جامعة: جنوب الوادى

كلية: التربية

دراما و مسرح الطفل

الفرقة: الثانية أساسي (لغة عربية ـ دراسات)

إعداد/

أ.د/ إيمان محمد إلياس

أستاذ الأدب والنقد المساعد بقسم اللغة العربية

كلية الآداب بقنا

أ.م.د/ رقية محمود أحمد

أستاذ المناهج وطرق تدريس اللغة العربية المساعد

كلية التربية بالغردقة

2022/2021م

بيانات المقرر:

الكلية: التربية بالغردقة.

الفرقة: الثانية أساسي.

الشعبة: الدراسات الاجتماعية + اللغة العربية.

اسم المقرر: دراما ومسرح الطفل

عدد ساعات المقرر: ساعتان.

التاريخ: 2021-2022م.

عدد الصفحات: 103 صفحة.

القسم التابع له المقرر: قسم المناهج وطرق التدريس.

****

رؤية ورسالة كلية التربية بالغردقة

رؤية الكلية

كلية التربية بالغردقة مؤسسة رائدة محليًا ودوليًا في مجالات التعليم، والبحث العلمي، وخدمة المجتمع، بما يؤهله للمنافسة على المستوى: المحلي، والإقليمي، والعالمي.

رسالة الكلية

تلتزم كلية التربية بإعداد المعلم أكاديميًا ومهنيًا وثقافيًا، من خلال برامجها المتميزة، بما يؤهله للمنافسة والتميز في مجتمع المعرفة والتكنولوجيا، ومواجهة متطلبات سوق العمل محليًا وإقليميًا، وتهتم بتطوير مهارات الباحثين، بما يحقق التنمية المهنية المستدامة، وتوفير خدمات تربوية؛ لتحقيق الشراكة بين الكلية والمجتمع.

الجزء الأول

الخاص بالأستاذ الدكتور /

إيمان محمد إلياس

أستاذ الأدب والنقد المساعد

كلية الآداب بقنا

المقدمة :-

يُردّد كثير من الناس جملة: فلان يحب الدراما أو فلان شخص درامي وفي الحقيقة الدراما لفظ يعودإلى الفعل الحضاري اليوناني الذي يعني"فعل"Drain" وصفة درامي موجودة في اللغة اليونانية واللغة اللاتينية للدلالة على كلِّ ما يحتمل الإثارة أو الخطر.

وتُستعمل كلمة دراما في اللغة العربية بلفظها الأجنبي، أما في المعنى العام لكلمة دراما فهي تُطلق على كلّ الأعمال المكتوبة للمسرح مهما كان نوعها.وقد تطورت الدراما عبر العصور فأصبحت تدلّ على أدب المفارقات، الذي تكون فيه المقدمات تخالف النهايات ويحارُ المشاهد لشخوص وأداء الممثلين، ويتوقع المشهد التالي في السياق وتسلسل الرواية أو الحكاية التي تُمثّل في فن عروض المسرح أوالسنما أوالتليفزيون

عروض المسرح أو السينما أو التلفزيون

استقر تعريفها في عصرنا الحالي على أنهاالمسرح أويُطلق على المسرحيات: الممسرح، التلفزيون، أوالراديو

والتمثيل بشكل عام، كما تُعرف على أنّها حدث أو ظرف مثير،أو عاطفي ،أوغيرمتوقع ،

، وتُعرف أدبيًا على أنّها تركيب من الشعر أو النثر يهدف إلى تصوير الحياة أو الشخصية، أو سرد القصة التي عادةً ما تنطوي على الصراعات والعواطف من خلال الحدث والحوار المصمم عادًة للأداء المسرحي

تطور مصطلح (الدراما):-

أما في المعنى العام لكلمة (دراما) فهي تُطلق على كلّ الأعمال المكتوبة للمسرح مهما كان نوعها. تطورت الدراما عبر العصور فأصبحت تدلّ على أدب المفارقات، الذي تكون فيه المقدمات تخالف النهايات ويحارُ المشاهد لشخوص وأداء الممثلين، ويتوقع المشهد التالي في السياق وتسلسل الرواية أو الحكاية التي تُمثّل في عروض المسرح أو السينما أو التلفزيون أو الإذاعة.

