة إلى تبيان وعرض وقائع الكلام الملفوظ والعرض البياني، أو الشخصيات.

وبما أن المشاهد قد وضع في مواجهة الخشبة، وباتحاد وثيق مع الحدث، فإن صورة مسافته النفسية من العرض قد فرضت عليه وبالأخص منذ مقولة ال "effet d'étrangeté" البريختية الشهيرة (ver-fremdungsffkt) والتي تُرجمت خطأ، بكلمة distanciation. بينما قد تكون عبارة ال"تأثير التغريبي" هي الترجمة الأفضل".[3]

إن المسافة هي، أولا وفعلياً، العلاقة بين الخشبة والصالة، ومنظور الجمهور النسبي في حقل الرؤية ودرجة اشتراكه فيها، أو على الأقل اندماجه الفعلي والمادي بالعرض. فالسينوغرافيا بالنتيجة هي، في الوقت نفسه سبب ونتيجة النوع الدراماتورجي، وهي تدعم التأثير الدراماتورجي إذا عرفت كيف تتأقلم مع متطلبات رؤية ما للعالم وصيغة وكيفيتها الكتابة.

وللتوسع في المدلول فإن المسألة تصبح موقف الأنا في وجه الغرض الجمالي، وهي تختلف وتتبدّل بتباين قطبين نظريين:

–المسافة "صفر" أي المماهاة الكاملة والالتحام مع الشخصية. فالمسافة القصوى التي تصبح لامبالاة كاملة بالحدث وذلك عند خروج المشاهد من المسرح مباشرة وتركيز اهتمامه على شيء آخر.

[1] باتريس بافيس: م ن ، ص 183.
[2] باتريس بافيس: م ن ، ص 184.
[3] باتريس بافيس: م ن ، ص 184.

هذه المسافة نقيسها بـ"انقطاعات توهمية"، في وقت حيث يكون عنصر من عناصر الخشبة غير محتمل الوقوع. إذن فالمسافة هي فكرة تقريبية ذاتية، وبالآتي فهي صعبة القياس، وبالنتيجة مستعارة.

"إن أخذ المسافة في عالمنا الثقافي، له عدة جوانب إيجابية ونقدية. فهناك بعض الخجل للوقوع في فخ التوهم، واستلاب في تفكيك رأيه وحكمه: فمن الأفضل، كما نعلم، الاحتفاظ بمسافة ما، وتاليا بالحذر والتحفظ. وهذا السياق، من الإدراك المعرفي، قاد بريخت إلى سوق نقده حول المحاكاة، فرفض المسافة، وسيقود المخرجين إلى تنشيط اشتراك الجمهور وتقييده انفعاليا بالخشبة مصرين على هدم الحاجز بين الخشبة والصالة، وفي بعض الظروف والحالات المحدودة، بإشراك ممثلين في الشعائر نفسها، والحدث نفسه، أو في جمعهم في رابطة واحدة".[1]

مسرح الطفل بين الوسيلة الإعلامية، التربوية، التعليمية، الترفيهية:

يجمع المسرح عدة مزايا فابالإضافة إلى أنه أحد الوسائل الإعلامية، فهو أيضا وسيلة تربوية، تعليمية، ترفيهية.

أ–المسرح وسيلة إعلامية:

يعتبر المسرح همزة الوصل التي تجمع بين فنون الغناء والحركة والموسيقى من ناحية، والمهارة اللغوية متمثلة في التمثيل والإلقاء من ناحية أخرى.

ويمكن إبراز دور مسرح الطفل كوسيلة إعلامية في ثلاث نقاط رئيسية:

"مسرح الطفل وسيلة اتصال مرئية ومسموعة، فاعتماد المسرح على الإدراك السمعي والبصري يترك أثرا ممتدا في ذاكرة الطفل ومكونات الخيال لديه، بما يسهم في تشكيل شخصية الطفل على المدى البعيد.

هناك علاقة مباشرة بين مرسل الرسالة المسرحية ومستقبلها وهو "الطفل".

[1] باتريس بافيس: م ن ، ص 184.

اعتماد الرسالة المسرحية على الدراما والتي تعبر عن الفعل ورد الفعل، يبرز مدى فاعليتها وتأثيرها الإعلامي القوي."[1]

ب–المسرح وسيلة تربوية:

فالفن يعتبر أحد أهم مصادر المعرفة الإنسانية، فضلا عن كونه أحد العوامل الهامة في عملية التقدم الحضاري والثقافي في أي مجتمع. والمسرح باعتباره "أبو الفنون" جميعا يعتبر من أهم الوسائل التربوية والتي تهتم بالنواحي الخلقية، والسلوكية، والجمالية،... إلخ. وكل ما يتعلق بالنواحي التربوية بمفهومها الشامل، إضافة إلى أن الفنون المتعددة التي يقدمها كفن الممثل، وفن الديكور، وفن الإضاءة،... تسهم في تنمية الخيال والإبداع.

ج–المسرح وسيلة تعليمية:

مسرحة المناهج التعليمية يعتبر أبرز ما يمكن أن نشير إليه في إطار هذه الجزئية، وتعني "مسرحة المناهج" وضع المادة العلمية في إطار مسرحي، فاستنادا إلى أن المسرح يعتمد على عدة فنون، كما أن له دوره في تفجير طاقات وإبداعات الأطفال، وبصفته أحد أبرز ألوان النشاط الفني الذي يجب ممارسته في إطار مؤسساتنا التعليمية.[2]

يمكننا من خلال استخدام هذا الأسلوب أن نغير وجه العملية التعليمية بصورتها العقيمة التي نشهدها في مؤسساتنا التعليمية. والتي تقف أهدافها عند حد ثقافة الذاكرة من حفظ واسترجاع والنتيجة النهائية كما يدركها الجميع! أن استخدام أسلوب "كمسرحة المناهج" أشارت لفاعليته العديد من الدراسات في مجتمعات أخرى لو أمكن تنفيذه فقط في إطار الحلقة الأولى من التعليم الأساسي، يمكن أن نجني منه ثمارا عدة فيكفي أن الطفل سوف يكتسب خبرة مباشرة بنفسه من خلال تفاعله مع أقرانه، وبهذا نسمو بعقل الطفل من مجرد حفظ المعلومات إلى مستويات أعلى قد تصل إلى مستوى الإبداع، وهو ما نرجوه من تعليمنا في العصر القادم.

[1] إيمان العربي النقيب: المسرح والقيم التربوية للطفل، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 2011، ص100.

[2] إيمان العربي النقيب، المسرح والقيم التربوية للطفل، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 2011، ص101.

-يساهم المسرح في زيادة الحصيلة اللغوية للطفل بما يقدمه من مفردات وتراكيب لغوية جديدة فقد أشارت العديد من الدراسات إلى أن الأطفال الذين اعتادوا الذهاب للمسرح، يتمتعون بقدر كبير من التفوق، والقدرة اللغوية، وحسن التوافق الاجتماعي.

د-المسرح وسيلة ترفيهية:

إضافة إلى أن المسرح يسهم في استخراج الحقيقة والواقع من خلال (الفانتازيا) فإن عروضه تجلب المتعة والسعادة إلى نفوس الأطفال في مختلف الأعمار. ونظرا لما لهذا الوسيط من أهمية تربوية عائلة العائد فإنه لا بد من الاهتمام بانتقاء ما يقدم من خلاله بالنظر إليه من اتجاهات عدة:

-ينبغي أن تدفع العروض المسرحية الطفل إلى البحث والتأمل وإعمال الذهن والخيال.

-طرح القيم والأفكار في قالب غير مباشر وليس في صورة عظة ونصائح مباشرة، تفقدها معناها والهدف المرجو منها.[1]

[1] إيمان العربي النقيب، المسرح والقيم التربوية للطفل، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية،2011، ص102

المبحث الثالث : خاصية التمثيل في مسرح الطفل:

علاقة اللعب بنمو الشخصية:

إن اللعب سلوك وتلقائي يصدر عن رغبة الشخص أو الجماعة وتعتبر فترة الطفولة من أخطر الفترات في حياة الإنسان حيث تتحدد فيها ملامح كل رجل وامرأة. ومعاملة الأبناء تتطلب مهارات يتعسر على كثير من الآباء والأمهات تعلمها، لا سيما في مرحلة ما قبل المدرسة حيث تكون قمة النشاط الزائد من جانب الطفل ويحاولون الحد من حركاته من مشي وجري وتسلق... فيضطرون لنهره وحتى حبسه إن استدعى الأمر، مما يسبب للطفل انهيارا وإحباطا كثيرين... فالعلاقة التي تربط الطفل باللعب علاقة وطيدة جدا، وذلك أن اللعب هو حب الطفل وملاذه وعالمه وحياته، ولهذا تنوعت تعريفات اللعب لتنوع وجهات النظر.

فيعرفه "Chaplin": "نشاط يمارسه الناس أفرادا أو جماعات بقصد الاستمتاع ودون أي دافع آخر"[1].

ويتفق معه في هذا التعريف "بوهلر" فيجد: "أن السعادة والاستمتاع الذي يشعر بهما الطفل مظهر من مظاهر اللعب"[2].

فاللعب ينفس عن الطفل كثيرا ويجعله يشعر بالراحة والمتعة التي لا تكتمل إلا بهما.

فالطفل منذ ولادته يحس بغرابة أطرافه وعضلاته وبنمو جسمه تتولد لديه طاقة زائدة لا يجد أين يصرفها.

وعلى هذا الأساس يعتبر "سبنسر": "اللعب نوعا من النشاط الحسي الحركي أي نوعا من التنفيس عن طاقة الطفل الزائدة"[3].

---

[1] عبد الكريم محمد شنطاوي، محمد المعايطة، علي سليم مساعدة، جمال الدبعي، سيكولوجية اللعب ، دار الصفاء للنشر والتوزيع ، عمان الأردن، ط1-199م،ص:10.

[2] عواطف إبراهيم محمد ، مفاهيم التعبير والتواصل في مسرح الطفل ، مكتبة الأنجلو المصرية.ط1990،1،ص:06.

[3] عواطف إبراهيم محمد ، مفاهيم التعبير والتواصل في مسرح الطفل، م ن، ص06.

فإذا استغل أحد الوالدين هذه الطاقة، يستطيع أن يطورها لتصبح حركات ذات معنى ولهذا "يعد اللعب إلى حونه رياضة وظيفية exercice fonctionnel لأعضاء الجسم والتي لا يستطيع أن يتركها عاطلة مجردة من القيمة"[1].

هذه الطاقة تجعل الطفل يبحث عن الاستقلالية الذاتية فيحاول التحرر من الواقع المليء بالأوامر والنواهي نتيجة تصرفاته التلقائية التي من خلالها يعبر عن رغبة في التحرر من هذه السيطرة التي يفرضها عليه المجتمع، وعلى هذا فالطفل أثناء قيامه بهذه الحركات التلقائية لا يحس أنه يسبب نوعا من المضايقات سواء للأسرة أو المحيط الذي يعيش فيه، فهو لم يدرك بعد مفهوم احترام الآخرين وهنا يكمن دور اللعب البالغ في توجيه هذه الحركات والتصرفات ومحاولة ضبطها وفق قانون احترام الجماعة القائمة على مبدأ احترام الذات وذوات الآخرين.

وهذا ما يعلله رأي "Good" في اللعب على أنه: "نشاط تلقائي حر موجه أو غير موجه يقوم به الأطفال من أجل تحقيق المتعة والتسلية ويستغله الكبار عادة ليسهم في تنمية سلوكات وشخصيات أطفالهم بأبعادها المختلفة: العقلية والجسمية والوجدانية"[2].

ومن هذا المنطق يجب على الآباء والمختصين توجيه طريقة لعب الطفل حتى يكون مفيدا، لكن بطرقة غير مباشرة وبأساليب لينة حتى يشعر الطفل أنه عير مجبر على اللعب بهذه الطريقة وإنما هذا يوجهه —سواء أكان أحد أبويه أو المربي– يجب أن يجعله يشعر بأنه يشاركه في اللعب ولا يوجهه.

وإذا نظرنا للعب من منظار آخر نجد "شيالو" يعتبر: "اللعب نوعا من الفنون لأن الطفل يعيش جوا من الأحلام ليمزج فيه الحقيقة بالخيال"[3] . إذا أثناء نوم الطفل يبدأ اللاشعور في العمل ليحلم بشخصيات وهمية ممزوجة بالحقيقة والخيال،وعند استيقاظه يحاول توظيف ما رأى في الواقع ويحاول أن يعطي ملامح واقعية نوعا ما فيعطيها اسما وشكلا وربما أكثر...

إذا فاللعب ميزان لقياس مدى تطور أو تخلف شعب من الشعوب.

---

[1] كمال دسوقي، النمو التربوي للطفل والمراهق، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، ط1، 1979م، ص: 132.

[2] عبد الكريم محمد شنطاوي والمؤلفون... سيكولوجية اللعب، م.س، ص: 10.

[3] عواطف إبراهيم محمد، مفاهيم التعبير والتواصل في مسرح الطفل، م.س، ص: 06.

وإن كان "هل" يراه مرآة لمجتمع على كامل فإن "جروس" يعرفه على أنه: "نشاط يعده لحياته المقبلة وهو بالغ"[1]، أي أن اللعب في نظره استعداد ومحاولة تكيف لاستقبال حياة الطفل القادمة. أما "بيجيه" فإنه يربط عملية النمو واللعب بعملية الذكاء العقلي ويعرف على أنه: " عملية تمثيل تعمل على تحويل المعلومات الواردة لتلاؤم حاجات الفرد، فاللعب والتقليد والمحاكاة جزء لا يتجزأ من عملية النمو العقلي والذكاء"[2].

فالبيئة التي يعمل فيها الطفل تؤثر في عقله وتتم عملية التكيف بينهما بواسطة عمليتين هامتين هما، عمليتي التمثيل والملائمة.

ومن خلال هذه العملية يستوعب الطفل التجارب التجارب والخبرات التي مر بها من قبل فيستجيب الطفل للموقف الجديد كما استجاب للموقف الماضي.

فعندما يمر الطفل بخبرات جديدة، فإن الأبنية العقلية الموجودة لديه لا بد أن تتحول لكي تتقبل هذه الخبرات الجديدة، ويكون هذا التحول ضروريا بسبب المعلومات التي تم تمثيلها حديثا. وعلى هذا الأساس ربط (نتيجة) بين هاتين العمليتين وبين التقليد لأنه استمرارية الملائمة، ومنه نصل إلى أن اللعب هو في حد ذاته استمرارية تمثل.

وبخلاف الآراء السابقة فإن "كاترين تايلور" لديها مفهوم أعمق واشمل حول اللعب فتقول: "إنه أنفاس الحياة بالنسبة للطفل. إنه حياته وليس مجرد طريقة لتمضية الوقت وإشغال الذات فاللعب للطفل هو كمال التربية، والاستكشاف والتعبير الذاتي والترويج والعمل للكبار..."[3].

من هذا نفهم أن نظرتها للعب تعدت كونه متعة أو فنا أو ثقافة شعب معين إلى كونه كل حياة الطفل وعالمه الذي لا يمكن الاستغناء عنه بأي شكل من الأشكال.

ومما تقدم يمكن القول أن هذه الآراء ورغم توفرها على نوع من الموضوعية العملية، إلا أنها لم تتمكن من تسليط الضوء على جميع العناصر التي تتيح بلورة تصور شامل ومتكامل لمفهوم اللعب

[1] عواطف إبراهيم محمد، مفاهيم التعبير والتواصل في مسرح الطفل، م.س ص: 06.
[2] عواطف إبراهيم محمد، مفاهيم التعبير والتواصل في مسرح الطفل، م ن، ص 07.
[3] عبد الكريم محمد شنطاوي والمؤلفون. سيكولوجية اللعب، م.س، ص: 11.

عند الطفل إذ لا يمكننا الوصول إلى هذا التصور إلا من خلال تحديد الأهمية السيكولوجية والنفسية والاجتماعية للعب عند الطفل.

أهمية اللعب في النمو الحسي المعرفي:

من خلال ما سبق ذكره عن معنى اللعب والذي يجسد ذلك التباين الواضح في محاولات تحديد مفهومه، وهذا إن دل على شيء إنما يدل على أهمية موضوع اللعب، إذ فيه ينمو الطفل جسديا ونفسيا وعقليا وحتى اجتماعيا ليكون مؤهلا ليكون عنصرا فعالا لصناعة حضارة راقية ومتميزة، وتنوعت أهمية اللعب حسب التجارب والدراسات نعرض أهمها:

"اللعب ضروري لنمو عضلات الطفل نموا سليما ولتمرين جميع أعضاء الجسم وإكسابه ثوبا من الصحة والقوة والجمال"[1]. من خلال هذا القول نفهم أن النمو العقلي والنفسي والعاطفي للطفل يتماشى مع النمو الجسدي مما يجعله فردا متزنا، لكن هذا بشرط التنظيم والتوجيه ونستطيع القول أن اللعب وسيلة لإحداث النمو في جوانبه المختلفة الجسمية والاجتماعية والانفعالية.

"في سنوات الطفولة الأولى يظهر الشكل الأولي للإحساس بالذات لدى الطفل"[2]. لأنه في هذه الشهور يتعرف على ذاته وعلى ذوات الآخرين، وبالتدرج يحاول أن يفهم العلاقات التي تربط الناس ببعضهم البعض مما يجعله يكتسب القدرة على تنظيم تصرفاته وفقا للمعايير المتفق عليها.

"اللعب كما ورد في موسوعة علم النفس هو ضرب من النشاط الجسدي والعقلي يقوم في الظاهر من أجل ذاته، أو ينطوي بالنسبة للفرد على هدف رئيسي هو اللذة والمتعة الناجمة عن ذلك النشاط؛ واللعب ينطوي عادة على الابتعاد عن الغايات والأهداف الجدية"[3].

كما نستطيع بواسطة اللعب أن نتعرف على إمكانيات وقدرات الطفل العقلية لأنه يساعده على اكتشاف الأشياء من حوله وتوظيفها في المكان المناسب والتعرف على الأشكال والألوان والأحجام وذلك عن طريق الإدراك الحسي والقدرة على التحليل الإبتكاري الذي يعتبر بمثابة الدافع

[1] ليلى يوسف : سيكولوجية اللعب والرياضة، مكتبة الأنجلو المصرية، ط2، 1962، ص: 21.

[2] عبد الكريم محمد شنطاوي والمؤلفون... سيكولوجية اللعب، م.س، ص:16.

[3] غالم نقاش، مسرح الطفل في الجزائر دراسة في الأشكال والمضامين،م س، ص26.

لتقدم الطفل في معارفه وتصرفاته. ومثال ذلك "لعب البناء" الذي يعتبر لعبا معرفيا construction، فعندما تقدم للأطفال مواد جاهزة فإنهم يستحضرون خبرات مخزنة ويوظفونها بصورة حسية عندما يجدون هذه المواد الجاهزة المناسبة لهذه الخبرات كونها تساعدهم على استحضار هذه الخبرات، فيحاولون معالجة أفكارهم وخبراتهم تجاه هذه المواد ثم يخمنون صورا أخرى من أذهانهم ليجعلوها أشياء ذات معنى بعد أن طوروا لها شكلا. " وهذه المعالجات تقود لمعالجات أكثر تقدما، فاللعب بناء والبناء يطور البنية العقلية والمعرفية والعمليات الذهنية ويطور مخزون الطفل الخبراتي على أن يقدم الخبرات المناسبة للطفل."[1] فكل الألعاب على اختلاف أشكالها تثري حياة الطفل لا سيما العقلية التي تساعده على النضج المبكر.

كما يعتبر اللعب أداة تربوية لأنه يلبي ميولات الطفل الطبيعية وبتوحيد هذا اللعب يكتسب الطفل سلوكات معينة مما تجعله قادرا على الاندماج والتكيف مع عناصر البيئة المختلفة، ولأن للعب دافعية داخلية تعطيه القدرة والرغبة في التعلم وتتفاوت نسبة التعلم من طفل لآخر وبهذا يمكنه الوصول إلى نتائج واكتشافات تعطيه فرصة لنمو كامل وسوي في كل جوانبه النفسية

والجسمية والعقلية والاجتماعية.

فعالية التمثيل بين اللعب والقدرة الإبداعية:

يتعامل الأطفال في مرحلة عمرهم الأولى بواسطة اللغة والسلوك مع المواد والمواقف بشكل يرتكز على التوهم ولا يكون هذا إلا عن طريق استخدام ملكات الخيال التي تتيح لهم فرصة الإبداع سواء كانت الشخصيات التي ابتدعوها وهمية صرفة أو ممزوجة بالحقيقة "كما تشكل الألعاب التركيبية منهاجا تعليميا تكسب الأطفال نماءات ممتعة تتمثل في التخيل والتصور والتفكير والإبداع والتذكر والإرادة وزيادة إدراكهم لمفاهيم الأشياء وطبيعة المواد[2].

[1] يوسف قطامي، نمو الطفل المعرفي واللغوي، اللعب تطور ذهني معرفي، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان-الأردن،ط1، 2000، ص: 299.

[2] .عبد الكريم محمد شنطاوي والمؤلفون... سيكولوجية اللعب، م.س، ص: 15.

كل هذه الملكات تتضافر لتساعد الأطفال على الابتكار والإبداع ويتوقف اللعب الإيهامي على مدى قدرة الطفل الواسعة في الخيال مثال على ذلك: لتجميع مجموعة من البنات الصغيرات يتظاهرن بأنهن ربات بيت ويتشاورون حول إعداد طعام الغذاء فتقول الأولى مثلا وهي جادة في قولها: إن زوجي يحب أكل اللحم المقلي ولكن ابنتي لا تحب أن تأكل إلا البطاطا... فتقول أخرى وهي تهز رأسها: زوجي أنا يحب أكل السمك لأنه كما يقول قد كره أكل السبانخ... ثم تدخل ربة البيت إلى المخزن وتنتقل فيه من مكان لآخر وترى المنتوجات وتسأل عن السعر وتدفع ثمن الحساب وتحاول عد الباقي ثم فجأة تتذكر أن ابنها سيعود من المدرسة وأن طعام الغداء غير جاهز فتنطلق مسرعة إلى البيت.

يلعب الطفل لينفس عن ذاته ويحميها ويحاول مواجهة الآلام والكبت والضغط الخارجي، ذلك أن اللعب هو الملجأ الوحيد الذي يجلب الاتزان النفسي، فالعالم الذي يحيط به مليء بالمضايقات والأوامر والنواهي ولأنه اندمج اجتماعيا فقد يتعرض لصدمات أو مواقف تدهور حالته النفسية "ومن الطرق الفعالة لعلاج مثل هذه المشاكل ما يعرف "باللعب العلاجي"[1] فاللعب يساعد الطفل على التعبير على انفعالاته الداخلية ويستخدم اللعب التخيلي أو القصصي كمخرج للقلق والتوتر ومثال ذلك: ما تفسره "سوزان" في علاج قطة طفلة صغيرة في مرحلة ما قبل المدرسة التي تقمصت دور قطة لعدة شهور ولقد فسرت "سوزان" لبها على أن هذه الطفلة تعاني من مشاكل عدوانية وعن طريق هذه التخيلات تستطيع أن تهمل نفسها من ناحية النظافة وكانت كثيرة التخريب فتقمصت القطة لأنها لا تحس بالأمان إذا كانت فتاة، وبهذا تتيح لنفسها ذلك الإهمال الذي تفعله القطط دون إدراك. مثال آخر يسرده لنا "ماركي Markey" في لعبة الأب والأم والكلب حيث اختار الطفل دور الكلب حتى يبدر سلوكه الذي يحيره على عض الأطفال الذين لا نحبهم أو شعر بالغيرة منهم"[2] وهكذا يرى "ماركي" أن الأطفال يستخدمون مواقف لعب حتى يعبروا عن دوافعهم الانفعالية.

[1] عبدالكريم محمد شنطاوي والمؤلفون... سيكولوجية اللعب، م.س،ص: 11.

[2] ليلى يوسف، سيكولوجية اللعب والرياضة، مكتبة الأنجلو المصرية، ط2، 1962، ص: 23.

وكما ذكرنا أن اللعب ضرورة أساسية في بداية حياة الطفل كونه يرتبط ارتباطا متماشيا مع عملية نمو الشخصية والنضج الجسدي والنفسي والوجداني والعقلي وارتكازا على هذه الجوانب لا بد أن يتصف اللعب بمجموعة من الخصائص:

اللعب التلقائي و تمثيل الواقع:

أول خاصية للعب هي التلقائية لأنه ينبع من الداخل دون رقابة أو توجيه، فالطفل أثناء لعبه يحاول تصغير العالم الخارجي وإذا فرضنا على الطفل لعبا معينا فإنه لا يحب ذلك لأنه يحمل رؤيته الخاصة ليعبر بتلقائية، "وهذا ما يوضح أن اللعب نشاط حر لا قسم فيه فاللاعب ليس ملزما على المشاركة"[1] ذلك أن اللعب يتبع برغبة داخلية قصد المتعة والتسلية لا الإجبار والتوجيه.

فاللعب هو النقطة المفصلية التي تفصل الطفل بين العالم الخارجي والعالم الصغير الخاص به الذي يحاول فيه تمثيل وتصغير كل شيء يصادفه في الواقع فهو يحاول قدر المستطاع أن يستوعب جملة من الثقافات والمفاهيم حتى يكون قاموسا خاصا به.

سبق وأن قلنا أن اللعب رغبة داخلية تدفع الطفل دفعا لفعل ما يفعله وعلى هذا فاللعب لا يرتبط بزمن معين ولا يمكننا تخصيص مدة معينة للعب... لأن الطفل يلعب كيفما يشاء ووقت ما شاء.

يهدف اللعب في حد ذاته إلى تحقيق اللذة لأن الذات في حد ذاتها تسعى وراء تحقيق اللذة واستكمالها "وهذا ما التجأ إليه "فرويد".

في تفريقه بين اللعب والعمل حيث يرى ان اللعب يصبحه إشباع مباشر يطلق عليه مبدأ اللذة"[2] وعلى هذا النحو فإن اللاعب لا يتعب لأنه يمتاز بالخفة والنشاط، فاللعب يشمل على المتعة ما للتسلية فهو غير منتج ولا مربح.

[1] عبد الكريم محمد شنطاوي والمؤلفون... سيكولوجية اللعب، م.س، ص: 11.

[2] ليلى يوسف، سيكولوجية اللعب والرياضة، م س، ص29.

أثر اللعب في سير عملية النمو:

في أول مراحل الطفولة المبكرة يكون لعب الطفل فرديا في غالب الأحيان ثم يتطور وينمو بنموه الحركي والنفسي ليتعدى ذلك ويصبح يلعب مع الجماعة كوالديه وإخوته ثم ينصهر في اللعب الجماعي خارج المنزل.

ذلك أن اللعب يساعد على استغلال الطاقة الحركية والذهنية فهو يتدرج من الحركات العشوائية وممارسته لأفعال بسيطة متعلقة به، وينمو مع هذا ذكاؤه شيئا فشيئا حسب نموه الجسماني والعقلي.

يرغب كل طفل في هذا العالم أن يلعب بكيفية التي تروقه ولا يحب أن يتدخل أحد في طريقة لعبه دون أن يقدر الزمان والمكان لأن الطفل "غير محتاج لأي ترتيب بل إنه يفضل العبث بأدوات الكبار أكثر من اللعب بأدواته الخاصة كما أنه غير محتاج لملابس لعب خاصة فهو لا يقدر كل هذا"[1].

وعلى هذا فالطفل لا يتحكم في بداية ونهاية رغبته في اللعب بزمان أو بمكان. لكن غذا دفعته رغبة داخلية يلعب وفقط ويعلق "فرويد" تعليقا جديدا في ضوء تحليل نظريته لرمزية اللاشعور فهو يرى "أن اللعب الإيهامي أو الرمزي غير موجه في حين أن التفكير المنطقي خاضع للتنسيق والتوجيه والتنظيم"[2].

فعندما يلعب الطفل لعبا يعتمد فيه على الرمز أو الإيهام يكون غير موجه ومنظم أما في اللعب الجماعي مثلا فيعتمد على التنظيم والتوجيه كونه خاضع للمنطق.

اللعب لا يخضع للصراع أو التوتر التقني، حتى إذا ظهر في ميدان اللعب فإن الذات تتحرر منه عاجلا عن طريق التعويض أو التنفيس أو التعبير الحر.

يهتم الطفل أثناء لعبه على النشاط في حد ذاته دون الاهتمام بتحقيق أية أهداف أو نواتج معينة "وهذا في حد ذاته يحرر الطفل فيجرب وسائل مختلفة للنشاط الواحد ولهذا يعتبر سلوك اللعب

[1] ليلى يوسف، سيكولوجية اللعب والرياضة، ص 58.

[2] ليلى يوسف، م ن، ص 25.

سلوكا مرنا"[1]. ومن هذا القول نصل إلى أن الطفل ينحصر تفكيره في الهو لأجل اللعب لا غير وهو يتلذذ أثناء ذلك النشاط كونه لا يجعله يتعب.

كما تتنوع أنشطة اللعب عند الأطفال من حيث شكلها ومضمونها وطريقتها وهذا التنوع يرجع إلى اختلاف مستويات نمو الأطفال وخصائصها في المراحل العمرية من جهة، وغلى الظروف الاجتماعية والثقافية المحيطة بالطفل من جهة أخرى، ويختلف علماء النفس في تصنيف أنواع اللعب كل حسب وجهة نظر، وسنحاول التركيز على نظرية "تيجيه" النمائية في اللعب لأنه يرى "أن مرحلة اللعب التي يمر بها الطفل تشكل وسيلة للتعلم والتفاعل مع البيئة واكتشافها"[2].

ولا شك في أن التعلم والتفاعل مع البيئة يحدد بالضرورة قدرات الطفل على فهم لناس من حوله والتعامل معهم والتكييف بسهولة مع محيطه السري والمدرسي وهذا ما اصطلح عليه باسم الذكاء عند الطفل الذي هو مقدرة الطفل على إدراك العلاقات بين الأشياء.

ونشير إلى أن الذكاء عند الطفل ينمو بشكل أسرع في السنوات الأولى من العمر من سنة إلى 12 عاما ثم يتواصل ببطء مع تقدم مراحل العمر وعلى هذا ربط بيجيه نمو اللعب عند الطفل بنمو قدراته الذهنية فكل نوع من أنواع اللعب يبدأ بسيطا ثم يأخذ في التعقيد تدريجيا مع زيادة ذكاء الطفل ومع توافق عضلاته.

الطفل من اللعب الإيهامي إلى اللعب الدرامي:

يرى بيجبه أن اللعب الإيهامي يمثل التحول من النشاط الوظيفي إلى النشاط التصوري أي من الأفعال إلى الأفكار، وعلى ذلك فهذا النوع من اللعب يقدم للطفل فرصة هائلة لكي ينمي قدراته المعرفية التي تمكنه من التفاعل على مستوى تجريدي مع العالم الواقعي فيما بعد"[3].

[1] وفاء محمود طيبة، علم نفس اللعب في مرحلة ما قبل المدرسة، دار الهدى للنشر والتوزيع، ط1، 1998، ص: 22.

[2]- يوسف قطامي، نمو الطفل المعرفي واللغوي، اللعب تطور ذهني معرفي، م س، ص284.

[3]- ليلى يوسف، سيكولوجية اللعب التربية البدنية ، م س ، ص60.

ومرحلة اللعب الإيهامي معقدة جدا وفيها فترات متداخلة تبدأ من حوالي سن السنة الأولى والنصف وتصل إلى سن الست سنوات "وأول شكل من الألعاب الرمزية تمثل البنية الرمزية التي تؤمن تحول نمط لعب الوليد من التدريب الوظيفي للحركات إلى اللعب الرمزي"[1].

يقوم الطفل بحركات بسيطة ادعائية نوعا ما كان يتظاهر بالنوم بإغماض عينه أو يتظاهر بقراءة جريدة.

وبعد ذلك تأخذ هذه المرحلة في التطور فيستغني الطفل عن وجود اللعب المتشابهة للأشياء الحقيقية بعد السنة الثانية.

"وفي نهاية الأمر يستطيع الوليد أن يتمثل شيئا ما لشيء آخر فتصبح علبة الثقاب مثل سيارة أو طائرة أو قطار يلعب به"[2].

ويتمحور اللعب الإيهامي بعد السنة الثانية باستخدام الأدوات وهذه الأدوات التي يستخدمها في أثناء لعبه توسع دائرة خبراته المعالجة وتطور سيطرته الذهنية على إدراكها بشكل يجعله يشعر بالثقة وتجعله يتعرف على الأشياء الموجودة.

فالطفل في هذه المرحلة يتحدث مع الأدوات التي أمامه كأنها شيئا يخالف حقيقتها.

"والواقع أن الوظيفة الأساسية لهذه الألعاب الرمزية هي تمثيل الواقع لذات الطفل، وتحرير ذاته من قيود المواتية التي تفرضها ضروريات تكييف سلوكه الاجتماعي لدينا لواقع"[3].

فمن خلال هذا اللعب بنفس الطفل عن رغبته الشخصية وعلى هذا الأساس "يستخدم هذا النوع من اللعب في الكثير من الاختبارات الشخصية وتسمى "بالاختبارات الإسقاطية" فيعطي الطفل بقعا من الحبر أو صور غير واضحة أو مجموعة من الدمى ويطلب إليه تفسيرها أو تكوين حكاية لها"[4].

---

[1]- عصام نور السرية ، سيكولوجية الطفولة ، م س ، ص 57.

[2]- عواطف إبراهيم محمد ، مفاهيم التعبير والتواصل في مسرح الطفل ، م س ، ص08.

[3] عواطف إبراهيم محمد، م ن ، ص08.

[4] عواطف إبراهيم محمد، م ن ، ص08.

ويستطيع أن يخترع لهم أسماء كذلك وقد تكون هذه الأشياء المخترعة حقيقية لكنها غير موجودة، لكن هذا ليس قبل سن الثالثة أو الرابعة" ومن ملاحظات "ماركي 1935" وجد أن الأطفال الأقل من ثلاث سنوات يميلون إلى تشخيص الأدوات التي يلعبون بها فتحدث الطفلة عروستها كأنها شخص حقيقي أماما كما يتخيلون الحيوية والنشاط في المواد الجامدة والتي يستخدمونها في لعبهم ويقومون ألعاب تضمن شخصيات خيالية"[1].

وهذه الطريقة التي ينتهجها الطفل في اللعب تكسبه متعة كبيرة من ذي قبل ليتطور تدريجيا "فاللعب الذي كان مجرد تصور أو تظاهر بأفعال غير حقيقية ليصبح هنا أنساقا معقدة من الأفعال أو الأدوار المتبادلة بيم الطفل ورفاقه وإبداعا عبقريا للمواد التمثيلية اللازمة لتلك الأدوار"[2].

وتعتبر لعبة البيوت من بين الألعاب الواسعة انتشارا قبل سن المدرسة ويرجع السبب في هذا إلى أن أدوار الأب أو الأم أو الجدة أدوارا مألوفة بالنسبة إليهم، فتجد أن مجموعة أطفال يأخذون أدوارا أسرية فالكبار يتقمصون دور الأب أو الأم والصغار يأخذون أدوار الأطفال ويتبعون أوامر الكبار (بين الأب والأم) ويزداد شغف الأطفال بلعب العرائس ما بين السنتين وثلاث سنوات فتشاهد الطفلة تقوم بأعمال معقدة كأن ترتب مائدة المنزل وكأن يستدعي الطبيب الأب الطبيب للمريض وشيئا فشيئا يتعدى تقمصهم للأدوار المألوفة فيمثلون رجل الفضاء، رجل مطافئ ثم يمثلون أدوار الحكايات التي يقرؤونها أو التي يشاهدونها" ومع نمو الطفل تدريجيا يأخذ في الانتباه إلى تفاصل الموضوع الذي يقوم بتمثيله مع زيادة الاهتمام بالأدوات اللازمة كذلك[3]. بعدها يدخل في نوع آخر من اللعب.

يوم لعب الدور أو التمثيل بصفة عامة على مقوم مهم ويتمثل في المحاكاة والتي عن طريقها يتم تجسيد الظاهرة بمحاكاتها عن طريق الحركة والإيحاء والرقص الإيقاعي.

[1] عبد الكريم محمد شنطاوي ، سيكوزلوجية اللعب ، م س ، ص47.

[2] ليلى يوسف، سيكولوجية اللعب التربية البدنية، م س ، ص60.

[3]- ليلى يوسف، سيكولوجية اللعب التربية البدنية، م س، ص62.

وتتمثل المحاكاة في عالم الطفل على تقليد الكبار إلى حد كبير فهو يحاول محاكاة سلوك وكلام البطل الذي طالما أعجب به وبشخصيته. ذلك أن الطفل يقف مندهشا وحائرا أمام أي ظاهرة إذ لم يمثلها أو يعيد صياغتها من منظوره المحدود حتى يعيد التوازن لنفسه، وتلعب المحاكاة دورا مهما في سير عملية نمو الطفل. هذه هي الطريقة الوحيدة التي يستطيع فيها تغيير الأدوار وفقا لما يريد هو حتى يتحرر من العقل الذي يحيط به، ولذلك "فاللعب والتقليد والمحاكاة جزء لا يتجزأ من عملية النمو العقلي والذكاء"[1] والذي يتم عن عمليتي التمثيل والملائمة "والمحاكاة تقليد عملي لعملية حقيقية"[2].

ويمكننا أن نقول أن المحاكاة هي الوسيلة الوحيدة التي تساعد في تطوير بناء خبرات الطفل العقلية والانفعالية وحتى الاجتماعية والتي لا تقوم لها قائمة إلا في كنف اللعب.

كثيرا ما نشاهد طفلا يلبس سلطانية وهو يريد بذلك أن يمثل خوذة رجل مطافئ أو عندما يصنع من كيس كبير من النيلون كمنطاد يحاول الصعود به إلى السماء، وفي كل هذه الأحوال وغيرها يحاول الطفل إعادة تنظيم أشياء مألوفة لكي يستخدمها في مواقف غير مألوفة وأكثر ما يظهر هذا النوع من اللعب والذي يعتبر شكلا من أشكال اللعب الإيهامي في مرحلة ما قبل المدرسة ثم يتطور شيئا فشيئا بتطور ملكات الخيال لديه "وتتلخص العملية بأنها تقوم على تظاهر"[3] ويطور كذلك هذا النوع من اللعب الخبرات الانفعالية ليجعله يحسن عملية تمثيل ما هو قريب إلى الواقع "ويبلغ لعب التظاهر ذروته بين الثمانية عشر شهر ويمتد إلى غاية السابعة أو الثمانية من العمر تقريبا"[4].

*مشتقة من الفعل mimisthai بمعنى قلد أو اتبع نموذجا وهي ترجمة لكلمة يونانية mimesis وترجمت إلى اللغتين الفرنسية والإنجليزية imitation وهو مفهوم عام أطلقه المفكرون اليونان وناقشوه وحاكموه على أساس أنه شكل جوهر علاقة العامل واللغة والأدب بالواقع.

[1]. يوسف قطامي تفكير الأطفال، تطوره وطرق تعليمه ، م س ، ص769.

[2] م ن، ص 806.

[3] م ن ، ص297.

[4]- عبد الكريم محمد شنطاوي والمؤلفون ، بسيكولوجية اللعب ، م س ، ص46.

وفي سياق هذا اللعب يكون لدى الطفل الفرصة للعب الأدوار فترى الطفل يقوم بأدوار التسلط وأدوار الخضوع كدور أب متسلط أو دور رضيع هادئ... وغير ذلك من أدوار الحيوانات كدور الأسد والفريسة.

"فالطفل عن طريق مشاركته في الأدوار المختلفة يتفاعل، ويتنافس ويجرب القسوة والصلابة والآلام"[1] فبواسطة هذا اللعب يجرب الطفل ويختبر ويتعلم كل أنواع السلوكات الاجتماعية التي تلاؤم الموقف والتي تجعله في استعداد والتأهب لتقبل دوره في الحياة القادمة "فالنموذج الغالب على لعب أطفال هذه المرحلة هو الاستخدام الإيهامي للأشياء"[2].

فترى الطفلة متأثرة بأمها فتمثل دور الأم وتحاول استعمال أشياء توحي بأنها كذلك فتلبس المئزر الخاص بالمطبخ وتمسك بالملعقة وتتكلم بصوت عالي وكأنها تصرخ في وجه الدمية التي أمامها لأنها منزعجة من تصرفاتها.

"ومثلا قد يقوم الطفل بدور الطبيب فإن على بقية الأطفال أن يقوموا بدور الأمهات القاقات على أبنائها وعلى أطفال آخرين أن يقوموا بدور المرضى"[3].

ويكون خيال الطفل في هذه المرحلة خصب جدا مما يساعده على إضافة شيء منه على شخصيات واقعية مما يكسبها ثوبا من الإبداع كما يتميز تفكيره بأن يكون ذاتيا منحصرا في نفسه.

إذاً نستنتج مما سبق "أن الطفل يتعلم من خلال مساهمته في أدوار مختلفة مهارة التغيير وبسرعة من سلوك معين إلى آخر مما يزوده بالخبرة في تكوين الرأي ويكون قادرا على تقمص شخصية أو سلوك آخر بمقدرة أكثر"[4].

---

[1]- محمد عبد الرحيم عدى وعدنان عارف مصلح ، رياض الأطفال ، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع ، ط3 ،1999 ص80.

[2]- ليلى يوسف ، بسيكولوجية اللعب والتربية الرياضية ، م س ، ص 60،61.

[3]- محمد عبد الرحيم عدي وعدنان عارف مصلح ، م س ، ص80.

إذا يحتوي هذا اللعب على مقدرة هائلة لتعليم الطفل فن الحياة والتحكم في مجرياتها عن طريق تنوع الأدوار التي يمثلها ويقلدها مما يعطيه إلماما واسعا بها.

أثر اللعب المسرحي في التنمية البشرية عند الطفل:

إن العلم المسبق للكاتب عندما يكتب عمله المسرحي، حيث يكون له دراية كافية بالمسرح وحدوده، وإمكانياته، وللممثلين طاقاتهم وقدراتهم وللجمهور كذلك رغباته واحتياجاته... وهذه الأمور تسلط الضوء في نفسية الكاتب لمعرفة كل أسرار المسرح وحيله واعتباراته الفنية في تفعيل عروضه المسرحية، ويبقى في حيرة من أمره ودائم التساؤل بينه وبين نفسه كيف يمكن أن يخرج من هذه الاعتبارات عملا فنيا مشرفا للأطفال، وينتقل بهم من البيئة الحقيقية المتمثلة في الواقع إلى عالم الخيال المتجسد مع الأساطير.

ويعتبر المسرح المدرسي من اللبنات الفعالة والأساسية في اكتمال شخصية التلميذ، بحيث يكسبه الجرأة ويضفي على جو المدرسة المرح والبهجة.

والمسرح الذي يقوم به التلميذ من أهم أنواع لعب الأطفال، فالقيام على سبيل الذكر لا الحصر بدور الأب، أو الدركي أو المحامي فهو يمثل ما يرى الكبار يمتهنونه أو يعلمونه، فهذا النوع من اللعب هو الركيزة وأساس نفسي يقوي به المسرح الذي يؤديه التلاميذ، فالتمثيل التلقائي اللاشعوري أو الدراما الإبداعية ثم المسرح التعليمي أو ذاك القائم على نصوص محضرة سابقا هي أهم أنواع النشاطات المسرحية الذي يؤديها الأطفال.

