

مروان مودنان

مسرح الطفل

من النص إلى العرض

(دراسة)

✓ الكتاب : مسرح الطفل من النص إلى العرض.

✓ المؤلف : مروان مودنان.

✓ الطبعة الأولى : 2015 الدار البيضاء.

✓ رقم الإيداع القانوني : 2015MO1060

✓ ردمك : 978-9954-35-147-5

جميع الحقوق محفوظة

المقدمة :

لقد اهتم الدارسون في الغرب بدراسة مسرح الطفل وتطبيق المناهج عليه، ولكنه في بلادنا العربية مازال يعاني من التهميش والإقصاء واللامبالاة، إما عن قصد أو عن غير قصد.

ولا غلو أن مسرح الطفل أحد أهم الوسائط والأشكال الأدبية للأطفال، وهو مظهر من مظاهر التطور والرقى الحضاري عند الشعوب والأمم، يعمل من خلال كل ما يقدمه على بث نور العلم والفكر والثقافة، بالإضافة إلى ما يحققه من متعة وترفيه لجمهوره المتلقي، وهذا ما جعله يكتسب أهمية خاصة، ويؤدي دورا خطيرا في العملية التربوية.

تعتبر التربية المسرحية ظاهرة تربوية، تعتمد الفن المسرحي كأداة، لتحقيق أهدافها التربوية أولاً، كما تحقق في الدرجة الثانية أهدافاً فنية وجمالية، تصبّ نهاية في الأهداف التربوية العامة، فالتلميذ في المدرسة إنسان في موقع التحصيل التعليمي، حيث يكتسب الخبرات التي تتشكل منها شخصيته، وهذه المسلمة تعتبر أساسية في تحديد مفهوم التربية المسرحية، وهي البوابة الرئيسة للدخول إلى فهم هذه الظاهرة التربوية الحديثة، حيث تصبح التربية المسرحية جزء من العملية التربوية.

كما يُعد المسرح المدرسي امتداداً لعنصر اللعب عند الطفل، ومن هنا فهو وسيلة تعمل على تكييف النشاط المدرسي بشكل يضمن استغلال الطاقة الكامنة عنده لتمكينه من المشاركة، وبالتالي اكتشاف ذاته وتنمية خياله ومواهبه، وخاصة في العصر الحالي عصر الانفجار المعرفي، حيث تتزايد المعرفة الإنسانية بصورة مذهلة، كما حصل تقدم كبير في مفهوم عملية التعليم والتعلم وطرقها ووسائلها أدى إلى تغيير دور كل من المعلم والمتعلم، وأصبح المعلم محملاً للمهمة التعليمية العملية الذي يرتكز أساساً على عنصر الدراما و

اللعب ، حيث أنّ طريقة الدراما و اللعب التعليمية يمكن استخدامها في التدريس في المرحلة الأساسية ، والتي هي نوع من النشاط الهادف الذي يتضمن أفعالاً معينة يقوم بها التلميذ أو مجموعة من التلاميذ في حصة معينة وفي ضوء قواعد محددة تتبع بغرض إنجاز هدف معين

وقد تناولت في هذا الكتاب "مسرح الطفل" منطلقاته النظرية وظهوره بالبلدان العربية وكذا المغرب، ثم تطرقت في الفصل الأول إلى خصوصيات الكتابة للطفل، وما يميز مسرحياته.

بعد ذلك في الفصل الثاني، تناولت شقا تطبيقيا أكثر مما هو نظري، وهو الإخراج وإدارة الممثل، فتحدثت عن الممثل وعن الإخراج، وعن التمارين التي توظف في عملية إعداد الممثل، والتي قمت بتوظيفها بشكل عملي في التدريب المهني.

ثم في النهاية، كان الفصل الثالث بعنوان، سيرورة إنتاج عرض مسرحي للأطفال، وقد جمعت فيه كل ما يحتاجه عرض مسرحي، من جوانبه التطبيقية، وتصنيفاته الإدارية والرسمية.

وقد عقب هذه الفصول مجموعة من المسرحيات باللغتين العربية والفرنسية، ثم بعض التدريبات المسرحية التي قد يوظفها الأساتذة مع تلامذتهم في الأقسام.

مدخل :

1. تحديد مصطلح "مسرح الطفل" :

هناك صعوبة في التحديد تفرضها شمولية هذا المصطلح، ذلك أننا نجد أكثر من مستوى في التحديد، ولكن وفقا للخطوات المتبعة في هذا البحث، تمت الإشارة إلى ثلاث مستويات رئيسية ستأتي ضمن الإشكالية الأولى.

(1) الإشكالية الأولى:

2. مسرح الطفل بين التقديم والتلقي :

إذا انطلقنا من نقطة الأداء و اللعب، فقد تم تقسيم مسرح الطفل إلى أربعة أشكال :

- المسرحيات التي يقوم فيها الأطفال بالتمثيل وحدهم.
- المسرحيات التي يقوم فيها الأطفال بالتمثيل إلى جانب الكبار.
- المسرحيات التي يقوم فيها الكبار وحدهم بمهمة التمثيل.
- مسرحيات تقوم فيها الدمى أو العرائس بمهمة أداء الأدوار.

ولكن مسرح الطفل اهتم أيضا بالتلقي، لذلك نجد تقسيما أعم وأشمل مما سبق وهو

كالتالي:

- المسرح المقدم من الكبار للصغار: يتأسس هذا المسرح المعد للأطفال بإشراف الكبار على ثلاث أنواع رئيسية : مسرح الدمى – بمختلف أنواعه : مسرح العرائس ودمى القفاز والخ – ومن شخوص حقيقيين ومن مسرح مختلط من ممثلين ودمى. علينا ان نؤكد قبل

أي شيء على التعايش الذي يخلقه مسرح الكبار لدى الأطفال وما يسهله على هؤلاء أيضاً في الوصول إلى مسرح الكبار.¹

• المسرح المقدم من الصغار للصغار: هو المسرح الذي ينتجه ويقدمه الأطفال لأقرانهم من الأطفال، وهذا ما يطلق عليه تقليدياً "مسرح الطفل". ويعتمد هذا المسرح على اللعب الإيهامي أو التخيلي، يستند إلى العفوية والتلقائية ويلهو فيه الطفل على سجيته.²

• مسرح مشترك التقديم ومشارك التلقي: وهو الأكثر تداولاً - ذلك الذي يقال عنه "المسرح الطفولي"، وهو مسرح مختلط أو مسرح مشترك مع الكبار من إداري المسرح والمؤلف والمخرج ومصمم الديكور وبعض الممثلين وبعض الأطفال المساعدين الموجهين.³

(2) الإشكالية الثانية :

3. مسرح الطفل وتعدد التسمية :

يلعب المسرح دوراً مهماً جداً، على جميع الأصعدة، ولما كان المسرح الموجه للطفل يكتسي أهمية كبرى لدوره الرئيسي في العملية التربوية داخل المؤسسة التعليمية أو في المجتمع، كان لزاماً تحديد التسميات المعطاة لهذا المسرح، رغم قلة الدراسات والأبحاث المنجزة في هذا الصدد. وهنا نجد أربعة أسماء رئيسية:

¹ "مسرح الطفل" ألفونسو ساستره، ترجمة إشراق عبد العادل، دار المأمون للترجمة والنشر، العراق، ط2، ص16-17.

² العربي بنجلون، مسرح الطفل بالمغرب، الجذور والتأسيس، مجلة آفاق تربوية، عدد 5-6/1992م، ص194.

³ المصدر نفسه، ص15.

✓ مسرح الطفل :

وهو المفهوم الأكثر شيوعاً في أدب الطفل، بل نجده يحتوي المفاهيم الأخرى، وهو جنس أدبي له شروطه الفنية ووظائفه ومرتكزاته الأدبية، بل هو أكثر صعوبة من مسرح الكبار، لأنه أشد إلحاحاً على الجانب الفني، انطلاقاً من تأليف النص انتهاءً إلى العرض فوق الركح.¹ ويعرفه موسى كولدبرغ بأنه: "تجربة مسرحية رسمية تقدم خلالها مسرحية لجمهور من الأطفال، والهدف منها هو تقديم أفضل تجربة مسرحية للجمهور، ومن أجل هذه الغاية يوظف مسرح الأطفال جميع تقنيات وقواعد المسرح".²

أما الدكتور روجي ديلديم جعل مسرح الطفل مسرحاً للإبداع الذي يخص الأطفال والمقدم من قبل ممثلين كبار، حيث يقدمون من خلاله بطرق أكثر فنية بعض المشاكل النفسية، التي تهتم وتحسس بمشاكل الطفل.³

ولكن تعريف الأستاذ سالم اكويندي يشمل ما سبق، حيث يستنتج أن مسرح الطفل هو مسرح موجه للأطفال أساساً، ويقوم بتوجيه لهم ممثلون بالغون ولا يمت بصلة للأطفال إلا من حيث المحتوى، أما الشكل فتعتمد فيه تقنيات المسرح وقواعده.⁴

فمفهوم مسرح الطفل : هو ذلك المسرح الذي يخدم الطفولة سواء قام به الكبار أو الصغار مادام الهدف هو امتاع الطفل والترفيه عنه وإثارة معارفه وخبراته وحسه الحركي . أو أن يقصد به تشخيص الطفل لأدوار تمثيلية ولعبية ، ومواقف درامية للتواصل مع الكبار أو الصغار ، وبهذا يكون مسرح الطفل مختلطاً بين الكبار والصغار . ويعني هذا أن الكبار يؤلفون ويخرجون للصغار ماداموا يمتلكون مهارات التنشيط والإخراج وتقنيات إدارة

¹ سمر روجي الفيصل، ثقافة الطفل العربي، ص158/ أمين محمد أبو حجلة، في مسرح الكبار والصغار، ص105.

² موسى كولدبرغ، مسرح الأطفال، ترجمة صفاء ومانى، ص11.

³ د. روجي ديلديم، مسرح للأطفال، (مرجع بالفرنسية)، ص13.

⁴ اكويندي سالم، المسرح المدرسي، المفهوم-الأهداف-الممارسة، اللقاء الجهوي الأول للمدرسين، من 1 إلى 3 دجنبر 1994م، مراكش المنارة، ص4.

الخشبة ، أما الصغار فيمثلون ويعبرون باللغة والحركة ويجسدون الشخصيات ، وقد يقوم به الطفل تمثيلاً وإخراجاً وتأليفاً مادام الكبار يقومون بعملية (التأطير) للعمل.

فمسرح الطفل يعتمد تارة على التقليد والمحاكاة ، وتارة على الإبداع الفني والانتاج الجمالي.

✓ المسرح المدرسي:

تعرف اللجنة الوطنية للمسرح المدرسي المسرح المدرسي بأنه مسرح تربوي تعليمي تعليمي، يأخذ معناه من الصفة الملحقه (المدرسة)، باعتباره مكوناً من بين مكونات وحدة التربية الفنية والتفتح التكنولوجي، حيث لا يغفل هذا المعنى البعد التنشيطي للمسرح. كما أن هذه اللجنة ترى أن مفهوم المسرح المدرسي لا يستقيم إلا بما يتممه من أنشطة مسرحية أخرى تمارس سواء على المستوى التعليمي التعليمي أو في أنشطة التعاون المدرسي وبشكل متدرج حسب مستويات والمراحل العمرية للمتعلمين.¹

وقد عرفه الأستاذ حسن مرعي في كتابه "المسرح المدرسي" بأنه مجموعة من النشاطات المسرحية بالمدارس، التي تقدم فيها فرقة المدرسة أعمالاً مسرحية لجمهور يتكون من الزملاء والأساتذة وأولياء الأمور، وهي تعتمد أساساً على إشباع الهوايات المختلفة للتلاميذ.²

إن الهدف الذي يرمي إليه هذا النوع من المسرح هو تنمية ثقافة التلميذ لجهة عدد من المسائل الهامة التي تتعلق بشخصيته، وتطوير قدرته على التعبير، ورفع مستوى ملكة التذوق الفني لديه، وتعليمه فن التمثيل، والمدرسة كما نعلم هي المؤسسة الفاعلة المكلفة بتربيته بعد الأسرة، وهي التي تقع عليها مسؤولية إعطاء التلامذة الأطفال الفرصة لممارسة خبراتهم

¹ سالم الكويندي، مسرح الطفل والثقافة المؤسسية، مجلة آفاق تربوية، عدد 10/1995م، ص155.

² حسن مرعي، المسرح المدرسي، دار مكتبة الهلال، ص13.

التخليية، وألعايم الابتكارية التي تعّد الأساس لحياة طبيعية سعيدة يتمتعون فيها بالخبرة والحساسية الفنية¹.

والمسرح المدرسي جزء لا يتجزئ من مسرح الطفل، الذي يعتبر الوعاء الجامع للنشاط المسرحي الموجه للأطفال، فمسرح الطفل هو نفسه مسرح الطفل أكان داخل المؤسسة التعليمية أم خارجها، ولما كان مكان الممارسة المدرسة نسب لها فصار مسرحا مدرسيا بذلك.²

✓ المسرح التربوي :

يحدد الدكتور محمود الشتوي مفهوم المسرح التربوي في كونه نشاط مسرحي يقدم أو تقوم به المدرسة بمعنى (المسرح المدرسي و مسرح الطفل) الذي تقوم به فرقة مسرحية بالمدارس، والتي تعتبر في نظره روافد المسرح التربوي الحديث.³

وقد أخذ الدكتور محمد الشتوي تعريفه هذا من المنظمة الأمريكية لمسرح الطفل التي تعرف المسرح التربوي بأنه شكل درامي ارتجالي لا يهدف للاستعراض.⁴

إن هذا المسرح فرصة لإشباع رغبة التلميذ في المحاكاة والتقليد، التي تتطور تبعا للمرحلة العمرية لتتطور إلى الممارسة المسرحية في شكلها التام، وغايته تغذية الخيال وتقوية الذاكرة والملاحظة والتركيز، ويمكن إن صحت المقارنة اعتبار هذه الكفايات التي يكتسبها التلميذ هنا كفايات ممتدة يوظفها في كثير من الأحيان أثناء العملية التعليمية.

¹ مرعي، حسن، 1993، المسرح المدرسي، دار مكتبة الهلال بيروت، ص13.
² الحسين فسكا، المسرح المدرسي ومسرح الطفل، الدليل الإخباري، العدد 335، الجمعة 2013/02/22.
³ د. محمد الشتوي، ملحوظات حول المسرح التربوي، مجلة عالم الفكر، المجلة 18، العدد 43، يناير 88.
⁴ اكويندي سالم، المسرح المدرسي، المفهوم-الأهداف-الممارسة، اللقاء الجهوي الأول للمسرح المدرسي، من 1 إلى 3 دجنبر 1994م، مراكش المنارة، ص4.

✓ المسرح التعليمي:

هذا مصطلح قريب جدا من المسرح المدرسي، يصير فيه المسرح وسيلة لا غاية، يرمي بها إلى مسرحة المناهج، لذلك نجده يسمى بالخبرة الدرامية أو الخبرة المسرحية أو مسرحية المنهج، وهو حسب الدكتور رزق حسن عبد النبي، طريقة لتنظيم المحتوى العلمي للمادة الدراسية وطريقة للتدريس تتضمن إعادة تنظيم الخبرة وتشكيلها في مواقف، والتركيز على الأفكار الهامة المراد توصيلها، ويقوم التلاميذ بتمثيل الأدوار الرئيسية المتضمنة للمواقف، وذلك لخدمة وتفسير وتوضيح المادة العلمية من خلال حل موقف المشكلة تحت رعاية وتوجيه المعلم المستمرة.¹

وهذا المسرح يعتمد كما سبق الذكر على ما يمكن للتلميذ أن ينجزه بتوجيه المعلم انطلاقا من نصوص معدة ومقررة ضمن المنهج الدراسي، ويكتسي هذا المسرح أهمية كبرى في الأوساط البيداغوجية لارتباطه أساسا بالعملية التعليمية التعلمية.

✓ مفهوم الدراما و أثرها في التعليم :

• الدراما التعليمية:

تعرف الدراما التعليمية بأنها " موضوع ووسيط للتعليم ، يقوم على ممارسة المعرفة في سياق (context) يتوحد فيه الطالب مع دور ما ، في موقف يتضمن توترا (Tension) للاكتشاف والتعبير عن المعنى (Meaning) المتضمن في التجربة الدرامية " ، "وهذا نستطيع استخدام الدراما التعليمية كوسيلة خلاقية في الكثير من الأغراض التعليمية ، وذلك لقدرتها الفعالة على إظهار وصلل مهارات وقدرات الطفل وذلك من خلال لعبه للأدوار ، وتجسيده لمواقف درامية متنوعة تقوده للكشف والتعبير مستخدما أدواته الشخصية :الجسد و

¹ د.رزق حسن عبد النبي، المسرح التعليمي للأطفال (مسرحية المناهج)، ط1، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

الصوت ، والدراما التعليمية لا تقدم للجمهور كما في المسرح المدرسي ، وإنما هي نشاط درامي يتم داخل غرفة الصف ، والطفل فيها يتوحد ويتفاعل مع الدور الذي بجسده غير مستخدم للكثير من التقنيات المسرحية المتمثلة بالديكور والملابس ... الخ ، إذ أنّها في مجملها تعتمد على قدرات الطفل وحدها" ، ويعد الحدث الدرامي نشاطا تمثيلا يقوم به المعلم والطلبة باستخدام استراتيجيات الدراما في التربية والتعليم حيث أن الطالب يكون متوحدا مع دوره التمثيلي المناسب لشخصيته الحقيقية ، متعلما لمهارات متعددة مثل التحليل و النقد و استخدام الجسد والصوت بشكل صحيح ، وبذلك يطور مداركه الحسية والعاطفية واللغوية .

والدراما التعليمية أيضا هي مسرحية المناهج والبرامج والمقررات الدراسية لخدمة الطفل المتعلم ، حيث تقوم بتأدية الوظائف التربوية والتعليمية من خلال مسرحية المواد التعليمية داخل الفصل ، س ومن خلال ذلك فالدراما التعليمية تساعد على تفسير وشرح الدروس من خلال آليات تنشيطية دراسية عن طريق استعمال مجموعة من التقنيات المسرحية ، س كاستخدام الألعاب ، وتبادل الأدوار وتقليد الشخصيات .

ومن خلال مجموعة من الدراسات النقدية يرى الباحث المغربي سالم كويندي في كتابه " المسرح المدرسي " أن هذه الدراما تعتمد على "نص مسرحي مكتوب" ، مما يجعل الأطفال يتعاملون مع أدوار محددة حسب مواصفات معينة على المستوى التقني أو الحوار أو الفكرة ، كما أن هذا النشاط المسرحي سيقدم لأطفال آخرين ، وبذلك يمكن تحقيق الدراما بما يفعل الأطفال والمسرح حيث تتم المشاهدة والفرجة .

وفيما يخص المكان الذي تقدم فيه هذه الأعمال ، فما هو إلا الفصل الدراسي ، ولا يتعدى غير ذلك ، راجع إلى اعتبار هذه الدراما لا تقتصر إلا على كفاية محددة داخل الدرس ، ومن

تم فالأطفال يحولون حجرة الدرس إلى مسرح والأطفال هم الممثلون والمتفرجون في الآن ذاته ، ذلك مما لا يجعل أي استغراب أو عجب أثناء العملية الإبداعية ، وهم وحدهم المعنيون بإنجاز وإحضار كل ما هو مطلوب ومتوفر لديهم وداخل بيئتهم.

ومن المقومات التي تعتمد عليها الدراما التعليمية هي تحويل مجموعة من الدروس اللغوية أو الدينية أو العلمية أو الفنية إلى نصوص درامية قابلة للتشخيص والتمثيل والتنشيط في أحسن الصور الممكنة وكذلك بأسر الطرق مع تحريك التلاميذ داخل القسم الدراسي ذهنيا ووجدانيا وحركيا ولعبيا.

والمدرس هو المطالب بتحويل دروسه إلى مشاهد ولوحات وحبكات درامية قابلة للتشخيص والتنشيط ، كما أنه المطالب باختيار الزمان والمكان المناسبين لإنجاز هذا العمل الفني ، كما أن اختياره للنصوص والفضاء يجب أن يراعي فيه بعين الاعتبار الأطفال وميولاتهم واتجاهاتهم النفسية فتحقق لهم التسلية والمتعة والترفيه ، كما ننمي مداركهم المعرفية والتعليمية.

وطبقا لكل ذلك فللدراما التعليمية مجموعة من الأهداف والوظائف ، إذ تساعد على شرح الدروس ، وتذليل الصعوبات ، والجمع بين التسلية والتعليم ، وخروج الطفل من الجو الاعتيادي داخل وأثناء الحصص الدراسية من خلال تلقي المعلومة من خلال التنشيط والحماس ، مما يساعد على استيعاب وترسيخ المعلومة بشكل أقوى وفعال ، بغض النظر عن الجانب الترفيهي والجو اللعبي أثناء العملية الدرامية. من هنا " فالهدف من الدراما التعليمية هو تلقين الخبرات التعليمية للمتعلمين ، وتسهيل الدروس الصعبة على التلاميذ بكل سهولة وبساطة ، وتقديمها لهم بأسر السبل عن طريق اللعب والمحاكاة والارتجال أو

تمثيل المواقف الصعبة وتشخيص الوضعيات الكفائية لإيجاد الحلول لها ، مع انفتاح تام على البيداغوجيا المعاصرة".

هكذا فالدراما التعليمية أو ما يصطلح عليها أيضا بمسرحة المنهاج طريقة تربوية ناجحة من أجل الرفع من مستوى التلاميذ داخل الفصل الدراسي ، وذلك قصد إدراجهم للتعلم وفق وضعيات اجتماعية ونفسية مريحة. فما أحوجنا اليوم إلى تطبيق الدراما التعليمية داخل مؤسساتنا التربوية قصد الرقي بمستوى التعليم لدينا فضلا من التثقيف الهادف والتسلية الإيجابية والترفيه البناء.

• أثر الدراما في التربية والتعليم:

أفادت العديد من الدراسات التربوية أنّ للدراما أثرا جمة في التربية والتعليم ، نذكر منها ما يلي:

1- عندما تتناول الدراما مواقف مباشرة من حياتنا اليومية ، فإنّها توسع مفهوم الشخصيات ومدلول المواقف ، وتبرز قيم التصرفات والأعمال ، وبذلك تحقق القدرة علي الفهم ، وتزيد من الإحساس ، فتعاون الطفل علي الاتزان عاطفياً ، وعلي التعلم بسهولة ، وعلي التعامل مع مجتمعه بنجاح.

2- من خلال العمل الجماعي الذي تتميز به يتعرف الإنسان إلى نفسه ، ويتعلم قيماً إيجابية كالتعاون ، والثقة بالنفس ، ومعرفة حقوقه وواجباته.

3- يجرب الطفل- بوساطتها - مواقف الحياة المختلفة ، ويضع حلولاً لها ، ويحاول التكيف معها.

4- تساعد الطفل علي سلامة التعبير عما بداخله.

5- تنمي الخيال ، وتؤدي إلي الإبداع.

- 6-تنمي معلومات الطفل ، وتشبع حب الاستطلاع لديه.
- 7-تنمي الذوق الفني والجمالي ، والحس النقدي.
- 8-تنمي أعضاء الجسم ، والحواس من خلال الرقص الإيقاعي واللعب.
- 9-تثري لغة الطفل ، وتعالج عيوب النطق ، وتساعد علي حسن إخراج الأصوات من مخارجها السليمة.
- 10-تشعر الإنسان بالمتعة والبهجة ، وتجعله أكثر قابلية للتعليم.
- 11-تطور الدراما مهارة حل المشكلات من خلال التشجيع علي وضع الفرضيات والتخمين والاكتشاف.
- 12-تنمي لدي الأطفال القدرة علي التمييز والانتماء لأفكار ثقافية يرضونها هم ويرضاها المجتمع.
- 13-تنمية مهارة الاستماع.
- 14-في التمثيل الخلاق تعلم المحاولة والخطأ ، وهذا يساعد الأطفال للتكيف في بيئتهم بجرأة أكبر ، ويعطوهم شعوراً بالنجاح.
- 15-تنمي أسلوب النقد ، والحوار ، والإقناع المنطقي ، والاقتناع.
- 16تعد " دراما الطفل " من خير وسائل علاج الطفل الخجول ، وتساعد علي بناء شخصيته بصورة طبيعية متوازنة .
- وكي تقوم الدراما بدورها الإيجابي ينبغي علي الأدباء والمدرسين ملاحظة مدة تأثير الأطفال بمشاهدتهم لمسرحية ما ، وماذا استطاعوا فهمه ، وماذا خفي عليهم وذلك من أجل تأكيد الانطباعات الصحيحة .

وبإيجاز يمكننا تعريف الدراما ، بأنها شكل من أشكال الفن الأدبي القائم علي تصوير الفنان لقصة تدور حول شخصيات تدخل في أحداث ، وتتسلسل أحداث هذه القصة من خلال الحوار المتبادل بين الشخصيات ، ومن خلال الصراع الذي ينشأ ، ثم يتأزم ، ثم ينتهي عن طريق المصالحة أو الفصل بين القوي المتصارعة ، وتتجسد هذه الصورة عن طريق الممثلين والديكور والملابس والإضاءة والموسيقى.

وللدراما أثار إيجابية علي الفرد ، سواء كان راشدا أم طفلا ، ويعبر بيتر سليد عن هذا بقوله: "إنّ الدراما تعمل علي إيجاد فرد سعيد ومتوازن ، وعن طريقها يتعرف المربي علي الطفل ، وإمكانية أن يصبح شخصا ودودا صديقا للطفل قادراً علي فهمه وحل مشكلاته " .

✓ أهداف مسرح الطفل :

يبقى مسرح الطفل خطابا تربويا يعلم الطفل مجموعة الأهداف التي ترمي إلى اكتشاف ذاته والعالم عن طريق ، الملاحظة والنقد والتساؤل ، وحسب العديد من الدراسات التي قام بها عدد كبير من المهتمين بالشؤون التربوية والفنية للأطفال ، حيث أن كثير منهم اتفق على أن أهداف مسرح الطفل تتداخل في مجالات عدة منها :

✓ المستوى التربوي :

إن مسرح الطفل كممارسة تربوية له من الأهداف المساهمة في بناء شخصية الطفل ، حيث أنه يقوي الثقة بالنفس ، وهذا ما ينعكس على تجاوز مجموعة من الحالات كالانطواء والشدود التي غالبا ما يصادفها المعلم /الأستاذ داخل الفصل. كما أن المسرح فرصة بالنسبة للطفل لتغذية الخيال وتقوية الذاكرة في حالة الأداء أو التلقي ففي حالة التلقي يقوي من القدرة على الملاحظة والتركيز فضلا عن حالة الأداء التي تتم تعوده على الانضباط والالتزام فضلا عن التمثيل الذي يساعد على التعبير سواء بالحركة أو الجسد والكلمة.

✓ المستوى التعليمي :

وبالحديث في المجال التعليمي فللمسرح المدرسي أهداف متعددة تنعكس على التلميذ في المجال التعليمي فهو يمنح للطفل القدرة على استيعاب المصطلحات والتقنيات المناسبة لمستواهم سواء على الرصيد المعرفي أو اللغوي وتوظيف كل ذلك على مستوى التعبير والحوار.

كما من شأن المسرح أن يعمق المهارات العقلية والأساسية ،فما قد يبدو مملا واعتياديا من خلال الحصص التعليمية داخل الفصل أو حتى في الكتب ، فقد تكون الممارسة التعليمية من خلال المسرح من خلال الترابط الوظيفي بين كل من الإنتاج المسرحي والتلقي فتكون الممارسة التعليمية مباشرة وذات علاقة وطيدة من الطفل.

كما أن التمثيل من شأنه أن يطور قدرة الطفلة على الألفة مع الجسد "فالطفل ميال بطبعه البشري إلى اختزال مجموعة من الانفعالات والتصورات وهذا ما تضيف عليه الكلمة ، اللغة أحيانا ، ولهذا غالبا ما يتعمد الطفل إلى الاستعانة بالحركة والإشارة وتقمص الأدوار والتحكم في الملامح والحركات " ¹

✓ المستوى الاجتماعي :

كما أن المسرح المدرسي يهدف بدوره ويمتد خارج محيط المدرسة ، إلى المجال الاجتماعي ، فهو يدعو إلى تأسيس علاقة جديدة- فهو يسعى إلى تكسير كل أشكال الانغلاق على الذات وعدم التفاعل ، إلى القيام على مجموعة من العلاقات انطلاقا من العلاقة مع المدرسة ، العلاقة مع الأسرة .

¹ الحسين فاسكا : ورقة تقنية عن الأيام الإخبارية ص 42

والمسرح عموماً ظاهرة اجتماعية ، يكون الطفل فيها مشاركا سواء على مستوى التأليف أو التمثيل أو إخراج ، فهو شكل أو بآخر يصبح فاعلا في العلاقات الاجتماعية وسطه ، وبذلك يصبح الطفل مدمجا في المجتمع ، كما أنه يحس بنفسه فاعلا في المجتمع مما يساعده على ممارسة ثقافية واكتشاف ونشر قيم مجتمعية داخل مجتمعه وثقافته الخاصة.

✓ المستوى النفسي :

لقد عرفت مجموعة من الدراسات التي قام بها علماء النفس ، من خلال دراستهم للجانب النفسي للمسرح المدرسي ، وخلصت الدراسات إلى تحقيق شفاء نفسي فعال من خلال كل التقنيات الموظفة كالتمثيل { أن التمثيل من أهم الوسائل التي تستخدم لتحقيق الشفاء النفسي ، فقيام المرء بتمثيل دور ما في إحدى التمثيليات أو قيامه بمشاهدة تلك التمثيلية يؤديان عادة إلى نقص التوتر النفسي ، وتخفيف حدة الانفعالات المكبوتة ، وذلك عندما يندمج الممثل أو المتفرج في جو التمثيلية ، ويتقمص دورا معيناً¹

وقد لا تقتصر أهداف المسرح المدرسي في هذا الحد حيث "يهدف المسرح المدرسي إلى إشباع حاجات الطفل الفكرية والنفسية والاجتماعية ، والعضوية لخلق التوازن لدى الطفل للتكيف مع الذات والموضوع ، وتحقيق النمو البيولوجي"²

✓ مسرح الطفل: الأهمية:

يمكن أن نخلص إلى نتيجة تحدد لنا أهمية البحث في مسرح الطفل كونه نشاطا جماليا يفيد في تنمية الثقافة العامة وزيادة الخبرات والمهارات والمعلومات فضلا عن ترسيخ التجربة وإغناء سمات شخصية الطفل... وكنتيجة نهائية نحن بصدد إنجاز الجهد التأسيسي لخطوة

¹ حسن مرعي : المسرح التعليمي (ص 19)

² جميل حمداوي : مسرح الأطفال بالمغرب (ص 11)

استراتيجية بشأن بنية الشخصية الإنسانية المستقبلية ومن ثمَّ بنية الإنسان المجتمع أو
باصطلاح آخر رسم صورة المجتمع الإنساني العامة بطريقة غنية في أنسنة سماتها وطيدة في
صحية وجودها وصواب السلوك فيها...

✓ الدور الوظيفي البنائي:

يمكننا هنا أن نعيد الإشارة موجزة إلى أنَّ بيتا بلا معرفة بمسرح الطفل ومدرسة بلا
مسرح ومجتمع بلا مسرح للطفل هي جميعا مؤسسات اجتماعية ناقصة في أداء مهامها
البنائية ليس لشخصية الطفل حسب بل لشخصية الإنسان البالغ في قابل الزمن ومن ثمَّ في
استثمار أدوات وظيفية لبناء الإنسان بالتأسيس له منذ طفولته...

إنَّ الدور البنائي لمسرح الطفل يكمن في أهمية الأساس في أيِّ بناء فلا بناية بلا أساس
متين وإذا قامت على أساس غير مميز فهي عرضة لاحتمالات السقوط والهدم. ولنتذكر
بالخصوص معنى أن يُبنى الأساس متينا مدروسا دراسة علمية كما في تلك الأبنية الضخمة
التي لا تطيح بها الأعاصير ولا تهدها الزلازل فيما بيوتنا التي تُبنى بتراثيات الهندسة القديمة لا
تصمد حتى لتقادم الزمن.. ولننظر إلى حالات سقوط العمارات على رؤوس أصحابها بسبب
القصور في الأساسات ومواد البناء وأخطر من هذا بكثير بناء الإنسان بناء قاصرا بالتأسيس
له على طريقة "هو ينمو مثلما تربينا نحن في بيوت الآباء والأجداد!"

إنَّ هذه العبارة من الخطورة بمكان لأنها تغفل أن إعداد الشخص ينبغي أن يكون بما
يتوافق وطبيعة محيطه وحياته وخصائصها. فهل نعدَّ مهندسا بمعارف الطبيب أو العكس
وهل نعدَّ عالم لغة بمعارف عالم الاجتماع أو عالم النفس؟ وإنسانيا هل يستوي إعداد
الفلاح لأبنائه بطرائق إعداد العامل لأبنائه أو إعداد ابن الريف أو البادية بابن المدينة؟

إنَّ لوح الطفل الأبيض وهو يأتي إلى الحياة بحاجة لمن يغذيه بالمعلومات التي تتناسب وحياته المستقبلية.. فهل منّا من يرى أنّ أمر التكوين التربوي النفسي وإعداد الشخصية الإنسانية هي قضية عادية تتم ألياً بلا جهد مدروس؟ مثلما تُبنى بيوت الطين وليس مثلما تُبنى عمارات مقاومة الزلازل؟؟

نحن بحاجة جديدة للتصدي لمسؤولياتنا ومن المثير للشفقة أنّ عديداً من جيراننا وبعض معارفنا تسير عندهم الأمور على وفق قناعات الإعجاب والاندهاش بهذه الصورة أو تلك الطريقة من دون قرار علمي مدروس يستند إلى العلوم التخصصية. وكم منّا من يزدري نتائج البحوث العلمية ويهتمها بالمبالغة والتشنج في التعاطي مع الإنسان ومراحل نموه وتطور حياته ومداركه فيها.. وكم منّا من يزدري الفنون والمسرح ولا يرى فيه إلا كماليات هامشية لا قيمة جديدة فيها ويدرج في سخريته ملايين أطفال العالم الذين تنقص حاجاتهم الحيوية الأساس، فأى مسرح وأي تأسيس لحياة الطفل ومستقبل الناس؟!

ولكنه يغفل أنه بهذا يتحدث عن الوجه السلبي للحياة. الوجه الذي لا يلبي الضرورات الإنسانية في غذاء الروح الثقافي المعرفي مثلما لا يلبي غذاء البدن وحاجاته. فيما نحن هنا نتحدث عن الطبيعي في الحياة الإنسانية التي لا تغفل التصدي لحقوق الطفل في حياة مستقرة آمنة وفي نمو صحي بدنياً ونفسياً وتربوياً؛ وتلك هي مسؤولية الكلمة والموقف.

إنّ التأسيس لشخصية الإنسان تنطلق من هنا حيث الاستجابة لحاجاته وتلبيتها بما يدفع لنمو ونضج صحي صحيح. ومن الطبيعي أن ندرك بالخصوص دور دراما الطفل عبر آليات اشتغالها...

✓ خصائص مسرح الطفل:

يجدر بنا في هذا المجال أن نشير - ولو بطريقة كلية - إلى ما يجب أن يكون عليه مسرح الطفل في ظل مطالب النمو واحتياجات الطفل ، وفي ظل ما نرجوه من الطفل ، وما ينبغي أن يكون ، حتى نصل بالعمل المسرحي إلى غايته (والتي ذكرناها آنفاً) ولكي يكون لمسرح الطفل السمات المناسبة له فيجب الآتي :

1. تحديد الغرض (الهدف) من العمل المسرحي ، الذي يقدم للطفل سواء يقوم به الكبار أو الأطفال أنفسهم ، بمعنى أن تكون المسرحية هادفة ، وذات مغزى. ضمن الاطار الفني ، حتى نحرك في الأطفال عقولهم ومشاعرهم وأجسادهم أيضاً وليس معنى ذلك أن يكون العمل المسرحي جافاً أو جامداً ، ولكننا نعنى أن يتضح الهدف من خلال البساطة والفكاهة والمتعة والاثارة ، وأن تحمل المسرحية في جنباتها العديد من القيم الدينية والاجتماعية والبيئية ، أو على الأقل ، لا يخرج العمل المسرحي عن مراعاة هذه الجوانب حتى يتكيف الطفل مع مجتمعه .

2. البساطة في المضمون ، والنزول إلى عقلية الطفل ، وهذا يتطلب وضوح الفكرة وسهولة تناولها دونما تعمق فيها ، حتى يشعر الطفل بأن له قيمة حقيقية من خلال استيعابه للعمل المقدم إليه وأنه يستطيع أن يساهم ولو بقدر - في حياة المجتمع ، فإن الأمر ينبغي أن يكون وفقاً للمستوى النفسي ، وأن تكون الوسيلة في ذلك ملائمة للبنية النفسية للطفل حتى يتم التلاؤم بين ما يقدم له وبين استطاعته وقدراته.

3. البعد عن النواحي التجريدية ، وهو تفسير لمفهوم البساطة ، أي أن العمل المسرحي يجب أن يتناول التجارب القريبة من الطفل والموجودة في مجتمعه من خلال الأسرة

الجيران - البلدة - مناسبات دينية أو وطنية - (كالجنادرية) مع مراعاة تنشيط خيال الطفل .

4. سهولة اللغة ، فيجب أن تنحى الألفاظ الجافة أو المهملة وأن يتناول العمل المسرحي بألفاظ ليست بالعامية المتذلة ، وليست بالفصحى المتقعرة وإنما هي اللغة الوسطى التي تناسب الطفل مع مراعاة عدم استخدام الألفاظ البذيئة أو الجارحة . يقول د.محمود شاكر سيعد (50) (من المفروض أن يتسم أدب الأطفال بخصائص لغوية تنأى عن التعقيد والأساليب الطويلة المتداخلة . ومن هنا أن تتوفر في اللغة سهولة الكلمة ويسرها في النطق وفي السمع . ومعها أن تكون الكلمة قريبة من نفسية الطفل حتى يستطيع أن يعبر عنها بدلالة نفسية فلا يكتفى بدلالاتها المعجمية ، وكذلك السيطرة على التراكيب النحوية لاختبار أسهلها . وترى د.نوال محمد عطية(51) : (أن التعبير اللغوي لدى الانسانية جمعاء لا يقوم على أسس منطقية فحسب ، وإنما يتضمن مشاعروأحاسيس معينة تعكس صورة صادقة لما مرّ به الفرد من خبرات متباينة إزاء تلك الألفاظ .

ارتباط العمل المسرحي للطفل ببعض الأشعار الجميلة والتي تعين أيضاً على تنمية اللغة والتي تتفق في نفس الوقت مع ميول الطفل وذوقه ، وتنمي فيه الحس الأدبي وقد ينهى بعضها الإحساس بالذات ، والاعتزاز بهذه الذات لتكوين الشخصية .

5. تنمية خيال الأطفال وتنمية الإحساس بالجمال ، ونقصد بالخيال ذلك الذي يتناسب مع قدرة الأطفال ، ويجعلهم يستشعرون لذة جميلة في عالمهم وهم يخلقون بخيالهم في عالم البراءة والنقاء فيحسون بالجمال الفني ، على أن يرتبط هذا الخيال بحواس الطفل ، وبالخبرة التي عاشها حتى تنمى روح الابتكارية ومواجهة المواقف الحياتية ،

هذا الخيال الذي ينقل الطفل إلى عالم جديد مما يجد فيه متعة وإثارة وحالة من السعادة تجعله يشعر بها . وهذا الخيال - لا الوهم - لا بد أن يكون مرتبطاً بالواقع . يقول د.محمود شاكر في أدب الطفل : يجب أن يشتمل على خصائص فكرية تقوم في معظمها على الخيال الواقعي العلمي وتراعي التطلعات التي تنزع إليها الطفولة في مراحل تطورها ، وأن يبتعد عن التجريد الفكري وأن يلجأ إلى البساطة والأمور الحسية التي تناسب الطفل .¹

6. الميل إلى المرح والأداء الحركي البسيط ، لأن النفس وخاصة عند الأطفال تواقفة إلى المرح والسعادة فضلاً عن أن الأداء الحركي المسرحي يجب أن يكون بسيطاً دون تعقيد ، فلا بد من مراعاة أن هذا النوع خاص بالطفولة .

7. التدقيق في اختيار المسرحيات المترجمة للأطفال ، ولا نقول الرفض التام لها ، لأن منها ما قد يصلح ، وما لا يتناسب مع قيمنا الدينية والاجتماعية والاخلاقية فهذه المسرحيات تنقل مجتمعاً مغايراً بالطبع لمجتمعنا . فهل نختار من مسرحيات الكبار ما يناسب الأطفال شكلاً ومحتوى أو نعد لهم مسرحيات صممت لهم ؟ والقول السديد في إجابة هذا التساؤل أنه لا بد من اساتذة مؤهلين لكتابة أدب الأطفال ويساعدهم علماء النفس والتربية ليجيء أدب الأطفال مبتكراً ومثيراً ومشوقاً² . وهذه الترجمة وتقديمها لأطفالنا خطأ قد يقع فيه البعض ظناً أنه بذلك يفتح على فكر الآخرين ، وهذا الانفتاح لا يتناسب مع هذه المرحلة .

8. الالتفات على الصفات الانسانية والايجابية وبيان قيم المجتمع من خلال الجانب التلقيني .

¹ 22. أساسيات في أدب الأطفال ، د.محمد شاكر .دار المعراج الدولية ، الرياض 1414هـ/1993م. ط 1 ص 31 .
² أدب الأطفال في ضوء الاسلام ، د. نجيب الكيلاني ص 9 القاهرة.

9. التعبير عن الخبرات الانفعالية عند الأطفال ، ويعني ذلك أن يوجد اتفاق بين مسرح الطفل والذي هو موجه للطفل وبين مزاجه كوسيلة من وسائل التنفيس وإطلاق الوجدان المكبوت لديه وإشباعه بما يرضي طموحه .

ومن الخبرات الانفعالية التي أهملها كثير من المختصين :

1. ميل الأطفال إلى الشعر القصصي والذي يأتي على ألسنة الحيوانات والجمادات (راجع خصائص الطفولة).
2. الميل إلى الشعر الغنائي المسرحي بطريقة إيقاعية حركية .
3. الميل إلى التراث الشعبي في ثقافة الطفل ومعرفة أسراره .
4. الميل إلى التمثيل والمحاورة لأنهما مثيرات للنشاط الجسدي والخيالي.
5. الجمع بين الجانب المعرفي والجانب الجمالي والوجداني والعاطفي.¹

ولذلك نجد أن كثيراً من المشتغلين بمسرح الطفل يفرقون بين لونين من (المسرح) :

- المسرح التجاري ، وهمه كله الكسب فقط دون النظر إلى الاعتبارات السابقة ، فهذا لون من العبث وعدم تقدير المسؤولية تجاه المجتمع . فلا هدف له إلا الربح فهو لا يهتم بالقيم التربوية أو السلوكية .
- المسرح التربوي ، فهو يهدف إلى غرس القيم النبيلة والاتجاهات السلوكية الايجابية في نفوس الأطفال ، لأنه يهدف إلى تزويد الأطفال بمعلومات أو مهارات أو اتجاهات معينة عن طريق مباشر أو عن طريق الايحاء والتوجيه . ولذلك نرى أنه يجب أن تقوم على هذا النوع المسرحي المؤسسات التربوية المعنية بإشراف الدولة المباركة . يقول د. نجيب كيلاني: "المهم الصدق في تناول المادة الأدبية وتهذيبها وفق اسس النظام والتناسق

¹ دراسات في التوظيف المسرحي، أ.د. عبدالله بن أحمد العطاس، ص58.