استقر تعريفها في عصرنا الحالي على أنها: فن مسرحيّ يُؤدّى على المسرح، أو التلفزيون، أو الراديو، وهي مصطلح يُطلق على المسرحيات والتمثيل بشكل عام، كما تُعرف على أنّها حدث أو ظرف مثير، أو عاطفيّ، أو غير متوقّع، وتُعرف أدبيًّا على أنّها تركيب من الشعر أو النثر يهدف إلى تصوير الحياة أو الشخصية، أو سرد القصة التي عادةً ما تنطوي على الصراعات والعواطف من خلال الحدث والحوار المصمم عادًة للأداء المسرحي.

ما معنى الدراماتيكي؟

هو مصطلح يدلّ على طابع وصنف من التصنيفات التي طرحها علم الجمال ونجده في الأعمال الأدبية والفنية مثل الرواية والرسم، ويختلف عن المأساوي في كونه يحمل نفس الطابع المثير للخوف والشفقة لكن نهاية الصراع فيه لا تأخذ طابع الحتمية المأساوي، وإنما تظلّ مفتوحة على إمكانية الخلاص.

نشأة الدراما :-

ما الأصل الذي تعود إليه الدراما؟ تعود معظم الآراء في المراجع إلى أن تاريخ الدراما يعود إلى العصر اليوناني، حيث كانت عبادة ديونوسوس أكثر العبادات اتّصالًا بالمسرح وأشدّها تأثيرًا على تطوّرها، لأنّ طقوسها كانت

تتضمن الكثير من الحركات التمثيلية، وتشمل على عواطف متضاربة، حيث كانوا يعبّرون عنها تارةً ببهجة وسرور تصحبها ضحكات عالية، وكانت أيضًا بمثابة البذور التي نشأت منها الملهاة "الكوميديا"، وتارةً أخرى بحزن عميق مصحوب بالشكوى والأنين وكانت أيضا بمثابة البذور التي نشأت منها المأساة.

"التراجيديا":.

بدأت في العصر الروماني تأخذ الدراما طابعًا مهنيًا بعد انتشار المسرح في أوروبا وحول البحر المتوسط إلى أن وصل إلى إنكلترا، وكان ذلك عبر الإمبراطورية الرومانية،1- فقد كانت الدراما اليونانية محليَة. والرومان هم من نشروها وجعلوها عالمية،2- كما أنّهم استعملوا اللغة اللاتينية عوضًا عن اليونانية،

3-كماغيّروا الدراما من الوعظ إلى الترفيه،4- واستغنوا عن الأقنعة وعن دور الكورس بشكل كامل، 5- وهم أول مَن قسم المسرحية إلى فصول وبنوا مسرحًا كبيرًا ليس للتعبّد وإنما للتمثيل فقط، فقد كان أكثر رقيًّا وتنوّعًا من أي مسرح من الحضارات الأخرى.

وقد ظهرت الدراما في فرنسا في القرن الثامن عشر للدلالة على المسرحيات التي تُعالج مشكلة من مشاكل الحياة الواقعية فيها خلط بين طابع الجد والهزل، بسبب اهتمامها بتصوير الحقيقة على الخشبة من خلال المحاكاة الإيهامية، حيث ظهر هذا النوع كردّة فعل على الجمالية الكلاسيكية أو ما سُمّيت بالتراجيديا الكلاسيكية، والتي قامت على أنقاضها الدراما البرجوازية التي كان من أهمّ أعلامها بومارشيه الذي ابتدع كوميديا العبرة التي حاول من خلالها المزج بين الدراما والكوميديا.