يتخذ المسرح المدرسي أشكال عدة نذكر منها :

أ)**التمثيل التلقائي** :يعتمد هذا الجنس و يبني كل اهتماماته على الطفل بحيث يكون هو المؤلف والممثل و المخرج، له كامل الحرية كما لو كان في الشارع عندما يحاول تقليد الكبار ،وهو سبيل يشجع التلاميذ على تفجير طاقاتهم إبداعية المكبوتة و الكامنة ، يقوم على أساس الارتجال ودون وجود نصوص حول فكرة قد تكون في غالب الأحيان خيالية ويشبه إلى حد بعيد كوميديا دي

لارتي ثم إن الفكرة في هذا النوع تكون مستمدة من إحدى القصص أومن مواقف وتجارب الحياة أو من مشاهد وسحر الطبيعة

وأهم مايميز تمثيل الصغار أو الاهتمام بالحركات و الحوارات والحرس على أدائهم بإتقان ولا يولون أهتمام كثير سواء شاهدهم احد أو لم يشاهدهم أحد لان هذا الامر لايعنيهم إطلاقا

ولتمثيل التلقائى أهداف عديدة بحيث يساعد على تعويض كثير من الناشئين على إكتشاف الطفل حياة الناس الاخرين في نفسه بالتعبير عنها بحركات جسمه وشفتيه ولسانه ،وكلماته ، وكل هذه الامور تساعده على اكتسلب خبرة إنسانية تعينه على النمو كما تجعله يولي إهتماما للفن ويقبل عليه ليصبح فنانا ليفجر قدراته و يحاول مواجهة المشكلات التي تعيقه بعقلانية و روح عالية وإكتساب قوة الملاحظة للطفل نفسه.

ناهيك عن إعتبار الدراما هي مايفعله التلاميذ وليست جلوسه ليراقب مايفعله غيره ،وهي قاعدة أساسية و صلبة تساعد على ممارسة هذا التمثيل وللمشرف دور كبير كذلك في إنجاز تمثيل تلقائي.

ب)المسرح التعليمي: "وقد نسميه المسرح الذي يقدمه التلاميذ من نصوص معدة سلفا وهذا النوع من المسرح يمكن إستخدامه على أوسع نطاق لتقديم مختلف المواد والمناهج الدراسية ،بطريقة تربط التلميذ بمدرسته بما فيه من تشويق ،وللدو الايجابي الذي تعطيه للتلميذ في العملية التعليمية بحيث يتم إستخدام التمثيل كطريقة و منهج التعليم حتى ولو إنه هناك نقص واضح في إيراد النصوص المناسبة للمسرح التعليمي ، من حيث الكتابة التأليف لذا نرجو الاهتمام بهذا الجنس بما فيه من قيمة حركية تجعل المسرح عموما له مكانة عالية وقيمة عامة .

الأهداف التربوبة التعليمية:

تتنوع الأهداف التربوية في مسرح الطفل من حيث الوعظ والإرشاد، ومن خلال تقديمه لأصول الحياة فينمي قدرات الطفل المعرفية ويظهر دوره التربوي "في غرس القيم النبيلة والمثل العليا في

نفوسهم، وتنمية قدراتهم على معرفة مفردات اللغة واستعمالاتها المختلفة وإتقانها بصورة صحيحة"[1]. فبفضل تلك المعاني والأفكار الإنسانية التي يتضمنها هذا المسرح يتلقى الطفل رسائل تربوية كالإخلاص والاحترام والشجاعة والبطولة. دون أن ننسى اكتسابهم لتلك المفردات والجمل المعبرة عن الخبرات والأحداث، والتي تساعدهم فيما بعد في التعبير بها عن رغباتهم وأفكارهم، كما يمكن الاعتماد على الدمية كوسيلة مهمة في تطوير الملكة التعبيرية لدى الطفل.

كما يساعد هذا المسرح التلاميذ في اكتساب القدرة على اللفظ السليم، والمفردات المختلفة في قاموس اللغة. فيسعى الطفل في استخدام تراكيبها، ويتقن تركيب جملا بسيطة تؤدي الهدف لوحده، وبذلك يظهر هدف ذلك النوع من المسرح إلى تنمية ثقافة الطفل من خلال عدد من المسائل الهامة التي تتعلق بشخصيته وتطوير قدرته في التعبير ورفع مستوى ملكة التذوق الفني لديه.

يدفعنا هذا العنوان للتساؤل عن الأهداف التي يرمي إليها مسرح الطفل وهل لهذا النوع من الفن أهدافا تعلُّمية يستطيع الطفل الممثل أو المشاهد أن يكتسبها من خلال مشاركته أو حضوره للعمل المسرحي في المدرسة؟ إنَّ الإجابة على هذه التساؤلات تكمن في العديد من الدراسات التي قام بها عدد كبير من المهتمين بالشؤون التربوية والفنية للأطفال، وحيث رأى كثير من علماء النفس «أن التمثيل من أهم الوسائل التي تستخدم لتحقيق الشفاء النفسي، فقيام المرء بتمثيل دور ما في إحدى التمثيليات أو قيامه بمشاهدة تلك التمثيلية يؤدّيان عادة إلى نقص التوتر النفسي، وتخفيف حدّة الانفعالات المكبوتة، وذلك عندما يندمج الممثل أو المتفرج في جو التمثيلية، ويتقمص دورا معنيا.ويلاحظ أنّ بعض التمثيليات تزيد الأعصاب توترا إذا كان المتفرج غير راض عن لفكرة التي يشاهدها، أو إذا كان الممثل غير راض عن الدور الذي يقوم به... وبمعنى أوضح أن التنفيس عن الانفعالات المكبوتة لا يحدث في التمثيليات إلا إذا رضي المتفرج أو الممثل عن المواقف والشخصيات التي تؤثر فيه. ومن الظواهر النفسية التي يمكن معالجتها عن طريق التمثيل الخجل والانطواء، وعيوب

[1] حسن حمودي، الدور التربوي لمسرح الطفل، مجلة الموقف الأدبي، يصدرها اتحاد كتاب العرب بدمشق، العدد 119، مارس 1981، ص 175.

النطق»[1]. «وقد يرتبط معنى التمثيل في أذهان البعض على أنه وسيلة تقتصر على الترويح والتسلية وهذا الفهم قاصر بطبيعة الحال لأن التمثيليات وسائل اتصال فعّالة للتعبير عن فكرة أو مفهوم أو شعور معين، وهي تعتمد على اللغة وحركات الجسم وتعبيرات الوجه والإشارات، وأسلوب الكلام.وكل ذلك يجعل منها وسيلة ذات قوة اجتماعية مهمة للإعلام والتثقيف، والتأثير، والتوجيه إلى جانب الترويح والتسلية الهادفة»[2].

ولا يقتصر الأمر على هذا الحدّ من الإفادة فالمسرح يغذي أذهان الأطفال فنيا وأدبيا ووجدانيا ويعمل على منهجية حياتهم عن طريق التأثر بمضمون العمل المسرحي لجهة العبرة المقدمة لهم بقالب مسرحي، ولجهة الإبهار المشهدي الذي يُعرض أمامهم من خلال التقنيات ومستلزمات العمل المسرحي من ديكور وملابس وإضاءة، وأصوات، إضافة إلى عوامل الإيهام المسرحي التي تتداخل مع أخيلتهم لتخلق حالات الانفعال التي تصل بهم إلى البهجة والسرور، خاصة في المواقف المضحكة، وإلى التأثر الإيجابي الذي يحمل بذور التعاطف مع سلوك البطل، أو مع مضمون الفكرة الممسرحة في مواقف أخرى، والأطفال في هذه الحالة صادقون مع أحاسيسهم، ونفوسهم البريئة البيضاء التي لم تدخل إلى عالم الكبار بعد.

إن مسرح الطفل يوفر للنفوس البريئة هذه كثيرا من الوسائل التي تغرس في عقولهم وأذهانهم القيم النبيلة، وتدفعهم إلى الالتزام بها، خاصة إذا تناولت المضامين المقدمة إليهم السير الذاتية للعظماء، وما فعلوه في حياتهم حتى تصبح منارات يهتدون بهديها.كما وأن المسرح يقدم لهم أكثر بكثير مما تقدمه الكتب التي يتعلمون فيها. يقول مارك توين عن مسرح الأطفال:«أعتقد أن مسرح الطفل هو من أعظم مكتشفات القرن العشرين وأن قيمته التعليمية الكبيرة –التي لا تبدو واضحة، أو مفهومة في الوقت الحاضر– سوف تتجلى قريبا...إنه أقوى معلِّم للأخلاق، وخير دافع إلى السلوك الطيّب اهتدت إليه عبقرية الإنسان. لأن دروسه لا تلقن بالكتب بطريقة مرهقة، أو في البيت بطريقة

[1] حسن مرعي، المسرح التعليمي، الكتابة الموضوعات النماذج، م س،ص 28

[2] حسن مرعي، م ن، ص 28 .

مملّة، بل بالحركة المنظورة التي تبعث الحماس، وتصل مباشرة إلى قلوب الأطفال التي تعتبر أنسب وعاء لهذه الدروس.إن كتب التربية لا يتعدى تأثيرها العقل، وقلَّما تصل إليه بعد رحلتها الطويلة...، ولكن حين تبدأ الدروس رحلتها من مسرح الأطفال فإنّها لا تتوقف في منتصف الطريق، بل تمضي إلى غايتها»[1].

وتبقى لنا الفائدة البعيدة المدى الممكن الوصول إليها وهي الفائدة المتأتية عن التربية الفنية للطفل، والتي تخلق الذوق الرفيع لأجيال المستقبل، وحيث أنّ الذوق الرفيع هو الذي يخلق المسرح الجيد. وقياسا على هذه الأهداف يُطرح السؤال التالي ما هي الموضوعات المسرحية الممكن تقديمها للأطفال؟

وتؤكد جميع الدراسات عن تلك العروض التمثيلية الطفولية، لتلك المشاركة الفعالة للتلميذ من خلال التحضير والتدريب والعرض، فهي تغني الجوانب الفنية الأخرى لديه وتعطي تأكيدا ودليلا على أنها تساعد في إثراء الطفل فنيا فهي تنمي الذوق الموسيقي وتطور الروح التشكيلية، فيختبر التلميذ قدرته على الغناء والتعرف على صوته، وقدرة جسمه، وكذلك القدرة على التخيل والتركيز والاسترخاء. وبفضل قدرات التلميذ الخاصة في الإبداع فإن المسرح الطفولي يهيئ له الوضع لذلك كالحركة المختلفة، إضافة إلى تلك الحركات الراقصة أو التعبيرية التي تساعد على تطوير قدرته الجسدية، فيربط نشاطه هذا بأغنية أو نشيد أو أية أصوات أخرى مع حركات إيقاعية"[2].

فمسرح الطفل ينمي القدرة الإبداعية لدى الطفل من خلال الفنون التي يقدمها، فالموسيقى والرقص والغناء. إضافة إلى الدور التربوي الذي يلعبه مسرح الدمى هناك دور تعليمي الذي يسعى إلى تنمية رغبة الطفل في التعلم، ويحقق له ميولاته بطريقة غير مباشرة بفضل تلك العروض الطفولية فهي "تقوم بدور وظيفي تعليمي من خلال تقديم المادة التاريخية أو العلمية أو سير الأبطال بطريقة

[1] أنظر، حسن مرعي، المسرح التعليمي، الكتابة الموضوعات النماذج، م س، ص30

[1] أنظر: أسعد عبد الرزاق، د.عوني كرومي، طرق تدريس التمثيل، طبع في الجمهورية العراقية على مطابع مؤسسة دار الكتب للطباعة والنشر، جامعة الموصل، 1980، ص 62.

مشوقة"[1]. فيزرع مسرح الدمى الرغبة لدى الطفل في التعليم، وكسب حصيلة ثقافية وفكرية هائلة، ونقله للمعلومة والمعارف بأسلوب فني مشوق ولتلك المواد المدرسية كالحساب والرياضيات، والجغرافية والتربية الدينية، فيحاول تقريب المعلومة الحسابية الجامدة كتلك القواعد والقوانين التي تتميز بها المواد العلمية، فيأتي هنا دور المسرح بتقديمها بأسلوب خيالي مشوق تبعث الطفل إلى الإصغاء ومحاولة فهم العرض وأفكار بطريقة غير مباشرة.

كما يسعى مسرح الدمى إلى سرد القصص سواء كانت واقعية أو خيالية، إضافة إلى الأحداث التاريخية وسير الشخصيات والبطولات، وهذا للاقتداء بها وبأدوارها وزرع الشجاعة ودفع الطفل إلى القيام بالأعمال الإنسانية التي يكون لها دور ووقع على المجتمع، وهنا يظهر دور هذا المسرح داخل الصف كونه يعطي طرق مغرية في التعامل مع المواد المدرسية المختلفة التي تتضمنها العروض التمثيلية لتخلق بذلك فرصة تعليمية هامة تصب وتستخدم في المناهج المدرسية.

وبهذه الصورة تظهر الأهمية التربوية والتعليمية في كونها توسع خيالهم، وتربي عواطفهم من خلال كل ما تقدمه لهم من معلومات ثقافية بأسلوب شيق ومحبب لدى الأطفال.

أثر المسرح في تحسين القدرات العقلية وتقويم الأداء:

إن أهداف هذا النوع من المسارح فعالة تسعى إلى إعداد الطفل إعدادا نفسيا، فيجنب الطفل الوقوع في العنف والوحدة واللاإنتماء والغربة، وكلها مشاكل تهز نفسية الطفل لذا يسعى المسرح الطفولي إلى القضاء عليها، وعلى جملة من المشاكل النفسية.

وقد أكد هذا علماء النفس حول الدور النفسي الذي يلعبه مسرح الطفل أمام الطفل، فاعتبروه من أهم الوسائل التي تستخدم في تحقيق الشفاء النفسي، فالقيام بدور أو مشاهدة عرض ما من هذا المسرح، يؤدي إلى النقص في التوتر النفسي وتخفيف حدة الانفعال والمكبوتات المخزنة في أعماق الطفل، كما فصلوا وعرضوا جملا من الظواهر النفسية التي يمكن للدمية معالجتها وهي الخجل، إذ

[1] د.فوزي عيسى: أدب الأطفال، القصة المسرحية ، الشعر، الناشر المعارف الإسكندرية، جلال جزى وشركائه، د.ط.ت، ص 108.

يدمج الطفل في العروض المسرحية فيقضي بذلك على عيوب النطق من خلال دفع هذا الأخير إلى ترديد الكلمات سواء كانت في الحوارات أو الأغاني أو الأناشيد التي تتخلل العروض المسرحية، ويظهر تأثير المسرح في نفسية الطفل كبير جدا لدرجة أنه يتقبل ما تقوله برضا وإنصات في حين قد يرفض أحيانا الإصغاء إلى بعض الأوامر من والده.

وبهذه الصورة تظهر الأهمية النفسية لمسرح الطفل في خلق التوازن النفسي وإعطاء فرصة للطفل في التعبير عن كثير من الموضوعات التي تعكسها الحياة من حولها، كما يقضي على الكبت والضغط الانفعالي والخوف والتنفيس عن مكنوناتهم. كما أكد جوردن كريج* أن للمسرح تأثير على الطفل لذا يسعى المختصون على أن تكون الملائمة، مناسبة لمواصفات الشخصية الطفولية،

ويظهر مدى تأثر الطفل بشخصيته لدرجة انه يراها كأننا يتعامل معها على هذا الأساس، وهذا عندما يمثل الطفل دور الأمر مع شخصيته أو من هو أصغر منه سنا، فنراه يركض مسرعا ليجعل منها نموذجا للطفل ويتقمص موقع أمه، خالقا نوعا من الإيهام لنفسه متصورا أنه هي فيمارس سلطته في الإدارة والتنظيم والنظافة، وبهذا يسقط حبه وغضبه التي تكون في أكثر الأحوال عواطفه الذاتية، وقد نلتمس في إعادته وتكراره للأحداث التي يمثلها أسباب ودوافع أمه الحقيقية معه خارج إطار اللعبة. وبهذا يبدأ بهضم وإدراك علاقته بأمه، ويكتشف من خلالها ما هو غريب والخطأ والصواب، كما أنه يشارك في حل أو وضع حلول لكل مشكلة تعارضه من قبل زملائه، أي أنه يجد حلا مقنعا لما قدمه أو شاهده[1].

وهنا يظهر التأثير النفسي للشخصية في قدرة الطفل عن تقليد الآخرين والتعبير عن حركاتهم التي تساعد على تنمية وتطوير عملية الاكتشاف وتنمية قدراتهم العقلية في التعبير عن تخيلاتهم.

---

* جوردن كريج: (1872-1966) ولد ببريطانيا، نشأ في أسرة فنية واعية ومثقفة، هو أحد أهم المخرجين الذين ثاروا على الساحة الأوروبية ، على ما يبدو في كتابه: "في الفن المسرحي" ، جنبا إلى جنب مع وجهة نظر بريخت بنظريته اللاآرسطية حول المسرح الملحمي التي أثبتها في كتابه"الأورغانون" وقيزقولد مايرهولد صاحب النظرية البيوميكانيكية، وأنطوان أرطو رائد نظرية مسرح القسوة التي شرحها بإسهاب في كتابيه" مسرح القسوة" و" المسرح وقرينه"، وأدولف آبيا مكتشف سحر الإضاءة والفراغ والأشعة في مجال السينوغرافيا الدرامية.

[1] أنظر: أسعد عبد الرزاق، د.عوني كرومي، طرق تدريس التمثيل ، م س، ص 39-40.

إضافة إلى كل هذا فإن مسرح الطفل يسعى إلى تحقيق ما يحبه الطفل وهو البهجة والضحك، إذا "يقوم بمهمة الترويح والمتعة والتسلية، وهو ما يحتاجه الطفل في المراحل العمرية، فهم يميلون إلى المرح والفكاهة ويتشوقون إلى ما يثير في نفوسهم هذه العادة السلوكية"[1]. وبهذه الصورة فإن مسرح الطفل يعد أفضل وسيلة تسلية ومتعة في أوقات الفراغ.

الأهداف الأخلاقية والاجتماعية:

نظرا لأن الطفل شريحة هامة في المجتمع، فهو يكتسب من قيما أخلاقية مختلفة سواء كانت جيدة أو سيئة، ولهذا الغرض جاء مسرح الطفل لتحقيق أهدافه الأخلاقية والاجتماعية المتمثلة في كونه.

يغرس في عقول وأذهان أطفالنا تلك القيم الأخلاقية النبيلة التي تدفعهم للالتزام بها، كالانضباط واحترام الأنظمة وعدم مخالفتها، بل يجب السير وفق منهج لتلك القواعد والقوانين المرسومة،ويكون بهذا مسرح الطفل أداة فعالة وهامة، فهو "معلم الأخلاق وخير دافع للسلوك الحسن، فهو يعلم الأطفال عن طريق الحركة المحببة إليهم، والتي تثير في نفوسهم الرغبة والتشويق للإقبال للعرض ومتابعة المسرحية..."[2]. ويكون لزرع السلوك الإيجابي في نفسية الطفل وتنمية الاتجاهات السلوكية، من خلال تقديم صورا أخلاقية حية من المجتمع كالخير والشر، الصدق والأمانة والخيانة وغيرها، ومدى تصارعها على لسان شخوص مسرح الطفل في تبيان من هو الأفضل، وبطريقة ذكية من المؤلف يلهم بها الطفل فيجعله يندمج في العرض المسرحي لدرجة أنه ينبذ تصرفات تلك الشخصية الماكرة، محاولا فضحها، وبهذه الطريقة يتعلم الطفل جزاء كل نفس شريرة، وبهذه الصورة فمسرح الطفل يهدي إلى طرق الحق والأمانة والسلام.

كما يسعى هذا المسرح إلى "...إبداء الرأي والقدرة على العمل الجماعي، والانضباطية والنظام..."[3]. فيعودهم على الالتزام بالمواعيد الخاصة في الرياض والمدارس والاهتمام بالملابس النظيفة

[1] د.فوزي عيسى: أدب الأطفال، القصة المسرحية ، م س، ص 108.

[2] د عبد الفتاح أبو معال، في مسرح الأطفال، دار الشروق، د.ط.ت، ص 19.

[3] عبد الفتاح أبو معال، في مسرح الأطفال، م س، ص 21.

الأنيقة وحسن التعامل مع الغير، سواء كان داخل الأسرة أو خارجها كالمساندة والقيام بتلك الأدوار البطولية، التي تقدم لهم في العروض الطفولية فتدفعهم إلى الاقتداء بها في حياتهم من خلال سير الأبطال والعظماء والمصلحين.

ويسهم المسرح الطفولي في تنمية استعداد الطفل وتوجيههم إلى الوجهة الاجتماعية السليمة بالمشاركة مع بقية الأفراد ليحقق التكيف الاجتماعي ومعرفته لخطر بعض الحقائق وأهميتها، والتمييز بين أمور كثيرة كالحروب والنمو الصناعي، وهو بهذا المعنى يعلمهم الحقائق الحياتية بشكل واقعي ومؤثر، ليجعل منه إنسانا قادرا في التعبير على المواقف الاجتماعية. وهو وسيلة يكتسب بها الطفل قيما تساعده على التكيف والاندماج داخل المجتمع، كما يساعد على النمو والتقدم المستمر في استيعاب الصراع ومظاهره، ليكتسب بذلك تجاربا اجتماعية مختلفة. إضافة إلى أن هذا المسرح ينمي أشكال الوعي والتكوين والمتعة بشكل عام، وبشكل خاص ينمي المقدرة على تكييف نفسه اجتماعيا، وهذا ما يحتاجه المرء باستمرار من أجل تطوير حياته في المجتمع[1].

ويطرح هذا المسرح جملة كبيرة من المشكلات الاجتماعية، التي يعيشها الطفل في بيئته سواء كان في البيئة الاجتماعية والعائلية، فيضع له حلولا مناسبة لتلك المشاكل الاجتماعية. كما يقدم تلك "المعلومات العامة والحقائق المختلفة عن الحياة والمجتمع في بيئة الطفل، بتربية الجانب العملي وغرس حب العمل والإنتاج مع الحرص على النظام والترتيب"[2]. وهنا تظهر أهداف وأهمية مسرح الطفل على المستوى الاجتماعي، فهو الذي يدفع إلى إحلال السلوك الاجتماعي السوي، ويسعى إلى مساعدة الطفل على التكيف في الحياة الاجتماعية.

ونظرا لأهمية هذا المسرح الصغير وأهدافه التي يحققها سعت الكثير من الدول والحكومات إلى إدماج هذا النوع في المدارس الابتدائية ورياض الأطفال، وقد تم مسرحة المناهج الدراسية وتقديمها على لسان شخوص هذا المسرح "ونظرا لأهمية هذا المسرح سعت بعض الدول للتخطيط بغية

[1] أسعد عبد الرزاق، د.عوني كرومي، طرق تدريس التمثيل، م س، ص 54-57.

[2] محمد حسن بريغش: أدب الأطفال، أهدافه وسيماته، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط3، 1418هـ/1997م، ص 132.

الاهتمام بهذا الفن المسرحي وإدخاله ضمن مناهج المدارس الابتدائية والتمهيدية". إذ أنه يهدف إلى تسلية الطفل وتعليمه وإتاحة الفرصة لقدراته الخلاقة في التنشيط والنمو.

كانت هذه هي أهم الأهداف التي يمكن أن يساهم مسرح الطفل مساهمة فعالة في تحقيقها، وهذا طبعا بمراعاة تلك الشروط الفنية المختلفة لمسرح الطفل.

الفصل الثالث

مستويات التلقي
في عرض "صانع الخيال"
دراسة ميدانية



الفصل الثالث

المبحث الأول

1- مستويات التلقي في عرض صانع الخيال دراسة ميدانية

1-1 مسرح الدمى النشأة والتطور.

1-2 نشأة مسرح الدمى.

1-3 تطور مسرح الدمى.

1-4 مسرح الدمى حسب المراحل العمرية.

1-5 القيم التربوية والتعليمية لمسرح الدمى.

المبحث الثاني

2-1 دراسة تحليلية للإستبيان النموذج.

2-2 أفق التوقع في عرض "صانع الخيال.

2-3 أفق التوقعات في عرض صانع الخيال.

2-4 البعد الجمالي لدى المتلقي.

2-5 المسافة الجمالية في العرض المسرحي الموجه للطفل.

المبحث الثالث

3 القراءة المشهدية لعرض صانع الخيال.

3-1 الفكرة.

3-2 الشخصيات.

3-3 الحبكة.

3-4الحوار في العرض.

3-5 سينوغرافيا العرض.

مسرح الدمى النشأة والتطور:

حاولت الكثير من المؤسسات التربوية الاهتمام بالطفل بوسائل عديدة مستندة إلى دراسات علمية سيكلوجية، هدفها تقويم الطفل وسلوكه وبناء شخصيته، ليكون فردا فاعلا في تقدم المجتمع، من حيث أن مسرح الدمى هو جزء لا يتجزأ من مسرح الأطفال، فهو مؤسسة تربوية ذات مساس مباشر بالطفل، لذلك فهو يسهم بطريقة فاعلة في بناء شخصيته من خلال توجيه وبث القيم التربوية من أفكار وروابط اجتماعية وثقافية وأخلاقية، إلى جانب الترويح والتسلية إذ يقدم السلوك السليم للطفل إزاء الكثير من التجارب التي يمر بها في بداية حياته، ساهم مسرح الدمى في تكوين مجموعة من البنى التربوية التي لها الأثر الإيجابي في بناء الطفل من كافة النواحي.

إن تناول الماريونات من جانبها التاريخي يدفعنا لمعرفة الجذور الأصلية لها من أجل وضعها في إطارها الزمني والمكاني ويجرنا هذا إلى معرفة الأصل الذي انحدرت منه الدمية.

من المعروف عن الدمية أنها وجدت منذ عصور غابرة، فقد أقرت العديد من النظريات التي تؤكد على أن الدمى تعتبر من أقدم أشكال العروض في العالم، وهذا ما دفع بالدارسين والباحثين إلى التجادل عن المنبت الأصلي لها، وأي الحضارات لها الأسبقية في معرفتها، مما أعطاها دورا هاما في حياة الإنسان منذ الأزل، سواء أكانت وجدت عند الفراعنة المصريين، أو نسبت إلى اليونان أو الرومان، ومن الأرجح أنها تعود إلى الهند باعتبارها مسقط رأس جل اللغات، ولذلك تبقى قابلية وجودها فيها أكبر من وجودها في البلدان المذكورة أعلاه، لكن الشك يبقى قائم خاصة أمام بلد الحضارات كالصين والتي لها هي الأخرى الأسبقية في ذلك.

نشأة مسرح الدمى:

امتلكت العرائس صلة وثيقة بخيال الإنسان منذ تاريخيه الأول، فقد نمى خيال الإنسان وازداد أفقه وتوسعت مداركه لاتصاله بالدمى والعرائس. فالدمى قد عرفت في العراق منذ آلاف السنين، فقد

ذكر "فاضل خليل"* إن الدمى قد عرفت "منذ ما يقرب من ثمانية آلاف سنة دلت على ذلك الدمى الطينية غالبا غير المفخورة وتمثل بعض الحيوانات وكذلك تمثال (الآلهة الأم)"[1] فقد اتخذ الإنسان الأول من خياله عالما واسعا أدرك من خلاله العلاقة الوثيقة التي تربطه بالدمية.

لم تقتصر معرفة الدمى على العراقيين فقد عرفتها شعوب عدة وبدأت تنتقل من بلد إلى آخر بحسب الاتصال الحضاري بين البلدان وانتشار الثقافات عن طريق الأسفر والحروب لذلك عرفتها "قدماء المصريين والفينيقيون والآشوريون والهنود واليابانيون القدماء وعرفتها الحضارات اليونانية قبل تعرف المسرح الدرامي والآدمي نفسه"[2]، لذلك فإن هذا الفن التعبيري يعد من الفنون التعبيرية الأولى في مرتبة الظهور بالنسبة للفنون الأخرى، وتولت العرائس منذ فجر التاريخ مهمة التي يمتاز بها العرائس ووظفوها لنشر التعاليم الدينية للوصول إلى مبتغاهم مستغلين بذلك عنصر الانبهار الذين تحدثه هذه الدمى وهذه العرائس فقد كانت حالة الانبهار تستحوذ على نفوس المشاهدين وعقولهم تجعلهم أكثر حساسية للتأثر بالعرض.

اكتسب مسرح العرائس فرصة لتقديم أعمالا كتبت أصلا للمسرح الآدمي وبذلك نالت شهرة واسعة جدا من خلال الكتاب المشهورين والأعمال الأدبية التي قدمت، ومن أبرز هؤلاء المؤلفين "موليير، راسين، كريستوفر مارلو، شيللر، جلدوني، شكسبير، فولتير، جوستاف فلوبير، إيفان تورجيف، تولستوي، جورج صائد، أناتول فرانس، جورج برنادشو، هانز كريستيان أندرس،

*فاضل خليل، هو الدكتور فاضل خليل رشيد مواليد محافظة ميسان 1946، حاصل على شهادة البكالوريوس من أكاديمية الفنون الجميلة، بغداد عام 1980، حاصل على شهادة الدكتوراه في الإخراج المسرحي من معهد المسرح العالي (V.T.S) الفيستر في صوفيا. بلغاريا.

مثل العديد من المسرحيات منها "النخلة والجيران"، "الخان"، "القربان"، "أضواء على يومية"، "بغداد الأزل بين الجد والهزل، الخرابة، تموز يقرع الناقوس، بير وشناشيل وغيرها كما مثل الكثير من الأعمال الدرامية في التلفزيون والسينما، أخرج عدد من المسرحيات منها الشياح، "الملك هو الملك، الشريعة، حلاق بغداد، خيط البريسم واللعبة وغيرها.

[1].فاضل خليل: تاريخ وتطور الدمى في العراق (دراسة غير منشورة)، ص 1.

[2]مختار السويفي: خيال الظل والعرائس في العالم، القاهرة، الكتاب العربي، 1967، ص 7.

أسكاروايلد، وغيرهم"[1]، وبذلك فإن مسرح الدمى لم يقتصر تقديمه على النصوص المسرحية العرائسية، بل تعدى ذلك إلى النصوص التي كتبت إلى المسرح الآدمي، وأنشئ في القرن السادس عشر مسرح العرائس في كل من باريس ولندن كما ازدهر في إيطاليا في البندقية في مطلع القرن الثامن عشر"[2]، كما قدم مسرح العرائس شوامخ الأوبرا العالمية التي ألفها "فانجر، مونسارت، بوتشيني، باسكاني، فردي زادفنباخ، وغيرهم"[3]، وكان لهذا التقديم الأثر البالغ في نشر مسرح الدمى في معظم بلدان العالم المختلفة.

نشأ مسرح خيال الظل عند العرب في القرن الثالث عشر الميلادي وبانت عدة إشارات تعبر عن وجود هذا النوع من المسارح في شعر امرؤ القيس، وثم في شعر المتنبي، وعرف انتشاره وازدهاره الواسع عند العرب على يد "ابن دانيال"*وذكر الكثير من المؤرخين ازدهار خيال الظل في العصر الفاطمي، كما نشأ في تركيا حينما أخذ السلطان سليم من مصر بعض المخايلين، كما يشير إلى ذلك إلى ذلك حسين فوزي في كتابه "السندباد المصري" وقدم هذا الفن أشكاله الخاصة التي أثارت المشاهدين وجذبت الكثير منهم لكنه لم يلبث أن دخلت الثقافة مجالات عديدة منها البرامج التلفزيونية والبرامج الرقمية التي صادرت هذا الفن فأصبحت بعض أشكاله البسيطة بعيدة عن اهتمام الأطفال لأن هول التقدم التقني جعل من صندوق الفرجة مثلا يدخل طور الانقراض كغيره من الأشكال التي كانت تمثل خيال الظل"[4].

---

[1] مختار السويفي، خيال الظل والعرائس في العالم، م س، ص 9.

[2] م ن، ص 9.

[3] م ن، ص 9.

*ابن دانيال: هو شمس الدين بن دانيال الموصلي ولد 1250/م وتوفي 1310/م وكان شاعرا ومنتجا، له قصائد متفرقة في كتب التاريخ والأدب وأنه ليس له ديوان يحوي أشعاره، كما لغيره من الشعراء ولم يشتهر بغيره كتابة المخطوط "طيف الخيال" ويحوي أبوابه الثلاث "طيف الخيال"، "عجيب وغريب" و"المتيم والضائع اليتيم" كما أن له في الشعر التعليمي أرجوزة في ولاة مصر بعد الفتح العربي حتى عصره أسماها "عقود النظام فيمن ولا عصره من الحكام" كما ذكر صاحب "كشف الظنون" أن له ديوانا مجموعا ولكن لم نقف له على أثر وأضاف أيضا أن بعضهم لخصه وسماه "عقد اللآلئ في المختار من شعر الأديب ابن دانيال" وللمزيد ينظر إبراهيم حمادة، خيال الظل وتمثيليات ابن دانيال، مصر القاهرة، 1961ص 45.

[4] دني بوردا، الدمى المتحركة وعالم الأطفال، تر: نجلا جريضاتي خوري، بيروت: دار المثلث، 1981، ص 5، 6.

إلى جانب الدمى التي كانت وسيلة الاتصال بين الأحياء والأموات فقد وجدت دمى أخرى استعملت حسب معتقدات قديمة في اليابان لطرد الأرواح الشريرة، حيث كان المحرك فيها كاهنا يجعل الدمية تتجسد في إله ليتمكن هذا الأخير من طرد الأرواح الشريرة، عن طريق وسيلة الرقص.

أما في إفريقيا فإن الاحتفالات الدينية كانت تستعمل فيها الدمى من أجل جلب الحظ أو لطرد الأرواح الشريرة كذلك"[1].

فبواسطة الدمية استطاع الإنسان أن يعبر عن فجر التاريخ وما يحمله هذا الأخير من حكايات عن عالم الروح، وما فوق عالم الروح وما فوق الواقع لتتمكن الدمية من اكتساب مهابة لا ينالها إلا الأمراء والملوك.

إن محاولة التدقيق في معرفة ما إذا كان مسرح العرائس ينتمي إلى الحضارة الفرعونية أو المصرية،أو الهندية أو الصينية، يجرنا إلى البحث عن البلد المنشأ لباقي الفنون باعتبار الهند المصدر المباشر لما فيها من فنون كبيرة الأهمية، وشديدة الانتشار وإن هذا يدفعنا للقول بأن مسرح العرائس وجد في الهند من خلال تلك الرقصات البهلوانية التي كانت سائدة في مختلف احتفالاتهم[2].

لقد كان للهند الأسبقية في معرفة عدة فنون كالرقص وقد دفع هذا المؤرخين إلى إرجاع مسرح العرائس إليها، وهذا استنادا إلى الكتابات الأولى لمسرح العرائس والتي أرجعت إلى أسطورتين هنديتين هما:المهابا هارتا*والرمايانا** والتي كان يمارسون الهنود فيها طقوسهم وقد قدمت هاتين الأخيرتين في شكل عروض للدمى، يرافقهما سرد للنص الملحمي، فقد كانت هاتين الملحمتين تحكيان عن

[1] تمارا الكسندرا بوستيفينا، ألف عام وعام على المسرح العربي، ترجمة: توفيق المؤزن، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ص ب 11/4181، ط 2، 1990، ص 98.

[2] ينظر: فونيزون ورز، دراسة في الرقص والمسرح في آسيا، ترجمة أحمد رضا، مراجعة محمد رضا، محمود خليل، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، ص 280.

* هي قصيدة أطول وأشد تعقيدا تبلغ ثماني أضعاف مجموع ملحمتي الإليادةوالأودسية تحكي قصة الأخوة باندافا. أنظر د، زينب محمد عبد المنعم، مسرح ودراما الطفل، م س، ص 152

** هي ملحمة تصف سيادة الجنس الآري على الهند.تعتبر أشهر الملاحم الهندية بعد المهاباهارتا. الرمايانا الهندية، محمد سعيد الطريحي،دائرة المعارف الهندية، سورية دمشق، ص ب 465، 2007 ص7

المطالب الدينية الهندية التي حققت إشباعا للميولات الفطرية، وقد زودت المجتمع الهندي بثقافة غنية وملمة لتلك القوالب الفنية، فقد كان لهاتين الملمحتين شأن عظيم في الهند،إذ أنهما لا زالتا تسيطران على قسم كبير من قارة آسيا، خاصة تلك المسرحيات الراقصة التي كانت تقدم في المعابد احتفالا بالأيام الدينية.

"ولا تزال الأسطورتين الهنديتين المهابا هارتا والرمايانا تسيطران على الهند العظمى كلها وعلى الأخص في مسرحياتهم الراقصة، بل تخصان في الوقت الحاضر قسما كبيرا من قارة آسيا حيث أن كل منهما حققت المطالب للهند وقد أشبعت ميولاتهم الفطرية كما زودت هيئاتهم الثقافية فيما وراء البحار بالإلهام والقوالب الفنية"[1].

من خلال عرض الدمى لهاتين الملحمتين اللتان كانتا مليئتان بالطقوس الدينية السرية، حيث كان في معتقدهم أنها تجلب السعادة لدى كل متفرج جديد.

"حيث كانت تقدم في المعابد خلال الاحتفالات الدينية لمدة واحد وأربعون يوما دون وجود متفرجين ثم اختصرت تدريجيا وصارت في يومنا هذا تقدم خلال واحد وعشرين أو أربعة عشر يوم فقط"[2].

ومن هنا عرفت الدمية طريقا للانتشار والتوسع وذلك بالاحتفال بالأعياد الدينية في المعابد إلى بقاع أخرى للتعبير عن معتقداتهم الدينية.

ولقد مثلت الدمية الدور الأساسي في تصوير حياة الإنسان، هذا الأخير الذي لم يستطع التخلي عنها، فالحفاظ عليها كان بمثابة الحفاظ على الموروث الشعبي الذي يمثل الحقيقة التاريخية.

"وسرعان ما انتشرت ظاهرة مسرح العرائس في الصين في القرن السادس ميلادي، وبنفس النهج الأسطوري العقائدي، لكنها كانت النوع المصاحب والأكثر انتشارا لما لقي إقبالا كبيرا من طرف الجماهير، وقد حافظ مسرح العرائس على القيم الدينية والشعبية".

[1] ماري إلياس، حنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، م س، ص 189.

[2] ماري إلياس، حنان قصاب، المعجم المسرحي، م ن، ص 190.

وإذا ما حاولنا دراسة عرائس الماريونات في بلد الحضارات الصين، فإن هذا يدفعنا إلى معرفة المعتقدات الدينية والمناسبات الاحتفالية التي كانت تقام في السنوات الغابرة.

لم تكن عرائس الماريونات لتعرف انتشارا واسعا في الصين إلا بعد مرورها بمراحل مختلفة جعلتها تنتقل لأسباب متعددة، فالبداية كانت بالسحر الذي ساد آنذاك، ثم الملحمة التي كانت تقدم عن طريق عرض الدمى المصاحبة بالسرد الملحمي لتصل إلى الأسطورة التي كان تمثل في إطارها المسرحي، دون أن تكون له علاقة بالواقع.

إن أقدم أسطورة تقول أنه منذ نهاية القرن الثامن عشر أن الإمبراطور Wutiوالذي تملكه حزن شديد بسبب فقدانه لزوجته التي كان يحبها بجنون، فدفعه هذا إلى زيارة الكاهن الذي كان يدعى shaohan فوعد هذا الأخير wutiإلى بعث زوجته وفي قاعة مظلمة أضيء المصباح خلف شاشة ناعمة ثم حرك أمام هذا المصباح تمثال صغير مقطوع داخل جلد حيوان حيث قدمت صورة ظلية لزوجته[1].

فكانت بذلك الأسطورة دافع لظهور الدمية،إذ كانت سببا في إيهام العديد من المتتبعين لها، كونهم اعتبروها شيء مقدس، فقد تمثل روح الإنسان الميت، كما يمكن أن تمثل إله وكان هذا السبب كاف دفع بهم إلى تمجيد وتخليد الدمية.

"وكانت هذه المجسمات تماثيل توضع على المقابر وهي من الخشب والتي كانت تدعى:"كا" وترمز إلى تصوراتهم الدينية وإلى صنو روح الميت"[2].

فالمناسبات الدينية كانت وسيلة القساوسة في إيهام العوام من المشاهدين بفضل تحكمهم في تحريك أرجل وأعين الأصنام والمنحوتات خفية من أجل التأثير عليهم، فمثلت بذلك الدمية الدور الخارق بالنسبة لهم.

[1] ينظر، فونيزون ورز، دراسة في الرقص والمسرح في آسيا، م س، ص 313.

[2] تمارا الكسندرا بوستتيفينا، توفيق الموزن، ألف عام وعام على المسرح العربي، م س، ص 82.

ومن ثم فإن الدمى، ليست فقط نوع من أنواع التسلية، بل امتزجت بمعتقدات الشعوب وصارت جزءا لا يتجزأ من العبادات والطقوس.

"وقد نشأت الماريونات بشكل جدي في براغ عشرين ماي ألف وتسع مئة وتسعة وعشرين وذلك في الاتحاد العام العالمي باسم "أونيما"[1].

فرغم الدراسات الأولى حول تاريخ الماريونات إلا أنها لم تكن لها بداية موثقة منذ الأزمنة الغابرة، فهي لم تنشأ بشكل جدي إلا في أيام متأخرة من هذا الزمن حيث أقر وأكد على نشأة الدمى كفن ومسرح معترف به.

تطور مسرح الدمى

إن عدم ظهور مسرح العرائس في مكان ما لا يعني أنه فن مستحدث أو جديد، وإنما له جذور قديمة وثقافات ماضية أثبتت وجودها جنبا إلى جنب الملاحم والفلسفة والدراما، ولكنها لم تبقى حكرا على بلدان محددة بل كان لها الحظ الكبير في التطور والانتشار، خاصة وأن الماريونات أصبحت كنوع درامي معاصر، وقد حدث ذلك بموازاة مع الاحتكاك برواد الفن المعاصر، إلى جانب التجديد في الفنون التشكيلية الصورة، السينما، التقنية والتكنولوجية.

والعجيب أن مسرح العرائس في أوربا العصور الوسطى، لم يكن سوى صورة مكررة لمسرح العرائس عند القدماء المصريين[2].

إذ حاولت الكنيسة في العصور الوسطى، توظيف مسرح العرائس لخدمة أهدافها الدينية، فكانت المواضيع مستمدة من الملاحم والبطولات الشعبية ولاسيما القصص الدينية.

وقد يذهب البعض إلى أن مصطلح الماريونات ليس إلا تصغير لاسم العذراء مريم أو ماري[3].

---

[1] عقيل مهدي يوسف، متعة المسرح، دراسة في علوم المسرح نظريا وتطبيقيا، الناشر دار الكندي للنشر والتوزيع، ط1، 2001، ص 113.

[2] نبيل راغب، دليل الناقد الفني، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2000، ص 178.

[3] م ن، ص 178.

وتعتبر شخصية Pulcinella التي ظهرت بنابل في القرن الخامس عشر ميلادي أهم الشخصيات الكوميدية، المشاجر والسكير، بدون عقيدة أو مبدأ، ويتحول Pulcinella من لغته الإيطالية إلى الفرنسية على يد Giovanni Briacci الذي استقر بباريس في سنة 1610.

لقد تسلى لويس XIV في قصر فرساي بعروض الماريونات، وبعد ذلك فولتير الذي أنشأ بقصره مسرحا لربرتوار POLICHINELLE، هذا الأخير الذي استمدت منه بلجيكا شخصية Tchautchés، وبراغ KASPARE وبألمانيا Hannesche.

وتطور الأمر بعد ذلك بأوروبا وأخذ المشعل فنانو كوميديا ديلارتي بإيطاليا، الذين أعطوه منحى أكثر دنيويا، وما إن حل القرن السابع عشر ميلادي حتى تحرر مسرح الدمى نهائيا من الصبغة الدينية، وأمسى في القرن الثامن عشر ميلادي دور ومسارح وجمهور يتعطش لرؤية عروضه، واشتهرت شخصيتين هما "جودي" و"بانش".

وتطور الأمر شيئا فشيئا لتصبح العروض، تستأجر الأسر موسرة عروضا لأجل مناسبات خاصة.

وفي نهاية القرن الثامن عشر ميلادي وبدخول تقنيات أخرى وتسليات متنوعة كالصور المتحركة قل تأثير عرائس الدمى، ولكن سرعان ما استعادت حرفة صنع الدمى مكانتها.