والجمال والتأثير بحيث تأتي الصورة الفنية ممتعة مرضية ومفيدة ، ونشعر بعد

الاطلاع عليها بأننا إزاء تجربة حية نابضة.¹

¹ المرجع نفسه.

✓ مسرح الطفل وطبيعة الممارسة :

✓ مسرح الطفل في العالم :

اشتهر الصينيون في مجال مسرح الأطفال في فترة مبكرة، حيث ظهر عندهم مسرح خيال الظل، ومسرح العرائس، الذي نشأ في جاوا، حيث كان الأب يقوم بتحريك العرائس في البداية، وكان الجمهور المشاهد من أفراد أسرته نفسها، إلى أن تطور إلى فن يشرف عليه محترفون، ويرى بعض الباحثين أن الهنود لعبوا دورا هاما في إظهار مسرح العرائس، حيث صنعوا عرائس ناطقة أمام الممثلين على خشبة المسرح، ولعبت دراما الطفل في اليونان دورا رئيسا، حيث كان الأطفال يشتركون في المواكب الدينية التي تؤدي بطابع درامي، كما أن الجمهور المشاهد كان معظمه من الأطفال إلى جانب المشاهدين الكبار.¹

وقد قام الأطفال في العصر الدرامي الأول بإنجلترا بأدوار رئيسة في المسرحيات، وقد كان اهتمام المدارس كبيرا بالمسرح، حيث قام مدراء المدارس بتأليف المسرحيات مثل مسرحية "رالف دويستير"، وفي عام 1566 مثل طلاب إحدى المدارس مسرحية كوميدية بعنوان "باليون واركبت"، وقدّم كذلك طلاب مدرسة "سانت بول" إحدى مدارس المنشدين آنذاك، عدة عروض مسرحية؛ حتى أن المدرسة ألحقت فيما بعد مسرحا صغيرا بها، وأنشأت دارا للتمثيل.

وفي عام 1780 تمّ نشر أربعة مجلدات بعنوان "مسرح التعليم" مثل "هاجر في الصحراء"، و"الطفل المدلل"، و "الأصدقاء المزيّفون"، وحظي الكتاب بإعجاب كبير وترجم إلى عدة لغات.

وكان أول من اهتم بدراما الطفل في أمريكا المؤسسات الاجتماعية، حيث تم تأسيس أول مسرح للأطفال فيها عام 1903، وسُمي بالمسرح التعليمي للأطفال، وقد تمّ عرض عدة

¹ المسرح المدرسي ودوره في تنمية ثقافة الطفل ، بحث من إعداد دكتور/ كمال أحمد غنيم، ص1.

مسرحيات فيه منها "الأمير والفقير" و"الأميرة الصغيرة"، وكان الإنتاج في هذا المسرح يساير الخطة التعليمية في أمريكا، وبدأت إدارة البلديات في عام 1932 في المدن الرئيسية تهتم بإنشاء مسارح ثابتة تعنى بمسرحيات الأطفال، وظهر عام 1947 مسرح الأطفال العالمي الذي عني بتقديم المسرحيات في مختلف أنحاء أمريكا، ثم اتسع الاهتمام بالمسرح عندما أصبحت مادة مسرحية الأطفال والدراما الخلاقة تدخل إلى المناهج الدراسية في العديد من الجامعات والكليات الأمريكية.

وأصبحت اليوم مسارح الأطفال متنوعة، متعددة، مما يصعب عملية حصرها، فقد تنوعت بين مسارح خيال الظل، والدمى بأنواعها المختلفة، والأقنعة بل والمسرح الورقية التي يصنع الأطفال أبطالها من الورق المقوى... بجانب المسرح البشرية التي تعمل عليها فرق الهواة أو المحترفين، وقد يلعب عليها الأطفال أنفسهم كما يحدث في المسرح المدرسي، والتعليمي، والتربوي... ومسرحيات تخلط هذا مع ذلك.

وتعددت مسارح الأطفال إلى حد لا يمكن إحصاؤه، فقد احتوى الاتحاد السوفيتي -على سبيل المثال- بعد الحرب العالمية الثانية 112 مسرحا بشريا، و 110 مسرحا للعرائس!، وقد تجاوزت المسارح في هذا العصر أرقام المدن والقرى، إذ يحدث أن يكون بالمدينة الواحدة أكثر من مسرح للأطفال مجهز بكافة الأدوات تقدم عليه عدة فرق أعمالها على مدار العام، وأصبح لكل بلد خطة وبرنامج ومنهج، من أجل تدريب الطفل على تذوق الدراما، ومن أجل تهيئته لكي يصبح متفرجا يعشق المسرح.

وتخصصت بعض الفرق المسرحية بتقديم أعمالها فقط لسن ما قبل المدرسة -أقل من السادسة- ومن ذلك فرقة مسرحية في نيويورك يستقبل ممثلوها الأطفال الضيوف بملابسهم المسرحية ليتعودوا عليها وعلمهم، ويعطون للأطفال تذكرتين متصلتين، تفصلان

عند منتصفها، حتى لا يبكي الأطفال حين تؤخذ التذكرة منهم عند الباب، ويصطف الأطفال الصغار قبل العرض في طابور يتجه إلى دورات المياه، حتى لا يقوم الأطفال أثناء العرض، ثم يتجهون إلى أماكن جلوس منفصلة عن أماكن آبائهم.¹

ويفيد كتاب "بهارتا" في المسرح الهندي القديم أن المسئولين والقائمين على شؤون المسرح يتلقون تكوينهم منذ نعومة الأظافر في هذا الميدان على أيدي آبائهم وأجدادهم. وقد لقن "بهاراتا" أسرار هذا الفن إلى أبنائه العشرين بأمر من "راهاما" نفسه.

وكان الشباب الإغريقيون في مدينة أثينا يتعلمون الرقص التعبيري ضمن البرنامج الدراسي. وقد أورد أفلاطون في "جمهورية" ضرورة تلقين الجنود فن المحاكاة، وذلك بتمثيل أدوار درامية تتعلق بالمرءة والفضيلة والشجاعة دون غيرها من الأدوار المشهدية تفاديا من تأثير محاكاة الرذيلة على طباع الجنود.²

وفي فرنسا، اهتم كبار أعلام المسرح الكلاسيكي بالمسرح المدرسي، حتى إن رجال الكنيسة الذين أعلنوا رفضهم للمسرح وثاروا عليه وشنوا عليه حرب شعواء وجدوا في ممارسة هذا الفن في الحقل التربوي فائدة ومرتعة. فهذا مثلا بوسوي BOSSUET (1627-1704) الذي كان عدوا لدودا للفن الدرامي يعلن في كتابه "خواطر وأفكار عن التمثيل" (Maximes et réflexions sur la comédie) أنه ليس من الجائز منع المسرحيات الموجهة إلى الأطفال والشباب أو إدانتها مادامت تسعف الأساتذة في عملهم التربوي عندما يتخذونها تمارين تطبيقية وأنشطة فنية لتحسين أسلوب ناشئتهم وتنظيم عملهم الدراسي.

¹ المصدر نفسه، ص2.

² أفلاطون – جمهورية أفلاطون ص 311

وقد ترجم رونسارد Ronsard مسرحية "بلوتوس" Plutus لأريستوفان¹ المسرحي اليوناني لكي يمثلها تلاميذ معهد كوكوري Coqueret سنة 1549م، كما تحدث مونتاني Montaigne في كتاباته عن ممارسته للمسرح عندما كان تلميذا، واعتبر أن مثل هذه التمارين ممتازة جدا وهامة لتكوين الناشئة.²

وقد كتب جان راسين (Jean Racine 1699-1639) تراجيديتين حول مواضيع إنجيلية وهما: إستير Esther وAthalie أتالي، الأولى في 1689 والثانية في 1691م خصيصا لتلميذات معهد سانت سير Saint-Cyr نزولا عند رغبة مادام مانتونون Maintenon Mme de.

وفي سنة 1874 قدمت مدام أستيفاني دي جينليس Madame de Genlis (1830-1746) عرضا مسرحيا خاصا بالطفل في حديقة ضيقة دون شارتربضواحي باريس وقصة العرض تعبيرية (بانثوميم)، وعرضت كذلك مسرحية (المسافر) وقد قام بأدوارها أبناء الدوق، ومسرحية (عاقبة الفضول) التي تصور ما يجلبه الفضول على صاحبه، وكان التأليف والتلحين لمدام دي جينليس المريية. وسار أرنود بركين (Arnaud Berquin 1749-1791) على غرار دي جنليس في تقديم العروض المسرحية المتعلقة بالأطفال³، وهما معا من أتباع مدرسة الكتابة للأطفال في فرنسا.

ونستشف من هذا أن المربين هم الذين كانوا يشرفون على مسرح الطفل ويستخدمون اللعب والتمثيل في مجال رعاية الأطفال والعناية بهم وتربيتهم وتعليمهم.

وعليه، فقد استفاد مسرح الطفل من آراء التربية الحديثة التي تنص على حرية الطفل وخيريته كما عند جان جاك روسو في كتابه "إميل" علاوة على أهمية اللعب والتمثيل

¹ حسن المنبجي-المسرح. مرة أخرى- سلسلة شراع- طنجة- عدد 49 . 1990 - ص 83
² انظر الأسعد الجموسي: (دور المسرح المدرسي في التكوين المسرحي: المثال التونسي)، مجلة التربية و التعليم، العدد 16، السنة 5، 1989، ص 27؛
³ المصدر السابق - ص 108

ومعرفة الحياة عن طريق الحياة باعتبارها مرتكزات جوهرية في التربية الهادفة. ومن ثم،
تشرب مسرح الطفل آراء روسو وماريا مونتسوري وجون ديوي ودوكرولي وباكوليه وكلاباريد
وبول فوشيه وبستولوزي Pestalozzi ومونتسوري Montessori وسوزان إسحاق S.Essac....

هذا، ويقول علي الحديدي في كتابه (في أدب الأطفال) بأن مدام دي جينلس وأرنود بركين
قد شجبا "بعنف القصص الخيالية وقصص الجن والخرافات، وقدمتا في زعمهما القصص
المناسبة للأطفال وكانت مستوحاة من تعاليم روسو، وحرصا فيها كل الحرص على التربية
الاستقلالية الطبيعية"¹.

وقد نشرت المربية الفرنسية الفاضلة (دوجينلس) كتابا للأطفال وهو (مسرح للأشخاص
الناشئين) سنة 1779 وأتبعته في عام 1782 بكتاب آخر "أديل وتيودور أو رسائل حول
التربية"، وكتبا ثالثا ذا أهمية خاصة في عام 1784 هو "سهرات القصر"².

إذاً، فالبداية الفعلية الأولى لمسرح الطفل كانت على يد المربين والمربيات الذين استفادوا
من آراء جان جاك روسو الذي دعا في كتابه (إميل) إلى الانتباه إلى لعب الطفولة قائلا:
"أحبوا الطفولة وفضلوا لعبها وتمتعها وغريزتها المحبوبة"³.

ويرفض جان جاك رسو تعليم الطفل بواسطة الكتب ويفضل أن تعلمه الطبيعة
بواسطة اللعب والحركة والحواس والمشاركة. ووقد ركزت السيدة (دوجنليس) على اللعب
والمسرح الطفولي باعتبارهما مدخلين أساسيين للتعليم واكتساب الأخلاق مقتدية في ذلك
بفلسفة جان جاك روسو. وقد صرحت في النصف الثاني من القرن الثامن عشر بأن "أديل

¹ د. علي الحديدي: في أدب الأطفال، مكتبة الأنجلو المصري، ط2، 1976 م، ص 48 – 49؛

² عبد الرازق جعفر: أدب الأطفال، منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق، 1979 م، ص 99؛

³ نفس المرجع السابق، ص: 99؛

وتيدودور، مثل الأطفال جميعا يحبون اللعب كثيرا، ولسوف يصبح هذا اللعب، بفضل عنايتي، درسا حقيقيا في الأخلاق"¹.

وإذا انتقلنا إلى إسبانيا فإن أول عرض مسرحي طفولي كان يحمل عنوان "خليج الأعراس" سنة 1657 م، وقد قدم العرض بحديقة الأمير فرناندو ابن فيليبي الرابع ملك إسبانيا، وهو من تأليف الكاتب المسرحي الكبير بدرو كالدرون دي لباركا الذي أنعش عصره الذهبي بالكثير من المسرحيات الممتعة والهادفة.

ويذهب مارك توين الكاتب الأمريكي إلى أن مسرح الطفل حديث لأنه لم يظهر إلا في القرن العشرين: ".....أعتقد أن مسرح الأطفال هو من أعظم الاختراعات في القرن العشرين، وأن قيمته الكبيرة، التي لا تبدو واضحة أو مفهومة في الوقت الحاضر سوف تتجلى قريبا. إنه أقوى معلم للأخلاق وخير دافع للسلوك الطيب اهدت إليه عبقرية الإنسان، لأن دروسه لا تلقن بالكتب بطريقة مرهقة، أو في المنزل بطريقة مملة، بل بالحركة المنظورة التي تبعث الحماسة وتصل مباشرة إلى قلوب الأطفال التي تعد أنسب وعاء لهذه الدروس، وحين تبدأ الدروس رحلتها فإنها لا تتوقف في منتصف الطريق، بل تصل إلى غايتها... إلى عقول أطفالنا"².

هذا، وقد أنشأت ميني هينز سنة 1903 م في الولايات المتحدة الأمريكية مسرح الأطفال التعليمي، ومن العروض الطفلية التي قدمتها هي: الأمير والفقير، والأميرة الصغيرة والعاصمة...

ولم يظهر مسرح الطفل في روسيا إلا في سنة 1918 م وجل قصصه الدرامية غربية مثل: ملابس الإمبراطور والأمير والفقير، وهدف هذا المسرح إيديولوجي ليس إلا، يتمثل في إظهار

¹ نفسه ص 100.

² مادي لحسن: (المسرح كتقنية بيداغوجية داخل المدرسة)، مجلة التربية و التعليم، العدد 16/1989 / السنة 5 ص 31؛

بشاعة الرأس مالية وحقارة المحتكر. ويثبت مكسيم كوركي سنة 1930 م هذا التوجه الإيديولوجي لمسرح الطفل بقوله: "ومن التزامنا بأن نروي لأطفالنا القصص بطريقة مرحة ومسلية، فالإلزام أن تصور القصص وتلك المسرحيات بشاعة الرأس مال وحقارة المحتكر"¹.

ومن جهة أخرى، فقد تبنت المؤسسات التربوية مجموعة من الأنشطة المسرحية في الكثير من بلدان العالم، وكانت تستهدف فئة عمرية معينة وهي فئة الأطفال الصغار، وكانت أغلب عروض هذه الأنشطة تجمع بين المتعة والفائدة، والتسلية والتهديب الأخلاقي دون أن ننسى المقصدية الأساسية من هذا المسرح الطفولي والتي تتمثل في التربية والتعليم وتكوين النشء.

✓ مسرح الطفل في البلاد العربية:

أما عن نشأة مسرح الطفل في الوطن العربي، فيمكن القول بأن حكايات "خيال الظل" تمثل البدايات الأولى لتلك النشأة. و"خيال الظل" هو نمط من أنماط العرائس أو الشخصيات المتحركة، وشهد ولادته الحقيقية على يد ابن دانيال الموصلي في القرن السابع الهجري، حيث "كان سراة الناس وأثريائهم في أول الأمر يستقدمون المخايلين (اللاعبين بخيال الظل) في حفلاتهم ولياليهم اللاهية، مثلما يستقدمون كبار القصاصيين والمنشدين والمغنين، حتى إذا ما تلقفه الشعب من عمائر سراته إلى مجالات أفراده كثر المخايلون وتطورت ألعابهم وفنونهم، وطفقوا يجوبون القرى وأحياء المدن في موالد الأولياء والمناسبات الدينية والقومية، ويقومون بالترفيه عن المدعوين في حفلات الزواج والختان، ويعرضون باباتهم تمثلياتهم الظلية في المقاهي وبعض الحانات والأسواق"².

وعرفت البلاد العربية في تاريخها القديم مسرح الأطفال بأشكاله المختلفة: مسرح العرائس، ومسرح خيال الظل، والمسرح البشري، وقد جاء في كتاب الرحالة "كارستن نيبور"

¹ مصطفى عبد السلام: تاريخ مسرح الطفل في المغرب، مطبعة فضالة، المحمدية، ط 1986، ص 10.
² د. أحمد علي كنعان، أثر المسرح في تنمية شخصية الطفل، مجلة جامعة دمشق - المجلد 27 - العدد الأول + الثاني - 2011، ص 94.

الذي زار الإسكندرية عام 1761، ومكث في مصر سنوات طويلة إن فن الأراجوز وخيال الظل كان منتشرًا في القاهرة، وقال إنه جدير بالاهتمام، لكن ظهور أول مسرح للأطفال بشكل واضح في مصر كان عام 1964، وتوالى الاهتمام بمسرح الأطفال وأشكاله المختلفة بعد ذلك نتيجة انتشار المعاهد والكليات التي تخصصت بالمسرح؛ ونتيجة التطور الثقافي الذي شمل كتابات الأطفال بشكل عام، وقد جاءت بدايات المسرح العربي بشكل عام مرتبطة بالمسرح المدرسي وجهود الطلاب في النوادي والجمعيات.

وقد اتخذ مسرح "خيال الظل" شكلاً بدائياً، فكان هذا المسرح "عبارة عن حاجز خشبي بعرض الصالة يفصل المشاهدين" المصفوفين "عن اللاعبين، ويرتكز هذا الحاجز على الأرض ويرتفع فوقها حتى قبيل السقف بقليل".¹

وقد أتاح هذا الفن البدائي المجال لظهور فن آخر من أنماط العرائس هو فن "القراقوز" وكانت هذه الفنون الشعبية بمنزلة الإرهاصات لمسرح الطفل العربي، إذ كانت تجذب إليها الصغار والكبار على السواء، فيتعلقون حولها، وينمرون بما تقدمه من حكايات تحقق لهم المتعة والإضحاك، وتستثير أخیلتهم، وتمزج الواقع بالخيال. غير أن البداية الحقيقية لمسرح الطفل في الوطن العربي تأخرت كثيراً بالقياس إلى أوروبا، وذلك لأسباب وظروف سياسية واجتماعية مختلفة.

ويعد الشاعر محمد الهراوي الرائد الحقيقي للتأليف الإبداعي 1885-1939 لمسرح الطفل، فقد كتب بعض المسرحيات الخاصة بالأطفال في الفترة من 1922-1939م، وكتب خمس مسرحيات، ثلاثاً نثرية منها:

1- حلم الطفل ليلة العيد وهي مسرحية نثرية ذات فصلين نشرت عام 1929

2- عواطف البنين مسرحية نثرية ذات فصل واحد نشرت عام 1929

¹ نفس المرجع السابق، ص 95.

كما كتب مسرحيتين شعريتين هما:

3- الموساة مسرحية من فصل واحد نشرت عام 1932

4- الذئب والغنم غنائية شعرية نشرت عام 1939

وقد تباينت الآراء حول القيمة الفنية لمسرحيات الهراوي، فرأى بعض الباحثين أنها" كانت عبارة عن محاولات أولية تفتقد إلى دراما المسرح وعناصره.¹

• مسرح الأطفال في سوريا:

ولد مسرح الطفل في سوريا بعد حوالي نصف قرن من ولادته الأولى في روسيا سنة 1918 ، ففي عام 1970 أنشئ المسرح المدرسي، وخضع من فوره لوزارة التربية، بعدها وفي سنة 1974 ألحق القسم الخاص بالمدرسة الابتدائية بمنظمة طلائع البعث، وقد استطاعت المنظمة الأخيرة أن تلعب دوراً ايجابياً في إحياء هذا الفن في سوريا ونشره، وأن تُعرف الأطفال في كل المدارس، البعيدة عن مراكز المدن والقريبة، على هذا الفن الرهيف، غير أن الطابع الذي أضفته هذه المؤسسة على مسرح الطفل في سوريا، وعلى مدى عقود، باقتصاره على مواضيع محددة، وأشكال وقوالب مفروضة، أصاب كل هذا، إضافة إلى عوامل أخرى، مسرح الطفل بالجمود.

• مسرح الأطفال في مصر:

من المعلوم أن مسرح الأطفال بدوره قد حظي بمكانة كبيرة ضمن أجناس أدب الأطفال بمصر، وقد اشتهر فيه كامل الكيلاني الذي خصص كثيراً من مسرحياته للأطفال الصغار. إلا أن حصة مسرح الطفل في مصر أقل بكثير بالمقارنة مع قصص وروايات وأشعار الأطفال وكتب الفنون والموسوعات والمعارف. وفي هذا الصدد يقول الأستاذ عبد الرزاق جعفر: وثمة

¹ زلط، أحمد، 1986 ، جماليات النص الشعري، الشركة العربية للنشر والتوزيع، القاهرة، ص121.

ظاهرة أخرى تسترعي الانتباه هي أن القصة مازالت تحتل المقام الأول في الإنتاج، وليس أدل على ذلك من أن إنتاج كتب الأطفال في القطر المصري في عام 1967م بلغ 132 كتابا ظفرت منها القصة الأدبية وحدها بمائة كتاب، ويرجع السبب في ذلك إلى سهولة تأليف القصة حسب رأي بعض الناشرين وأنصاف المثقفين.¹

✓ مسرح الأطفال في المغرب :

كان للأحداث الاجتماعية والسياسية في مسار المغرب دور كبير في بروز تجربة مسرح الطفل بالمملكة، وكما يعتبر مجموعة من دارسي المسرح المغربي أن الأشكال الفرجوية التراثية تمتلك من التقنيات المسرحية الشيء الكثير، فإن هذه الأشكال اعتبرت أيضا من بوادر مسرح الطفل بالمغرب، خصوصا سلطان الطلبة في عهد الدولة العلوية مع السلطان مولاي رشيد (1666-1672)، وفرجة البساط في عهد السلطان سيدي محمد بن عبد الله (1722-1790).²

يرى الباحث المغربي مصطفى عبد السلام المهماه أن المغرب عرف مسرح الطفل منذ سنة 1860 م "عندما استولى الإسبان على مدينة تطوان، حيث مثلت فرقة بروتون مسرحية بعنوان: "الطفل المغربي"، وذلك على خشبة مسرح إيزابيل الثانية بتطوان، وهي أول خشبة في العالم العربي وفي إفريقيا، وبعدها قاعة مسرح الأزبكية 1868، والأوبرا بالقاهرة سنة 1869 بمناسبة فتح قناة السويس، وبالطبع نعتبر التاريخ أعلاه، كبداية لمسرح الطفل وللمسرح عامة".

هذا، ولم ينطلق المسرح المدرسي فعليا إلا في سنة 1987م عندما استوجب الإصلاح التربوي تدريس مادة المسرح ضمن وحدة التربية والتفتح التكنولوجي في السنوات الثلاث

¹ د. عبد الرزاق جعفر: أدب الأطفال، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، الطبعة الأولى سنة 1979م، ص:453؛
² الدليل المرجعي في المسرح المدرسي، إعداد جمعية التعاون المدرسي، اللجنة الوطنية للمسرح المدرسي، 2002، ص:43.

الأولى من السلك الأول للتعليم الابتدائي ضمن الموسم الدراسي 1987-1988م. وأقيم في هذا الموسم بالذات تدريب وطني في المسرح المدرسي تحت إشراف وزارة التربية الوطنية وتحت مسؤولية جمعية التعاون المدرسي وبتنسيق مع جمعية نادي كوميديا الفن بمراكش. وقد استفاد من هذا التكوين التربوي في مجال المسرح المدرسي عضو واحد عن كل نيابة من نيابات وزارة التربية الوطنية بالمغرب.

وفي سنة 1991م، ستأسس اللجنة الوطنية للمسرح المدرسي باعتبارها إطارا وطنيا يهتم بتطوير المسرح المدرسي وتفعيله وترجمته نظريا واقعيا داخل فضاء المؤسسة التربوية المغربية.

وفي سنة 1993 م، سينظم المهرجان الوطني الأول للمسرح المدرسي في نيابة سيدي عثمان بالدار البيضاء بمشاركة ثمان تعاونيات مدرسية تمثل كل واحدة منها جهة من الجهات السبع بالإضافة إلى تعاونية فرع النيابة المحتضنة. ولابد من الإشارة أن انعقاد هذا المهرجان سبقته تصفيات محلية وإقليمية وجهوية لمختلف نيابات وجهات المملكة. وما زالت المهرجانات الوطنية المتعلقة بالمسرح المدرسي متوالية إلى يومنا هذا.

أما إذا انتقلنا إلى مسرح الطفل، فتعود بداياته إلى فترة مبكرة من القرن العشرين وبالضبط إلى سنة 1923م، عندما قدمت فرقة قدماء تلاميذ مولاي إدريس الإسلامية مجموعة من المسرحيات الطفلية ذات الأبعاد التربوية والاجتماعية والأخلاقية والتاريخية. وبعد ذلك ظهرت عدة فرق وجمعيات مسرحية في الكثير من المدن المغربية كفاص وتطوان وسلا والرباط والدار البيضاء ومراكش وطنجة وأصيلة. وكانت هذه المسرحيات ذات طابع رمزي تنتقد الاحتلال الاستعماري والمجتمع المغربي على السواء.

وبعد الاستقلال، سيختلط مسرح الطفل بالمسرح المدرسي وسيتخذ طابعا تأسيسيا وطنيا. ومن ثم، ستقوم وزارة الشبيبة والرياضة في سنة 1962م باستقدام مجموعة من المؤطرين الأجانب لتأطير المغاربة في مجال التنشيط المسرحي، وستعقد الوزارة أول مهرجان لمسرح العرائس بالحديقة العمومية بالرباط، وستعقبه ندوة سنة 1964م حول مسرح العرائس أو الكراكيز. وتكونت على إثرها ثلاث فرق متخصصة في هذا المجال الفني الجديد في كل من الرباط وفاس والدار البيضاء ومراكش.

وقد صار الاهتمام بمسرح الطفل جليا ابتداء من سنة 1978م، حينما نظمت وزارة الشبيبة والرياضة المهرجان الأول لمسرح الطفل بمدينة الرباط، وتقد تقديم 16 عرضا تمثيليا، وقد استفاد 9500 طفلا من هذه العروض بالإضافة إلى أولياء الأمور.¹

وتم تنظيم المهرجان الثاني لمسرح الطفل سنة 1979م بالدار البيضاء، واستفاد منه 15740 طفلا بما يقرب من 27 عرضا تمثيليا.²

وفي سنة 1980م نظمت الوزارة نفسها المهرجان الثالث لمسرح الطفل بمدينة الرباط، ووصل عدد الأطفال الذين استفادوا من 19 عرضا 13500 طفلا.³

وبعد ذلك، توالى المهرجانات الخاصة بمسرح الطفل إلى أن وصلت إلى المهرجان الخامس بالجديدة سنة 1986م.

وستستكمل وزارة الشؤون الثقافية مهمة وزارة الشبيبة والرياضة لتعقد اللقاء الوطني الأول لمسرح الطفل في مدينة الجديدة وذلك في الأسبوع الثاني من شهر دجنبر من سنة 1982م، بينما اللقاء الوطني الثاني كان سنة 1984م بطنجة.

¹ نفس المرجع السابق، ص 96.

² نفس المرجع السابق، ص 96.

³ نفس المرجع السابق، ص 95.

ولقد عرف مسرح الطفل مؤخرًا نشاطًا كبيرًا مع حركة الطفولة الشعبية وخاصة فرع الناظور الذي نظم 13 مهرجانًا وطنيًا. كما أعدت شفشاون مهرجان الطفل المتوسطي في حين تكلفت كل من تازة أولاً والجديدة ثانياً بإعداد المهرجان الدولي لمسرح الطفل.

وإذا انتقلنا للحديث عن المسرح الإذاعي، فلقد انطلق الراديو في سنة 1943م، وإذاعة التلفزة في سنة 1962م، لكن ما يقدم فيهما من برامج وطنية هزيل جدًا بالمقارنة مع البرامج الأجنبية المستوردة. وبطبيعة الحال، سيؤثر هذا على مسرح الطفل بصفة خاصة وأدب الطفل بصفة عامة.

وعلى الرغم من ذلك، فقد قدمت الإذاعة السمعية المركزية وفروعها الجهوية مجموعة من البرامج الموجهة إلى الطفل المغربي، ولاسيما مسلسل ألف ليلة وليلة الذي قدمته الإذاعة في الخمسينيات، ومسلسل القائدة طامو الذي اقتبسه خالد مشبال سنة 1958م، وهزليات أحمد البشير لعلج وأحمد القدميري وبوشعيب البيضاوي، وبرنامج أطفال الصغار الذي كانت تشرف على إعداده أمينة السوسي سنة 1960م من إذاعة طنجة، وبرنامج باحمدون لإدريس العلام باسم إذاعة الرباط.

وعلى المستوى التلفزي، لا بد من ذكر أهم معلمة طفلية ألا وهي القناة الصغيرة التي كان يشارك فيها الصغار إعدادًا وتنشيطًا وترفيهاً. ولكنها سرعان ما توقفت عن استكمال أداء رسالتها التربوية والثقافية، لتنتقل إذاعة التلفزة المغربية بقناتها الأولى والثانية لتقديم برامج أجنبية غريبة عن الطفل المغربي سواء باللغة الفرنسية أم باللغة العربية المدرجة. ولا تعبر هذه البرامج سوى عن الاستلاب الحضاري وامتساخ الهوية المغربية وانسياقها وراء مغريات الثقافة الفرنكوفونية والأنكلوساكسونية، والاعتماد كذلك على مستوردات آسيوية

بوذية تقوم على العنف وقوة الحركة وشحن الطفل المتفرج بالطاقة العدائية والرغبة في الانتقام والعدوان والمواجهة والتحدي.

ومن الذين كتبوا النصوص المسرحية للطفل نستحضر: العربي بن جلون ومحمد سعيد سوسان وأحمد أوامال ومحمد بوفتاس والمحجوب البديري وعبد اللطيف ندير والمسكيني الصغير وعبد الجليل بنحيدة ومحمد أجديرة ومجدول العربي وحجي فوزية وفرقة البدوي.

ومن الذين برزوا في مسرح العرائس الأخوان الفاضلي، أما في المسرح الهلواني نذكر ناقوس وسنيسة.

ومن الذين اشتغلوا وما زالوا يشتغلون بمسرح الطفل أو المسرح المدرسي على مستوى النقد والتنظير نجد: سالم أكويندي وعبد القادر أعبابو ومحمد مسكين وعبد الكريم برشيد ومصطفى رمضاني ويونس لوليدي ومصطفى عبد السلام المهماه وأحمد زكي العلوي ومحمد تيمد ومحمد الكفاط وعبد الكريم بوتكيوت ومهداد الزبير والعربي بن جلون ومؤخرا جميل حمداوي الذي يركز كثيرا على مسرح الطفل الأمازيغي.

ولقد بقي مسرح الطفل مختلطا، كما أنه في فترة ما بعد الاستقلال كانت المدارس هي المتزعمة الأولى لحركة خشبة العمومية، وسيظل مقتصرًا على خشبة المدرسة، ويعتبر كنشاط من النشاطات الموازية التي تقيمها المدارس والثانويات عند نهاية كل سنة.

وظل مسرح الطفل جامعا بين الصغار والكبار، حتى ظهور مسرح العرائس سنة 1959م، حيث صار للطفل المغربي مسرح يلتجئ إليه، الأمر الذي دفع وزارة الشبيبة والرياضة إلى الاهتمام به، فنظمت أول مهرجان لمسرح العرائس بالرباط سنة 1962م، ثم تم تنظيم ندوة

عن هذا المسرح سنة 1964م، ونتيجة لذلك تم تكون ثلاثة فرق في كل من الرباط، فاس،
والبيضاء ومراكش.¹

¹ مصطفى عبد السلام المهماه، تاريخ مسرح الطفل في المغرب، ط1، 1986م، ص 94.

النص الموجه للطفل

وخصوصيات الكتابة الدرامية

للأطفال

الفصل الأول : النص الموجه للطفل وخصوصيات الكتابة الدرامية للأطفال :

(I) مسرح الطفل والفئة المستهدفة :

1. الفئات المستهدفة ومراحل النمو:

لا بد أن نتعرف على مطالب النمو عند الأطفال حتى نستطيع من خلال معرفتنا لها أن نوجه العمل المسرحي بما يلائم هذه المطالب ، وبما تقتضيه هذه المطالب من التزامات في النص المسرحي والعرض المسرحي.

ونحن هنا عندما نتحدث عن مطالب النمو لا نتحدث عنها بصفة عامة بمعنى أننا نحصرها كما أحصاها علماء النفس كدراسة نفسية مستقلة ، وإنما نختار من بينها ما نستطيع أن نجده من خلال العرض المسرحي ، أي ما يُقدم للأطفال ، أو ما يقدمه الأطفال ، وفقاً لهذه المطالب أو بمعنى أدق من خلال ما يمكن أن يُراعى في العرض المسرحي للطفل . ولنقتطف بعض هذه المطالب من كتاب "علم نفس النمو"¹.

- 1- تعلم الفروق بين الجنسين.
- 2- تعليم المهارات الجسمية والحركية اللازمة للألعاب وألوان النشاط العادية.
- 3- تحقيق التوازن الفسيولوجي وتعلم ما ينبغي توقعه من الآخرين.
- 4- تعلم التفاعل الاجتماعي مع رفاق السن وتكوين الصداقات والاتصال بالآخرين والتوافق الاجتماعي.
- 5- تكوين الضمير وتعلم التمييز بين الخطأ والصواب والخير والشر ومعايير الأخلاق والقيم.
- 6- تكوين المهارات والمفاهيم اللازمة للاشتراك في الحياة المدنية للمجتمع.

¹ علم نفس النمو .د.حامد عبدالسلام زهران ، عالم الكتب القاهرة ط4 1977م ص 57.

7- معرفة السلوك الاجتماعي المعياري المقبول الذي يقوم على المسؤولية الاجتماعية وممارسته.

8- نمو الثقة بالذات والشعور الواضح بكيان الفرد.

9- استكمال التعليم.

10- إعادة تنظيم الذات ونمو ضبط الذات.

11- تكوين المهارات والمفاهيم العقلية الضرورية للإنسان الصالح.

12- امتداد الاهتمامات إلى خارج حدود الذات.

13- تعلم المشاركة في المسؤولية.

من هذا العرض السريع لمطالب النمو عند الأطفال في مراحل الطفولة المختلفة¹ فإننا نجد أن هذه المطالب تؤدي إلى تحقيق الطفل لحاجاته واشباعه رغباته وفقاً لمستويات نضجه وتطور خبراته وتؤدي إلى التوافق النفسي بينه وبين المجتمع مما يجعله يشعر بالسعادة لكونه كائناً له ذات يحافظ عليها ، وله دور يؤديه . يقول هافجرست Havighrust²:
هناك عدة أشياء يتطلبها النمو النفسي للفرد ، وهذه الأشياء يجب أن يتعلمها الفرد لكي يصبح سعيداً وناجحاً في حياته ، إنها مطالب النمو التي تظهر في مراحل المتابعة ..وهذه الأساسيات ضرورية حتى نقف - بطريقة صحيحة - على نفسية الطفل ونقدم له من خلال العمل المسرحي ما يساعده على تحقيق هذه الأساسيات ، وبنى شخصية سليمة تؤدي دورها في المجتمع بطريقة سوية . يقول الدكتور جالا فاردان Gallawwaridan إن الطفل السوي يتكيف تكيفاً حسناً مع الظروف الخارجية ، ويتابع نموه النفسي على نمو يكفى لأن

¹ تطور نمو الأطفال - ويلارد أولسون ، ترجمة ابراهيم حافظ وآخرين 1962م عالم الكتب القاهرة .

² العلاقات الانسانية في حياة الصغير رمزية الغريب 1967م مكتبة الانجلو المصرية .

يوضع في كل سن على قدم المساواة ، مع أترابه ولأن يكون له فيما بعد دوره في الحياة الاجتماعية.¹

وإذا نظرنا إلى مسرح الطفل كعمل فني نجد أنه - بالدراسة الواعية - يلبي العديد من مطالب النمو التي ذكرناها آنفا، من نافلة القول أن ما ذكرناه منها هو ما يتناسب مع العمل المسرحي ، ولنا أن نتبع حاجات الأطفال النفسية وطرق إشباعها حتى نصل إلى ما نسميه (الأسلوب الأمثل) . ولا بد ألا ننسى حاجات الأطفال الأساسية ، ويجب أن نفرق وألا نخلط بين الحاجات النفسية وبين مطالب النمو. وهنا عندما نتحدث عن الحاجات نقصرها فقط على الحاجات النفسية ، فلا حاجة لنا إلى ذكر الحاجات البيولوجية أو الفسيولوجية ، ومن هذه الحاجات الأطفال النفسية للأطفال:

- ✓ الحاجة إلى الحب والمحبة وألا يشعر بالجوع العاطفي.
- ✓ الحاجة إلى التوجيه.
- ✓ الحاجة إلى ارضاء الكبار.
- ✓ الحاجة إلى ارضاء الاقران.
- ✓ الحاجة إلى التقدير الاجتماعي.
- ✓ الحاجة إلى الحرية والاستقلال.
- ✓ الحاجة إلى تعلم المعايير السلوكية.
- ✓ الحاجة إلى تقبل السلطة.
- ✓ الحاجة إلى التحصيل والنجاح.
- ✓ الحاجة إلى مكانة واحترام الذات.

¹ من كتاب دراسات في سيكولوجية الطفل ص 318 ترجمة د. عبدالله الدائم.

✓ الحاجة إلى الأمن والانتماء إلى الجماعة.

✓ الحاجة إلى اللعب.

وبعد ذلك الاستعراض لمطالب النمو وحاجاته عند الطفل ومعرفة خصائص الطفولة فهل يمكن أن يلبي المسرح ذلك كله ؟ نستطيع أن نجزم أن مسرح الطفل هو أنسب الأعمال الفنية التي تؤدي هذه الأشياء وخاصة إذا بدأنا بأن المسرح هو أساس فكرة (اثبات الذات).

1. خصائص الطفولة (مع مطالب النمو) :

وهنا نستعرض أهم الخصائص العامة للطفولة ، وهي بلا شك تختلف عن خصائص الكبار ، ونوجزها فيما يأتي:

1. تفكير الطفل يقتصر على الزمن الذي يحياه ، وهو متقلب العواطف ، شديد التأثير والانفعال.
2. فهم الطفل يكاد ينحصر في الأشياء المحسوسة ، والطفل ميال بفطرته إلى اللهو واللعب ولا يفضل عليها ولا يمل منها.
3. الطفل أناني لا يفكر إلا في ذاته وميوله ورغباته وحاجاته ، كما أن الطفل يتخيل الحياة في كل شيء .
4. الطفل كثير الحركة موفور النشاط يحب اللعب.
5. الطفل متمركز حول ذاته لا يفكر إلا فيما يتصل بميوله ودوافعه وحاجاته ويعتقد أن كل شيء في الوجود خلق من أجله ، لذا يجب مراعاة ميوله واحساسه.
6. يخيل إلى الطفل أن الأشياء الجامدة كائنات حية تشعر وتحس وتعقل وتستجيب له.
7. الطفل يعيش في الحاضر ولا يعيش في الماضي ولا والمستقبل.
8. انفعالات الطفل سريعة وكثيرة وقوية ومتقلبة.

9. الطفل يفهم المحسوسات ومن الصعب عليه إدراك المعنويات المجردة.¹

يتميز الطفل أورشلة الطفولة بعدة خصائص يجب أن تراعى عند تقديم العمل الأدبي وخاصة العمل المسرحي باستبطان نفسية الأطفال بالمعايشة والدراسة ، واستحضار طريقتهم في التفكير مع الاستعانة بخبرة رجال التربية وعلم النفس في فهم ميول الأطفال ودوافعهم وحاجاتهم الأساسية ودواخلهم واهتماماتهم ومشاعرهم واحاسيسهم ... إلخ.²

فهو يختلف عن اللعب أو عن القراءة ، أو عن التوجيه المباشر ، أو عن أي نشاط آخر ، فالمسرح يحيط بهذه الأبعاد النفسية جميعاً ، فالطفل سواء كان ممثلاً يؤدي دوره في مسرحية تناسبه أو كان مشاهداً لمسرحية تلائمه ، فهو يتمثل الدور الذي يناسبه في كلا الحالتين ، فهو يؤدي دوره ممثلاً ويتقبل دوراً يؤديه ممثل وفق ما يستطيع به أن يثبت ذاته . يقول أحمد نجيب في كتابه (فن الكتابة للأطفال)³ ... فالمسرحية بخصائصها تساعد الأطفال على رؤية الأحداث في أماكنها التي وقعت فيها ، وبأشخاصها الذين حدثت معهم ، بالإضافة إلى مناظرها وديكوراتها ، وملابس ممثلها ، ومؤثراتها الصوتية والموسيقية ، وحيلها المسرحية ، وإضاءتها الساحرة التي تؤدي جميعاً إلى نقل الأطفال إلى عالم شائق يسعدهم أن يعيشوا فيه ...أهـ) . ولذلك نرى تنوعاً في أدبيات مسرح الطفل ، فلا نزعم أن نوعية واحدة تكفي لملاءمة كل الجوانب التي تحدثنا عنها ، وهكذا نرى مسرحيات قد تكون تعليمية أو أخلاقية أو تثقيفية أو فكاهية ، وما إلى ذلك وفق الهدف الذي تسعى إلى تحقيقه.⁴ ولذا فلا عجب أن نرى من المسرحيات - على سبيل المثال - مسرحيات يقوم بأداء أدوارها

¹ كيف تلقي درساً .جماعة من الاختصاصيين - دار مكتبة الحياة بيروت - لبنان ص 13 و14.

² دراسات في التوظيف المسرحي، أ.د. عبدالله بن أحمد العطاس، ص34.

³ كيف تلقي درساً معروف زريق ص 16 و17.

⁴ الانتاج الفكري . هدى باطويل 1993م ص 52.

(العرائس) لجمهور الصغار، ولعل أكثر شيوعاً ما يسمى (المارونيث) أي العرائس المربوطة بالخيوط ، والعرائس القفازية.¹

ولا شك أن تعبير الطفولة له مدلولات متباينة ، فهو يشمل على مراحل سنية مختلفة تبدأ من الولادة وتنتهي بسن البلوغ ، ويكاد يتفق علماء النفس على تحديد مراحل الطفولة على الصورة الآتية :

أ. الطفولة المبكرة من 3 إلى 6 سنوات :

يرى بعض التربويين أن السنوات الخمس الأولى من حياة الطفل هي المدة التي تستقر بها أسس التربية الأولى فكل ما يفعله الوالدان في هذه المدة تمثل % 90 من عملية التربية وكما أنه في هذه المرحلة يشتد ميله إلى المحاكاة والتقليد والتمثيل وإن الأطفال في هذه المرحلة يفكرون بأيديهم وأرجلهم أكثر مما يفكرون بعقولهم وهذا يستدعي دفع الأطفال إلى التمثيل والخطابة وتنمية هوايتهم الحركية.

وتتسم المسرحية لهذه المرحلة على أنها:

- (1) تعتمد أساساً على الحركة أكثر منها على الكلام.
- (2) تجري الأحداث في عالم الحيوانات والطيور.
- (3) تجري الرموز المتحركة والكارتون.
- (4) تكون مبسطة واضحة تعتمد على محسوسات وتكون مشوقة.
- (5) فيها نوع من الإبهام في الإضاءة والألوان والأزياء والأشكال الأخرى².

ب. مرحلة الطفولة المتوسطة من 7 إلى 9 سنوات :

¹ المصدر نفسه.