ومن هنا لا بد من التفريق بين الدراما والتراجيديا، حيث إنّ الدراما هنا بوصفها كوميديا فهي التي تُقدّم ما يُضحك الجمهور التي عُدّت صفة انتقاصيه، لا بل ظهر ما يُسمّى بالدراما اللابرجوازية ، وبعدها الدراما الرومانسية في ألمانيا، إلى أن أخذت الدراما شكلها الحالي بأنواعها كافة.

أنواع الدراما :-

ما المظاهر التي اتخذتها الدراما؟ تنقسم الدراما إلى عدّة أشكال منها ما يأتي:

الدراما التراجيدية: وهي الذي تحتوي على طابع الحزن والمأساة المتعلقة بالشخوص، والفكرة العامة يغلب عليها الحزن والموت والعذاب والألم، وتنتهي المسرحية بنهاية مأساوية مُحزنة.

الدراما الكوميديا:-

وهي التي يتكون عناصر المسرحية فيها من شخصيات ذات طابع فكاهي، وتكون هدف المسرحية إضحاك الجمهور ولا يتسم بالكثير من الجدية والحزن، وهناك ممثّلون لا تنطبق عليهم إلا الأدوار الكوميدية، وتنتهي دائمًا بنهاية سعيدة.

الدراما الكوميدراجيدية:

وهي عبارة عن خليط مسرحي بين التراجيديا والكوميديا، حيث تتناول الأفكار عن المأساة بطريقة كوميدية وقد تسمى أيضًا بالكوميديا السوداء، و النهاية قد تكون سعيدة أو حزينة، ولكن بالغالب ما تكون سعيدة.

الدراما العبثية:-

وهي تُعبّر عن نص مسرحي غير واضح المعالم ويتسم دائمًا بالغموض والهزلية في طرح الأفكار والمشاهد، ويتم لفت انتباه الجمهور بالمواقف غير المتوقعة من هذا المسرح العبثي، حيث يكون المعنى دائمًا يختبئ خلف السطور، وتكثر في هذه الدراما الرموز المفتوحة للجمهور، وقد تنتهي بمشاهد غير منطقية وليس لها ترابط بالحوار.

الميلودراما:-

ويقصد بها الدراما المبالغ فيها أي أنّها غير حقيقية، ويكثر هذا النوع بالسينما كأفلام الآكشن والفانتازيا.

المونودراما:-

وهي المسرحية التي تحتوي على ممثل واحد، ويقوم هذا الممثل بالوصف والسرد والغناء والتمثيل وحده ولا يوجد معه أيّ شخص آخر، وغالبًا ما تكون مثل هذه المسرحيات حزينة.

الدراما الموسيقية:-

وهي تنتمي إلى المسرح الموسيقيّ، وهو اشتباك فني بين التمثيل والموسيقى، حيث إنّ الممثّل يؤدّي السيناريو عن طريق الرقص والغناء وليس كالتمثيل العادي، فعلى سبيل المثال الأوبرا، وبعض مسرحيات الفنانة فيروز .

عناصر الدراما:-

ما البناء الدرامي الذي حدده أرسطو؟ حدد أرسطو عناصر البناء الدرامي وهي ستة: الحبكة، الشخصية، اللغة، الفكرة، المنظر المسرحي، الغناء، وقد رتب أرسطو هذه العناصر حسب أهميتها في الاشتغال في النص الدرامي وهي:

الحبكة:-

هي الجوهر الأول في التراجيديا، بل لها منزلة الروح بالنسبة للجسم الحي، وعرّفها بأنّها ترتيب الأحداث، واشترط فيها أن تعرض فعلًا واحدًا تامًا في كليته، بحيث يكون له بداية ووسط ونهاية، وأن تكون أجزاؤه العديدة مترابطة ترابطًا وثيقًا، حتى أنّه لو وضع جزءًا في غير مكانه أو حذف فإن الكل يصاب بالتفكك والاضطراب، وعلى هذا فإن الحبكة هي بوصلة أي عمل درامي الذي يحدد الوجهة وينفذ سير عمل الأحداث.