لهذا فقد جاء التطور متفاوت بين بلدان أوربية كانت أو آسيوية، وكل واحدة كان لها طريقتها الخاصة في تطوير هذا النوع المسرحي خاصة بعد التطور الفكري والتقدم العلمي للدول المتقدمة، ودخول عروض ودراما مسرحية جادة إلى بوابة مسرح العرائس.

ففي أوربا خاصة بعد الحرب العالمية الثانية، تطورت الدمى بقفازات مذهلة لتبتكر أشكال وطرق جديدة، ظهرت في إيطاليا فكانت السبب المباشر في ظهور وولادة مثيلتها الإنجليزية ثم الفرنسية فالإسبانية، لتقوم الحكومات الأوربية ببناء مسارح خاصة بالأطفال، كان مسرح بابا شميدPapa schamid أشهر المسارح الأوربية في ميونيخ بألمانيا وقد شجع أحد نبلاء ألمانيا بوسي Pocci على تأليف مسرحية للطفل الأمر الذي شجع كبار الفنانين من كتاب ورسامين على

الكتابة لمسرح الطفل أمثال utrillo-maillot-kleeوتحول كتاب كبار للكتابة لمسرح العرائس، وعلى رأسهم الفنان الفرنسي موريس صاند ماترلينك بألمانيا، موريس بوشور بفرنسا.

ولعل قلة تكاليف هذا النوع من الدمى وما يسمح به من إمكانيات ضخمة للتعبير فتح المجال للإبداع بدون حدود.

وفي عام 1989 أنشئ نادي دولي للعرائس وقد ضم عددا ضخما من الفنانين ومن جميع التخصصات، وكان مقره مدينة ميونيخ تحت إشراف كل من بلوبران-ايفوبوهرني من مسرح بادن وريتشارد تيشنر من مسرح فيينا وليم سيموندس من مسرح لندن وتوني سارج من مسرح نيويورك وجوستاف بومان من مسرح سانتافي[1].

وبعد الحرب الكونية الثانية وبروز التربية كأحد العلوم الحديثة والمتصلة بغالبية العلوم التربوية والاجتماعية، فإن أهم التطورات التي قاموا بها والتي كان لها أثر في مسرح العرائس لتقدم لنا قفزة نوعية بهذا الفن، الذي أصبح من الضروري السيطرة عليه، الأمر الذي أدى إلى تواجد رواد إيطاليين حاولوا الاستفادة من نظرة ألفريد جاري في تعويض جسد الممثل بممثل من خشب.

"في نفس المنحى كان مسرح الدمى مصدر هام للكتاب المسرحيين إذ استحوى ألفريد جاري (1907-1973) شخصية أوبو من الدمى في مسرحية "أوبو ملكا"[2].

ومن الكتاب المسرحيين الذين دعوا إلى استبدال الممثل بدمية في نصوصهم المسرحية "موريس ميتر لينك والتأسيس لشخصية تحل محل الممثل وتكون رهينة بمحركها.

أما في ألمانيا فكانت حركة باوهاسBauhaus تدعو إلى اعتبار الدمية الخشبية وسيلة للتوصيل إلى شكل مسرحي يقوم على الآلية والتجريد بدلا من الممثل وهذا ما نجده في مسرحية المدرسة الميتة للمخرج البولوني "تادوز كانتور"(1915-1990) الذي شاع عنه استخدام الدمى في عرضه المسرحية ومن هنا صارت عروض الدمى تقدم لجمهور من الكبار لوصولها إلى درجة عالية من

[1] أنظر، نبيل راغب، دليل الناقد الفني، م س، ص 178.

[2] ماري إلياس، حنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، م س، ص 212.

الكمال. وبعد أن أصبح الدمى فرق متخصصة تعمل على تطويرها للأحسن وعلى رأس هذه الفرق فرقة "خبز ودمى" Bread and Puppet والتي أجرت تجارب عليها بشكل معاصر حتى توصلت إلى صنع دمى عملاقة تصل إلى ثلاثة أمتار وأخرى نصفية كما أنها عملت على صنع أقنعة تمثل دمى يرتديها ممثلون وكل هذا كان يتم في الهواء الطلق لتجوب الشوارع على شكل كرنفال[1].

لقد تمكن مسرح الدمى بفضل اهتمام مجموعة من كبار كتاب والمخرجين أن يصل إلى مكانة عالية وهامة، حيث أصبحت الدمى تنافس الممثلين ليصبح لديها جمهور من الكبار بعدما كان مقتصر على الأطفال.

وإذا ما حاولنا التعرض لمسرح الدمى بالدول العربية وأهم التطور الذي قامت به فإن هذا يجرنا إلى الرجوع به قليلا إلى أصول تواجده في البلدان العربية خاصة مصر القديمة.

يعود بنا الناقد الفرنسي "شارل مانين"*، إلى أصول مصرية قديمة لفن العرائس، وذلك إلى حدود القرن الخامس قبل الميلادي، أين كان العرض دينيا تحت إشراف الكهنة، زاخرة بالوعظ والإرشاد ضف إلى ذلك انتشار خيال الظل الذي بفضل عطاء الأمراء دخل إلى القصور ليصبح متعة للحكام، وإن احتفظ بوجه تهكمي الناقد للأوضاع الاجتماعية"[2].

هذا ما جعله محط رقابة ثم منع في كثير من المجتمعات العربية تحت مختلف أنظمة الحكم من مملوكي إلى تركي إلى أن وصل الاستعمار الفرنسي والإنجليزي معا وتفطنا لخطورة هذه الأداة في نوعية الجماهير بما لديها من إمكانيات وقدرات بسيطة.

وقد دخل خيال الظل إلى السينما العربية حينما وظفه يوسف شاهين "بونابرت" ولا زال العالم العربي يحظى بوجود هذه الدمى بشكلها التقليدي.

تختلف الأسماء من بلد لآخر، ولكن أهم ميزة توجد بين هذه التجارب هو الحفاظ على الأصالة في شكلها وإن أصبحت المواضيع والصراع أكثر عصرنة.

---

[1] ينظر، ماري إلياس، حنان قصاب، م س ، ص 212.

* في كتاب له باسم تاريخ الماريونات، 1862.

[2] أنظر، نبيل راغب ، دليل الناقد الأدبي، م س، ص 178.

أما عن الإنجازات التي جاءت على إثر دخول مسرح العرائس أي الدول العربية، فقد تم إنشاء حركة "قره قوش" التي نمت وتطورت بصورة كبيرة في بداية التسعينات على إثر حركة فرقة مسرح قوه قوش للتمثيل عام 1990م، وقد جاءت نتيجة التنافس بين الفنانين نظرا لتشجيع كل من الأب بهنهام ككي الأب نوئيل القس موسى لهذا الفن خاصة وأنه وسيلة ناجحة يمكن لها أن تخاطب عقل الطفل.

بعد يوم 06-07-1996 اليوم الذي ولدت فيه أول فرقة مسرحية للدمى في كنيسة الطاهرة في قره قوش التي قامت بتقديم العديد من الأعمال المسرحية الجادة، فاستطاعت بفضل مجموعة من الفنانين أن تدخل في معترك هذا الفن الجميل، فأبدع في هذا المجال الفنان نصار مبارك* وبعد تقديم أعمالها التي لاقت رواجا كبيرا في مهرجانات ثقافية سنوية ومناسبات مختلفة بفضل أعمالها الآتية:

1.مسرحية الكنز: قدمت خلال مهرجان قره قوش للإبداع السريالي السادس بتاريخ 1997/10/23، من تأليف طلال وديع ومن إخراج نصار مبارك.

2.مسرحية الفراغ: قدمت من خلال مهرجان القوش الثقافي الثامن من تاريخ 1999/09/18 من تأليف طلال وديع ومن إخراج نصار مبارك شارك في أداء الأدوار الرئيسية كل من سرمد جمال، سيام أبوكا، أنس خصر، حبيب يعقوب، عذراء فرج.

3.مسرحي جدي باهو: هي الأخرى من تأليف طلال وديع ومن إخراج نصار مبارك عرضت في قره قوش ومهرجان آشوربانيبال الثقافي السني بتاريخ 1999/05/04 وقد قدمت هذه المسرحية على شكل حلقات مكل حلقة منها تحمل مضمونا مختلفا عن غيره وهي تحاول توظيف الموروث الشعبي المحلي بطريقة ذكية وفاعلة منها سيرونو وخانا وماما وهونانا –شماسة وشموم كتب بعض نصوصهما كل من نادية وعمار وديزا وكلهما تحمل مضامين مختلفة في طروحاتها وأسلوب تقنياتها المسرحية المستخدمة.

* من خريجي معهد الفنون الجميلة، قسم الفنون المسرحية، الموصل وكلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد.

وبهذا استطاعت الدمى أن ترقى إلى أبعد الحدود لتصبح لها مهرجانات مخصصة لتعرض فيها أهم الإنجازات والتطورات الحديثة.

أنواع الماريونات

عرفت الدمية أنواع متباينة ومختلفة شكلا وتسمية من منطقة إلى أخرى، حسب أعراف الشعوب وتقاليدها.

1.دمى القفاز:

هي دمية تعتمد القفاز حيث تلبس باليدين كالقفازين لذا دعيت بالدمى القفازية وقد اختلف تسميتها من بلد لآخر عرفت باسم "غينيول" بفرنسا و"بوقانيو" في غيطالياو"كاسيو" في ألماني، و"بيكاسبارك" في تشيكو سلوفاكيا، و"بيتروشكا" في الاتحاد السوفياتي سابقا[1].

إن أبسط أنواع الدمى المتحركة باليد من الأصابع اسمه "مِبَت" تمتاز هذه الدمى بفم واسع يشكله محرك الدمى بإبهامه وبقية أصابعه تشكل الجزء العلوي من الوجه، بتحريك الأصابع المختلفة، ثم التحكم في تعبيرات وجه "المبت" بينما تدخل اليد الأخرى لمحرك الدمى داخل القفاز ليشكل جسمه أو يده، ومحرك الدمى "جسيم هنسون" الأمريكي طور هذا النوع للتلفاز ولقد أقامت دمى القفازات عرضا جماهيريا جذابا في العديد من برامج الأطفال المتلفزة مثل: افتح يا سمسم في دول الخليج والعرض "السوتي" في الولايات المتحدة، ولعل أشهر شخصيات دمى القفاز هي شخصية بنش نجم "الاستعراض الانجليزي الذي اشتهر باسم "استعراض بنش دجردي".

إن هذا النوع من العرائس يختلف عن الأنواع الأخرى وذلك لأهمية وسهولة صنعه.

2.عرائس الخيوط:

يعتبر النوع الرائد، فقد كان النوع المصاحب لظهور الدمية نشأ في الهند لينتقل بعد ذلك إلى الصين واليابان، وهنا لعب دورا هاما إذ أنه كان يمثل مسرحا شعبيا حقيقيا فكان له إقبال كبير وواسع

[1] أنظر سمر أتاسي، مسرح العرائس، أنواعه، وسائله، وتطبيقاته التربوية مع نماذج مسرحية، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة، الجزائر، دت، ص 16.

من طرف الجمهور، ليصل بعد ذلك إلى مصر القديمة واليابان منذ القرن الثالث قبل الميلاد، ولم يتوقف هذا النوع عن الانتشار حتى وصل إلى روما القديمة منتهيا به الأمر إلى جميع أنحاء أوربا[1].

وما نلمسه في الواقع أن هذا النوع هو الذي تطورت تقنيته مع الإيطاليين.

"يمثل هذا النوع الأكثر انتشارا وإرضاء للجمهور وهي عبارة عن أشكال متصلة أجزاؤها، يتم التحكم فيها من أعلى بواسطة خيوط وأسلاك يتراوح عددها من واحد إلى الأربعين خيط وهذا حسب حجم العرائس نفسها"[2].

ولهذا النوع من العرائس أعضاء تشمل الرأس والجذع والذراعين واليدين والساقين والقدمين، توصل هذه الأعضاء مع بعضها البعض بأربطة من المواد المرنة أو الأقمشة، وتوثق معظم هذه الدمى بخيوط تصل رأس الدمية وكتفيها وركبتيها بإطار خشبي ولا يعني هذا أنها بسيطة في صنعها بل أنها تتطلب مهارة فائقة ليتم تركيبها والتحكم فيها.

ومن بين المسرحيات التي مثلت بواسطة الخيوط في المنطقة العربية مسرحية "مغامرات البحار العجيب" و"الليلة الكبيرة".

وقد كان لهذا النوع إقبالا جماهيريا لما فيه من جانب جمالي جذاب.

3.خيال الظل:

لقد اختلفت تسميات خيال الظل من بلد إلى آخر، لكن من خلال التسمية فإنه يعتمد على تسليط الظلال الشخصيات تقوم بأداء أدوار معينة وهذا بعد انطفاء الأنوار ليشاهدها المتفرجون وهي مصحوبة بصوت وحركة.

"يسمى بالإنجليزية Shadow play وبالفرنسية الظل الصيني"[3].

وإذا ما أردنا البحث عن أصل خيال الظل فإن أصوله شرقية وتعد الصين مهده فقد عرف عندها خلال القرن الثاني عشر والثالث عشر ميلادي.

---

[1] ينظر، سمر اتاسي، مسرح العرائس، أنواعه، وسائله، وتطبيقاته التربوية مع نماذج مسرحية، م س، ص 07.

[2] حنان عبد الحميد العناني، في مسرح الطفل، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 1984، ص 30.

[3] عبد الرحمان ياغي، في جمهور المسرحية العربية، مارون النقاش إلى توفيق الحكيم، دار القرني، ص 11.

"إن موطن ولادة هذا الفن هو الشرق الأقصى"[1].

ومن هنا فخيال الظل نوع مسرحي يتم عرضه عن طريق خيال الظل ذو أشكال سطحية تتحرك من وراء الشاشة تسمح بمرور الضوء، ومن ورائها يوضع مصباح فيرى الجمهور خيال هذه الدمى من الناحية الأخرى من الشاشة.

"فن خيال الظل هو ضيق أشد الضيق لحدوده القائمة على الاختباء وراء الحواجز ومخاطبة الجمهور بوساطة"[2].

توضع من أجله منصة خشبية في مكان واسع مقابل المشاهدين حيث يرتكز على المنصة حاجز خشبي يرتفع إلى السقف، فتحة طولها متر وعرضها متر ونصف بواسطة حاجز قطعة من القماش بيضاء شفافة، وراء هذه الشارة يوضع مصباح زيتي كبير ويوضح هذا المصباح والشاشة قطع من الجلد مقصوصة على أشكال متنوعة في هيئة رسوم تتحرك بفضل سلك حديدي وحين تطفئ الأنوار تظهر خيالات هذه الأشكال على الشاشة.

4.عرائس العصي (القضبان):

سميت بهذا الاسم لأن الجسم كله يرتكز على قائم (القضبان) فهي دمى مجسمة ذات أجزاء قابلة للحركة.

"تمتاز هذه العرائس بجمالها وجلالها الأخاذ وتضع من عصا توضع على قمتها مادة معينة بحيث تشكل رأس الدمية وترسم تقاطيع الوجه حسب الدور الذي تقوم به الدمية وتكسى العصا بقماش"[3].

إن الدمية بطبعها تجلب الأنظار نحوها نظرا للجانب الجمالي لها وهذا النوع من العرائس يعتمد في صنعه على العصي بحيث يتم لف القماش حول العصا ليمثل جسم الدمية.

---

[1] سليمان قطابة، نصوص في خيال الظل في حلب، دار الأنوار للطباعة، دمشق، 1988، ص 61.

[2] علي الراعي، فنون الكوميديا من خيال الظل، إلى نجيب الريحاني، سلسلة شهرية تصدر عن دار الهلال، جمهورية مصر العربية، العدد 248، رجب 1391، سبتمبر 1981، ص 46.

[3] حنان عبد الحميد العناني، الدراما والمسرح في تعليم الطفل، م س، ص 28.

ومن بين أنواعها العرائس المعروفة بـ الماروت والتي تتكون فقط من رأس مثبت بإحدى طرفي العصي عكس العرائس المتصلة بالذراعين والرجلين المتحركتين وهذا يعتبر النوع الثاني من عرائس العصي، وكانت هذه الدمى لا تمثل الإنسان والحيوان بل تستخدم لترمز لأشياء كالأزهار، السحب، القبعات والأشكال البسيطة كالأشجار.

إن هذه العرائس تختلف عن الأنواع الأخرى وذلك لاختلاف شكلها المتميز عن باقي الأنواع.

5.العرائس بثوب تنكري:

لهذه العرائس لباس تنكري يغطي جسم الممثل كليا حتى القدم، أما تقنيتها في اللعب والتحريك فإنها تختلف عن الدمى الأخرى فلها قيمة كبيرة كالعرائس الأخرى، ففي الحضارات القديمة نشاهد صورا كثيرة أين كانت تلعب بكميات كبيرة إذ كانت تعد وسيلة للحماية من الحروب فهي تدافع وتهاجم[1].

واليوم هذا النوع من التعبير الذي يعجب كثيرا الأطفال يجد متنفسه في مراكز للتسلية ومساحات الترفيه للأطفال في مظاهرات فلكلورية في التلفزة وفي برامج مخصصة لأطفال مثل: الحصص التلفزيونية.

6.عرائس الماروت:

هي عبارة عن دمية أهم ما فيها رأسا خشبيا أو كرطونيا، نجد هذا النوع بالحضانة تركب عن طريق وضع الرأس فوق قطعة من خشب، فستان بال، جزء من الصوف، منديل قديم، تكفي لصنع دمية معبرة، ويمكن إغناؤها بإضافة أذرع أيدي رجلين، وشعر وبتوظيف يد يمكن للطفل أن يتحكم في حركة ورقص دمية[2].

ويعتبر هذا النوع من العرائس المحبب لدى الطفل.

1. Etudes théatrales –Revus scientifique spécialise édite par l'institut supérieur d'art dramatique Numéro double 8-9 novembre 1997.p66-67

[2] م ن، ص 65.

7.العرائس في السينما:

تفتح السينما آفاق واسعة لتوظيف الماريونات عن طريق الصورة المتحركة، وفي نفس الوقت تعطي العرائس للسينما فرصة التوزيع بتوظيف صور الكمبيوتر، عكس الطريقة التقليدية لتحريك العرائس عن طريق اليد أو الخيط، فيتم تحريك الدمى في السينما عن طريق توالي الصور بدون أي وسيط وكأن الدمية تتحول من شكلها القاصر إلى دمية وكأنها لا تحتاج إلى وسط[1].

نتخطى بحرية انسيابية في توظيف فمها وحتى أطرافها العلوي والسفلي كشخصية فيلم "البينوكيو" الذي يتحول من حيز الدمية الخشبية إلى دمية الطفل.

8.الدمى الضخمة:

هي دمية معروف بشكلها الضخم يمكن رؤيتها كاملة في عروض، حفلات، في الكرنفال، لأجل تسلية الجمهور.

وقد تكون حاملة للإشهار أو موقف حاملا لرسالة، كما يمكن أن تشارك في الحصص التلفزيونية للأطفال كما يمكن أن نجدها في العروض المسرحية، إلا أن شكلها الضخم يشكل إعاقة في العروض المسرحية، وبالرغم من ضخامة هذه الدمى لم يمنع استعمالها في العروض.

ومن بين الذين استعملوا الدمى الضخمة "ماير خولد"في مسرحية "غوغل" "المفتش العام" ففي المشهد الأخير عند رفع الستار نرى بدل من الممثلين دمى مرسومة[2].

وهكذا أصبحت الدمى تحتل لمكانة الممثل وتجسد الدور الذي يلعبه.

مسرح الدمى حسب المراحل العمرية

يعد الطفل اللبنة الأساسية لبناء الأسرة وبناء المجتمع، لذا تسعى المجتمعات إلى الاهتمام بالأسرة والطفل، وذلك للحفاظ على بنيتها وتماسكها، فبناء المجتمع السليم من خلال بناء السليم عقليا ونفسيا وجسديا، إذ لا ترقى المجتمعات وتتقدم الأمم إلا من خلال بناء الأسرة والطفل من خلال

---

[1], Etudes théâtrale,p 66.

[2] ينظر: جيمس روس- إيفانز، المسرح التجريبي من ستانسلافسكي إلى بيتربروك، تر: فاروق عبد القادر، هالة للنشر والتوزيع، الجيزة، 2000م، ص 53.

تقديمها له كل من شأنه أن يُسهم في بنائه بناءً متكاملا صحيا، وينقل له ثقافته وما يحمله من مفاهيم وقيم وسلوك يرضاه. لقد أثبتت الدراسات التي قام بها الكثير من الباحثين في مجال بناء الطفل تربويا وفكريا، إن مخاطبة حواس الطفل وعقله يساهم كثيرا في عملية غرس القيم والمفاهيم بشكل أسرع مما لو تم ذلك عن طريق الوعظ والإرشاد والناهج الدراسية الجامدة، إن المسرح عموما ومسرح الطفل بشكل خاص يمتلك الخاصية الفريدة. وهي مخاطبة العقل والوجدان، من خلال ما يقدمه للمتلقي ومن خلال تفاعل المتلقي مع ما يبثه المسرح من أفكار ومفاهيم وقيم، عن طريق الصورة الجميلة المعبرة التي يشاهده أمامه، ويعد مسرح الدمى من أهم المسارح التي تساهم في عملية الغرس تلك. خاصة بالنسبة إلى الأطفال الذين هم في أعمار لا تساعدهم على فهم الحوارات والحركات التي تجسد الحدث فمن خلال ما يقدمه مسرح الدمى على لسان الدمى للأطفال فإنه يقدم لهم خبرات سارة ومفرحة، وفي الوقت ذاته فإنهم يتمتعون ويتعلمون، ومن خلال هذا المنطق طرحنا التساؤل الآتي: هل استطاع مسرح الدمى أن ينقل للأطفال قيما تربوية تساهم في بنائهم الفكري والتعليمي؟

خصائص مسرح الدمى:

يمتلك مسرح الدمى خصائص درامية مسرحية متميزة مثل المناطق المسرحية والديكورات والماكياج والإكسسوارات والمؤثرات الصوتية والضوئية والأزياء إلى غير ذلك من الخصائص التي تتحد من أجل تكامل العرض المسرحي الأمر الذي ينقل المشاهد إلى عوالم متخيلة عديدة تزيد من إبهار الجمهور بالعمل وإنشدادهم نحو مواضيعه وإبعاد الملل الذي قد يصيبهم لذلك فقد عمل مسرح الدمى جاهدا من أجل الوصول إلى هذا التكامل لأن الطفل بطبيعته يميل إلى الأشياء المبهرة والمذهلة التي تدخله إلى عوالم أُخر غير العالم الذي يعيشه لذا فقد توصلت الأبحاث إلى أن مسرح الدمى يتفق مع الأطفال في مراحلهم العمرية المتقدمة في أن لغته مسموعة وغير مقروءة لذلك فإن الطفل الذي لا يتمكن من القراءة يستطيع أن يفهم ما يقدم له من قيم تمد له يد العون في فهم هذا العالم الواسع، فالطفل يمتاز بخياله الواسع لذلك فإنه يستطيع أن يندمج مع أحداث المسرحية بسهولة لأنه لا

يستطيع أن يفرق بسهولة بين الخيال والواقع لذلك فإن "عوامل (الإيهام المسرحي) تتفق مع (خيال الأطفال الإيهامي وخيالهم الحر)"[1]، وهذا الاتفاق يعتبر من الخصائص المهمة التي يمتاز بها هذا النوع من المسارح إذ أنه يسهل عملية إيصال المعلومة في ذهن الطفل. يقدم مسرح الدمى للأطفال شخصيات العرائس المصنوعة من الورق أو الأقمشة "عرائس الماريونيت" أو عرائس مصنوعة من الخشب أو الجلد كما هو الحال في مسرح خيال الظل أو "دمى قفازية مصنوعة من الفراء والقطن والأقمشة وأن كل ذلك يعمل على إثارة الطفل من خلال زرع الفضول في ذاته وكذلك حبه لمعرفة كيفية تحريك هذه العرائس فيكون مملوء بالإعجاب والتساؤل عن صدور الأصوات هل هي أصوات بعيدة أم أنها دمية تتكلم فعلا فهذا يوصل الطفل إلى لذة ما بعدها لذة لأن ما يقدمه من شخصيات وديكورات ومؤثرات وأحداث مرئية في الأماكن التي وقعت فيها يتفق مع طريقة الأطفال في التفكير الحسي والتفكير بالصور.

إن استخدام الإضاءة في مسرح الدمى يظهر من خلال التفنن في الألوان المتغيرة والمبهرة التي تدخل السرور على ذات الطفل وتجذبه للمتابعة وتخيل ما قد يحصل بعد كل تغيير، حتى يصل إلى حالة الفرح المنتشي ليكون متألقا في هذا العالم الخاص به، بحيث يصبح مستعدا لتلقي كل ما يقدم له على المسرح وهذا سلاح ذو حدين، لذا فالنصوص المقدمة يجب أن تدرس بصورة علمية، إذ أن الطفل في هذه المراحل العمرية المبكرة لا يميز بين الخطأ والصواب. تلعب الإضاءة دورا فاعلا في عروض خيال الظل، بل أن العرض يكون قائما على الإضاءة القوية الموجهة إلى ستارة ويقوم اللاعب بتريك العرائس ما بين الإضاءة والستارة ليظهر الخيال الممتع، ولكي يقدم فصول جيدة، فنجاح اللاعب وإجادته في التمثيل يعتمد بصورة أساسية على "شخصية المخايل ودرجة ذكائه وقدرته على

[1] أمل الغزالي،مسرح الدمى بنى تربوية للطفل، دراسة نقدية، أحمد المتيني وأحمد نجيب، صحيفة المثقف العربي، عدد 2412،2013 ص 95.

المحاكاة للهجات والأصوات المختلفة لكل شخصية من الشخوص وسرعة البديهة، وإجادته إتقان عمله وقدرته على التأثير على المتلقين بالحوار المتقن والأغاني الشعبية"[1].

القيم التربوية والتعليمية لمسرح الدمى

أكد علماء النفس أهمية اللعب بالنسبة للطفل فهو يؤدي دورا كبيرا في "المجالات التربوية كوسائل إيضاح تعليمية أو مساعدات لإعانة الصغار على كسب المهارات"[2]، إذ يمكن اعتباره وسيلة ترفيهية وتعليمية في الوقت ذاته، لذا يعد مسرح الدمى من الوسائل التعليمية والتثقيفية التي تمكننا من طرح الأفكار من خلال تقريبها إلى ذات الطفل بوسائل مختلفة، لأن مسرحيات الدمى تتيح للطفل فرصة المشاركة في العمل المسرحي، كما تعد فرص نشاط تربوي واسع النطاق لإكساب الطفل خبرات تعليمية مباشرة من خلال الممارسة وقيم تعليمية وتربوية تتعلق بتغيير سلوك الطفل نحو الأفضل. ويحمل مسرح الدمى بين طياته سمات ترتفع بالطفل نحو عالم الخيال، وذلك من خلال مشاهدة القصص التاريخية والأسطورية الخرافية، تتجسد مثل هذه القصص في نصوص عديدة خاصة بالدمى كما في مسرحية التي ألفتها الكاتبة التشيكوسلافاكية ميلادا ماشا تورا MiladaMasatora وهي مسرحية تبين أن الإنسان إذا كان مرحا نظيفا يعامل الناس معاملة جيدة فإن الجميع يولونه احتراما وتقديرا عاليين كما يحصل على مساعدة الآخرين. وتقدم مسرحيات الدمى قصصا تدور على لسان دمى بهيئة حيوانات واقعية ومن الممكن أن تتجسد من خلال شخصيات إنسانية يتم من خلالها معالجة مشاكل الأطفال بصورة غير مباشرة بواسطة بث قيم تربوية تقوم من سلوك الطفل للاهتمام بالآخرين وحثهم على الالتزام بالقوانين أثناء عبورهم الشارع كما في مسرحية "الكلب الذكي" للكاتب التشيكي جيري دودسJiri Dudes . يمتاز الطفل بالحماس الزائد منذ طفولته لمسرح العرائس والإقبال على مشاهدته، ذلك لأن "شخصيات العرائس تلعب دورا بالغ الأثر في تنوير عقول الأطفال وتفتيح عيونهم على المزيد من تجارب الحياة، وتنمي فيهم فضائل الأدب والصدق والزمالة

[1] مختار السويفي: خيال الظل، مجلة المسرح، 1965، العدد 21، ص 49.

[2] مختار السويفي: خيال ظل والعرائس في العالم، م س، ص 29.

وحب الآخرين والتعاون معهم"[1]، كما تقوم هذه الشخصيات بتنوير الأطفال على ضرورة الالتزام بالنظافة ومبادئ الصحة لقربها من نفوسهم ولحبهم لها تلك العلاقة الحميمة التي تربط الطفل بالدمية والتي تشكل أثرا عظيما في ذاته وكذلك تلعب العرائس دورا كبيرا في ترغيب الأطفال في حب الفن وتنمية الذائقة الفنية لديهم. فإننا لا نهدف فقط إلى إمتاع الطفل بل تقويمه تربويا لأن "السرور الذي يجلبه مسرح الطفل يعد مبررا إلا أنه يمثل جانبا واحدا مما يمكن أن يقدمه إلى أطفال البيئة فكل مسرحيات الأطفال تقريبا تقوم على المثاليات كالإخلاص والشجاعة والأمانة والبطولة والعدالة"[2] ولما كانت هذه المثاليات تبث للطفل عن طريق مجموعة من الشخصيات التي تعتبر محبوبة ومرغوبة عند الأطفال لذلك تستأثر بمشاعرهم من خلال موضوع المسرحية يميز لهم بين الخير والشر وأيهما يجب علينا أن نتبعه لذلك فقد وجدنا أن الصراع ونتائجه له الأثر البالغ في التأثير على سلوك الطفل، فما تحمله الشخصيات من صفات وملامح ومزايا جمالية يؤثر بصورة مباشرة على تلقي الطفل الأفكار التي تبثها هذه الشخصيات لذلك وجب استثمارها بصورة إيجابية.

الدور التعليمي لمسرح الدمى

تعد الدمى من الوسائل القريبة إلى ذات الطفل فإن طرح المادة التعليمية من خلال بعض الأعمال المسرحية العرائسية شيء يجذب الطفل ويجعل استيعابه لهذه المادة أفضل، لذلك لقن بعض الأطفال في أزمان تنتمي إلى القرن الثامن عشر موادا تعليمية وذلك عن طريق مشاهد كوميدية زادت من رغبة الأطفال نحو التعلم وكان ذلك على يد "مدام دي جينس في القرن الثامن عشر، فقد حاولت أن تلقن الأطفال مبادئ الأخلاق بطريقة الكوميديا القصيرة التي كانت تقدمها في المسرح التعليمي الذي أنشأته"[3]، إن عملية توظيف المادة الدراسية وبثها للطفل عن طريق مجموعة من الشخصيات العرائسية تلعب دورا مهما في تثقيف الطفل فقد ثبت علميا أن هذه الشخصيات التي تمتاز بهيئات تميز بالشكل والألوان المبهرة والملابس المختلفة "تلعب دورا أساسيا في تثقيف الأطفال

[1] إبراهيم حمادة، خيال الظل وتمثيليات ابن دانيال، مصر القاهرة، 1961 م س، ص 23.

[2] وينفريد وارد: مسرح الأطفال، تر: محمد شاهين الجوهري، القاهرة: الدار المصرية، د.ت، ص 152.

[3] وينفريد وارد: مسرح الأطفال، م س، ص 152.

وتبصيرهم بآفاق الحياة الواسعة بكل ما فيها من فضائل عليا، وأن العرائس إذا كتبت لها التمثيلات الملائمة تكون خير وسيلة لتعليم الأطفال مبادئ العلوم العامة والوقاية الصحية وقواعد النظام"[1]، ازداد الاهتمام بمسرح العرائس بقدر معرفة فائدته التعليمية للطفل فقد "تزامل تلاميذ المدرسة في تلقي العديد من المواد التعليمية التي قدمتها لهم المسرحيات العرائسية فهي "تشرح لهم مبادئ العلوم العامة وتعلمهم القواعد الصحية وترغبهم فيها بطريقة مستحبة... على وجه العموم تجعل لهم الفن العرائسي وسيلة محبوبة مرغوبة فيها يتسامون فيها إلى أوسع آفاق المعرفة والمثل"[2] لذلك وجب الاهتمام بمسرح العرائس للأطفال "باعتباره من طرق التربية التي تستعين بالوسائل السمعية والبصرية في مخاطبة عقول النشئ وعواطفهم، فقامت في أوربا وروسيا وأمريكا مسارح للصغار تفوق مسارح الكبار استعدادا ويعمل فيها الأخصائيون في التمثيل والتربية وعلم النفس"[3] وبذلك تصل حدود فعل وتأثير مسرح العرائس أعلى مدياتها في تقديم أعمال فنية عرائسيةتمتاز بثرائها المعرفي والتعليمي وكذلك التربوي، حينما يكون المسرح قد ساهم في بناء شخصية الفرد من خلال تنظيم طاقاته الخيالية الخلاقة لتأخذ مداها البعيد في حياته.

[1] مختار السويفي: العرائس المصرية في القرن العشرين، مجلة المرح، العدد 31، 1966، ص 30.

[2] مختار السويفي: خيال الظل والعرائس الهندية، مجلة المرح، العدد 35، 1966، ص 61.

[3] محمد شاهين الجوهري: الأطفال والمسرح (القاهرة: البيئة المصرية العامة للكتاب، 1986)، ص 3.

المبحث الثاني

دراسة تحليلية للإستبيان النموذج:

المسافة الجمالية في العرض المسرحي الموجه للطفل يعني عملية التفاعل بين العرض والمتلقي الطفل. ويفضي بالنتيجة إلى معرفة أهمية المسافة الجمالية والتحكم بمداها. ويتحدد مدى الاندماج/الانفصال في العرض المسرحي وفق أسلوب المخرج ومعالجته ورؤيته الطفولية للنص والإمكانات الإنتاجية المتاحة. وذلك لأن الطفل كمتلقي أكثر حاجة من الراشد لمسافة جمالية واضحة الأبعاد خلال تلقيه العرض المسرحي بصورة خاصة لأنه عرض حي ومباشر. وفي هذا المجال إعتمدنا التحليل الكمي للأطفال المستجوبين قبل العرض المسرحي، بعد تحديد محور بياناته الشخصية وتصنيفه حسب المراحل العمرية وكان السؤال الأول حول التردد على قاعة العروض مقابل خيارات منذ سنة منذ سنتان، وأكثر من سنتين، وكانت البداية على 120 طفل مستجوبين.

الجدول رقم:01

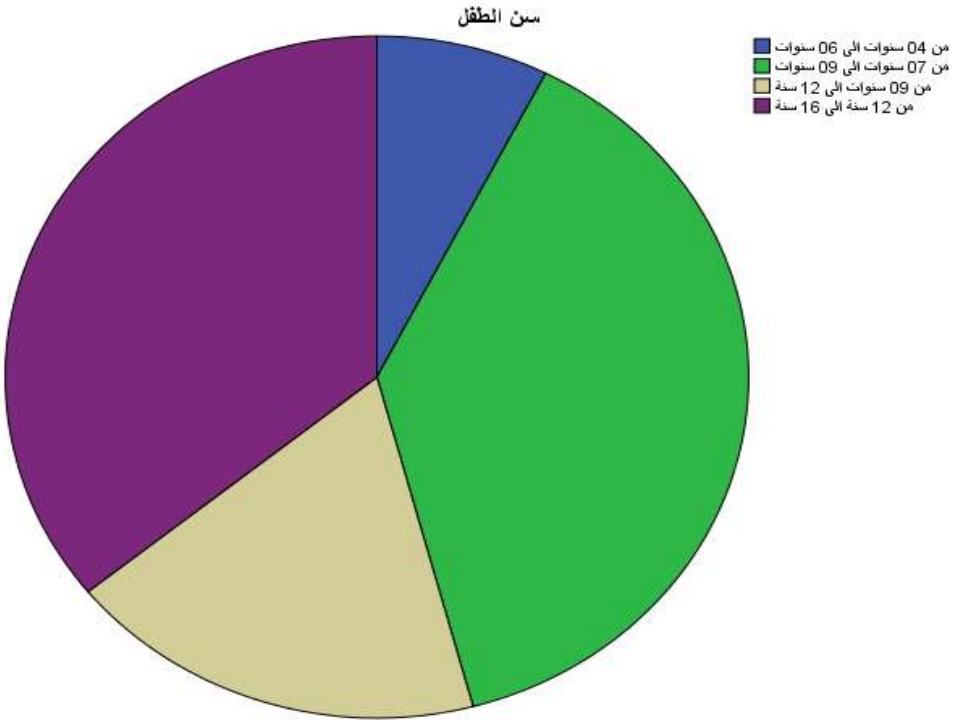
Statistiques

الطفل سن

N	Valide	120
	Manquant	0

الطفل سن

		Fréquence	Pourcentage	Pourcentage valide	Pourcentage cumulé
Valide	من 04 سنوات الى 06 سنوات	9	7،5	7،5	7،5
	من 07 سنوات الى 09 سنوات	46	38،3	38،3	45،8
	من 09 سنوات الى 12 سنة	22	18،3	18،3	64،2
	من 12 سنة الى 16 سنة	43	35،8	35،8	100،0
	Total	120	100،0	100،0	



الجدول رقم:02

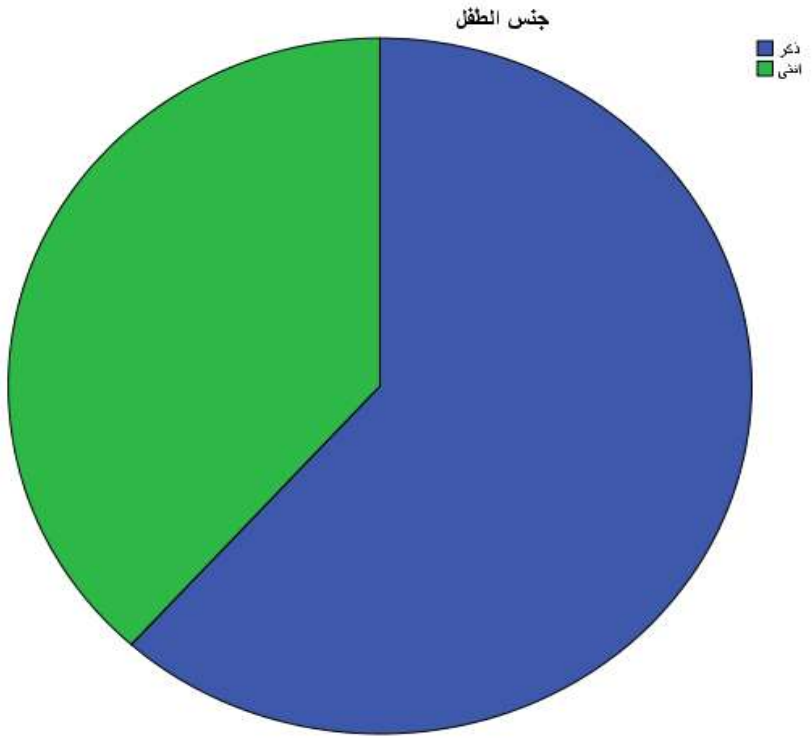
Statistiques

الطفل جنس

N	Valide	120
	Manquant	0

الطفل جنس

		Fréquence	Pourcentage	Pourcentage valide	Pourcentage cumulé
Valide	ذكر	74	61،7	61،7	61،7
	انثى	46	38،3	38،3	100،0
	Total	120	100،0	100،0	

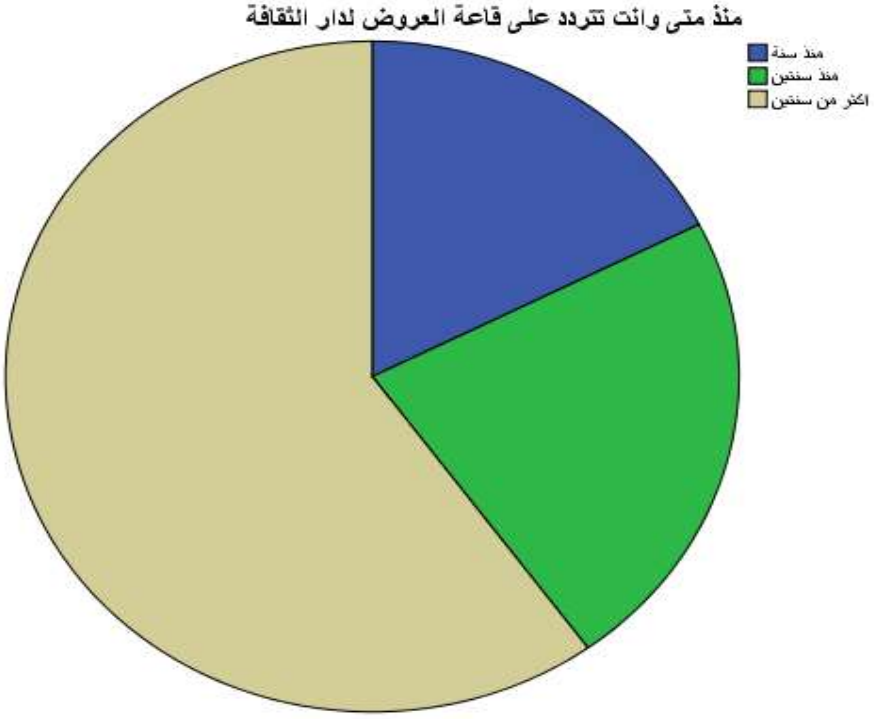


عن عرض مسرحية صانع الخيال للمؤلف والمخرج ياسين تونسي بدار الثقافة ولاية خنشلة في إطار المهرجان الثقافي الوطني لمسرح الطفل في طبعته الثامنة،كانت أغلبية الأطفال يترددون على دار الثقافة لمشاهدة العروض لأكثر من سنتين بنسبة60%، في حين المترددين منذ سنتين بنسبة22.5%، أما بالنسة لعدد الأطفال حديثي المتابعة فنسبتهم بلغت 17.5%، فمن خلال هذا التباين يتضح أن البرنامج الثقافي الموجه للأطفال يمتاز بالجدية والمتابعة من الطرف المشرفين عليه، ووسائل الإعلام التي تصب في وعاء الطفل.

الجدول رقم:03

الثقافة لدار العروض قاعة على تتردد وانت متى منذ

		Fréquence	Pourcentage	Pourcentage valide	Pourcentage cumulé
Valide	منذ سنة	21	17،5	17،5	17،5
	منذ سنتين	27	22،5	22،5	40،0
	اكثر من سنتين	72	60،0	60،0	100،0
	Total	120	100،0	100،0	

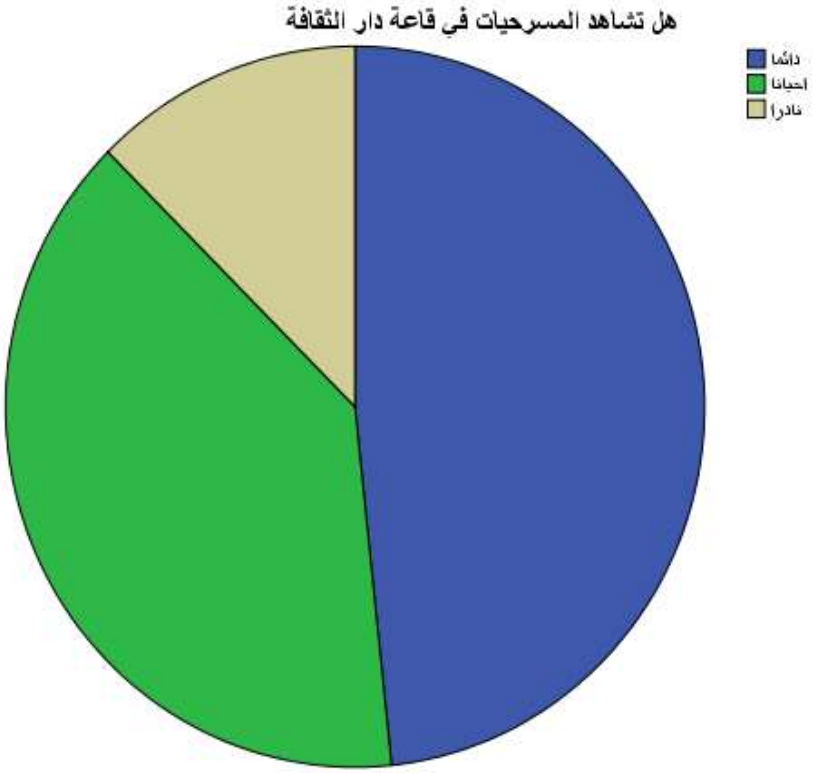


ودائما في محور الأسئلة الموجهة للطفل، هل تشاهد المسرحيات في دار الثقافة دائما أو أحيانا أو نادرا،بطبيعة الحال إختلاف في الأجوبة وحسب المراحل العمرية للطفل،فالمتابعين دائما بلغت النسبة48.3%، أما أحيانا فبلغت39.2%، أما بنسبة 12.5% نادرا، نسبة قليلة جدا، تقريبا الأطفال المستجوبون يترددون على قاعة العروض بدار الثقافة بإستمرار.