² موسى كولد برنج- مسرح الطفل ومنهج- ترجمة صفاء روستي - وزارة الثقافة - سوريا-دمشق 1990

في هذه المرحلة يكون الطفل قد اجتاز جانب التعرف على محيطه وانطلق إلى عالم أرحب فيه شيء من الاستقلالية عن الوالدين وزيادة في الثقة وتبدأ ملكة الخيال لديه بالتطور فيصبح متولعا بعالم الأساطير والخرافات التي تجدها في القصص الخرافية والقصص الشعبية ومن أهم سمات المسرحية في هذه المرحلة:

- (1) أنها خيالية.
- (2) مستمدة من البيئة الاجتماعية.
- (3) تشمل على نوع من التوجيه التربوي والاجتماعي الذي يؤكد القيم الاجتماعية بشكل غير مباشر.
- (4) تحتوي على نوع من المغامرة.
- (5) تحتوي على أسلوب واضح وفكرة بسيطة¹.

ج. مرحلة الطفولة العليا من 10 إلى 12 سنة :

ينتقل الطفل فيها من عالم الخيال إلى عالم أكثر واقعية ويفهم المفاهيم المعقدة ويصبح لديه القدرة على تحمل المسؤولية والتحكم في انفعالاته التي تقدم قصص الشجاعة والمعاصرة ومشاهدة المسرح كوسيلة تعبيرية ففيه يمكنهم من متابعة الحكمة المسرحية الأكثر تركيبا وتشابكا ويميلون إلى الاستهواء والإعجاب وتقبل الآراء من الآخرين ومن أعجاب الطفل أو يقدرهم دون نقد أو مناقشة. ومن أهم سمات المسرحية في هذه المرحلة:

- (1) البطولة والشجاعة والواقعية.
- (2) المعلومات العلمية.

¹ المصدر السابق ص 53

3) الطابع التربوي والاجتماعي وتأكيد القيم الدينية والأخلاقية والانتماء القومي بأسلوب غير مباشر¹.

د. مرحلة المراهقة من 13 إلى 15 سنة :

ينتقل الطفل في هذه المرحلة إلى حالة الاستقرار العاطفي النسبي التي يسميها علماء النفس (مرحلة التكون) إلى مرحلة شد وتعقيد أو حساسية التي يتدرج فيها الطفل من الطفولة إلى الرشد والنضوج – وأهم سمات المسرحية في هذه المرحلة:

❖ تأكيد المثل العليا.

❖ تكون ذات أهداف تربوية.

❖ تتضمن معلومات تاريخية ومخاطبة العقل.

ولسنا بصدد الحديث بالتفصيل عن هذه المراحل ، وإنما نحن بصدد الحديث الذي يبين العلاقة بين (المسرح) و(الطفل) على أساس علمي يراعي فيه التراكيب النفسية المختلفة ، وخاصة للأطفال في سن الإدراك العقلي والإحساس بالذات كذات فاعلة في المجتمع ، والتجاوب مع المجتمع حتى يتسنى للقائمين على العمل المسرحي تقديم مسرح يتناسب مع حاجات الأطفال النفسية حسبما تقتضيه مطالب النمو لديهم .

ولا شك أن فهم حاجات الطفل وطرق إشباعها يضيف إلى قدرتنا على مساعدته للوصول إلى أفضل مستوى للنمو النفسي ، والتوافق النفسي والصحة النفسية². ولا نزعم أن حاجات الطفل يتكفل بها المسرح وحده ، وإنما نقرر أن المسرح هو إحدى الوسائل التي تساعد على تحقيق هذا الهدف بصورة قد نراها أفضل وأيسر من غيرها من السبل الأخرى.

¹ المصدر السابق ص 53

² الطفل مبدعاً . د. أحمد زلط ، دار الوفاء الاسكندرية ط1 2000م ص 14.

وبما أن اهتمامات الطفل تظل متجهة إلى المجتمع بشخصه المختلفة ومحاولة بيان الواقع حوله دون التعمق في طبيعة هذا الواقع ومحاولة اثبات الشخصية بالبدايات الأولى لها وهي التركيز على الذات Egocentrisme ليكون ذلك بداية حقيقية للبناء النفسي فتتسع الاهتمامات الانفعالية ، وتزيد مرونة بازياد دخول العلاقات الاجتماعية فيها ، ويزداد تطور هذا البناء النفسي فيزداد الشعور بالشخصية تأكيداً لأنه يزداد وضوحاً. فالإحساس بالذات هو إحساس بالقوة التي بها يستطيع مجابهة المجتمع ، والتوافق معه والإسهام بقدر في نهضة هذا المجتمع ، فالمسرح له اليد الطولي في هذا المضمار ، لأنه صورة للحياة كما يراها الطفل ويتعامل معها ، أو كما يراها الكبار للطفل ويقدمون إليه النماذج وفق هذا الاطار. وتفسير ذلك أن حركة المسرح تجعل الطالب (مثلاً) يدرك ما يجري على مسرح الحياة والأحياء- (المسرح المدرسي)¹ - وبهذا يستطيع المسرح التأثير بدرجة كبيرة في اتجاه الطفل نحو التجاوب مع المواقف الإيجابية ، ونبذ المواقف السلبية وبالتالي (يتحدد عامله الموقفي من المعاني والأحكام وتقييم المواقف وصولاً إلى الغرض الهام بتحقيق الارتباط العالي الموجب للتحصيل الأكاديمي المنمي للعمليات العقلية عنده)². فلا بد للقائمين على (المسرح) أن تكون لديهم الخبرة الكافية في مجال مسرح الطفل ، فهو بلا شك يختلف اختلافاً بيناً عن مسرح الكبار ، ولا نقصد بذلك أنهم يعدون فقط المسرح للطفل وإنما نقصد الإعداد والتلقي ، أي أنهم يعدون للطفل ما يتناسب مع الهدف التنموي والبنائي لشخصيته ، وما يقدمه الأطفال بأنفسهم حسب رؤاهم المختلفة ليقوم المختصون بأسلوب علمي كي يحددوا العمل بناء على ما سبق وفق الهدف المنشود .

¹ مقدمة ابن خلدون ، دار الشعب القاهرة .

² النقد العربي الحديث ، أصوله ، قضاياها ، مناهجه . د.محمد زغلول سلام . مكتبة الانجلو المصرية القاهرة 1964م ص2.

ولا غرو فالمسرح هو الحياة . يقول د.زلط في كتاب (الطفل مبدعا) (إن الارث الكلاسيكي أو التاريخ الحديث لمفاهيم أدب الطفولة قد تمحور في الأساس عند النتاج الأدبي الذي يكتبه الكبار للصغار وليس عنهم أو منهم ، تفصح عن ذلك التصنيفات العامة ، والاطروحات الاكاديمية والتربوية فأسقطت في ثناياها ما يصدر من الأطفال أنفسهم ، واستمر دوران هذا المفهوم إلى منتصف العقد الأخير من القرن العشرين الميلادي¹ .

❖ التلقي عند الأطفال :

(1) خصوصية الاستجابة لدى الأطفال:

تبدأ عملية الاستجابة بالإدراك وخلال الإدراك تكون هناك احاطة بالمدركات(سمعية، بصرية ..الخ) ثم يميز بين المدركات أي تحليلها الى مكوناتها الاساسية ثم اعادة تركيبها في مكون كلي جديد، وتختلف طرائق الادراك فيما بينها باختلاف الحواس ويختلف اسلوب الادراك البصري عن السمعي، فالأول يبدأ من الادراك الكلي للمثير او العمل المدرك ثم يتجه الى الاجزاء ثم يعود بعد ذلك الى الكل الذي يكون كلا جديدا، ليس هو و الكل الذي بدأت به هذه العملية . والاستجابة الجمالية هي استجابة الفرد للمثيرات الجمالية استجابة تتفق على مستوى محدد من الجودة في الفن².

ان استجابة الطفل المتلقي للعرض المسرحي استجابة بريئة ساذجة توحد في ثقة بين الواقع وبين ما يراه في العرض المسرحي ولكن ك لما ازدادت خبرات المتلقي تحولت استجابته الى الفهم المتعاطف أي الادراك الفكري للموقف المعروض.

¹ الطفل مبدعاً د. أحمد زلط ص 44.

² المصدر نفسه ص22.

فملاحظة الطفل للآخرين في مواقف محبطة مثيرة لليأس ومشاهدة كيفية تغلبهم عليها وخروجهم منها يمنحهم فرصة لمراجعة استجاباته الانفعالية واستراتيجياته السلوكية الخاصة، بحيث يصبح أكثر كفاءة في مواجهة أي شيء مماثل قد يحدث لنا في المستقبل.¹

لذا فان فاعلية الاستجابة في المسرح الموجه للأطفال يفترض ان ترتقي الى المشاركة الايجابية في العرض عبر طرق اتصالية متعددة كإجابة الاسئلة التي يطرحها الممثلون اثناء العرض او الاشتراك في كتابة النص اثناء البروفات ومن خلال(التغذية المرتدة) يمكن ضبط عملية الاستجابة عن طريق ما يصل الى المصدر من معلومات مرسله من المتلقي حول نجاح العرض او اخفاقه مما يمهد له ضبط الرسالة المقبلة.²

المرحلة التي وقع عليها البحث - ان ما يحتاج اليه الاطفال في هذه المرحلة العمرية (10-12) ليس ذلك التفكير المنطقي المنظم بل هو مجرد نوع من الاستغراق الخاص في الوسائط الخاصة بالفنون، وايضا حوار بين شعوره الخاص بالحياة والموضوعات الفنية التي تحيط به . يجب ان يتعلم الاطفال لكن ليس عن طريق التلقين اذ أن كل ما علينا ان نفعله هو تنظيم مسرحيتنا بطريقة لا نقول لهم فيها أي شيء بل نتركهم يستنبطون ذلك مع أكثر ما يمكن استحصاله منهم بالمشاركة مع النماذج السلوكية التي نريدهم ان يتبعوها.³

ففي هذه المرحلة يصبح الاطفال اكثر اتقانا لقواعد لغتهم وللأنظمة الرمزية الاخرى في ثقافتهم، فهذه المرحلة العمرية هي الزمن المناسب الذي يذهب خلاله الاطفال الى ما وراء القراءات الحرفية للكلمات والصور والاغاني ويهتمون بالجوانب الاشارية والاكثر تعبيرية من

¹ ويلسون، جيلين، سايكولوجية فنون الاداء، عالم المعرفة، عدد 258، الكويت، 2000، ص20.

² الطائي، محمد اسماعيل: التلقي في المسرح التربوي، مجلة اداب الرافيدين، عدد ، 2004 ، ص10.

³ Graham, Keneth: values to children from good theatre 4th pr. University of washinton press. Seatle and London .P29.

هذه الرموز، ويفهمون الحبكة، أي ان الاحداث تحركها دوافع معينة تؤدي بمساراتها الى الصراع او لحل الصراع.

إن الطفل في هذه المرحلة (10-12) يحاول تقليد سلوك وحركات البطل الحائز على اعجابه اكثر من محاولته تقليد سلوك وكلام وحركات زملاءه واقارانه المقربين.¹

ويكون كذلك واعيا بالخط الفاصل بين الواقع والخيال ، وتذكر القصص بدقة وان يعيد حكمها بكفاءة ويقوم بتنبؤات معقولة حول ما سيحدث للشخصيات، ويذهب الان الى ما وراء الحبكة الظاهرية ويهتم بالأسلوب والتعبير والتكوين الخاص بالعمل بل ينتج المحاكاة التكمية، كما يتذوق الانحرافات او الإزاحات التي تحدث في الاشكال المألوفة من المسرحيات.²

كما ان الاطفال يحاكون سلوك النماذج الاكثر نجاحا، وعندما يكافؤون لمحاكاة الاحكام الاخلاقية للنموذج يغيرون من احكامهم الاخلاقية ليصبحوا مثل النموذج فالأشخاص الجميلون وذوي الخطوة الاجتماعية والاكفاء والاقوياء فانهم ينتزعون محاكاة الاخرين لهم اكثر من النماذج التي لا تمتلك هذه الصفات.³

ويفترض بالنتاج الابداعي أي كان نوعه سواء للكبار او للأطفال ان يتوفر على مجموعة من الخصائص لكي تستدعي الاستجابة الجمالية وهذه الخصائص:

- اللاعتيادية : وهي تثير الدهشة في الملاحظ لان الاستثنائي يجذب العين لوجود شيء غير متوقع فيه يحدث فينا هزة تشد تفكيرنا.

- الملائمة : وهي تستدعي استجابة الارضاء والاشباع التي تكون مماثلة للشعور بالارتياح

العام.

¹ توك، محي الدين وعبد الرحمن عدس: اساسيات علم النفس التربوي، الجامعة الاردنية، 1984، ص 173.
² عبد الحميد، شاكرا: التفضيل الجمالي، دراسة سايكولوجية التذوق الفني، عالم المعرفة، عدد 267، الكويت، 2001، ص 342.
³ توك، محي الدين وعبد الرحمن عدس، المصدر السابق، ص 195.

- قوة تحويل الواقع : التتابع الذي يتميز بهذه الخاصية يمتلك فعل الاثارة لدى الملاحظ وتغيير طريقتة في ادراك العالم والتفكير به، أي تتطلب من الملاحظ تمثيل واستيعاب النتاج وضمه الى عالمه.

- تكثيف المعنى : ومثل هذا النتاج يحمل الايجاز أي كفاءة الاستيعاب التي تحوي عناصر جوهرية تستدعي العديد من التأملات والتفسيرات ويكون الملاحظ مدعوا هنا لتذوق نكهته الخاصة بهذا التكثيف.¹

2. خصوصيات الكتابة الدرامية للأطفال:

من غير الحكمة على الإطلاق استسهال الكتابة للأطفال، فأدب الطفل فن صعب، صعوبة الولوج إلى عوالم الطفولة، ولعل أصعب أنواع هذه الفنون، فن كتابة المسرحية الموجهة للطفل، لأهمية كل عنصر من عناصر المسرحية ودقته: لغة، وحواراً، وشخصيات، وحكاية .. إلخ

✓ اللغة:

البساطة أهم سمة من سمات لغة نص مسرح الطفل، وهذا الأمر يتطلب من الكاتب استخدام لغة غير معقدة أو مهمة؛ بل مستقاة من قاموس الأطفال اللغوي، ومنسجمة مع قدراتهم العقلية، وحاجاتهم النفسية، ليس بغية الفهم المباشر للنص، أو العرض فحسب؛ بل من أجل الاندماج والتواصل معهما أيضاً، من دون اللجوء إلى التبسيط الذي سيعود بالضرر على الأطفال: لغة ووعياً وذوقاً.

✓ الحوار:

¹ صالح، قاسم حسين: القراءة، الخلافة للواقع وتجسيد الاستجابات الجمالية، جريدة الزمان، عدد 2004/4، في 2005/1/3.

يعدّ الحوار كيان النص المسرحي، فبواسطته تسرد الحكاية، ومن خلاله تتكشف معالم الشخصية وتتطور، ومن دونه لا يتنامى الحدث، ولا يتكامل الصراع، ولا تصل المعلومات إلى الطفل القارئ، والحوار الجيد في مسرح الطفل هو: الحوار الواضح، الدقيق بلا إطالة، جملة وعباراته مختصرة من دون مغالاة، يلجأ الكاتب أحياناً إلى تكراره في بعض الأماكن، بقصد إمتاع القارئ والمتفرج الصغير، ومساعدته على الاندماج والتنبؤ بمصير الشخصيات والأحداث في المسرحية.. ومن المستحسن أن يركز الحوار على أمرين هامين:

- التعبير عن الشخصيات: عمرها. مكانتها. ثقافتها. معاناتها.
- الحركة) ويعدّ الحوار فعلاً من الأفعال، ومظهراً حسياً للمسرحية، لذلك، فإن قوته تكمن في حركته¹.

✓ الحكاية:

الشغف بالحكايات ميل إنساني عام، يتصف به الكبير والصغير، الجاهل وغير الجاهل، والتزام كاتب مسرح الطفل بها ضرورة واجبة، بحيث تكون الحكاية، ومهما كان موضوعها، واضحة، بسيطة، محبوبكة بإتقان، لتزيد من جذب انتباه المتفرج الصغير. والحكايات الشعبية نبعثر، يمكن أن ينهل منها الكاتب الكثير مما هو مناسب لأطفال اليوم، و يمسرحها، مراعيّاً بعض الشروط الضرورية مثل:

✓ حسن اختيار النص.

✓ الموضوعات يجب أن تكون مرحة. خفيفة.

✓ تتميز بالحركة.

✓ أن تكون قريبة من الأولاد وحياتهم.

¹ سلمون، سمير. مسرح الأطفال بين الواقع والطموح، مجلة الحياة المسرحية-دمشق. العدد 41 - عام 1994 - ص 126.

✓ أن تكون سهلة اللغة.

✓ أن تتضمن بعض الأعاجيب والخرافات.

✓ أن يدخل فيها العنصر الشعري البديع.¹

و الهدف من تقديم الحكايات في مسرح الطفل، وصياغتها بشكل مناسب، فنياً وتربوياً، هو تعلم الطفل مبادئ الخير والحق، والحكم الصحيح على الأحداث بالدرجة الأساس، ولكن دونما وعظ أو إرشاد مباشر. وما ينطبق على الحكاية ينطبق على الموضوعات الأخرى المأخوذة من الحياة المعاصرة، تلك التي يستحسن أن تكون ضمن معرفة الطفل للواقع، في جو من الغرابة والإثارة لشد انتباهه وتشويقاه.

ولأهمية هذا العنصر في مسرح الطفل؛ فإن بعض المسارح تلجأ إلى تقديم معارف ومعلومات جغرافية، حسابية، طبية.. في قالب الحكاية المشوقة.

✓ الشخصية:

تعدّ الشخصية عنصراً مكوناً للمسرحية التي تقوم (على حدث يتم بساطة الشخصيات، أو الممثلين، في مكان وزمان محددين أمام جمهور من المتفرجين². والشخصية المسرحية عبر تاريخها لم تثبت على شكل واحد كما حددها أرسطو، فلقد تلونت وتشكلت حسب عوامل جوهرية عديدة: مكانتها. سننها. بيئتها. عصرها. رؤية خالقها. مخرجاً كان هذا الخالق أم مؤلف.

وإذا كان هذا الكلام يخص مسرح الكبار بالدرجة الأساس، فذلك لأن للشخصية في مسرح

الطفل سماتها الضرورية التي يمكن أن نشير إلى بعضها:

¹ عيد الرزاق، جعفر. الحكاية الساحرة- دراسة في أدب الأطفال -دمشق -ص 197 .

² أسعد، سامية. الشخصية المسرحية- مجلة عالم الفكر- الكويت- المجلد 18 - العدد الرابع- 1988 ص 115 .

✓ تميز الشخصيات في المسرحية. بحيث تحتوي كل شخصية في النص الواحد على قدر كبير من الحيوية والتفرد والحياة. لأن الشخصيات الجامدة لا تقنع الطفل؛ بل تجعله ينفر منها، ومن العرض أيضاً.

✓ أن تتسم بالوضوح التام، في الشكل والمضمون، وذلك من خلال: أفعالها. إلقاءها. زيتها .. ليسهل على الطفل فهمها، وبالتالي التعاطف معها، أو نبذها.

✓ الاقتصار على العدد القليل من الشخصيات قدر الإمكان، ويفضل التركيز على شخصية رئيسة ليتمكن القارئ، أو المتفرج الصغير من متابعتها جيداً.

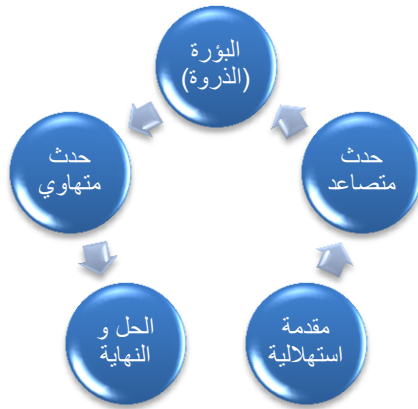
✓ تقديم الشخصيات التي تجسد الخصال النبيلة: كالشجاعة، والصدق، والشهادة، والتفاني في طلب العلم، والانتصار للخير والحق، كما يفضل، قدر الإمكان، عدم نسيان الشخصيات القادرة على الإضحك، لقدرتها على إضفاء السرور والبهجة إلى نفس القارئ والمتفرج الصغير.

✓ الحبكة:

وتعني الحبكة تسلسل الأحداث وتناميها واندغامها في نسيج المسرحية الواحد، والحبكة في المسرحية الطفلية متقنة الصنع، بسيطة من دون تبسيط، أو سداجة، فللطفل ذكاؤه، وحسه المرهف، وحبه الشديد للإثارة التي توقدها الحبكة القوية، وهو يفضل أن يشاهد الأحداث المثيرة ويقراها منذ بداية النص، أو العرض المسرحي.

وفي الصراع بين السلبي، غير المفرط في سلبيته، والإيجابي، غير المبالغ فيه، لا بد أن تحقق قوى الخير النصر على قوى الشر، ولكن من دون تدخل سافر، أو إقحام من الكاتب. وإنما نتيجة لصراع مقنع، فنياً وفكرياً، بين قوتين متكافئتين، وذلك بهدف تعليم الطفل مبادئ الحق والخير والحكم الصحيح على الأمور. الذي لن يؤتي ثماره إلا من خلال صراع واضح غير معقد،

لأن من شأن الصراعات المعقدة غير المفهومة بالنسبة إلى الطفل إرباكه وتسريب الملل إلى نفسه، الأمر الذي سينعكس سلباً على قراءته للنص ومتابعته للعرض. فليس من المهم بالنسبة إلى من يبدع للأطفال أن يرضي نفسه، بل المهم هو إرضاء الطفل وجعله يفهم (لأن الشيء المهم الوحيد ألا يشعر الطفل بأنه لا يفهم¹، وفي نسيج الحبكة الناضجة يتم الاعتماد على الحدث الرئيس الذي يتصاعد ليصل الذروة ثم يبدأ في الانحدار وصولاً إلى الحل²، وعدم طغيان حدث ثانوي عليه، مهما تميز هذا الحدث بالمتعة والفائدة، وتجنب إطالة المسرحية، أو استمرارها، بعد اتضاح الأمور وحل العقدة، حرصاً على تركيز الطفل وعدم تشتت ذهنه.



✓ الأنسنة:

وهي إعطاء الأشجار والجمادات والحيوانات صفات وخصائص إنسانية، وذلك لجعلها تتكلم وتنفعل وتتفاعل مع المشاكل التي تعترضها، وكانت هذه التقنية مهمة لأهمية الحيوان والطبيعة في خيال الطفل، رغم أنهم يعون حقيقتها ولكنهم يقبلون أنسنتها بدعوى أن هذه الكائنات تبادلهم نفس الحب وتريد التحدث معهم.

✓ الخوارق:

¹ كولديرغ، موسى. مسرح الأطفال- فلسفة ومنهج- ترجمة صفاء روماني- وزارة الثقافة- دمشق-ص 145.
² التدريب المسرحي، الدرجة 1، جمعية كازافلور.

لقد كان ولا يزال استحضار الظواهر الميتافيزيقية في أدب الطفل يستحوذ على انتباهه منذ نعومة أظافره، فالطفل يحب أن يسمع قصص الجان والغول والعفاريت والمردة والأبطال أصحاب القوى الخارقة والتنانين وغيرها.

3. تقنية الكتابة الدرامية للأطفال :

يجب أن نراعي في النص الذي نهيئه ما يلي :

- ✓ الفئة المستهدفة، أي حسب المستوى الدراسي.
- ✓ الهدف المعرفي التعليمي، ومراعاة مراحل النمو.
- ✓ الهدف التربوي والدعوة إلى شخصية صالحة.
- ✓ الهدف الجمالي والدعوة إلى التذوق الفني للفرجة.
- ✓ تحديد الشخصيات.
- ✓ تحديد الوحدات الثلاث : الزمان، المكان، الحدث.
- ✓ رسم حدود النص "الإطار العام".
- ✓ تحديد التيمة الأساسية.
- ✓ التركيز على النقط التي تعتبر هامة بالنسبة للتمثيل.
- ✓ نوع الملابس وعصرها.
- ✓ الديكور وألوانه، ويستحسن أن يرسمه التلميذ.¹

4. اشتراك الأطفال في عملية الكتابة:

- ❖ جمع الأطفال، ووصف الموضوع، وتسجيل الملاحظات، والتعديل بما يناسب .
- ❖ ضرورة وجود مندوبين بين الأطفال يسجلون وملاحظاتهم.

¹ أولحبيب عبد السلام، نادر عبد اللطيف، اسخور مصطفى، اللقاء التكويني الثالث للمسرح المدرسي سنة 1995.

- ❖ المشرفون والأساتذة يسألون الطلاب بما يفيد النص .
- ❖ اعتماد عملية حضور الأطفال البروفات (التدريبات).
- ❖ تكليف بعض الطلاب بصياغة النص النهائي مع متابعتهم.

5. مسرحة النصوص :

من أجل تبسيط معطيات نص عادي وجعله قابلا للتمسرح، نبرز بعض التقنيات التي تعتبر مجالا للتمرن على الكتابة المسرحية، حيث يمكن للأطفال المشاركة فيها، مما يشجذ الطاقة الإبداعية لهم، ويحفز المعلمين على توفير نصوص مسرحية من إنتاجهم دون اللجوء لأعمال مسرحية جاهزة، وبذلك نجعلهم يتوفرون على تنظيم عملهم واشتغالهم في أنشطة المسرح. وهذه التقنيات كالتالي :

(1) التفكيك :

- ✓ اختيار النص (أي نص).
- ✓ قراءة النص.
- ✓ تحليل النص: طبيعة النص، جرد الأسماء والأفعال.
- ✓ تحديد الفكرة الرئيسية.
- ✓ تحديد الأفكار الفرعية.
- ✓ تحديد الأحداث.
- ✓ تحديد الزمان والمكان.
- ✓ تحديد الشخصيات.

(2) إعادة كتابة النص المختار مسرحيا :

- ✓ الانطلاق من الشخصيات حسب أهميتها من النص.

- ✓ سرد الأحداث بواسطة الحوار.
- ✓ الحفاظ على وحدة النص من خلال الزمان والمكان والحدث أو التصرف فيها حسب ما يتطلبه إبراز الفكرة الأساسية.
- ✓ البناء الدرامي للنص حيث يتم التركيز في هذا البناء على :
- ✓ التمهيد/مشهد ميعي.
- ✓ الحبكة/العقدة.
- ✓ الحل.
- ✓ النهاية : نشيد أو أغنية أو رقصة.

6. مسرحة المناهج :

في هذا الإطار يصير المسرح وسيلة موظفة لخدمة المواد الدراسية، وليس غاية في ذاته، فهو أسلوب تعليمي ووسيلة إيضاح تشرح الدروس وتبسطها وتشخصها.

ومسرحة المناهج من أنجح الوسائل التربوية لتحقيق الخدمة المباشرة سواء للمشخص أو المتلقي، لأن العملية التعليمية خرجت من كونها معلومات تملئ بها عقول التلاميذ، وإنما هي خبرات يكتسبها الفرد لكي يتفاعل مع حياته بشكل أفضل، وذلك لما للمسرح من خاصية التركيبية، والمشاركة على مستوى العرض المسرحي بين التلاميذ والمعلم، والتلاميذ مع بعضهم البعض، والتفاعل المباشر بين المؤدي والمتلقي.¹

¹ عبد الفتاح نجله، الدراما، علاج نفسي فعال للأطفال، ط1، القاهرة، 2010، عالم الكتب، ص 97.

والملاحظ أن الكثير من المتخصصين في التربية قد أخذوا يفكرون في توظيف الدراما كوسيلة لتدريس المواد، وقد اختمرت هذه الفكرة بعض ملاحظة مدى نجاعة وتأثير البرامج التعليمية التي يعرضها التلفزيون.¹

ولمسرحية المنهاج مستويات: الابتدائي، الإعدادي، الثانوي، وهي تتدرج من نص لا يتجاوز ربع الساعة، وفي لغة وشخصيات ومواقف بسيطة. هذا وكان إدماج التربية المسرحية في المناهج بصورة مرحلية في رياض الأطفال، والابتدائي والإعدادي والثانوي، وتدرس النصوص الأدبية المسرحية ضمن مناهج الأدب العربي، مع التركيز على خصوصيتها من حيث هي فن قائم بذاته، كمسرحية "أهل الكهف" في الإعدادي، و"ابن الرومي في مدن الصفيح" في الثانوي.

وهكذا تتحقق للتربية المسرحية أحد أهدافها الأساسية وهو الهدف التعليمي، أي إعداد الموضوع والمادة الدراسية إعدادا دراميا، وإشراك التلاميذ في إعداد ولعب النص المعد داخل الفصل.

7. معايير عملية اختيار النصوص:

يعتبر اختيار النص المسرحي الملائم عملية صعبة، لا بد للقيام بها من الإلمام بأمور كثيرة، منها:

1- ملائمة النص للمرحلة التي يقدم فيها مضمونا وشكلا، تتحقق المتعة فيها للأطفال لا للكبار، والقدرة على تفجير طاقات الأطفال، والمساعدة على كشف مستوى ذكائهم، كما ينبغي أن يكون مضمون النص قادرا على كسب ثقة الأطفال واحترامهم وإيمانهم بفائدتها، بحيث يكون عاملا على الإفادة تربويا واجتماعيا وترفهييا.

¹ المصدر السابق ص 97.

2- ملاءمة النص مع قدرات الفريق وعددهم، ولا بد من مراعاة الإمكانيات المادية والبشرية، وليس من الضرورة اختيار نص فوق القدرات الذاتية لفريق العمل أو دون هذه القدرات، ولا بد من تلاؤم النص مع شروط الإنتاج والعرض: مكان التمثيل، والمناظر، والملحقات.

3- تلاؤم النص مع العملية التربوية؛ منهجا وسلوكا، بطريقة التوازي أو التكميل أو التطوير.

4- ضرورة تناسب الأسلوب والمضمون مع قدرات الأطفال العقلية والنفسية والاجتماعية.

5- استخدام لغة بسيطة جميلة تتوازي مع المرحلة، وتأثيرها.

6- مراعاة المضامين حسب سني العمر، والبعد عن الإقحام والمباشرة والخطب والنصائح؛ إذ لا يستطيع الطفل إدراكها بالشكل الفج.

7- المحافظة على وحدة الموضوع مما يساعد على عدم تشتيت أذهانهم كما يساعد على تجسيد أفكار وقيم ومفاهيم ضرورية.

8- النص المسرحي الناجح يقوم على الكوميديا والأجواء الخيالية والموضوع الواقعي

9- عدم طول المسرحية حتى لا تجهد التلاميذ المنتجين وتؤدي إلى عدم تركيزهم، وحتى لا تجهد التلاميذ المشاهدين وتؤدي إلى مللهم.

10- اعتماد المشاهد الصامتة التي لا تحتاج إلى حوار كبير، إذ يصعب على الأطفال حفظه.

11- تحريك مشاعر الطفل: "الجد والفرح، والحزن والشفقة، والصراع، والتوتر، والصدام، والمفارقات"؛ في لغة فصيحة مبسطة خالية من الأخطاء، ولغة تنمي عندهم القدرة على التفكير والابتكار والخيال.

12- أن يتضمن النص فكرة قومية، ليست بالضرورة أفكار سياسية مجردة، بل سياسة

مرتبطة بفلسفة التعليم.

13- أن يتضمن النص معايير أخلاقية: "الإخلاص، والنبيل، والشجاعة، والتضامن،

والأمانة، والبطولة، والعمل، والعدالة، من خلال سيرة الرسول صلى الله عليه وسلم،

والصحابة، وكبار القواد، والأبطال القوميون.

**العرض المسرحي للطفل
وخصوصيات الإخراج
وإدارة الممثل**

الفصل الثاني: العرض المسرحي للطفل وخصوصيات الإخراج وإدارة الممثل :

8. عرض مسرح الطفل:

المسرح في منظور الطفل فرجة وممتعة وحسب، وأما الفائدة فهي غايتنا نحن الكبار، ولا تتحقق الغاية الأولى، ومن ثم الثانية مسرحياً، إلا بالعرض المسرحي، والعرض الجيد تحديداً، المتكامل فنياً: نصاً، وإخراجاً، وتمثيلاً، ومتممات فنية، ذلك المنسجم والمتوافق مع وعي المتفرج الصغير ونفسيته واحتياجاته.

ومن أولى شروط العرض الناجح، الاعتماد على الحركة بشكل أساسي، أكثر من الاعتماد على الحوار مهما تألق وتميز. لأن الحركة على خشبة تثير فضول الطفل واهتمامه، وتحقق له المتعة، ويتقدم عرض الأحداث في مسرح الطفل على وصفها، أو الإخبار عنها، بوساطة الممثل أو الراوي، ولا يمكن إغفال ما للكوميديا من دور في نجاح العرض، شريطة أن تكون مجسدة، بواضحة بلا لبس أو غمز أو لمز يستعصي على فهمه، ومن المفيد في حال كهذه استثمار تفاعل الطفل المتفرج، وإشراكه في العرض بالشكل الذي يجده المخرج والممثل المبدع مناسباً ومفيداً.

وفي المحصلة النهائية، لا يمكن إبداع عرض مسرحي للأطفال مستوفي شروط نجاحه، إلا بتضافر جهود صناع العرض المسرحي من: مخرج، وممثل، وفني.

1. الإخراج المسرحي للطفل وتقنياته :

1.1 مفهوم الإخراج المسرحي وأهم نظرياته :

لا يختلف اثنان على أن مفهوم " الإخراج " هو مفهوم حديث، ظهر في أواخر القرن 19، إلا أن تاريخ المسرح عرف وظيفة الإخراج (المخرج)، منذ اليونان كما جاء مفصلاً في "فن الشعر

"لأرسطو، مما يدل على أن العروض المسرحية لم تنفذ بشكل (اعتباطي وعشوائي بل كانت تنفذ بوظائف إخراجية في البداية مع سلطة المؤلف) كأعمدة المسرح الكلاسيكي : اسخيلوس ، سوفوكليس ، وإيروبديدس-وتلتها مرحلة الممثل الأول للفرقة هو المنفذ - كما في مسرحيات شكسبير في المسرح الإلزابيتي ...-ولكن عند ظهور المخرج تراجعاً ليفسح المجال لمبدع أكبر يتصف بصفات فنية يفتقران إليها ، وهو "المخرج".

والمخرج بشكل عام "هو ذلك الفنان الذي يقرأ المسرحية بتعمق ويصور أحداثها على مسرح مخيلته ثم يجسدها على منصة المسرح بواسطة الممثلين"¹، هكذا فالمخرج يقوم بكتابة ثانية ؛ أي محاولة إحياء النص الأدبي على خشبة المسرح ، هذا ما يسمى بالكتابة الإخراجية أو الكتابة السينوغرافية، ليصور عرضاً يهتم به بكل العناصر التقنية للإخراج فضلاً عن النص ، هناك الخشبة / الركح، الممثلون، والديكور، والإضاءة، والموسيقى إلى آخره من العناصر الأخرى التي تساهم في العملية المسرحية لنحصل في الأخير على عرض متكامل.

كما أن المخرج يجب أن تكون له ثقافة واسعة تساعد على تعميق وتصوير الحدث على مسرح مخيلته ذلك " أن ينظر للحياة نظرة عميقة فيحللها تحليلًا دقيقًا ويفسر ظواهرها الطبيعية والسياسية والاجتماعية والاقتصادية، بالإضافة إلى تمتعه بثقافة عامة وواسعة، واختصاص في عالي وتذوق جمالي رفيع"²

وقد أوجزت مجموعة من الدراسات أن المخرج هو كائن ذو ثلاثة أوجه:

- المخرج المفسر: وهو المخرج الذي يصهر على تفسير ما جاء به الكاتب في النص الأدبي ، ويعتبر من أهم أعمال الإخراج إلا أن ذلك لا يقلل من قيمة المخرج بقدر ما يضيف عليه نوعاً من النقل والشرح.

¹ محمد سعيد الجوخدار: مبادئ التمثيل والإخراج (ص 74)
² محمد سعيد الجوخدار: مبادئ التمثيل والإخراج ص 74.

• الخرج المرآة : وهو المخرج الذي يعتمد على مرآة تنعكس عليها الخصائص الذاتية للممثل ، حيث يعتمد بذلك على ذات الممثل ويجعل منها المحرك الرئيسي للمسرحية المقدمة، خاصة من الجانب النفسي.

• الخرج المنظم /المبدع :وهو المخرج الذي ينظم عملية الإبداعية انطلاقا من اختيار النص الأدبي مروراً بالتشخيص مروراً بانتقاء الممثلين وبالخطة الإخراجيةمما ينتمي إلى وضع خطة الإخراج حتى تظهر له الصعوبات والعقبات لتظهر شخصية المخرج المنظم الذي يصهر على العمل المسرحي ...ثم التعامل مع الوسائط التقنية من فنان الديكور، والإضاءة، والأزياء بنفس الأسلوب لذلك لا بد للمخرج من أن يكون قد أعد لذلك وحسب لكل أمر حسابه.¹

وقد ظهرت مجموعة من النظريات التي بلورت مفهوم "الإخراج" وجعلت منه علما وفنا وفيما يلي سنحاول الحديث عن أهم نظريات الإخراج المسرحي :

ويعد ساكس ميننجن أو جورج الثاني الألمان أول من اقترن اسمه بالإخراج وتهدف "نظرية ساكس ميننجن في اعتماد الدقة التاريخية والجمع بين الأصالة والمعاصرة في تقديم التصميم في المناظر والأزياء، ولاسيما أن المخرج كان من المهووبين في فن التشكيل والتجسيد البصري دون أن يخل ذلك بمعنى العمل المسرحي المنجز. ويعني هذا أن المخرج كان يربط جدليا بين الماضي والحاضر ضمن سينوغرافيا تاريخية دقيقة وأصيلة وموضوعية وواقعية بعيدا عن الزيف التاريخي والمبالغة في الزخرفة الباروكية التي طفت على مسرح العصور ومسرح الكنيسة المنتشر كثيرا في إيطاليا"²

وقد ساهم ساكس ميننجن أيضا في بلورة الممثل أيضا فضلا عن اهتمامه بكل ما هو مساعد للممثل على التجسيد والتشخيص من قبيل الإكسسوارات والأزياء كل ذلك كان في

¹ نفس المرجع.ص79

² أحمد زكي :عبقرية الإخراج المسرحي،المدارس والمناهج (ص190)

إطار اعتماده على الدقة التاريخية وإخراج المسرح من مبالغة الباروكية التي كانت طاغية قبل حقبة التاريخية سنة 1872م.

وبعد ذلك توالى على المسرح العالمي مجموعة من المخرجين المنظرين الذين كان لهم الفضل في بلورة مفهوم الإخراج وإعطاءه صبغات مختلفة على حسب تياره ومذهبه والفترة الزمنية التي عاش فيها.

ونذكر على سبيل المثال أنطوان الذي أتى بمجموعة من المفاهيم الإخراجية من أهمها:

"الجدار الرابع" الذي كان من رواد المدرسة التاريخية الطبيعية في تقديم عروضه في إطار فرجة مسرحية أصيلة يحترم فيها الجمهور العرض ويضعه بينهم وبينه جدارا رابعا من أجل تشخيص حياة طبيعية بطريقة فوتوغرافية يتخللها الإيهام والفرجة والتقمص.

والممثل يعتبر من أهم مكونات العرض المسرحي الذي لا يمكن الاستغناء عليه نظرا لمكانته ودوره الحيوي في إيصال العلامات السمعية البصرية إلى الجمهور، وهنا لا يفوتني المخرج الروسي الشهير ستانسلافسكي الذي يعتبر من أهم المخرجين الذين اهتموا بالممثل، حيث يعتبر أن صاحب أو منهج متكامل لتكوين الممثل في المسرح الحديث ومن أجل هذا الهدف أسس أستوديو الممثل في موسكو لتأهيل الممثلين وتدريبهم قصدا إعدادا لعرض ناجح " مع احترام القراءة الصوتية وتحسين النطق والقراءة الحركية والارتجال واستجماع الأحداث الدرامية وتحديد أهدافها والظروف المحيطة بها والالتجاء إلى الذاكرة الذاتية والتسلح بالمؤثرات العاطفية والوجدانية الشخصية لمعايشة الدور الجديد، ولا بد أن يعرف الممثل الشخصية التي يحاول أن يقوم بها أو يحققها على خشبة المسرح. ويجب أن يعرف أين موضع شخصيته بالنسبة للزمان والمكان والظروف الشخصية التي سبق ت أحداث الشخصيات الأخرى ومواقفها، ويجب عليه أن يكون قادرا على الاستفادة من تجربته الماضية

في الحياة لمعاونته على إعادة إيجاد الحدث الحالي، الذي يشرح عن طريق الظروف، ويحدد الهدف"1

ولا يمكن استثناء برتولد بريخت الذي عرف معه المسرح والإخراج بحيث ثار على ما سبقه من مسرح لم يخرج عن النظام أو الدراما الأرسطية وبذلك فقد رفض كل التقنيات الإخراجية الكلاسيكية، فعوض التقمص بالتشخيص، والجدار الرابع بتكسيه، والتطهير بالتغريب، فضلا عن اعتماده على اللافتات والشعارات المكتوبة كما وظف السينما "كما اعتمد على تقنيات شرقية كالتغريب والراوي والحكاية والأمثولة والغناء والرقص والهوان والأقنعة"2

وبعد جرد كل هذه النظريات الإخراجية، فقد تبين لنا أهمية المخرج لإنجاح العمل المسرحي ومن هنا يمكن لنا أن نتصور آفاق خصائصه الفنية المتعددة ، فنن الإخراج لا يدرس وإنما يكتسب عن طريق تراكم التجارب الفنية، وكذلك شخصية المخرج التي يجب أن تتمتع بخيال واسع ، وبذوق فني رفيع، وتصوير فني يرقى إلى العملية الإبداعية عامة." فالمخرج هو قائد المسرح وهو الذي يحدد طريقه الإبداعي، وهو المسؤول الأول عن نجاح العرض المسرحي وعن فشل المسرحية وعن أداء الممثلين، وعن عدم تفاعل المتفرج مع أحداث المسرحية"3.

بعد عملية الكتابة على الورق وإعداد النص الملائم للأطفال، تأتي عملية الإخراج، أي الكتابة في الفضاء، وهي كتابة بالجسد على أو داخل الخشبة، وهذه الكتابة كما يقول عبد الكريم برشيد مفرداتها : الكتل والأحجام والظلال والأضواء والأزياء والأقنعة وغيرها من

¹ أحمد زكي:عبقرية الإخراج المسرحي:المدارس والمناهج ص 209.

² عبد الكريم برشيد:حدود الكائن والممكن في المسرح الإحتفالي ص 44.

³ محمد سعيد الجوخدار:مبادئ التمثيل والإخراج ص 73.

الكماليات، والواضح أن عملية الإخراج في مسرح الطفل تقتضي بالضرورة الإلمام بمبادئ الإخراج المسرحي في عمومياته.

إن الإخراج المسرحي هو الذي يبعث الحياة في النص المكتوب من خلال ممارسة فضائه المتعددة على الخشبة، حيث يستنبط المخرج تصورا شموليا عاما من خلال قراءاته المتعددة للنص المسرحي، فالإخراج إذن له مكانة هامة من حيث الإبداع والتطبيق والممارسة، إذ يحول النص المكتوب إلى نص حركي مشاهد يفسح للطفل/المتلقي مجالات واسعة للتخييل والفضول وحب المعرفة والممارسة الفعلية على أساس توجه سليم واندماج صحيح، وانطلاقا مما أورده بعض الباحثين والمهتمين في هذا المضمار، فإن الإخراج لغويا هو مصدر لفعل رباعي (أخرج-يخرج-إخراجا) أي إظهار الشيء، وفي الاصطلاح الفني يأخذ نفس المعنى ويصبح إظهارا لهذا الشيء للوجود في حلة تضيف عليه جمالية وبصمة متفردة، ويرى أندري فواز أن الإخراج هو الكتابة الجديدة للنص المسرحي، كتابة تحضيرية تجعله ينتقل من النص كساكن، كمتن، إلى عرض حيوي ومتحرك.