الشخصية:-

ثاني عناصر البناء الدرامي أهمية بعد الحبكة، وقد حدّد خصائصها الدرامية بما يأتي: أن تكون خيّرة وفاضلة إذ ما دامت التراجيديا تُعالج فعلًا نبيلًا فلا بدّ أن تكون الشخصية التي تقوم بتجسيد الفعل حسنة وعلى خلق كريم، والملائمة أو صدق النمط، وتعني أنّ الشخصيات يجب أن تكون متفقة مع طبيعة نمطيتها، أي تحمل الخصائص العامة لوضعه الوظيفي والطبقي الذي تنتمي إليه ومشابهة الواقع، وهو أن تكون الشخصية مُشابهة للواقع، ويجب التحلّي بثبات الشخصية طوال المسرحية.

الفكرة:-

وهي كما جاءت عند أرسطو: القدرة على قول ما يمكن قوله أو القول المناسب في الظرف المتاح، وذلك لتحويل الفكرة إلى كلمة ومن ثم إلى مشهد

مصوّر بجميع تفاصيله التي تجعله قادرًا على إحياء الكلمة وإلباسها الفكرة بشكل مجسّم يحسن تقريبها من مرآة النفوس البشرية، وبالتالي تكون قد أوصلت الفكرة بشكل مناسب وملائم للحالة العامة ومناسبة للظرف التي أراد الآخر استقبالها.

اللغة :-

ويقصد بها التعبير عن الفكرة ويجب أن تكون على درجة عالية من الوضوح والفهم، وقسّم أرسطو اللغة إلى نوعين: الأولى لغة عادية، والأخرى لغة ممتعة يظهر فيها الإيقاع والغناء، فاللغة العادية هي لغة الحوار ولغة السرد ولغة الإلقاء التي ترمي لعرض المشهد وما تخفي هذه اللغة من مدلولات تصب في العمل الدرامي، أمّا اللغة الإيقاعية الغنائية في لغة التنفس من جهد التفكير وهي الإضفاء البديعي والعروضي على روح اللغة، لتجعل النفوس تستأنس وتأخذ قسطًا من الحبكة المعروضة من قبل اللغة الغناء وهي الأناشيد التي كانت الجوقة تنشدها.

ويؤكد أرسطو على أنّ الغناء يُحقّق (التطهير)، فهو يؤدي إلى تهدئة الأشخاص الذين يغلب عليهم طابع الحدة والحزن، وهذا الغناء يمثل الصفاء الروحي في الدراما، قد يكون ذا مدلول يعكس العمل الدرامي، ولا سيما أنّ الملاحم القديمة مثل مسرحية الضارعات كانت عملًا دراميًا غنائيًا بحتًا؛ لذا يشكل الغناء جوهر العمل الدرامي لغسل الروح من التهويمات الهامدة في عمق النفس الإنسانية.

المنظر المسرحي:-

ويمثّل أقل عناصر التراجيديا أهمية، وحسب مفهوم أرسطو؛ فإنّ وجود المنظر أو عدم وجوده لا يؤثر في العمل المسرحي، كما يعد من الكماليات لإكمال الصورة الثلاثية في عقل المتلقي، فهي صحيح لا تشكل أساسًا محوريًا في العمل الدرامي، إلا أنها تعد عنصرًا جماليًا يُحقّق الكل المتكامل للعمل الدرامي فيجعل العمل أكثر انسجامًا، وعندما أرتأى أرسطو بعدم تأثيره على العمل المسرحي فالمقصد يكمن في الجوهر.