الجدول رقم:04

هل تشاهد المسرحيات في قاعة دار الثقافة

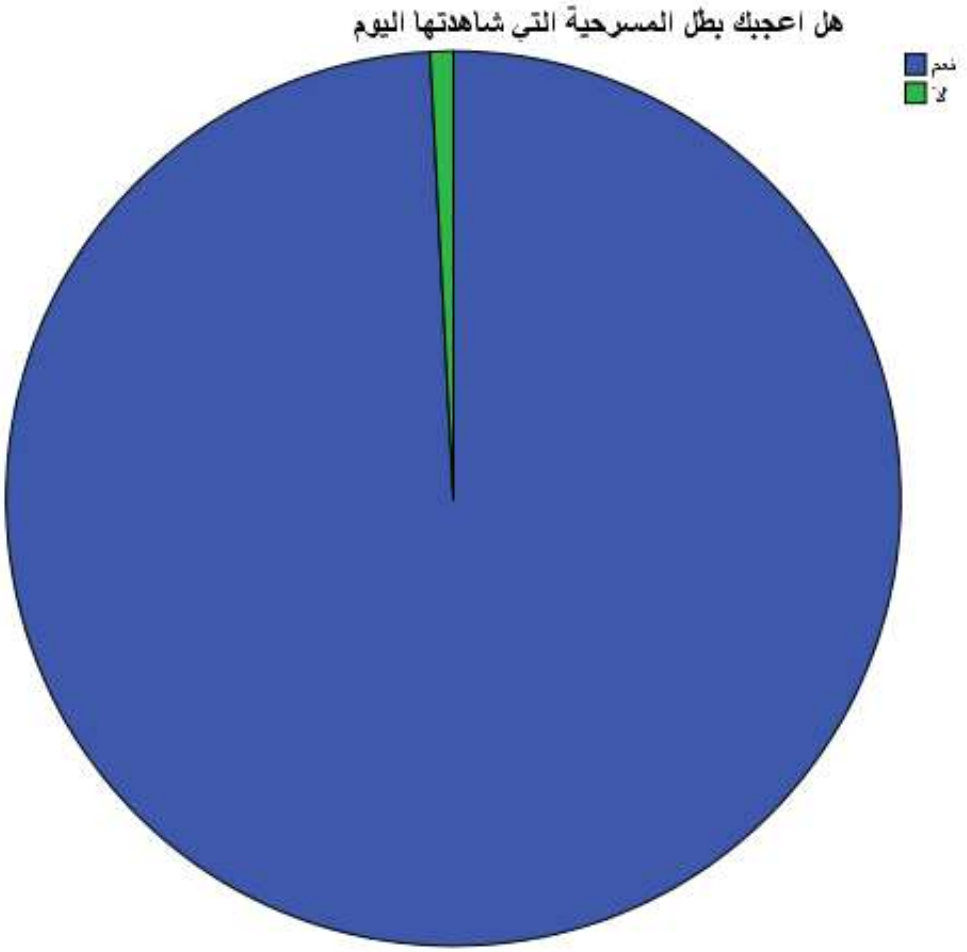
		Fréquence	Pourcentage	Pourcentage valide	Pourcentage cumulé
Valide	دائما	58	3،48	3،48	3،48
	احيانا	47	2،39	2،39	5،87
	نادرا	15	5،12	5،12	0،100
	Total	120	0،100	0،100	



الجدول رقم:05

اليوم شاهدتها التي المسرحية بطل اعجبك هل

		Fréquence	Pourcentage	Pourcentage valide	Pourcentage cumulé
Valide	نعم	119	99،2	99،2	99،2
	لا	1	،8	،8	100،0
	Total	120	100،0	100،0	



هل أعجبك بطل المسرحية التي شاهدتها اليوم والخيار بنعم أو لا،بطبيعة الحال الأغلبية تتابع العروض وتنتظرها في كل موسم وبصفة مستمرة ومنتظمة، فكانت نسبة نعم أكبر إذ بلغت 2.99%، أما 0.8% كانت لا.ومن خلال هذا التباين نجد أن الأغلبية معجبة بأبطالهم المفضلين وخاصة إذا إرتبط الأمر بمسرح العرائس،أعجبوا بما قدمه الجد خيال، واللعب الكوميدي الذي أداه طيف.

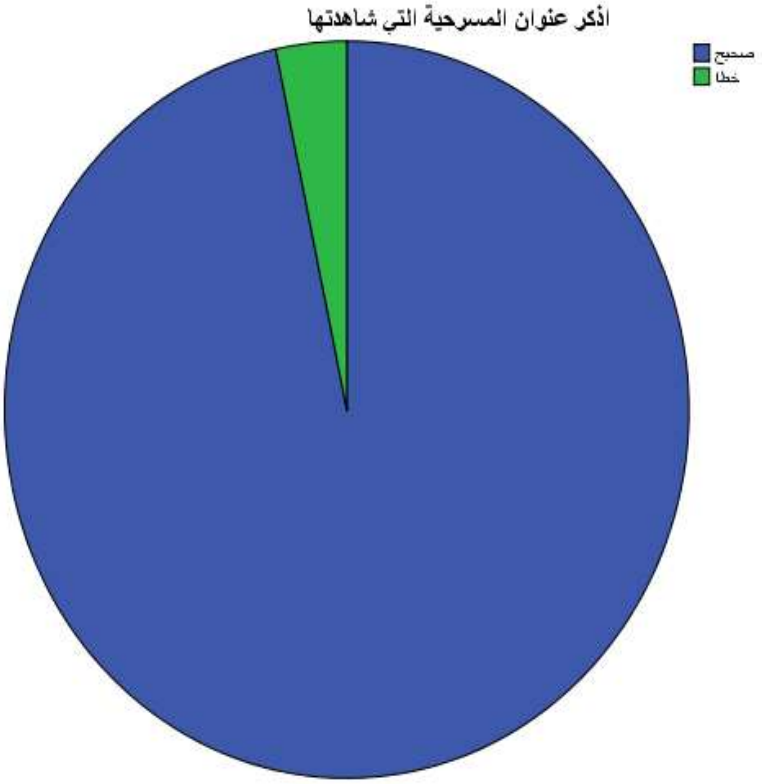
كما أعجبوا بالدور البطولي الذي قام به طيف وسراب، ورحلتهم في البحث عن إسترجاع الوقت، أو الزمن.

ودائما في المحور الأول من الإستبيان في التلقي المسرحي بعد العرض والسؤال المطروح، أذكر عنوان المسرحية التي شاهدتها اليوم كانت نسب الأغلبية 96.7% بذكر العنوان بينما نسبة قليلة لم يتذكرو العنوان كاملا، لكن أعطوا عناوين مشابهة وخاطئة، بنسبة .3%3 نرى أن المتابعة للعرض بدقة ترك فيهم أثر الإحتفاظ بالعنوان والفكرة والموضوع المعالج.

الجدول رقم:06

شاهدتها التي المسرحية عنوان اذكر

		Fréquence	Pourcentage	Pourcentage valide	Pourcentage cumulé
Valide	صحيح	116	96،7	96،7	96،7
	خطا	4	3،3	3،3	100،0
	Total	120	100،0	100،0	



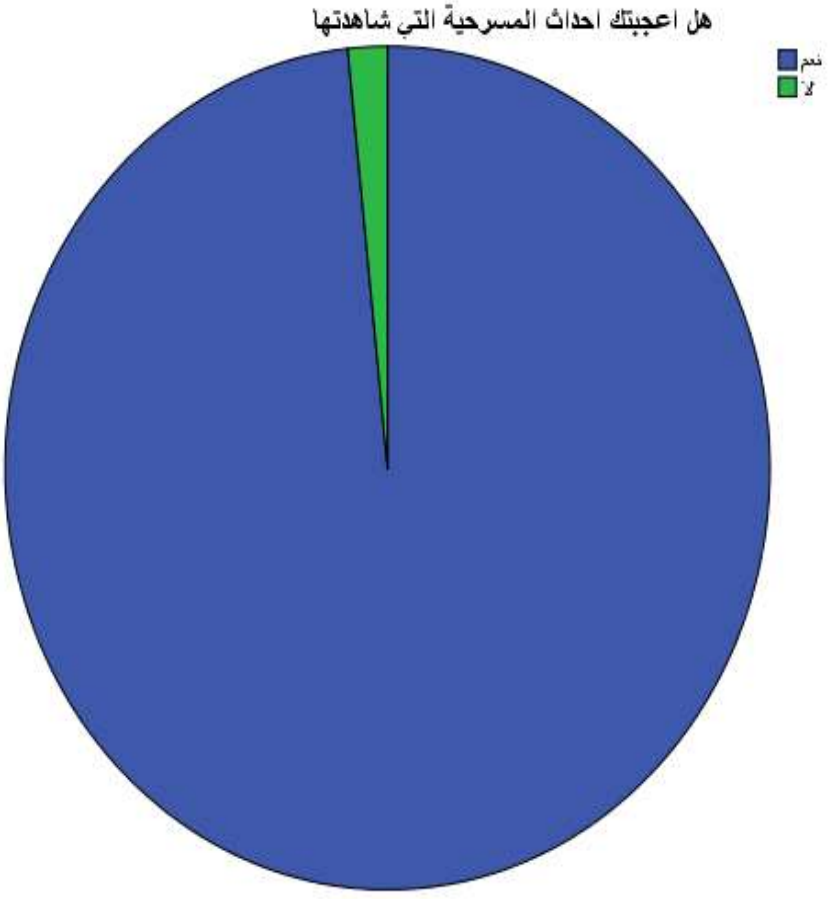
لذا كان لزاما على المؤلف والمخرج العمل على إيجاد عناوين مناسبة وتوافق فكر الطفل إنه أمر في غاية الأهمية ليتمكن الطفل من إسترجاعه كلما مر بعرض أو وجهت له أسئلة حول تلقي العروض المسرحية.

فالمسافة الجمالية في مسرح الطفل عرض "**صانع الخيال**": هي المسافة الفاصلة بين الواقعي والخيالي في الدراما الموجهة للطفل من جهة، وبين العالم الدرامي وعالم واقع الطفل من جهة أخرى ويقع أمر هذه التحديدات الفاصلة وإجراءاتها الفنية على عاتق المؤلف/المخرج.ودائما في مجال إستجواب المتلقي الصغير، عن أحداث المسرحية بالسؤال الموجه هل أعجبتك أحداث المسرحية ومارأيك في الحل الذي إنتهت إليه هل مناسب أم غير مناسب فكانت النسبة حوالي 98.3%عبرت عن التجاوب والإقتناع التام بمعرفة الأحداث والمتعة الجمالية حتى في إختيار النهاية أما نسبة 1.7 % فكانت بين التردد بين مناسب وغير مناسب بالنسبة للنهاية وخاصة عند العرض الذي دخل وسط الحيز الدرامي والمتمثل في السيرك، وهو دليل على متابعة الجمهور كل النشاطات الخاصة بالطفل سواءا كان داخل المؤسسات الثقافية أو المؤسسات الأخرى.

الجدول رقم:07

شاهدتها التي المسرحية احداث اعجبتك هل

		Fréquence	Pourcentage	Pourcentage valide	Pourcentage cumulé
Valide	نعم	118	98،3	98،3	98،3
	لا	2	1،7	1،7	100،0
	Total	120	100،0	100،0	



الجدول رقم:08

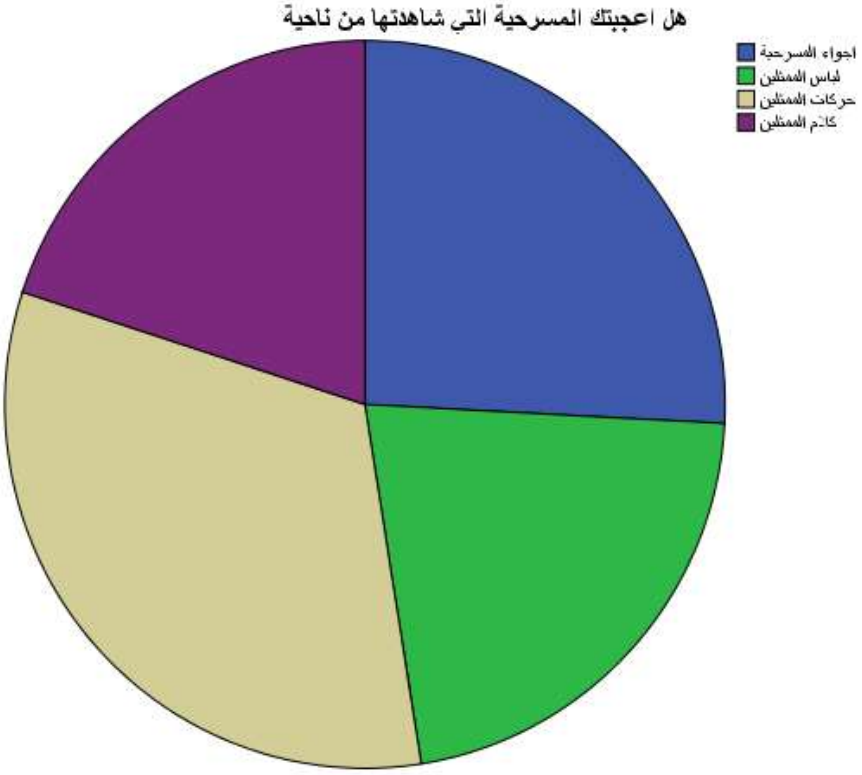
المسرحية اليه انتهت الذي الحل في رايك ما

		Fréquence	Pourcentage	Pourcentage valide	Pourcentage cumulé
Valide	مناسب	118	98،3	98،3	98،3
	مناسب غير	2	1،7	1،7	100،0
	Total	120	100،0	100،0	

الجدول رقم:09

ناحية من شاهدتها التي المسرحية اعجبتك هل

		Fréquence	Pourcentage	Pourcentage valide	Pourcentage cumulé
Valide	المسرحية اجواء	31	25،8	25،8	25،8
	الممثلين لباس	26	21،7	21،7	47،5
	الممثلين حركات	39	32،5	32،5	80،0
	الممثلين كلام	24	20،0	20،0	100،0
	Total	120	100،0	100،0	

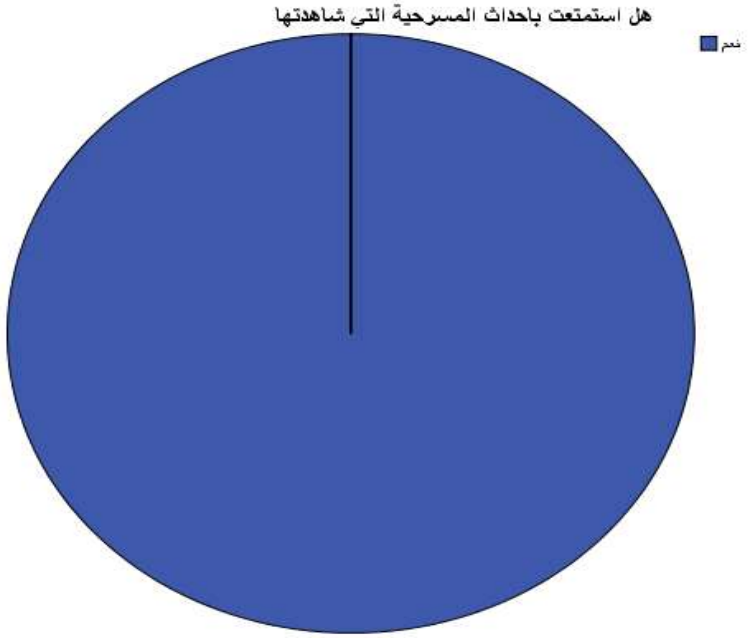


وفي السياق نفسه عن أجواء المسرحية من الجانب التقني والديكور والملابس وحركات الممثلين وكلام الممثلين وإقتراح من الأطفال بمناقشات خاصة معهم عن ماهي الأشياء التي ترونها لتزيد من جمال المسرحية، أجواء المسرحية عبروا عنها بنسبة 25.8%، أما عن لباس الممثلين فكانت النسبة مقدرة بـ21.7، و عن حركات الممثلين كانت32.5%، و فيما يخص كلام الممثلين كانت 20.0%، هذا دليل على تركيز الطفل حسب ميولاته ورغباته من خلال ملاحظاتنا في المناقشة ابراز آراء مختلفة بين الشخصيات وحسب المسرحيات.

الجدول رقم:11

شاهدتها التي المسرحية باحداث استمتعت هل

		Fréquence	Pourcentage	Pourcentage valide	Pourcentage cumulé
Valide	نعم	120	100،0	100،0	100،0



وهذا ما ركز عليه المخرج ياسين تونسي "في أغلب أعماله من ناحية الأفكار وخاصة، في إعداد الممثل، ومشاركة أبحاث ستان سلافيسكي كل المهرجانات والملتقيات وطريقته في إعداد الممثل. والبلوغ للمسافة الجمالية عنده تتحقق إذا تم إعداد الممثل لأنه القناة الباثة للعمل المباشر"[1].

[1] ياسين تونسي، حوار يوم 201620 سبتمبر 2016 الساعة الثانية بعد الزوال بقسنطينة.

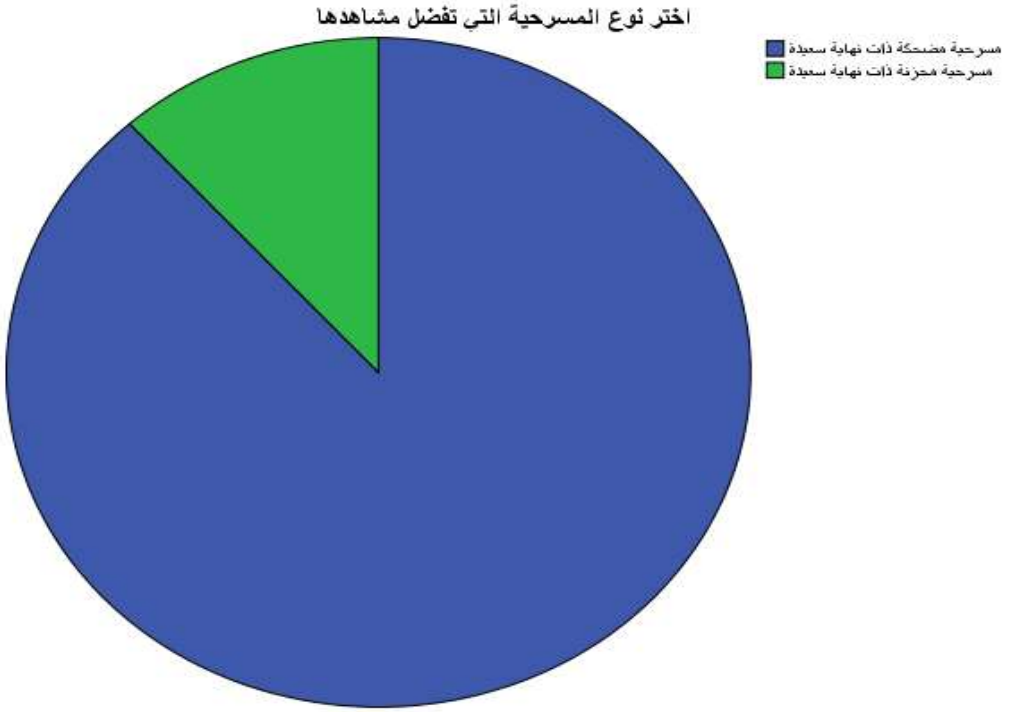
أفق التوقع في عرض "صانع الخيال":

يتشكل أفق توقعات الطفل من تجربة سارة ولغة متنوعة ومزينة، أقرب إلى روح الاحتفال الذي يسوده الإثارة والمتعة.هذا ما رأيناه قبل العرض المسرحي، صانع الخيال للمخرج ياسين تونسي، الذي أبدى الجمهور المتعود على مشاهدة الماريونيت، ومن خلال البطاقة الفنية التي تقدم قبل العرض، فكان من بوادر النجاح للعمل الفني.وإبداء رأيه حول مايحبذه في هذا الإتجاه الخاص بالطفل، كما يوضحه جدول الإستبيان رقم:10

الجدول رقم:10

مشاهدها تفضل التي المسرحية نوع اختر

		Fréquence	Pourcentage	Pourcentage valide	Pourcentage cumulé
Valide	سعيدة نهاية ذات مضحكة مسرحية	106	88،3	88،3	88،3
	سعيدة نهاية ذات محزنة مسرحية	14	11،7	11،7	100،0
	Total	120	100،0	100،0	



فالمتلقي الطفل هو متلقي مقصود موجود في مخيلة المؤلف أثناء كتابة النص المسرحي، وفي مخيلة المخرج والفنيين خلال إخراج العرض، ويوجد في مخيلة الممثلين أثناء العرض وبحسب الفئة العمرية الموجه إليها العرض.

توجد في العمل الفني عموما ثلاث علاقات تعمل على تأسيس المسافة الجمالية، وفي ضوئها يتضح مدى فعالية وأثر الإرسال والتلقي، وهذه العلاقات هي:

الأولى: العلاقة بين الفنان وبين العمل الفني.

فياسين تونسي من خلال حوار معه بمدينة قسنطينة، وكان السؤال الموجه كالآتي:

ما علاقة ياسين بمسرح الطفل، يقول:أولا، تجربتي تختلف عن الآخرين أريد الجديد غير المألوف، طريقتي وبدايتي في المسرح التجريبي أعطتني نظرة مغايرة للأشياء، وخاصة النجاح في مسرحة الأشياء.[1]

[1] حوار مع المخرج ياسين تونسي 20 سبتمبر 2016 الساعة الثانية بعد الزوال بقسنطينة.

الثانية: العلاقة بين الخيالي/الوهمي وبين الحقيقي/الواقعي في بنية العمل الفني.

الثالثة: العلاقة بين العمل الفني كوحدة كلية وبين خبرة واستجابة- أفق توقعات المتلقي.

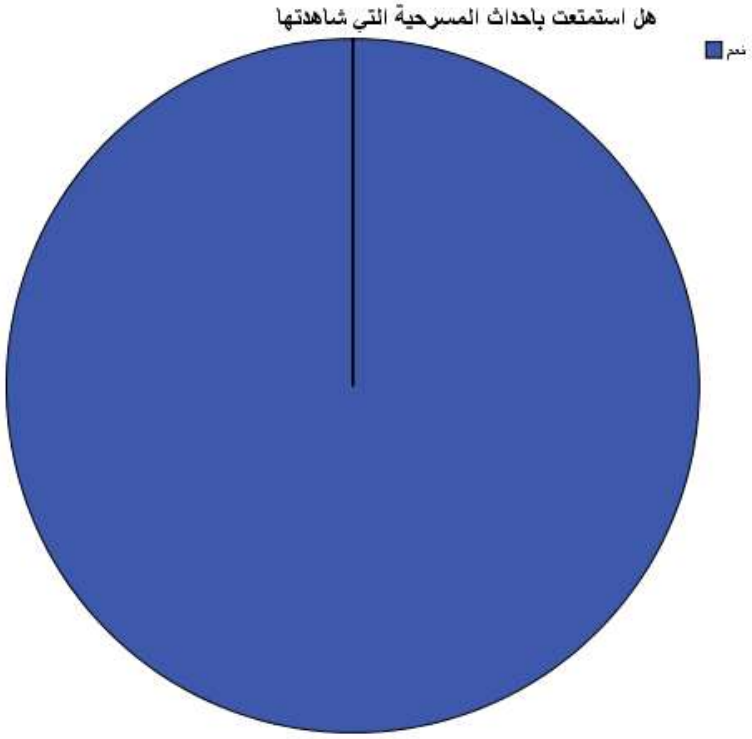
والعلاقات الثلاث هذه تنطبق بصورة كلية على العرض المسرحي الذي يعد تجربة جمالية ثقافية تستند إلى وتنطلق من مبدأ التاثير والاستجابة الفعل ورد الفعل، وعليه يشارك في إنتاج التجربة الجمالية وتليها طرفي المعادلة المسرحية على حد سواء (الطرف الأول: المؤلف والمخرج والممثل والسينوغراف... وآخرين والطرف الثاني: الجمهور، ويمكن أن يتبادل كلا الطرفين أدوار التأثير والاستجابة. ولغرض أن يتمكن المتلقي من إدراك الصورة الكلية للعرض المسرحي والحفاظ على مستوى من التقارب أو التباعد/الاندماج أو عدم الاندماج في صورة الحياة المكثفة المقدمة للتلقي، لابد من الركون إلى مفهوم المسافة الجمالية بعده ضرورة فنية يفترض بالفنان/المرسل أن ينسق وضعها ويعمل على آليات اشتغالها في العرض المسرحي في ضوء يتوافق مع أو يكسر أفق توقعات المتلقي.

وهذا ما إرتأينا إليه من خلال المحور الثاني في الإستبيان الموجه للطفل في التلقي المسرحي أثناء العرض، والذي وجهنا إليه الأسئلة التالية، هل إستمتعت بأحداث المسرحية التي شاهدتها اليوم، فالنسبة كانت كاملة 100% دون تردد، أما عن الصراع بين الخير والشر في المسرحية فنسبة متوسطة عرفت الصراع حوالي 56% أما نسبة 44% ، لم تعرف الصراع، والصراع الموجود في مسرحية صانع الخيال بسيط جدا.

الجدول رقم:11

شاهدتها التي المسرحية باحداث استمتعت هل

		Fréquence	Pourcentage	Pourcentage valide	Pourcentage cumulé
Valide	نعم	120	100،0	100،0	100،0



وخاصة أن الورشة كاملة تحكي عن ضياع الزمن، ومن يكلف بمهمة إرجاعه بالرغم مايلاقيه من متاعب مع ملكة الزمن.

ومن خصائص مرحلة الطفولة أنها مرحلة تلقي، أكثر من كونها مرحلة إرسال، فالطفل يأخذ من المحيط الاجتماعي والدراسي، ومن مختلف البيئات بحكم طبيعته فطرته ليبني شخصيته، مما يتيح للمرسلين (أفراد العائلة والمعلمين والأقران ووسائل الاتصال المتنوعة) مجالا واسعا لبث مختلف

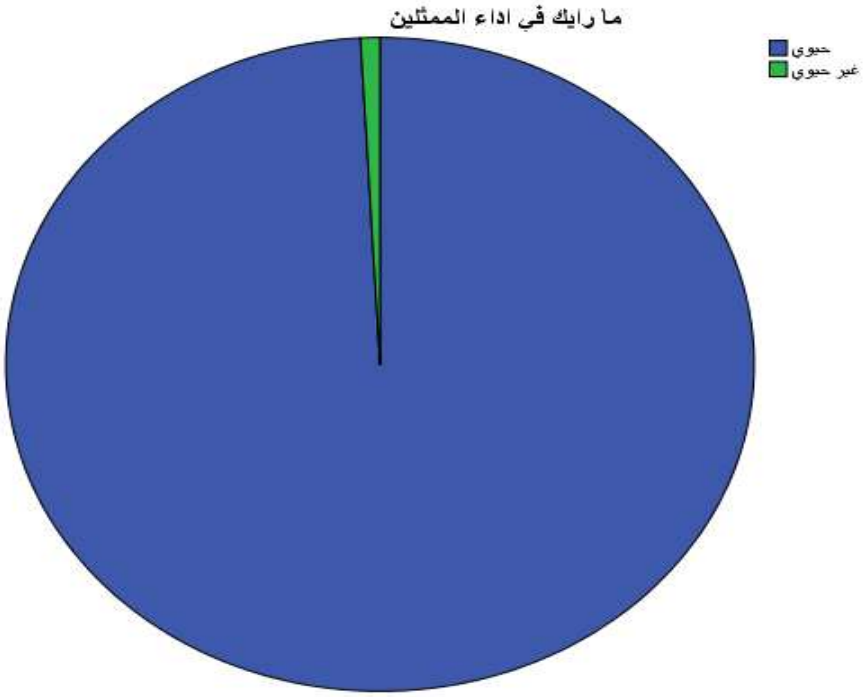
الرسائل/المعاني-الأشكال بصورها المتنوعة وبأساليب عدة، لاسيما تلك التي تكوّن تجربة خبرة وسارة، تضاف إلى الطفل ويتقبلها بشغف ويسر. ومن بين أفضل التجارب السارة التي يتلقاها الطفل، ويمكن أن يرى شيئا من نفسه منعكسا فيها هي تجربة العرض المسرحي الذي يلبي حاجته النفسية والاجتماعية ويتوافق معها، ومن الملاحظ أن الطفل يتأثر بسرعة بما يشاهد ويسمع، مما يؤدي إلى اندماجه في العمل الفني بدرجة أعلى من الراشدين، لاسيما الأعمال الدرامية. لأنها تُقدّم عيانا-في الزمان والمكان الحاليين، وقد جرت حوادث كثيرة تعرض لها وأصيب فيها الأطفال بفعل محاكاتهم لمشاهد أو شخصيات درامية (تلفزيونية وسينمائية) أثارت إعجابهم وأرادوا فعل ما فعلت لأنهم تعايشوا معها وتقمصوها.

ومن خلال الإستجواب حول أداء الممثلين للأدوار والشخصيات على خشبة المسرح، فهم يحبون الشخصيات الحيوية وخاصة شخصيات الأطفال أو الدمى.فكانت نسبة 99.2%فضلت العرائس، أما 0.8% ركزت على أن يكون الممثلين من شريحة الأطفال. وأن يتصف بأخلاق حميدة ومهذب ومجتهد ومفيد.

الجدول رقم:13

الممثلين اداء في رايك ما

		Fréquence	Pourcentage	Pourcentage valide	Pourcentage cumulé
Valide	حيوي	119	99،2	99،2	99،2
	غير حيوي	1	،8	،8	100،0
	Total	120	100،0	100،0	

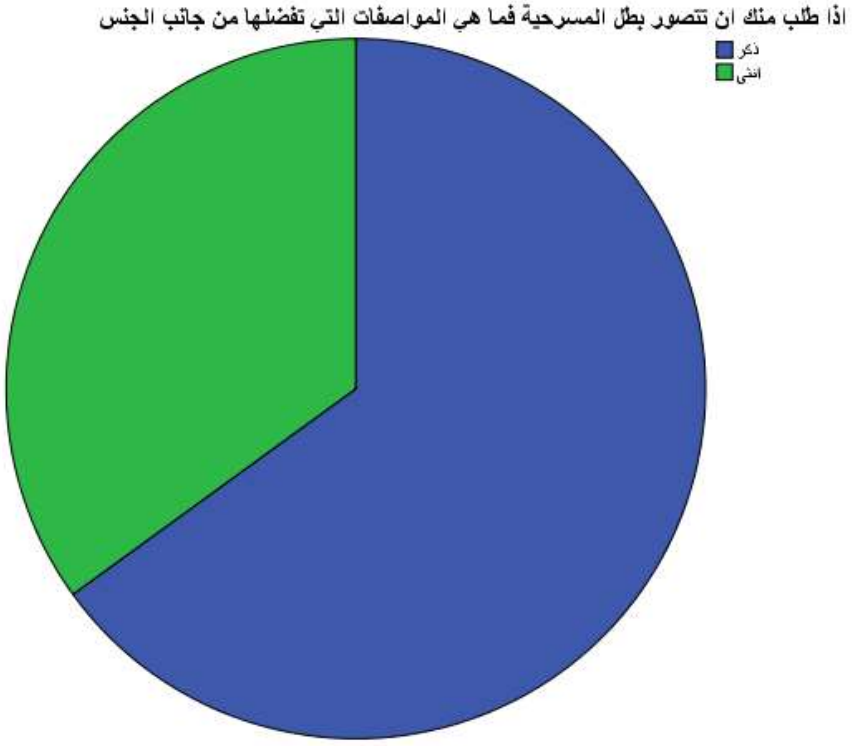


وهذا في نظرهم من أجل الأهداف المراد تحقيقها كإنقاذ الأصدقاء والعيش معا في هناء وسلام

الجدول رقم:14

الجنس جانب من تفضلها التي المواصفات هي فما المسرحية بطل تتصور ان منك طلب اذا

		Fréquence	Pourcentage	Pourcentage valide	Pourcentage cumulé
Valide	ذكر	78	65،0	65،0	65،0
	انثى	42	35،0	35،0	100،0
	Total	120	100،0	100،0	



وتوجد كثير من المفاهيم والإجراءات المهمة التي يفترض العمل على إدراكها وتحقيقها لغرض إخراج العرض المسرحي بأسلوب فني/فكري يتناسب مع التركيب النفسي والاجتماعي والمستوى الثقافي للجمهور الموجه إليه، ليستطيع المتلقي التواصل معه بالشكل الأمثل. ومن هذه المفاهيم الواجب مراعاة أبعادها في إخراج العروض المسرحية مفهوم: (المسافة الجمالية). والبحث في المسافة الجمالية في العرض المسرحي الموجه للطفل يعني بحثا في عملية التفاعل بين العرض والمتلقي الطفل. ويفضي بالنتيجة إلى معرفة أهمية المسافة الجمالية والتحكم بمداها، أما آلية التباعد و التقارب، الاندماج والانفصال فإنها تتحدد على وفق أسلوب المخرج ومعالجته ورؤيته الطفولية للنص والإمكانات الإنتاجية المتاحة، ولوجود خصوصية للمسافة الجمالية في العروض المسرحية الموجهة للطفل ولغرض التعرف على مفهوم المسافة الجمالية في عروض مسرح الطفل تم الشروع في هذا البحث.وكيفية الوصول إلى تحقيق المسافة الجمالية إنطلاقا من تلقي الجمهور للعرض المسرحي قبل وبعد العرض.

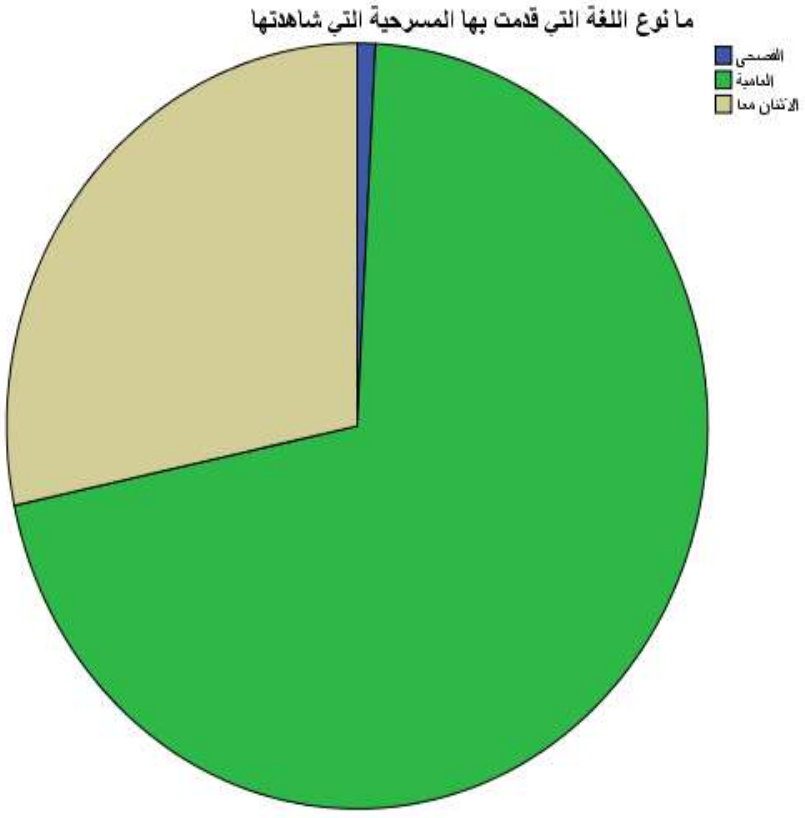
البعد المعرفي في العرض:

وفي هذا الصدد ورد في الإستبيان محور للبعد المعرفي للتلقي المسرحي، نذكر على سبيل المثال، مانوع اللغة التي قدمت بها المسرحية التي شاهدتها اليوم، بين الفصحى والعامية أو معا، وعن الحصول على بعض المفردات مع ذكرها، كانت نسبة كبيرة حوالي 70.8% كانت إجابتهم واضحة، أما نسبة 0.8 % لم يفرقو بين العامية والفصحى وتكلمهم بمفردات غريبة، أما نسبة 23،8 %كانت إجابته العامية والفصحى معا، أما بالنسبة ماذكر الكثير منهم جملة السفر عبر الزمن وهذا دليل على متابعتم وتركيزهم في العرض وماهو متماشي مع سيرورة الزمن وخاصة في البرامج التلفزيونية.

الجدول رقم:18

شاهدتها التي المسرحية بها قدمت التي اللغة نوع ما

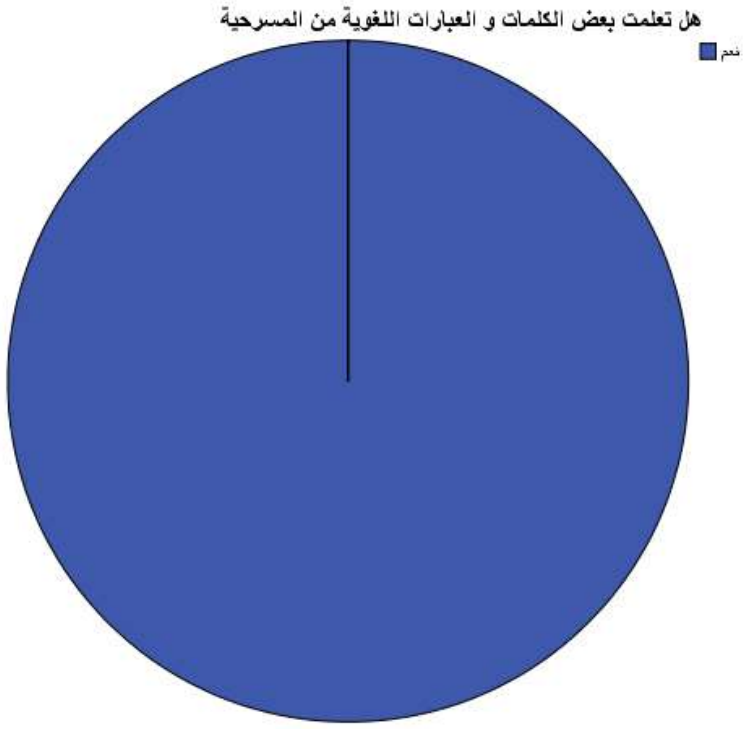
		Fréquence	Pourcentage	Pourcentage valide	Pourcentage cumulé
Valide	الفصحى	1	،8	،8	،8
	العامية	85	70،8	70،8	71،7
	معا الاثنان	34	28،3	28،3	100،0
	Total	120	100،0	100،0	



الجدول رقم:19

المسرحية من اللغوية العبارات و الكلمات بعض تعلمت هل

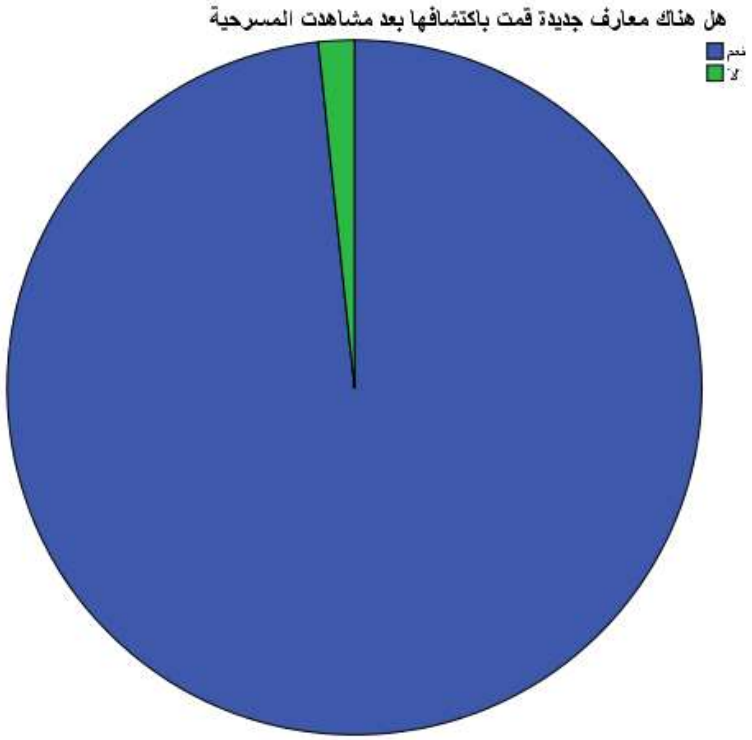
		Fréquence	Pourcentage	Pourcentage valide	Pourcentage cumulé
Valide	نعم	120	100،0	100،0	100،0



الجدول رقم:20

المسرحية مشاهدت بعد باكتشافها قمت جديدة معارف هناك هل

		Fréquence	Pourcentage	Pourcentage valide	Pourcentage cumulé
Valide	نعم	118	98،3	98،3	98،3
	لا	2	1،7	1،7	100،0
	Total	120	100،0	100،0	



أما بالنسبة لتحديد المواضيع التي تطرقت إليها المسرحية فتم تحديد، التعاون، النظام، الشجاعة، الإعتماد على النفس، العمل، النظافة.وعن الموضوع الذي تكلمت عنه المسرحية.

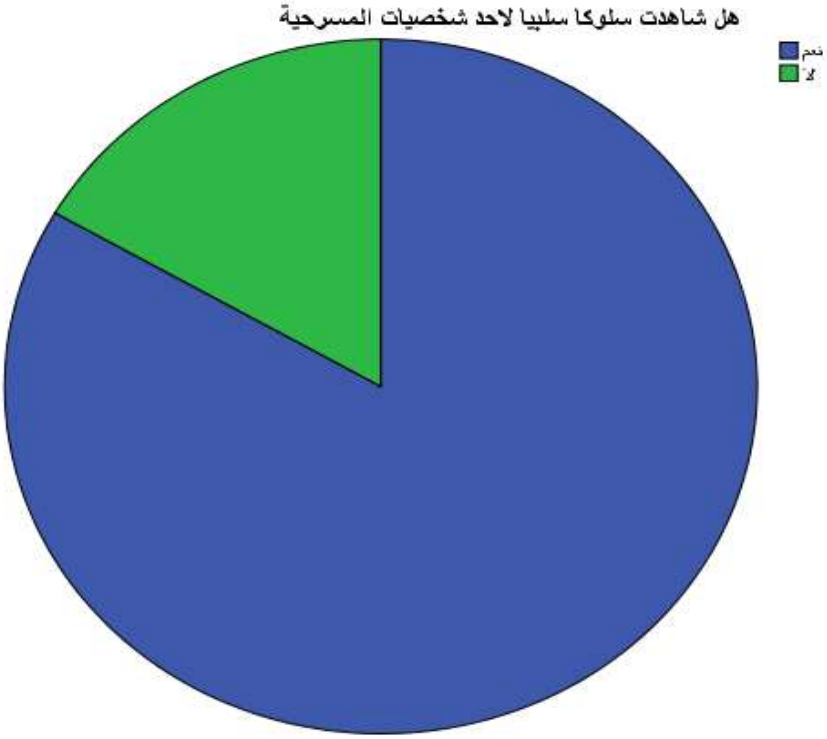
أما بالنسبة للبعد الأخلاقي للتلقي المسرحي، والذي يرتكز حول السلوك السلبي للشخصيات المسرحية فكانت الإجابة من خلال الإستبيان أن السلوك السلبي قام به الحفيد طيف والذي تجرأ عن إنقاص ساعة من الزمن بسب كسله والذي أدى بهم إلى مشقة سفر، والدخول في صراع مع ملكة الزمن من أجل إعادة الوقت كما كان في السابق.