أما كروتوفسكي فيقول عن الإخراج في كتابه "نحو مسرح فقير": هو بصمة إبداعية تختلف من مخرج لأخر حسب حمولات المخرج الثقافية والفنية. وبالرجوع إلى تلمس وظيفة الإخراج المسرحي، نصادف مقولة سعد أردش التي أوردها سالم كويندي في كتابه "المسرح المدرسي"، والتي تعبر بوضوح عن هذه الوظيفة وترسم معالمها العامة حيث يقول: ينصب عمل المخرج على إبراز الصورة المسرحية التي هيكل متكامل، نتيجة تضافر جهود إبداعية وحرفية يمكن إجمالها في عناصر أربعة: الكلمة والتعبير والجمهور والتنظيم.

ويميز veleustein في كتابه "الإخراج المسرحي وشرطه الجمالي" بين معنيين للإخراج المسرحي، الأول واسع يقضي بأنه مجموع وسائل التعبير الركحية: ديكور، إضاءة، موسيقى

وأداء ممثلين. والثاني ضيق يجعل منه تنظيماً في زمان وفضاء تمثيلي لمختلف عناصر التعبير الركيحي للنص الدرامي. بين هذين الوظيفتين للإخراج المسرحي العامة والخاصة، يلعب الإخراج أدواراً أخرى متعددة، ففن الإخراج هو فن الوضع في الفضاء لما لم يستطع الدراماتورج وضعه إلا في الزمان.

والإخراج يقصد به تحويل النص المكتوب إلى عرض مسرحي، من كتابة نصية إلى كتابة ركيحية بوسائل إبداعية وتقنية متعددة (جسد الممثل، الإضاءة والأزياء، الديكور والملحقات، المؤثرات الصوتية، الجمهور...).

ولا شك في أن مسؤولية نجاح العرض، أو فشله، تقع بالدرجة الأولى على المخرج، لأن المخرج هو مهندس العرض المسرحي، وهو الوسيط الأكثر فاعلية بين العمل الفني وجمهور الأطفال، الأمر الذي يتطلب منه فهم طبيعة قطبي العلاقة المسرحية وماهيتها بشكل جيد، واختيار أفضل الوسائل والأساليب لمد الجسور بينهما، إن فهم المخرج لشخصية الطفل، وتفهم احتياجاته، ومعرفة واقعه، والتعاطف معه، من خلال مراقبة حياة هذا الشريك، والاطلاع على كل ما يتعلق به من دراسات وأبحاث في علم النفس والتربية وأدب الأطفال، سيساهم في حسن اختيار المخرج لنصه المسرحي، وإعداده بشكل يناسب مخزون الطفل المعرفي واللغوي، ومرحلته العمرية، وسيلعب حسن استخدام الموسيقى وتوظيفها، والديكور، والرقص، والغناء.. ومكونات فنية أخرى دوره الفاعل في صنع عرض متألق وسليم.

ولا غنى للمخرج عن علاقة حميمة مع جمهوره، بمعاملتهم باحترام، وتقديم المعلومات الضرورية لهم قبل العرض، وإشراكهم في عمله أثناء العرض بأسلوب ذكي وغير مباشر، وبعد العرض من خلال مناقشتهم والاستماع إلى آرائهم، هذا الاهتمام الزائد من قبل المخرج

بالمتمفج الصغير، ينسحب بالقدر نفسه على الطفل المشارك في العرض، فالطفل الممثل الذي يتم تدريبه بأسلوب تلقيني، سيتحول إلى دمية لا حول لها في المسرح، وخارج المسرح أيضاً، والطفل الموهوب الذي يُكثر المخرج من كيل المديح له، سيعطل الغرور محرركات موهبته، ويدفعه إلى إساءة العلاقة مع أقرانه.

1.2 خصائص الإخراج المسرحي للطفل:¹

إن أهم ملاحظة يجب إبرازها فيما يخص الإخراج المسرحي للطفل، هو أنه لا يمكن إعطاء مفهوم دقيق وواضح المعالم فيما يخص المجال، نفس الشيء بالنسبة للإخراج المسرحي بشكل عام، ومَقَادُ ذلك تعدد المفاهيم الإخراجية، والنظريات التي وضعها كبار المخرجين، والتجارب والممارسات المستفيضة والمتعددة التي عرفها المجال.

إن الإخراج المسرحي كما سبق وأن قلنا هو الذي يعطي ويبعث الحياة في النص المكتوب، من خلال الممارسة الفعلية التي تتجسد فوق الفضاء الركحي، وهو تصور لا يخلو من القناعات النفسية والاجتماعية والموضوعية للمخرج. إلا أن المخرج يجب أن يأخذ بعين الاعتبار المسرح المدرسي باعتباره "كوسيلة للتنشيط والترفيه وهو ما يتضح من خلال الأنشطة التكميلية أو الموازية بواسطة المسرح"²

وفضلا عن هذا، فإن المخرج لا يستطيع بعث الحياة في النص المسرحي وملاءمته للمسرح المدرسي ليخلق نوعا من التفاعل مع المتلقي الطفل إلا إذا التزم بتلك الطرق والأساليب التي ينبغي إتباعها في العملية الإخراجية، والتي يطلق عليها ضمن مبادئ المسرح: التقنيات الإخراجية والتي يمكن تقسيمها إلى ثلاثة أنواع وهي :

¹ أيوب بوظلحة، المسرح المدرسي، بحث لنيل شهادة الإجازة، 2012، ص12-17.
² مجلة آفاق التربوية: العدد 11- ص99.

■ تقنيات حركية:

وتتمثل في التعبير الجسدي للممثل، كلامح الوجه والحركات والرقص وما يستدعيه ذلك من استعمال للماكياج "وجسد الممثل في المسرح يمكنه أن يساعد على استرجاع هذا الدور للجسد، لأنه يتموضع ضمنه برنامج أساليب اللعب، سواء كانت هذه الأساليب مقننة أو عضوية، بمعنى أن الجسد يتموضع بين جسد طبيعي معيش أو جسد مطاوع تبعا للموضوع"¹

وبالتالي فالتقنيات الحركية مادة الجسد التي يعمل من خلالها المخرج من أجل تعبيره الركحي من خلال جسد الممثل/الطفل دائما في الإطار التربوي الموازي للمسرح المدرسي موضوعا وهدفا.

■ تقنيات تلفظية :

وتتمثل في الإلقاء، والإنشاد، والغناء، والوصف هذا الأخير الذي يغني في بعض الأحيان عن المناظر، والديكور، ويساعد على تحديد زمن العرض، وتعويض بعض الشخصيات التي يرد ذكرها.

■ تقنيات مادية:

وتعمل على تجسيم وتجسيد المكان والحدث والزمن، وذلك من خلال قيامها دورين أساسيين :

- ملئ الخشبة وتحديد فضاء اللعب.

¹ مجلة آفاق التربوية: العدد 11 - ص 103.

- منح العمل المسرحي خاصيته الجمالية، وجعله قابلاً للمشاهدة¹. وتحضر في التقنيات المادية كل من الملابس والديكور، والإضاءة والموسيقى والملحقات المسرحية الأخرى.

إن الإخراج المسرحي للطفل يخضع لمجموعة من الخصائص الدقيقة التي يجب احترامها لتحقيق الأهداف التربوية والتعليمية والاجتماعية والنفسية المنشودة، رغم أننا قد نستشف أننا لسنا بصدد إخراج مسرحي بالمعنى الدقيق للمفهوم بقدر ما نتحدث عن الدراما التعليمية أو النشاط التعليمي للطفل، حيث أن "تأثيرات مادة الدراما على الأطفال تصاحبهم في المدرسة ولكنهم لا يدرون أي شيء عن هذا المسمى {دراما}. ما يهم الأطفال هو تواصلهم مع الآخرين من خلال التعبير الجيد عن أفكارهم ومشاعرهم وكيفية أداء مثل هذه التجارب والخبرات التي تمر بهم، ثم بعد ذلك يود الأطفال التحدث عن هذه الخبرات وكيفية أدائها مع تفسير محتوى هذه الخبرات"²

وعلى الرغم من ذلك فما يقتضيه الإخراج المسرحي للطفل من هذه المعطيات التقنية، فهي لا تعتبر محددة ومعينة بالحد الذي يقتضيه أي عرض من العروض، بل يتوقف ذلك حسب النصوص المختارة والفئة العمرية المحددة... الخ، وقد نوجز عاملين أساسيين يمكن أن ندرج هنا كمعطين أساسيين في كل عرض مسرحي مدرسي وهما :

- الفن المسرحي من جهة أولى.

- الطفل من جهة ثانية.

¹ ألكسندر دين: أسس الإخراج المسرحي – (ص 56)
² جير الدين براين سكس : الدراما والطفل (ص 19)

هذا ما يجعل المخرج المسرحي على وعي تام أنه سيضع فنا بالطفل وإلى الطفل، وبالتالي فبواسطة الطفل وقدراته الإدراكية والتواصلية وبسيكولوجية العامة والخاصة سيضع عرضه من أجل متلقي لا تفوق طاقته التأويلية طاقة الطفل نفسه.

والواقع أن العملية الإخراجية لمسرح الطفل بالغة التعقيد والحساسية، فإنه ينبغي على المخرج أن يراعي المقومات الفكرية والفنية للطفل من خلال :

- منظور الطفل :

إن قدرة المخرج تتمثل في رؤية الأشياء كما يراها الطفل، ولن يتأتى له ذلك إلا بمحاولته الولوج إلى عالم الطفل، من خلال إطلاعه على مختلف الدراسات حول الطفل والتربية، وعلم النفس... كما أن الاقتراب من الطفل ومحاولة التفاعل معه ومع نشاطاته المختلفة، أحسن وسيلة للوصول إلى مكنون الطفل وما يدور بعقله، هذا ما يجعل المخرج مستفيدا من كل ذلك على اعتبار أن "عالم الأطفال مليء بالحركة، وحركات الإنسان هي حركات وظيفية وتعبيرية. وفي الدراما يكون التركيز الأساسي على حركات الجسم التعبيرية"¹

- التصوير المسرحي:

إن المخرج المسرحي الناجح هو الذي ينجح في عملية التصوير خاصة أنه بصدد إخراج مسرحي للطفل، غير أن هذا التصوير يجب ألا يخرج عن القدرات التخيلية للطفل بل موافقا لمنظور الطفل كما سبق الذكر، وذلك من خلال تفسير بصري يوحى بمواقف الممثلين ومواقفهم الدرامية "فالتصوير التخيلي هو التفسير البصري لكل لحظة من لحظات المسرحية. وهو وضع الشخصيات في مواضع بحيث توحى بمواقفها الذهنية والوجدانية تجاه

¹ جير الدين براين سكس: الدراما والطفل – ص 55-

بعضها البعض، الأمر الذي يؤدي إلى نقل طبيعة المواقف الدرامية إلى النظارة دون استخدام الحوار أو الحركة¹. وبالتالي فالتصوير التخيلي المسرحي يهتم بشكل كبير على العناصر المرئية، بما فيها الديكور أيضا، ولذلك فإن التركيز على الأشياء المرئية يضاعف من أهمية وأسلوبه شكل جيد في مسرح الطفل.

- تصوير الشخصيات:

نظرا للرؤية المسرحية لمسرح الطفل على المخرج أن يقوم بتصوير شخصياته، وهي مرحلة جد صعبة ومعقدة وقد يتوقف عليها نجاح العرض أو فشله، هنا تكمن براعة المخرج المسرحي الذي يعتمد على مجموعة من التقنيات أثناء تصويره لها. بحيث أن "الأطفال يصدقون أنفسهم بصورة طبيعية أنهم أشخاص أو أشياء أخرى وفي دور مؤدى الدراما ما يحتاج الأطفال للتعليم-عن وعي- كيفية بناء الشخصية، والهدف هنا هو الفصل بين المفاهيم الخاصة بالتشخيص لهذه الشخصيات وتشمل على:

✓ المظاهر الجسدية.

✓ الحالة المزاجية والمشاعر والأحداث.

✓ الهدف والأغراض.²

وينبغي الإشارة هنا إلى نقطة مهمة مفادها وأن المخرج يجب أن يأخذ بعين الاعتبار الطفل والشخصية، ومشاكل الشخصية وحاجاته الذاتية، ويعني هذا أن الآثار النفسية التي تتركها المسرحية تعتمد بشكل كامل على تماثل الطفل مع الشخصيات، لذلك ينبغي على المخرج أن يراعي هذه المسألة في عملية تصويره وتفسيره للشخصيات المسرحية.

¹ ألكسندر دين: أسس الإخراج المسرحي - ص 251

² جيرالدين براين سكس: الدراما والطفل - ص 133

- إشراك الجمهور:

إن كل إبداع فني من الضروري أن تكون لصاحب الإبداع قارئ/متلقي ضمنى يضعه في حسابه، وفي الإخراج المسرحي للطفل، فإن المخرج يضع في اعتباره الجمهور، ساعيا منه لإشراكه في العمل/المنتج المسرحي بالشكل المعقول، هذا ما يستلزم على المخرج أن يستفيد من هذه الخاصية، حيث عليه أن يهيئ عرضه بالشكل المرغوب فيه من طرف الجمهور المعين فليس رد فعل الجمهور بمثابة تشويش أو ما شابه ذلك بل يجب على المخرج أن يأخذ عين الاعتبار، من خلال إعداد ممثليه شكل جيد وزرعه الثقة فيهم. وبالتالي فالتركيز على استغلال ومشاركة الجمهور أمر مرغوب فيه من طرف المخرج، هذا ما يجعله يأخذ كل احتياطاته أثناء عملية العرض.

وبالإضافة إلى كل هذه المقومات والخصائص الإخراجية التي تم ذكرها، فيفضل المخرج المسرحي هو المسؤول الأول عن فشل العرض أو نجاحه، وذلك من خلال عمله مع الممثلين، وإرشاداته المسرحية فوق خشبة المسرح، وكذا تصويره للفضاء المشهدي، حتى يحقق تواصلًا إيجابيًا وفعالًا مع الجمهور. إن تعامل المخرج المسرحي مع الطفل قد يكون أشد صعوبة وخطورة من مسرح الكبار، هذا ما يجعل المخرج مسؤولًا عن اختيار للنص المسرحي وانتقائه للشخصيات. فضلًا عن تصويره للفضاء المشهدي ولكل المعطيات الأخرى المساعدة على نجاح العرض من ملابس وماكياج وموسيقى...

إن المخرج الكفاء هو من يؤمن بعمله المنجز، وأن يتنبأ له بالنجاح، وبأنه سيحظى بالاهتمام من لدن المتلقين، ومن ثمة عليه أن يتغلب على كل العوائق والمشاكل الذاتية التي يمكن أن تعترضه.

2. السينوغرافيا :

لقد تم نحت الاسم " skenegrapphein " عند الإغريق من الإسكينا (بوصفه فن تزيين واجهة المسرح بالرسوم)، ثم تطور هذا الاسم في عصر النهضة، ليصار إلى جعله خاصا بعلم المنظور، إلى أن ظهر هذا المصطلح في موضوعات الكتابات المسرحية حديثا، وعرف بفن "السينوغرافيا" (فن إبداع بيئة العرض المسرحي)¹.

و السينوغرافيا تتجاوز دلالة المعنى المعجمي للكلمة، على ما ورد في دراسة للدكتور عبد الرحمان الدسوقي بعنوان "الوسائط الحديثة في سينوغرافيا المسرح"، فهي - أي السينوغرافيا - تضم إلى جانب العمارة والديكور والإضاءة، عنصري الصوت والحركة بوصفهما عناصر فاعلة في تشكيل الرؤية الكلية للعرض، لتصبح السينوغرافيا بهذا المعنى عملية تشكيل بصري وصوتي في آن معا، والتي يشارك المتلقي في تشكيلها بحضوره و خياله، أي أنها بذلك عملية إرسال مركبة، تقابلها وتكملها عملية قراءة مركبة يقوم بها المتلقي. كما أن السينوغرافيا جزء لا يتجزأ من فن المسرح، فهي نشاط تصوري خيالي في مجال الحركة، والنظرة إلى الفضاء المسرود المحكي دراميا، وهدفها من المساحة والمكان عواطف إنسانية كبرى.

ويخلص الدسوقي إلى أن السينوغرافيا هي فن تنسيق الفضاء والتحكم في شكله بغرض تحقيق أهداف العرض².

ويرى الأستاذ مشعل موسى في مقالته "السينوغرافيا بين النظرية والتطبيق" أن السينوغرافيا على مستوى الاختصاص باتت من ضمن الممارسة المسرحية، بل وإحدى العناصر الفاعلة في العرض المسرحي، فهذا المصطلح حديث الاكتشاف بوصفه فنا جديدا في

¹ معلا نديم، لغة العرض المسرحي، دمشق، دار المدى، الطبعة الأولى، 2004، ص 97.

² الدسوقي عبد الرحمن، الوسائط الحديثة في سينوغرافيا المسرح، القاهرة، أكاديمية الفنون، دار الحريري، 2005، ص 17.

البيئة المسرحية، عريق الوجود بعراقة المسرح اليوناني، فالسينوغرافيا بمفهومها الحديث هي اكتشاف وليست اختراعا، ومرد ذلك لامتداد رحلة تصميم المناظر المسرحية عبر العصور

1

وفي رأي حيدر جبر الأسيدي في مقالته " السينوغرافيا. ذات متحركة في العرض المسرحي ": تطورت السينوغرافيا بتطور الدراما من جهة، وبالتطور التقني الذي شهده القرن العشرون من جهة أخرى... والصناعة السينوغرافية بحسب تعبير الأسيدي، تظهر في تصميمها الأول، بوصفها كيانا متحركا مستلا من رؤية بعيدة تبحث عن الإبهار والتأثير وفتح الحوار في ما بين الرؤيتين (رؤية المؤلف ، رؤية المخرج)، ليتمخض عنها حاضنة جمالية مزدوجة لا تجبل على السكون، بل تقوم على حركة مستمرة. كما تظهر هذه الصناعة في جدلية العلاقة التي يحاول المصمم تعزيز حضورها، بين المفردة المتموضعة عبر تشكيلاتها المتناسقة، ورؤية المتلقي لها، وما تحدته المفردة من انزياح إلى عوالم خاصة².

وعليه فأن السينوغرافيا هي "الفن الذي يرسم التصورات من اجل إضفاء معنى على الفضاء" وإضفاء المعنى في وصول الفكرة لن يتترك مكونا من المكونات التي تحقق تشكيل الفضاء وتنسيقه إلا استخدمتها. إذن هي العملية الأهم في عمل المخرج على إعداد العرض المسرحي من اجل الوصول إلى التكامل الفني في العرض المسرحي. وبدأ من تحديد المخرج لنوع المسرح ، الذي يؤهل بالشروع في وضع الخطة الأرضية ، وما يتبعها من مناظر وضوء وألوان وحركة وأكسسوارات، وكل ما من شأنه توضيح المعالم النهائية المعبرة عن صورة الشكل والتجسيد في الفضاء المسرحي (ساحة الأحداث) المفترضة لحياة المسرحية، أو المكان الذي يتم اختياره في استخداماتها في الفضاءات المتنوعة: (المدينة، الملاعب، الساحات العامة،

¹ الموسى مشعل، السينوغرافيا بين النظرية و التطبيق، موقع مرمريتا، بتاريخ 2004-06-12.
² الأسيدي حيدر جبر، السينوغرافيا : ذات متحركة في العرض المسرحي، جريدة الاتحاد، تاريخ : 2008-04-09.

العمارات، السطوح، المزارع، السواحل البحرية أو النهرية أو البحيرات، الشارع، المقهى، المعمل، السجن... وغيرها من الأماكن المهيأة للفعاليات وأنواعها).

وقد يختلط مفهوم السينوغرافيا بالإخراج المسرحي، كما يختلط بمفهوم الديكور وبالمفاهيم الأخرى كالإضاءة والموسيقا والصوت والماكياج. ولكن يمكن إزالة اللبس إذا قلنا بأن السينوغرافيا فن شامل يسع كل المكونات الأخرى، أي السينوغرافيا علم وفن يحوي جميع المكونات الجزئية الأخرى التي تعرض على خشبة المسرح من ديكور وإكسسوارات وإضاءة وتشكيل وموسيقا وصوت، أي إن السينوغرافيا كل والباقي أجزاء. أما الإخراج فهو أشمل لكل المكونات السابقة من سينوغرافيا وديكور وتمثيل وهندسة الضوء والموسيقى.¹

✓ المتطلبات الفنية:

لا شك أن العناصر الفنية في المسرح ذات خصوصية درامية وجمالية في العمل المسرحي. وتأتي هذه الخصوصية من دورها الفاعل في العرض المسرحي الواحد، منفردة كانت أو مجتمعة. فالموسيقى المرافقة للحدث والشخصية، تساعد المتفرج على توضيح الحدث، وإبرازه بكل أبعاده، وتعمق الإحساس بالموقف الدرامي، والإحساس بمعاناة الشخصية ومشاعرها، وتساعد مخيلة الطفل على تصور أفضل لبيئة الحدث والشخصيات، وتجذبه إلى العرض. والديكور الواضح والجذاب يتناسق ألوانه المبهجة، وتكويناته ورسوماته البارزة، يزيد في معرفة الطفل، ويغني معلوماته عن خصوصية زمن الحدث، ويوضح مكانة الشخصيات الاجتماعية، ومن جانبه أيضاً يكشف الزي عن مكانة الشخصيات، وانتمائها الطبقي والقومي والتاريخي والبيئي، ويحبذ دائماً أن تكون ألوان الزي زاهية، متناسقة، بعيدة قدر المستطاع عن الألوان الكئيبة. وللإضاءة أهميتها التي تتجاوز مجرد الإنارة، إلى تحديد

¹ جميل حمداوي، مدخل إلى السينوغرافيا المسرحية، القاهرة: مجلة إبداع، 2009 ص27.

وقت الحدث، وتوضيح الجو العام للمسرحية، وحالة الشخصيات الداخلية، ويمكن للإضاءة الموفقة، المنفردة أو المتمازجة، شحن المتفرج بالأحاسيس المناسبة لجو الشخصية والحدث وأهدافهما. إضافة إلى عناصر وامتومات أخرى مثل الماكياج والإكسسوار.

سيكون لاستخدام كل هذه العناصر وتوظيفها بشكل إبداعي مناسب دوره في تحقيق عرض متألق مفيد وممتع.

✓ الأزياء والملابس:

يحتاج مصمم الملابس إلى دراسة الحقب التاريخية والقدرة على إبرازها في الشخصية، وللملابس والأزياء وظائف كثيرة: أن يلائم الثوب الشخصية، وأن يلائم المنظر العام للمسرحية، وأن يلائم الإضاءة، ثم معرفة المعاني الرمزية للألوان، وأن تتم التدريبات الأولى بالملابس قصد ضبط القياسات النهائية، ويجب صيانة الأزياء والملابس بعد كل استعمال.

الملابس المسرحية هي مجموعة الأدوات البصرية المحددة والراسمة للشخصية فهي التي تغير الانسان الممثل الى شخصية محددة طبعاً الى جانب المتممات والقيافة فكل اضافة تتعلق بتغيير شكل الممثل ليصل الى تصوير الشخصية المطلوبة في عصرها وهي نتيجة بحث عميق في اغوار الشخصية سوسولوجيا ونفسيا وعقائديا وهذا البحث لا بد ان ينطلق من الواقع (واقع الشخصية) ليصل الى البعد الفكري الذي يفرضه الابداع¹.

الملابس أحد العناصر المرتبطة بالشخصية وهي أكثر العناصر التي تقدم لنا أفكار حولها، ومن الصعب الاستغناء عنها أو تهملها أو عدم توخي الدقة في اختيارها وللأزياء وظائف متعددة منها: نقل معلومات هامة عن الشخصية والعصر الذي تعيش فيه: عمر الشخصية،

¹ <http://www.alhorria.info>

ثروتها، مركزها الاجتماعي، مهنتها، حسن الذوق أو افتقارها إلى الذوق السليم، حالتها النفسية، حقيقة الشخصية (كأن تجد ثريا يرتدي ملابس فقيرة (بخيل أو جاهل) أو عجوز- يرتدي ملابس شاب (متصابي)) وهي أيضا تنقلنا إلى زمن الأحداث، فأنت تميز الزي الإغريقي عن الروماني عن اليهودي وهكذا، بالتالي تنقلنا إلى مكان الأحداث أو المكان الذي يشكل هوية الشخصية -البيئة مثلاً بالإضافة إلى كل ذلك للأزياء دور جمالي واضح وذلك باشتراكها في صياغة الصورة المسرحية مع الديكور والإضاءة.¹

والملابس في المسرح ليست عنصراً قائماً بذاته بل يجب ان ننظر اليها من ناحية علاقتها بالإخراج واسلوبه الذي قد تزيد في رونقه او تحط من قيمته وهي تظهر حركات واستعدادات الممثلين حسب تعبيراتهم ومسلكهم لذا فان لها اهميتها في اظهار انسجام الصورة في الاطار المسرحي كما انها تتخذ اشكالا مختلفة حسب الاضواء المختلفة.²

✓ الديكور:

لليديكور في المسرح أهمية كبيرة ، فهو يعطينا الإحساس بالمكان والزمان لأحداث المسرحية ، بالإضافة لإضفائه جمالية خاصة لخشبة المسرح . يجب انتقاء الألوان ورسم معالم الديكور بعد دراسة عميقة واجراء الحوار وتبادل الأفكار بين المخرج ومصمم الديكور . ومن المفروض أن يتم بناء مجسم مصغر لليديكور قبل تنفيذه ، ليعرض على المخرج وأحياناً على طاقم الممثلين .

ولكن الواقع في مسرحنا المحلي مختلف تماماً ، فإدارة المسرح والمنتج يكتيف العمل المسرحي لظروف أماكن العروض . فبما أن كافة مسارحنا المحلية للطفل هي مساح جوّالة ،

¹ .http://jesusmylord.religionboard.net

² عثمان عبد المعطى(د)عناصر الرؤية عند المخرج المسرحي، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1996، ص165 .

وأحياناً تضطر أن تقدم عرضين أو ثلاثة عروض لذات المسرحية في أماكن مختلفة ، وهي مضطرة أن تنهي هذه العروض الثلاث حوالي الساعة الواحدة والنصف ظهراً ، موعد انتهاء الدوام الدراسي في مدارسنا . وبالتالي يتم تصميم وتنفيذ ديكور بسيط جداً (عادة يكون عبارة عن عدة ألواح خشبية متلاصقة مع بعضها البعض ، فيتم وضعها بسرعة على خشبة المسرح وإزالتها بسرعة أيضاً) . هذا بالإضافة الى الإكسسوارات البسيطة ، دون أن يأخذوا بعين الاعتبار جمالية الديكور ، علاقته بأحداث المسرحية ، وكيفية استخدام الديكور من قبل الممثلين . فالديكور ليس مجرد حائط أو أجسام موجودة على خشبة المسرح ، فيجب أن يكون له دوراً ووظيفة ، وعلى الممثلين أن يستخدموا الديكور من خلال الشخصيات التي يؤدونها على خشبة المسرح .

من المفروض أن يتدرب الممثلون في المراحل المتقدمة من الاستعداد لعرض المسرحية ، والديكور موجود على المسرح ، بحيث يعتاد الممثلون عليه ، ويجيدوا استخدامه جيداً . أحياناً تحتاج بعض المسرحيات الى عمق معين في مكان عرض المسرحية ، والديكور يجب أن يساهم في تحديد معالم مكان وقوع أحداث المسرحية ، ولكن في الواقع يندرج استخدام مثل هذه الديكور في مسارح الأطفال لدينا ، نظراً لشححة الميزانيات ، ولأننا نفتقد الى قاعات المسرح المهنية .

ومن الجدير بالذكر أن العديد من مسارحنا المحلية ، لا تستعين بمصمم ديكور مختص ، إنما طاقم المسرحية يقومون بأنفسهم بتصميم وتنفيذ الديكور بمجهودهم الخاص ، وبشكل ارتجالي غير مدروس .

مرة أخرى الأمر كل الأمر مرتبط كلياً بالميزانيات ، زد على ذلك أن غالبية مسارحنا للأطفال وإن كانت مؤسسات لا تهدف الى الربح ، فهي تعمل وللأسف بأسلوب تجاري محض

. هذا واقع مؤلم لا يمكننا تجاهله ، ولا يمكننا في هذه الحالة أن نلقي اللوم على المسارح وإدارات المسارح ، فهم وقعوا ضحية شحة الميزانيات من جهة ، وسعربيع العروض المسرحية من جهة أخرى ، والمسرح الذي يرفض أن يبيع عروضه المسرحية بهذه الأسعار وبهذه الشروط ، تكون عدد عروضه المسرحية محدودة جداً .

كما أن غالبية هذه المسارح لا تحضرمعها الى العروض تقنياً للصوت والإضاءة ، وعاملي الديكور هم الممثلون أنفسهم ، فهم يجهزون للعرض ، وهم الذين يحملون الديكور ، وهم الذين يشغلون أجهزة الصوت ، وأحياناً الممثل في أثناء العرض يقوم بتشغيل أجهزة الصوت ، وهذا يؤثرتأثيراً سلبياً على جودة العرض المسرحي ، ولا تمنح الممثل فرصة التفرغ كلياً للتركيز في عمله كممثل فقط .

✓ الإضاءة والإنارة :

غالبية مسارح الأطفال وللأسف لا تستخدم الإضاءة في عروضها المسرحية ، علماً أن للإضاءة جمالية خاصة وتساهم في نقل الطفل الى أجواء المسرحية .

وحتى الفرق المسرحية التي تستخدم في عروضها الافتتاحية الإضاءة ، تقوم بتقديم غالبية عروضها فيما بعد بدون إضاءة نتيجة عدم توفر قاعات ملائمة للعروض المسرحية في غالبية المناطق العربية في البلاد ، الأمر الذي يفقد من قيمة استعمال الإضاءة في ظل ظروف انعدام إمكانية التعقيم في مكان العرض .

✓ الإكسسوارات :

هي أدوات وقطع تستخدم في عدة وظائف، فمنها ما يتعلق بمهمات اليد (العكاز مثلاً) ومنها ما يتعلق بالديكور والأزياء والملابس، وهي تخضع أيضاً للبعد الجمالي والفني.

❖ الموسيقى والمؤثرات الصوتية :

إن الموسيقى والمؤثرات الصوتية الجيدة تساعد الممثل والمشاهد معاً، فبالنسبة للممثل تساعد في الأداء وعمق التعبير والإيحاء، بينما تساعد المشاهد في الأحاسيس والتأثر، ولكن المخرجين لهم آراء مختلفة في اعتمادهم على الموسيقى في المسرحية، ويرى البعض أن الموسيقى التصويرية تغير الأحاسيس على حساب الإدراك والعقل، وإنما تهبط بالمسرح إلى مستوى التلفزيون السينما والإذاعة.

❖ الأغاني :

في الحقيقة إن الأغاني في مسرحيات الأطفال تحتل حيزاً هاماً وتكاد لا تكون مسرحية للأطفال بدون غناء . والأغاني في المسرحيات عادة يعشقها الطفل ويتفاعل معها ، ولدينا عدد لا بأس به من موزعي الأغاني والموسيقيين والملحنين ، والذين حققوا نجاحات ملفتة للنظر في هذا المجال . وباستطاعتي أن أقول بأن وضع الأغاني وتطورها في مسرح الأطفال عندنا ، أفضل بكثير من المجالات الأخرى مثل الديكور والإضاءة والملابس ، ولكن هنالك نواقص وانتقادات يجب الإشارة إليها .

❖ عدد من الأغاني يتم إقامه في المسرحية بدون تمهيد منطقي ومقنع ، ولا تخدم تسلسل الأحداث في المسرحية .

❖ عدد كبير من الأغاني يتم ملائمة لحن معروف وشائع لكلمات أغنية المسرحية ، وفي أحسن الحالات يكون متأثراً بلحن أغنية معروف . طبعاً هذه الملاحظة لا تنطبق على الجميع ، فهناك ملحنين وموسيقيين وضعوا ألحاناً خاصة وملائمة لأجواء المسرحيات أذكر منهم : بشارة الخل ، حسام حايك ، سالم درويش ، معين شعيب وريمون حداد.

❖ أصوات مؤدي الأغاني : عادة على الممثل أن يجيد الرقص والتمثيل والغناء ، وأقول إداء الأغنية لا غنائها . ولكن للأسف في مسارح الطفل لدينا ، يعمل ممثلون لم يدرسوا فن التمثيل ، وبالتالي لم يتدربوا على إداء الأغاني ، وإدائهم يكون دون المستوى المطلوب ، الأمر الذي يضطر المنتج الى تسجيل بلي باك بأصوات أشخاص آخرين غير الممثلين الذين يظهرون على خشبة المسرح.

❖ خلال تقديم الأغنية على خشبة المسرح ، من المفروض أن يتم تصميم رقصة وحركات متناسقة وذات معنى . ولكن على الغالب يتحرك الممثلون كما يشاؤون خلال إداء الأغنية ، وأحياناً لا يكون هنالك فرق بين أغنية وأخرى من حيث تحرك الممثلين على خشبة المسرح في أثناء إدائهم للأغاني ، وبالتالي يصبح إدائهم نمطياً ، مملاً وغير جذاب .

إذاً يجب تصميم رقصات خاصة لكل أغنية ، والتدرب عليها جيداً لكي تسحر الطفل وترفع من مستوى أداء الأغنية والمسرحية ككل .

3. إدارة الممثل :

1.1 الممثل :

الممثل هو ملك الخشبة عند كل دارسي المسرح، فهو الذي ينقل النص وملكات المخرج إلى المتلقي.

والمسرح فعل يؤديه الممثل وحده أمام الجمهور؛ فهذا العنصر المحوري في العملية المسرحية، الذي يختزل في أدائه جهود كل صناع العرض، هو حامل رسالة العمل المسرحي، ورسوله إلى المتلقي، ولذلك يرتبط نجاح العرض، أو إخفاقه في مسرح الصغار خاصة،

بمقدرة الممثل وجودة أدائه، لأن المتفرج الصغير يمنح نفسه بإخلاص وثقة للممثل الجيد، وينفر من الممثل الذي يخفق في أدائه، ويسخر منه، وقد تحول الصالة إلى مكان للعب والشغب، ولذلك يؤكد جميع المعنيين بالشأن المسرحي على تقدم أهمية عمل الممثل على عمل باقي صناع العرض المسرحي الموجه للطفل، يقول ستانسلافسكي (من الضروري أن نمثل للأطفال كما هو ضروري أن نمثل للكبار، ولكن تمثيلنا للأطفال ينبغي أن يكون أفضل). والأفضلية هنا لا تقتصر فقط على فنية إلقاء الممثل، وسلامة نطقه، وجمالية حركاته، وتلازم الحركة المعبرة مع الحوار المؤثر، وتفاعلها مع الشخصية التي يجسدها، بأبعادها الإنسانية المعروفة، بل تشمل، إضافة إلى ذلك، التمتع بقدر كبير من المرونة الداخلية والجسدية، واحترام الطفل القارئ والمتفرج، لضمان استيعابه ومتابعته لما يقدم له نصاً وعرضاً. فمن الخطورة بمكان التمثيل للطفل بفوقية أو استهتار، لأنه بذلك سيدفع شريكه الصغير، الحساس والصادق، إلى الخوف منه، أو الاستخفاف به، وبالتالي النفور من فن المسرح، أو عدم احترامه. ولعل تجنب كل ذلك يحتاج من الممثل إلى امتلاك أدواته الإبداعية بشكل جيد، وفهم واستيعاب شريكه المتلقي، سناً، وزماناً ومكاناً.

يقول المورايس في كتابه "المسرح الحي" : لما كانت المسرحيات تكتب لتمثل، فأهمية الممثل لا تأتي فقط في المكان الأول، بل لا يمكن الاستغناء عنه مطلقاً، وسواء كانت المسرحية ثنائية الحوار يجلس ممثلان ويتبادلان أو كانت بانتوميم تعتمد كلية على الحركة البدنية، فإن الممثل هو المسؤول الأول عن توصيل ما يدور في ذهن الكاتب المسرحي من معان إلى الجمهور.

إن مهمة الممثل أن يؤدي ما كتبه الكاتب المسرحي وإبراز القيم التي تضمنتها المسرحية وكذلك تفسير الشخصية التي خلقها الكاتب، إنه الشخص الذي يستطيع بملكاته الخاصة أن يصنع من الكلمات المطبوعة ومن الحركات والإشارات التي يرسمها المخرج لتفسير النص

شحنة وجدانية سحرية تأخذ المتفرج وهو مشدود معلق الأنفاس إلى عالم التأمل والحس العميق، فتلقي به في خضم الأفكار والأحاسيس التي رسمها وخطتها المؤلف والمخرج.

1.2 أهمية التمثيل في مسرح الطفل :

مسرح الطفل مؤسسة حضارية رائعة ومنظومة ثقافية خطيرة يمكن أن تنهض بدور عظيم في خلق الأجيال، وغرس القيم وتوسيع المدارك والراقي بالسلوكات قصد توجه سليم نحو المستقبل في ظل إدراك واعي ومسؤول لمقولة "طفل اليوم رجل الغد"، ومسرح الطفل وسيلة تربوية فعالة حققت ومازالت تحقق أهدافا كبيرة على جانب كبير من الأهمية، فهو الذي يمنح الطفل المرح والتسلية والقيم الإيجابية، إضافة إلى أنه معلم قوي للأخلاق وخير دافع إلى السلوك الطيب اهدت إليه عبقرية الإنسان، لأن دروسه لا تلقن بالكتب بطريقة مرهقة، أو في المنزل بطريقة مملة، بل بالحركة المنظورة التي تبعث الحماسة وتصل مباشرة إلى قلوب الأطفال التي تعتبر الوعاء الأنسب لهذه الدروس، وليس هناك طفل لا يتوق إلى التمثيل ويظهر الولع به منذ الصغر، وهذه الرغبة في التمثيل هي أساس لعب الأطفال وإنهم ليكشفون فيها عن قوة الملاحظة وسعة الخيال وقدرة على الصدق في التعبير، يحسداهم عليها الممثلون الكبار.

1.3 إعداد الممثل :

ظل الممثل من أهم عناصر العرض المسرحي سواء في مسرح الكبار أو الصغار، حيث ظل التمثيل منذ نشأة المسرح عند الإغريق، فضلا عن كون التمثيل هو ناشئ مع الإنسان، على اعتبار أن كل إنسان هو ممثل بطبعه. والمخرج له مادتان أساسيتان يعمل بهما للتعبير عن

مسرحية هما: الممثل وخشبة المسرح، مثل بقية الفنون الأخرى فإنه توجد بعض الحقائق الهامة الأخرى 1.

وما يهمننا أكثر في هذا المحور الذي خصصناه للشق التطبيقي ليس من المعقول الاقتصار على الجانب النظري، ولا بأس من الإشارة إلى أهم المنظرين الذين اهتموا بفن إعداد الممثل/إدارة الممثل، والبحث عن المقومات والتقنيات والخصائص الفنية التي يحتاجها، وهو المسرحي الروسي " قسطنطين ستانيسلافسكي " والذي حاول تبني التيار الواقعي ليبنى عليه أسس مسرحياته.

إن مستلزمات الممثل تحتاج إلى مجموعة من المقومات في طبيعتها "الصدق الفني" حيث أن الممثل يجب عليه أن يعر عن صدق فني أثناء عملية التمثيل ، خاصة وأنه يكون متمصا للشخصية، وليس مشخصا لها، فعلى الطفل/التلميذ عند أدائه الدور المنوط به مثلا، عند أدائه دور التلميذ المشاغب أن يحاول إخراج الطفل / التلميذ المشاغب وأن يستخرج كل تلك السلوكات من ذاكرته الانفعالية من خلال بعض المواقف التي عاشها لتعود به ذاكرته إليها، فضلا عن البحث في الدور المعين.

والمستلزمات الأخرى أيضا التي تهتم إعداد الممثل وتوجيهه الصحيح هي احتياجه لنوعين من العدة :

- العدة الخارجية: والتي تضم الصوت، والحركة أو الإيماء.
- العدة الداخلية : والتي تضم التخيل، التوهم الإبداعي الخلاق، التركيز، الإحساس بمعنى الكلمات وأنماطها، الذكاء الوجداني.

¹ ألكسندر دين : أسس الإخراج المسرحي- ص 165 -

إن العدة الخارجية للممثل أمر مرتبط بالجهاز الخارجي للممثل، من صوت وحركة وإيماءات، بحيث ينبغي التنسيق بين كل هذه العناصر كي يتحقق أعلى مستوى من التأثير على المتفرجين وبأقل مجهود.

إن الصوت ينبغي أن يكون صافيا معبرا ورنانا من خلال تطبيق قواعد النطق، خاصة عندما يتعلق الأمر ببعض الفقرات التي تزداد صعوبتها، لذا يجب على معد الممثل الذي غالبا ما يكون هو المخرج نفسه أن يهتم بمجموعة من التمارين لصوت والإلقاء من أجل ضبط في هذا الموضوع الإحساس بأنماط الكلام والقدرة على استخدام السرعة المناسبة والطبقة الصوتية الملائمة.

ويعتبر الحركة أيضا من أهم العناصر الخارجية في أداء الممثل، ومن الضروريات الأولى في العمل المسرحي، وليس معنى هذا أن تكون هناك مبالغة في كثرة الحركات أو رشاقتهما، بل إن الأمر متعلق بمدى الحركة الجيدة، التي تأتي مسلسلة مع متطلبات العمل، ومتطلبات الحوارات التي تكون مرافقة لها. والممثل الناجح هو من يجعل عضلاته وحركاته تتوافق مع الدور والحالة المعبر عليها، في حين أن الممثل أثناء تقديمهم العروض الأولى يصعب عليهم التحرر من تقلصاتهم العصبية القوية، هنا يظهر دور المخرج، أو المسؤول تجعل من الممثل ينساب أداء خلال العرض المسرحي ليصل إلى قلب الجمهور.

في حين تعتبر العدة الداخلية للممثل هي الأخرى مهمة للتفاعل مع الدور والتعبير الفعال أثناء عملية العرض المسرحي، حيث نجد مجموعة من العناصر الأساسية التي تعتبر من الضروريات التي يجب على الممثل العمل من خلالها.

يعتبر الممثل هو الحامل للأفكار وللأحاسيس التي يأخذها من المؤلف المسرحي هذا ما يجعله مطالباً بعدة خارجية - صوت، حركة....- فقد لا تكتفي إن لم يكن هناك عناصر داخلية...

إن التخييل جزء ضروري في عدة الممثل فهو الذي يساعده على تحويل نفسه إلى الدور ليصير ما يوحي إليه إمكانية وقوع كل أحداث المسرحية خاصة وأنها تقع داخل أحداث التجربة الإنسانية هذا ما يجعل عنصر التصوير الخيالي أمراً ضرورياً يساعد على بناء المواقف الدرامية " فالتصوير التخيلي هو التفسير البصري لكل لحظة من لحظات المسرحية. وهو وضع الشخصيات في مواضع بحيث توحى بمواقفها الذهنية والوجدانية تجاه بعضها البعض، الأمر الذي يؤدي إلى نقل طبيعة المواقف الدرامية إلى النظارة دون استخدام الحوار أو الحركة"¹.