ما هي نظرية الدراما؟ ما الأساس الذي بني عليه مفهوم الدراما؟

تعدّ نظرية الدراما من الفنون التعبيرية الأولى التي كشفت عن توق الإنسان إلى المعرفة، وقد جسّدت تساؤلاته الوجودية في متون محاكاتها، إذ تُمثّل حقيقة وجود الإنسان وجدلية الوجودية القائمة على أنّ الصراع متن الدراما الرئيس، وما الحياة الإنسانية إلا عبارة عن صراعات متعددة الأسباب، ومن الصراع نتجت المعرفة، وعند تأمّل واقع الحياة الروحية والمادية.

الدراما والأسطورة :-

فالدراما هي الإدراك الأول للوجود الذي يُحقّق صداه الأول في الأسطورة، وما الأسطورة إلا تعبير عن شكل الصراع الميتافيزيقي، فكان صورة تعبيرية شفاهية مثّلت المدرك العام لسؤال الإنسان الأول عن أثر الصراع في حياته.

إنّ أثر الصراع في حياة الإنسان كان أحد الأسباب التي أدّت الى أن يقيم طقوسه الدينية، ومن جدلية الدراما نتج الدين، وهذا موقف معرفي تحول بالفكر البدائي الأول الى أن يصيغ لهُ رموز تمثّل صراعه الميتافيزيقي، ومن الفرد الواحد إلى عدة أفراد ومن ثم إلى تأسيس بنية اجتماعية تنطلق من الفرد إلى الأسرة فالقبيلة، إلى أن امتدت القبائل لتصبح دول وممالك، مما دعت الإنسان

إلى تأطير العلائق بين عناصر المجتمع .وذلك من خلال مجموعة وسائل وأفكار تحدد هذه العلاقة.

مما دعاه إلى اختراع جملة من الرموز التي تخلق فضاء من التفاهم والتواصل، وهذه الرموز عبارة عن مستويات صوتية أو درامية بضروب متنوعة من الصيغ ،وهذا من شأنه أن يخلق نوعًا من الترابط الفكري في النص الدرامي.

وقد أخذت النزعة الأسطورية موضوعًا؛ لأن الدراما في مولدها الفكري هي السابقة ولكن مدلولها الحركي المشهدي هي اللاحقة؛ لأنّ فنون المشاهدة الدرامية بحاجة الى بنى معرفية متقدمة من شأنها أن تستوعب الشكل الفني الحي لإرسال الدراما وفنونها، سيما وأن كل التأكيدات والبحوث الفلسفية وآراء المنظرين تؤكد أنّ المحاكات غريزة إنسانية كامنة في وعي ولا وعي الإنسان.

هذا المتن التعبيري الذي يواكب ويستجيب إلى الفكر ليكون فضاءً ابتكاريًا للإنسان المعاصر، ولأنّها تُحاكي ماهية الوجود حددها الكثير بأنها تتسم بالتقليد لهذه الماهية.

فإنّ الدراما هي فعل السؤال الدائم عن كل ما هو كامن خلف ما أظهر لنا الضوء من أشكال، وبمعنى آخر إنّ كلّ ما يظهر مع اكتشافه فإنه يستتر شيئًا آخر غير منظور، لهذا في كل مرة تقدم الدراما قراءتها له بشكل تعبيري جديد.

فمرّة من خلال الأسطورة وثانية من خلال الشعر وأخرى من خلال الملحمة أو الشعر الملحمي، فهي تقدّم توازنًا من خلال الذاتي والمحسوس والمادي والموضوعي في صياغة جمالية لاكتشاف الوجود، لذلك فإنّها قراءة عقليّة حسيّة لتغيير ظواهر الوجود بتعدّد أشكالها.

أهمية الدراما:-

ما البُعد الوظيفي الذي تحققه الدراما؟

فائدة تعليمية: حيث استعملها الكثير من المعلمين في التعليم واعتمدوا لعب الأدوار في كثير من دروسهم، وأكثر من اعتمدها مدرّسو اللغات، وخصوصًا في تعليم مهارة المحادثة.

فائدة اجتماعية:-

فهي مرآة حياتنا التي نرى من خلالها عيوبنا وعيوب الآخر، فهي تنقل ما يجوب في المجتمع من عادات وتقاليد إلى عالمها وتقدمه في إطار درامي تلفزيوني أو مسرحي أو سينمائي.