فكانت نسبة تركيز جيدة على هاته الشخصية الحيوية والتي بلغة نسبة 83.3 % على معرفة الشخصية السلبية، أما نسبة% 16.7 لم تفهم السؤال.

الجدول رقم:23

المسرحية شخصيات لاحد سلبيا سلوكا شاهدت هل

		Fréquence	Pourcentage	Pourcentage valide	Pourcentage cumulé
Valide	نعم	100	83،3	83،3	83،3
	لا	20	16،7	16،7	100،0
	Total	120	100،0	100،0	



كما تم ذكر بعض الأخلاق الحميدة التي تعرف عليها المتلقي من خلال المسرحية، كالتعاون والإجتهاد والأخوة...فيما يقابلها بعض الصفات السيئة والمتمثلة في الخوف والهروب الغرور.

وتبرز الحاجة لبحث موضوع المسافة الجمالية في مسرح الطفل لأنه: يسلط الضوء على كيفية الفصل بين الواقعي والخيالي في العرض المسرحي الموجه للطفل، وذلك لأن الطفل كمتلقي أكثر حاجة من الراشد لمسافة جمالية واضحة الأبعاد خلال تلقيه الفنون والآداب عموما، والعرض المسرحي بصورة خاصة لأنه عرض حي ومباشر.

فالمسافة الجمالية Aesthetic Distance:

عرفها معجم المصطلحات الأدبية بالآتي "من مصطلحات النقد الجديد، وهي تعني انفصالا معينا عن ملابسات وأشخاص العمل الأدبي. وتستتبع نوعا من الموضوعية يسمح للمؤلف أن يقدم شخصياته وأفعالها المتخيلة دون أن يكشف عن أحكامه أو شخصيته. وذلك يستبعد الانغماس الشخصي في مادة القصة من جانب المؤلف والقارئ خشية أن تطمس الحدود بين الفن والواقع"[1].

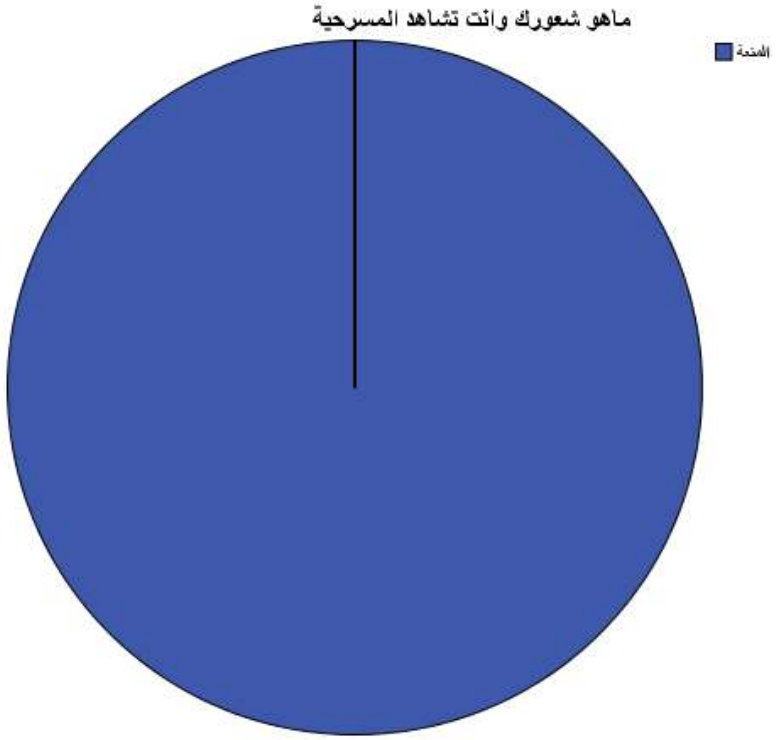
أما بالنسبة للبعد الجمالي في الإستبيان الموجه للطفل من خلال العرض المسرحي "صانع الخيال" من ناحية الشعور والإحساس أثناء المشاهدة، بالسؤال التالي، ماهو شعورك وأنت تشاهد المسرحية، بثلاث إقتراحات الأولى شعور بالملل والثانية الشعور بالراحة، أما الثالث الشعور بالمتعة، كانت نسبة الشعور بالمتعة 100%، ونفس السياق تتبعنا الأسئلة بسؤال موالي وهو، هل جعلتك أحداث المسرحية التي شاهدتها تتشوق لمعرفة نهايتها والإعجاب من ناحية مقترحات وطلب ترتيبها وهي متمثلة في الديكور، الأضواء، الممثل، المكياج، المنظر، الموسيقى، الرقص، الغناء، الأصوات، ملابس الممثلين.

[1] إبراهيم فتحي: معجم المصطلحات الأدبية، صفاقس، الجمهورية التونسية، المؤسسة العربية للناشرين، التعاضدية العمالية للطباعة والنشر، دت، ص 321.

الجدول رقم:24

المسرحية تشاهد وانت شعورك ماهو

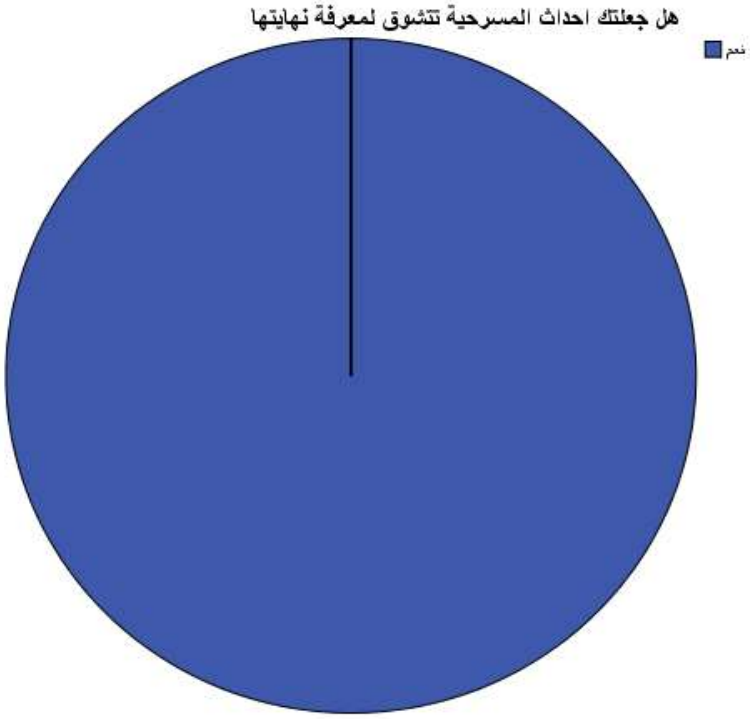
		Fréquence	Pourcentage	Pourcentage valide	Pourcentage cumulé
Valide	المتعة	120	100،0	100،0	100،0



الجدول رقم:25

هل جعلتك احداث المسرحية تتشوق لمعرفة نهايتها

		Fréquence	Pourcentage	Pourcentage valide	Pourcentage cumulé
Valide	نعم	120	100،0	100،0	100،0



وهل شاهدت في المسرحية أشياء غريبة وعجيبة فكانت أغلبية الإجابة نعم كصوت ملكة الزمن والزي الذي ترتديه، وضحكتها، فهنا النسبة متفاوتة بالنسبة للبعد الجمالي للتلقي المسرحي في هذا العرض.

أما المسافة النفسية عرفها شاكر عبد الحميد بأنها "مسافة توجد بين ذات المشاهد أو المتلقي والموضوع أو الشيء الذي يثير الانفعالات أو الأفكار بداخله"[1].

[1] شاكر عبد الحميد: التفضيل الجمالي-دراسة في سيكولوجية التذوق الفني، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سلسلة عالم المعرفة، العدد 367، ص 45.

أفق التوقعات في عرض صانع الخيال

تعرف بأنها "عملية تفاعل بين أنظمة لا واعية تنطوي على قدرة القارئ من ناحية ولغة النص من ناحية ثانية. ومحور الالتقاء الذي تقوم عليه هذه العملية مرتبط بالأنساق الشفرية التي تصل ما بين النص وقارئه والتي تتجاوز النص وقارئه في الوقت نفسه. وبقدر ما تأكدت أهمية مفهوم القارئ، مع هذه النظرة، صار القارئ أقرب إلى مختزن للأعراف الشفرية أو وسيط لاستخدامها"[1].

عرفته سوزان روبين سليمان وإنجي كروسمان بالآتي "مجموعة من التوقعات الثقافية والأخلاقية والأدبية (ما يتعلق بالنوع الأدبي، والأسلوبية والموضوعاتية) لقراء عمل ما (في لحظة ظهوره التاريخية) إن هذه التوقعات هي الأساس الذي يبنى عليه إنتاج العمل وتلقيه"[2].

جاء تعريف أفق التوقعات في المعجم المسرحي بأنه "مفهوم جمالي يلعب دورا مؤثرا في عملية بناء العمل الفني والأدبي وفي نوعية الاستقبال التي يلقاها العمل انطلاقا من فكرة أن المتلقي يقبل على العمل وهو يتوقع شيئا ما. في المسرح يأخذ توقع الجمهور منحيين: منحى درامي يتجلى في توقع تسلسل ما للأحداث في المسرحية وطريقة معينة لحل الصراع أو الصراعات وفي انتظار النهاية، وبالتالي فإن عنصر التشويق Suspence يبنى انطلاقا من هذا التوقع. ومنحى جمالي يتجلى في توقع أسلوب وشكل ما للعرض وصبغة معينة للعمل: مضحك أو مأساوي. وافق التوقع كجزء من عملية الاستقبال يمكن أن يؤدي إلى الشعور بالرضا حين يتجاوب العمل مع توقع المتلقي، أو إلى الشعور بالخيبة لأن العمل يصدم توقعاته ويعاكسها، أو إلى الشعور بالمفاجأة حين يقدم العمل شيئا جديدا لا يعرفه المتفرج فيلعب بذلك دورا في توجيه الاهتمام لنواح جمالية وتكريسها"[3].

في هذا المجال أردنا تطبيق التلقي بعد العرض المسرحي وفيه قمنا بطرح بعض الأسئلة إنطلاقا من الإستمارة والتي تتمثل كالأتي: هل تتحدث مع والديك أو أفراد عائلتك عن المسرحيات التي

---

[1] اديث كيرزويل: عصر البنيوية، تر: جابر العصفور، دار الشؤون الثقافية العامة، مطبعة آفاق عربية، بغداد، 1985، ص 285.

[2] سوزان روبين سليمان وإنجي كروسمان: القارئ في النص، مقالات في الجمهور والتأويل، تر: حسن ناظم وعلي حاكم صالح، بنغازي-ليبيا، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط1، 2007، ص 51-52.

[3] ماري إلياس، حنان قصاب: المعجم المسرحي ، م س، ص 56.

تشاهدها؟ فالنسبة تقريبا 98 %كانت إجاباتهم بنعم، أما 2% فكانت أحيانا، بحيث يتكلمون عن بطل المسرحية والديكور، والموسيقى، والفكرة.ونفس السؤال بصيغة موجهة مع الأصدقاء أيضا كانت إجابتهم بنعم مع الإلحاح على الذين لم يشاهدا العرض، على أنهم ضيعوا فرصة كبيرة من ناحية ومن ناحية أخرى أنهم يكتشفون أشياء جميلة في المسرح كالتعرف على الممثلين القادمين من جهات مختلفة من الوطن وعن مضامين العروض المقدمة.وللذكر نجد أن أغلب الأطفال يذكرون أبطالهم أثناء اللعب ويتكلمون عن أحداث المسرحية والديكور.

ودائما عند نهاية العرض يودعون الأطفال أبطالهم، وكان السؤال الموجه للمتلقي: هل قام الممثلون بتوديعكم بعد نهاية المسرحي، أكيد كانت إجابتهم بنسبة عالية 100% لأنها تخلق أجواء حميمية وتزرع في نفوسهم الصدق والإحساس بهذا العالم البريئ وأن يعيشوا الحب والوئام.

أما بانسبة لأفق توقعات الطفل في العرض المسرحي فإنه يتشكل من تجربة سارة ولغة متنوعة ومزينة أقرب إلى روح الاحتفال الذي يسوده الإثارة والمتعة.

البعد الجمالي لدى المتلقي:

"يمثل بنية نصية تتطلع إلى حضور قارئ ما ليقيم جسرا بينه وبين النص"[1].

ويعد مصطلح المسافة النفسية شائع الاستخدام بشكل مرادف لمصطلح المسافة الجمالية، وثمة تحديدات لمجموعة من العوامل الأسلوبية المؤثرة في اتساع أو انكماش المسافة بين العمل الفني ومتلقيه، والتي تنعكس على مدى التفاعل والاستمتاع بالعمل الفني.

أما البعد الجمالي الذي عنون به (هربرت ماركوز) كتابه فهو لا يعني ولا يترادف مع مصطلح المسافة الجمالية، بل يرتبط بالعمل الفني عموما ويتحايث بدرجة ما مع مفهوم المسافة الجمالية، لقد كتب (هربرت ماركوز) عن البعد الجمالي الذي لا غنى للعمل الفني عنه، إذ بدونه لا يغدو هذا العمل أو ذاك فنا. ويرى إن "الفن يتمتع بمقتضى شكله الجمالي، بقدر وسيع من الاستقلال الذاتي

[1] روبرت هولب: نظرية التلقي- مقدمة نقدية، تر: عز الدين إسماعيل، المملكة العربية السعودية، كتاب النادي الأدبي بجدة، ط1، 1994، ص 19.

عن العلاقات الاجتماعية القائمة، وبحكم استقلاله الذاتي هذا، يقف الفن موقف المعارضة من هذه العلاقات، وفي الوقت نفسه يتجاوزها. هكذا يهدم الفن الوعي السائد والتجربة العادية"[1]، وبهذا تتأكد قدرة الفن على التأثير في الوعي وقد تتعدى التأثير إلى التغيير، على الرغم من أنه لا يفترض أن يتضمن بعدا جماليا، ومن ثم تأتي الأبعاد الأخرى بدرجة الأهمية الثانية، وبحسب الضرورة الموضوعية لوجود واحد من هذه الأبعاد أو أكثر، لأن البعد الجمالي هو صنو الفن وبدونه لا يغدو النتاج أو العمل ولا تصح تسميته فنا، فالصورة الجمالية هي الإطار العام للفن عموما، وهي الميزة التي يتفرد بها وتكون سر حياته وجاذبيته. فالفن: هو صورة جمالية مكثفة لموضوع حيوي، وتأتي حيوية الموضوع من مساسه بحياة المتلقي وتفاعله معه. وبهذا الخصوص تقول (آن أوبر سفيلد) عن العرض المسرحي: "المحاكاة، أي كون الفضاء المنصي صورة، وإذا شئنا قلنا صورة وهمية لمكان من العالم الواقعي. هذه المحاكاة مرتبطة بالوهم. وحيث إن ثمة قصة تروى فوق المنصة من المفروض إنها تجري في مكان محدد. فإن مهمة الفضاء المنصي هي تصوير (محاكاة) مكان الوهم. وبقدر ما يكون الوهم قريبا من مشاكلة الواقع، بقدر ما يكون الفضاء المنصي صورة لمكان من العالم الواقعي"[2]، ومن الجدلية القائمة بين الوهمي/الخيالي والواقعي/العياني أهمية المسافة الجمالية الفاصلة بينهما في العرض المسرحي.

المسافة الجمالية في العرض المسرحي الموجه للطفل:

مسألة التدقيق في عروض مسرح الطفل ضرورة، من حيث: قاعة العرض ومكانها وطاقتها الاستيعابية لعدد الجمهور، والتعرف على طبيعة الجمهور وثقافته التربوية والأخلاقية وتقاليده، واختيار النص/الموضوع المناسب والشخصيات الملائمة، التي تتحدد في ضوئها أبعاد العرض المسرحي الفكرية والجمالية، لأنه إذا ما قدم العرض في مكان غير مناسب وتم اختيار موضوع لا يتلاءم مع ثقافة جمهور الأطفال... سيكون تلقيه سيء، وتأثيره ضار، وطارد للطفل من المسرح، ومن الصعب إزالة هذا التأثير.

[1] هربرت ماركوز: البعد الجمالي، تر: جورج طرابيشي، بيروت، دار الطليعة، ط1، 1979، ص 7-8.

[2] آن أوبر سفيلد: مدرسة المتفرج- قراءة المسرح، تر: حمادة إبراهيم وآخرون، القاهرة، وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، مطابع المجلس الأعلى للآثار، 1996، ص 68.

يتأسس العرض المسرحي الموجه للطفل على فهم وإدراك المؤلف والمخرج لسياق حياة الطفل ولغته ومفردات بيئته الثقافية، وذلك لإيجاد منظومة درامية تتوافق مع أفق توقعات المتلقي الصغير ومن ثم العمل على إنشاء عالم خيالي على درجة عالية من الإقناع، بالاستناد إلى مقاربات من عالم الطفولة.

يكتب المؤلف المسرحي النص الموجه للأطفال ولا يعول غالبا أن يقرأه الطفل نفسه مكتوبا، في حين يعول مؤلف نصوص مسرح الكبار أن يقرأها الكبار مكتوبة، وإن كانت –حسبما يُفترض– جميع النصوص المسرحية كتبت للعرض، فنصوص مسرح الطفل تقرأ من قبل الطفل بطريقة غير مباشرة، وذلك لأن هذه النصوص نادرا ما يقرأها الطفل نفسه، إذ يقرأها المخرج والفنيون، ومن ثم تقدم قراءتهم للطفل، فالمسافة الجمالية بين المؤلف والمخرج والنصوص المكتوبة والمعروضة الموجهة للطفل تصبح مزدوجة:

المسافة الأولى: تأتي بفعل الفارق بين العمر الزمني والعقلي للمؤلف/المخرج وبين متلقيه من الأطفال الذين يتوجه لهم بالخطاب الدرامي.

المسافة الثانية: تأتي من النظر بدرجة من الموضوعية لأحداث وشخصيات النص، بقصد المحافظة على حدود تفصل الطفل عن حالة التوحد والتقمص، وفي الوقت نفسه توفر أجواء مثيرة وممتعة للمتلقي الصغير.

المؤلف يكتب والمخرج والفنيون يعملون بروح الطفولة بوعي وبقصدية وحدود واضحة في الفصل بين الواقع الدرامي المتخيل والواقع المعاش، فيكون المؤلف/المخرج موضوعيا عندما يتشبه بالراوي أو السارد لواقعة أو لحكاية ما، وهو لم يشهدها عيانا ولم يكن له دورا فيها، إنه لا يروي الحكاية لذاتها بل لهدف آخر كامن فيها. فالعرض المسرحي عبارة عن تجسيد عياني من قبل المخرج لنص المؤلف، والنص هو عمل أدبي صرف يستوجب من المخرج والممثلون والفنيون أن يقوموا بسد فجواته وتقليص مساحة التخيل الناتجة عن قراءة النص المكتوب على الورق وعلى الرغم من هذا تبقى ثمة "فجوات أو فراغات يتعين على القارئ (المتلقي الصغير) ملؤها ومن ثم فإن العمل الفني

الأدبي في حاجة دائما إلى هذا النشاط الإنساني الذي يعمل فيه خياله، كذلك من أجل أن يكمل العمل ويحققه عيانيا"[1] ويعد المخرج هو القارئ الأول للنص ويساعده في إنتاج قراءته دراميا عدد من القراء الآخرين وهم السينوغراف وفريق المصممين والمنفذين، إنهم يتشاركون في قراءة النص ويغلقون فجواته/يضيقون مساحات التخيل الأدبي فيه عبر إدخاله الحيز المادي للفضاء الدرامي، وسد القراءة الأدبية للفجوات لا يعني مطلقا سد جميع الفجوات أو عدم تجدد فجوات أخرى بل إن طبيعة العرض المسرحي تحتم فتح فجوات جديدة تتواجد بين المشاهد وسرد ما لا يتجسد على المسرح، وما تحلم به الشخصيات، وما سيؤول إليه مصيرها بعد نزول الستارة وهذه العملية تعد من جماليات تلقي العروض المسرحية.

تعد "جذور المتلقي الضمني مغروسة بصورة راسخة في بنية النص"[2] أو العرض المسرحي، وفي عروض مسرح الطفل قد لا يكتفي الكثير من المؤلفين بالمتلقي الضمني المتخيل، لذا يلجئون إلى وجود فعلي للطفل في دراما الطفل ومنه ظهورا عيانيا بشخصية أو أكثر، وغالبا ما تكون شخصية محورية أو شخصية البطل كما حدث في مسرحية (صانع الخيال)، وقد يتعاطف وربما يتوحد جمهور المتلقين الصغار مع الشخصيتين لأنهما تخوضان مغامرات وتتعرضان لمخاطر وتدخلان في أجواء غريبة، وفي النهاية تنتصران لإرادة الخير والحب. ويفضل "تقديم موضوعات تتناول العدالة لأن الأطفال لديهم إحساس فطري اتجاهها ويرتاحون للمسرحية التي يوزع فيها الثواب على الذين يقومون بعمل الخير، والعقاب على الذين يمتهنون عمل الشر، وهذا ما نلاحظه بعض الأحيان من خلال اندماجهم بالعمل المسرحي المقدم لهم فنراهم يرفعون بأياديهم وبطريقة عفوية ليرشدوا البطل إلى مكان الشرير الذي يرى فيه الأطفال عدوا لهم"[3]، وإن وجود شخصية بعمر الفئة العمرية للأطفال الموجه غليهم العرض المسرحي يساعد في تقليص المسافة الجمالية بين العرض ومتلقيه الصغير.

---

[1] روبرت هولب، نظرية التلقي- مقدمة نقدية، م س، ص 12-13.

[2] روبرت هولب، م س، ص 205.

[3] حسن مرعي، المسرح التعليمي، بيروت، دار ومكتبة الهلال، دار البحار، ط1، 2000، ص 23.

في مسرح الطفل ثمة متلقٍ بعينه مقصود يضعه المؤلف/المخرج في مخيلته، ويشرع بالعمل له، وفي ضوء مدركات متلقيه الصغير النامية، ومستوى وعيه وإيجاد وبناء مشتركات بين النص/العرض وبين المتلقي، فالمؤلف/المخرج يأخذ من ثقافة الطفل ويستجيب لها جماليا بما يتناسب وأفق توقعات هذا المتلقي المقصود، لذا تغيب شخصية المؤلف عن النص، وكذلك لا وجود لذات المخرج لأنهما يعالجان فكرة وقصة وشخصيات المسرحية/العرض بقدرٍ عالٍ من الرؤية الفنية/الموضوعية، وبعيدا عن الاندماج بالأحداث والأجواء الدرامية، وذلك ابتغاء التحكم بالمسافة الجمالية بين العرض ومتلقيه، وبلا شك ستنعكس هذه الرؤية على المتلقي الصغير لأنه سينظر للعرض من خلالها.

المبحث الثالث

القراءة المشهدية لعرض "صانع الخيال":

.الفكرة:

تعكس الفكرة فكر المؤلف ورؤيته الشخصية، وهي الحجر الأساسي في إقامة النص الدرامي، ويقول أرسطو أنها "القدرة على قول الأشياء الممكنة والمناسبة"[1]، فهو يعتبرها أحد أهم العناصر التي تتكون منها المأساة، وجاء تسلسلها الثالث بهد الحبكة والشخصية.

وتظهر أهمية الفكرة في كونها أحد العناصر الدرامية، التي لها علاقة مع العناصر الأخرى في النص كالحبكة والصراع وغيرها، لذا يجب على الكاتب أن يهنم بالفكرة ليحقق نجاح هذه العناصر الدرامية، وبالتالي نجاح النص، وهذا الأخير "لا يخلو من الفكرة سواء شدد المؤلف على عنصر من العناصر الدرامية دون سواها أم لا، فالمؤلف لن يهمل الفكرة أو يقلل من قيمتها، ذلك أن كل العناصر الدرامية الأخرى تتغذى عليها، وتؤسس في ضوئها فعاليتها في النص إجمالاوالحوار بصورة خاصة"[2].

فالتقاء واختيار الفكرة ليس بالأمر الهين، ففيها ستظهر براعة الكاتب في اختياره للموضوع الجيد والملائم والمعالج لمختلف الأوضاع وأخذ العبر، سواء كان هذا الموضوع واقعي أو خيالي.

ومن هنا إنطلق ياسي تونسي في المزج بين الواقع والخيال، حيث وظف شخصيات خيالية في مملكة الزمن والتي تتوافق مع خيال الطفل وتعكس صورا لها علاقة بالواقع.

وخاصة إعداد الممثل كما ركز على ذكر قسطنطين ستان سان سلافسكي ، يقول إنه موجود في كل الملتقيات والمهرجانات وطريقته في إعداد الممثل وفي عملية البحث داخل الممثل وفي تجربته

[1] أرسطو طاليس، فن الشعر، تر: شكري محمد عياد، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، دط، 1967، ص 54.

[2] منصور نعمان نجم الدليمي: إشكالية الحوار بين النص والعرض في المسرح، دار الكندي للنشر والتوزيع، أريد الأردن، ط1، 1998، ص 18.

خلال سنة 1991 لينفرد ياسين بأعمال شخصية وذلك من خلال الأفكار التي كان يقدمها للفرقة الأولى.[1]

فنجد أن مسرح الطفل يعتمد على أفكار مختلفةن إذ ينهل الكاتب من التاريخ فيحكي عن الشخصيات العظيمة والبطولات، ويتناول الأسطورة والخرافة فيوظف قصصها الشعبية، دون ان ننسى الجغرافية والعلوم الأخرى، ويتخلل طرح الأفكار تلك الفكاهة والبساطة من أجل تصوير العالم وما يحويه من مشاكل سياسية واجتماعية معاصرة وحتى الإنسانية كالتمييز العنصري والتفرقة[2].

ويمكن الإشارة في هذه النقطة إلى تمثيلات خيال الظل لابن دانيال التي كانت تقدم على لسان الأرجوز نقدا لاذعا للمجتمع، وطرح لمشاكل الأفراد الاجتماعية "كان له دور خطير في حياة الأفراد والمجتمع ولم يكن الغرض منه التسلية في المقام الأول وإنما كان يرمي إلى النقد الاجتماعي والسياسي"[3]، ولأن الأفكار متعددة وذات نوعية مختلفة فعلى الكاتب أن يراعي مدى استقبال الطفل للمعلومة المقدمة له، كما يجب أن يراعي مستواه الإدراكي الذي يحدده سن الطفل، وقد أشار إلى هذا العديد من الكتاب حول انتقاء الفكرة التي تؤدي الهدف وتلائم سن الصغير.

إذ أن الأفكار التي تعرض عليه في الروضة ليست هي بمستوى عرضها على الطفل في المدرسة، لذلك يجب على الكاتب أن يكون حريص في انتقاء أفكاره الملائمة لذهن الصغير حتى يستوعبها بكل سهولة و"الفكرة متعددة فهي لا تعد ولا تحصى، والفكرة الجيدة هي التي تتناول موضوعا يثير انتباه الطفل، لذلك يجب على الكاتب أن يكون حذر في إقحام مفاهيم مجردة بعيدة عن ذهنية الطفل الذي لا يستوعب إلا محسوسات محيطة بنا..."[4].

فبساطة الفكرة إذا ووضوحها واختيارها بعناية تؤدي إلى الهدف الصحيح، الذي يسعى إليه كاتبها في مسرح الطفل، في تحريك مشاعر الأطفال وعواطفهم من حب وتعاطف بعيدا عن الشر

[1] حوار مع ياسين تونسي. 20 سبتمبر 2016 الساعة الثانية بعد الزوال بقسنطينة.

[2] أنظر: أحمد نجيب، فن الكتابة للأطفال، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، فرع مصر، دط، 1968، ص 98.

[3] إبراهيم أبو زيد: تمثيلات خيال الظل، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1983، ص 45.

[4] حسن مرعي، المسرح المدرسي، دار ومكتبة الهلال، بيروت، 2002، ص 43.

والكراهية، ولتحقيق المتعة سواء كانت هذه الأفكار جادة أو فكاهية والتي تحمل الوعظ والإرشاد وتعمل المشاهد قيما أخلاقية وتزرع في نفسيته بذور الشجاعة ومواجهة المواقف الصعبة.

2.الشخصيات:

تعتبر الشخصية من أهم عناصر البناء الدرامي، وتصنف حسب أرسطو في المرتبة الثانية، وقد أكد على أهميتها إيجري بين تلك العناصر الدرامية في قوله: "الشخصية أهم عناصر المسرحية، كما انها أهم مظهر فيها، وأكثرها إمتاعا وأنها هي التي تخلق الحبكة وعقدها، وبالتالي هي أساس الكتابة المسرحية"[1].

فمن خلال الشخصيات يستطيع الكاتب أن يطرح فكرته ويعرض على مشاهديه موضوعه وجملة من تلك العقد والظواهر التي تصدر عن الشخصية، عبر حركات تعبر عن مظهرها النفسي خلال العرض المسرحي "فالدراما تقوم على أساس شخصيات تتحرك وتفعل ولا نعني بالحركة الفيزيائية فحسب وإنما التغيير الذي يطرأ على الشخصية بكل أنماطه وأشكاله، إنه ذاك التحول والتبدل في حالات النشاط البدني والذهني والنفسي والتي تنعكس على السلوكات الظاهرة"[2].

وترجع مهمة تصوير الشخصية إلى قدرة المؤلف وإبداعه لها، فيقدم تصويرا مقنعا يصدقها الأطفال، فيؤمنون به ويعملون على متابعته، لذلك يجب أن تكون بسيطة متميزة ومشوقة، وتكون محسوسة ومرئية تختلف عن غيرها بخصائص ويكشف مظهرها عن خبئها كأن ننسب صفة الشر للصوص والحيوانات المفترسة، وحتى نراعي قدرة الطفل على الاستيعاب، يجب عدم الإكثار من الشخصيات في مسرحيات العرائس، وذلك تجنبا لأي خلط يحصل لدى الطفل، ليكتفي الكاتب ببطل واحد يربطه بذهن المتفرج حتى يهتم به، وبما يجري حوله من أحداث، ويولع به وبالتالي يصدقه ويدرك حقيقة الشخصيات بسهولة.[3]

---

[1] لايوس إيجري: فن الكتابة المسرحية، تر: دريني خشبة، مكتبة الأنجلومصرية، دط، ت، ص 179.

[2] محمد أنيس: مقومات الشخصية المسرحية، مجلة القاهرة، العدد 93، د ت، ص 22.

[3] أنظر: أكر أو الراغب: فن الكتابة لمسرح الأطفال، مجلة الآفاق، مجلة ثقافية فصلية تصدر عن جامعة الزرقاء الأهلية، العدد 4، 2000، ص 52.

وقد أكد علماء النفس على أهمية الشخصية بالنسبة للطفل، لما لها من أثر نفسي عليه، لذلك يجب انتقاء الشخصية وتوظيفها مع مراعاة مستواه من حيث تصوره وطريقة تفكيره لها ولأعمالها، فيعمل على تقليدها "فتعلق الطفل بالشخصية يعود لأسباب نفسية، فيجد في الشخصية نفسه، ويتخيل أنه يعمل ما تعمل أو يشاركها العمل"[1]. وحتى يكتمل الوضوح لدى الطفال يجب أن تكون الشخصية عادية بأسماء سهلة التردد ليخلق ذاك التجاوب والتقارب والجو الحميمي بين الطفل وشخصيته العرائسية.

وبذلك فإن انتقاء الشخصية ليست بالمهمة السهلة، فهي التي تعكس الأحداث والمواقف والسلوكات والأفكار، لذا يجب أن تكون بسيطة تعرض بطريقة تستهوي الطفل وتشد انتباهه، ومن خلالها يزرع الخير والعمل الصالح وتحكي عن البطولة والأبطال، وبها تعلم جزاء كل شرير مخادع. وبين هذا وذاك يجب أن تخلق الشخصية جوا من الضحك واللعب.

3.الحبكة:

سؤال واحد يردد الأطفال كثيرا أثناء مشاهدتهم لمسرحية ما، وهو ماذا بعد ذلك؟ وهو سؤال كافي جدا ليخلق الكاتب تسلسلا للأحداث وسيرها.

فسير الأحداث يجب أن يكون منطقيا وأي حتف لحادثة ما سيوقع المسرحية في خلل لذلك فالترابط مهم جدا، بعيدا عن ذاك التعقيد الذي يعرف به مسرح الكبار "تنبع الحبكة من الفكرة، فتدفع الحادثة حادثة أخرى وهي سلسلة الحوادث الصغيرة الممتدة في الزمان والمترابطة وفق قانون السببية*..."[2].

فالتتابع وتوالي الأحداث شرط مهم في بناء الحبكة، وهذا من أجل جلب انتباه الطفل لذلك يجب أن يكون هناك ترابط وانسجام متكامل بين عناصر البناء الدرامي موجودة في نص المسرحية

[1] حمد حسن عبد الله: قصص الأطفال ومسرحهم، دار قباء للطباعة والنشر، د ط ت، ص 40.

* قانون السببية أو ما يعرف بالمعقولية أو الاحتمالية وهي التي تجر حادثة حادثة أخرى تدفعنا إلى السؤال كأن نقول ماذا بعد ذاك، ثم تاتيي النتيجة المحتملة.

[2] م ن، ص 86.

العرائسية، وهذا من أجل أن نضمن مشاهدة الطفل للعرض مقدم له طوال المسرحية، وبالتالي نجاحها.

وحتى يراعي الكاتب مراحل وقدرات الطفل، ومدى استوعابه للأحداث يجب عليه أن يخلق حبكة بسيطة تشمل أهم المواقف فقط والابتعاد عن الجانبية منها التي لا أهمية لها في دفع الحدث الرئيسي، دون أن يطيل كاتب المسرحية الوصول إلى النهاية، وعرضه للحل النهائي الذي يتقبله عقل الطفل، دون أن نترك له مجالا في عرض تساؤلات أخرى "...أن يجعل ذروة التأزم في المشكلة قريبة من النهاية، ولا يترك مجالا لأي تساؤل في ذهن الطفل حول مصير البطل أو الهدف الذي تسعى إليه المسرحية إلى تحقيقه[1].

وبذلك يجب أن تكون نهاية الحوادث واضحة، تكشف عن كل التأزمات التي تنحصر في نهاية المسرحية، وبعيدا عن التعقيد والغموض الذي يجهد عقل المتفرج الصغير، على الكاتب أن يخلق حبكة مسرحية طفولية.

4.الحوار في العرض:

يعد الحوار من العناصر المهمة في بناء المسرحية، فهو يحمل جل المواقف والأحداث، لذلك فالطفل بحاجة إلى حوارات تحمل عباراته معاني ثقافية وتعليمية، لذلك يجب أن يكون حوار زاخر بالعبر والكلمات اللغوية الواضحة التي تشد انتباه الطفل، "إن مهمة الحوار هي تطوير الحبكة وتطوير الشخصية وتوضيح المواقف الدرامية، والحوار الأمثل هو الذي يميز كل شخصية عن أخرى بخصائص معينة"[2].

ففي حوار سراب مع طيف عن الوقت تقول الوقت كالسيف إن لم تقطعه قطعك،يرد عليها سيف بقوله: الوقت كالسيف إن لم تقاطعه قطعك. فيزداد بينهما العناد مما يؤدي إلى تدخل الجد خيال.

[1] حسن إبراهيم حسن، مسرح الطفل في الوطن العربي، نحو مستقبل أفضل، مجلة التربية تصدر عن اللجنة الوطنية القصرية للتربية والثقافة والعلوم، العدد 90، ذو القعدة 1409، يوليلو 1989، ص 92.

[2] حسن إبراهيم حسن، مسرح الطفل في الوطن العربي، نحو مستقبل أفضل م س، ص 93.

إذ يقول: كلاكما على صواب، لكن لا يجب علينا أن نضيع الوقت، ويطلب منهم المساعدة لتصليح الساعة.

فبعيدا عن الالتواءات والحوارات الغامضة الطويلة، على الكاتب أن يجعل من حواراته موجهة للطفل في مسرح العرائس. فتكون واضحة يميزها القصر والدقة، ويتخللها تلميحات تثيرها الشخصيات لتجلب تفكيره بعيدا عن ذاك السرد الذي قد يضعف المسرحية أحيانا. ويلعب الحوار دور أساسي في دفع عناصر أخرى، فهو الرابط بين الحبكة والشخصيات، إذ يميزها ويعطيها خصائصها، ومن المشهد الأول من مسرحية صانع الخيال نلتمس تلك الحوارات القصيرة الهادفة المعبرة عن طبيعة الشخصية.

ويجب أن يكون الحوار معبرا بصورة واضحة عن صفات الشخصيات المختلفة، إذ به نستطيع أن نكتشف وضعها الاجتماعي، وانتماءها الطبقي ومستواها الثقافي، كما نتعرف على حالتها النفسية و"الحوار ينقل المعاني الفكرية والاجتماعية والنفسية لشخصية المتحدث..."[1]. كما يكشف الحوار سن الشخصية ومهمتها، وبذلك تكون قد أوضحت من خلال حواراتها لجمهورها جل المعلومات المساعدة والمناسبة على تعريفها وتقديمها لكي يتسنى فهمها وفهم الموضوع.

ونظرا لأهمية الحوار في تبيان وتوضيح مختلف صفات الشخصيات وتجسيد أبعادها فعلى الكاتب هنا أن يكون حريص في توظيف الحوار المثالي الذي يؤدي إلى الغرض المطلوب، فيكون جيد وصالح بتعابيره الصادقة التي يتضمنها الحوار الناجح، خاصة وان الكاتب أمام فئة ذكية وفطنة تكتسب بسرعة.

5.اللغة:

هي الأداة والوسيلة التي نستطيع من خلالها توصيل الأفكار والمعلومات والتعبير عن مختلف الآراء. وهي تلك الرموز والإشارات والأصوات التي تعبر بها عن الإحساس والمشاعر.

[1]عقيل مهدي يوسف: التربية المسرحية في المدارس، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، د ت، ص 39.

لقد ثار جدل حول اللغة التي يستخدمها هذا المسرح، فهناك من يؤكد على الفصحى وهناك من يؤكد على العامية، باعتبار أن المسرح يستقبل أطفال معينين بمختلف المستويات، لذا يفرض هذا السبب لإيجاد لغة عامية كون المتفرجين هم من فلاحين وأبناء القرى والأميين الذين لا يعرفون لا القراءة ولا حتى الكتابة، لكن البعض الآخر فضل الفصحى وأكدوا أنها الأنسب كونها تقدم في وسط ثقافي وهي المدرسة. ولأن المسرح أداة تعليمية فعلى اللغة أن تكون بالفصحى التي يجب أن تتميز بالبساطة لتكون بذلك قريبة جدا من لغة الطفل[1].

ويمكن استعمال اللغة سواء كانت بالعامية أو بالفصحى ولكنهما يجب أن تتميز بخصائص وشروط أثناء توظيفهما "يفضلها الكثير بأن تكون بالعامية بعيدة عن تلك التعابير التي تؤثر على الذوق العام، وتكون بالفصحى البسيطة البعيدة عن الألفاظ والتعابير البلاغية العميقة"[2]. والمهم في اللغة هو تميزها بالوضوح والبساطة، بعيدا عن كل التعقيد للفظ والمفردة وتلك الجمل الطويلة والكلمات الصعبة، التي تشتت انتباه وذهن الصغير، بتكون بذلك سببا في بعث القلق والملل والإرهاق في نفسية الطفل المشاهد. وعليه يجب على الكاتب انتقاء الكلمة أو المفردة التي تعبر عن الأحاسيس والمشاعر، مثال:المفردات المدمجة في أغنية البداية التي وظفها ياسن تونسي أغلبها متداولة بين الأطفال ، وهذا مقطع منها:

دوري دوري يالساعة وامشي بالرقاس

عيني تنظر في أرقامك وأنايا فرحان

نخدم ساعة ونزيد ساعة مانحبسش اخلاص

هاذ الأشياء جزء مني وفايدة للناس

دوري دوري يالساعة وامشي بالرقاس

نبغي فني يكون صارم وأنايا عليه عساس

[1] أنظر: سامر خالد منى: الخيال والأسطورة ودورهما في بناء عقل الطفل، مجلة التربية، تصدر عن اللجنة الوطنية القطرية للتربية والثقافة والعلوم، قطر، العدد 143، ص 200.

[2] حسن مرعي: المسرح التعليمي، دار ومكتبة الهلال للطباعة والنشر، لبنان، ط1، 2000، ص 55.

نخدم ساعة ونخلص أنحس روحي فنان"

وبعدها مباشرة يلقون تحية للأطفال مع أغنية للجد خيال

. فجميع هذه الكلمات لها دلالة عميقة تحث على المحبة والتعاون، هدفها الأكبر هو جلب الانتباه والاستحواذ على تفكير الطفل، بإثراء مستواه بثقافة لغوية متنوعة، ويعود هذا طبعا إلى مدى قدرة الكاتب على اختيار اللفظ المؤدي للمعنى والمعبر عن الفكرة.

لذلك يجب أن تنفق الألفاظ والمفردات بعناية فائقة، حتى تعبر عن الحدث وتحقق الغاية الجمالية والفنية لدى الطفل "تنبع اللغة من الحدث وتعبر عن حركة الدمية بلغة رشيقة مجردة، توصل صورها وإيقاعاتها وتكشف بناءها للمتفرج الصغير لتجعله متأملا للجانب الجمالي والفني فيها"[1].

حيث أنه يتذوق التلقي المباشر في لغة الخطاب الموجه له، وهذا مارأيناه في إندماجه مع الأغنية الموجهة للجد خيال، والمقدمة من طرف طاقم المسرحية ومحركي الدمى، وفي الوقت ذاته يقدمون أنفسهم، سارة، وطيف،الجد خيال...

وعن نفسه يقول الجد خيال: أسكن القلوب وأنير الدروب وأنا جد الأطفال.

سواء كانت اللغة عامية أو فصحى فإنها يجب أن تتميز بالبساطة والوضوح وتعبر عن الصور الحياتية اليومية بألفاظها وتراكيبها المألوفة لدى المتفرجين الصغار وهذا من أجل فتح مجال لاستوعاب الكلمة وفهمها دون مشقة.

6.الصراع:

يعد من أهم العناصر الفنية في الكتابة المسرحية للبناء الدرامي، وتظهر أهميته في تلك الشخصيات والأحداث المختلفة، فما هو الصراع الملائم في مسرح العرائس؟

أول شيء نشير إليه هو أن تكون عناصر الصراع تناسب الطفل في مسرح العرائس، ويدور في مجالات اهتماماته. وإذا أراد الكاتب أن يوظف في المسرحية العرائسية صراعا ذهنيا يضم مجموعة من الأفكار، فمثلا صراع طيف مع سراب، العناد في المشهد الثاني من المسرحية عندما يكلفهم الجد

[1] عقيل مهدي يوسف: التربية المسرحية في المدارس، م س، ص 14.