في حين نجد أن التركيز ضروري للممثل، حيث أن عملية التركيز خاصة أثناء عملية العرض آلية مهمة جداً، حيث أن نكران الذات والجمهور مثلاً عند نطق اسم الممثل أو مثلاً طارئاً ما ين الجمهور، فالممثل يجب أن يكون في قمة التركيز وأن يهتم ويندمج بعالم الشخصية التي يؤديها ويشخصها أثناء عرضه للمسرحية.

ومهما لغ الممثل كل هذه التقنيات وقام باكتسابها، فإن الذكاء الوجداني أمر ضروري في عملية العرض، حيث أنه في حاجة إلى هذه التقنية كي يستغل دوره أثناء العملية الإبداعية، ففسيانه للحوار مثلاً يجعل من الارتجال كتقنية تساعده على السير ضمن أحداث المسرحية وضمن الحالة الوجدانية التي يسير وفقها العرض، وبالتالي فالذكاء الوجداني أصبح عدة داخلية مهمة للممثل

وسأحاول تقديم بطاقة تقنية للتمارين التي تخص الجانب الجسدي والصوتي في الملحق.

✓ مناطق تقسيم خشبة المسرح:

ظهرت دراسات تقسيم خشبة المسرح مع تطور نظريات الإخراج المسرحي وحاجة المخرج المسرحي الملحة إلى تقسيم الخشبة لكي تسهل على الممثلين الحركة على خشبة

¹ ألكسندر دين: أسس الإخراج المسرحي - ص 251 -

المسرح بل وأيضا تسهيل فكرة توزيع الكتل (الديكور) على خشبة وكذلك أيضا توزيع الإضاءة في المناطق والمشاهد المختلفة وما إلى ذلك من العناصر المسرحية المرئية الموجودة على خشبة المسرح وتشارك في إنتاج العرض المسرحي بل وتناغم تلك العناصر جميعا على تلك الخشبة بما يحقق رؤية المخرج للعرض المسرحي .

لذا أصبح هناك العديد من الدراسات المسرحية التي قامت بتقسيم خشبة المسرح إلى مجموعة من المناطق وتحمل كل منطقة اسم تبعا لتواجدها وموقعها على الخشبة فهناك من قسم الخشبة إلى 9 مناطق وأخر 16 وأخر 32 وغيرها من التقسيمات. ولكن يعد التقسيم الأساسي والمتعارف عليه والأكثر استخداما وشيوعا تقسيم خشبة المسرح إلى 6 مناطق نعرضها فيما يلي:

1- يمين ويسار المسرح.

2- حافة خشبة المسرح (الجزء المواجه للجمهور).

3- أعلى خشبة المسرح (مؤخرة المنصة).

4- فوق (أعلي المنصة).

5- تحت.

6- مناطق منتصف خشبة المسرح.¹

ولما كان من الضروري أن يميز الممثل ما بين جزء وآخر من أجزاء المنصة (خشبة

المسرح) فقد وجد أنه من المفيد تقسيم الخشبة إلى ما يمكن تسميته بـ 9 مناطق:

1- اليسار الأسفل.

2- اليسار الأعلى .

¹ الكسندر دين: أسس الإخراج المسرحي، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1983م، ص196 .

3- الوسط الأسفل.

4- الوسط الأعلى .

5- اليمين الأسفل.

6- اليمين الأعلى.

بالإضافة إلى ذلك توجد أوضاع مسرحية يمكن تسميتها :

1- الوسط.

2- الوسط الأيمن.

3- الوسط الأيسر.¹



رسم تخطيطي لتقسيم خشبة المسرح



¹ د. ابراهيم حمادة : معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية ، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1971 ، ص 52 .

✓ أوضاع الجسم على الخشبة:

الهدف من هذه الأوضاع هو أن يبقى الممثل داخل الإطار الذي يجعله مرئيا فوق الخشبة بالنسبة للجمهور، وهذه الوضعيات مجملة فيما يلي :

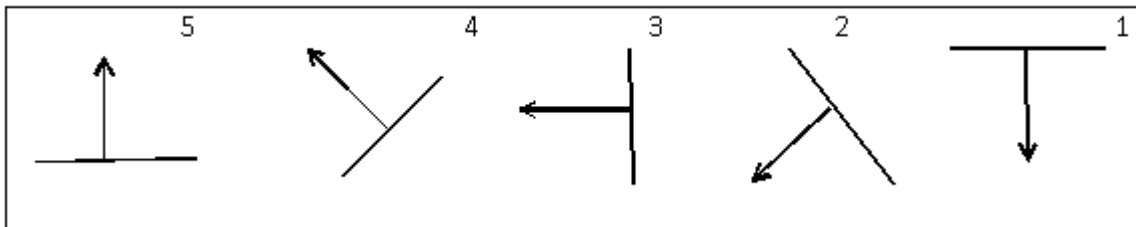
1- الوضع الأمامي الكامل : وهو الذي يكون فيه الجسم والرأس موجها للمتفرج بزاوية قائمة وبشكل مباشر.

2- وضع الربع : يكون فيه الجسم والرأس بزاوية 45° مع المتفرج، أو بالاستدارة من وضع أمام كامل إلى نصف جانبي.

3- الوضع الجانبي : يكون وضع الجسم والرأس بزاوية قدرها 90 درجة مع المتفرج بحيث يكون جانب الجسم هو الذي يواجه الجمهور.

4- وضع الثلاثة أرباع : يكون فيه الجسم عند نقطة الوسط بين الجانبي والمواجهة للجمهور بظهر الممثل كله.

5- وضع المواجهة الكاملة بالظهر: وفيه يكون الظهر للجمهور مباشرة والرأس تماما للجدار الخلفي .



✓ الحركة على الخشبة:

قد يحتاج الممثل أحياناً للثبات أو السكون، غير ان هذا الثبات أو السكون حتى وان كانا موضعين يحتاجان الى إيماءة أو إشارة أو حركة تدل على معناها لأن الأفعال بطبيعتها تحتاج اتصالاً مباشراً أو غير مباشرين الشخصوس الذين يكونون في قلب الحدث. ويشمل هذا جميع المسرحيات ذات الشخصية الواحدة (المونودراما) فلا بد ان تكون لهذه الشخصية عدة علاقات ذات بنية محددة تشمل علاقته مع ذاته أو مع من حوله أو مع المتلقي. وفي كل تلك الحالات تكون الحركة هي الخط الفاصل لتوضيح تلك المعاني.

إن الحركة على خشبة المسرح لا تتوقف بمعناها المادي والمعنوي لأن "حركة الممثل تبقى مستمرة خلال العرض ما دامت هناك قوة دافعة، ونعني بها الفعل الذي يبقي الممثل في حالة معايشة أو تمثيل في الأثر، فلا يمكن للممثل أن يعود الى ما كان عليه قبل بدء التمثيل، والقوة الدافعة هنا تتناسب مع الرغبة والفعل، مع مكانة الشخصية وأفعالها وحضورها"¹. وهذا ينطبق تماماً على ما يسمى ب(مسرح الميم)، إذ اعتمادها على الحركة بشكل واسع.

تشكلت بنية الحركة عبر العصور المسرحية وتحددت ملامحها وفق المؤثرات التي أثرت في بنية البيئة سواء كانت طبيعية أو اجتماعية أو نفسية، أو ما تخللها ويتخللها من تغيرات اقتصادية أو سياسية فضلاً عن التأثيرات الميثولوجية، ومجمل تلك المؤثرات أنتجت اشكالاً حركية ذات محمولات دلالية وظفت في عملية الإخراج المسرحي وتمحورت في الأشكال الآتية:

(1) الحركة المستقيمة.

(2) الحركة المنحنية.²

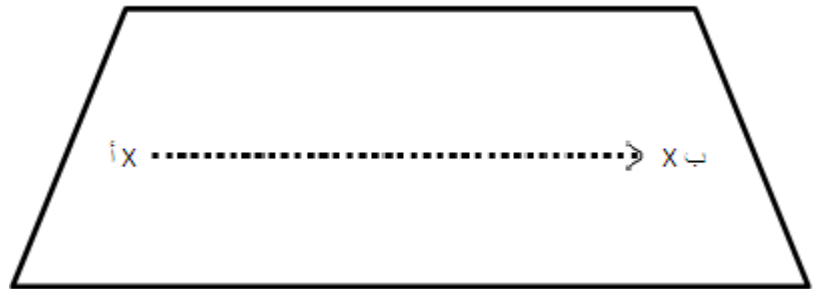
✓ الحركة المستقيمة:

¹ دافيدوف لندا ل، مدخل علم النفس، تر: سيد الطواب وآخرون، ط3، القاهرة: (الدار الدولية للنشر والتوزيع)، 1983، ص431.
² كرومي (عوني)، الحركة لغة الممثل، مجلة الحياة المسرحية، العدد40، دمشق: (مطابع وزارة الثقافة)، 1994، ص29-30.

حينما يتقدم ممثل نحو ممثل آخر على نفس الخط الموازي للإضاءة الموجودة على حافة المنصة فإنه يقوم بحركة التقدم المباشرة البسيطة التي تعرف بأنها التقدم في خط مستقيم إلى شخص أو إلى شيء.

تسعى الحركة المستقيمة لتحقيق أهدافها المرسومة، على أساس ما سبقها من حدث وصراع إذ لا يمكن استخدامها في أي موقف كان بل "يحتفظ بهذا النوع من الحركة للمواقف الهامة"¹. كما ان توظيفها على خشبة المسرح من قبل المخرج لا يكاد يخلو من خطورة فهي تسعى بالممثل لأن يقطع المساحة الكاملة على الخشبة من أسفل اليمين إلى أسفل اليسار أو من أسفل المسرح إلى أعلى المسرح، أو العكس، وتكاد تكون قليلة جداً لشذوذها عن القاعدة لأن الممثل من وجهة نظر المخرج كائن منظور يجب ان تصل جميع حركاته وسكناته بشكل واضح ودقيق إلى المتلقي وخاصة في المسرحيات الكلاسيكية والواقعية والطبيعية، إذ تصبح الحاجة لهذه الحركات "عندما تكون الدوافع قوية ومبسطة"⁽⁴⁾. إضافة إلى أنها قد تكون "مباشرة وقد تكون ثقيلة أو خفيفة وقد تكون سريعة أو بطيئة وتعبر الحركة المستقيمة عن الحزم والمباشرة والاستقامة والصدق وعن الضغط والصرامة ودوافعها قوية وبسيطة"².

التقدم في خط مستقيم



¹ نيلمز (هيننغ)، الإخراج المسرحي، تر: أمين سلامة، القاهرة: (مكتبة الانجلو المصرية)، 1961، ص171-173.
² المصدر نفسه، ص171.

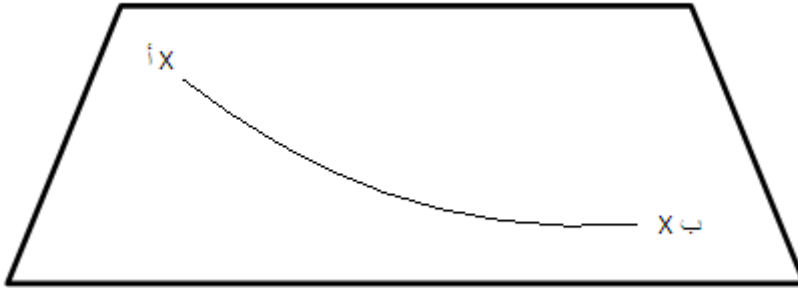
✓ الحركات المنحنية:

وهي ناتجة عن ردود أفعال الشخصيات بعضها اتجاه البعض الآخر إذ "يعتاد الناس على السير في خط منحني إلا إذا كانت هناك دوافع قوية تدفعهم للسير في خط مستقيم. وغالباً ما يسير الشخص في خط منحني إذا ارتبط بعلاقات متعددة كحركات (هملت) قبل ان يصمم على الانتقام لأبيه فأنها حركات منحنية"¹. لأن شكل الحركة المنحنية مبني على أساس التناقض الوارد بين الشخصية وبين حالتها النفسية، وهذه الحركات ليست مقننة وفق مفهوم الثبات والحركة، بل انها تأتي متوافقة مع دوران عجلة العلاقات وانصهارها على طول زمن العرض المسرحي، إذ ان بناءيتها تعتمد على أساس الاختلافات والتناقضات، على عكس ما يرد في المسرحيات الواقعية التي يكون فيها الحوار والحركة في توافق مستمر، لكن حينما يكون هناك خلل ما في الشخصية أو تعاني من صراع داخلي أو خارجي فتظهر تلك التناقضات في الحال. إذ تكون الحركة المنحنية "غير مباشرة وقد تكون ثقيلة أو ضعيفة وقد تكون سريعة أو بطيئة وتعبّر الحركة المنحنية عن الخداع والالتواء والمخاتلة وعدم المباشرة وعدم الوضوح ودوافعها قوية وغير بسيطة"².

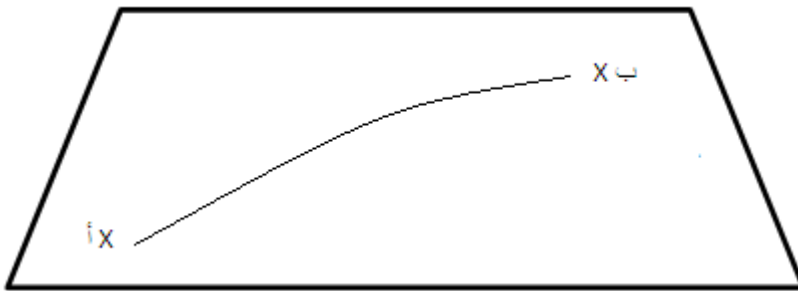
وإذا كان على الممثل أن يدنو من ممثل آخر واقف في منطقة بأعلى المنصة أو بأسفلها فهو مضطراً يتقدم نحوه في خط منحني. والتقدم في خط منحني ينحرف عن الخط المستقيم و يصل إلى الهدف بعد السير بطريقة غير ملحوظة في خط منحني لكي يصل إلى وضع يواجه فيه الممثل الآخر بدلاً من أن يصل ويقف عند النقطة أعلى أو أدنى منه وفي نفس الخط معه. فإذا كان الممثل المطلوب الاقتراب منه في منطقة أسفل المنصة فسيصبح اتجاه المنحني

¹ برغسون (هنري)، المادة والذاكرة، تر: أسعد عربي درقاوي، دمشق، 1967، ص10.
² فريد (بديري حسون)، وسامي عيد الحميد، مبادئ الإخراج المسرحي، مصدر سابق، ص46.

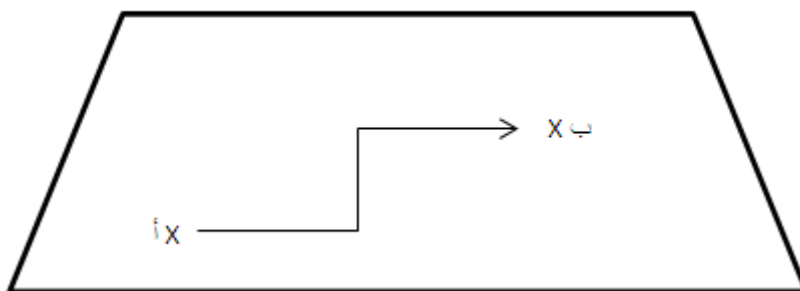
نحو الجزء الأسفل منها. أما إذا كان الممثل المطلوب الوصول إليه في أعلى المنصة فسيكون المنحنى متجها إلى الجزء العلوي منها.



التقدم في خط منحنى
متجهه إلى أسفل
المنصة :



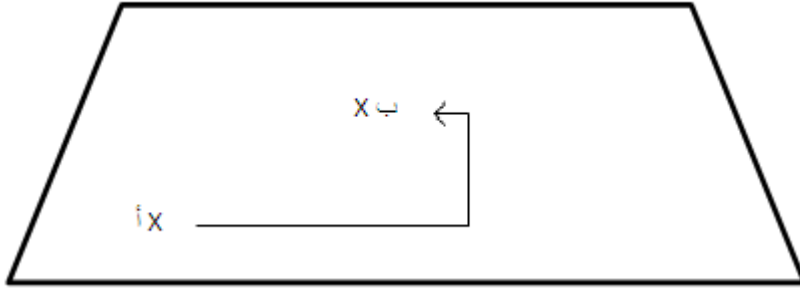
التقدم في خط منحنى
انحناء طفيف :



التقدم في خط منحنى
مزدوج :

التقدم في خط منحنى

كبير :



4. اللعب :

اللعب : هو عبارة عن جميع الأنشطة التي يقوم بها الطفل لإشباع حاجاته النفسية وتفريغ طاقاته بحيث يجد فيها متعة ولذة وهو في اللعب يكون مدفوعاً بدوافع كثيرة مثل حب الاستطلاع والاستكشاف. وهو مجموعة من الأنشطة المتنوعة التي تشبع حاجات الطفل الجسمية والعقلية والاجتماعية والانفعالية¹.

ويعرف بأنه نشاط موجه يقوم به الأطفال لتنمية سلوكهم وقد ارتهم العقلية والجسمية والوجدانية ويحقق في نفس الوقت المتعة والتسلية وأسلوب التعلم وهو استغلال للأنشطة في اكتساب المعرفة وتقريب مبادئ التعلم للأطفال وتوسيع آفاقهم المعرفية².

واللعب كما جاء في موسوعة علم النفس هو ضرب من النشاط الجسدي أو العقلي، ينطوي على هدف رئيسي هو اللذة والمتعة الناجمة عن ذلك النشاط، كما يمكن استخدامه كمتعة بهدف معرفي، أي أننا يمكن أن نحول اللذة المجردة إلى لذة تنطوي على فائدة، ليصبح اللعب بالتالي وسيلة تربوية وتعليمية، وفي ذلك يقول بيتر سيلد أن أساس دراما الطفل هو اللعب، وأن الطفل في الدراما يعمل ويكتشف الحياة.

¹ العلاج باللعب، إعداد هاني العسلي- أخصائي نفسى - القاهرة، <http://dr-banderlotaibi.com>، ص4.

² المصدر نفسه.

وحسب النظرية المعرفية فان اللعب هو النشاط الحركي الذي يعمل على نمو الفرد العقلي، فاللعب والنشاط الذي يقوم على الحركة والتمثيل الرمزي والتمثيل الخيالي والتصوير الذهني والرسم يعتبر عملية اساسية لإنماء العقل والذكاء عند الاطفال. ومن المتفق عليه ان اللعب نشاط حر موجه او غير موجه، يكون على شكل حركة او عمل يمارس فرديا او جماعيا ويستغل طاقة الجسم الحركية والذهنية. وهو نشاط تعليمي ووسيط فعال يكسب الاطفال الذين يمارسونه ويتفاعلون مع انواعه المختلفة دلالات تربوية انمائية لأبعاد شخصيتهم العقلية والوجدانية والحركية¹.

وللعب أهمية قصوى في تنشئة الطفل، فمن خلاله يمكن أن يتعلم الطفل مبادئ الهندسة والحساب والعلوم والزراعة، بل والقدرة على اكتشاف محيطه والتعرف على العلاقات الاجتماعية به، فمنذ سنوات الطفل الأولى برزت أنشطة معينة للعب، بالرغم من أن شكل النشاط يتغير كلما كبر الطفل ونما وازداد نضجا.²

ويمكن تلخيص فوائد اللعب للأطفال في النقاط التالية³:

1-من الناحية الجسمية:

اللعب نشاط حركي ضروري في حياة الطفل لأنه ينمي العضلات ويقوي الجسم ويصرف الطاقة الزائدة عند الطفل ويرى بعض العلماء أن هبوط مستوى اللياقة البدنية وهزال الجسم وتشوهات هي بعض نتائج تقييد الحركة عند الطفل لأن البيوت الحالية المؤلفة من عدة طوابق قد حدت من نشاط الطفل وحركته فهو يحتاج إلى الركض والقفز والتسلق وهذا غير متوافر في الطوابق الضيقة المساحة فمن خلال اللعب يحقق الطفل التكامل بين

¹ المصدر نفسه، ص5.

² ادريس المعروف، (مقال: الألعاب التعبيرية)، التدريب الوطني للمسرح المدرسي، جمعية التعاون المدرسي، 1987م.

³ هاني العسلي – أخصائي نفسي- بحث حول العلاج باللعب، القاهرة، ص 41-42.

وظائف الجسم الحركية والانفعالية والعقلية التي تتضمن التفكير والمحاکمات ويتدرب على تذوق الأشياء ويتعرف على لونها وحجمها وكيفية استخدامها .

2-من الناحية العقلية:

اللعب يساعد الطفل على أن يدرك عالمه الخارجي وكلما تقدم الطفل في العمر استطاع أن ينمي كثيرا من المهارات في أثناء ممارسته لألعاب وأنشطة معينة ، ويلاحظ أن الألعاب التي يقوم فيها الطفل بالاستكشاف والتجميع وغيرها من أشكال اللعب الذي يميز مرحلة الطفولة المتأخرة تثري حياته العقلية بمعارف كثيرة عن العالم الذي يحيط به، يضاف إلى هذا ما تقدمه القراءة والرحلات والموسيقى والأفلام السينمائية والبرامج التلفزيونية من معارف جديدة ، وفي إحدى الدراسات سنوات - التي أجريت على أطفال الرياض والمدارس الابتدائية في سن (4-7) لوحظ أن الأطفال الذين أبدوا اهتماما خاصا باللعب بالسفن وبنائها ونظام العمل فيها ازدادت حصيلتهم اللغوية .

وخلاصة الأمر يجب تنظيم نشاط اللعب على أساس مبادئ التعلم القائم على حل المشكلات وتنمية روح الابتكار والإبداع عند الأطفال.

3-من الناحية الاجتماعية:

إن اللعب يساعد على نمو الطفل من الناحية الاجتماعية ففي الألعاب الجماعية يتعلم الطفل النظام ويؤمن بروح الجماعة واحترامها ويدرك قيمة العمل الجماعي والمصلحة العامة ، وإذا لم يمارس الطفل اللعب مع الأطفال الآخرين فإنه يصبح أنانيا ويميل إلى العدوان ويكره الآخرين لكنه بوساطة اللعب يستطيع أن يقيم علاقات جيدة ومتوازنة معهم

وأن يحل ما يعترضه من مشكلات (ضمن الإطار الجماعي) وأن يتحرر من نزعة التمرکز حول الذات.

4-من الناحية الخلقية:

يسهم اللعب في تكوين النظام الأخلاقي المعنوي لشخصية الطفل ، فمن خلال اللعب يتعلم الطفل من الكبار معايير السلوك الخلقية كالعدل والصدق والأمانة وضبط النفس والصبر ، كما أن القدرة على الإحساس بشعور الآخرين تنمو وتتطور من خلال العلاقات الاجتماعية التي يتعرض لها الطفل في السنوات الأولى من حياته، وإذا كان الطفل يتعلم في اللعب أن يميز بين الواقع والخيال فإن الطفل من خلال اللعب وفي سنوات الطفولة الأولى يظهر الإحساس بذاته كفرد مميز فيبدأ في تكوين صورة عن هذه الذات وإدراكها على نحو متميز عن ذوات الآخرين رغم اشتراكه معهم بعدة صفات .

5-من الناحية التربوية:

لا يكتسب اللعب قيمة تربوية إلا إذا استطعنا توجيهه على هذا الأساس لأنه لا يمكننا أن نترك عملية نمو الأطفال للمصادفة ، فالتربية العفوية التي اعتمدها روسولا تضمن تحقيق القيمة البنائية للعب وإنما يتحقق النمو السليم للطفل بالتربية الواعية التي تضع خصائص نمو الطفل ومقومات تكوين شخصيته في نطاق نشاط تربوي هادف ، وقد أجريت دراسات تجريبية على أطفال من سن 5-8 سنوات في (18) مدرسة ابتدائية وروضة أطفال منها (6) مدارس تجريبية تقوم على استخدام نشاط اللعب أساسا وطريقة للتعليم وقد تراوح وقت هذا النشاط ما بين ساعة إلى ساعة ونصف الساعة يوميا و(12) مدرسة تؤلف المجموعة الضابطة التي لم يكن فيها تقريبا توظيف للعب نشاطا للتعلم.

5. أنواع اللعب عند الطفل :

✓ اللعب التمثيلي\الدرامي :

يعد على جانب كبير من الأهمية بالنسبة للأطفال، فمن خلاله يتعلم الأطفال تكييف مشاعرهم من خلال تعبيرهم عن الغضب والحزن والقلق، ويتيح لهم فرصة التفكير بصوت عال حول تجارب قد تكون ايجابية او سلبية. ويرتكز اللعب الدرامي على تعاون معقد بين الجسم والعقل، فالطفل لا يستعمل دماغه وصوته فقط بل يستعمل جسمه كله اثناء اللعب. ويعتبر هذا النوع من اللعب من ابرز انواع اللعب لدى أطفال الابتدائي في هذه المرحلة من العمر.

فالطفل يحاول ان يعيش الكثير من التجارب بخياله فهو يعبر من خلال هذه المراكز عن مشاعره، احساسه، انفعالاته وافكاره، فيخطط لمواقف ذات علاقة به او بعائلته او بالبيئة المحيطة به، ويوزع الادوار مع الاطفال الآخرين، مما يكسبه مهارة التخطيط وتوزيع الادوار وحل المشاكل، كما ويتعلم العديد من المهارات الاجتماعية كالمشاركة والتعاون والمساعدة¹.

أهداف اللعب التمثيلي :

أ. يساعد اللعب التمثيلي الطفل على فهم وجهات نظر الآخرين من خلال ادائه لدورهم، كأن يقوم بدور الاب او الطبيب او المعلم، وهذا ما يساعده على القيام ببعض الادوار في المستقبل.

ب. يعد اللعب التمثيلي متنفسا لتفريغ مشاعر التوتر، القلق، الخوف والغضب، هذه المشاعر التي يمكن للطفل ان يعاني منها.

¹ المصدر نفسه.

ج. يعد اللعب التمثيلي من الالعب الابداعية وهو وسيط هام لتنمية التفكير الابداعي عند الاطفال، فهو ينطوي في الاساس على الكثير من الخيال والتخمين والتساؤلات والاستكشاف.

د. يؤدي اللعب التمثيلي في حياة الطفل وظيفة تعويضية، تتمثل في تنمية قدرة الطفل على تجاوز حدود الواقع وتلبية احتياجاته بصورة تعويضية، فاذا مثل هذا اللعب يكون بديلا للواقع والشعور بالافتاء.

أ. يساعد اللعب التمثيلي الطفل على فهم الشخصية التي يلعب دورها، مما يسهم في تغلبه على مخاوفه واحباطاته، فمثلا عندما يمثل دور الطبيب فان ذلك يساعده في تغلبه على خوفه من زيارة الطبيب.

ب. يساعد اللعب التمثيلي في تطوير المهارات الجسمية من خلال استعمال الطفل للأدوات والاجهزة المتوفرة في الركن الذي يلعب به والتي بدورها تعمل على تنمية مهارة التحكم بالعضلات الدقيقة ومهارة التأزر البصري وكذلك التمييز البصري.

ج. يتعلم الطفل خلال اللعب العديد من المهارات الاجتماعية كالمشاركة والاصغاء والانتظار والتعاون والمساعدة.

د. يكتسب الطفل مهارة التخطيط وتوزيع الادوار وحل المشاكل.

هـ. يثري اللعب التمثيلي معلومات الاطفال وفهمهم للعالم من حولهم، فهم يقومون بفحص واكتشاف بيئتهم بشكل مستمر، فسماعة الطبيب مثلا توفر الفرصة للأطفال للاستماع الى دقات القلب، والاستماع الى اصوات موجودات اخرى في بيئتهم، كما ان وجودها يثير لديهم تساؤلات عدة حول كيفية عملها.

✓ اللعب الفني (التعبيري):

تتمثل الالعب الفنية في النشاطات التعبيرية الفنية التي تنبع من الوجدان، التذوق الجمالي والاحساس الفني. حيث يمارس الطفل أنشطة فنية مختلفة كالرسم والتلوين، التلصيق، الغناء والموسيقى. حيث تفسح هذه الأنشطة للطفل فرصة التعبير عن مشاعره بحرية وابداع دون قيود¹.

اهداف اللعب الفني:

- أ. خلال اللعب الفني يجرب الطفل استخدام العديد من المواد والخامات مثل المعجونة (المتينة)، الطين، الصمغ، المقصان واقلام التلوين. ما يساعده على اكتشاف خصائصها.
- ب. هذه المواد التي يستعملها تساعد في تنمية عضلاته الصغيرة وانامله، وبالتالي يصبح اكثر استعدادا لعملية الكتابة.
- ج. هذه الالعب والأنشطة تفسح للطفل فرصة التعبير عن مشاعره بحرية وابداع وتعزز صورته الايجابية عن ذاته.
- د. تزداد ثقة الطفل بقدراته عندما ينجز نشاطه الفني ويعرضه على اللوحة المخصصة لعرض اعمال جميع الاطفال.
- هـ. تنمية التذوق الجمالي.
- و. يمنح اللعب الفني الطفل الفرصة والوسيلة للتعبير عن الذات، ويفسح المجال امامه للتنفيس عن ذاته وتفريغ طاقاته بصورة ايجابية، وقد يكون وسيلة للكشف عن مشاكل كبيرة يعاني منها الطفل.

✓ اللعب التركيبي البنائي :

¹ المصدر نفسه.

ينمو اللعب التركيبي مع مراحل نمو الطفل المختلفة، فهو في البداية يقوم بعملية التركيب او وضع الاشياء بجوار بعضها، واذا ما شكلت هذه الاشياء نموذجا مألوفا فانه يشعر بالسعادة والبهجة. لكن في مرحلة متقدمة يقوم باستخدام المواد بطريقة محددة ومعينة وملائمة في البناء. ويتطور اللعب التركيبي لديه ليصبح نشاطه اكثر جماعية وتنوعا وتعقيدا. ركن البناء والتركيب يحتاج الى مكان فسيح ومحدد بحدود لكي يشعر الطفل انه موجود في المنطقة¹.

اهداف اللعب التركيبي :

- أ. يتعلم الطفل من خلاله مهارات ذات علاقة لتنمية تفكيره العلمي مثل: المقارنة، التنبؤ، الملاحظة والتحليل، ومفهوم مبدأ التوازن. كذلك يميز الطفل التشابه والاختلاف بين الاشكال وابتكرون انماطا من البناء.
- ب. يتعلم الطفل مفاهيم اساسية في الرياضيات، مثل التصنيف، التسلسل، الاطوال، المساحة، الاعداد والاجزاء.
- ج. يسهم في النمو اللغوي والاجتماعي للطفل، فتزيد مقدراته اللغوية وتتطور مهارته في المحادثة والحوار.
- د. شعور الطفل بالإنجاز اثناء اللعب ينمي ثقته بنفسه ويعزز صورته الايجابية عن ذاته.
- هـ. عند اشراك الطفل مع مجموعة اثناء اللعب فانه يتعلم العديد من المهارات الاجتماعية كالمشاركة، التعاون واحترام عمل الآخرين.

¹ المصدر نفسه.

و. يساعد هذا اللعب على تنمية قدرة الطفل على التخطيط، لان هذه الالعاب تساعد الطفل على الانتقال من مرحلة البناء العشوائي الى مرحلة التخطيط لأعمالهم.

✓ اللعب الاجتماعي:

هي العاب وفق قواعد وقوانين مقررة سلفا. على الطفل السلوك وفق هذه القواعد، والانصياع للقوانين والتحكم بأعماله وردوده. هناك احكام لعب متبعة او موصى بها من قبل المنتج، لكن يمكن للمربية او مجموعة الاطفال تغييرها وملاءمتها لاحتياجاتهم.

أهداف اللعب الاجتماعي :

- أ. الانصياع للقوانين والعمل بحسب الارشادات.
- ب. يتعلم الطفل الصبر والانتظار بالدور.
- ج. تنمية العضلات الدقيقة والعضلات الغليظة.
- د. اكتساب قيم اجتماعية مثل المشاركة، الاحترام وغيرها.
- هـ. يساهم في تنمية النمو اللغوي والاجتماعي للطفل.

✓ اللعب الادراكي (التربوي) :

يعتبر اللعب الادراكي ذو اهمية كبرى في تنمية شخصية الطفل في مختلف جوانبها، وعند تنظيم مركز الالعاب الادراكية على المربية ان تختار زاوية هادئة للطفل للتركيز وانجاز عمله بهدوء. وتوفير زاوية مفروشة بالسجاد لكي يجلس عليها الاطفال اثناء لعبهم، وان تكون رفوف الالعاب قريبة من متناول يد الاطفال وكذلك ان تكون سليمة وكاملة وغير مكسورة. وقد يكون اللعب الادراكي فردي او جماعي.

أهداف اللعب الادراكي التربوي :

- أ. يتعلم الطفل العديد من المفاهيم الرياضية ، مثل التطابق ، التسلسل والتجميع.
- ب. تساعد هذه الالعاب في تنمية عضلات الطفل الدقيقة.
- ج. تساعد هذه الالعاب في تنمية مهارة التأزر البصري.
- د. شعور الطفل بالنجاح والانجاز عندما يقوم بتركيب احد الالعاب.
- هـ. الشعور بالنجاح ينمي ثقة الطفل بنفسه.
- و. يسهم في تنمية نموه اللغوي والاجتماعي من خلال مشاركة الاخرين له.
- ز. يكتسب بعض القيم الاجتماعية من خلال تفاعله مع الاخرين ك الاحترام والمشاركة والتعاون. ويتخلى عن الانانية والتمركز بالذات، كما ويتعلم قواعد السلوك والقيم والاخلاق والقيادة والمسؤولية وتقبل الفشل.
- ح. من خلال اللعب يتعرف الطفل الى الاشكال والالوان والاوزان والاحجام وما يميزها من خصائص مشتركة وما يجمع بينها من علاقات.
- ط. تتطور لدى الطفل القدرة على التحليل والتركيب والابتكار.

✓ اللعب البدني والحركي :

يحتاج الطفل الى العاب وادوات لتنمية العضلات الكبيرة مثل الارجيح ، اماكن القفز، العاب التوازن وسلالم التسلق والتي تعتبر جميعها جزءا هاما من النشاطات الحركية.

المساحة بين معدات اللعب المختلفة في الساحة يجب ان تكون كافية بحيث تسمح للأطفال باللعب والحركة والمرور بأمان.

أهداف اللعب البدني والحركي :

- أ. تنمية العضلات الكبيرة لدى الطفل.
- ب. توفير احتكاكا اجتماعيا بين الطفل وزملائه.
- ج. القيام بنشاطات من شأنها ان تجلب المتعة والتسلية للطفل.
- د. اكتساب بعض القيم الاجتماعية كالتعاون والمساعدة والمشاركة والانتظار بالدور والصبر.
- هـ. المساهمة في النمو اللغوي لدى الطفل فتزيد مفرداته اللغوية وتتطور مهاراته في المحادثة.

✓ اللعب الابداعي :

أطلق بعض التربويين اسم ساحة اللعب الابداعي على ساحة الخردوات، وذلك لأنها توفر للأطفال المجال الخيالي والابداعي وتنمي فيهم روح المغامرة، وذلك لأنها تحوي معدات تثير دهشة الاطفال مثل معدات التسلق ، السلالم، الشباك، الحبال ومعدات الزحف مثل الخنادق والحفر، واخرى تتعلق بالمشي والركض مثل العتبات واطارات السيارات او معدات القفز. اما بالنسبة للعب الخيالي فتتوفر في هذه الساحة بيوت الشجر او سيارات قديمة.

أهداف اللعب الابداعي :

- أ. تنمية العضلات الغليظة لدى الاطفال.
- ب. اكتساب العديد من المهارات الاجتماعية.
- ج. تنمية حب الاستطلاع والحماس لدى الاطفال.

6. الإلقاء :

الإلقاء (Didacticism): يعرفاه (ماري الياس وحنان القصاب) على أنه: "كلمة مأخوذة من اللاتينية وتعني الكلام، وتستعمل للدلالة على فن اللفظ أو طريقة الكلام أو طريقة إلقاء الشعر أو النثر".¹

يعرفه (كحيلة) ب: "التفوه بالكلمات ، وهو يقوم بإبراز المعنى من خلال إلقاء طبيعي يشبه العادي، ويختلف باختلاف مدارس الأداء والتمثيل".²

أما الإلقاء في المسرح: "هو فن لفظ النص المسرحي ، ومقوماته مهارة نطق مخارج الحروف وحسن استخدام نبيرة الصوت ونغمته وشدته وسرعة الكلام وإيقاعه. وتتفاوت طبيعة الإلقاء في المسرح ما بين إبراز قيمة الصوت كعنصر سمعي في لفظ اقرب إلى الترتيل وهذا هو التنغيم ، وبين إبراز المعنى من خلال إلقاء طبيعي يشبه لهجة الحديث العادي ، وذلك تبعاً لاختلاف مدارس التمثيل".³

والإلقاء المسرحي: هو كل ما يلفظه أو يتكلم به أو ينطق به الممثل المسرحي من معاني وألفاظ ممكن أن تبرز صوته ونبرته وشدته وسرعة كلامه وإيقاعه ، وفق أساليب خاصة ومنوعة يضعها المخرج لتدريب مثله.

ويعتبر فن الإلقاء عاملاً مهماً على خشبة المسرح وهو جزء لا يتجزأ من فن التمثيل بل هو أحد أدواته الفنية، فالهدف الرئيسي الذي يصبوا إليه الممثل من خلال وسائله الفنية وخاصة الإلقاء هو أن يؤلّد القناعة لدى الجمهور بأبعاد الشخصية التي يجسدها وبالأقوال والمشاعر التي تقدمها تلك الشخصية ف"ليست مهمة الفنان أن يعرض مجرد الحياة الخارجية

¹ ماري الياس وحنان قصاب حسن ، المعجم المسرحي ، ط 2 ، (بيروت: مكتبة لبنان ناشرون ، 2006) ، ص 60.
² محمود محمد كحيلة ، معجم مصطلحات المسرح والدراما ، ط 1 ، (الجيزة: هلا للنشر والتوزيع ، 2008) ، ص 79.
³ ماري الياس وحنان قصاب حسن ، مصدر سابق ، ص 60.

للشخصية التي يؤديها بل لا بد أن يتلاءم بين سجايه الإنسانية وبين حياة هذا الشخص الآخر، وان يصب فيها كلها من روحه هو نفسه ، إن الهدف الأساسي الذي يهدف إليه فننا هو خلق الحياة الداخلية للروح الإنسانية، ثم التعبير عنها بصورة فنية " ٥. ويأتي تعبير الممثل بالإضافة إلى حركاته وإيماءاته) إلقائه (فإن فهم الكلام قبل إلقائه أمرًا لا بد منه لأن العملية تتم ضمن إطار الفن الدرامي فلا مناص للممثل من الإيمان بالكلام الذي سيلقيه على مسامع المتفرجين والذي يتضمن جملة من الأفكار والمشاعر ليس إيمانًا مجردًا بل إيمانًا صادقًا فيما يلقيه من حوار بعد التعرف على أبعاد الشخصية الطبيعية والنفسية والاجتماعية وصفاتها بالسلوك والتصرفات وطريقة الكلام، فعلى الممثل أن يتعرف على العناصر التي تجذب السامع وتثيره من أجل إبراز القيم الدرامية المختلفة ٦. كلنا نستطيع أن ننقل أفكاره وأفكار غيره إلى السامعين أو المشاهدين بوسائل متعددة ، أما عن طريق الخطابة أو الإنشاد والغناء أو الإشارة ، ولكن ليس باستطاعة كل منا أن يتقن فن الإلقاء، بحيث يصل إلى هدفه من نقل أفكاره أو أفكار غيره بشكل واضح ومحدد، ومن ثم التأثير على السامعين أو المشاهدين بحيث يتفاعلون مع هذه الأفكار، فالإلقاء يعتبر الوسيلة الوحيدة والفعالة في مخاطبة الجماهير كونه يجسد الأفكار والأحاسيس والأهداف بشكل معين¹.

4.1 مخارج الحروف:

تخرج الحروف من خمسة مخارج رئيسية تتفرع فروع:

1 الجوف :

وهو مخرج واحد لا فرع له ... ويقصد بكلمة (الجوف) التجويف الصدري المحتوي على

الرتتين.²

¹ محمد كاظم الشمري و زيد ثامر عبد الكاظم، توظيف أساليب الإلقاء للممثل في العرض المسرحي المعاصر، مجلة جامعة بابل العلوم الإنسانية، المجلد 21، عدد 3، 2013.
² عبد الوارث عسر، فن الإلقاء، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993، ص68.

2 الحلق:

وفيه فروع ثلاثة .. أقصاه .. ووسطه .. وأعلاه ..

ويقصد بالحلق الجزء الذي يبتدئ من أول الرقبة من ناحية الصدر إلى نهايتها من فوق عند اللهاة .. التي هي أول اللسان .. أما .. ويسميه الانجليز وبعض الأوربيين (تفاحة آدم) .. وبهذا التحديد نعرف أين وسطه وأين أعلاه .¹

3 اللسان :

ويقصد به تجويف الفم كله الذي يشغله اللسان بين الفكين الأعلى والأسفل .. وبين الأسنان العليا والسفلى من أمام .. وألهاة من خلف .. وفيه أربعة مخارج فرعية .. أقصاه ، ووسطه ، ونهايته ، وحافته .. والنهاية قبل الحافة أما الحافة فهي الطرف الدقيق للسان.²

4 الشفتان:

ولهما مخرجان الأول بانطباقهما معاً .. والثاني بانطباق باطن الشفة السفلى مع أطراف الأسنان العليا.³

5 الخيشوم:

وهو داخل الأنف من أعلاه .. ولا فروع له.

ولما كانت مادة الكلام الأساسية هي (الهواء) الذي يختزنه الإنسان في (الجوف) .. فعلياً أن نعمل علي توفير هذه الكمية توفيراً كاملاً عن طريق التنفس لنصبح قادرين علي التحكم في نطقنا وتقطيع جملنا التي نقولها تبعاً للقواعد التي سنتحدث عنها عند الكلام علي (الصوت الإنساني) .⁴

¹ المصدر نفسه.

² المصدر نفسه.

³ المصدر نفسه.

⁴ المصدر نفسه.

4.2 عملية التنفس :

التنفس عمليتان هما الشهيق والزفير:

الشهيق يعني استجلاب الهواء من الخارج والزفير إنفاق الهواء بإخراجه مع الكلام، وتخزين الهواء في الجوف، لا يصح ان يكون في (البطن) فإن ذلك يؤدي إلي (انتفاخ)البطن وبرزوها إلي الأمام ..مما يعطي الإنسان مظهرا ..قد لا يليق بموقفه ومكانته .. ونحن كممثلين ..ينبغي لنا أن يكون مظهرنا خاضعا لإرادتنا لا أن نخضع نحن لإرادته.

وكذلك إذا جعلنا مخزن الهواء في (الصدر)وقعنا في نفس الحرج من ناحية ومن ناحية أخرى عرضنا (الرتتين) لضغط الهواء المخزون وربما سبب ذلك أضرارا وإذا فيجب علينا أن نعلم أن مكان تخزين الهواء الطبيعي الملائم ..هو (الخاصرتان) وهما اللتان نتجه إلي تقويتهمما بالاتساع لتكون قادرتين علي استيعاب أكبر كمية من الهواء والهواء مادة الصوت ..ولذلك يجب إخراج هذه الكمية إخراجا سليما (اقتصاديا)عند الكلام ..وخصوصا الكلام الذي يحتوي علي كثير من(حروف الجوف) أو من الحروف (الضعيفة) التي أوضحناها عند الكلام علي صفات الحروف.