فائدة ترفيهية:-

فقد تُصوّر الدراما مُعطيات المجتمع بأسلوب كوميدي، وتعالج القضايا عن طريق الإضحاك والتسلية. فائدة توعوية:-

بما أنّها تعكس الواقع الذي نعيشه فهي تُركّز في طرحها على مشاكل الناس وتُحاول حلّها من خلال السيناريو المقدم، وخصوصًا المشاكل التي تواجه الشباب في عمر معيّن.

لقد كتب كثير عن المسرح والدراما، وعن نظريات رائعة واكتشافات مثيرة حول بنية ومعني الأعمال المسرحية، فكل المهتمين بالفن يلجأون إلى الدراما كشكل للاتصال، حيث يرون أن الشكل الدرامي هو أفضل من أية وسيلة أخرى للاتصال بالإنسان..

يقول الناقد ايريك بنتلي إن كل شكل من أشكال الدراما له علاقته الخاصة بالجنون، في كتابه حياة الدراما

فإذا كانت الدراما تعنى بالمواقف القصوى؛ فإن الموقف الأقصى لدى البشر فيما عدا الموت هو ذلك الحد الذي ينطفئ عنده نور العقل وعندما نقول الجنون في المسرح ، فإننا لانعني الجنون بمعناه التقليدي ".

المعروف؛ هذا جنون من نوع آخر درجاته تختلف حسب الظروف والمواقف والأشخاص. منذ العصر الإغريقي، كانت الشخصيات تجد نفسها تورطت لتقوم ببعض الأفكار والسلوكيات الغريبة؛ فكان الجنون لعنة تصبها الآلهة على رأس البطل التراجيدي في بعض الأعمال المسرحية؛ فالآلهة تعاقب الأبطال التراجيديين لما تعتبره خطيئة..

في كتاب تشريح الدراما ضمن فصل الوهم والواقع، يقول :- لمارتن اسلن،

" الدراما أو المسرح عمل إيمائي تقليد للعالم الواقعي باللعب، بالادعاء. والدراما التي نراها في المسرح وعلى شاشة التلفزيون والسينما هي وهم دقيق الصنع. ومع ذلك، فمع مقارنتها بالفنون الأخرى المنتجة للوهم، فإن الدراما بوصفها نصًا دراميًا يُمثَّل تتضمن أعظم عنصر الواقع.".

يقول الكاتب عند مشاهدة لوحة، إنها تقدم وهمَ منظر، أو بيت، أو شبيه بالكائن البشري على شكل رسم، والعناصر الواقعية الوحيدة التي تتضمنها هي الألوان وقماش الكنفا.

المسرحية بدورها تقدم وهمًا، مثلًا: هاملت وهو في قلعة السينور لكن هاملت هنا. الشاب الواقف على خشبة المسرح، والذي مات قبل وقت في مسرحية عطيل باعتباره شخصية تاريخية، ولعله لم يوجد أبدًا وإنما هو محض اختلاق من خيال كاتب المسرحية، يصوره شاب، الممثل الذي هو شاب بحق، وها هو جالس على كرسي والكرسي حقيقي. أما الافتراض بأن ذاك الكرسي موجود في قلعة دانماركية قبل قرون مضت فهو الوهم المطلوب منا أن نقبله لكن الكرسي كرسي في كل الأحوال..

وعليه فإن الدراما أثناء أدائها وكنقيض لكل الفنون المنتجة للوهم يمكن القول أنها تحتوي نسبة أكبر من الواقع. إذًا، المميزات الرئيسية للدراما وإحدى مفاتيحها الرئيسة هي المسرحية ، وهي تُؤدّى تكون دمجًا لما هو خيالي محض؛ فنتاج خيال الكاتب حالما يثبت وإلى الأبد بهذا المعني حرفًا ميتًا مع عنصر من الواقع الحي للممثلين ولملابسهم، وللأثاث المحيط بهم، وللأشياء التي يتعاملون بها كالسيوف والمراوح أو السكاكين الخ.