خيال بضبط وقت النهوض من النوم، والحث عن النوم باكرا، إلا طيف يأبى النوم إلا إذا أعطوه بعض الحلوى وأغنية معها، وبالفعل يرضخون لطلبه، ولكن يحدث ما لا يكن في الحسبان أن طيف يقوم بتأخير ساعة زمن من الوقت، ومن ثم تتأزم الأحداث،عليه أن يكون جزئيا في ذلك حتى لا يحوله إلى شيء ممل، فيفقد كثيرا من القدرة على شد انتباه واهتمام الأطفال. وإذا كان الصراع من أهم العناصر الفنية في مسرحيات الكبار، فإن الحركة لها أهمية خاصة في المسرحية العرائسية. دون أن ننسى الحركة العضوية المجسمة التي تستهوي الصغار، وتكون مشاركتهم وجدانية بالسؤال والجواب. أما الصراع العقلي الذي يمتع الكبار، فكثيرا مما لا يناسب الصغار على الحركة الدرامية في محاولتها لجذب انتباه الأطفال، كالعمل الذي قام به طيف مع دميته عندما التي أرجع فيها المنبه متأخرا بساعة، وأرادت هذه الأخيرة إخبار الجد خيال فقام بضربها وهي تبكي إلى حد تدخل زميلاتها وإبلاغ الجد بما حدث، لذلك يجب أن تخرج عن الإطار المقبول. والمؤلف يعرف أنه من الممكن بل من المتوقع أن يلجأ الأطفال إلى تقليد ما يستهويهم من الحركة والعبارات المسرحية، فمن الضروري ألا نعرض عليهم إلا ما نرضى لهم أن يقلدوا[1].

وعلينا أن نأخذ بعين الاعتبار قطبين يدور حولهما الصراع في مسرح العرائس وهما الخير والشر، وينتصر في الأخير دوما المثل العليا والخير على يد الشخصيات التي تمثل هذا المنحنى. أما المراوغ والسارق والكاذب فيجب أن ينتهي دوما إلى العقاب وفضح أمرهم. وما الصراع هنا إلا لإرجاع كفة الغلبة على الخير.

[1] أحمد نجيب: فن الكتابة للأطفال، م س، ص 91-93.

سينوغرافيا العرض:

1.الإنارة في عرض "صانع الخيال":

كغيره من المسارح الأخرى يحتاج مسرح العرائس، إلى عناصر هامة في تمثيل العرض المسرحي، والتي تتمثل في المؤثرات الضوئية، إذ أنها تمد العرض قوة إيحائية كبيرة، تجعلها أكثر غنى، فكيف يتم توظيف الإنارة في مسرح العرائس؟ وفيما يكن تأثيرها عليه؟

لا يمكن أن نقدم عروضا عرائسية للأطفال، دون أن نهتم بهذا العنصر الهام والفعال المتمثل في الإنارة، التي تضفي على تلك العروض المسرحية العرائسية حيوية وجمالا لتكون بذلك "أحد العناصر التقنية في تنفيذ العرض المسرحي، وكانت وظيفتها الأساسية هي إنارة المسرح، ثم تطورت عبر الزمان فصارت تستخدم بمنحنى درامي ودلالي..."[1].

فبعدما كانت تهدف إلى إنارة المسرح فقط، هي اليوم تحمل رموزا وإشارات لأفكار العرض، فتعبر عنها وتحاول الوصول إلى تحقيق معانيها وفق سير الحدث الدرامي.

ويحاول المخرج والسينوغراف توظيف الإنارة التي تلائم مسرح العرائس خاصة وأننا نعلم أن أغلب العروض موجهة للأطفال، والتي تقام في المسرح أو في المدرسة أو الحديقة، وهنا يفرض المكان والزمان نفسهما في استخدام نوع الإنارة، فيجهز المسرح بوسائلها المختلفة التي تكون مخفية عن الأنظار وأعين المشاهدين. أما إذا كان العرض في المدرسة فيكتفي المخرج بالإنارة الطبيعية نهارا، لكنه ليلا يسعى إلى استعمال البروجكتورات التي تتخذ مكانها على أدراج جانبية، يتحكم فيها المكلفون بالإضاءة، إذ يعملون على تسليط البعض منها على جوانب أو سقف القاعة أو المناظر الخلفية وفق متطلبات الإخراج، وحتى نتحصل على تعدد الألوان، تغطى المصابيح العادية بزجاج ملون موزع بشكل متسلسل، ويستخدم اللون الأزرق والحمر والأصفر[2].

[1] ماري إلياس، حسان قصاب، المعجم المسرحي، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، م س ص 38.

[2] أنظر: سمر أتاسي، مسرح العرائس، م س، ص 21-22.

وتظهر أهمية الإنارة في كوها تؤدي أغراضا عدة وهامة، فهي تؤثر بشكل كبير على المتفرج من جهة لتدفعه إلى معايشة تلك اللحظة وكأنها واقعية فتثير إحساسه "فالمشهد القاتم بألوانه، المعتم في إضاءته يثير أحاسيس الخوف والرعب، في حين أن المشهد المشرق بإضاءته الساطعة وألوانه البراقة يثير التفاؤل في نفسية المتفرج.."[1].

كما يمكن للضوء أن يفسح المجال للمتفرج فيغوص مع أحداث العرض، "إذ أن للضوء قدرات هائلة للاقتراح، ويسمح للخيال أن يلتهب"[2].فهو يقود بخيال المتلقي إلى التحليق بعيدا في عالم كله تخيلات، انطلاقا من مشاهد مرئية أمامه يربطها توقعاته المتخيلة.

فنجده يقترح حلولا لبعض الأزمات، وهذا يبرز مدى قوة تأثير الضوء عليه، فيتقبل ويتذوق كل ما يجري أمامه من أحداث. ومن جهة أخرى يظهر تأثيره "على مكونات الفضاء ومستعمليه، ذا أهمية بالغة تفوق تأثيره على عمق المسرح أو تحديد معالمه. فالديكور أو الزي أو الغرض تتحول تحت تأثير أشعبة الضوء وألوانه مع علامات أحادية الدال إلى متعددته..."[3].

ولا يكتفي دور الإضاءة بإنارة الخشبة أو الفضاء الذي تقدم فيه العروض المسرحية العرائسية ليشاهد المتفرج ما يجري فيها بوضوح، فتجذب انتباهه وتركيزه بل تتعداه إلى فك الرموز وإظهار كل خلفية يحملها النص، أو كلمة ينطق بها الممثل وحتى يشير إلى أوقات الصباح أو المساء يمكن للمخرج وبواسطة الإضاءة المناسبة إيصال جميع المعلومات، وهذا من خلال الضوء، فهو "ينقل المعلومات وينبئ بها كأوقات النهار أو الطقس وما إذا كانت الغرف أو الحجرات خارج المسرح مسكونة وحتى أنها تنبئ بفصول السنة..."[4].

---

[1] نبيل راغب: آفاق المسرح، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، دط، 2001، ص 104.

[2] Marie Claude Hubert- Les grandes théories, Armand Colin-Paris, 1998, p 210.

[3] عزوز بن عمر: الخطاب الدرامي وتقنيات العرض، ،كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة وهران، السنة الجامعية 2000-2001، ص 120.

[4] محمد جاسم القيسي: الفن التمثيلي والمسارح المدرسية، مكتبة الإرشاد، جدة، ط1، 1971، ص 165.

كما تترجم الألوان وقوة الضوء أو خفوته جميع تلك الأحوال التي تمر بها الشخصيات أثناء العرض، إذ يهدف تركيز الأضواء على الشخصية العرائسية وأزيائها إلى إظهار جوها النفسي وجميع تلك الحالات الانفعالية أثناء الحدث الدرامي "...فالضوء في أبسط صورة يسمح بالمشاهدة واللون يكمل المعنى، ويحقق بالتالي الجو النفسي المساعد، على خشبة المسرح"[1]. فبمجرد تسليط الضوء على الشخصية العرائسية أو عزل أحدهما عن المجموعة، فإنها إشارة توحي بشيء ما، فإما أن تكون شخصية في موقف أو أنها ستقدم عليه.

ولكمية الإنارة وتركيزها أهمية كبرى في العرض المسرح العرائسي، فهناك مناطق تفرض على المخرج نفسه بتشديد فيها كمية الضوء، وهناك مناطق يفرض عليها الموقف الدرامي نفسه لتستعمل إنارة خافتة، حتى أن البداية المسرحية تميزها هي الأخرى إنارة "...وكلما اعتنى بها كلما كانت المسرحية ناجحة، وعليك عند بدء عرض المسرحية في المسرح المدرسي أن تطفئ نور القاعدة ليتسنى للجمهور التركيز..."[2]. فيمكن أن تؤثر الإنارة وبصورة كبيرة على العرض المسرحي، إذ أن نجاحه وفشله مرهون بكميتها وبكيفية توزيعها في قاعة العرض أو المسرح. وهذا سرعان ما ينعكس على الجمهور.

وتظهر بوادر الملل على وجه الجمهور إذا لم يكن العرض في المستوى المطلوب، لذا يجب أن يكون مصمم الإنارة حريص في استخدامه لهذه التقنية، فهي تعتبر وسيلة حساسة ينبغي عليه أن يكون جاد في توظيفها، حتى يتمكن من تحويلها نحو الهدف الذي يسعى إليه في تحديد صفات الشخصيات وتوضيح أحداث المسرحية حتى يفهمها الجمهور فيوظف "...الألوان الدافئة كالبنفسجي الذي يميل إلى الأحمر والبرتقالي والأصفر الفاتح والأحمر في الأعمال الكوميدية. والألوان الباردة (الرطبة) مثل البنفسجي المائل إلى الزرقة والأخضر والأصفر والأزرق، توظف إلى حد ما في المآسي والميلودرامات".

[1] مجلة آفاق المسرح، محور العدد، التقنية المسرحية، مجلة فصلية متخصصة عن الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، العدد 20، 2002-2003، ص 95.

[2] نبيل راغب: فن العرض المسرحي، مكتبة لبنان، ناشرون، ط1، 1997.

كما تحمل الألوان دلالة معينة لدى الأفراد كونها تعبر عن بعض المواقف الحياتية.

وهذا ما يفسر اختلاف وميل البعض إلى لون معين، فنجد أحدهم يفضل الأحمر عن الأصفر والآخر يفضل الأسود عن الأزرق وهكذا. ويعود هذا لأسباب نفسية، ويمكن إعطاء دلائل مختلفة يحملها كل لون، ومنها:

-الأحمر: يجمع بين العدوانية والعنف والحب، وهو لون ساخن ومثير.

-الأبيض: يرمز إلى الإحساس الجميل كالبراءة والطهارة والصفاء.

-الأسود: يثير مشاعر الخوف والفزع ويحمل دلائل حول الحزن والجريمة والخداع.

-الأصفر: يحيي في النفس البهجة ويدعو إلى الثورة. وهو لون الشمس، يقال عنه أنه لون الغيرة.

-الرمادي: لون الشيخوخة، الذي يعني التصميم والرزانة، يشير إلى الكآبة أحيانا.

-البرتقالي: يوظف ليعبر عن الحرارة والاشتعال والدفء في النفس.

-البني: لون خريفي يعبر ويرمز إلى النشاط كالحصاد والإنتاج.

-الأخضر: لون ربيعي يحمل مشاعر تضامن، تسامح، يبعث الراحة في النفوس.

-الأزرق: هو لون الماء والسماء، يهدئ النفس ويبعث فيها الراحة[1].

كان الهدف الأكبر من توظيف الإنارة هو إعطاء لكل حدث زمنه، والتعريف بحالات الشخصيات في العرض المسرحي، وهذا من أجل خلق رؤية واضحة له. وقد عرفت الإنارة تطورا جليا في المسرح بصفة عامة، والمسرح العرائسي بصفة خاصة، وهذا بهدف خلق تقارب لذاك الضوء الطبيعي (ليل ونهار)، فاجتهد مصممو الإنارة في مسرح العرائس إلى استخدام ألوان متعددة تجذب انتباه المتلقي، وتمد العرض قوة جمالية، لهذا يجب استعمال المؤثرات الضوئية بكل ألوانها وأشكالها بطريقة صحيحة.

[1]أنظر، نبيل راغب، فن العرض المسرحي، م س،ص 123-124.

2.الموسيقى في عرض "صانع الخيال":

لقد عرفت الموسيقى منذ القدم، فقد استخدم اليونان الجوقة للتعبير عن بعض المواقف والانفعالات، وهي مجموعة الأصوات المختلفة التي تنبعث من الخشبة سواء كانت مؤثر صوتي موسيقي لمحركات وآلات أو منبعثة من صوت الإنسان.

وتوصف الموسيقى بأنها من أكثر الفنون إيجابية في عملية التنشئة لدى الأطفال لما لها من أثر عميق في تلطيف مشاعرهم وتهذيب أحاسيسهم، "والموسيقى في مسرح الطفل لا تستخدم كعنصر مستقل، إنما هي من صميم العملية المسرحية. إن وجود الموسيقي في مسرحهم يؤدي إلى تفتيح أذان الصغار على عالم الجمال الصوتي وتعويدهم على الاستمتاع بالمسرح والغناء"[1]

فبداية عرض صانع الخيال نلاحظ أصوات منبهات بأصوات الممثلين بكلمة، تيك تاك، تيك تاك. مع المؤثر الصوتي لساعة الحائط، للنهوض وبداية النشاط مع أغنية يؤديها الممثلين بعنوان دوري دوري يالساعة.والتعريف بالشخصيات في جو من الحركة والرقص مع الموسيقى.

ونظرا لأن المسرح بحاجة إلى أدوات تفك بعض رموزه كانت الموسيقى إحدى هذه الوسائل باعتبارها أداة تعبيرية هادفة، فهي "...لغة العالم التي يفهمها ويحس بها الكائن الحيواني والبشري، إذ هي مادة تعبيرية قوية التبليغ والتأثير والتوغل في الأعماق بأنغامها العذبة والمزعجة، بحيث أنها تتفاعل مع مشاعر الإنسان وأحاسيسه وتجعله يتعايش معها..."[2].

فالموسيقى تهز إحساس الإنسان بأنغامها الحزينة المؤثرة، أما المرعبة المخيفة فإنها توقظ فيه الانزعاج والتفاعل، لكننا سنجده يرتاح بتلك الموسيقى الجميلة والنغمة المريحة، إذ يطلق العنان لخياله بأن يعايشها خاصة إذا كانت تعبر عن جزء من هذا الإحساس.

تستخدم الموسيقى في مسرح الدمى لنفس الغرض، إذ هي أداة تعبيرية تجسد المواقف وتفك بعض من الرموز من خلال نوطاتها وألحانها وإيقاعاتها، التي تؤثر على المتلقي الطفل فتجعله يشعر بها،

[1] غالم نقاش، مسرح الطفل في الجزائر در اسة في الأشكال والمضامين، م س، ص 303.

[2] رايس عمر، مؤثرات المسرحية بين النقص والتكامل، مجلة الحياة الثقافية تصدر عن وحدة المجلات بوزارة الشؤون الثقافية، تونس، العدد 32، سنة 1984، ص 135.

وبالتالي يتفاعل معها كونه يفهم معانيها. وتستخدم "الموسيقى في وقع الستار للتعبير عن طبيعة الفصل أو المشهد، وتستخدم للربط بين المشاهد والمناظر المختلفة ولإشباع الجو العام للمسرحية بأغاني... لتقويم مناطق الضعف في العرض ولإثارة خيال المشاهد والتعبير عن الزمان والمكان وتاريخ الأحداث"[1].وتستخدم أصوات الحيوانات كالديك مثلا، وهو إشارة إلى الصباح، وأما صوت الرعد وهبات الريح وتساقط المطر فهو يعبر عن الطقس، وبالتالي طبيعة المكان، تتغير الموسيقى حسب المواقف ففي عرض صانع الخيال وعند الدقيقة 24 من العرض تتغير أثناء تأدية محركي الدمى عرض السيرك، إلى غاية توقف الزمن، وإنطلاق سراب وطيف في رحلة عبر الزمن لإحضار الوقت الضائع من مملكة الوقت عبر سفينة الزمن مع موسيقى وأغنية الوقت كالسيف لا ينتظر يالله نصلح اللي فات، مع مؤثرات صوتية وأمواج البحر، في الدقيقة31 من العرض.يتغير المنظر والموسيقى عند ملكة الوقت، نوع الموسيقى تشبه التي يتابعونها الأطفال على التلفزيون مابين الحماسية والتحفيزية مع إشراك الجمهور بالتصفيق والرقص، إلى غاية نهاية الموسيقى ودخول سراب وطيف داخل الجمهور وإعادة الموسيقى من جديد مما زاد تفاعل المتلقي ودخوله العرض كمشارك،في الدقيقة 44 من العرض.ومباشرة الرجوع إلى موسيقى عرض السيرك مع التصفيق القوي للجمهور، وكانهم يشاهدون عرضا لسيرك حقيقي.

ويرى المختصون في الموسيقى أن لها دور عظيم في مسرح العرائس بجميع مضامينه وعناصره، فهي تخلق ذاك الانسجام بين المحرك ودميته، وبين الدمية والمتلقي.

فأنغام الموسيقى تدفع المحرك لتحريك دميته حسب النغمة وترديد الأغنية وهي بدورها تجذب الطفل بكلماتها السهلة، كما يمكن "أن تصاحب الغناء إيقاعات راقصة يسعى من خلالها المخرج إلى إدخال الأغاني والجمل الموسيقية التي تكون كلازمة موسيقية تنسجم مع جميع المواضيع المسرحية التي قام بوضعها على المسرح"[2].

[1] عقيل مهدي يوسف، التربية المسرحية في المدارس، م س، ص 17.

[2] محمد سيف، الطفل والتعبير المسرحي، دار سحر للنشر، دط، جانفي 2003، ص 62.

لقد وضع ياسين تونسي محطات في العرض لإضفاء جمالية الموسيقى تقريبا بين مشهد ومشهد، هذا ما لحظناه بين المشاهد، ففي بعض الأحيان تكون موسيقى مصحوبة بالغناء وأحيانا خاصة بالرقص، وتختلف أحيانا عند النوم فالجد خيال يغني والبقة يردون وراءه، ني يا تيك كاك..قوليلي الليلة واش عشاك بربوشة بالنعمة ولا الجاري بالرفسة.

لذلك يجب أن تتميز الموسيقى في مسرح العرائس بألحان وإيقاعات بسيطة غير معقدة حتى يسهل للطفل ترديدها أو الرقص عليها دون صعوبة، مما يمتع الوجدان ويجعله كائنا متذوقا يشعر بالجمال ويتمتع بجميع أنواع النغمات.

ولأن الموسيقى من أعظم الفنون التي تنشئ الطفل وتهذبه وتزرع فيه بذور التربية فهي تعد تصميم العملية المسرحية، وهي من خصوصيات المدرب المسرحي، لذا عليه أن يطبع على طبيعة الموسيقى سواء كانت مؤلفة أو مسجلة، وطبعا لايقوم هذا العمل إلا بمساعدة المختصين فيها لتربي وتهذب الطفل، فتختار موسيقى ملائمة للمواقف المسرحية ولتلك الشخصيات العرائسية. ولهذا الغرض يتم تسجيل مقطوعات موسيقية سواء كانت محلية أو عالمية، وفق شروط لذلك كأن تلائم سن الطفل فمنذ ولادته حتى سن الخامسة تستخدم موسيقى مناسبة بعيدة عن تلك التي توضع للطفل في مرحلته ما قبل المراهقة[1].

ولابد للموسيقى أن تعبر للحالة النفسية للشخصية العرائسية، فحالة الحزم مثلا تناسبها موسيقى تؤكدها، كما تعبر ألحان أخرى عن حالات الرعب والقلق والخوف، فتوقف مشاعر وأحاسيس المتلقي وتدفع الموسيقى بذلك إلى "إيقاظ المشاعر والأحاسيس ومعايشة الحدث الدرامي، ومتابعته شوقا، أو خوفا مما سيقع. وهذا ما يجسم لنا أن الأثر المنبعث من المنظر الموسيقي قد وجد مكانه في نفس المتفرج، وأثر فيه أشد التأثير وإلا ما كانت المعايشة والتتبع..."[2].

[1] أنظر، حسن مرعي: المسرح المدرسي، دار ومكتبة الهلال للطباعة والنشر، طبعة اخيرة، 2002، ص 66.

[2] رايس عمر، المؤثرات المسرحية بين النقص والتكامل، م س، ص 139.

ولعل من أهم عوامل الموسيقى هو الإيقاع في مسرح العرائس لما يمثله من خاصية جمالية هامة في إدراك الطفل الحسي والسمعي والبصري، وعلى المخرج أن يجعل الإيقاع مسايرا لباقي عناصر العرض من حركة وأداء الممثل إلى المناظر وتأثير الضوء والكلمة وبعبارة أخرى يجب أن تتسم هذه الإيقاعات في هارمونية إيقاع كلي وعام إذ ستقدم إلى جمهور الأطفال في أحسن وجه، ولابد أن تتوفر في الموسيقى بعض الشروط:

-يجب أن تكون أكثر تأثير وجذبا لانتباه الطفل.

-تزيد من تفاعل الأطفال مع الممثلين ومعايشتهم لهم.

-تبعث الحيوية في العرض.

-تصاحب التمثيل وتراعي الصوت خاصة إذا كان الممثل طفلا.

-تعود الطفل على رؤية الجوانب المختلفة للعمل الفني المتكامل.

فضلا عن مساعدتها على التذوق الموسيقي والتفاعل معها خلال أحداث المسرحية[1].

تصاحب الموسيقى بعض الأغاني التي لها دور خاص إذا كان الإيقاع فيها شيقا، وهناك شروط تتضمنها الأغاني في مسرح العرائس الذي يجب أن يوفرها كاتب كلمات أو واضع الألحان حتى يحقق الهدف، إذ "يجب أن تكون سهلة بجمل قصيرة... يسهل حفظها وترديدها، وتناسب مضامينها مع إدراكات الطفل الحسية والعقلية..."[2]. لذا يجب أن تتوافق كلمات الأغاني مع ألحانها والموضوع الذي وضعت لأجله، ومن الأفضل أن تؤدي الأغنية بشكل جماعي، وهذا ما يعطي للجمهور فرصة للمشاركة والادماج مع لممثلين في أدائها، وبالتالي يكسب العرض المسرحي حيوية من خلال الأصوات والحركات على الخشبة.

كما يمكن توظيف الأصوات الطبيعية التي تعد هي الأخرى موسيقى كأصوات الشجر والمياه والعصافير والبرق والرعد، وما إلى ذلك من أصوات. وحتى الحيوانية منها الموجودة في الطبيعة، وتأتي

[1] أنظر، حسن مرعي:، المسرح المدرسي، م س، ص 67.

[2] حسن عبد الحميد العناني: الدراما والمسرح في تعلم الطفل (منهج وتطبيق)، الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ط4، عمان، الأردن، ص 53.

هنا مهمة المحرك أو المخرج الذي يعمد إلى تسجيل هذه الأصوات في أسطوانات توضع كمؤثر صوتي يوم العرض. لذلك يجب أن تكون الموسيقى معبرة عن كل الأفكار والحوادث والدرامية، وتلائم قراءات المخرج لها، كما تبرز جل الحالات التي تعيشها الشخصيات لتؤكد جوها النفسي[1].

أولا: يمكن التوصل من استعراض حكاية/أحداث العرض –كما في أعلاه– أن المخرج حرص على الفصل بين واقع العرض وبين واقع حياة الطفل من خلال وضع آليات لاشتغال المسافة الجمالية وكما يأتي:

1- اختيار حكاية وشخصيات وأجواء لا تمت بأي صلة إلى حياة الطفل الواقعية، ولكن هذه الحكاية والشخصيات والأجواء تحتمل كثير من المقاربات مع المنحى الخيالي الذي يتمتع به الطفل، وهناك جدلية واضحة في مسألة الخيال والواقع في هذا العرض، إذ إن أغلب الشخصيات تنتمي إلى عالم الخيال، ولكنها جميعا تسلك سلوكا إنسيا حيا بالصوت والحركة وإلى حد ما بنقل المشاعر والانفعالات، وبذلك تقترب نفسيا من أحداث معينة محددة من المتلقي الصغير وتقلص المسافة الجمالية بين العرض والمتلقي من خلال تعاطف المتلقي، ومن أبرز تلك الأحداث: تحول الزمن وشقاء شخصية طيف ومن معه، الذي يدفع المتلقي للتعاطف مع شخصية طيف بالدرجة الأولى. ولكن أسلوب التمثيل بصورة عامة كان تقديميا بفعل تجسيد الشخصيات بواسطة الدمى. وشخصية الجد خيال الإنسية كانت تكسر الجدار الرابع عبر توجيهها للكلام إلى قاعة المتفرجين ومخاطبتها المباشرة للحضور. وقد نأى المؤلف/المخرج بأحداث العرض عن الواقعية لغرض التحكم بالمسافة الفاصلة بين واقع العرض وواقع المتلقي الطفل، فقد اعتمد على أحداث خيالية غير منطقية وقدرة خارقة التي امتازت بها شخصية ملكة الزمن، فاللمسة الذهبية التي وهبتها لطيف وسراب، بعد تأديتهما الأغنية وتعهدهما بأن لا يعيدا الكرة، هي قدرة خارقة، بل إن ظهور الملكة نفسها يعد أمرا غير طبيعيا، ولكن المتلقي متفق ضمنا مع العرض على تصديق جميع الطفرات غير المنطقية في العرض.

[1] أنظر، حسن مرعي، المسرح المدرسي، م س، ص 68.

2- قبل بدء العرض عمد المخرج إلى وضع اثنين من الشخصيات الآدمية في الصالة أمام الجمهور بأزياء وماكياج، خارج العرض أحدهما مهرج والآخر شخصية حيوانية، يداعبون الأطفال ويبتسمون إليهم، وحال بدء العرض جلس أحدهما يمين الخشبة والآخر يسارها، وبدؤوا يتفاعلون طوال العرض كالأطفال، ويختلطون بهم ويشاركون في الفرجة المسرحية، إذ كانا يتفاعلان مع الأحداث والشخصيات، وكأنهما يمهدان لمشاعر الانفعال وللدخول في الجو النفسي العام والانفصال عنه.

3- وقد عمد الإخراج والتمثيل/أداء الأصوات وحركة الدمى إلى إنشاء وتقوية خط تعاطف الطفل مع شخصية طيف بعدها شخصية تتناقض مع توجهات الجد البنت تحب النظام وتحافظ على الترتيبات مطيعة لأوامر الجد.

4- تزيين العرض بلغات ووسائل اعتمدها المخرج والممثلون والفنيون بقصد التنوع ولإضفاء الروح الاحتفالي على العرض، فقد افتتحت شخصية سراب الغناء مع الموسيقى عندما أقنعت طيف بالنوم، وقد استخدمت لغة كلام تراوحت بين الفصحى البسيطة، وبعض الكلمات والعبارات باللهجة الدارجة/العامية، كما إن الشخصيات محركي الدمى افتتحت التغيير في إيقاع حركة الشخصيات وعموم العرض وذلك عندما بدأ بحركات إيقاعية مع الموسيقى في أول ظهور له وكرر فعل الرقص والحركة الرشيقة الانسيابية طوال العرض وبأشكال عدة جعلت الشخصية قريبة للمتلقي الصغير، وتكرر الغناء والموسيقى حتى المشهد الأخير الذي صيره المخرج احتفالا بهيجا بعودة طيف وأصدقائه من رحلة الزمن عند الملكة وجلبهم الوقت الضائع وإعادته إلى حالته الطبيعية.

ثانيا:وقد لقي العرض أفق توقعات الطفل حينا، وكسر توقعاته حينا آخر، حرصا على تقريب صورة العرض الكلية إلى الطفل وبقصد المحافظة على أجواء الإثارة والتشويق وذلك عبر النقاط الآتية:

1- امتاز عرض مسرحية (صانع الخيال) بالجمع بين مسرح الدمى والمسرح الآدمي، وكانت شخصيات الدمى متنوعة الأبعاد، ما جعلها موضعا لاهتمام للمتلقي الصغير وعلى الأخص شخصية (سراب، وطيف) التي يقع عليها عبء التخلي على روح المسؤولية اتجاه الوقت، مما جعلهم في دوامة سببها العناد وعدم تطبيق توجيهات الجد خيال،مما أدى بهم إلى رحلة شاقة وهذا أول سبب

للتعاطف معهما، والسبب الثاني هو إنها كانت بعمر مقارب لجمهور الأطفال من ناحية التصرفات والملابس، بالرغم من أن الممثلين كبار، يعني وجود قواسم مشتركة بين الشخصية والمتلقي/الطفل.

2- كانت شخصية الملكة شخصية إنسية ولكنها بصفات خارقة/عجائبية، أما الشخصيات الأخرى فقد كانت دمى، وهذا يسهم بشكل واضح في الفصل بين الشخصية الحية وإن كانت غير واقعية والشخصيات غير الحية/الدمى، علما إن الطفل بطبيعته يضفي الحياة على الكائنات وجميع الموجودات، وعليه فهو يساوي بين جميع الشخصيات، وقد أدرك المخرج ذلك فأضاف لشخصية الجد امتياز آخر وهو مخاطبة الطفل مباشرة وكان ظهوره الأول من قاعة العرض كمحاولة لتخفيف الوجل والخوف الذي قد يعتري بعض المتلقين الصغار من شكله وضخامة جسده بالقياس إلى بقية الشخصيات، الدمى ذات الحجم الصغير الذي اعتاد على أشكالها المتلقي الطفل في بداية العرض.

3- استثمر المخرج شخصيات لاعبي السيرك حين جعلها مصدرا لتنفيذ بعض عمليات القفز التي يشغف بها المتلقي الصغير، يدخل الجد خيال وفي جو من المرح والسرور والغناء والرقص لقدوم موعد السيرك، تنطلق موسيقى خاصة بالسيرك ومع حركات خاصة لمحركي الدمى يقومون بتغيير الديكور وإدخال لوازم السيرك، المتمثلة في أرجوحة وسلالم وحبال، يقومون بإستعراض للدمى رفقة الجد خيال والأطفال يتابعون حركاتهة بالتصفيق والإستجابة مع الحركات وكأنهم في سيرك حقيقي، ومع علو صوت الموسيقى ووميض الإضاءة وتلونها، يرفع محركي الدمى شخصية لاعب الحبل وهم أربعة محركين كل واحد منهم يتحكم في طرف من الأطراف، وبنفس الإيقاع ومع الموسيقى المصاحبة، يشتركون في نفس الفعل، وهو رسالة إلى الطفل واللعب وعلاقته مع الأخرين. استخدم المخرج عدة وسائل في العرض بتقنيات مختلفة، وهذا يتوافق مع أفق توقعات المتلقي الصغير إذ أن عملية النجاح في النهاية والعيش بسلام ضرورة للاستقرار النفسي واستعادة التوازن لشخصية الطفل بعد أن عاش لحظات السد والتوتر الانفعالي.

ثالثا: أدت شخصية الجدّ دورا في حلقة الوصل بين الصالة وخشبة مسرح الدمى، وبمعنى آخر كانت هذه الشخصية هي الرابط بين عالم الطفل المتواجد في الصالة وعالم الدمى الدرامي الموجود في

المسرح لأنه كان يتنقل بين المكانين ويكون جزءا من الحدث ويحاور الشخصيات المسرحية وفي الوقت نفسه يحاور جمهور الأطفال ويروي لهم شيئا من الحكاية ويوجه لهم ويشاركهم الغناء والرقص والأفعال والحركات الكوميدية. مما جعله الشخصية الأهم التي قلصت المسافة الجمالية بين عالم دراما الدمى وعالم الطفل. فضلا عن ذلك عامل آخر على درجة من الأهمية هو أن شخصية الجد هي العنصر الحي الوحيد في العرض الذي أضفى المزيد من الروح الحية على الشخصيات الأخرى/الدمى.

خامسا: أسهم المنظر وتحولاته وتصميم الأزياء وألوانها والإكسسوار وحركة الدمى وشخصية لاعب السيرك بتكوين الصورة البصرية/شكل العرض وخلق أجواء مثيرة تنسجم مع مدركات الطفل الحسية. فقد كان المنظر والخامس والأخير يجسد مكان السيرك مكون من خلفية تجسد الإطار العام للعرض ، وتوجد قطع إكسسوارات متمثلة في حبال وصناديق . وقد لوحظ في نهاية العرض (خلال تحية المؤدين والمخرج على العرض) التفاف المتلقين الصغار حول الدمى ومحركوها مما يفصح عن مدى تقبل واقتراب الأطفال نفسيا من الشخصيات، وقد تحكم المخرج والمؤدون بحركة المد العاطفي بين صورة العرض الكلية والمتلقي الصغير حتى في ذروة الصراع، وحافظوا على درجة من المسافة النفسية بين طرفي معادلة العرض (الدراما– المتلقي).

خاتمة



خاتمة:

يدفعنا عنوان التلقي للوقوف عند الطفل للتساؤل عن الأهداف التي يرمي إليها مسرح الطفل وهل لهذا النوع من الفن أهدافا تعلُّمية يستطيع الطفل الممثل أو المشاهد أن يكتسبها من خلال مشاركته أو حضوره للعمل المسرحي ؟ إنَّ الإجابة على التساؤلات التي طرحناها سابقا تكمن في العديد من الدراسات التي قام بها عدد كبير من المهتمين بالشؤون التربوية والفنية للأطفال، وحيث رأى كثير من علماء النفس أن التمثيل من أهم الوسائل التي تستخدم لتحقيق الشفاء النفسي، فقيام المرء بتمثيل دور ما في إحدى التمثيليات أو قيامه بمشاهدة تلك التمثيلية يؤدّيان عادة إلى نقص التوتر النفسي، وتخفيف حدّة الانفعالات المكبوتة، وذلك عندما يندمج الممثل أو المتفرج في جو التمثيلية، ويتقمص دورا معنيا. ويلاحظ أنّ بعض التمثيليات تزيد الأعصاب توترا إذا كان المتفرج غير راض عن الفكرة التي يشاهدها، أو إذا كان الممثل غير راض عن الدور الذي يقوم به... وبمعنى أوضح أن التنفيس عن الانفعالات المكبوتة لا يحدث في التمثيليات إلا إذا رضي المتفرج أو الممثل عن المواقف والشخصيات التي تؤثر فيه. ومن الظواهر النفسية التي يمكن معالجتها عن طريق التمثيل الخجل والانطواء، وعيوب النطق. وقد يرتبط معنى التمثيل في أذهان البعض على أنه وسيلة تقتصر على الترويح والتسلية وهذا الفهم قاصر بطبيعة الحال لأن التمثيليات وسائل اتصال فعّالة للتعبير عن فكرة أو مفهوم أو شعور معين، وهي تعتمد على اللغة وحركات الجسم وتعبيرات الوجه والإشارات، وأسلوب الكلام. وكل ذلك يجعل منها وسيلة ذات قوة اجتماعية مهمة للإعلام والتثقيف، والتأثير، والتوجيه إلى جانب الترويح والتسلية الهادفة.

ولا يقتصر الأمر على هذا الحدّ من الإفادة فالمسرح يغذي أذهان الأطفال فنيا وأدبيا ووجدانيا ويعمل على منهجية حياتهم عن طريق التأثر بمضمون العمل المسرحي لجهة العبرة المقدمة لهم بقالب مسرحي، ولجهة الإبهار المشهدي الذي يُعرض أمامهم من خلال التقنيات ومستلزمات العمل المسرحي من ديكور وملابس وإضاءة، وأصوات، إضافة إلى عوامل الإيهام المسرحي التي تتداخل مع أخيلتهم لتخلق حالات الانفعال التي تصل بهم إلى البهجة والسرور، خاصة في المواقف المضحكة،

وإلى التأثر الإيجابي الذي يحمل بذور التعاطف مع سلوك البطل، أو مع مضمون الفكرة الممسرحة في مواقف أخرى، والأطفال في هذه الحالة صادقون مع أحاسيسهم، ونفوسهم البريئة البيضاء التي لم تدخل إلى عالم الكبار بعد.

إن مسرح الطفل يوفر للنفوس البريئة هذه كثيرا من الوسائل التي تغرس في عقولهم وأذهانهم القيم النبيلة، وتدفعهم إلى الالتزام بها، خاصة إذا تناولت المضامين المقدمة إليهم السير الذاتية للعظماء، وما فعلوه في حياتهم حتى تصبح منارات يهتدون بهديها. كما وأن المسرح يقدم لهم أكثر بكثير مما تقدمه الكتب التي يتعلمون فيها. يقول مارك توين عن مسرح الأطفال: «أعتقد أن مسرح الطفل هو من أعظم مكتشفات القرن العشرين وأن قيمته التعليمية الكبيرة التي لا تبدو واضحة، أو مفهومة في الوقت الحاضر، سوف تتجلى قريبا... إنه أقوى معلِّم للأخلاق، وخير دافع إلى السلوك الطيّب اهتدت إليه عبقرية الإنسان. لأن دروسه لا تلقن بالكتب بطريقة مرهقة، أو في البيت بطريقة مملّة، بل بالحركة المنظورة التي تبعث الحماس، وتصل مباشرة إلى قلوب الأطفال التي تعتبر أنسب وعاء لهذه الدروس. إن كتب التربية لا يتعدى تأثيرها العقل، وقلَّما تصل إليه بعد رحلتها الطويلة...، ولكن حين تبدأ الدروس رحلتها من مسرح الأطفال فإنّها لا تتوقف في منتصف الطريق، بل تمضي إلى غايتها

وتبقى لنا الفائدة البعيدة المدى الممكن الوصول إليها وهي الفائدة المتأتية عن التربية الفنية للطفل، والتي تخلق الذوق الرفيع لأجيال المستقبل، وحيث أنّ الذوق الرفيع هو الذي يخلق المسرح الجيد. وقياسا على هذه الأهداف

نكون قد وصلنا إلى خلاصة جمالية التلقي وأفق التوقع ومستوياته من خلال النظريات والمدارس والكتابة الموجهة للطفل والمناهج الإخراجية، فإنها تتحقق إذا المتلقي الطفل يتجاوب مع العرض المقدم له، سواءا قبل العرض وأثناء العرض، وبعد العرض، ومن خلال الدراسة الميدانية والإستبيان الموجه للمستجوبين الصغار، والمرافقين والفنيين وبعض المخرجين رأينا تجاوب كبير في هذا المجال.

إنّ اختيارنا للموضوعات المسرحية الممكن تقديمها للأطفال يجب أن تتميز بكثير من الدقة لما لها من تأثير قوي على عقول الناشئة الواجب علينا توعيتها وإرشادها لكل ما ينتظرنا ويحدق بها وفي عصرٍ يتّصف بالتعقيد وسرعة التغيير.

فرضت المرحلة العمرية على الكاتب أن يراعي القدرات العقلية والذهنية للطفل، فلا يجوز أن نقدّم أعمالاً مسرحية تفوق بمضامينها وعمقها القدرات الذهنية للأطفال المشاهدين، والكاتب يجب أن يكون حذراً في ذلك حتى لا تأتي الكتابة لتعبّر عن مستواه الفكري هو ولا تصل إلى الأهداف المرجوّة منها، فتعجز عن ملامسة مشاعر الطفل الحقيقية والتي تتطلّب دراية دقيقة لما يحسّ به ويتفاعل معه وإلاّ فقد العمل المسرحي تأثيره الفعلي عليه.

إنّ الكاتب القدير هو الكاتب الذي يدرس جيداً جمهوره الصغير، بنقاوته وغرابة أطواره، وبراءته، وصفائه النفسي، وعبثيته أحيانا، وجديته التي يشوبها العناد أحيانا أخرى، حتى يتسنّى الكتابة له وإلى أي فئة عمرية انتمى، وهنا تكمن القدرة الحقيقية لأي كاتب والتي تتمثّل بتخلّصه من عالمه الحاضر ولو لبضع ساعات ليقوم بزيارة إلى الجانب الطفولي الكامن في شخصيته، والذي يعينه إذا ما نجحت الزيارة على النجاح في الوصول بسهولة إلى قلوب الأطفال.

إنّ الكاتب الناجح هو الذي يعيش وبداخله طفل كبير لم يتنحَ أمام ما يفرضه عليه عالم الرجولة، فالطفل فيه مازال شقيا لاهيا كما عهده في السابق، وأحيانا يظهر من خلال تصرفاته العفوية وحتى في سلوكه اليومي مع الآخرين... ألم تسمعوا عن رجال هم في الحقيقة أطفالا كبار؟!!!

الملاحق



مسرحية

آية الرحمان وكتاب الظلمان

ماجد: كل يوم...كل يوم متأخرين بسبتها والمعلم يوبخ فينا...أيا اغصبي.. راح الحال...مليوم مانزيدش نروح معاك.

آية: وانا علاه ياخي وصيتك وقتلك نوضني معاك.

ماجد: آه..يالوكان ما كنتيش أختي نخليك هنا في الحديقة تاكلك الكلاب.

آية: كيفاش...وين تخليني...جرب وشوف..وتأكد بلي رايحة نقول لهم.

ماجد: واش... تقولي لهم.

بية: ماتخافش...شوف ما تخاف ما والو مانقولهمش.

ماجد: واش ماتقوليش.

آية: مانخبر حتى واحد بلي كبر مني وتخاف من الظلمة.

ماجد: أسكتي يا مصيبة ضرك نوريلك ونربطك هنا.

ثم ترى آية الكتاب موضوع على الصخرة

ماجد: واش بيك واقيلا حابة تتربطي.

آية: شوف...واش هذا.

ماجد: مانشوف والو...اليوم رابطك رابطك.

آية: هذا كناب.

ماجد: أصحيح.. هذا كتاب ولكن انتاعمن.

آية: واش راه يدير هنا.

ماجد: نروح نشرب قهوة..؟ لا..لا لا.. واش رايك لوكان تروح معانا للمدرسة.

آية: كتاب الظلمان...يا ترى على واش يحكي هذا الكتاب...ماجد..ماجد..لوكان نقراو واش فيه.

ماجد: أواه يا آية هذا الكتاب ماهوش لينا وما لازمش نفتحوه.. أيا حطيه وين لقيتيه ونروحو للمدرسة.

آية: واش فيها لوكان نقراو غير المقدمة باش نعرفو على واش يحكي.

ماجد: للمرة الأخيرة راني نحذرك...هذا ماهوش انتاعنا.

آية: غير المقدمة برك...إن هذا الكتاب هو بمثابة كتاب سحري فعلى من وجده أن يخبأه وأن لا يكمل قراءة مافيه وإلا فسوف...سوف...سوف واش...

ماجد: يا آية...الحالة ماراهيش تعجب وقلبي راه مزير...أخطينا...راه قالك سوف.

آية: واودي ماتخافش...ماكان حتى سوف...بصح لازم نعرف واش كاين من بعد سوف...وإلا سوف يكون في ورطة كبيرة بين أنياب الماضي البعيد عبر نفق الزمن مليئ بالخوف والأحزان فلا يجب على قارئه أن يقول هذه الكلمات.

ماجد: حبسي...حبسي...ماتزيديش حرف..ولا...ولا نروح..نجي..نقعد...

آية: ماكان والو أنت من بكري خواف وزيد...أسمع واسكت، ياكتاب الظلمان سر بي إلى سالف العصر والأوان...وضرك تزيد تزعف عليا.

ماجد: اخلاص من اليوم... مانعاودش نزعف عليك.

آية: أواه ماأمنتكش..ياكتاب الظلمان سر بي إلى سالف العصر والأوان..ها..ها..ها ياكتاب الظلمان سر بي...

المشهد الثاني

وضعية الحراس. ودخول ملك الظلمان وهم يتبادلون الضحكات

الظلمان: اليوم...اليوم...انهار سعيد...

الجنود: ياظلمان المكان...بلغنا بلجديد.

الظلمان: اليوم...اليوم توصل رحلة من بعيد.. وكتاب الظلمان سافر عبر الزمان.

الجنود: ومن أمرو واش كان... ياسلطان.

الظلمان: الفرحة تعم هذا المكان...اليوم قوتي تزيد وبصحيح بطشي شديد وتصير ضربتي من حديدياجنود...اليوم كتاب الظلمان يعود من سفر الزمان ويجيب معاه إنسان...إذا كليت قلبو وقريت كلمات سحرية من الكتاب رايح نسيطر البر والبحر وسلطاني مايكونلو مثيل ولكن قبل هذا..هذا الإنسان لازم يعراض ويسمان...أنا ندي قلبو...