أما كيفية توسيع هذا المخزون الطبيعي فهي حاصلة له باستعمال تمرينات معينة ..وفي رأيي أن يأخذ الطالب نفسه بأداء هذه التمرينات أولا ..قبل أن يبدأ تمرينه علي النطق بالحروف ..لتعينه علي قوة الأداء وتمده بمادة الكلام .. وهي الهواء.

4.3 تمرينات التنفس:

وعدها ستة ، تؤدي واحد واحد بعد أن يكون الذي قبله استوفي أغراضه وتحققت نتيجته. وبما أن هذه التمرينات وضعت لتقويه مكان دقيق رقيق من الجسم فيجب مراعاة هذه الشروط عند أدائها:

(1) أن تكون في الهواء الطلق . وأنسب الأوقات في الصباح قبل الإفطار .

- (2) أن يراعي إلا يكون هناك ضغط من ملابس أو أحزمة علي الصدر والبطن.
- (3) لا يجوز أن تكون المعدة ممتلئة بالطعام .
- (4) الوقوف باعتدال غير مستند إلي شيء.
- (5) يثبت النظرفي نقطة موازية لارتفاع القامة حتى تكون الرقبة غير مائلة إلي الأمام أو إلي الخلف.
- (6) تكون الأعضاء مستريحة غير مشدودة كشأن التمرينات الرياضية ..وخصوصا الأكتاف والرقبة واللسان.
- (7) يكون الشهيق من الأنف ..والزفير من الفم.
- (8) لا تنتقل من تمرين إلي الذي يليه إلا بعد أن تشعر بالحصول علي الفائدة المرجوة من التمرين.
- (9) لا تجهد نفسك بتكرار التمرين أكثر من عدد المرات التي سنحددها .
- (10) لا تحدث صوتا في عملية الشهيق.
- (11) لا يجوز أن يتغير وضع الأكتاف أو الصدر أو البطن ..وذلك بمراعاة دفع هواء الشهيق إلي الخاصرتين فقط.

✓ التمرين الأول : الشهيق البطيء¹:

- 1 لا يتكرر أكثر من ست مرات متوالية .. وثلاث دفعات في اليوم قف كما أوضحت لك الشروط السابقة.
- 2 اقلل الفم ..تنفس من الأنف ببطء شديد وهدوء تام حتي تشعر بامتلاء الخاصرتين إلي القدر الذي تستطيعه.

¹ بطاقة تقنية للإلقاء والتعبير، اللقاء التكويني الثالث للمسرح المدرسي، جمعية التعاون المدرسي، 27-28 يناير 1995

3 ابق الهواء مخزننا في الداخل مدة توازي خمس ثوان ..أو عد عشرة في سرك بسرعة متوسطة.

4 أخرج الهواء بعد ذلك دفعة واحدة من الفم.

5 حاول أن تزيد كميته الهواء المخزون ..وأن تطيل مدة التخزين.

✓ التمرين الثاني : مضاعفة الشهيق البطيء:

1 أربع مرات متوالية ثلاث دفعات يوميا قف حسب الشروط.

2 نفذ التمرين الأول بتمامه حتي تصل إلي تخزين الهواء إلي المدة التي تكون وصلت إليها من تكرار التمرين الأول.

3 بدلا من إخراج الهواء بعد التخزين .. تنفس كمية إضافية حاول كل يوم أن تزيد الكمية الإضافية .

✓ التمرين الثالث: الشهيق السريع¹:

1 ست مرات ثلاث دفعات يوميا.

2 قف حسب الشروط.

3 تنفس بسرعة ..واحذر من إحداث صوت من الأنف .

4 استبق الهواء مخزونا إلي أكبر مدة ممكنة .

5 أخرج الهواء دفعة واحدة من الفم.

✓ التمرين الرابع : مضاعفة الشهيق السريع:

1 قف حسب الشروط.

2 اعمل التمرين الثالث بالسرعة التي تكون قد وصلت إليها بمزاولة التمرين الثالث بعد

انتهاء مدة التخزين الهواء .. تنفس كميته إضافية سريعة .

¹ المصدر نفسه.

3 حاول كل يوم أن تزيد كميته الشهيق الإضافية وسرعته.

✓ التمرين الخامس: الشهيق والفم المفتوح¹:

1 أعد عمل التمرينات الأربعة السابقة والفم المفتوح..واللسان ضاغط بواسطة علي

سقف الفم ليعينك علي منع تسرب الهواء من الفم.

2 اعد ثانيا التمارين الأربعة واللسان غير ضاغط..بل مستريح في وسط الفم .. مع الاجتهاد

في منع تسرب الهواء من الفم ..وهي عملية صعبة ولكنها تأتي بالمران الطويل وقوه الإرادة.

والغرض المطلوب أن تستطيع التنفس بسرعة أثناء الكلام دون الحاجة إلي قفل الفم عدد

المرات في هذا التمرين خاضعة لاستعدادك وراحتك ..فمتى شعرت بالتعب فاقطع واسترح

ثم عاود.

✓ التمرين السادس : الزفير البطيء²:

1 ست مرات ثلاث دفعات يوميا .

2 قم بعملية الشهيق السريع بعد أن تكون استوفيت التمرينات السابقة بكل شروطها

الموضحة.

3 اختزن الهواء إلي أكبر مدة وصلت إليها.

4 اخرج الهواء من الفم ببطء وقد مددت شفثيك إلي الأمام كأنك تصفر حاذر من انتفاخ

الأوداج (جانبي الوجه) أو ارتعاش الهواء .

¹ المصدر نفسه.

² المصدر نفسه.

7. الميم :

الميم أو الفن الصامت من الفنون الأساسية المتصلة اتصالاً وثيقاً بالفن المسرحي، ومعناه التعبير بالحركات الجسدية دون الاعتماد على الصوت اللغوي، فهو إذن فن الإيماءة.

يجب على الممثل أن يلين آلة الجسد وينسق بين أعضائها تنسيقاً كاملاً، ويخضعها لسيطرته كلما دعت الضرورة لذلك، ولا يتأتى هذا الأمر بالنسبة للممثل الإيمائي إلا إذا مارس هذا النوع الخاص برياضة الممثل. والإيماءة عبارة عن تجزئة وتقسيم تفاصيل الجسد كله، ثم الربط بينها بعمل واحد، ومعنى ذلك شرح الجملة المراد التعبير عنها بواسطة الحركة الجسمية الدقيقة الصادقة، لذلك يتحتم إبراز دقة هذه الحركة بكيفية جمالية مع ليونة الجسد والإفراط في الأداء كي تؤدي الحركة المعنى الكامل لمضمون الجملة.

وينقسم فن الإيماءة إلى :

بانتوميم : وهو عبارة عن قصة تشخص، تتطرق إلى مشكل، ويستعمل فيه الإكسسوار والملابس.

بسيكودرام : هو قصة تتطرق إلى مشكل تربوي واجتماعي ونفسي يوظف فيها الإكسسوار والديكور.

الميم : قصة صامتة يستغنى في تشخيصها عن كل الإكسسوارات و المناظر، بل يعتمد فيها الممثل على قدرته وبراعته في تبليغ ما يريد تبليغه بالإشارة والحركات والنظرات والتعابير الجسمانية.

5.1 توظيف الميم في مسرح الطفل :

من المعلوم أن الميم مقبول بشكل كبير عند الطفل، ومحبوب كثيرا لدى الصغار والكبار على حد سواء، لذا على المخرج الذي يريد أن يقدم فرجات مسرحية للأطفال أن ينطلق من حبكة درامية معينة أو قصة ذاتية أو واقعية، فيجرد أحداثها ويسلسل مشاهدتها ومواقفها بطريقة واضحة ومفهومة، وبعد ذلك يطلب المخرج من ممثليه أن يقدموا أحداث المسرحية وأفعالها بطريقة ميمية، أي يشرحوا للجمهور معاني المسرحية ومشاعر الشخصيات الانفعالية والوجدانية الشعورية واللاشعورية، وذلك بواسطة الحركات والإيماءات والإشارات وأوضاع الجسد بدون استخدام الكلمات أو التقليل منها بشكل كبير جدا.¹

¹ د.جميل حمداوي، مسرح الطفل بين التأليف والإخراج، سلسلة المعارف الأدبية، الرباط، ط1 2010، ص241.

سيرورة إنتاج عرض مسرحي للأطفال

الفصل الثالث : سيرورة إنتاج عرض مسرحي للأطفال:

- ❖ على أية درجة ومستوى سيكون العرض المسرحي؟ وهل سيشارك به في حفل مدرسي أم في مهرجان جهوي أم وطني؟
- ❖ هل سأعمل على صنع ديكور جديد؟ أم تجميعه وتكوينه من الديكور المخزون؟ أم سأكتفي بالاستائر وحدها لتعويض الديكور الضخم؟
- ❖ هل سيحتاج العرض إلى صنع ملحقات كثيرة؟ أن هي يمكن أخذها من الموجود بالمخزن؟ أم سأستعيرها؟
- ❖ والملابس هو سأصنعها أم...؟
- ❖ هل سيكون عدد الممثلين ضخماً أم قليلاً؟
- ❖ هي يمكن حذف بعض الشخصيات غير الضرورية أم هل سأضيف إليها شخصيات أخرى (رئيسية-ثانوية-هامشية).
- ❖ ما أهمية الإضاءة والظلال في العرض المسرحي؟
- ❖ هل ستكون تقليدية عادية أم تحتاج إلى أجهزة أخرى (إن كانت موجودة)؟

1) لوازم العرض المسرحي:

1- النص المسرحي:

النص المسرحي هو المادة الأساسية لخلق عمل مسرحي ، وفي العرض الميبي الفكرة في حد ذاتها نص مسرحي.

هناك نص صياغته تجعله يقرأ ولا يمثل أي غير قابل للمسرحة ، وهناك نص يكتسي صبغة المسرحة ، وله جانبان:

* الجانب الإيديولوجي:

وهو ما تريده أبعاد المسرحية ، والإشكالية واقتراح البديل.

* الجانب البسيكولوجي :

وهو ما يتعلق بنفسانية الشخصيات كل حسب مواقفه.

* جانب الإبداع:

وهو الذي يستلزم التحفيز وإبراز كل الطاقات الفنية عند كل الساهرين على إنجاح العرض المسرحي.

2- الإخراج المسرحي :

كي تكون الكتابة صحيحة يجب أن تخضع لعدة عناصر :

-إذا كانت معاصرة وقابلة للإنجاز ، تدرس دراسة معمقة وتحليلية مائة في المائة تتعلق بظروف الكتابة ، وتصور كيفية إنجازه.

-يجب إحضار المؤلف كي يتكلم عن مؤلفه لكي تظهر لنا الفكرة من عنده إذا كان حيا ، أما إذا كان ميتا أو نصا قديما كان من الواجب علينا الرجوع إلى ما كتب عنه أو إلى ما رجعنا إليه من تحليل أو بحث أو نقاش ، ثم بعد ذلك توزع الأدوار.

-القراءة الإيطالية : وهي اجتماع كل الممثلين حول الطاولة ، وقراءة النص المسرحي للإستئناس ومعرفة متى يتكلم كل واحد منهم ، ثم ضبط وحدة العمل والشكل الذي يؤدي به العمل وضبط الإيقاع أي طريقة الأداء على مستوى الصوت.

-ضبط الدخول والخروج من الديكور عبر التصميم المصغر له .

-ضبط التصور في الديكور وافضاءة والصوت والوسائل الأخرى التي سيجب توظيفها.

-التدريب : عندما نمر إليها نطبق ما قمنا به عبر القراءة الإيطالية.

لكن تكون فوق الركح ، وهي التدريب الأولى لجمع المسرحية.

-الركح : هو المنطقة المخصصة للديكور والتشخيص.

وأخيرا يقوم المخرج بعملية توجيه الممثل ، وهي العملية التي قد يغفل عنها كثير من المخرجين.

-التركيز على جميع الأدوار الأساسية والثانوية.

-عند المراحل النهائية نقوم بتجريبه في العرض ما قبل العرض الأول ، فنأتي بعدد محدد من

الأصدقاء (كتاب – نقاد- صحافة – ممثلون) ويعد المشاهدات تأخذ الملاحظات ، والقصد من

ذلك إصلاح ما وجد من أخطاء.

وللمخرج كامل الاختيار حتى يعيد العرض ما قبل العرض الأول أو الذهاب مباشرة إلى العرض

الأول ، حيث يحضر عدد أكثر من الأول لضبط الملاحظات الأخيرة في الديكور والتشخيص ،

ولجس النبض إلى أي درجة وصل العمل.

وعند الاصلاح تعرض المسرحية في عرضها الأول أي الرسمي ، ثم تستمر جولة المسرحية.

-المحافظ هو مدير العمل الذي يقوم بالعلاقة الفنية والتقنية ومعاينة أحوال القاعة والخشبة هل هي صالحة للعرض أم لا.

أما ضبط الاتصالات وحجز القاعة وتوزيع التذاكر فهو من اختصاص إدارة الفرقة .
-من حيث الإخراج يمكن للمؤلف أن يحضر مراحل التدريب ويعترض على مشاركة أحد الممثلين لكونه لا يناسب شخصية ما . ويمكن كذلك للممثل رفض دور من الأدوار قد لا يناسبه وذلك لقناعته الشخصية .

-يتجلى دور المخرج في شاغلين أساسيين هما :

(1 شاغل فكري : وهو جعل كل مشهد له هدف معين ومضمون محدد.

(2 شاغل جمالي : وهو جعل جميع اللوحات في جمالية يرتاح لها الناظر.

-مصمموا الإضاءة والصوت والديكور والملابس وكل التقنيون حسب اختصاصاتهم هم فنانون مبدعون لكن دائما يخضعون لتوجيهات المخرج.

عناصر الإخراج المسرحي

الإخراج يقتصر في حد ذاته على ثلاث عناصر أساسية وهي : (التأكيد – التوازن – الإيحاء).

(1) التأكيد : يرى المخرج أن بعض الممثلين أو اللوازم يجب أن يظهر متميزا على الركح ، فيلجأ غلى عناصر التأكيد والتي منها :

- تأثير كل منطقة على الممثل ، ولها تأثير خاص على الجمهور.

-المشهد هو مجموعة من المواقف التي تخضع للمكان المناسب حسب التأثير ودرجة الأهمية.

-عند دخول ممثل أو خروج آخر يعتبر مشهدا جديدا.

*عناصر التأكيد:

-التأكيد بالمستوى الرأسي على الممثل (الأعلى هو المؤكد).

-التأكيد بالتضاض (الخارج عن الإجماع هو المؤكد).

-التأكيد بالفراغ (ممثل معزول).

-التأكيد بتوجيه النظر.

(2 التوازن : هو طبيعة الأشياء

وبالنسبة للمسرح هناك نوعان هما :

-التوازن الطبيعي وينقسم إلى قسمين توازن متماثل وآخر غير متماثل.

.التوازن المتماثل

.التوازن الغير المتماثل

-التوازن الجمالي : الممثل الذي هو في منطقة قوية يأخذ وضع أضعف والعكس ، ويعتمد فيه على طرق التأكيد.

(4) الإيحاء:

هو إحداث التأثير أثناء الرؤية عند الجمهور ، وعلى المخرج أن يجعل من العناصر المكونة للمشهد لوحة ذات تأثير في شكلها ومضمونها.

3- التشخيص المسرحي :

هو الأداء بلغة سمعية بصرية لكلمات النص وصمته ، كونه ترجمة بالكلام والملاح ، والحركات والفعل والإيماءة.

الممثل في إطار تشخيص دور ما هو ملزم بالانصهار الكلي للشخصية التي أعطيت له ، وذلك باكتساب المهارة والاحترافية لأداء أحسن عن طريق إلقاء وتمثيله.

1- إلقاء : يعني الأداء عن طريق الصوت بمعنى آخر صوته ورناته ومخارج الحروف.

2- تمثيله : يعني هنا ضبط الحركات ونوعية التوضع والكيفية الحسنة للتعبير الجسدي وملاح الموجه.

-الارتجال : هو لعب الدور الموكل للممثل بعدة طرق أثناء التدريبات ، وهو عكس ما تعارف عليه عند بعض الفنانين الارتجال في الحوار والذي يصنف في خانة التنشيط.

ملاحظة هامة :

هناك أمرين خطيرين على الممثل توقع الوقوع فيهما ، ولكي يسهل عليه التخلص منهما وجب عليه استعمال التركيز، وهنا يحضر دور الارتجال على الطريقة الصحيحة .

وهذين الأمرين الخطيرين هما :

- تهيب الجمهور Le trak .

- فجوة الذاكرة trou de mémoire .

4- الديكور المسرحي :

(1) تعريفه : الديكور يدخل في الجزء المرئي من العمل الفني سواء كان مسرحاً أو استعراضياً أو غنائياً.

(2) هدفه : يحدد المكان الذي يجري فيه الحدث.

وقد عرف عدة تطورات بعد أن كان مختصرا في القرن 17 ، وبعد تطور النماذج في الأنماط الفرجوية تطور هو كذلك حتى يغري المتفرج للحضور إلى المسرح.

(3) عناصر الديكور :

عناصر الديكور ثلاثة وهي :

– Les chasses المآثورات .

– La toile القماش .

- Le bois الخشب .

*المآثورات : وهي الإطارات فارغة إما مغلقة بالقماش أو بفرشة اللوح الخشبي.

يصبغ ظهر القماش باللون الأسود عدة مرات حتى نثقله وتنعدم شفافيته ونوضبه كما أردنا على شكل حائط أو شيء آخر.

*الهيكل تحمل بشكل عمودي وعند الوضع تثبت بالركائز، وتثبت الركائز بالثقالات.

(4) أماكن إعداد الديكور :

– Le sinter يتم إعداده في قناطر السقف .

- Les coulisses يتم إعداده في الكواليس .

– Sous sol يتم إعداده في الطابق الأرضي .

5- الإضاءة :

الإضاءة نظام مدروس وهدف معين تدخل في إطار آليات المسرح من حيث النوع ومن حيث إعطاء معالم محددة.

الإنارة : هي الضوء العادي وإزالة الظلام من مكان.

الإضاءة : هي توجيه ضوء خاص على مكان أو أحد معين وحصرها عليه فقط ، وتخضع لتقنيات تتحكم فيها.

الأهداف من الإضاءة :

- تحديد الشخصيات و الديكور على الركح.

- الإحساس بالجو الدرامي.

دور الإضاءة :

- التعبير عن نوعية المسرحية (تراجيديا - دراما - كوميديا - ميلودراما).
- الألوان الباردة هي : الأزرق - الأخضر والقريب منهما - البنفسجي وتستعمل في مشاهد درامية وتراجيدية.
- الألوان الدافئة : وهي الأحمر - الأصفر - البرتقالي وتستعمل في مشاهد كوميدية.
- الإضاءة تساهم نسبيا في تحديد الزمان (الليل والنهار) وكذا تحديد المكان (غابة ، البحر).
دعائم الإضاءة :
- La densité - كمية الضوء .
- Gélatine - لون الضوء .
- La façon de distribution - كيفية التوزيع .
أنواع الإضاءة :
- الباردة : للتراجيديا / الدراما .
- الدافئة : الكوميديا / الهزلية .
- ويرجع هذا التصنيف إلى دراسات في العامل النفسي.
- وظائف الإضاءة :
- الرؤية : وهي توضيح ملامح الممثلين ، تعبيراتهم وحركاتهم
- تأكيد الشكل : تسليط ضوء خاص على لأزم من اللوازم ، أو ممثل لتأكيد بعد كل واحد منهما وهي الميزة التي تعطى له أثناء تشكل المشهد.
- الإيهام بالطبيعة : يعود باستعمال ضوء ملون مع مراعات ملائمته لمؤثره الطبيعي الذي يرمز له.
- التكون : يرجع إلى الاستخدام السليم للضوء واللون والتوزيع المتكافئ والمتباين لهما ، ونوعية الألوان دافئة كانت أو باردة.
- التأثير السيكولوجي للون والإضاءة المسرحية:
- الألوان تلعب دورا مهما على النفس ، وتأثير الألوان المسرحية على النفس لا يختلف مع تأثير الألوان الطبيعية.
- وهذه بعض الأمثلة :
- الأحمر: الحيوية والحركة و التوهج قوي باعث للحيوية والنشاط .
- البرتقالي :للدلالة على الدفء لون محبوب ترتاح له النفس .

- الأصفر: للدلالة على ضوء الشمس والسرور منشط فكري فلسفي يدفع للتحليل.
- الأخضر: يرمز للطبيعة والراحة لون التسامح يدفع للثقة .
- الأزرق : يرمز للسماء والماء والخيال يدفع للحساسية والإرهاص.
- الأرجواني : يرمز للهدوء والحزن لون الغموض والخداع .
- البني : لون هادئ .
- الأبيض : لون الطهارة والصفاء.
- ألوان الطيفي : تستعمل بشكل مركب يهدف إلى تحقيق إichاءات تقرب المتفرج من الغاية المنشودة ألوان الخيال.
- البنفسجي-الأزرق-الأخضر-الأصفر-البرتقالي-الأحمر .

6- الماكياج :

- لوازم الماكياج:
- Talk البذرة.
- Récils خضاب الجفون .
- خضاب الحمرة .
- الشعر المستعار .
- ولمسح الوجه وتطهيره من الماكياج نستعمل Vaslin.
- ونستعمل الماكياج كذلك للحصول على:
- تغيير حجم الجسم
- التقوس .
- البدانة .
- الإحدياب.
- العرج .
- الاعورار .

(2) مراحل إنتاج العرض المسرحي :

1. النص المسرحي :

هو المادة الأساسية لخلق عمل مسرحي ، وفي العرض الميبي الفكرة في حد ذاتها نص مسرحي. هناك نص صياغته تجعله يقرأ ولا يمثل أي غير قابل للمسرحة ، وهناك نص يكتسي صبغة المسرحة ، وله جانبان:

• الجانب الإديولوجي:

وهو ما تريده أبعاد المسرحية ، والإشكالية واقتراح البديل.

• الجانب البسيكولوجي :

وهو ما يتعلق بنفسانية الشخصيات كل حسب مواقفه.

• جانب الإبداع:

وهو الذي يستلزم التحفيز وإبراز كل الطاقات الفنية عند كل الساهرين على إنجاح العرض المسرحي .

2. أسس الاختيار وخلفياته :

• المحتوى الفكري

• الامكانيات البشرية والمادية.

3. القراءات الأولية والهدف منها :

• تحديد الفكرة الأساسية.

• تحديد الإطار الشكلي للنص:

- مشاهد.

- لوحات.

● ضبط الشخوص وموقعها في النص :

- ثانوي

- رئيسية.

- طبيعية.

● التكوين النفسي :

- مسالم.

- عدواني.

- مهاجم.

- عفوي.

- هامشي.

● التكوين الفيزيولوجي :

- الهيئة.

- اللون.

- العيوب.

4. خدمة النص :

● تقسيمه إلى وحدات.

● تحديد مشاهدته ولوحاته.

● عدم الحذف أو الإضافة.

● طبيعة الخطاب : إخبار+ إنشاء+ التوالد.

- طبيعة الصراع : مادي / فكري.
- طبيعة المواقف : التباين أو التوافق.
- تحديد المكان و الزمان.
- الديكور والأثاث.
- الزمن-الإشارة-الموسيقى.

5. توزيع الأدوار:

- 50% في نجاح المسرحية.
- اختيار الممثلين يتم بعد تحديد الخصائص الاجمالية لأشخاص المسرحية، ثم تتم دعوة المثلين قصد الاختبارات التمهيديّة التي يجب أن تجرى قبل أول تدريب عملي، حيث يقوم المخرج المسرحي بالدور الريادي المتمثل في صب النص المسرحي في شكل توزيع الأدوار ، و هي المهمة التي لن يقوم بها سواه وإخراجه – أي النص – من حالة السكون إلى الحركة بعد جملة من التمرينات الميدانية للجوار والدخول في قلب مغزى ما كان يهدف إليه صاحب النص. تأتي بعدها القراءة الإيطالية التكوينية ، التوقيتية ، الصوتية " تبعاً لحجم الصوت " في الأداء .

6. الإيطاليات :

- شرح النص للممثلين ومناقشتهم.
- شرح الشخصيات وتحليلها.
- ضبط الإلقاء وسلامة القراءة.
- نسخ النص المسرحي بعد الانتهاء من حذف أو زيادة ما يمكن زيادته في النص الأصلي.

7. التدريبات العملية (الإخراج) :

- يصمم في البداية الخطوط العريضة للإخراج المسرحي ، لكل ممثل وممثلة أي لكل عنصر من عناصر الفرقة ن حتى نحصل على الإخراج السطحي العام . و من هنا نبدأ بالإخراج المعمق

مشهداً بمشهد وفصلاً بفصل ، وهذه المرحلة الأولى ، أما المرحلة التالية فنبدأ مع الشخصيات الرئيسية والمشاهد الهامة ، بعدها تأتي مرحلة ربط الفصول ببعضها البعض ، تلحق بعدها مرحلة التدريب على الديكور الرسمي وبالملابس السينوغرافية وفي المرحلة الأخيرة وتسمى "الفيلاج " وهي تدريبات يومية بالديكور الرسمي صباحاً ومساءً مع اصطحاب ذلك بالموسيقى .

- العرض العام
- - يحدد التاريخ الرسمي للعرض المسرحي الجديد ، حيث يقتصر على فئة خاصة من الحضور " فئة المثقفين و الصحفيين والهواة و السلطات المحلية " ترافقها مناقشة مستفيضة بين المخرج و الممثلين والحضور النوعي

8. العرض التجريبي:

- الوقوف على الثغرات.

9. العرض النهائي :

- المناقشة.

10. وسط العرض :

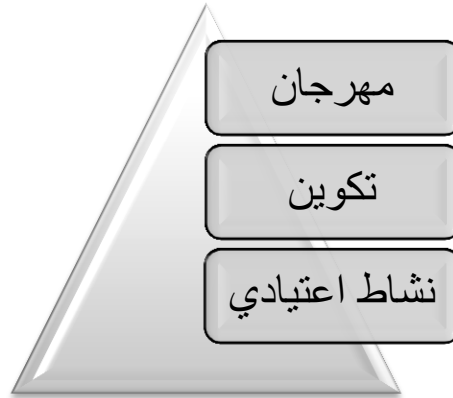
يجب قبل الشروع في تبيء عرض مسرحي للطفل تحديد الوسط الذي سيحضر فيه وفي أي إطار سيعرض حتى تكون العملية منهجية ومضبوطة.



11. المتدخلون في الإنتاج :



12. إطار العروض :



خاتمة

يبقى هذا المجال بحاجة إلى جهد ومثابرة، والمزيد من الثقافة والوعي والاطلاع المستمر على واقع المسرح وآخر ما وصل إليه، والولوج إلى عالم الطفل يبقى معادلة تحتم تعلم تقنيات عالية، تستقي من علوم مضبوطة، وتتم عبر ميكانيزمات يبرز من خلالها الفنان موهبته الخاصة، بعيدا عن التهرج الخالي من أدنى القيم التربوية والوسائل النبيلة الهادفة، وإذا لم يؤد المسرح الرسالة المنوطة به كإحدى الوسائل الثقافية الهادفة، في

السمو بذوق وأحاسيس ومشاعر البشر، سيبقى بعيدا عن الحياة البشرية، والواقع خير مثال على ذلك، ناهيك عن إدخاله السرور والبهجة والوعي لدى الطفل، مما يؤثر إيجابا عليه وعلى محيطه، وهو أداة متميزة للتربية الثقافية والتعليمية للطفل، تخلق فيه محبة الأسرة والمجتمع ، والسعي الحثيث نحو الأفضل ضمن إطاره الاجتماعي والانساني.

وللوصول إلى الحلول اللازمة، يجدر بنا تعداد الأسباب المعوقة لتطور مسرح الطفل بالمغرب :

- الإهمال الواضح لمسرح الطفل من قبل الهيئات والمؤسسات التي تعنى بالطفل.
- ندرة المشتغلين في ميدان مسرح الطفل.
- قلة الدعم المادي والمعنوي.
- ندرة البحوث والدراسات التي تهتم بالطفل في كل جوانبه النفسية والاجتماعية والفنية.

وبعد ذكر هذه الأسباب لا بد من طرح بعض الاقتراحات لمعالجة هذا الواقع :

- الاهتمام بالمشتغلين في ميدان مسرح الطفل.
- توفير الامكانيات والدعم المادي والمعنوي.
- الحرص على تمكين الأطفال من مسرحهم في إطار المؤسسات التعليمية وخارجها.

المسرحيات

صوت صفيير البلبل

الراوي : كان أبو جعفر المنصور، الخليفة العباسي، يحرص على أموال الدولة، فاشتراط شرطاً على رابطة الأدباء، أنه لا يعطي شيئاً للسعر إلا لقول الشاعر، أما إذا كان من منقوله، فلا يأخذ عليه شيئاً.

الخليفة : لقد وهبني الله قدرة عظيمة على الحفظ، فإذا ما سمعت قصيدة مرة واحدة أحفظها كلها، ولدي غلام يحفظها إذا سمعها مرتين، ولدي فتاة تحفظها إذا سمعها ثلاث مرات.

الراوي : فيأتي الشاعر المسكين وقد نظم قصيدته..

الشاعر : السلام عليك يا أيها الخليفة.

الخليفة : و عليك السلام.

الشاعر : أنا شاعر كبير.

الخليفة : ما دليلك؟

الشاعر : نظمت قصيدة طويلة.

الخليفة : إن كانت من قولك أجزناك عليها.

الشاعر : نعم من قولي.

الخليفة : قل.

الراوي : فيقولها كاملة، فيقول له الخليفة.

الخليفة : إنني أحفظها منذ زمن بعيد.

الراوي : فيعيدها عليه.

الشاعر : قد يحفظ بيتاً أو بيتين، أما قصيدة كلها فهذا مستحيل.

الخليفة :لا، وهناك غيري، أحضروا الغلام. تحفظ هذه القصيدة؟

الغلام :نعم.

الراوي :فيقولها، فيشك الشاعر في نفسه.

الخليفة :لا انتظر فهناك غيره، أحضروا الفتاة.. تحفظين هذه القصيدة؟

الفتاة :نعم.

الشاعر: يا إلهي، أنا لست بشاعر جيد.

الراوي :وهناك في مكانهم يجتمعون، وفي أعماق الحزن يتشاكون ويتلاومون، فجاءهم

الأصمعي.

الأصمعي : ما لكم يا قوم؟؟

الشاعر1: أما تدري ما نحن فيه؟

الشاعر2: أما تدري ما بلغنا؟

الشاعر3: نكتب القصيدة طول الليل من بنيات أفكارنا.

الشاعر4: ثم نكتشف أن ثلاثة يحفظونها قبلنا.

الأصمعي :أوحدث هذا؟؟

الشعراء :نعم.

الأصمعي :أين؟؟

الشعراء :عند الخليفة.

الأصمعي :إيبيه...إن في الأمر مكرًا وحيلة، دعوا الأمر لي.

الراوي :فقام ونظم قصيدة ملونة الموضوعات، اختار فيها بعض الكلمات، عقد رأسه جدائل وأوقفها

كالقرون، وجر ناقته خلفه ودخل المجلس حافيا.

الأصمعي :السلام عليكم.

الخليفة: وعليكم السلام.

الأصمعي: أنا شاعر من الموصل.

الخليفة: تعرف الشروط؟؟

الأصمعي: نعم إن كانت القصيدة جديدة أعطيتني وزن الذي كتبتة عليها ذهباً.

الخليفة: نعم، قل.

الراوي: واسترخى الخليفة ينتظر بابتسامة هذه القصيدة ليغلب صاحبها.

الأصمعي :

صَوْتُ صَفِيرِ البُلْبُلِ

هَيَّجَ قَلْبِي التَّمَلِّ

المَاءِ وَالرَّهْرُ مَعاً

مَعَ زَهْرٍ لِحْظِ المُقَلِّ

الخليفة: إنها سهلة، إلى الآن سهلة.

الأصمعي :

وَأَنْتَ يَا سَيِّدَ لِي

وَسَيِّدِي وَمَوْلَى لِي

فَكَمْ فَكَمْ تَيَّمَنِي

عُرِّيْتُ عَقْبِي قَلِي

قَطَّفْتُ مِنْ وَجْنَتِيهِ

مِنْ لَثْمِ وَرْدِ الخَجَلِ

فَقَالَ لَا لَا لَا لَا لَا

وَقَدْ غَدَا مُهْرُولِ

وَالخُودُ مَالَتْ طَرَبًا
مِنْ فِعْلِ هَذَا الرَّجُلِ
فَوَلَوْتُ وَوَلَوْتُ
وَلِي وَلِي يَاوَيْلَ لِي
فَقُلْتُ لَا تُؤْلِي
وَبَيْنِي اللُّؤْلَى
قَالَتْ لَهُ حِينَ كَذَا
انْهَضْ وَجِدْ بِالنَّقْلِ
وَفِتْيَةٍ سَقُونِي
قَهْوَةً كَالْعَسَلِ لِي
شَمَمْتُهَا بِأَنْفِي
أَرْكِي مِنَ الْقَرْنُفِ
فِي وَسْطِ بُسْتَانِ حُلِي
بِالرَّهْرِ وَالسُّرُورِ لِي
وَالْعُودُ دَنْ دَنْدَنْ لِي
وَالطَّبْلُ طَبَّ طَبَّلَ لِي
وَالسَّقْفُ قَدْ سَقَسَقَ لِي
وَالرَّقْصُ قَدْ طَبَّطَبَ لِي
شَوَى شَوَى وَشَاهِشُ
عَلَى وَرَقِ سِفْرَجَلِي
وَعَرَدَ الْقَمْرِ يَصِيحُ

مِنْ مَلَلٍ فِي مَلَلٍ
فَلَوْ تَرَانِي رَاكِباً
عَلَى جِمَارٍ أَهْزَلِ
يَمْشِي عَلَى ثَلَاثَةِ
كَمْشِيَةِ الْعَرَنْجِلِ
وَالنَّاسُ تَرْجِمُ جَمَلِي
فِي السُّوقِ بِالْقُلُقُلِ
وَالكُلُّ كَعَكَعُ كَعَكَعُ
خَلْفِي وَمِنْ حُوَيْلِي
لَكِنْ مَشَيْتُ هَارِباً
مِنْ حَشِيَةِ الْعَقَنْقَلِي
إِلَى لِقَاءِ مَلِكٍ
مُعْظَمٍ مُبَجَّلِ
يَأْمُرُنِي بِخَلْعَةٍ
حَمْرَاءَ كَالدَّمِ دَمَلِي
أَجْرُ فِيهَا مَاشِيّاً
مُبْغِداً لِلذَّيْلِ
أَنَا الأَدِيبُ الأَمْعِي
مِنْ حَيِّ أَرْضِ المُوَصِّلِ
نَظَّمْتُ قِطْعاً زُخْرِفَتْ
يَعْجِزُ عَنْهَا الأَدَبُ لِي

أَقُولُ فِي مَطْلَعِهَا

صَوْتُ صَفِيرِ الْبُؤْبُلِ

الراوي :عصر الخليفة ذاكرته، فلم يجد إلا طلطللي...

الخليفة :يا غلام....

الغلام :لا أحفظها يا سيدي.

الخليفة :الفتاة...

الفتاة :والله ما سمعت بها قط يا أمير المؤمنين.

الخليفة :أحسنت يا أعرابي.

الأصمعي :شكرا أيها الخليفة.

الخليفة :أحضر ما كتبتة عليها لتزنه ونعطيك وزنه ذهباً.

الأصمعي :لقد ورثت عمود رخام من أبي، نقش عليه القصيدة نقشا وهو على ظهر الناقة،

يزن وزن رجلين.

الخليفة :ياااااا ويللييييي...

الراوي :فانهار الخليفة، وجيء بالعمود، فوضع في الميزان، وأخذ كل ما في الخزنة.

الخليفة :نعم إن الخديعة لا تنفع صاحبها، والله لا أعود إلى مثل هذا العمل ما حييت

إنشاء الله.

العمل

يدخل الممثلون ممثلًا ممثلًا وهو يجسد دوره ومهنته.

المواطن : من أنت ؟

الشرطي : أنا الأمن والأمان، وأنا حامي الوطن، وممثل القانون به، أقبض على اللصوص والجرمين، وأرمي بهم في غياهب السجون.

المعلم : أنا مربّي الأجيال، والمعلم المتفاني، أنا من قال فيه شوقي :

قم للمعلم وفه التبجيلا**كاد المعلم أن يكون رسولا

أشرح وأربي، اللغة وكلام ربي، العلوم والآداب، ومن كان مشاغبا أو كسولا، عوقب، لكن ليس بالضرب.

المواطن : من أنت ؟

الطبيب : وأنا الطبيب، مداوي الجراح ومخفف الآلام، متى أتاني مريض مهزوم الحال، داويته وعالجته، ولي في ذلك متعة ولذة، وأجري عند الله أعظم وأبقى.

المواطن : من أنت ؟

رجل النظافة :أما أنا، فرجل النظافة، لولاي لكانت الأزيال أعلى من مستوى البحر، بل لكانت قاب قوسين أو أدنى من غمام السماء، اتقوا الله فقد تعبت، واجمعوا الأزيال بانتظام ومسؤولية حتى لا أرهق أكثر من اللازم.

المواطن : من أنت ؟

المقدم : أنا هو المقدم، أشهر من النار على علم، أقدم لك الوثائق، وأشير عليك بالنصائح، وقد قال في الحكماء : أي دولة قد تتقدم مادام فيها مقدم.

المواطن : من أنت ؟

الملك :أنا الملك، وكلني الله والشعب حتى أخدم هذه البلاد بخالص الأعمال، وأدفع بها إلى مصاف خير الأمم، كل واحد منكم تحت مسؤوليتي، أرحاه و أنظر ما يصلح أمره، وأبني مشاريع لمساعدة المواطنين، والكل يحبني لطيبوتي وتواضعي، وهذا من فضل ربي.

المواطن : من أنت ؟

التلميذ :أنا التلميذ، أقرأ، وأجتهد، وأقوم بالمقالب والشغب، لكني أحب مدرستي وأساتذتي، ورجائي أن يفتخري أبواي، وأن أكون فردا صالحا في مجتمعي.

الجميع :و من أنت ؟

المواطن :وأنا المواطن، أجمع كل هذه المهن في، أحيانا أفهم، وأحيانا لا أفهم، أحترم الشرطي، وأقدر الطبيب، وأعتز بالمعلم، وأفتخر بالمنظف، وأحب الملك، وأساهم في ارتقاء التلميذ

الجميع :.لنكن جميعا مواطنين صالحين مهما اختلفت وظائفنا.

يدخل ممثل لا بسا وزرة بيضاء بعض انصراف الممثلين.

الممرض :بماذا أخبروكم؟؟؟عذرا فلقد تجاوزوا الوقت المسموح به في حديقة مصحتنا العقلية،...

مساكين...

العلم والجهل

المشهد العام:

غرفة بها مكتب عليه دفاتر وكتب وأقلام ومصباح وكأس ماء وبعض الأوراق ، أسفله سلة مهملات ، تحته كرسي للجلوس وتواجهه خزانة بها بعض الكتب.
يدخل التلميذ صاحب المكتب (الطاولة) ، يفتح كتابا ودفترا يأخذ أوراقا ينظمها ، ثم يحمل قلما بين أصابعه ويقوم بحك رأسه بواسطة بين الفينة والأخرى.....
يقلب الصفحات بحثا عن الواجبات المنزلية التي سيقوم بها.
يطلق تأوها قائلا : الآن وقت العمل ، وينطلق ،..... بعد برهة يتوقف ويسهو.....
تظهر على الخشبة مجموعة من التلاميذ : فريقين بلباسين مختلفين : (ألبسة سوداء تدل على خصوم العلم و ألبسة بيضاء تدل على محبي العلم والمدافعين عنه ك العدد حسب الرغبة ولا تقل عن 3 أسود و 6 أبيض).

(يقوم التلاميذ باللون الأسود أثناء الحوار بالدوران حول التلميذ))

أسود :يترك السهرات الجميلة في التلفاز.....

أسود : ليس الآن فحسب ، إنه دائما سجين هذه الغرفة.....

أسود : مسكين ، يقضي وقته كله بين الكتب والواجبات المدرسية.

أسود : فعلا يا له من مسكين.....

أسود : أتساءل؟؟؟؟ ما فائدة كل هذا إن كان يحرم نفسه اللعب مع أقرانه؟؟؟؟

أبيض : ينتفض

(و في نفس الوقت يقف جميع التلاميذ الآخرين ، وتسלט الإضاءة عليهم الواحد تلو الآخر).

و ما فائدة السهرات التي تقول عنها أنها جميلة؟؟؟؟

أبيض : بل ما العيب في قضاء الوقت في المذاكرة و البحث و التعلم ؟

أبيض : دع خصوم العلم يقارنون بين الفاعل لواجباته ، المقدر لمسؤولياته ، و المضيع لها.

أبيض : مسكين ، من اضاع واجباته و أضاع كل وقته في اللعب.

أبيض : رأيت كثيرين يطأطئون رؤوسهم أمام الأستاذ خجلا من فعلتهم ، يوبخون و يحصدون أسوأ النقط ، و في الأخير يندمون.

أبيض : وهل من ساعة ندم بعد فوات الأوان ؟!!!

المجموعة من البيض : أبدا ، أبدا.....

أبيض : و ما بالكم في من واضب على الكسل ؟

المجموعة من البيض : الرسوب طبعا ، و لات ساعة مندم.

أسود : ما علينا ،..... إجتهدت ،..... ونجحت ، و بعد ؟....

أسود : (مستهزءا) سيأكل حلوى الإحتفال بالنجاح (قهقهة).

المجموعة من السود : ضحك و سخرية.

أبيض : بل أنظروا إليه و هو مزهو بين أقرانه ، الكل يهنئه و يغطه....

أبيض : الأمهات تضرب به الأمثال لأطفالها.....

أبيض : و الآباء يدعون له بالتوفيق ، يمضي عطلته مرتاحا ، يستعد لمواسم دراسية لاحقة و كله

أمل...

أسود : أمل ؟؟ يقول أمل، أين هو هذا الأمل و المستقبل غائب عن تفكيره.

التلميذ : ينتفض ، يقف ، و يقول : العلم مستقبلي ...، (يعود التلميذ إلى سهوه).

أسود : بل أنظروا إلى كل أولئك الذين تركوا كتبهم و دفاترهم : أنظروا إلى ما حققوه بأوربا قبل أن يفوتهم قطار العمر.

أسود : آه لقد أشبعوا جميع رغباتهم ، جمعوا المال...

أسود : اشتروا سيارات فاخرة ، لقد اغتنوا بالفعل.

أبيض : بل أنظروا إلى من تركوا المدارس ها هنا ، ماذا يفعلون ؟

أسود : سيلحقون بهم إلى أوروبا ، فلينتظروا فقط.

أبيض : ما هي أعمارهم ؟ ماذا يعملون هناك ؟ هل يعملون أساسا ؟ وهم لا يتقنون أي شيء حتى اللغة.

أسود : المهم أنهم حققوا آمالهم و بنوا مستقبلهم.

أبيض : عن أي مستقبل تتحدث ؟ عن ترك الهوية ؟ عن تنكر للمبدأ ؟ للعلم ؟ و قليل منهم الفائزون.

أبيض : ألم يخبروك بأنهم في أوروبا يبحثون عن أصحاب العقول النيرة من المتعلمين لتوظيفهم.
أبيض : و ما دون أولئك فيعلم الله أعمالهم.

أبيض : لنتساءل : ما هي ضمانات من يعيش بعيدا عن وطنه ، غريبا في أوطان الغير.

أسود : المال هو الضمان ، المال هو الضمان.