الحارس3: وأنا... أعطيني البوزلوف ياظلمان.

الجنود. آه...البوزلوف...ياحلوف.

الجندي1: أنا ناكل البوزلوف...وأنت تبقي غير تشوف...؟

الجندي2: وأنا حقي من الدوارة معروف...

الظلمان: اخلاص...ياجنود.

الجنود: أمرك ياقايد الحشود.

الظلمان: بأمري أنا السلطان الظلمان...انتشروا في المكان وفتشوا وابحثوا على كتابي كتاب الظلمان، بلاك راه وصل الآن... شوفوا بين الحشيش...

الجنود: الحشيش.

الظلمان: بلا حس...وماتكثروا التخربيش.

الجنود: التخربيش.

الظلمان: بلاك نلقاوه ياخرابيش.

الجنود: ياله ياخرابيش.

الظلمان: راني نحس بشي غريب اسمعوا...

الجنود: اس

الظلمان: شموا.

الجنود: ام...

الظلمان: اواه الحالة الحالة ماهيش تعجب... راني نحس بشيئ غريب...ياجنود أتخباو في الحين.

الجنود: هذا راي رزين...لكن وين..؟

الجندي1: هنا.

الجندي2: أواه...هنا.

الجندي3: تبعوني وماتخافوش قلتلكم منا...منا...(خروج)

ينصرف الجنود والظلمان للإختباء ويبقى وحده في الخشبة دخول آية ومعها ماجد بعد سماع صوت الرعد والبرق والإنفجار وهما ينزلقان فيبقى مندهشا ويراقب دون حراك من شدة الخوف.

أية: واش كاين...آه يا راسي.

ماجد: قتلك اخطينا يا آية...ويرحم حطي كتاب الناس وأيا نروحو للمدرسة.

آية: ولكن وين رانا...واش هذا المكان.

ماجد: وهذا التمثال مكانش هنا...لسانو واش بيه خارج.. ونيفو معوج.. وشعرو مشبشب.

آية: أسكت ياماجد..أسكت هذا شيئ غريب.. تقول رانا في العصر الجري.

ماجد: بالفعل هذا المكان غير مكانا.. وين رانا.

آية: أيا..أيا أيا يا ماجد نمشو من هذا المكان...مارانيش حاسة بالأمان.

ماجد: ولا حتى أنا يا آية الرحمان.

ثم يخرج الشرير عند محاولتما الهروب من المكان.

الجنود: هاهاها..ها ها ها...

الظلمان: وين رايحين يا جبانا...؟اليوم رايحين تشوفوا الويل مني أنا

الجنود: الويل...الويل...مني أنا.

آية: أنتوما شكون.؟

ماجد: بني آدم ولا جنون.؟

الظلمان: أنا السلطان الظلمان صاحب كتاب السفر عبر الزمان يخافني كل إنسان وحيوان ينادوني.

الجنود: قاهر الحشود.

الظلمان: قاتل الأسود.

الجنود: مالك الحدود.

الظلمان: ساحر السحرة..ياجنود.

الجنود: أمرك يا ظلمان.

الظلمان: قيدوهم..ابطوهم.

الجنود: أمرك ياكبير.

يربطهم الجنود ويضعونهم على ركبتيهما أمام الظلمان

الظلمان: وانتوما شكون.؟

ماجد: أنا ماجد.

آية: وانا بية الرحمان.

الظلمان: واش من زمان تعيشي فيه يا آية الرحمان.

آية: زمان الشجعان..وبلاد الفرسان.

الظلمان: من بعد ألف عام..اليوم مصيركم رايح يكون ظلام.. والفرحة رايح تصير منام..يا جنود.

الجنود: انعم يامولانا.

الظلمان:أدوهم علقوهم..وقلوبهم انزعوهم.. وفي القدر غلوهم.. ومن بعد لي يطيبو كولوهم، وعظامهم كدّوهم.

آية: آه ياماجد اهيا.

هروب الأطفال ومطاردة الحراس لهم حيث تتمكن البنت من الهرب ويقع ماجد في قبضتهم فيخرجون به من الخشبة وبعد ذلك دخول بية مرة أخرى وهي خائفة تبكي.

آية: ماجد..ماجد...أنا السبب لوكان درت راي خويا وما قريتش الكتاب...لوكان رحت للمدرسة...لوكان ما قتلوش نخبرهم بقصة الخوف وطعت خويا الكبير...لو..آه..آه..آه..

(دخول وفاء وحيران وهما يتلصصان خوفا من الشريرليريا البنت وهي تبكي)

حيران: واش هذا الحس..هذا صوت بكاء.

وفاء: حيران..شوف شوف بنت صغيرة.

حيران: محال..ما تحاوليش تغلطيني..هذي..ما تكون إلا بنت صغيرة.

وفاء: وعلاش راهي تبكي.؟

حيران: ماهوش هذا المهم..؟

وفاء: أمالا واش هو المهم.؟

حيران: المهم الأن هو... وعلاش راهي تبكي.؟ هيا نروحو نشوفوها.

وفاء: أش.....كون انتي.

حيران: ماتقوليلهاش شكون انتي..سقسيها، انتي اشكون.؟

آية: وانتوما شكون.؟ واقيلا انتوما أشرار.وين اديتو خويا.

حيران: ويا..تهدر كيما حنا.. ولكن ماهيش كيما حنا.

وفاء: لوكان تسكت شوية ماشي خير.

حيران:أخلاص سكتنا.بصح منين جيتي.

وفاء: حيران.

آية: واقيلا انتوما ماكمش أشرار.؟

حيران: ولوكان كنا أشرار..لوكان راكي حية.؟

وفاء: تسكت ولا لا..بية ماتخافيش منا احنا ماناش أشرار ورانا سمعناك تبكي وتقولي خويا، لوكان تحكينا واش الي صار ربما نقدروا نساعدوك.

حيران: غير اهدري عندها الصح.

بية: أصحيح رايحين تساعدوني.

ضمير آية: وهذو رايحين يساعدوني ولا يغدروا بيا ،لكن ماعنديش حل، أنا نقولهم ونرد بالي منهم إذا ساعدوني تهنيت وإذا ما ساعدونيش على الأقل نكون حاولت.

حيران: آو..باغيا تباتي هنا ولا..

آية: اخلاص..أخلاص، رايحة نحكيلكم واش صار من اللي طلع النهار..اليوم الصباح كنت أنا وخويا نلعبو وغدرنا كتاب الظلمان وراح ماجد إلى الأبد.

(تحكي القصة كاملة بالحركات الإيمائية مع موسيقى وإنارة خافتة حمراء)

وفاء: حتى أنتي وقعتي ضحية للظلمان.

آية: لكن كيفاش تتحصلّها على الكتاب، الظلمان قوي، وماجد وزيد.. والجنود.

وفاء:اصحيح مشكل كبير..كيفاش.

ضمير وفاء: أنا حكالي جدي على الظلمان لكن عمرو ما قالي عندو نقطة ضعف، كيفاش رايحين نتحصلوا على الكتاب كيفاش.

ضمير حيران: أواه..أواه.. الظلمان إذا حكمنا ما رايح يرحمنا.. أنا نقولوا ياعمي الظلمان أنا خاطيني وهوما جرّوني معاهم بالسيف..و، أواه مايصدقنيش.. أنا الي نديرها مليحة نقولو خليني نغمض عينيا وكولني، وخلاص وهكذا مانحس بوالو.

ضمير بية: واش اداني نقرا هذا الكتاب.وصلت روحي وخويا، ياخي صوالح الناس، عنها الصح يما كي قتلي اللي مادارش راي كبيرو الهم يديرون ياخويا ماجد اسمحلي..اسمحلي..وزعما رايح يسمحلي غير نتهناو من هذا المشكل نوعدك بلي كيما تقولي ندير وعد،وعد،وعد.

آية: لقيتو يا وفاء لقيتو، لقيتو يا حيران.

حيران: الكتاب.

وفاء: واش هو الي لقيتيه.

آية: الحل، كيفاش نتحصلوا على الكتاب.

حيران: أنا قتلكم رايحة تباصينا.

وفاء: واش هو الحل.

آية: ركزو معايا واسمعوا.

(تشرح آية الخطة للأصدقاء وأثناء ذلك يلطم حيران على وجهه)

آية: فهمتوا.

حيران: هـ هـ هـ..أنا ..

وفاء وآية: إيه أنت.

(مشهد للشرير داخل ملجإه وماجد مربوط أمامه على ركبتيه والجنود يحيطون به)

الظلمان: ياجنود، هاتوا السجين هنا في الحين.

الجنود: حالا يكون بين يديك حزين.

الظلمان: والآن يامسكين، جيتني من مئات السنين رايح ننزع قلبك الحنين.. وجنودي ياكلو لحمك البنين.

ماجد: وعلاش ياظلمان واش عملت ياسلطان المكان.

الظلمان: شرط مذكور في كتاب الظلمان كل سنة ناكل قلب إنسان باش نسيطر على الشجر والحجر وكل حيوان، والآن ما بقى كلام، ياجنود الظلمان سيروا بيه، اقضوا عليه وجيبولي قلبو، في سينية من الذهب ومرصعة بالمرجان.

الجنود: في الحال ياظلمان.أحنا في طاعتك ياسلطان.

الجندي1: وقتك راه حان.

الجندي2: ومن اليوم ماتشوف لا فرح ولا احزان.

الجندي3:أنا اليوم نعمر كرشي راني جيعان.

(يذهب السلطان لتحضير نفسه للمأدبة ومعه الكتاب ويبقى الجنود للقضاء على ماجد فيدخل الأصدقاء)

الجندي1: أنا نجيب السكين، وانتوما عسوا هذا اللعين.

الجندي2: وانا نجيب الما الغليان وأنت راقب هذا الإنسان.

الجندي3: واش رايحيت تخلوني معاه وحدنا،محال.

(شجار بينهم مع لقطات فكاهية وبعد الإتفاق يبقى الحارس الثالث ليراقب ماجد وإذا موزة مربوطة بخيط تقع داخل الخشبة يرميها الأصدقاء ثميسحبونها ببطئ، عندما يراها الجندي ويتبعها إلى أن يخرج من الخشبة ثم يبدأ الصراخ وأصوات الضرب ليجرد الأصدقاء الجندي من الملابس ويرتديها حيران ثم يعاودون الكرة مع الجنديين الباقيين ويحرر ماجد ويوضع مكانه الجندي الأول ملقى على الأرض ورأسه مغطى لكي لا يكتشفه الظلمان، ويأتون بحجر ليغطوه ويضعون في السينية الذهبية ليوهم الظلمان بأنهم قد نزعوا القلب من الصبي وعند دخول الظلمان يتقمص ماجد وحيران شخصية الجنود)

الظلمان: يا جنود.. راه الوقت الموعود...وينها السينية وينو قلب الصبي الودود.

حيران: القلب موجود.

ماجد: ومارايح يكون لقوتك حدود.

حيران: تفضل ياحقود..ويا ملك الدود.

الظلمان: ها..ها..ملك الدود، واش قلت يا طاعون.

ماجد: راه يقصد ملك الحشود.

حيران: ألا قايد الحشود.

الظلمان: والآن الوقت راه حان.

حيران: الوقت ياظلمان.

الظلمان: وكان يا جبان.

ماجد: شي غريب يا سلطان.

حيران: قلب هذا الإنسان.. كي نزعناه من صدرو اتكلم.

الظلمان: واش راك تقول قلبو اتكلم.

ماجد: انعم ياسلطان.

الظلمان: محال.. راكم متأكدين..واش قال.

حيران: أنا قلب إنسان فارس، ومحال ياكلني الظلمان.

ماجد: الظلمان خواف و جبان..وعندي البرهان.

الظلمان: كيفاش واش قلت أنا خواف.

ماجد: القلب قال، مشي أنا وقال عندي البرهان.

الظلمان: رايح ناكلو في الحين.

حيران: إذن كلام القلب صحيح.

الظلمان: وكيفاش عرفتو صحيح.

ماجد: لأنو قال الظلمان بلا كتابو مايقدر يدير والو لوكان يوضعو في مكانو رايح يصبح ضعيف.

الظلمان: محال..أنا نصبح ضعيف، أنا قوي بالكتاب ولا بلا كتاب،وظرك نعطيكم البرهان.

(يضع الظلمان الكتاب في مكانه ويعطي حيران القلب إلى الظلمان ويشير ماجد إلى الفتاتين لتدخلا وتأخذا الكتاب، ثم يشغلان الولدان الظلمان ليعطيا الوقت للفتاتين لتقرأ مافيه)

الظلمان: والأن رايح نوري لهذا القلب اللعين كيفاش يكون الغضب الدفين.

حيران: اتفضل يا ملك الملوك، قلب الولد الحزين.

الظلمان: ها..ها..ها..واش هذا هذا ماهوش قلب هذا حجر، أرواحو هنا يا جبانا.

ماجد: محال، هاذي ماهيش غلطتنا حنا.

الظلمان: أمالا واش هذا.

حيران: ربما القلب كان عندو الحق في واش قال.

الظلمان: هاذي حيلة من عندكم باش تاكلوا القلب، وتصبحوا أقوياء كيما أنا، رايح نذوقكم لمرار.

حيران: قلتلكم باصينا.

ماجد: راكم تسمعوا، لمرار..لمرار.

حيران: أغصبوا راني وليت كي لفار.

الظلمان: واش راكم تقولوا، ومع من راكم تهدرو.

آية: معانا حنا ياشرير.

الظلمان: أنت آية الرحمان.

وفاء: واليوم رايحة تعم الفرحة هذا المكان.

الظلمان: وأنتي شكون،كتاب الظلمان واش راه يدير عندكم،ها..ها..ها..وجنودي وين راهم.

آية: في الحفظ والصون.

الجنود: ساعدنا ياسلطان.

الظلمان: الآن رايحين تشوفوا الشر في الحين.

آية: يا كتاب الظلمان انزع قوتك على هذا الإنسان، ورجع كل شيئك يما كان وانزع السحر عن قلب الظلمان.

(يتحول الظلمان من شرير إلى إنسان عادي)

الظلمان: آه ياراسي.. واش كاين..واش اللي صار..وين راني، وشكون انتوما.

الجنود:احنا باصينا.

الظلمان: اشكون أنتوما، وانا واش راني انذير هنا.

آية:ارتاح وانا نفهمك على كل شيئ.

(تحكي آية والأصدقاء القصة لظلمان)

وفاء: واش رايح ادير الآن.

آية: قبل هذا كلو لازم نقرى خاتمة الكتاب.

الظلمان: اسمحولي ياأصدقاء، واعذروني الطمع بالملك عماني.

آية: وانا خويا من اليوم نسمع كلامو ورايو هناني، والآن هذي هي الخاتمة شكرا ليكم وما تنساوش ارجعوا للقرية تلاقوا أهاليكم(يا كتاب الظلمان كيما سافرت بيا عبر الزمان رجعني لوالديا لحنان) .

صانــع الاحــلام

ديكور يوحي إلى دهليز باب عتيق في إحدى الجوانب وفي الجانب الآخر طاولة عليها مجموعة من القنينات والأواني المخبرية ، في الوسط قدر متوسطة الحجم ، تليه مجموعة من الممرات في أسلوب متناسق ثم بوابة غريبة في شكل ساعة ليس بها مؤشرات للوقت ...

مجسمان لمنبهان على طرفي الخشبة....تبدا الاضواء تنير بشكل خافت ....

المنبهان يفقان في نفس الوقت و بشكل الي يسيران الى وسط الخشبة ...ثم يرنان..

موسيقى

تيك تاك تيك تاك صوت كالقلب ينبض

تيك تاك تيك تاك يا صديقي هي استيقظ

تيك تاك تيك تك اسرع اسرع هي انهض

تيك تاك تيك تك لقد حان وقت الخيال

لا تتكاسل لاتخاذل هي نضفي للحلم تفاءل

المنبه 1 يتجه الى اخدى جوانب الممرات و يخرج درج تظهر منه شخصية تضع على راسها قبعة للنوم سراب يستفيق

سراب : اهلا منبهي لعزيز اشتقت ليك

المنبه1: وانا ايضا يا سراب جد سعيد للقائك من جديد

سراب : منيش عارف لولاك واش كنت نعمل

المنبه 2 يتجه هو الاخر الى احدى جوانب الممرات و يخرج درج لاكن يبدو الدرج فارغ

المنبه2 : دائما نفس الشيئ يا طيف انا تعبت

سراب : يضحك يبدو يا منبهي ان صديقنا منبه طيف راهوايعاني

01

المنبه 2: بطبع راني نعاني كل مرة نفس الشيء انا تعبت

المنبه 2 يتجه الى الدرج و ينزع الغطاء على الشخصية التي تظهر منه و هي تضع على راسها قبعة للنوم طيف يستفيق

طيف : منبهي لعزيز توحشتك (وكانه يحلم) ليلة هادئة او عندما يلحق الوقت نوضني ماتنساش

المنبه 2: راه الحق الوقت

طيف 2: عارف مزال الوقت

المنبه1: لا لا قالك راه لحق الوقت

طيف: اه سمعتك مزال محانش الوقت

سراب : يا طيف يا كسول راه الوقت

طيف يستفيق

طيف :حرام عليك يا سراب مزال الوقت

المنبه2: شفت يا اصدقائي معاناتي انا ممثل الوقت و صديقي معندو ولا احترام للوقت يعني صديقي معندو ولا احترام ليا....

المنبه1: متحزنش يا صديقي

طيف: سراب منبهك راهو حزين اوهذا لأنك متحترمش الوقت

سراب:(ينزل من سريره) يا منبهي انا نحتارمك فقط انا نحب النوم هذا مكان

المنبه2: لاكن يا سراب النوم ليه وقت والجد ليه وقت

طيف: يا اصدقائي راه حان الوقت ولجد مايطولش او يظهر هي سراب يلزم انظفوا المكان و انرتبوه هيا

المنبه1: هيا يا صديقي ماتحزنش قصة مشوقة راهي في انتظارنا هيا.

02

الكل يبدا في تنظيم الفوضى اللتي احدثها سراب ماعدا هو يتخذ له مكانا يجلس و يبدوا وكانه يغوص في نوم عميق.... وقت يظهر الجد خيال

جد خيال: انظن قتلك سيد منبه كي يلحق الوقت نوضني غير بالعقل . بلاما تحدث كل هذ الجلبة بنوع من الجدية هذا العالم يحتاج الى الهدوء والانضباط،

سيد منبه : (وكأنه امتثل إلى كلام الجد) حاضر جد خيال نوعدك اني في المرة المقبلة نحدث اقل ضجيج ممكن ، لاكن جد خيال (يشير الى الساعة الرملية في وسط جسمه) راه لحق الوقت.

جد خيال:(يستدير يفرك عيناه وينظر الى الساعة الرملية)راك شوشتلي افكاري سيد منبه !!

جد خيال يتجه صوب القدر يرفع الغطاء سيد منبه يلحق به و يجذب طرف ثيابه

جد خيال : مازالك في خدمتك ، سيد منبه راهو بدى وقت الجد

سيد منبه : وانا ايضا جاد جد خيال يشير الى الساعة الرملية

جد خيال : لكنك منبه !! او هذا عملك ،ياسيدي راني موافق .الوقت كالسيف ان لم تقطعه قطعك.

طيف: اهلا جد خيال

المنبه 1: اهلا جد خيال

المنبه2: اهلا جد خيال

الجد خيال: اهلا احبائي مسرور بلقائكم...لاكن وين راهوا سراب مانيش نشوف فيه

طيف يتجه نحو سراب و يوقظه

طيف: راهو هنا جد خيال ارتب في الارضية (يضحك)

03

سراب :(يعتدل في وقفته. يتثاءب) اهلا جد خيال(بمجرد ان يبدا الجد في الكلام سراب يهمس في اذن طيف شيء ما ثم يعود الى النوم)

جد خيال: بما انكم كامل حاضرين خلوني نعرفكم بالمنبه الجديد هذا اول يوم ليه كمنبه مسؤول عن الوقت في عالم صنع الاحلام...وانا وعدتك بما انك وقت الحلم تغوص في النوم نشر حلك كيفاه اتم عملية صنع الاحلام اول مرحلة هي ....ننتاظروا حتى يتسلل النوم الى قلوب الاطفال وتعم السكينة في رؤوسهم الصغيرة ... او تبدا امانيهم تتصارع داخلهم او من بعد تطفو من فوق رؤوسهم هنا اجي نداء الجد

موسيــقى

انا الجد خيال　　من منكم لايعرفني

انا جد الاطفال　　اليهم انا اغني

اجوب الارض والفضاء　　اتسكع بين القلوب

اقطف منها ضياء　　انير به الدروب

بين شعور واحساس　　وامنية تحبس الانفاس

الى جوف السيدة قدر　　وهنا ك يكمن السر

قليل من هذا　　قليل من ذاك

وطبعا انت الحارس من سواك

من عالم الى اخر كلنا اقدام　　نجول بين الواقع والاحلام

لاشيئ يثنينا ، قلوبنا فداك　　وغايتنا طبعا هي ارضاك

الجد بعد اداء الاغنية مع بعض الحركات يجلس على كرسيه

04

جد خيال : نحو سيد منبه ،اوف عيت ،يظهر لي سيد منبه اني اصبحت مانقواش على الغناء كيما زمان نحو السيدة قدر نرى ضوء ينبعث من جوفها اضحكي بصوت عالي سيدة قدر ، راني عارف انكي تضحكي لا يلاحظ اية ردة فعلمازالكزعفانة مني سيد قدر ، اه ياعزيزتيياك قتلك انكي انت سيدة المطبخ بدون منازع ، وانا ماني غير مساعدك الوفي يضحك سيد قدر .....سيدة قدر لا

تردماعليشنحو المنبه هذي يا سيد منبه السيدة قدر هي سيدة الموقد الاولى بدون منازع ، اليوم راهي مضربة عن الكلام لاكن اذا عندنا الزهر ربما تتكلم او نسمعوا صوتها الجميل نحو القدر عارفك قلبك كبير وهذا الامر مايطولش او يصبح من الماضي نحو المنبه والان رايحنشرحلك كيفاه اتم العملية الي بدونها من المستحيل اكون حلم ....يلزم عليك تعرف انو في هذا الوقت كل الاماني لي دور في رؤوس اطفال العالم من قوة ما هي صادقة تخرج او تطفوا من فوقهم السيدة قدر لي سبق وتعرفت عليها ينظر الى القدر ....

نحو المنبه ما زالها زعفانة.... تقوم بجمع كل الافكار ، وماشي غير الافكار ، الاحاسيس، الامنيات وكل ماهو شعور، تلمهم وترسلهم ليا عن طريق هذه الممرات، يشير الى الممرات لي راك تشوف فيها اسموها اقواس الاماني ، تلحقلي وتسقط هنا في هذ القفة داخل كبسولات يسموها كبسولات الاماني

وهنا يجي دوري انا جد خيال بصفتي الطاهي ينظر الى القدر بطبيعة الحال دوري اقل اهمية من سيدة المطبخ يبتسم بلؤم نجمع كل ذيك الكبسولات نوضعها داخل القدر من بعد نزيد لمستي الخاصة يشير الى مجموعة القنينات الموجودة على الطاولة فهمتني هنا مطبخ للخيال يعني رايحين مع بعض نطهيو الخيال نخليوه على نار هادية ومن بعد بصحتهم الأطفال انايمين الأحلام اللذيذة يربي او تعجبهم .... و ألان سيد منبه بعد ما شرحتك المراحل جاء دورك ...بوابة الوقت تعرفها او مهمتك تعرفها

سيد منبه: عارف جد خيال نروح لمملكة الوقت نجيب ما يكفينا لصنع حلم الليلة

جد خيال : شاطر منبه شاطر روح او متضيعش الوقت المنبه يتجه نحو البوابة على شكل الساعة و يختفي بداخلها الجد يستدير نحو سراب

مزالك نايم يا الله شحال راكم كسولمبقاش نوم راه لحق الوقت هيا يلزم تستعدوا لليلة نصنعو حلم جديد

05

طيف : أنا راني مستعد فقط

الجد خيال : شاطر طيف أحسنت لأكن اليوم راني حاولت نبدى العمل قبل ما ندق الدقات الثلاتة سيد منبه لقديم كبر او عاد مايقواش على العمل في الليل وعلى هذا سيدة الوقت ارسلت منبه جديد في مكنوا او كان يلزم عليا نشرحلوا كيفاه اتم عملية صنع الخيال في عالم الأحلام

طيف : ضرك فهمت واناكنت نحسب روحي أول المستيقظين

الجد خيال : هيا يا أحبائي أطفال العالم راهم في هذا الوقت نايمين او كامل ينتاظروا الجد خيال يوضع قليل من الخيال في أحلامهم هيا طيف هيا سراب...

(ينظر الى سراب الذي يبدوا نائم وهو واقف)

طيف : يضحك جد خيال سراب مزالو نايم يضهرلي هو كذالك ينتظر نوضعوا القليل من الخيال في احلامو

الجد خيال يتجه نحو إحدى جوانب الآلة يلحق به طيف

طيف: خليني نعاونك جد خيال ينزل مزلاج فنسمع ثلاث دقات معلنة عن بداية صنع الحلم سراب يقفز من الفزع

سراب: جد خيال...طيف لاكن ...اه وقت الحلم (نحو طيف)ياخي قتلي طيف كي اكمل الجد نوضني

طيف: أو هاني نوضتك(يضحك)

سراب: انت شرير أطيف

طيف: انا شرير سمعتوا جد خيال واش قال

سراب: اه انت شرير

06

الجد خيال: طيف ....سراب هذا يكفي معندناش الوقت لكل هذي التصرفات الصبيانية كل واحد يلتزم بمكانوا راح نشغل الماكنات و انتم عارفين هذا واش يعني

طيف: الحلم بدى ولا شيئ يقدر يحبسوا

سراب: يتثاءب جد خيال مزالني نحس روحي نعسان واش رايك نزيد نرقد شوي ماشي بزاف

الجد خيال: الوقت هو الوقت يلزم احترام الوقت يتجه نحو أقواس الأماني يدير مفتاح في إحدى الجوانب يليه صوت ماكنات ثم حركة في الأضواء تبدا الممرات تضيء وتنطفئ الجد خيال وكذا طيف في حالة ذهاب واياب بينما سراب يبدو عليه الخمول و التكاسل وقت اول كبسولة تظهر عند قمة القوس ثم تنزلق هبوطا الى السلة الموجودة عند قاعدة اقواس الاماني ... الجد يصيح

مرحى مرحنحو القدر مسرور لعودتك سيدة قدر يتجه الى السلة ويحمل الكبسولة أول كبسولة و أول خطوة نحو بناء حلم الليلة هيا طيف هيا سراب ما يلزمش أي امر يشغلنا عدا صنع حلم و إسعاد الأطفال

الكبسولات تواصل التهاطل تبعا – وقت الاضواء تخفت والماكنات تتوقف

انظن يا سيدة قدر راكي جمعت كل ما يلزمك لطهي الحلم....

السيدة قدر لا ترد نسمع صوت انذار ثم يليه صوت فاكس

هذا يعني ان السيدة قدر رايحة تطلب منا امر يدخل في تركيبة الحلم نتاع اليلة و انا تحت امرك سيدة قدر.

الجد يتجه صوب احدى جوانب القدر يستخرج قصاصة ورق ويعود نحو طيف و سراب يقرا

عطر الحب ....حلم الليلة ايضا راح اكون فيه حب في الاصل لا واقع بدون حب فما بالك بالأحلام...سراب ناولني قنينة عطر الحب

سراب: متثاقل حاضر جد خيال سراب يناول الجد القنينة

07

الجد خيال: أحسنت سراب

الماكنات تعاود العمل مجددا ، وكذا الاضواء الجد في جيئة و ذهاب الى ان تسقط كبسولة في السلة الماكنات تتوقف

الجد خيال: نحو القدر و الان سيدة قدر ماعندكش طلبات اخرى... لا يلاحظ أي ردة فعل مليح مابقا غير اني نفرغ محتوى الكبسولات داخل القدر وبعدها نظيف لمستي الشخصية للطبخة ونحركها وبصحتهم الحلم .

الجد من امام القدر طيف سراب بما ان السيدة قدر ما عندهاش طلبات اخرى جاء الوقت اللي انا نتشوقلوا في صنع الخيال ....مزج كل الكبسولات وإضافة لمستي الخاصة من بهرات او غيرها باه نضفي نكهة للحلم

ساعدوني كل واحد يجلب كبسولة لاكن حاذرو لانها غالية هي تحمل أمنية طفل

طيف يناوله الكبسولة الاولى الجد يهم بتفريغها فجاة تعاود الماكنات والاضواء العمل مجددا ، الجد يتوقف مفزوع يبعد الكبسولة و يبتعد عن القدر لا ... سيدة قدر كان من الممكن ان كل الطبخة تفسد والحكاية تحبس انت عارفة انو وقت المزاح فات رانا في وقت الجد لو اني افرغت محتوى الكبسولة الاولى هذا معناتوامانقدرش نستقبل أي كبسولة من عندك او هذا يعني ان الحلم ممكن يتحول الى كابوس...

حدة صوت الماكنات يزيد و الجد مضطرب ينظر الى اقواس الاماني نرى كبسولة تنزل عن طريق احدى الممرات وتسقط داخل السلة الجد يهرول الى السلة يضع الكبسولة التي بيده و يحمل الكبسولة الجديدة هذه الاخير تكون مفتوحة نصف كبسولة تظهر بداخلها دمية لدب

شحال لطيفة هذ الدمية لآكنها تبدو حزينة يا ترى شكون طفل لي في هذا العالم عندو دمية حزينة لهذ الدرجة...مسكين هذا الطفل نحو القدر والان سيدة قدر ماكانش طلبات اخرى فكري

مليح ،... عفوا راني عارف انك ماكيش محتاجة تفكري لانك تعرفي بالضبط واش يحتاج حلم اليوم... لاكن بعد الموقف لي صراكلش ممكن

يسكت وينتظر رد السيدة قدر اللتي لا ترد

08

يعني ما بقى حتى أمر ...على بركة الله طيف سراب لحقنا اللحظة الحاسمة

طيف : جد خيال شحال وحنا معاك في هذا المطبخ؟

جد خيال :وقت ...مانيش عارف لكن علاه هذا السؤال؟

طيف:كنت نتساءل لو أنك فرغت محتوى الكبسولة او طلبت السيدة قدر منك شيء اخر واش راح يكون موقفك ولا كيفاش راح تعمل

جد خيال :ينظر اليه ويبتسم، أنا كيفك نفس السؤال مر في ذهني لما السيدة طلبة اخر طلب ليها يتجه نحو السلة يحمل احدى الكبسولات لكن الحمد لله.

سراب: متثائباشحال نحب هذا الوقت من صنع الحكاية هذا يعني انو مابقاشبزاف او تكتمل صناعة الحلم او انا نقدر اخيرا نعود لنوم

جد خيال : الى ان يلحق هذاك الوقت كل واحد منكم يناولني كبسولة يلزم انفرغوا كل المحتويات قبل ما يعود السيد منبه

طيف و سراب يناولان الجد الكبسولات و هو يقوم بتفريغها الواحدة تلو الاخرى و عند كل تفريغه نرى انبعاث ضوء من القدر مع تصاعد قليل من الدخان فجأة....

جد خيال: كبسولة تحتوي على ورقة راك عارف سراب هذا واش معناه

طيف: معناتوا كاين عمل راه يسنى فينا

سراب:يسنا فيك انت انا عندما اكمل الجد نروح انام

جدخيال: نحو سراب احكم حطها فوق الطاولة وانت يا طيف اعطيني باقي الكبسولات

طيف و سراب يناولان الجد الكبسولات و هو يقوم بتفريغها لواحدة تلو الاخرى

09

جد خيال: كبسولة اخرى فيها ورقة راح عليك النوم يا سراب يضحك يواصل التفريغ فجأة...

نسمع صوت الإنذار يليه صوت فاكس الجد ينظر إلى المنبه ،حالة ذهول لا يصدق يبقى وقت ينظر تارة إلى القدر وتارة إلى المنبه ،لا يقوى على الحراك ثم ينطلق نحوى إحدى جوانب القدر يخرج قصاصة ورق يحملها إلى مقدمة الخشبة

جد خيال: مستحيل سيدة قدر ما نقدروا نستقبلوا ولا كبسولة بعد ما نبداو بتفريغ الكبسولات وأنت أعلم .

طيف: جد خيال ربما المطلوب مهوش كبسولة نتاكدوا اولا او من بعد نشوفوا

جد خيال: يار ب يا طيف تكون على حق

سراب: جد خيال في حالة كانت كبسولة و لا قدر الله نقدر نروح نرقد

جد خيال: سراب هذا ماشي وقت المزاح ربما رانا في مازق يفتح الورقة يقرأ ما بداخلها

جد خيال: مسحوق التهور... اف الحمد لله او هذا معناه انو حلم الليلة راح اكون فيه تهور... طيف قنينة مسحوق التهورطيف يناوله القنينة القليل القليل منها مناش حبين حلمنا ايكون فيه االكثير من التهور...سراب قنينة عطر الحب سراب يناوله القنينة و الكثير الكثير من عطر الحب..الحب مهم يا طيف و يا سراب أي عمل فيه حب ينجح...

سراب: واش مكتوب في الورقتين اللي كانو في الكبسولات...

طيف: واخيرا يا سراب قليل من الاهتمام

سراب: لا اهتمام ولا غيروا حاب نعرف اذا الجد ما يحتاجنيش راني نعسان او حاب فقط الروح انام

جد خيال: يفتح احدى الورقتين و يقراارنوبة جميلة....سراب هذي مهمتك انزل للورشة واصنع لينا اجمل ارنوبة...(يفتح الورقة الثانية) سلحفات انت ايضا راك عارف واش المطلوب منك. يا طيف..يلاحظ توهج في

10

بوابة الوقت مرحى المنبه تحصل على الوقت اللي يلزم للحلم هيا كل واحد يضبط منبهوا عندكم بالضبط ربع ساعة وتكون الارنوبة و اسلحفات واجدين انا من جيهتي نهبط للمخزن مسحوق الحب مابقى فيه غير القليل ربما قبل ما نخلط الطبخة نظيف القليل منو الحب مايضرش...الجد يختفي وراء الباب العتيق

طيف: الجد قال ربع ساعة او هاهوا منبهي مضبوط تماما على ربع ساعة (المنبه يغوص في النوم)...سراب هيا واش راك تسنى

سراب: ولا شيئ نغلق درج سريري او نلحق بيك

طيف: لاكن ماطولش ...الوقت ما ينتظرش....منبهي لعزيز متنساش ربع ساعة او نبهني ...الى اللقاء

سراب: حاظر يا طيف نوعدك ما نطولش....طيف ايضا يختفي وراء الباب العتيق

ماطولش ماطولش....هو نسا انو هو السبب لو انو نوضني بدون ما يخلعني ربما الان راني ماشي نعسان

اه يلزم نظبط المنبه....الجد قال نصف ساعة....لا قال ربع ساعة....ماشفيتش ...انظن قال عشرين دقيقة...اووه الوقت مشكل وانا حاب نرقد..يصعد الى سريره و المنبه يلحق بهفراشي لعزيز راك تناديني...الجد قال نصف ساعة نضبط الوقت على خمسة و عشرين دقيقة خمس دقائق تكفين ارنوبةساهلة نقدر نصنعها في دقيقة....

المنبه: لاكن يا سراب الجد قال....(سراب يقوم بضبط المنبه دون ان يستمع اليه..هذا الاخير يغوص في النوم)

سراب: راني نعسان او حاب نرقد ...يستلقي في فراشه

(تطفا الانوار)

(الجد يعود يحمل في يده قنينة عطر الحب)

جد خيال: الحب امر رائع حب الله حب الخير حب الاطفال...انا نحب الاطفال و على هذا خيرت هذي المهمة..(يتجه نحو القدر) قليل بعد من عطر الحب(يرن منبه طيف)

11

طيف: (يظهر طيف) وانا جاهز يا منبهي العزيز...جد خيال هذي ليك السلحفاة سريع

جد خيال: (يضحك)سلحفاة اسمها سريع حقا انت مبدع يا طيف...

طيف : شكرا جد خيال....جد خيال امر غريب ان سراب مزال مصنعش الدمية انتاعوا

جدخيال: ربما تعطل شوي لاكنوا ظرك اجي

طيف : جد خيال...(يشير الى منبه سراب)...مزالوا نايم

جد خيال : طيف راك متاكد ان سراب ضبط المنبه انتاعوا على ربع ساعة

طيف : الحقيقة انا هبط للورشة او خليتوا لاكنوا اوعدني ان ما يطولش او يلحق بيا

جد خيال : (و كانه سمع شخير)...راك تسمع يا طيف

طيف: يبدولي شخير سراب (هنا منبه سراب يرن ....الجد و كذا طيف يقفزان من الفزع)

جد خيال: هذا انت يا منبه خلعتني

المنبه2: اسف...لاكنوا الموعد

طيف: (يفتح الدرج ويكتشف سراب)...سراب راك نايم

سراب:(يقفز مذعور)....مزال امامي خمسة دقائق ....مزال الوقت

جد خيال: مبقاش الوقت يا سراب راك فسدت القصة...كارثة ....كارثة...اعلاه يا سراب اعلاه..

سراب : لاكن جد خيال انت قلت نص ساعة

طيف: لا الجد قال ربع ساعة نت اللي حبيتها نصف ساعة

12

سراب : انا سمعت نصف ساعة وانت ياطيف دائما تحاول اتبيني و كأني المذنب

طيف :اعمالك هي الدليل على ذنبك يا سراب ماشي انا

جد خيال:طيف..سراب هذا يكفي يلزم نلقاو حل لهذي الكارثة مزال امام حل لاكنوا فيه خطورة

سراب : جد خيال انا اللي تسببت في هذا المشكل و انا مستعد اني نخاطر ولو بحياتي

طيف : اذا كاين مغامرة منخليكش تعيشها وحدك يا سراب

جد خيال: يلزم تروحو الى مملكة الوقت....تتلقاو ملكة الوقت او تطلبوا منها قليل من الوقت باه نقدروا نكملوا لقصة

طيف و سراب معا : حاظر جد خيال

جد خيال : الطريق تعرفوها روحوا منزيدوش نضيعوا الوقت ...مع السلامة او ربي اوفقكم

(طيف وسراب يمران عبر بوابة الوقت)

وقت- الديكور غير محدد، خلفية مملوءة بأنواع الساعات وفي الوسط بوابة غريبة، يظهر طيف و سراب

طيف: واش هاذ المكان لغريب اللي رانا فيه.

سراب: مانيش عارف، لاكن ما يبدوليش مؤلوف.

طيف: ولا أنا، هذي هيا مملكة الوقت؟؟

سراب: ربما!!! لكن هذا السكون، أو كل هاذي الساعات!؟

هنا يظهر سيد منبه

سيد منبه: راكم هنا...هنامرحبابيكم في عالمي، وطني.

طيف، وسراب يجريان نحوه

13

طيف: يتعجب، عالمك...سيد منبه،لاكن أحنا كنا نظنوا، عالم الجد خيال هو عالمك.

سراب: أهو أيضا مكانك أللي تعمل فيه.

سيد منبه: هذا المكان إسمو مملكة الوقت أو مملكة الوقت هي وطني اللي كبرت أو ترعرت فيه، أنا خدام الوقت أوفي عالم الجد عندي فقط دور نلعبوا كيما أنتوما.

طيف: واش تخدم عند الوقت؟

سيدمنبه: كيما كل ساعات العالم، أنوزع الوقت، أو في هاذ لمكان كل الساعات تجي تتزود بالوقت اللي يلزمها في عملها.

سراب: أفهمت...يعني هنا يتصنع الوقت.

سيد منبه: عليك نور...وأنا راني هنا باش نتزود بالوقت.

طيف: أي وقت؟؟

سراب: وقت القصة يا طيف والا نسيت

طيف : قصدك الوقت اللي انت عبثت بيه

سيد منبه: واش صرا

موسيقى طيف يقص على المنبه

سيد منبه: يضحك،الوقت يا سراب يعمل كي دقات القلب نحو طيف تقدر تبقى طول الوقت تسمع لدقات قلبك مستحيل من حين للأخر تحس أنو في صدرك قلب ينبض، لاكن معظم الوقت تنشغل بأمور أخرى، وهنا تعرف قيمة الوقت...الوقت يلزم دائما إكون شغلك الأول والاخير لأنو كي دقات القلب ما يتوقفش غير إذا مات الشخص.

طيف: كلام كبير وجميل لاكن احنا رانا هنا باه نلقاو حل او منزيدوش انضيعوا الوقت؟

سراب :يلزم ادلنا على الطريق الى مملكة الوقت

سيد منبه: هذاك امر ساهل انا لا كن انا راني خايف عليكم من – ملكة الوقت.

طيف: ملكة الوقت؟؟

سيد منبه: يلزم تحملوا هاذ الساعة الرملية، يشير إلى الساعة الموجودة بوسط جسمهواتروحوا إلى ملكة الوقت تحاولوا تنتازعو منها وقت يكفي الجد باه يوصلوا إلى صنع الحلم

سراب: لاكن سيد منبه، أحنا ما نعرفوش ملكة الوقت كيفاش نوصلوا ليها.

سيد منبه: هي لي رايحة تجي لعندكم...أنتم راكم في مملكتها ولا نسيتوا؟

14

طيف: هيا سراب ميلزمش انضيعوا الوقت

سراب: عندك الحق طيف هيا نروحوا

سيد منبه: وأنا من رأيكم....لاكن كاين أمر يلزم نقلوكم عليه.

سراب: مزال أمور كثيرة ماقلتناش عليها سيد منبه.

سيد منبه: ملكة الوقت إنسانة منضابطة ماعندهاش مكان للعاطفة، إذا تظنوا أنها رايحة تشفق عليكم راكم غالطين.

طيف: سيد منبه كلامك خوفني، هذا معناتو أنو الأمر في أننا نقنعوها تساعدنا ضعيف.

سيد منبه: رايحين تنجحوا لو أنكم تحلوا اللغز ألي رايحة تطرحوا عليكم.

سراب: واش من لغز.

سيد منبه: مانيش عارف، لاكن لو ما تجاوبوش رايحين تظلوا هنا في المملكة- ملكة الوقت تحولكم إلى تماثيل تزين بيهم مملكتها.

طيف: واش رايك سراب لو أننا نعودوا إلى الجد، بخوف، أهو يلقى حل ماشي أحسن.

سراب: اذا حبيت انت تعود انا منححذكمكش لاكن لنا نكمل المهمة

طيف: ماقلت ولا شيئ لاكن واشي هي الفائدة كي نتحولوا إلى تماثيل.

سراب: ينتزع الساعة الرملية من جوف سيد منبه، أنا نفضل نتحول إلى تمثال على أني نتراجع.

سيد منبه ينام.

طيف: يلاحظ أن منبه قد نام ينادي عليه، سيد منبه...سيد منبه.

سراب: متعبش نفسك ياطيف، راك عارف سيد منبه يستفيق مدة القصة، يعني وقت القصة، وأنا نزعت منو الوقت، يلزم نرجع الساعة الرملية في وسط جسدوا باه يستفيق.

طيف: أوكي تعرف كل هذا الشيء يا لفايق علاه نحيت الساعة من مكانها.

سراب: مكان لاه نضيعوا الوقت أللي تبقى أنا قتلك ما نعودش إلى الجد حتى ولو تحولت الى تمثال.

طيف: وتظن أنا نخليك تروح وحدك، أنا معاك مهما واش صرى.

سراب: هذا هو طيف أللي نعرفوا.

الأضواء تتغير، أصوات الساعة تزيد من الحدة، طيف وسراب في حالة قلق

سراب: طيف ساعدني نحطوا منبه في وضعية صحيحة

15

طيف وسراب يجلسان منبه إلى قاعدة الباب ثم يختبئان، تدخل سيدة الوقت مع أحد حراسها.