أبيض : المال بدون عقل نيّريدبره فتنة شرها عظيم على الناس والأمة و العالم أجمع.

التلميذ : ينتفض مرة أخرى : ويتساءل : " ماذا لو تركنا كلنا أوطاننا ؟ أنتركها للخراب ؟ أنتركها موطننا للأغراب ؟؟؟

أسود : اسأل نفسك ماذا أعطى العلم لمن سبقوك و كلهم عاطلون عن العمل ؟

أبيض : بل أجب عما يفتقده العاطلون غير المتعلمين و لا حاصلين على شهادات

أبيض : اسأله كم يعاني الجاهل جراء جهله ؟ و تساءل بعد ذلك كم يعاني وطننا جراء الجهل.

أبيض : ألم ترى في عيني غير منعلم يوم احتاجك في قراءة أو كتابة رسالة كم من الحب للتعلم ؟

أبيض : ألم ترى في عينيه حنقا على الجهل و رغبة أكيدة في التعلم ؟

أبيض : ألم يسخط يوماً أحدهم أمام ناظرك على الجهل رغم فحش ثرائه ؟ وتمنى لو نال قسطاً من العلم.

أبيض : المتعلم صاحب الشهادة صاحب علم يرقى به بين الناس ، لا بد أن يجد عملاً في مغرب يتقدم.

أبيض : المتعلم يبني أسراً نافعة للمجتمع ، بانية للوطن ، رافعة من شأنه بين الأمم.

أبيض : الجهل يستقر في المجتمعات استقرار المرض في الأبدان السقيمة ، لا يفارقها إلا وقد نخرها ودمرها.

أبيض : والعلم ذلك الدواء الشافي المانع لكل سقوط ودمار.

أسود : اسمع التفاهات ، أرفض النصيحة أرفض النصيحة ؟ وتسمع التفاهات؟

أسود : هل فكرت في مستقبلك ؟

أسود : ما نحن إلا أهل نصح . إياك والآخرين.

أسود : هل ستهدر كل عمرك في العلم ؟

أبيض : يا ليت كل منا يفعل ، إفناء العمر في العلم مدعاة للفخر.

أبيض : كفاك بقول الرسول الكريم صلى الله عليه وسلم متبعاً : " أطلبوا العلم من المهد إلى اللحد

"

أبيض : وقول الله عز وجل : " قل هل يستوي الذين يعلمون والذين لا يعلمون " صدق الله

العظيم.

أبيض : المستقبل للعلم وبالعلم يكون المستقبل.

أبيض : التفكير في المستقبل بكيفيتكم ، وفي عمرنا هذا هو ذلك الخطأ الكبير.

أبيض : إغتصاب مهول لطفولتنا ، حَزَقُ مراحل الحياة ودمار ليس بعده دمار.

أبيض : العلم مفخرة الإنسان ، به يرقى...

أبيض : به ترقى الأمم و تسمو الأوطان.

أبيض : يكفيننا أن كل أمور الدين و الدنيا مبنية على العلم ، و بغيره تتخلف الأمم.

(يقترّب التلاميذ كلهم بيض و سود حول التلميذ في مشهد جدال):

البيض : العلم نور ، الجهل ظلام.....

السود : المال هو الأساس ' المال هو الضمان.....

بعد لحظات جدال (ترفع من وتيرتها موسيقى تسريعية إن أمكن) ،

يتدخل أبيض بصوت مرتفع : كفانا ، كفانا ، كفانا جدلاً.

لو كان كل واحد منا بتفكيركم ما اكتشف دواء ، و ما شفي داء . ما اخترع ما يريحك اليوم ، و ما

كان هناك تطور و لا تقدم ، أينكر عاقل هذا الأمر ؟ تكلموا.....

أسود : صدقتم ، صدقتم ، حقا بالعلم يكون المستقبل.

أسود : أقنعتمونا ، فمرحى لكم.

أسود : لا حياة بدون علم ، فطوبى لأهل العلم.

التلميذ : آه ، الحمد لله الآن قد اطمأن قلبي.

(يقف التلميذ و يتجه نحو الجمهور على الخشبة وسط المجموعتين و يقول):

العلم ذلك النور الأبدي الذي ليس بعده نور و الجهل ذلك الظلام الدامس الذي لن يحس بحلكته

إلا الجاهلون.

رب أعني على العلم و اجعل لي به مخرجا.

ليت كل واحد منا يفهم دوره في الحياة ، فلا يستبق الأمور و لا يحرق المراحل و لا يغتصب طفولته

بالأفكار الواهية ، فيتحقق الأمل بالجد و العلم و العمل.

أسود : جميعا من أجل العلملننشءهيا جميعا.

(يختتم المشهد المسرحي بهذا النشيد الذي ينشده التلاميذ جماعة)

يا أطفال العالم ***** يامفخرة الأمم

نحن جنود المستقبل ***** نحن طاقات الأزل

هلموا ، هلموا ***** وبالعلم اعتصموا

هلموا ، هلموا ***** وكل جاهل أيقضوا

طوبى لأهل العلم ***** والخيبة لغيرهمو

هذه إشارة ***** عل الناس يفهموا

تعلموا تعلموا ***** وللجهل انبذوا

بالعلم يتقن العمل ***** بالعلم يدوم الأمل

بالعلم يمحي الظلام ***** بالعلم يعم السلام

يا أطفال العالم ***** يامفخرة الأمم

أنتم جنود المستقبل ***** أنتم طاقات الأزل

أركان الاسلام الخمس

الشخصية 1 تقول :أنا الاسلام...أنا دين محمد صلى الله عليه وسلم ...أنا دين التسامح والعفو والأخوة...أنا الذي ختم الله بي كل الديانات ...أنا الاسلام وهذه أركاني الخمس

الشخصية 2 :أنا أول أركان الاسلام ...أنا الشهادتان...أنا مفتاح الجنة...أنا كلمة التوحيد...أنا من قيل عني في الأخبار أنني أفضل الأذكار...أنا "أشهد أن لا اله إلا الله وأن محمدا رسول الله" وهذه أختي... الشخصية 3 :أما أنا...فأعظم أركان الاسلام...من تركي ترك الدين كله...ومن أقامني أقام الدين كله...أنا عماد هذا الدين ...أنا من فرضني الله في السماء وفرض باقي الأركان في الأرض....أنا الصلاة وهذه أختي..

الشخصية 4 :أما أنا فثالث هذه الأركان ... أنا التي أدخل الفرحة والسرور على الفقراء والمحتاجين...أنا التي أخرج من مال الميسورين دون أن ينقص من مالهم شيئا...بل ينموا....أظن أنكم عرفتموني...نعم أنا الزكاة وهذا أخي....

الشخصية 5 :وأنا أيضا لي شأن عظيم في هذا الدين ...أنا فرض على كل مسلم ومسلمة ...أنا الذي جعل الله بفضلي بابا في الجنة...اسمه باب الريان ...لا يدخله الا الصائمون ...أنا صوم رمضان....وهذا أخي.

الشخصية 6 :حج بيت الله الحرام...أنا هو الركن الخامس لهذا الدين...أنا فرض على كل من استطاع إلي سبيلا...أنا من يرجع العبد بعد إقامتي مغفور الذنوب والخطايا....مغفور الذنوب والخطايا....مغفور الذنوب والخطايا.

تجتمع الشخصيات وينشدون:

اسلامنا كم هو جميل **لقد أتى للناس أجمعين

أركانه خمسة أركان **لمن أراد العيش في أمان
أولها لفظ الشهادتان **ثم الصلاة وصوم رمضان
ثم الزكاة إطعام للجياع **وحج البيت على من استطاع

"الحجلة"

(لأيوب بوطلحة)

(أطفال يلعبون الحجلة، ظهور صبية أغراب عنهم، توقف الأطفال عن اللعب، ليعودوا بعد ذلك إلى لعبهم، و بعد تقدم الغرباء منهم أكثر، يتوقف الأطفال المحليون عن اللعب باستغراب:)

ياسر: من هم هؤلاء الغرباء القادمون؟

عائشة: لا أعرف

أحمد: دعنا منهم لنواصل اللعب!!

(عاد الأطفال الى اللعب مجددا لترمي عائشة الحجر خارج المربع، ناحية الأطفال الغرباء ويتقدم واحد منهم:)

مادلين: (أمسكت الحجر بيدها و اتجهت نحو عائشة قائلة:)تفضلي...

عائشة: (في دهشة و بصوت خافت)شكرا (تحاول عائشة مجددا اللعب)

ياسر: لا يمكنك مواصلة اللعب يا عائشة لقد خسرت.

عائشة: أهكذا يا ياسر ترفض أن أواصل معكم في اللعب؟

زينب: لا يمكنك مواصلة اللعب لقد خسرت. كفى.

أحمد: نعم أنت على حق يا زينب.

مادلين: نعم إنكم على حق، إنها خسرت دورها فعلا يجب أن تخرج فورا.

عائشة: (بغضب) وما شأنك أنت أيتها الغريبة.

أحمد: إنها على حق. لقد خسرت دورك.

عائشة: أهكذا إذن يا أحمد. تفضل الغرباء عن إختك، فلتواصلوا اللعب وداعا. (وابتعدت بعيدا عنهم جالسة بانكسار)

مادلين: (مبتسمة) ما رأيكم في أن أدخل اللعبة بدل عائشة؟

ياسر: (بعد تردد أصدقائه) يستحيل أن تواصلني أنت اللعب معنا.

مادلين: (بتواضع) أسفة إن كان وجودي يضايقكم (تعود إلى أصدقائها)

أحمد: (ببشاشة) رفقا بها يا ياسر، اتركها تلعب معنا.

ياسر: (بغضب) لن أوافق على مشاركة أي غريب من هؤلاء الغرباء في اللعبة، وإلا سأنسحب فورا.

زينب: لا تكن فظا غليظ القلب يا ياسر، كن متضامنا.

أحمد: حقا يا زينب. لا بأس أتركها تلعب معنا يا ياسر.

ياسر: طيب ... أنا موافق.

زينب: تقدمي و خذي مكانك بيننا و انتظري دورك.

(بعد تقدم مادلين للعب، يأتي دور ياسر في اللعبة، تنهز مادلين الفرصة لتزيح الحجر خارج المربع)

مادلين: (و هي تضحك باستهزاء) لقد خسرت، خسرت يا ياسر، أنظر كيف استقر الحجر خارج المربع.

ياسر: (و هو ناثر) أقسم بالله أن الحجر كان مستقرا داخل المربع، وهذه من أذاحته خارج المربع.

مادلين: (بهدهوء) على كل أنا ضيفة عندكم، لا يهمني أن تريح أنت اللعبة أو غيرك، المهم أني أقول الحق و أنك تحاول خداع رفاقك في كل مرة.

ياسر: (و هو ينقض على مادلين) يا لك من مخادعة ماكرة.

ميركل: دعها و شأنها، الحقيقة أن أصدقاءك طيبون، وأنت الوحيد الذي تحاول إثارة المشاكل دائما.

أحمد: إنهم يقولون الحقيقة يا ياسر. ارجع إلى الخلف و انتظر دورك.

ياسر: (بغضب) صدقتم الكذب و كذبتم الحق... وداعا(يذهب ناحية عائشة)

مادلين: ما الداعي لأن نتوقف عن اللعب؟ تدخل ميركل بدلا عنه، و بذلك يكون منا اثنان و منكم اثنان.

احمد: حسنا دعها تنتظر دورها مكان ياسر. (بدأ اللعب لتنتهز مادلين الفرصة المناسبة، و تمسك

أحمد من قميصه معترضة تقدمه)

أحمد: لماذا أمسكتني من قميصي؟

مادلين: أنت كذاب، تراجع و انتظر دورك.

أحمد: لن أراجع، و سأواصل اللعب، قولي شيئا يا زينب و إلا سأخرج من اللعبة.

ميركل: اخرج إذن ماذا تنتظر؟

أحمد: حسنا(و هو يخرج)

زينب: لكن...

مادلين: (تمسكها) دعيه يا زينب، لما تحاولين الانتصار لأحمد، و نحن نقول عنك أنك بنت طيبة

ومسالمة، رغم أن جميع أصدقائك خرجوا من اللعبة فسنبقيك معنا، فلا تخيبي رجاءنا فيك؟

ميركل : تقدم يا دانييل لتحل محل أحمد.

(يستأنف اللعب من جديد ,ويقتررب كوهين من أصدقائه) .

كوهين: أرجو أن تتركي مكانك لألعب بدلا عنك.

زينب : لكني لم أخسر الجولة بعد...

مادلين : نحن الأربعة رفاق ، وأنت غريبة بيننا، و الأفضل لك أن تخرج من اللعبة دون أن تضطرنا لضربك.

زينب: لن أتنازل عن دوري في اللعب مهما فعلتم.(يمسكون بها و يقذفونها ناحية أصدقائها)

(تتعالى ضحكات الصبية الدخلاء و هم يشيرون نحو الصبية و يضحكون و يستهزئون منهم فتتقدم

كتلة الصبية المحليين نحوهم.)

الراوي:

أيها المارون بين الكلمات العابرة

احملوا أسماءكم .و انصرفوا

و اسحبوا ساعاتكم من وقتنا .و انصرفوا

و اسرقوا ما شئتم من صور .كي تعرفوا أنكم لن تعرفوا.

كيف يبني حجر من بيتنا سقف السماء.

أيها المارون بين الكلمات العابرة

منكم السيف .و منا دمننا

منكم الفولاذ و النار.و منا لحمنا

و علينا ما عليكم من سماء و هواء

خذوا حصتكم من دمنا .و انصرفوا

أيها المارون بين الكلمات العابرة

كدسوا أوهامكم في حفرة و انصرفوا

فلنا ما ليس يرضيكم هنا .فانصرفوا

و لنا ما ليس فيكم وطن ينزف شعبا .ينزف و طنا.

يصلح للنسيان أو للذاكرة

أيها المارون بين الكلمات العابرة

أن أن تنصرفوا.و تقيموا أينما شئتم .و لكن لا تموتوا بيننا.

فلنا في أرضنا ما نعمل.و لنا الماضي هنا،و لنا صوت الحياة الأول.

و لنا الحاضر والمستقبل و لنا الدنيا هنا و الآخرة.

فاخرجوا من أرضنا من برنا ،من بحرنا،

من قمحنا من ملحنا من جرحنا من كل شيء.و اخرجوا من مفردات الذاكرة... أيها المارون

بين الكلمات العابرة".

ياسر : لقد خدعتمونا و استحوذتم على أرضنا.

مادلين :الأرض كبيرة، و تستطيعون أن تتخذوا من أي مكان أرضا لكم.

عائشة : و لما لا تتخذوا أنتم غير هذا المكان؟ فهذه أرضنا نحن و ملكنا مند سنين.

ميركل : إذا كانت هذه أرضكم فلماذا تركتموها؟

ياسر :نحن لم نتركها ,و لكننا قبلنا دخولكم معنا في اللعبة، و خلقتم الفتنة بيننا، و سرقتم أرضنا كما يفعل اللصوص.

دانييل : اسمعوا لا نريد كلاما كثيرا، لقد استولينا على الأرض بالمكر و الخديعة، لا يهم المهم أنها أصبحت ملكنا الآن و كفى ولن نسمح لأحد منكم أن يطأ أرضنا أو يدوسها.

أحمد : ليت الحكاية سرقة و اغتصاب ,نريد أن نسوي المشكلة بالمعروف و التفاهم، القضية واحدة، فنحن الذين عمرنا هذه الأرض ، فهي أرضنا فبأي حق تريدون سرقتمنا منا؟

كوهين : قولوا ما تشاؤون و افعلوا ما تريدون، لكننا لن نخرج من هنا و لن نعيد لكم الأرض و لن نسمح لأحد منكم بدخولها.

(يتراجع الصبية لتعلو صيحات و قهقهات الصبية الأغراب، لتتلاقى صيحاتهم في تساؤل و حيرة)

ياسر: أرايتم الآن ما وقعنا فيه بسبب غيابكم و بلادتكم؟

عائشة : أنت على حق يا ياسر، أنت السبب يا أحمد.

أحمد : لا أنت السبب يا زينب.

زينب : بل أنت السبب يا عائشة أنت من تخليت عن الملعب أولا.

(تتصاعد صيحات العتاب فيما بينهم لينتموها لضحكات الصبية الغرباء)

أحمد : آه آه لقد خدعونا هؤلاء الغرباء يا أصدقائي.

عائشة : نعم لقد خدعونا.

زينب : هل استسلمتم؟ فكروا معي في إيجاد طريقة لاسترجاع أرضنا...

أحمد : ما رأيكم في التفاوض معهم بطريقة سلمية.

عائشة : لكن هذا الحل لن يجدي نفعا معهم أبدا يا أحمد

زينب : ما رأيكم في الاستنجاد بأقربائنا لإيجاد حل لمشكلتنا.

أحمد : و من سيترك بيته و هو ينعم بالراحة ثم يفكر في الخروج منه و مغادرته من أجلنا.

عائشة : أووووف و ما العمل إذن؟

ياسر(: بعدما كان شاردا)وجدت الحل ، وجدت الحل ووجدت الطريقة الأنجع لطرد هؤلاء الغرباء

، واستعادة ملعبنا. ما أخذ بالقوة لا يسترجع إلا بالقوة و الحق ينتزع و لا يعطى.

(يتقدم ياسر وسط الخشبة، و يمسك بالحبل مع باقي أصدقائه ، و ينافس في الجهة المقابلة، الصبية

الغرباء، ليدخلوا في عملية المد و الجزر بالحبل).

الراوي:

حاصر حصارك لا مفر

سقطت ذراعك فالتقطها و اضرب عدوك لا مفر

و سقطت قربك .فالتقطني

و اضرب عدوك بي.فأنت الآن حر و حر .

قتلاك أو جرحاك فيك ذخيرة

فاضرب عدوك لا مفر

أشلاؤنا أسماؤنا.

حاصر حصارك بالجنون، وبالجنون، وبالجنون.

ذهب الذين تحبهم. ذهبوا

فإما أن تكون أو لا تكون

سقط القناع عن القناع،

سقط القناع و لا أحد إياك. في هذا المدى المفقود للنسيان و الاعداء. فاجعل كل متراس بلد

لا و لا أحد سقط القناع.

عرب أطاعوا رومهم، عرب و باعوا، عرب و ضاعوا، سقط القناع

حاصر حصارك بالجنون، و بالجنون، و بالجنون ذهب الذين تحبهم...ذهبوا

فإما أن تكون أو لا تكون.

جند فرعون

عندما ينحاز الجنود إلى الفرعون، فالكل سواء

المشهد الأول

يدخل أحد الجنود إلى قصر فرعون وهو يلهث من شدة الركض، يجثو الجندي على ركبتيه أمام فرعون، ثم يقف منتصبًا على قدميه بعدما يأذن له فرعون.

فرعون: ما بك أيها الجندي؟!

الجندي (وهو ما يزال يلهث): سيدي الفرعون.

فرّ موسى مع بني إسرائيل.

فرعون (ضاربًا بصولجانه الأرض): وإلى أين يفر هذا الجاحد المعاند؟

تربّي كريمًا في كنفنا أميرًا.

ثم فرّ قاتلاً فعاد ساحرًا، ومكث سنين فاسدًا...

(ثم يصيح بهامان): هامان، أعدّ الجيوش لنخرج وراء هؤلاء الملعين.

أحد المملأ: سيدي الإله العظيم، أخشى أن ينضمّ إلى موسى وقومه بعض الفاسقين من أهل مصر.

فرعون: أيها المملأ، أشيروا عليّ، ماذا أفعل؟

أحد المملأ: ننادي في أهل مصر جميعًا:

أن شرذمةً من بني إسرائيل قد أفاضوا الفرعونَ الأكبر.

أحد المملأ (معقَّبًا): وصبؤوا عن عبادتك.

أحد المملأ (معقَّبًا): وسرقوا الأموال.

أحد المملأ (معقَّبًا): وأفسدوا دين العباد.

أحد المملأ (معقَّبًا): وعاثوا في أرض مصر الفساد.

أحد المملأ (معقَّبًا): فالويل ثم الويل لمن خرج معهم، أو عاونهم، أو أمدهم ولو بقطرة ماء.

هامان: سيدي الفرعون، الجيوش على أهبة الاستعداد، فمتى الخروج؟

فرعون: الآن.

تستمع زوجة فرعون من وراء حجاب إلى هذا الحوار.

ثم تُتمتيم: سلِّم يا ربي ولدي موسى من بطش فرعون وهامان.

(يُسدَل الستار)

المشهد الثاني

في صحراء مصر الشرقية، جيش عرمرم يُطارِد تلك الفئة المؤمنة من بني إسرائيل مع موسى عليه

السلام.

يسير ثلاثة جنود (بخيا - بساش - مصريم) من فرقة الرماة بإنهاك شديد بعدما أعياهم الإرهاق من

طول المسير، وأجهدهم الظمأ من أثر الشمس المحرقة.

بخيا: إني ظمأن.

بساش: إني جائع.

مصريم: لم يأمر بعدُ إلهنا الأعظم بالراحة.

بخيا: أما زلتَ تعتقد أنه إله؟!

مصريم: هو إله وابن إله، بل أنت الذي آمنتَ بموسى وهارون وبريِّهما المزعوم!

أقسم إنه لولا أنك صديقي منذ أمد بعيد، لأخبرت الوزير هامان.

بخيا: لم أومن بموسى، لكنني أعلم أنه صادق.

بساش (ضاحكًا): فرعون إله!

موسى نبي!

بخيا: ولماذا تُمارون في صدق موسى؟!

ألم تروا الآية تلو الآية؟

بساش: ساحر عظيم.

بخيا: وما الفرعون إذا؟ إله؟!

بساش: بل ظالم أحمق مُستَبِد.

مصريم: ويحكما ... ألم تعلمنا أن فرعون له ملك مصر.

وتلك الأنهار، ألا ترونها تجري بأمره!

بخيا: أحمق..

ألم تر أن النهر صار دمًا.

وعندما دعا موسى ربه رفع عنا هذا الرّجز والعذاب.

مصريم: ساحر كذاب، مَهِين ولا يكاد يُبِين، ملأ بسحره البلادَ بالجراد والقُمَّل والضفادع.

بساش: وبسحره قَتَلَ قارون.

(مستطرِدًا مغتاضًا): وضاعت كنوز قارون.

مصريم (في سعادة شديدة): الأسبوع المنصرم قتلْتُ من بني إسرائيل ثلاثة رجال.

بساش (ضاحكًا): وبين أحضاني قبَلْتُ نساءهم.

بخيا (محتدًا): وما ذنب بني إسرائيل؟!

مصريم: أعوان الهكسوس.

بساش (ضاحكًا): قوم يتطهّرون!

مصريم: أيها المؤمن بموسى، لم تخرج معنا إذًا لقتل موسى وبني إسرائيل؟!

بخيا (متحسّرًا): أخشى من بطش فرعون.

بساش (ضاحكًا): وأنا أرجو ذهب فرعون.

مصريم: أما أنا فأرجو رضا الفرعون.

صوت يرتفع في الجيش... ها هو موسى مع بني إسرائيل على مرمى البصر يَفرون جهة البحر.

مصريم: أين تذهب يا موسى؟

لنقتلنك أنت وبني إسرائيل.

بساش (يجري لُعباه): وأحصل على الذهب والمال.

بخيا (محدِّثًا نفسه): ماذا أفعل؟!

قائد فرقة الرماة: (وهو يمتطي صهوة جواده): فرقة الرماة تُسرِع وتقترب حتى تُطلق السهام.

مصريم: لبيك سيدي.

يسرع الجنود الثلاثة...

بخيا: ألا عقل لكم؟!

موسى صادق!

ألا تدرون أنه يُكَلِّم ربه؟!

بساش: أمؤمن أنت حقًا بموسى؟!

بخيا: كلا.. لكنني أعلم أنه صادق.

مصريم (ناهرًا بخيا): فارقنا إداً.

لِمَ تَتَّبِعُنَا؟!

بخيا: أخشى من بطش فرعون وهامان.

بساش (مستهزئًا): ولا تخشى من رب موسى؟!

بخيا (يختلس النظرَ حوله): إني سأهرب..

بساش: هلمَّ صاحبي..

إنها حياة واحدة.

(ثم مازحًا): ورب موسى وهارون غفور رحيم.

بخيا: حسنًا.

سأتابع، ولكن لن تمتد يدي على أحد من بني إسرائيل.

يتراءى الجمعان..

قائد الفرقة: أطلقوا السهام الآن.

يُنْتَصِبُ الجنودُ استعدادًا لإطلاق السهام.

مصريم: بعزة فرعون إنا لنحن الغالبون.

بساش: لي بكل رأس أوقية ذهب.

هكذا وعدني هامان.

بخيا: ماذا أفعل؟

بساش: فقط أطلق السهام.

ألا تخشى بطش فرعون؟!

مصريم (موبِّخًا ومستهنئًا): ولكن حذار أن تقتل أحدًا من بني إسرائيل!

بساش: أو موسى أو هارون!

موسى عليه السلام يضرب بعصاه البحر.

يَنقَسِمُ البحر فيكون كلُّ فِرْقٍ كالطَّود العظيم.

يَمُرُّ موسى داخل البحر..

بخيا (مشيرًا إلى البحر): انظرا .. انظرا..

البحر يَنقَسِمُ لموسى وبني إسرائيل!

بساش (مندهشًا): يا إلهي!

مصريم: وعزة فرعون، إن هذا لسحرٌ عظيم.

بساش: ألا نترك موسى ونعود.

مصريم: نعم نعود، حيث الجنات والعيون.

بساش: والمال؟!

قائد الفرقة: بأمر فرعون الإله...

سنخوض البحر خلف موسى..

مصريم (مترددًا): لبيك سيدي.

يتقدّم الجنود نحو البحر..

بخيا: أمجنون فرعون؟!

وماذا عنكما؟!

ألا عقل لكما؟!

مصريم: إنه أمر الفرعون.

بساش: أرى الذهب في يدي هاتين.

بخيا (يقف): لا، لن أخوض البحر.

بساش (ساخرًا): ألا تخشى من بطش فرعون؟!

على حافة البحر..

بخيا (مترددًا): سأخوض...

لا .. لا، لن أخوض..

بساش: انظرها هو مصريم ينطلق كأنه في فلاة.

بخيا: حسناً ... سوف أخوض...

ولكن لن أصيب أحدًا من بني إسرائيل.

يدخل بخيا وبساش إلى البحر اليابس...

بخيا (وهو يرى جبال الماء تتحرك): أسرع بساش...

سوف نغرق...

نغرق

نغرق

الحمار العجوز الصغير

ذهب أسد الغابة يومًا للقاء الأعداء، وحشد الصقور والثعالب والذئاب والحمير، وفي الطريق نَهَق حمائرٌ عجوز، وكأنه من مَسِّ الجنِّ أُصيب، صرَّخ الحمارة ودُهشَ الجميع.

سأل صقر الحمارة:

يا حمارة النفير،

لمَ أراك تَصرُخ بالنهيق؟!

فالصوت منك نكير!

الحمارة (مجيئًا في ذعرٍ شديد):

خشيت الموت في التزال

وأنا بعد ما زلت صغيراً

الصقر - ضاحكًا -: صغير؟!

يا جحشي الوليد!

ما يضرُّك الموت وأنت في ذلِّ مقيم

وأنت دومًا في ركوب وبؤس مقيم.

الحمارة (باكيًا):

سیدی الثعلب الأمين قال لي:

إنَّ الحمير إذا ماتت في العراق تصير

في بطن المليك والوزير.

الصقر:

جحشي البليد،

وأين تصير إذا مت في الطريق؟!!

أو حتى إن مت في العريش؟!!

الثعلب (هامسًا في أذن الحمار):

نسرٌ حقير

صديق الأسد الحميم

يريدك أن تموت ويحيا الملك سعيدًا.

الحمار (يُطأطأ رأسه ويرتجف):

وما المصير؟

الثعلب (مشيرًا إلى طريق فرعي مهجور):

هيا من هذا الطريق..

ولكن حذارٍ من حديث الصقر الخبيث

ولا تنسَ أنه مصاب بالسعال

وأنت ما زلت في الخطى حثيثاً

الصقر (صارحاً):

يا حمار..

حذار من الثعلب اللئيم!

الحمار (ملتفتاً برقبته)

الثعلب (واضعاً يده على رقبة الحمار):

وهل عهدت عليّ يوماً تكذيباً؟!

أقسيم لك أني لا أحب لحم الحمير..

الذئب: صدق الثعلب المسكين..

الصقر (صارحاً):

يا حمار، ماذا عسالك؟!!

أفِق قبل الرحيل..

أنتَ في فكِّ الثعالب أسير...

الحمار لا يُعقَّب...

الأسد (من بعيد):

أيها الصقر الحكيم

دع عنك الحمير

فأنت في السماء حر طليق

والحمير في الأرض عبيد.

مسرحية هانيبال

شخصيات المسرحية:

1- هانيبال.

2- جنوده العشرة.

3- القائد الروماني.

4- جنوده العشرة.

(تفتح الستارة، يظهر هانيبال ومعه عشرة جنود).

هانيبال: إن روما ظالمه.

جندي 1: إن روما صارمه.

جندي 2: إن روما قوية.

جندي 3: نحن أقوى وأقوى.

جندي 4: جيش روما كثيف.

هانيبال: إن عزمي مخيف.

جندي 5: قائد الرومان ثعلب.

هانيبال: ليس أذكي اليوم مني.

جندي 6: جيش روما مدربٌ.

هانيبال: لكنّه مأجور.

جندي 7: وعزمه منحور ها ها ها هـ.

جندي 8: ذي تونس نحمها.

جندي 9: بروحنا نفديها.

جندي 10: فنحن أقوى وأقوى.

(صوت جماعي): فنحن أقوى وأقوى.

(يسرون في المسرح ومعهم الأعلام والسلاح... أصوات صهيل خيل...).

هانيبال: هيا هيا يا أبطال .

هيا هيا للنزال .

(يصفهم الإسكندر واحداً واحداً.....

يدخل الرومان ويصطفون متقابلين...

صوت الطبل والموسيقا العسكرية.)

القائد الروماني: فيجولة أو جولتين.

يغدو الجميع مجندلين.

هانيبال: لا تهجوا.

القائد الروماني: هيا اهجوا.

(المعركة والحرب والصراع والأصوات...)

هانيبال (مشيراً بسيفه): القلب يرجع للوراء.

(يتقدم الرومان في قلب جيش هانيبال)

هانيبال: هيا اجمعوا الرأسين نصبح دائرة.

(ينضم طرفا جيش هانيبال على الرومان)

القائد الروماني (يصيح): إنا غدونا حيارى.

هانيبال (متبسماً): كتفوهم أصبحوا الآن أسارى.

ينشد جيش هانيبال (صوت جماعي):

كتفوهم أصبحوا الآن أسارى.

خطة الحرب تراها لن تجارى لن تجارى..

عزم أبطال بروما أين صارا؟ أين طارا؟

(الأطفال ينشدون هذا النشيد).

ستار.

المصدر: كتاب "أدب الأطفال"

الوحش

(مسرحية شعرية للأطفال)

شخصيات المسرحية:

1-الوحش

2-صالح

3-خالد

4-سامي

5-أحمد

تزاح الستارة.

(يشاهد على المسرح أطفال يلعبون الكرة).

صالح: خذ يا خالد.

(يرمي له الكرة).

خالد: خذ يا أحمد.

(يرمي له الكرة).

أحمد: لك يا سامي.

(يظهر وحش من آخر المسرح).

الوحش: أنتم فطوري.. غدائي.

أنتم غدائي عشائي.

أحمد: هذا وحش.

سامي: وحش غادر.

سامي: وحش قاهر.

الوحش: هم هم هم هم يا أولاد.

هم هم هم هم جوعي زاد.

سامي: هيا نهرب.

خالد: هيا نهجم.

صالح: فلنتسلح.

(ينتشر الأولاد ثم يعود واحد منهم بالعصا وآخر بنبيضة وثالث بسكين ورابع بحجر).

صالح: اهجم يا خالد اهجم.

سامي: اضرب يا أحمد اضرب.

(يهجم الأطفال على الوحش ويضربونه).

(صوت الضرب): بُم بُم...

الوحش: أه يا قلبي.

أحمد: اضرب اضرب.

صالح: جرح الوحش.

سامي: دمه يجري.

(الوحش يترنح ثم يسقط على الأرض).

خالد: وقع الوحش.

سامي: مات الوحش.

صالح: مرعى مرعى يا أصحابي.

سامي: مرعى مرعى يا أحبائي.

خالد: مرعى مرعى يا أطفال.

صالح: مرعى مرعى يا أبطال.

(نشيد جماعي مع المشاهدين)

•مرعى مرعى يا أطفال

•مرحى مرحى يا أبطال.

ستار.

الحطاب

المشهد 1

يدخل علي ومراد وهما يحملان الفأس والكيس.

مراد : لقد تعبت من هذا العمل.

علي : وما البديل إذن؟؟

مراد : (بانفعال) نقطع الأشجار ونبيعها.

علي : (متفاجئا) نقطع الأشجار؟؟

مراد :نعم لما لا؟؟

علي :إن الأشجار تعطينا الثمار والأكسجين.

مراد : (باستهزاء) الثمار والأكسجين...إن الثمار لم تنضج بعد، فماذا أطعم عائلتي؟؟

علي : (يتأفف) افعل ما تريد، سأجمع الأغصان لأبيعها في السوق.(ينصرف).

مراد : (للجمهور) المسكين...يتعب نفسه دائما..غبي...سأذهب لأخذ قيلولة.(ينام وهو يندندن).

المشهد 2

الشجرة1: إنه هو...

الشجرة2 : نعم إنه هو...

الشجرة3: هذا المجرم...

الشجرة4: هذا السفاح....

مراد : (يستيقظ متثائبا) لقد نمت...لكني سمعت مجرم...أنا جائع...

(ينام مرة أخرى، لكنه يفتح عينيه على الشجرات المتحلقة حوله، فيفزع ويجلس)

مراد :لقد أكثرت من القربيط حتى أصبحت أرى الكوابيس.

الشجرة1: لقد رأيته..

الشجرة2: نعم إنه قاتل الأشجار...

الشجرة3: والدليل بين يديه...

مراد : (يخفي الفأس) لا لا، أنا مندوب وزير البيئة والأشجار...

الشجرة4: كاذب...لنذهب به إلى المحكمة...

(تجره الشجيرات من ذراعاه)

مراد : (صارخا) النجدة...ساعدوني...لن أكل القربيط بعد اليوم....

المشهد 3

(يدخل الحاجب)

الحاجب: محكمة...

(يدخل القاضي والمستشارون).

القاضي: نفتح القضية.

المستشار1: هذا المجرم يقطع الأشجار في الغابة سيدي.

القاضي: ماذا؟؟؟

المستشار2: إنه مطلوب دولي في عدة غابات أخرى...

القاضي : المتهم مراد، متهم بجريمة قطع الأشجار من الدرجة الأولى بفأس صدئة.

مراد: أنا بريء أيها القاضي...

الشجرات: فلنحكم عليه بأشد عقوبة..

القاضي: نحكم عليك بأن تصير شجرة في الغابة، حتى يقطعك أمثالك...

مراد :لا..... أرجوك... لا... أرجوك.....

المشهد 4

(يعود مشهد مراد نائماً في الغابة، ويدخل رجل غريب حاملاً فأساً، ينظر إلى الجمهور ثم يصبح في

مراد).

الغريب : استيقظ...

مراد : (نائماً) أرجوك... أرجوك...

الغريب: استيقظ أيها النائم.

(يستيقظ، ثم ينظر إلى الأشجار ثم إلى الرجل صاحب الفأس، ويقوم بسرعة ويهرب صارخاً).

الغريب: يا علي...

(يدخل علي ضاحكا)

علي : لقد نجحت الخطة...

(يتصافحان ويخرجان من الخشبة).

في القسم

التلاميذ يدخلون القسم ثم يتبعهم الاستاذ متجها إلى مكتبه ، يضع قبعته على الكرسي ، وضوء
تعم القسم.

الأستاذ : سكوت .. أبنائي نبدأ حصتنا هذه بمسألة بسيطة في الرياضيات (يدير لوحة السبورة
مكتوب عليها المسألة)

يقرأ المسألة بصوت مرتفع:

اشترى أبي كعكة كبيرة بالفراولة وزن 3000غ وأراد تقسيمها إلى أربعة أقسام.

السؤال هو :كم ستزن كل قطعة ؟.. مفهوم.

التلاميذ : نعم .. بصوت واحد.

الأستاذ : هل هناك سؤال؟

التلميذ الأول : عندما بدأت المسألة بأبي ، هذا يعني أباك أنت أم أبانا نحن|

الأستاذ :أنا أقصد أباك انت ، فمن السخيف أن أقصد أبي أنا.

التلميذ الأول : هكذا إذن ، شيء مؤسف لأن أبي لا يشتري كعكة بالفراولة خوفا أن تصيبه

الحساسية فيحمر وجهه.

التلميذ الثاني : لكن أبي يحب الكعكة بالفراولة|

الأستاذ : كفى ، كفى كلاما ،لسنا الآن بصدد الحديث عن مشاكل عائلية . سأستبدل كعكة الفراولة

بكعكة التفاح. موافقون!

التلاميذ : نعم

يمسك الأستاذ الممحة ويستبدل كلمة فراولة بكلمة تفاح.

الأستاذ : الآن يمكنكم العمل.

يبدأ التلاميذ العمل عدا واحد يأخذ يجيل نظره في الأستاذ.

الأستاذ : ماذا تريد ؟

التلميذ الثالث : فيما يخص أبي في المسألة

الأستاذ : (بغضب) مابه أبوك ألا يحب الكعكة بالتفاح ؟

التلميذ الثالث : بلى يحب التفاح ، ولكن...

الأستاذ : ولكن ماذا ؟

التلميذ الثالث : والداي مطلقان ، وأنا أعيش مع أمي ، وأظن أنها هي التي ستقطع الكعكة.

ينظر الأستاذ إلى السبورة ثم إلى التلاميذ ، يتردد لحظة ثم يمسح بسرعة وبعنف كلمة أبي

ويستبدلها بكلمة أمي.

الأستاذ : هل يرضيك هذا ؟

التلميذ الرابع : (يرفع يده بخجل) أستاذ ، اسمح لي أنا العكس ، والدي مطلقان وأعيش مع أبي ،

وهو الذي سيقطع الكعكة!

يحك الأستاذ رأسه بنرفزة متجها إلى السبورة فيمسح كلمة أمي ويستبدلها بكلمة أنا.

الأستاذ : أظن انه لا يوجد أي مشكل الآن ، كل واحد منكم يستطيع أن يشتري كعكة تفاح ويقطعها . أليس كذلك.

التلاميذ : نعم (بصوت مرتفع).

التلميذ الخامس : هناك مشكلة..

الأستاذ : مشكلة؟؟ (بنرفزة)

التلميذ الخامس :مشكلة الثمن ، الكعكة الكبيرة ثمنها غال ، وأنا لا املك ثمن شراء مثل هذه الكعكة الجميلة!

الاستاذ: (بتأفف) وهل تستطيع شراء كعكة صغيرة ؟

التلميذ الخامس : نعم ، أظن ذلك.

(يستبدل الاستاذ كلمة كبيرة بكلمة صغيرة)

الاستاذ : ارتحتم الآن.

التلميذ السادس : هناك خطأ في المسألة ، أظن أن كعكة صغيرة لا تزن 3000غ.

الأستاذ : سأغير وزن هذه الكعكة اللعينة (يمسح صفر واحد من 3000).

سأعيد قراءة المسألة مع التركيز على انا ، تفاح ، 300 غ ، مفهوم ؟

الجميع : نعم.

التلميذ السابع : يا أستاذي ، أنا لا أريد أن أقطعك ، لكن إذا اشتريت كعكة صغيرة بهذا الحجم لا أستطيع تقسيمها على أربعة ، لأن إخوتي سبعة ولا أريد أن أحرم أحدا منهم من أكل هذه الكعكة اللذيذة!

التلميذ الثامن : ونحن خمسة ، وجدي لا يحب أكل الحلوى بسبب أسنانه!

فوضى تعم القسم ، كل تلميذ يريد عرض مشكلته على الأستاذ.

الأستاذ: (بصراخ) كفى، كفى (يمسح جبهته بالمحاة دون وعي).

بما أنكم لا تستطيعون تقسيم الكعكة على أربع سنتفق على تقسيمها على عددكم 23 موافقون.

12 ولد و10 بنات وأنا . (يمسح العدد 4 ويستبدله ب 23).

كل التلاميذ منهمكون في العمل عدا اثنين يتحدثان بصوت خافت.

الأستاذ : أحذركما إن نطقتما بأية كلمة سأعاقبكما.

التلميذ التاسع : سامحني أستاذ ، أنا لا أرضى أن نعطيك قطعة مماثلة لقطعنا ، فأنت أكبر منا سنا ، وهذا لا يليق.

الأستاذ : لا أريد قطعة لا كبيرة ولا صغيرة ، يكفي هذا (يضرب بالمسطرة على المكتب ، ثم يشرع في المشي بين الصفوف وهو ملطخ بالطباشير).

يدخل المدير برفقة المفتش.

الاستاذ : قيام

يقوم التلاميذ

الأستاذ : جلوس.

المدير : صباح الخير ، مثل ما ترى فأنا برفقة السيد المفتش جاء ليحضر معكم الدرس.

الأستاذ : مرحبا.

يجلس المفتش في الخلف ، يخرج سجلا وقلما من محفظته ثم يلقي نظرة على السبورة.

فجأة يقوم مدعورا إلى السبورة.

المفتش : هذه المسألة فيها خطأ ، كعكة صغيرة تقسم على 23 شيء مضحك (يضحك).

الأستاذ : هذا ليس خطأ ، إنما التلاميذ..

يقاطعه المفتش

المفتش: أظن أنك تعبان وتحتاج إلى راحة ، سنصحح الخطأ ، إذا أردت تقسيم هذه الكعكة على 23

لابد أن تكون كبيرة.

يأخذ المفتش המחاة ويمسح كلمة كبيرة ويستبدلها بصغيرة ، ثم يضيف صفرا إلى 300 غ.

يعيد قراءة المسألة..

المفتش : تقسيم الكعكة على 23 صعب ، لنستبدلها ب 4 هذا هو الأصح. ثم كلمة انا بأبي.

الآن المسألة واضحة.

في هذه اللحظة يدق الجرس ، يهيم المفتش بالانصراف ، يودعه الأستاذ ، ثم يخرج التلاميذ مودعين

الأستاذ

يدخل الحارس القسم.

الحارس : سيدي ، اتصلت بك زوجتك منذ قليل.

الأستاذ : ماذا تريد هي الأخرى ؟

الحارس : اتصلت كي تذكرك بأن تشتري لها كعكة بالفراولة.

الأستاذ : (بانفعال شديد) ماذا كعكة فراولة ؟

يرمي الأستاذ محفظته ثم يجري بين الصفوف وهو يردد : يلعن الكعكة والفراولة وصاحبها.