سيدة الوقت: يا حارس...أشكون أللي سمح لهذا المنبه أنو يتواجد عند بوابة مملكة الوقت.

الحارس: مانيش عارف يا ملكة.

سيدة الوقت: كيفاه ماكش عارف، أنت حارس أسوار القلعة وإلا أنا.

الحارس: بخوف، أنا يا جلالة الملكة.

سيدة الوقت: شوف واش أللي بيه، من بعد راني نشوف أمرك.

الحارس يتجه نحو المنبه، يلاحظ أن الساعة الرملية غير موجودة.

الحارس: يعود نحو الملكة، يا ملكتي الموقرة، أمر غريب.

سيدة الوقت: أتكلم يا حارس واش كان؟

الحارس: هاذا المنبه أللي يعمل عند الجد خيال.

سيدة الوقت: هذا امر غريب من وقت قليل جاء ليا او زودتوا بما يكفيه من و قت او قالي انوا عايد الى الجد

الحارس: المشكل يا ملكتي أنو مايحملش بداخلوا ساعتوا الرملية.

سيدة الوقت:كيفاش ميحملش معاه ساعتو الرملية...حارس أنت تعرف واش يلزم دير.

الحارس: نعم يا ملكتي...نحولو للورشة يفكوه

من الجهة الأخرى نرى طيف وسراب.

طيف: راك تسمع يا سراب.

سراب: راني نسمع...يلزم نقولولها واش صرى.

طيف: منبه كان على حق، باين قلبها قاسي، حابه تفكك سيد منبه، بخوف

سيدة الوقت: واش تسنى...هيا نفذ الأمر-

الحارس يحضر نقالة يضع بها سيد منبه ويهم بإخراجه- طيف وسراب يعترضان طريقه.

طيف: يا حارس...ياحارس، متفككش سيد منبه.

سراب: رانا نترجاوك، سيد منبه طيب والساعة الرملية نتاعوا راهي معانا.

الحارس: يشهر سلاحه، مكانكم ما ديروا ولا حركة، أشكون أنتوما أواش راكم اديروا هنا.

سراب: حكايتنا طويلة يلزم نشوفوا ملكة الوقت.

طيف: أنعم هيه أوماعندناش الوقت.

16

الحارس: أنتوما أللي انزعتوا الساعة الرملية من المنبه.

سراب: بطريقة ما...إه!!

طيف: هو أللي طلب منا ننزعوها، يلزم نملؤوها بالوقت على هذا يلزم تخلينا نقابلوا ملكة الوقت.

الحارس: يخفت صوته، راكم عارفين واش راه ينتاظر فيكم.

سراب: عارفين، لاكن عالم الاحلام مرتبط بواش رايحين أحنا نديروا ضرك، أعلا هذا ماناش خايفين.

طيف: وحتى وتحولنا إلى تماثيل ماشي مهم لأننا درنا واش نقدروا عليه.

الحارس: أنتوما شجعان وأنا إشرفني نتعرف عليكم.

طيف: أنا إسمي طيف.

سراب: وأنا سراب.

الحارس: أنا حارس أسوار مملكة الوقت.

طيف+سراب: إسرنانتعرفوا بيك.

سراب: ممكن نقابلوا سيدة الوقت.

الحارس: ألحقوني.

يقودهم إلى البوابة ويطلب الملكة.

الحارس: يا ملكتي الموقرة، زوج من الغرباء راهم يطلبوا ملاقاتك،

الملكة تظهر، الحارس يتجه نحوهاموسيقى، نرى وكأنه يروي لها القصة – وقت- طيف وسراب خائفان

سيدة الوقت: إذا أنتم انتازعتوا الساعة من هذا المنبه.

طيف+سراب: أنعم هيه، بخوف

سيدة الوقت: أشكون أسمحلكم

سراب: يا ملكة، لحكاية طويلة، أحنا يلزمنا قليل من الوقت، باش الجد يكمل صنع الحلم..

سيدة الوقت: مانيش فاهمة قصتكم، أولا أشكون سمحلكم تدخلوا مملكتي....

سراب: يا ملكتي، القصة أو ما فيها....

موسيقى، نرى طيف وسراب في حركات وكأنهم يقصون مغامرتهم إلى ملكة الوقت.

سراب: هاذي هي حكايتنا يا ملكتي

17

طيف: و على هذا يلزم تمدينا قليل من الوقت يناولها الساعة الرملية

سيدة الوقت: تضحك، بكل بساطة نعطيكم قليل من الوقت، تضحك، نعطيكم الوقت، وكأن الوقت أمر هين، انتم مشاكسين، وما تعرفوش قيمة الوقت، أنتم مثال سيء للأطفال، الوقت مهم وكان من المفروض أنكم تحسنوا استعمالو، ماشي تضيعوه في اللهو وأمور ما عندهاش معنى.

طيف: سراب سيدة الوقت هو اللي عبث بالوقت.

سيدة الوقت: أشكون سمحلك تتكلم.

سراب: أعلاه يلزم يطلب منك الإذن.

سيدة الوقت: راكم في مملكتي، أنا أللي نأمر وننهي، نحو الحارس – قيدهم.

الحارس: حاضر يا ملكتي.

طيف: لاكن واش درنا.

سيدة الوقت: دخلتوا إلى مملكتي بدون علمي – تسللتوا هذا يسمى تعدي.

سراب: ما كانش أمامنا خيار، و الجد قال انوا الحل الوحيد.

سيدة الوقت: تضحك،او ما قلكمش اني منظابطة او منحبش الفوضى

نحو الحارس، يا حارس قودهم إلى الورشة...تضحك، أمر من الملكة أصنعوا منهم تمثالين أو حطوهم على مدخل المملكة إكونوا عبرة لغيرهم.

الحارس يمتثل لأوامر الملكة، طيف وسراب يقاومانه.

سراب: لاكن منبه قال أنو يلزم أولا تطرحي علينا سؤال، إذا ما جاوبناش عليه حولينا إلى تماثيل .

طيف: أوقال أيضا أنو قلبك أسود، أو الحب ما عندوش مكان في قلبك.

سيدة الوقت: منبه قال هذا الكلام؟

طيف: قال، أو كان عندو الحق، أنت سيدة شريرة وقاسية.

سراب: أسكت يا طيف، واش بيك هبلت.

سيدة الوقت: تضحك،أوتظنوا أنفوسكم أذكياء، نحو الحارس، يا حارس فك قيودهم، نطرح عليكم سؤال إذا ما جاوبتوا نطلق سراحكم، أو نعطيكم من الوقت واش يكفيكم تكملوا رحلتكم، أو طبعا إذا ما جاوبتونيش رايحة نحولكم إلى تماثيل، تضحك

طيف وسراب اليد في اليد.

سراب: على الأقل نكونوا حاولنا.

18

طيف: قلوبنا مملوءة بالحب حتى وإذا ما جاوبناش أو تحولينا إلى تماثيل ماشي مهم

سيدة الوقت: قولولي أعلاه السماء زرقاء؟

طيف وسراب لا يجدان ما يقولانه

طيف: لأنو البحر أزرق.

سيدة الوقت: إجابة خاطئة، يا حارس قول لعمال الورشة أني نحب هاذ التمثالين، تشير إليهما، يجهزوا في أقرب وقت.

سراب: أعطينا فرصة ثانية ملكة الوقت.

طيف: ما تعييش نفسك يا سراب، الملكة ما عندهاش قلب.

الحارس يقود طيف وسراب إلى وجهة الورشة، الملكة تبقى وحدها على الخشبة تضحك.

القلب عضلة تضخ الدم لا أكثر ولا أقل، الأحاسيس، مواقف للضعفاء، الوقت ما يحسش، مايرحمش أو ما ينتظرش، تنظر إلى منبه

سيدة الوقت: إه منبه، مازلني نتفكر أول أيامك كي كنت مازالك تخلط بين الثواني والدقائق والساعات، يوم غادرت المملكة، حزن كبير سكن في قلبي، أنا قلبي أسود، بالعكس، أنا قلبي كبير وأنت ليا بمثابة الإبن، أنا نحبك منبه أنت أو باقي خدام الوقت في هذا العالم، لاكن ما نقدرش نتهاون وإلا نحكم بالعاطفة، لأنوا الوقت مهم ما يلزمش نعبثوا بيه. تسكت –وقت نحسدك منبه لأن

ليك أصدقاء من هاذ النوع يحبوك، في نهاية الأمر أنت إبن بالنسبة ليا وأنا نحبك، كلام طيف أثر فيا كثير لأنك ما تعرفنيش...أحسن، نفضل تكون فكرتك عليا أني قاسي باش تحسن استعمال الوقت.

الملكة تصمت وقت، ثم تنادي الحارس

سيدة الوقت: يا حارس...أمر من الملكة وقف التنفيذ

الاضواء تخفت، الملكة تأخذ الساعة الرملية تنفخ بداخلها تقترب من المنبه، تضعها بداخله، ثم تخرج، وقت

طيف وسراب يعودان مع الحارس.

الحارس: يفك قيودهم،مانيش عارف واش صرى لاكن طريق السلامة

الحارس يخرج عن طريق الباب، منبه يستفيق.

سيد منبه: طيف، سراب نححتوا.

19

سراب: نحو طيف، ما نيش فاهم يا طيف.

طيف: ولا أنا يا سراب.

سيدمنبه: نححتوا هذا مكان.

سراب: لاكن سيد منبه أحنا ما جوبناش.

سيد منبه: المهم أنكم تحصلتوا على وقت إضافي، أوضرك ما تضيعوهش، البوابة رايحةترجعكم الى عالم الجد هيا

طيف: سيد منبه، راك غالط ملكة الوقت، قلبها كبير مع سلامة.

يتجهان إلى البوابة يعبرانها

تنطفا الاضواء

نفس ديكور عالم الجد

الجد امام القدر فجاة يلاحظ توهج بوابة الوقت

جد خيال:.....مرحى ...طيف سراب نحتوا موسيقى يظهر طيف و سراب و يخرجان عبر البوابة

سراب :جد خيال علاش السماء زرقة

طيف : معدناش الوقت يا سراب من بعد الجد اجاوبنا

الجد : سراب معندكش وقت كثير يلزم تصنع الارنب هي روح ماطولش

سراب : امرك جد خيال راح نصنعها في لمح البصر

...يخرج

طيف : انتظرني سراب راني جاي نساعدك

جد خيال : (من امام القدر)...قليل من عطر الحب....و الان يا احبائي وقت الحلم....كان يا مكان او ما يحلى لكلام الا بذكر النبي عليه الصلاة و السلام....كان

يظهر على الخشبة مسرح للعرائس

20

دبدوب : انا حزين يا سريع لانوا صديقنا نسيم مبقاش يلعب معانا كي زمان

سريع :انت عارف يا دبدوب نسيم في وقت الامتخانات ينشغل كثير بدروسوا

يظهر سراب و هو يحمل دمية لارنوبة يضعها داحل القد فتظهر عبر مسرح العرائس

الارنوبة: يا دبدوب افرح نسيم أخير اجتاز مرحلة الاختبارات او يمكنا من الليلة الاستمتاع بقصة جديدة من قصص الجد خيال

تنطفا الاضواء

....نهـايـة...

21

تأليف فريد فروجي

جامعة 01 – وهران

كلية الآداب والفنون – قسم الفنون

استمارة استبيانية خاصة بالطفل

التلقي في مسرح الطفل بالجزائر

دراسة ميدانية

المهرجان الثقافي الوطني لمسرح الطفل

الطبعة الثامنة

تحـــت إشـــراف: محافظـــــة المهرجـــان

إعداد الإستبيان: أ لعقاب محمد

إعداد الطالب:

- بن عيسى نور الدين

إشراف الأستاذ:

* رأس الماء عيسى

ملاحظة:

الترتيب يكون حسب الأولوية لاستعمال الترقيم، والإجابات الأخرى تكون بوضع علامة (X)

محور البيانات الشخصية:

1-سن الطفل ☐من 4 سنوات إلى 6 سنوات

☒من 07 سنوات إلى 09 سنوات

☐من 09 سنوات إلى 12 سنة

☐من 12 سنة إلى 16 سنة

2-جنس الطفل ☒ذكر ☐أنثى

محور الأسئلة العامة:

3-منذ متى وأنت تتردد على قاعة العروض لدار الثقافة؟

☐منذ سنة ☐منذ سنتان ☒أكثر من سنتين

4-هل تشاهد المسرحيات في قاعة دار الثقافة؟

☐دائما ☒أحيانا ☐نادرا

5-هل أعجبك بطل المسرحية التي شاهدتهما اليوم؟

☒نعم ☐لا

ملاحظة:

الترتيب يكون حسب الأولوية لاستعمال الترقيم، والإجابات الأخرى تكون بوضع علامة (X)

1

6-إذا كان جوابك بـــــ "نعم" ففي ماذا أعجبك البطل؟

.....جـ..تـ..ـة..ا..ـد..ـور.....كـ..ـيـ..ـفـ..ـيـ..ـة..ا..ـعـ..ـمـ..ـال(ـه)..ا..ـفـ..ـكـ..ـرة..و..ا..ـهـ..ـدف..ا..ـمـ..ـشـ..ـاهـ..ـد...

.....و..ا..ـعـ..ـبـ..ـر..ا..ـعـ..ـلـ..ـى..ا..ـسـ..ـتـ..ـغـ..ـنـ..ـاء..ع..ـن..ا..ـمـ..ـال..و..ا..ـنـ..ـقـ..ـاد..ا..ـلـ..ـذ..ـي.....

المحور الأول: التلقي المسرحي قبل العرض:

7- أذكر عنوان المسرحية التي شاهدتها اليوم؟

.....صـ..ـانـ..ـع..ا..ـلـ..ـحـ..ـظـ..ـ..ا..ـلـ..ـ..ـحـ..ـ..ـ.....

8-هل أعجبتك أحداث المسرحية التي شاهدتها؟

☑ نعم ☐ لا

إذا كانت إجابتك بـــــ"لا" ففي ماذا لم تعجبك؟

.....

.....

9-ما رأيك في الحل الذي انتهت إليه المسرحية؟

☑ مناسب ☐ غير مناسب

إذا كانت إجابتك بـــــ"غير مناسب" ففي ماذا لم يعجبك الحل؟

.....

.....

.....

ملاحظة:

الترتيب يكون حسب الأولوية لاستعمال الترقيم، والإجابات الأخرى تكون بوضع علامة (X)

10- هل أعجبتك المسرحية التي شاهدتها من ناحية:

☐ أجواء المسرحية ☐ لباس الممثلين ☐ حركات الممثلين ☒ كلام الممثلين

هل تقترح وضع أشياء أخرى فوق الخشبة لتحسين المسرحية.

أذكرها:.....مشروح.....المسرحية.....

.....

11- اختر نوع المسرحية التي تفضل مشاهدتها؟

☒ مسرحية مضحكة ذات نهاية سعيدة ☐ مسرحية مضحكة ذات النهاية المحزنة

☐ مسرحية محزنة ذات النهاية السعيدة ☐ مسرحية محزنة ذات النهاية المحزنة

المحور الثاني: التلقي المسرحي أثناء العرض المسرحي

12- هل استمتعت بأحداث المسرحية التي شاهدتها اليوم؟

☒ نعم ☐ لا

13- هل لاحظت الصراع بين الخير و الشر في المسرحية التي شاهدتها؟

☒ نعم ☐ لا

إذا كانت إجابتك بـــ "نعم" أذكر ذلك الصراع الذي شاهدته في المسرحية:

.....الصراع.....بسبب.....جون.....الكسلان.....عدم.....التزامهم.....بالوقت.....

.....

.....

14- ما رأيك في أداء الممثلين (تمثيلهم فوق الخشبة)؟

☒ حيوي ☐ غير حيوي

15- ما هي الفكرة التي استخلصتها من المسرحية التي شاهدتها؟

.....الحث.....الوقت.....وكيفية.....الحفاظ.....عليه.....

.....

16- إذا طلب منك أن تتصور بطل المسرحية فما هي الصفات التي تفضلها فيه من حيث الجوانب التالية:

الجنس: ☐ ذكر ☒ أنثى

السن: ☒ طفل ☐ شاب ☐ رجل كبير

الوضع الاجتماعي: ☐ فقير ☒ متوسط ☐ غني

الشكل: ☐ جميل ☐ قوي ☒ جميل و قوي ☐ عادي

الأخلاق التي يتصف بها: ...الثقة...بالنفس...والصدق،
.....والكرم...والمعاملة الحسنة.....

الأهداف التي يريد تحقيقها: ...الوصول...إلى...المراتب...العالية.....
.....من...خشبة...المسرح...وكيفية...بعمل...على...المؤثرات...الصوتية.

أ- البعد المعرفي للتلقي المسرحي:

17- ما نوع اللغة التي قدمت بها المسرحية التي شاهدتها؟

☐ الفصحى ☒ العامية (الدارجة) ☐ الإثنان معا

18- هل حصل و أن تعلمت بعض الكلمات و العبارات اللغوية من المسرحية التي شاهدتها؟

☒ نعم ☐ لا

إذا كانت إجابتك بـــ "نعم" أذكر بعض هذه الكلمات أو العبارات؟

...حضر...الممثل...وكيفية...التحريك...الجملة...والأداء.....

19- هل هناك معارف جديدة قمت باكتشافها بعد مشاهدتك للمسرحية؟

☐ نعم ☐ لا

إذا كانت إجابتك بـــ "نعم" فأذكر هذه المعارف: .....

.....الزمن...مرحلة...عبر...الزمن...ملكة...الزينة.....

.....الموسيقى...الجمل...الجامدة.....

20- حدد المواضيع التي تطرقت إليها المسرحية من بين المواضيع التالية:

☒ التعاون ☐ ☒ النظام ☐ الدفاع عن الوطن ☒ العمل ☐ اليتم

☒ الشجاعة ☐ عاقبة الخيانة و الكذب ☐ الاعتماد على النفس ☒ النظافة ☐ الأخوة

☒

21- هل تجد المواضيع التي تناولها هذه المسرحية مهمة؟

☒ نعم ☐ لا

ب- البعد الأخلاقي للتلقي المسرحي:

22- هل شاهدت سلوكا سلبيا لإحدى شخصيات المسرحية ؟

☐ نعم ☒ لا

في حالة إجابتك بـــ"نعم" أذكر هذا السلوك السلبي؟

.....

.....

23- أذكر بعض الأخلاق الحميدة التي تعرفت عليها من خلال المسرحية التي شاهدتها:
.....التحلي بالتضامن والتعاون.....

24- أذكر بعض الصفات السيئة (السلبية) التي تعرفت عليها من خلال المسرحية التي شاهدتها:
.....الاستهزاء بالآخرين.....

ج- البعد الجمالي للتلقي المسرحي:

25- ما هو شعورك و أنت تشاهد المسرحية؟

☐ شعور بالملل ☐ شعور بالراحة ☒ شعور بالمتعة

26- هل جعلتك أحداث المسرحية التي شاهدتها تتشوق لمعرفة نهايتها؟

☒ نعم ☐ لا

27- ماذا أعجبك في المسرحية التي شاهدتها؟ (رتبها بالأرقام من 1 إلى 10)

☒ الممثل ☒ الديكور ☒ الأضواء ☒ الماكياج ☒ المنظر ☒ الموسيقى
☒ الرقص ☒ الغناء ☒ الأصوات ☒ ملابس الممثلين

28- هل شاهدت في المسرحية أشياء غريبة أو عجيبة؟

☒ نعم ☐ لا

إذا كانت إجابتك بـ"نعم" أذكرها؟ .....نعم من الأجسام.....
.....الإعاقة الذهنية.....

ما رأيك في هذه الأشياء الغريبة أو العجيبة؟ .....أعطت جمالية.....
.....جاءت الرحلة الملكية.....

المحور الثالث: التلقي بعد العرض المسرحي

29- هل تتحدث مع والديك أو أفراد عائلتك عن المسرحيات التي تشاهدها؟

☒ نعم ☐ لا

30- إذا كانت إجابتك بـ "لا" إنتقل إلى السؤال رقم (32) و إذا أجبت بـ"نعم" فهل تتحدث معهم:

☒ دائما ☐ أحيانا ☐ نادرا

31- ما هو موضوع حديثكم؟

..البحث مع والدي لتزاد معلومتي وأيضا قضاء العطلة
...المصيفة وأماكن جولهم بتاعتي في المرحلة.
..وأخصص وقتا لشاهدة البرامج التلفزيونية الخاصة بالأطفال

32- هل تتحدث مع أصدقائك عن المسرحيات التي تشاهدها؟

☒ نعم ☐ لا

33- إذا كانت إجابتك بـــ "لا" إنتقل إلى السؤال رقم (36) و إذا أجبت بـــ "نعم" فهل تتحدث معهم:

☐ دائما ☒ أحيانا ☐ نادرا

34- هل تتحدث مع أصدقائك عن المسرحيات

☒ أثناء اللعب ☐ في القسم ☐ الإثنان معا

35- عن ماذا تتكلمون؟

...تتكلم عن حياة البنت للقيام بموضوع مسرحي و الصعوبة.....

على ..... تقنية المسرح .....

...أحب ... الممثل الكوميدي ... على تقنية المسرح ...

36- هل قام الممثلون بتوديعكم بعد نهاية المسرحية؟

☒ نعم ☐ لا

37- إذا كانت إجابتك بـــ "نعم" فما هو إحساسك أثناء لحظات التوديع:

...أحزن لستودعهم.....

38- هل تتابع ما يبثه التلفزيون حول المسرحيات التي شاهدتها؟

☒ نعم ☐ لا

39- إذا كانت إجابتك بـــ"نعم" فهل ما يبثه التلفزيون عن المسرحيات كاف ؟

☐ نعم ☒ لا

قائمة المصادر والمراجع



قائمـة المصـادر والمـراجع

قائمة المصادر والمراجع

1. إبراهيم فتحي: معجم المصطلحات الأدبية، صفاقس، الجمهورية التونسية، المؤسسة العربية للناشرين، التعاضدية العمالية للطباعة والنشر، دت.
2. باتريس بافيس، معجم المسرح، تر : مشيال ف خطّار ، مر : نبيل أبو مراد، بيروت، ط 1، سنة 2015.
3. جميل صليبا، المعجم الفلسفي، ج2، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان،1982.
4. ماري إلياس، د. حنان قصاب، المعجم المسرحي، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، لبنان ناشرون،ط2، 2006

قائمة المصادر المترجمة:

1. أرسطو طاليس، فن الشعر، تر: شكري محمد عباد، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، د.ط، 1967.
2. آن أوبر سفيلد: مدرسة المتفرج- قراءة المسرح، تر: حمادة إبراهيم وآخرون، القاهرة، وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، مطابع المجلس الأعلى للآثار، 1996.
3. بوجوكوكوليا، فن العرائس وتحريكها، ت: نجاة قصاب حسن (دمشق: وزارة الثقافة والإرشاد القومي، 1963
4. بيتر بروك، النقطة المتحولة، أربعون عاما في استكشاف المسرح، تر: فاروق عبد القادر، عالم المعرفة، العدد 154، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت، 1991.
5. تمارا الكساندرا **بوستيفينا** ، ألف عام وعام على المسرح العربي، ترجمة: توفيق المؤزن، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ص ب 11/4181، ط 2، 1990

6. دني بوردا: الدمى المتحركة وعالم الأطفال، تر: نجلا جريضاتي خوري (بيروت: دار المثلث، 1981)
7. روبرت هولب، نظرية التلقي، مقدمة نقدية، تر: عز الدين إسماعيل، المملكة العربية السعودية، كتاب النادي الأدبي بجدة، ط1، 1994.
8. سوزان بينيت، جمهور المسرح نحو نظرية في الإنتاج و التلقي المسرحيين تر: سامح فكري،مر: نهاد صليحة، تقديم:أ.د فوزي فهمي، مركز اللغات والترجمة بأكاديمية الفنون، د ط، سنة 1990.
9. سوزان روبين سليمان وإنجي كروسمان: القارئ في النص، مقالات في الجمهور والتأويل، تر: حسن ناظم وعلي حاكم صالح، بنغازي-ليبيا، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط1، 2007.
5. لايوس إيجري: فن الكتابة المسرحية، تر: دريني خشبة، مكتبة الأنجلومصرية، دط،ت.
6. م جولدن برج، مسرح الأطفال فلسفة وطريقة، تر: جميلة كامل ، شارع الجبلاية بالأوبرا، القاهرة، ط1 ، 2005.
7. هارول كليرمان، حول الإخراج المسرحي، تر: ممدوح عدوان، مر: على كنعان، دار دمشق للطباعة والصحافة والنشر.
8. هربرت ماركوز: البعد الجمالي، تر: جورج طرابيشي، بيروت، دار الطليعة، ط1، 1979.
9. وينفريد رادو: مسرح الأطفال، تر: محمد شاهين الجوهري، القاهرة: الدار المصرية، د.ت.

قائمة المراجع باللغة العربية:

1. إبراهيم أبو زيد: تمثيلات خيال الظل، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1983.
2. إبراهيم حمادة، خيال الظل وتمثيليات ابن دانيال، مصر القاهرة، 1961 .
3. أبو الحسن سلام، حيرة النص المسرحي، درا الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، 2008.
4. أبوالحسن سلام، مسرح الطفل،النظرية، مصادر الثقافة، فنون النص، فنون العرض، دار الوفاء الإسكندرية، ط1، 2004.

5. أحمد زلط، مدخل إلى علوم المسرح ، درا الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1، 2001.
6. أحمد نجيبن، فن الكتابة للأطفال، دار الطباعة والنشر، مصر، ط1، 1968.
7. أسعد عبد الرزاق، د.عوني كرومي، طرق تدريس التمثيل، طبع في الجمهورية العراقية على مطابع مؤسسة دار الكتب للطباعة والنشر، جامعة الموصل، 1980.
8. ألفت حقي، سيكولوجية الطفل(علم نفس الطفولة)، مركز الإسكندرية للكتاب، 1996.
9. إيمان العربي النقيب، القيم التربوية دراسة في مسرح الطفل، جامعة الإسكندرية، 2002.
10. إيمان العربي النقيب، المسرح والقيم التربوية للطفل، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية،2011.
11. توفيق الحكيم، فن الأداب دار الكتاب اللساني، بيروت 1972.
12. حسن حمودي، الدور التربوي لمسرح الطفل، مجلة الموقف الأدبي، يصدرها اتحاد كتاب العرب بدمشق، العدد 119، مارس 1981.
13. حسن عبد الحميد العناني: الدراما والمسرح في تعلم الطفل (منهج وتطبيق)، الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ط4، عمان، الأردن.
14. حسن مرعي، المسرح التعليمي، الكتابة الموضوعات النماذج، دار ومكتبة الهلال للطباعة والنشر، بيروت لبنان ،ط1، س 2000.
15. حسن مرعي، المسرح المدرسي، دار ومكتبة الهلال، بيروت، ط الأخيرة، 2002.
16. حسن يحياوي (مسرح الطفل بالمغرب)، الطفل العربي والمسرح، مكتبة الأنجلو المصرية، مطبعة حسان، القاهرة 1984.
17. حنان عبد الحميد العناني، في مسرح الطفل، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 1984.
18. زكرياء إبراهيم، سيكولوجية الفكاهة والضحك، دار مصر للطباعة. ط 1، 2012
19. زينب محمد عبد المنعم، مسرح ودراما الطفل، عالم الكتب القاهرة، ط1، 2007.
20. سليمان قطابة، نصوص في خيال الظل في حلب، دار الأنوار للطباعة، دمشق، 1988.

21. سمر أتاسي، مسرح العرائس، أنواعه، وسائله، وتطبيقاته التربوية مع نماذج مسرحية، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة، الجزائر، دت.
22. شاكر عبد الحميد: التفضيل الجمالي-دراسة في سيكولوجية التذوق الفني، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سلسلة عالم المعرفة، العدد 367.
23. طلعت فهمي خفاجي، أدب الأطفال، في مواجهة الغزو الثقافي، دار ومكتبة الإسراء للطبع والنشر والتوزيع، ط1.
24. طلعت فهمي خفاجي، أدب الأطفال، في مواجهة الغزو الثقافي، دار ومكتبة الإسراء للطبع والنشر والتوزيع، ط1.
25. عبد الرحمان ياغي، في جمهور المسرحية العربية، مارون النقاش إلى توفيق الحكيم، دار القرني.
26. عبد الفتاح أبو معال، مسرح الأطفال، دار الشروق للنشر والتوزيع، الأردن، 1987، ط1.
27. عبد الفتاح أبو معال، مسرح الأطفال، دار الشروق، للنشر والتوزيع، عمان، الأردن،1984.
28. عبد الكريم محمد شنطاوي، محمد المعايطة، علي سليم مساعدة، جمال الدبعي، سيكولوجية اللعب ، دار الصفاء للنشر والتوزيع عمان الأردن، ط1-1999م.
29. عبده دياب، التأليف الدرامي، دار الأمير للطباعة، ط1، 2001.
30. عز الدين اسماعيل ، قضايا الإنسان في الادب المعاصر ، دار الفكر العربي ، القاهرة، ط1، 2001
31. عقيل مهدي يوسف: التربية المسرحية في المدارس، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، د.ت.
32. عقيل مهدي يوسف، متعة المسرح، دراسة في علوم المسرح نظريا وتطبيقيا، الناشر دار الكندي للنشر والتوزيع، ط1، 2001.
33. عواطف إبراهيم محمد ، مفاهيم التعبير والتواصل في مسرح الطفل ، مكتبة الأنجلو المصرية.ط1990،1.

34. عيسى عمراني، المسرح المدرسي، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة، الجزائر، ط 1، 2006.

35. فوزي عيسى، أدب الأطفال، القصة المسرحية ، الشعر، الناشر المعارف الإسكندرية، جلال جزى وشركائه، د.ط.ت.

36. فونيزون ورز، دراسة في الرقص والمسرح في آسيا، ترجمة أحمد رضا، مراجعة محمد رضا، محمود خليل، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة.

37. كمال دسوقي، النمو التربوي للطفل والمراهق، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، ط1، 1979م.

38. محمد جاسم القيسي: الفن التمثيلي والمسارح المدرسية، مكتبة الإرشاد، جدة، ط1، 1971.

39. محمد حسن بريغش: أدب الأطفال، أهدافه وسماته، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط3، 1418هـ/1997م.

40. محمد حسن بريغش، أدب الأطفال، أهدافه وسماته، مؤسسة الرسالة لطباعة و النشر والتوزيع، ط2، 1998.

41. محمد حسن عبد الله: قصص الأطفال ومسرحهم، دار قباء للطباعة والنشر، د.ط.ت.

42. محمد حسن عبد الله: قصص الأطفال ومسرحهم، دار قباء للطباعة والنشر، د ط ت.

43. محمد سيف: الطفل والتعبير المسرحي، دار سحر للنشر، دط، جانفي 2003.

44. محمد شاهين الجوهري: الأطفال والمسرح (القاهرة: البيئة المصرية العامة للكتاب، 1986.

45. محمد عبد الرحيم عدى وعدنان عارف مصلح ، رياض الأطفال ، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع ، ط3 ،1999.

46. مختار السويفي: خيال الظل والعرائس في العالم (القاهرة: الكتاب العربي، 1967).

47. مخلوف بوكروح، التلقي والمشاهدة في المسرح، دار النشر والطباعة الجزائر، ط1، 2004.

48. منصور نعمان نجم الدليمي: إشكالية الحوار بين النص والعرض في المسرح، دار الكندي للنشر والتوزيع، أريد الأردن، ط1، 1998.
49. مهدي يوسف، متعة المسرح، دراسة في علوم المسرح نظريا وتطبيقيا، بغداد، ط1، 2001.
50. نبيل راغب ، فن العرض المسرحي ، مكتبة لبنان ناشرون ، الشركة المصرية العالمية لنشر الاسكندرية ،ط1، 1996.
51. نبيل راغب: دليل الناقد الفني، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2000.
52. نبيل راغب: فن العرض المسرحي، مكتبة لبنان، ناشرون، ط1، 1997.
53. نبيل راغب، أفاق المسرح ، دار غريب للطباعة والنشر ، الاسكندرية ط1 ،2001
54. نبيل رامي، النقد الفني، الشركة المصرية العالمية للنشر والترجمان، ط1، 1996.
55. وفاء محمود طيبة، علم نفس اللعب في مرحلة ما قبل المدرسة، دار الهدى للنشر والتوزيع، ط1، 1998.
56. يوسف قطامي، نمو الطفل المعرفي واللغوي، اللعب تطور ذهني معرفي، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان-الأردن،ط1، 2000.

قائمة المراجع المترجمة:

1. جيمس روس- إيفانز، المسرح التجريبي من ستانسلافسكي إلى بيتربروك، تر: فاروق عبد القادر، هالة للنشر والتوزيع، الجيزة، 2000م.

قائمة المراجع باللغة الأجنبية:

1. Marie Claude Hubert- Les grandes théories، Armand Colin-Paris، 1998.
2. Etudes théatrales –Revus scientifique spécialise édite par l'institut supérieur d'art dramatique Numéro double 8-9 novembre 1997.

الرسائل الجامعية:

1. عزوز بن عمر: الخطاب الدرامي وتقنيات العرض، كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة وهران، السنة الجامعية 2000-2001.

المجلات والجرائد:

أ. باللغة العربية.

1. أكر أو الراغب، فن الكتابة لمسرح الأطفال، مجلة الآفاق، مجلة ثقافية فصلية تصدر عن جامعة الزرقاء الأهلية، العدد 4، 2000.
2. أمل الغزالي، مسرح الدمى بنى تربوية للطفل، دراسة نقدية، أحمد المتيني وأحمد نجيب، صحيفة المثقف العربي، عدد 2412،2013.
3. حسن إبراهيم حسن، مسرح الطفل في الوطن العربي، نحو مستقبل أفضل، مجلة التربية تصدر عن اللجنة الوطنية القصرية للتربية والثقافة والعلوم، العدد 90، 1409، 1989.
4. رايس عمر: مؤثرات المسرحية بين النقص والتكامل، مجلة الحياة الثقافية تصدر عن وحدة المجلات بوزارة الشؤون الثقافية، تونس، العدد 32، سنة 1984.
5. الزبير مهداد، أهمية الفن المسرحي في تعليم اللغة، الفيصل، العدد 302 أكتوبر/نوفمبر 2001.
6. سامر خالد منى: الخيال والأسطورة ودورهما في بناء عقل الطفل، مجلة التربية، تصدر عن اللجنة الوطنية القطرية للتربية والثقافة والعلوم، قطر، العدد 143.
7. سمير روحي الفيصل، موقف جمهور الأطفال من المسرح، مجلة التربية، العدد الحادي والتسعون ربيع الأول 1410، أكتوبر دمشق 1989.
8. صادق عبد الصمد، مسرحية آية الرحمان والكتاب العجيب.مخطوط.
9. علي الراعي، فنون الكوميديا من خيال الظل، إلى نجيب الريحاني، سلسلة شهرية تصدر عن دار الهلال، جمهورية مصر العربية، العدد 248، رجب 1391، سبتمبر 1981.

10. ليلى يوسف، سيكولوجية اللعب والرياضة، مكتبة الأنجلو المصرية، ط2، 1962.
11. مجلة آفاق المسرح، محور العدد، التقنية المسرحية، مجلة فصلية متخصصة عن الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، العدد 20، 2002-2003.
12. محمد أنيس، مقومات الشخصية المسرحية، مجلة القاهرة، العدد 93، د ت.
13. محمد منذر لطفي : مجلة الآداب الأجنية، العدد2، القاهرة.
14. محمود علي، مجلة الفيصل، العدد 64، الشارقة ، 2008.
15. مختار السويفي، العرائس المصرية في القرن العشرين، مجلة المسرح، العدد 31، 1966.
16. مختار السويفي، خيال الظل والعرائس الهندية، مجلة المسرح، العدد 35، 1966.
17. مختار السويفي، خيال الظل، مجلة المسرح، 1965، العدد 21.
18. مصطفى رمضاني ، مجلة المشكاة ، العدد18، 1994.
19. نور الدين الهاشمي، خصوصية مسرح الطفل، مجلة الحياة المسرحية، العدد 49 دمشق 2001.

الحوارات:

1. ياسين تونسي، حوار يوم 20 سبتمبر 2016 الساعة الثانية بعد الزوال بقسنطينة.

مواقع الإنترنيت

1. فاضل خليل، تاريخ وتطور الدمى في العراق، الحوار المتمدن،2007/1/23 m.ahear.org

الفهرس



فهـرس الموضوعـات

البسملة

الإهداء

الشكر

مقدمة ..... أ

المدخل **06**

ماهية مسرح الطفل 06

نشأة مسرح الطفل 07

المسرح والطفل 11

مسرح الطفل 14

مصطلح الطفل 17

الفصل الأول : التلقي في مسرح الطفل

المبحث الأول :آليات التلقي المسرحي **25**

التلقي والتأويل في المسرح 25

الاستقبال: reception 28

التواصل المسرحي 28

التواصل بين الجمهور 29

المتلقي بين النص والعرض 30

طبيعة التلقي عند الطفل 31

العمل المسرحي والقدرات العقلية للطفل 32

طبيعة المحاكاة في مسرح الطفل 35

العمليات النفسية Psychological processes 36
الحس Sensation 37
مراحل المحاكاة عند الطفل 38
التلقي و الإدراك Perception 40
التلقي المسرحي قبل العرض 41
التلقي المسرحي أثناء العرض 42
التلقي المسرحي بعد العرض 43
أهمية التلقي في مسرح الطفل 43
المبحث الثاني :النص الدرامي في مسرح الطفل 46
الكتابة الدرامية في مسرح الطفل 46
خصائص الكتابة للأطفال 47
النص الدرامي الموجه للطفل 54
علاقة النص بالمخرج 58
الممارسة الإبداعية في فن الكتابة للطفل 58
الطفل من التقليد إلى التعلم 59
الطفل وتقليد الأفكار 59
الموهبة 60
الخبرات الحياتية والعلم 62
مصادر التأليف في مسرح الطفل 63
الرفيق الخيالي ودوره في مسرحية الطفل 64
فكرة المسرحية ومستوى التحليل 65

المبحث الثالث :التلقي بين النص والعرض 69
المخرج المسرحي وطريقة الاشتغال على للنص 69
الإخراج: mise en scéne 69
المخرج ونموذج الإختيار 70
آليات التفسير والتلقي 72
الجمهور و الحدث المسرحي 78
تأويل الإخراج 79
الإخراج وإعداد الممثل 79
أداء الممثل: jeu de l'acteur 80
خصائص الأداء التمثيلي 80
اللعب الدرامي: jeu dramatique 81
تكيّف الممثل مع العرض 82

الفصل الثاني : الدراسة الدرامية لمسرحية آية الرحمان والكتاب العجيب

المبحث الأول : آية الرحمان والكتاب العجيب دراسة تحليلية تطبيقية. 85
النص المسرحي 85
ملخص المسرحية 86
الفكرة والموضوع في مسرحية "آية الرحمان والكتاب العجيب" 93
الحكاية في مسرحية " آية الرحمان والكتاب العجيب" 94
البناء الدرامي 96
الحبكة في مسرحية آية الرحمان و الكتاب العجيب 97
الشخصيات في مسرحية آية الرحمان والكتاب العجيب 102
الصراع 108

الحوار الدرامي.....112
لغة الحوار.....118
الموضوع.....118
الاقتصاد.....119
الإيقاع.....119
الموضوعية.....120
الزمان والمكان في مسرحية آية الرحمان والكتاب العجيب.....123
الزمـــان.....123
المكـان.....124
المبحث الثاني : طبيعة الخطاب في مسرح الطفل.....126
الخطاب المسرحي.....126
الخصائص العامة للخطاب المسرحي.....127
الخطاب المسرحي والمسافة الجمالية.....127
مسرح الطفل بين الوسيلة الإعلامية، التربوية، التعليمية، الترفيهية.....129
المسرح وسيلة إعلامية:.....130
المبحث الثالث: خاصية التمثيل في مسرح الطفل.....132
علاقة اللعب بنمو الشخصية.....132
أهمية اللعب في النمو الحسي المعرفي.....135
فعالية التمثيل بين اللعب والقدرة الإبداعية.....136
اللعب التلقائي و تمثيل الواقع.....138
أثر اللعب في سير عملية النمو.....139
الطفل من اللعب الإيهامي إلى اللعب الدرامي.....140

أثر اللعب المسرحي في التنمية البشرية عند الطفل..... 145
الأهداف التربوبة التعليمية 146
أثر المسرح في تحسين القدرات العقلية وتقويم الأداء 150
الأهداف الأخلاقية والاجتماعية 152

الفصل الثالث : مستويات التلقي في عرض "صانع الخيال" دراسة ميدانية

المبحث الأول : مستويات التلقي في عرض صانع الخيال دراسة ميدانية 156
مسرح الدمى النشأة والتطور 157
نشأة مسرح الدمى..... 157
تطور مسرح الدمى 163
أنواع الماريونات..... 168
مسرح الدمى حسب المراحل العمرية 172
خصائص مسرح الدمى 173
القيم التربوية والتعليمية لمسرح الدمى 175
الدور التعليمي لمسرح الدمى 176
المبحث الثاني :دراسة تحليلية للإستبيان النموذج..... 178
أفق التوقع في عرض "صانع الخيال"..... 192
البعد المعرفي في العرض 199
أفق التوقعات في عرض صانع الخيال..... 208
البعد الجمالي لدى المتلقي 209
المسافة الجمالية في العرض المسرحي الموجه للطفل 210

المبحث الثالث :القراءة المشهدية لعرض "صانع الخيال" 214
1. الفكرة..... 214
2.الشخصيات 216
3.الحبكة..... 217
4.الحوار في العرض..... 218
5.اللغة 219
6.الصراع 221
7.سينوغرافيا العرض..... 223
1.الإنارة في عرض "صانع الخيال" 223
2.الموسيقى في عرض "صانع الخيال" 227
الخاتمة 236
الملاحق 240
قائمة المصادر والمراجع..... 282
فهرس الموضوعات..... 291

الملخص

يعتمد مسرح الطفل على مجموعة متكاملة من الوسائل يقترن فيها التعبير السمعي، والبصري، والحركي، والحدسي، والسيكولوجي، هذا الفن يتطلب الإلمام بتخصصات متعددة تربوية، فنية، أدبية. فالطفل يمر بمراحل نمو سواء حسيا أو شعوريا أو انفعاليا، ولابد من مراعاة تبني المراحل ومراقبة أسلوب الطفل وتوجيهه بالشكل المناسب للتطور سواء من قبل والديه أو من قبل معلميه وبالوسائل التربوية المختلفة منها الوسائل الأدبية والفنية ولعل أبرزها المسرح نصا وعرضا، ومن خلال هذه الدراسة ارتأينا تسليط الضوء على ظاهرة التلقي لدى الطفل وما يميز مسرح الطفل ويطبعه بسماته المخصوصة هو خصوصية الغاية والجمهور المستهدف ومن ثمَّ ما يفرضه ذلك من آليات الخطاب المخصوص..ونحن نعرف أن الجمهور المباشر الرئيس هو الأطفال من بمختلف شرائحهم العمرية، ولكن هذا لا ينفي جمهورا غير مباشر يتكون من الكبار المعنيين بالتقاط رسائل هذا المسرح وطرائق تعاملها ومعالجا ا لأدائها في مسرح البيت والمدرسة. وهما أيضا يمثلان وجها آخر من مسرح الطفل، ومن خلال الدراسة الميدانية اتضح أن مستويات التلقي تتحقق إذا كان العرض يلتزم لقواعد وأسس درامية ناهيك عن الكتابة الموجهة للطفل. فمسرح الطفل هو مسرح حقيقي بكل مفرداته وعناصر عمله بدءا من النص الدرامي ومرورا بتحضيرات العرض المسرحي وتشكّله بوساطة المخرج والمنتج وتقديم الممثلين الأداء الأفضل.

الكلمات المفتاحية:

الطفل؛ المسرح؛ الكتابة؛ النص؛ العرض؛ التلقي؛ الجمهور؛ الإخراج؛ التمثيل؛ التواصل.