النهاية

موشحات يمكن أن ترافق العروض المسرحية

موشح يا غصن نقا :

يا غصن نقا مكللا بالذهب *** أفديك من الردى بأمي وأبي
إن كنتُ أسأت في هواكم أدبي *** العصمة لا تكون إلا لنبي
يا مالك مهجتي ترفق بالله *** لا بدّ لكل عاشق من زلة
روحي تلفت ومهجتي في علة *** لا حول ولا قوة إلا بالله
الغصن إذا رأك مقبل سجدا *** والعين إذا رأتك تخشى الرمدا
يا من بوصاله يداوي الكبدا *** ما تفعله اليوم تلقاه غدا
لو صادف نوح دمع عيني غرقا *** أو شاهد لوعتي الخليل احترقا
أو حملت الجبال ما أحمله *** صارت دكاً وخرّ موسى صعقا
يا من سألك عن الهوى كن عادل *** احذرتبلى وخل عقلك عاقل
واسمع مثلا من منتبه لا غافل *** الحب أذى والعشق سم قاتل
تالله لقد سمعت في الأسحار *** عن جارية تدق بالأوتار
تالله لقد سمعت من منطقتها *** من عذب عاشقا جُزي بالنار

يا غصن نقا مكللا بالذهب *** أفديك من الردى بأمي وأبي
إن كنتُ أسأتُ في هواكم أدبي *** العصمة لا تكون إلا لنبي

موشح لما بدا يتثنى :

لما بدا يتثنى

لما بدا يتثنى

امان امان امان امان

حبي جماله فتنا

امان امان امان امان

أو ما بلحظة اسرنا

أمر ما بلحظة اسرنا

غصن ثنى حين مال

امان امان امان امان

امان امان امان امان

وعدي ويا حيرتي

وعدي ويا حيرتي

من لي رحيم شكوتي

في الحب من لوعي

الا ملوك الجمال

في الحب من لوعتي

الا ملوك الجمال

موشح جادك الغيث :

جادك الغيث اذا الغيث همى
لم يكن وصلك إلا حلما
وروى النعمان عن ماء السما
فكساه الحسن ثوباً مُعلما
حين لذ الأنس شيئاً أو كما
غارت الشهب بنا أو ربما
تبصر الورد غيوراً برما
وترى الأس لبيباً فيهما
واتقوا الله وأحيوا مغرما
حبس القلب عليكم كرما
ساحر المقلة معسول اللمي
سدد السهم وسمى ورمى
يا زمان الوصل بالاندلس
في الكرى أو خلسة المختلس
كيف يروي مالك عن أنس
يزدهي منه بأهى ملبس
هجم الصبح هجوم الحرس
أثرت فينا عيون النرجس
يكتسي من غيظه ما يكتسي
يسرق السمع بأذني فرس
يتلاشى نفساً في نفس
أفترضون عفاء الحبس
جال في النفس مجال النفس
ففؤادي نهبة المفترس

موشح هذي المنازل :

هذي المنازل أنخ يا سائق الإبل
وانزل بعيسك بين البان والأسل
وانشد فؤادا غدا صبّاً بكازمة
بين الظبا صرعته أسهم المقل
ناشدتك الله يا من لجّ في عدلي
وقادني حبه طوعا إلى أجلي
لا ترحلنّ فما أبقيت من جلدٍ
ما أستطيع به توديع مرتحل

أنشودة طلع البدر:

طلع البدر علينا **** من ثنيات الوداع

وجب الشكر علينا **** ما دعى لله داع

أيها المبعوث فينا **** جئت بالأمر المطاع

جئت شرفت المدينة **** مرحبا يا خير داع

أنت شمس أنت قمر **** أنت نور فوق نور

أنت إكسیر وگالی **** أنت مصباح السرور

أنت للأيتام أب أنت **** للضعفاء نصير

يا حبيبي يا محمد **** يا أمان الخائفين

LE MEDECIN

LE MEDECIN1: (assis sur la chaise dans son cabinet

LE MALADE1: (entre)bonjour medecin

LE MEDECIN1: bonjour ,assis-toi

LE MALADE1: (s'assoit par terre)

LE MEDECIN1: non c'est pas comme ça ,sur la chaise.

LE MALADE1: (monte sur la chaise)

LE MEDECIN1: tu es fou ou quoi! mais sur la chaise.qu'est ce que tu as?

LE MALADE1: j'ai mal aux dents.

LE MEDECIN1: fais voir ta bouche?(regarde l'interieur de la bouche du malade.)aye

aye aye!tes dents sont très cariés!

LE MALADE1: que dois-je faire docteur?

LE MEDECIN1: tu dois laver tes dents avant et après chaque repas avec la brosse et le dentifrice.

LE MALADE1: merci docteur.(quitte la salle)

LE MEDECIN1: pas de quoi.

LE MALADE1: au revoir.

LE MEDECIN1: au revoir.

2

LE MALADE2:bonjour medecin.

LE MEDECIN2: bonjour.qu'est ce que tu sens?

LE MALADE2: j'ai mal aux intestins.

LE MEDECIN2: monte ici.(sur le lit)(l'examine).tu as des microbes dans tes intestins

.

LE MALADE2: que dois-je faire ?

LE MEDECIN2: tu dois laver tes mains avant et après chaque repas

.LE MALADE2: merci docteur.au revoir

LE MEDECIN2: attends! attends(lui donne l'ordonnance).

.LE MALADE2: merci docteur.au revoir

LE MEDECIN2: au revoir.

3

Le malade 3 : bonjour docteur.

LE MEDECIN: Bonjour, qu'est ce que tu as ??

Le malade 3 : Je vois pas bien docteur.

LE MEDECIN: Ah bon ! d'accord , tu vois pas bien le loin ou le près ??

Le malade 3 : Je vois pas bien docteur.

LE MEDECIN: Expliques moi s'il te plait.

Le malade 3 : Par exemple docteur. Regardes la mouche la bas.

LE MEDECIN: Ou est elle ???

Le malade 3 : Sur la poignet de la porte.

LE MEDECIN: Quoi ??

Le malade 3 : Elle bouge maintenant.

LE MEDECIN: C'est vrai il ya une mouche, oui je la vois.

Le malade 3 : Moi je la vois pas bien docteur.

LE MEDECIN: Je pense moi qui est besoin d'aller a un docteur.

LA CIGALE ET LA FOURMI

(Adaptation théâtrale)

La cigale : Je suis la cigale.

La fourmi : Je suis la fourmi.

La cigale : Je ne travaille jamais

La fourmi : Je travaille sans cesse.

La cigale : Je chante et je danse toute la journée

La fourmi : Je remplis mon grenier toute la journée.

La cigale : Brr... Qu'il fait froid L'hiver est arrivé.

La fourmi : Que je suis bien au chaud dans ma maison avec mes provisions !

La cigale : Ouh ouh !

La fourmi : Qui est là ?

La cigale : C'est moi ton ami la cigale

La fourmi : Que veux-tu ?

La cigale : Rien, je passais par là et je venais te dire bonjour.

La fourmi : Bonjour...et au revoir !

La cigale : Non ne me chasse pas, j'ai faim

La fourmi : J'en étais sûr ! Que faisais-tu quand je ramassais mes provisions ?

La cigale : Je chantais !

La fourmi : Tu chantais, très bien pour toi ! Maintenant, danse pour te réchauffer et fiche moi la paix !

A la classe

L'enseignant : Les matieres s'étendent par la chaleur et se rétrécissent par froid, donne moi un exemple.

Elève 1 :Le vacance d'été.

L'enseignant :Comment ??? pourquoi???

Elève 1 :Parceque la vaccance d'été 3 moi,mais seulement 2 semaine pendant l'hiver.

L'enseignant :Assis toi.

Toi mon petit, où se trouve l'inde???

Elève 2 :Ah oui c'est pas loin d'ici monsieur.

L'enseignant :Ah bon !!!! t'es sure???

Elève 2 :Ouiiiii, car il ya un élève indien il vient chaque jour avec une byccellette.

L'enseignant :Ooooh mon dieu,qu'est ce qu'ils ont ces élèves!!!

Emmmmm ,ton papa a acheté une jackette de cuir a 3000 mille dirhame, et il a échelonne a 3 mois, combien il sera payer chaque moi???

Elève 3 :100 dirhame.

L'enseignant :Non c'est faut, tu sais rien au mathématique.

Elève 3 :Non, mais toi tu connais pas papa monsieur.

L'enseignant :Ooooh mon dieu !!! alors combien il t'a donné à la fete??

Elève 4 :je connais son papa,il l'a donné 10 dirhame.

L'enseignant :Et la prochaine??

Elève 4 :Il vas récupérer les 10 dirhame.

L'enseignant :Oooh la la!!!!

Elève 5 :Monsieur tu sais moi et mon frère nous avons appris par coeur la carte du monde.

L'enseignant :Ah bon !!!! bravooo, vous etes un bon exemple pour les autre élèves.

Alors ou se trouve l'espagne???

Elève 5 :Oooh, c'est pas dans la partie qui j'ai appris,c'est à la partie de mon frère.

.(le professeur pleure)

Elève 6 :Monsieur, pourquoi le professeur najib est poilu???

L'enseignant :Parcequ'il est intelligenent.

Elève 7 :Et pourquoi tu es chauve???

(Le professeur regarde au publique)

La fin.

L'aventure d'un arbre

Le ciel: Cèdre ! Pourquoi tu es triste ?

Le cèdre: Je désire partir d'ici, ma vie n'est pas belle.

Le ciel: Que veux-tu faire ?

Le cèdre: Je ne souhaite plus avoir mes racines au même endroit.

Le ciel: Et où veux-tu aller ?

Le cèdre : Je veux me déplacer comme cette hirondelle.

Récit :

Le cèdre ne veut plus rester au bord du lac.

Il souhaite partir.

Une goutte d'eau du lac souhaite partir avec l'arbre.

Les deux amis quittent le bord du lac

Brahim: Pourquoi tu veux partir, cèdre ?

Le cèdre: Je suis mé***** de vivre ici.

Brahim: Quelle tristesse ! Reste, j'ai besoin de toi.

Le cèdre: Laisse-moi partir d'ici. Tu me déranges.

La goutte d'eau: Va-t-en Brahim, sinon, je vais me mettre en colère.

(l'oiseau discute avec le cèdre qui veut quitter la forêt)

L'oiseau : A mon avis, tu ne dois pas quitter la forêt.

Le cèdre: Je ne suis pas d'accord avec toi. Je veux être libre.

L'oiseau : tu ne dois pas partir. L'éléphant peut dévorer tes feuilles.

Le cèdre: Laisse-moi partir, oiseau.

Brahim: pourquoi tu es inquiet ?

Le cèdre: Ce camion est comme une cheminée, il rejette beaucoup de fumée.

Brahim: où vas-tu maintenant ?

Le cèdre: J m'en vais loin d'ici. Cette pollution m'étouffe.

Le cèdre : Je n'aime pas cette fumée. L'homme ne respecte plus rien.

Le pigeon: Reviens dans la forêt. On t'aime beaucoup.

Le cèdre : J'ai peur de la pollution.

Le pigeon: N'aie pas peur, on est tes amis. On va te protéger.

Le cèdre D'accord mes amis, je préfère partir avec vous et merci.

Une voyante qui n'a pas perdu la boule!

**D'après une idée originale de Jennnifer Imboden Anne Sophie Lourenco et
Delphine, Roux**

Scène 1

VOYANTE: (Musique de la Grèce antique. La voyante fait des incantations devant sa boule magique.) Rien, rien, je ne vois toujours rien dans cette foutue boule. Et pourtant il faudra bien lui dire quelque chose.

(Entre la fille de la voyante. La musique s'éteint.)

FILLE : Est-ce que c'est écrit dans ta boule si tu me feras à souper ce soir?

VOYANTE:Tu sais bien que je n'aime pas que tu plaisantes avec mon instrument de travail.(Elle crache sur sa boule puis l'astique avec un chiffon sec.)

FILLE: Instrument de travail ? Un vulgaire globe de lampe ! Un piège à pigeons, oui !

VOYANTE: Il n'empêche que c'est grâce à ce piège à pigeons, - comme tu dis - que je gagne de quoi mettre du pain sur notre table.

FILLE : (Elle avise un vieux morceau de pain sec.)

Du pain? T'appelles ça du pain ? (Elle arrache avec peine un morceau.) (La bouche pleine) Un vulgaire morceau de farine rongé par la moisissure!

VOYANTE:Patiente encore un peu ma fille. Tout à l'heure, nous allons recevoir la baronne de la Tronche Machin Truc Chose...

FILLE :Et alors?

VOYANTE :Approche, que je te dise quelque chose à l'oreille. (jeu.)

FILLE : (conquise) Et tu crois que ça peut marcher?

VOYANTE : N'oublie pas que je suis capable de prédire l'avenir!

FILLE : (elle s'esclaffe) Tu parles.

VOYANTE :Ca marchera aussi sûr que cette boule est stupide!

FILLE :Maman, tu es la meilleure voyante extralucide que je connaisse!

VOYANTE :Là, je te reconnais bien, ma fille. (Elle la serre dans ses bras.)

VOYANTE: (dans un mouvement de tendresse) Depuis que ton père nous a quittées, je n'ai plus que toi comme consolation. Tu es mon soleil.

FILLE: Maman, arrête. J'ai horreur que tu me dises cela. Ca me rend tout chose.

Mets plutôt tes oripeaux!

VOYANTE: (Elle revêt sa "tenue" de voyante, fait quelques gesticulations et prend le ton d'une sorcière italienne.)

Je prrrrédis pour toi oun brrrrrrrillant avenirrrr..

Scène 2

(On sonne.)

VOYANTE: Ca y est, c'est elle. Cache-toi derrière cette tenture et OK? (Elle lui fait un grand clin d'œil.)

(La cliente entre. C'est une femme du monde qui a des manières. Elle est habillée de façon extravagante et agite un éventail. Elle a un parler très snob. La musique de la Grèce antique reprend.)

VOYANTE : (Elle s'incline très respectueusement)

Madame la baronne Adrienne de la Grenouillère du Col de Cygne alambiqué, bienvenue dans ma modeste demeure.

Cliente : Cessez de vous répandre en politesses, ma chère. Feu mon mari qui était un homme de bien, paix à son âme (elle se signe), aimait à venir chez vous. Il me confiait chaque fois: "Adrienne, ma douce amie, ne trouvez-vous pas notre voyante quelque peu maniérée ?" Je lui répondais sans ambages : "Non, je ne veux point vous chagriner mais je sais que c'est une femme intelligente qui a de la considération pour notre situation." Dieu, maintenant, qu'il n'est plus, je me demande s'il n'avait tout de même pas un peu raison. (Elle fait un sourire de circonstance puis s'assied). Dites-moi plutôt, chère Madame, ...

VOYANTE : Je suis à votre service, Madame la baronne de la...

Cliente : (la coupant) J'aime beaucoup les revenants.

VOYANTE : Les revenants?

Cliente : Oui, les esprits qui reviennent nous hanter après leur mort.

VOYANTE : Je vois, je vois.

Cliente : Pas si vite, attendez. Comment, comment je serais quand je serais morte.

VOYANTE : Vous aimeriez savoir si vous serez vraiment morte pour de bon ?

Cliente :Oui, mais encore...

VOYANTE :Si vous aurez une rencontre avec un revenant?

Cliente : (un peu gênée) Vous lisez aussi dans les pensées. Je n'osais pas vous l'avouer de manière aussi abrupte. C'est cela même, ma chère.

VOYANTE : (Fait des manipulations autour de la tête de sa cliente et "transfère" son esprit dans la boule. Puis elle fait des incantations à la boule.) Mon Dieu, je vois.

Cliente : (très intriguée) Déjà. Que voyez-vous?

VOYANTE :Je vois ... une femme.

Cliente : (très surprise et un peu déçue) Une femme ? Comment est-elle ?

VOYANTE : (brosse le portrait physique et la tenue vestimentaire de sa cliente.)

Cliente : (Elle s'observe.) Comme cela est mystérieux ! Le portrait que vous brossez a de curieuses similitudes avec une personne de ma connaissance. (Elle fouille dans sa mémoire)

VOYANTE : (poursuit sa description) Elle porte un sac à main en peau de chameau qui contient un peigne en émail dans sa deuxième poche.

Cliente : (elle fouille dans son sac, en retire le peigne, le met dans ses cheveux)

Ca alors! Quelle coïncidence! Comme c'est étrange. (au public) J'aime. J'adore. Je ne me suis jamais sentie si proche de mon défunt mari. Je tremble d'angoisse et de plaisir.

VOYANTE : Attendez, ne vous agitez pas. Il y a aussi...

Cliente:Quoi donc? Quoi donc? Quoi donc? (Elle "piaffe" sur sa chaise comme une enfant exubérante.)(au public) Je brûle d'impatience. Dites, ne me laissez pas ainsi languir.

VOYANTE :Un bâton de rouge.

Cliente : Exact ! (elle le pose sur la table, se "tartine" les lèvres) Mais encore?

VOYANTE :Un miroir.

Cliente : (fouille fébrilement le sac mais n'en sort rien) J'ai dû le laisser sur ma table de nuit.

VOYANTE :Un épais portefeuille en cuir de crocodile.

Cliente : Epais? (Elle le considère.) Oui, on peut le dire.(Elle le pose sur la table.)

VOYANTE : (Elle paraît sidérée.) Oh!

Cliente :Quoi donc ? Qu'est-ce à dire ?

VOYANTE:L'image est un peu brouillée... (La musique se fait plus forte.) Une ombre apparaît au fond de la toile. (A ce moment, sa fille sort de sa cachette et s'approche en catimini de la cliente. Elle porte un masque, un suaire et un boulet aux pieds.) C'est un homme! Il ouvre la bouche.

Cliente : (apeurée)Que dit-il ?

Fille :(prenant une voix d'outre-tombe)Je t'attends, Adrienne.

Cliente :Sacrebleu. Il me parle à moi. Est-ce mon mari?

VOYANTE :Il veut encore dire quelque chose

Cliente : (qui est au bord de l'évanouissement) Parle, parle, mon Alphonse.

Fille :Où est caché le pot aux roses?

Cliente : (reprend, troublée)Le pot aux roses ?

Fille :Où as-tu jeté la clé de l'armoire du grenier?

Cliente :Armoire, quelle armoire?

Fille :Pourquoi n'as-tu pas continué de cultiver notre jardin?

Cliente :...

Fille :Quelle idée t'a donc pris de revenir ici sans moi?

Cliente :Je n'en puis plus. C'est insupportable d'entendre tous ces reproches! (Elle se bouche les oreille.)

VOYANTE (Elle pousse un grand cri.) Noir, son visage est devenu noir...C'est à présent un esprit maléfique et malfaisant.

(La cliente est pétrifiée sur sa chaise. Sa respiration s'accélère sur le coup de l'émotion) (La voyante poursuit, très inspirée.) Il s'approche de la femme. (La fille s'approche) Horreur! Sa main est armée d'un couteau de boucher. Il lève le bras, attention, il va la frapper.

(La fille touche légèrement l'épaule de la cliente. Celle-ci pousse un cri épouvantable et quitte la pièce en oubliant bien sûr le bâton de rouge et ... le portefeuille.)

(La mère et la fille jubilent, elles ouvrent le portefeuille et découvrent à l'intérieur une poignée de confettis. Mines déconfites sur le baisser de rideau.)

التمارين المسرحية

التمارين المسرحية

التعارف:

* التحضير - كامل المجموعة.

التركيز - على اللاعب الذي يتم ذكر اسمه.

الشرح - يقف اللاعبون بمن فيهم المدرب في دائرة ، يذكر المدرب اسم أحد اللاعبين ، ينظر الجميع إلى ذلك اللاعب ، اللاعب الذي أصبح عليه التركيز يذكر اسم لاعب آخر، ينظر الجميع إليه ... وهكذا.

ملاحظة - يمكن أن يقف المدرب خارج الدائرة ويراقب المجموعة ، واللاعب الذي لا ينظر إلى اللاعب الذي يتم ذكر اسمه ، يخرج من اللعبة.

* التحضير - كامل المجموعة.

التركيز - على التعارف مع عبارات التحية والمجاملة.

الشرح - تسير المجموعة في منطقة اللعب بشكل عشوائي متلقين التوجيه.

التوجيه - امش في الفراغ بكل الاتجاهات ، خلال مشيك في الفراغ قم بتحية الشخص الذي يقابلك بغمزة صغيرة بعينك اليمنى ، الآن اغمز بعينك اليسرى ، الآن قل "صباح الخير" لكل من تقابله ، الآن صباح الخير والمصافحة باليد اليمنى ، الآن صباح الخير والمصافحة باليد اليسرى ، الآن قل لكل من تقابله وأنت تصافحه : صباح الخير، أنا اسمي ... وأحب الموسيقى - مثلاً، الآن صباح الخير ، أنا اسمي ... وأكره الإزعاج - مثلاً... -

التقييم - هل وجدت صعوبة في المصافحة باليد اليسرى ؟

* التحضير - مجموعة كاملة.

التركيز - على الاتصال بالنظر.

الشرح - تتجول المجموعة في القاعة على ألا تفارق عيني أي لاعب عيني لاعب آخر (أي أن يبقى كل اللاعبين متصلين مع بعضهم البعض بالنظر) ، وكلما التقى لاعبان يحيي أحدهما الآخر بالعين وانحناءة صغيرة من الرأس ، بعد ذلك يتصافح كل لاعبان يلتقيان ويلقيان التحية على بعضهما البعض ويتعارفان (يعرف كل منهما الآخر باسمه) ، تزداد سرعة المشي ويحيي الجميع الجميع بحرارة.

التوجيه - امشوا في القاعة بشكل عشوائي ، اتصلوا بالنظر ، لا تترك عينيك تفارقان عيني أي لاعب طيلة الوقت ، ألقوا التحية بانحناءة صغيرة من الرأس على كل من يقابلكم ، الآن فليتصافح كل اثنان يلتقيان ويلقيا التحية ويعرف كل منهما نفسه للآخر ، زيدوا السرعة الآن ، اتصال بالنظر ، تصافحوا بحرارة.

التقييم - هل كان من الصعب البقاء متصلا بالعين مع الآخرين.

تمارين تمهيدية :

* الوقفة المسرحية

التحضير - جميع اللاعبين.

التركيز - على الوقفة المسرحية الصحيحة.

الشرح - يقف الجميع في دائرة بمن فيهم المدرب ، الجسم مستقيم ، الوجه مواجه لمستوى الرأس تماما - ويتم ذلك بانخفاض الرأس للأمام بحوالي 2 سم - الأرجل متلاصقة ، تفتح القدمان من الأمام

على شكل زاوية حادة (V) ، يتم إرجاع الكعبين ليصبح الشكل مستقيماً (II)، تفتح القدمان مرة أخرى على شكل (V) بحيث يصبح مكان القدمين تحت الكتفين مباشرة ، الركبتان مسترختان مع انحناء بسيطة الأمام ، الذراعان بجانب الجسم والكتفان في حالة استرخاء.

التقييم - هل تشعر بالارتياح مع هذه الوقفة ؟ هل اعتدت عليها؟

ملاحظة - أطلب من اللاعبين أن يتحركوا ويسيروا ويتكلموا وهم يأخذون وضع الوقفة المسرحية حتى يعتادوا عليها ولا يتحركوا بتشنج.

*** المواجهة :**

التحضير - مجموعات زوجية.

التركيز - على الثقة وكسر الحواجز والتعرف على الذات بطرق أعمق.

الشرح - يقف كل لاعبين متقابلين ، يمر التمرين في خمس مراحل : الوقوف مع كلام ، النظر فقط ، النظر واللمس ، الاتصال الجسدي ، والتعليق الايجابي .

التوجيه -قف مقابل زميلك وجها لوجه ، تحدثا عن أي شيء لمدة دقيقة واحدة ، الآن قفا دون كلام وانظرا في عيون بعضكما البعض فقط ، الآن المس يد زميلك ، المس وجهه ، مرتين على الأقل ، الآن المسه برجلك أو يدك أو الاثنتان معا، الآن ليغلق أ عينيه وليلمس ب وجهه أ بلطف ويخبره برأيه الايجابي فيه، مثلا: أنت صديق جيد وأعتقد أنني سعيد بالتعامل معك.

التقييم - كيف شعرتكم في مراحل التمرين المختلفة ؟ أين واجهتم صعوبة خلال التمرين ؟

ملاحظات - (1) يجب التركيز على الخجولين لكسر حاجز الخجل لديهم.

(2) إذا كان هناك إناث في المجموعة فاشرح التمرين مسبقا لتجنب الحرج.

*** القواطع الانفعالية :**

التحضير -تقسيم منطقة التمثيل إلى ثلاثة مناطق بواسطة اللاصق ، كل منطقة من المناطق الثلاثة تعبر عن انفعال محدد يقرره المدرب : (توتر ، حزن ، ألم ، سعادة ، خوف ، غضب ، جوع ، ضعف ،

قوة ...الخ.)

التركيز - على التعبير عن انفعالات مختلفة دون أي تحضير مسبق.

الشرح - على كل لاعب أن يمر بالمناطق الثلاث خلال ثوان وعليه أن يعبر بجسده وبصوته عن الانفعال الذي حدده المدرب لتلك المنطقة خلال مروره بها.

التوجيه - تحول إلى الحالة المحددة في كل منطقة حال دخولك إليها.

التقييم - هل كان التحول الفوري صعبا ؟

* الكرسي الانفعالي :

التحضير - كرسي عليه رسالة (ورقة فارغة).

التركيز - على التعبير عن انفعال محدد دون تحضير مسبق وتطوير العفوية والخيال وربطهما بالحركة.

الشرح - يضع المدرب كرسيًا وسط المسرح ويضع عليه ورقة فارغة هي عبارة عن (رسالة ، خطاب ، شهادة مدرسية ، نتيجة فحص طبي ، مخالفة سير ، شهادة طلاق ، خارطة ، جائزة ...الخ) ، يتوجه اللاعب للكرسي ، يلتقط الرسالة ويقرأها ، يعبر اللاعب خلال قراءته للورقة بوجهه وانفعالاته الجسدية عن حالته ثم يخرج ، لا يزيد الارتجال عن نصف دقيقة.

التوجيه - اقرأ ما في الورقة بوضوح ، لا تتسرع ، ما هو مضمون الرسالة ؟ ، عبر بوجهك عما تقرأ ،

عبر بجسدك عما تقرأ ، عرفنا بما تقرأ من خلال الانفعال الجسدي ، احرص على العفوية.

التقييم - الجمهور ، هل كان التعبير الوجيه والجسدي واضحين ؟

* لغة الجسد :

التحضير - مجموعة كاملة.

التركيز - على تقمص حالات وشخصيات.

الشرح - يتجول اللاعبون في القاعة وبينما هم يتجولون يطلب منهم المدرب تقمص عدة شخصيات أو حالات.

التوجيه -امش بهدوء وفي كافة الاتجاهات ، أنت تلبس حذاءا عاليا وتنورة ضيقة وتركض محاولا اللحاق بالحافلة ، امش ، أنت امرأة حامل ، امش ، أنت تحمل على رأسك إبريقا من الماء وتقفز على قدم واحدة ، امش ، أنت عجوز طاعن في السن ومحني الظهر ، امش ، أنت شخص قزم تمشي بجانب شخص آخر طويل جدا وتتحدث معه ، امش ، قدميك الآن عالقتين ببقعة من الزفت وأنت تحاول المشي ولكن الأمر صعب جدا ، امش ، أنت تمشي فوق رمل ساخن في الصحراء والرمل يحرق قدميك ، امش ، أنت تغوص في الماء ، امش ، أنت تمشي على أرض زلقة مليئة بالصابون وتحاول أن تحافظ على اتزانك كي لا تقع أرضا ، امش، أنت تمش على حد سيف ماض ، امش ، اختر الآن إحدى الحالات السابقة أو حالة من عندك وامش بها.

التقييم - صف إحساسك وأنت تمشي بحالة (كذا)...

ملاحظة -عندما يمشي اللاعبون بإحدى الحالات السابقة أو حالة جديدة من عندهم أعطهم بعض الوقت حتى يندمجوا في تلق الحالة ويتقنوها ، وإذا لزم الأمر فامش معهم وساعدهم على إتقان تلك الحالات.

تمارين التركيز:

* ثلاثة تغييرات :

التحضير - مجموعة كاملة.

التركيز - على لاعب آخر لرؤية أين تحدث التغييرات.

الشرح -المجموعة الكاملة تقسم إلى فرق كل منها من شخصين . كل فريق يلعب في الوقت نفسه ، ولبدء اللعب يراقب الشريكان كل منهما الآخر ملاحظين الزي ، الشعر ، الإكسسوارات ، ...وهكذا ، يدير الشريكان عندها ظهرهما لبعضهما البعض ويقوم كل منهما بثلاث تغييرات في مظهره الشخصي - فرق الشعر ، فك رباط الحذاء ، نقل الساعة لليد الأخرى ، وعندما يكونا جاهزين ، يواجه الشريكان بعضهما ثانياة ويحاولان أن يحددا التغييرات التي قام بها كل منهما.

ملاحظات 1- يمكن أن تلعب هذه اللعبة بمتعة وإثارة بتغيير الشركاء أحيانا والطلب منهم القيام بأربعة تغييرات. 2- غير الشركاء مرة أخرى واطلب خمس أو ست أو سبع أو حتى ثمان تغييرات وهم يديرون الظهر أيضا .

* عود الكبريت:

التحضير - عيدان كبريت.

التركيز - على المحافظة على عود الكبريت.

الشرح - مجموعات من اثنين ، كل اثنين يمسكان بعود كبريت (أو عودين) بين اصبعي السبابة والابهام ويتحركان في الفراغ بطرق مختلفة دون السماح لعود الكبريت بالسقوط.

التوجيه - تحركوا ، دعوا الأجساد تتشابك ، حافظوا على الأعواد ولا تسمحوا لها بالسقوط ، ركزوا ، امشوا ، انخفضوا أرضا ، اجلسوا ، تمددوا ، لا تتوقفوا عن الحركة ، حافظوا على الأعواد.

التقييم - هل كان من الصعب الحفاظ على العود من السقوط ؟ من منكم حافظ على عوده؟ كيف ؟

* لعبة تشخيص الأشياء :

التحضير- القائد: اجمع أغراضا بقدر ما هنالك من لاعبين.

ممثلي جمهور.

التركيز - على تشخيص شيء من خلال اللمس فقط.

الشرح - يقف اللاعبون في دائرة ، يتقدم لاعب إلى مركز الدائرة ويقف ويده خلف ظهره، يمرر القائد

بعض الأشياء إلى يد اللاعب ، ومستخدم حاسة اللمس فقط، يحاول اللاعب تشخيص الشيء .

عندما يشخص اللاعب الشيء يمكنه النظر إليه، عندها يستدعي لاعب آخر إلى المركز ويعطى شيئا

جديدا ليشخصه.

التوجيه - ما هذا الغرض ؟ لم هذا الغرض ؟ ما لونه ؟

ملاحظات - 1- اسأل في التوجيه أسئلة فقط إذا كان اللاعب تائها ولا يستطيع وصف الشيء.

2- اختر أشياء يمكن تمييزها وكذلك لا تستعمل يوميا (ملقط ، كروت لعب ، دبابيس ورق " ، مبراة ، أقلام ، فرشاة شعر، ختم مطاطي ، تفاحة...الخ) .

3- السؤال عن اللون يسر اللاعبين وفي عدة حالات تكون الإجابات صحيحة.

4- تنوع : قد يستدعي اللاعبون إلى مقدمة الغرفة ويقفون وظهرهم لممثلي الجمهور الذين يجلسون في مقاعدهم.

قائمة المصادر والمراجع

1. ألفونسو ساستره، " مسرح الطفل " ترجمة إشراق عبد العادل، دار المأمون للترجمة والنشر، العراق، ط2.
2. العربي بنجلون، مسرح الطفل بالمغرب، الجذور والتأسيس، مجلة آفاق تربوية، عدد 5-6/1992م.
3. سمرروحي الفيصل، ثقافة الطفل العربي، ص158/ أمين محمد أبو حجلة، في مسرح الكبار والصغار.
4. موسى كولديبرغ، مسرح الأطفال، ترجمة صفاء وماني.
5. دروجي ديلديم، مسرح للأطفال، (مرجع بالفرنسية).
6. اكويندي سالم، المسرح المدرسي، المفهوم-الأهداف-الممارسة، اللقاء الجهوي الأول للمسرح المدرسي، من 1 إلى 3 دجنبر 1994م، مراكش المنارة.
7. سالم اكويندي، مسرح الطفل والثقافة المؤسسية، مجلة آفاق تربوية، عدد 10/1995م.
8. مرعي حسن، 1993 ، المسرح المدرسي، دار مكتبة الهلال بيروت.
9. الحسين فسكا، المسرح المدرسي ومسرح الطفل، الدليل الإخباري، العدد 335، الجمعة 2013/02/22.
10. د. محمد الشتوي، ملحوظات حول المسرح التربوي، مجلة عالم الفكر، المجلة 18، العدد 43، يناير 88.
11. د.رزق حسن عبد النبي، المسرح التعليمي للأطفال (مسرحية المناهج)، ط1، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

12. أفلاطون – جمهورية أفلاطون .
13. حسن المنبجي-المسرح. مرة أخرى- سلسلة شراع- طنجة-عدد 49 . 1990 .
14. انظر الأسعد الجموسي: (دور المسرح المدرسي في التكوين المسرحي: المثال التونسي)، مجلة التربية و التعليم، العدد 16، السنة 5، 1989.
15. د. علي الحديدي: في أدب الأطفال، مكتبة الأنجلو المصري ، ط 2، 1976 م.
16. عبد الرازق جعفر: أدب الأطفال، منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق، 1979 م، ص 99:
17. مادي لحسن: (المسرح كتقنية بيداغوجية داخل المدرسة)، مجلة التربية و التعليم، العدد 16/1989 / السنة 5 .
18. مصطفى عبد السلام: تاريخ مسرح الطفل في المغرب ، مطبعة فضالة ، المحمدية، ط 1، 1986 .
19. د.أحمد علي كنعان، أثر المسرح في تنمية شخصية الطفل، مجلة جامعة دمشق –المجلد 27 - العدد الأول + الثاني- 2011.
20. زلط، أحمد، 1986 ، جماليات النص الشعري، الشركة العربية للنشر والتوزيع، القاهرة، ص121.
21. د. عبد الرزاق جعفر: أدب الأطفال، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، الطبعة الأولى سنة 1979م.
22. الدليل المرجعي في المسرح المدرسي، إعداد جمعية التعاون المدرسي، اللجنة الوطنية للمسرح المدرسي، 2002.
23. مصطفى عبد السلام المهماه، تاريخ مسرح الطفل في المغرب، ط1، 1986م.

24. موسى كولد برنج- مسرح الطفل ومنهج- ترجمة صفاء روستي - وزارة الثقافة
- سوريا-دمشق 1990

25. التكمجي، حسين علي كاظم، وسائل المخرج في صياغة العرض المسرحي لتعزيز
الاستجابة لدى المتلقي، رسالة دكتوراه غير منشورة، كلية الفنون الجميلة،
بغداد، 2000.

26. ويلسون، جيلين، سايكولوجية فنون الاداء، عالم المعرفة، عدد 258، الكويت،
2000.

27. الطائي، محمد اسماعيل: التلقي في المسرح التربوي، مجلة اداب الرفادين،
عدد ، 2004.

28. Graham, Keneth: values to children from good theatre 4th pr.

University of washinton press. Seatle and London .P29.

29. توق، محي الدين وعبد الرحمن عدس: اساسيات علم النفس التربوي، الجامعة
الاردنية، 1984 .

30. عبد الحميد، شاكرا: التفضيل الجمالي، دراسة سايكولوجية التذوق الفني،
عالم المعرفة، عدد 267، الكويت، 2001.

31. صالح، قاسم حسين: القراءة، الخلافة للواقع وتجسيد الاستجابات الجمالية،
جريدة الزمان، عدد 2004/4، في 2005/1/3.

32. سلمون، سمير. مسرح الأطفال بين الواقع والطموح، مجلة الحياة المسرحية-
دمشق- العدد 41 - عام 1994 .

33. عبد الرزاق، جعفر. الحكاية الساحرة- دراسة في أدب الأطفال -دمشق .

34. أسعد، سامية. الشخصية المسرحية- مجلة عالم الفكر- الكويت- المجلد 18 –
العدد الرابع- 1988 .
35. كولدبرغ، موسى. مسرح الأطفال- فلسفة ومنهج- ترجمة صفاء روماني- وزارة
الثقافة- دمشق.
36. التدريب المسرحي، الدرجة1، جمعية كازافلور.
37. أولحبيب عبد السلام، نادر عبد اللطيف، اسخور مصطفى، اللقاء التكويني
الثالث للمسرح المدرسي سنة 1995.
38. عبد الفتاح نجله، الدراما، علاج نفسي فعال للأطفال، ط1، القاهرة، 2010،
عالم الكتب.
39. معلا نديم، لغة العرض المسرحي، دمشق، دار المدى، الطبعة الأولى، 2004.
40. الدسوقي عبد الرحمن، الوسائط الحديثة في سينوغرافيا المسرح، القاهرة،
أكاديمية الفنون، دار الحريري، 2005.
41. الموسى مشعل، السينوغرافيا بين النظرية و التطبيق، موقع مرميتا، بتاريخ
2004-06-12.
42. الأسدي حيدر جبر، السينوغرافيا : ذات متحركة في العرض المسرحي، جريدة
الاتحاد، تاريخ : 2008-04-09.
43. جميل حمداوي، مدخل إلى السينوغرافيا المسرحية ، القاهرة : مجلة إبداع،
2009.
44. <http://www.alhorria.info> .
45. [.http://jesusmylord.religionboard.net](http://jesusmylord.religionboard.net)

46. عثمان عبد المعطى(د)عناصر الرؤية عند المخرج المسرحي، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1996 .
47. الكسندر دين: أسس الإخراج المسرحي ، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1983 م .
48. د.ابراهيم حمادة : معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية ، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1971 .
49. دافيدوف لندا ل، مدخل علم النفس، تر: سيد الطواب وآخرون، ط3، القاهرة: (الدار الدولية للنشر والتوزيع)، 1983.
50. كرومي (عوني)، الحركة لغة الممثل، مجلة الحياة المسرحية، العدد40، دمشق: (مطابع وزارة الثقافة)، 1994.
51. نيلمز (هينغ)، الإخراج المسرحي، تر: أمين سلامة، القاهرة: (مكتبة الانجلو المصرية)، 1961.
52. برغسون (هنري)، المادة والذاكرة، تر: أسعد عربي درقاوي، دمشق، 1967.
53. العلاج باللعب، إعداد هاني العسلى- أخصائي نفسى - القاهرة، <http://dr-bander.alotaibi.com>
54. ادريس المعروف، (مقال: الألعاب التعبيرية)، التدريب الوطني للمسرح المدرسي، جمعية التعاون المدرسي، 1987م.
55. العلاقات الانسانية في حياة الصغير رمزية الغريب 1967م مكتبة الانجلو المصرية.
56. دراسات في سيكولوجية الطفل ، ترجمة د.عبدالله الدائم.

57. كيف تلقى درساً. جماعة من الاختصاصيين - دار مكتبة الحياة بيروت - لبنان .
58. الانتاج الفكري ، هدى باطويل 1993م.
59. هيثكوت، دروثي: دلائل ومعان، مؤتمر المركز العالمي للمسرح في التعليم/عمان/الأردن/ 2000 .
60. نيلمز، هبنج: الإخراج المسرحي/ ت امين سلامة/ مكتبة الانجلو المصرية.
61. محمد سعيد الجوخدار: مبادئ التمثيل والإخراج.
62. أحمد زكي: عبقرية الإخراج المسرحي، المدارس والمناهج.
63. عبد الكريم برشيد: حدود الكائن والممكن في المسرح الإحتفالي .
64. أيوب بوظلحة، المسرح المدرسي، بحث لنيل شهادة الإجازة، 2012.
65. مجلة آفاق التربوية: العدد 11.
66. جيرالدين براين سكس: الدراما والطفل .
67. معلا نديم، لغة العرض المسرحي، دمشق.
68. ماري الياس وحنان قصاب حسن ، المعجم المسرحي ، ط 2 ، (بيروت: مكتبة لبنان ناشرون ، 2006) .
69. محمود محمد كحيلية ، معجم مصطلحات المسرح والدراما ، ط 1 ، (الجيزة: هلا للنشر والتوزيع ، 2008).
70. محمد كاظم الشمري وزيد ثامر عبد الكاظم، توظيف أساليب الإلقاء للممثل في العرض المسرحي المعاصر، مجلة جامعة بابل للعلوم الإنسانية، المجلد 21، عدد 3، 2013.
71. عبد الوارث عسر، فن الإلقاء، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993.

72. بطاقة تقنية للإلقاء والتعبير، اللقاء التكويني الثالث للمسرح المدرسي،
جمعية التعاون المدرسي، 27-28 يناير 1995
73. د. جميل حمداوي، مسرح الطفل بين التأليف والإخراج، سلسلة المعارف
الأدبية، الرباط، ط1 2010.
74. مسرح الطفل: الأهمية، الدور الوظيفي البنائي، آليات العمل والأهداف،
الدكتور تيسير عبد الجبار الألوسي، 01\06\2008.
75. مسرح الطفل: الأهمية، الدور الوظيفي البنائي، آليات العمل والأهداف،
الدكتور تيسير عبد الجبار الألوسي
76. وينفريد وارد مسرح الأطفال ترجمة محمد شاهين مطبعة المعرفة 1966.
77. بحث آراء وخبرات العاملين بمسرح الأطفال في مصر للمركز القومي للبحوث
الاجتماعية والجنائية مركز ثقافة الطفل 1979 .
78. أساسيات في أدب الأطفال ، د.محمد شاکر. دار المعراج الدولية ، الرياض
1414هـ/1993م. ط1 .
79. أدب الأطفال في ضوء الاسلام ، د. نجيب الكيلاني .
80. دراسات في التوظيف المسرحي، أ.د. عبدالله بن أحمد العطاس.
81. المسرح المدرسي ودوره في تنمية ثقافة الطفل ، بحث من إعداد دكتور/ كمال
أحمد غنيم.
82. علم نفس النمو. د. حامد عبدالسلام زهران ، عالم الكتب القاهرة ط4 1977م
83. تطور نمو الأطفال – ويلارد أولسون ، ترجمة ابراهيم حافظ وآخرين 1962م
عالم الكتب القاهرة.

Contenu

المقدمة : 6

1. تحديد مصطلح "مسرح الطفل" :	8
2. مسرح الطفل بين التقديم والتلقي :	8
3. مسرح الطفل وتعدد التسمية :	9
مسرح الطفل :	10
المسرح المدرسي :	11
المسرح التربوي :	12
المسرح التعليمي :	13
مفهوم الدراما و أثرها في التعليم :	13
أهداف مسرح الطفل :	18
المستوى التربوي :	18
المستوى التعليمي :	19
المستوى الاجتماعي :	19
المستوى النفسي :	20
مسرح الطفل: الأهمية:	20
الدور الوظيفي البنائي:	21
خصائص مسرح الطفل:	23
مسرح الطفل وطبيعة الممارسة :	28
مسرح الطفل في العالم :	28
مسرح الطفل في البلاد العربية:	34

37	مسرح الأطفال في المغرب :
44	النص الموجه للطفل وخصوصيات الكتابة الدرامية للأطفال
45	(I) مسرح الطفل والفئة المستهدفة :
48	1. خصائص الطفولة (مع مطالب النمو) :
54	التلقي عند الأطفال :
57	2. خصوصيات الكتابة الدرامية للأطفال:
62	3. تقنية الكتابة الدرامية للأطفال :
62	4. اشتراك الأطفال في عملية الكتابة:
63	5. مسرحة النصوص :
64	6. مسرحة المناهج :
65	7. معايير عملية اختيار النصوص:
68	العرض المسرحي للطفل وخصوصيات الإخراج وإدارة الممثل
69	8. عرض مسرح الطفل:
69	1. الإخراج المسرحي للطفل وتقنياته :
82	2. السينوغرافيا :
90	3. إدارة الممثل :
103	4. اللعب :
107	5. أنواع اللعب عند الطفل :
114	6. الإلقاء :
121	7. الميم :
123	سيرورة إنتاج عرض مسرحي للأطفال

135.....	خاتمة.....
137.....	المسرحيات.....
214.....	التمارين المسرحية.....