إن كل أداء لمسرحية حدثت قبل قرون مضت يمكن مشاهدتها على هذا الأساس كعملية انبعاث، فالكلمات والأعمال الميتة يعاد تجسيدها بالحضور الحي للممثلين. ولا عجب أن تقول اللغة المسرحية عن تقديم مسرحية قديمة أنه إحياء لها..

في الدراسة الاكاديمية الصرفة للدراما، يتركز الانتباه وبشكل طبيعي تمامًا على العنصر الأكثر سهولة في التناول للدراسة: النص، المسرحية كأدب، أما نوعية العناصر الأخرى، كالأداء، والإضاءة وسحر الممثلين، فهي أشد مراوغة بكثير، وقد ضاعت تقريبًا قبل اختراع التقنيات، ومع ذلك، هي العناصر التي تلعب الدور الحاسم في جذب الجماهير إلى المسرح أو مشاهدة السينما أو التلفزيون، والتي يتضح أنها – إذا حللنا تأثير التجربة المسرحية في المشاهدين – السبب في المتعة الكبرى التي يستمدها المشاهد من التجربة المسرحية.

من هذا الجانب، في المسرح الحي، إن دمج عنصر ثابت (النص) مع عنصر متدفق (الممثلون) هو ما يجعل كل أداء للعمل قطعة فنية قائمة بذاتها، حتى ضمن عرض طويل الأمد لمسرحية واحدة بنفس طاقم الممثلين، والمناظر والإضاءة الخ.

ولو أخذنا مثالًا، المسرح الصيني الكلاسيكي، حيث كل النصوص القيمة معروفة لدي المشاهدين، وهي أيضًا طويلة جدًا – لذا لا تمثل إلا مقاطع من النصوص الكاملة – نجد المشاهدين الذين يتقبلون النصوص جدلًا يأتون أساسًا ليشاهدوا كيف سيؤديها بعض الممثلين المعنيين. بنفس الطريقة في تجسيد الدراما الكلاسيكية كنصوص شكسبير، نرى أن حكم المشاهد على الممثلين لأنه مهتم برؤية كيف يختلف أداء ممثل لأخر.

''الدراما التي تنبض بالحياة والتي تنتج عن العقل والعاطفة والخيال هي التي يحتاجها المسرح الحي''

إن المهمة الأساسية لبنية الدراما هي استخدام أبسط العبارات وأقربها للفهم، هذا بالنسبة لمن يهتم بتقديم أي نوع من الدراما ولأي جمهور كان، لجذب انتباهه وشده طوال المدة المطلوبة. لتحقيق هذا الغرض، لينال تحقيق الأهداف العليا الأرفع منزلة: إيصال الحكمة والبصيرة، الشعر والجمال، التسلية والاسترخاء، التنوير وتطهير المشاعر. إذا فشلنا في جذب انتباهه يعني أخفقنا في جعله يركز على ما يحدث، على ما يقال، فيضيع كل شيء.

إن خلق الاهتمام والتشويق هو أساس كل الصرح الدرامي. يجب إثارة التوقعات ولكن يجب أن لا يتم تحققها تمامًا إلا مع إسدال الستارة الأخيرة؛ يجب أن يبدو كأن الحدث يقترب من الهدف لكن دون أن يبلغه تماما قبل النهاية؛ وفوق كل ذلك، يجب أن يتوفر باستمرار تنوع في الوزن والايقاع، والرتابة من أي نوع جديرة بأن تصرف الانتباه وتغري بتسرب الملل والنعاس..

أما الاهتمام والتشويق لا تخلقهما بالضرورة أدوات الحبكة فقط. على سبيل المثال، نأخذ بداية الباليه نجده بلا حبكة، يكفي جمال الراقصين لإثارة الاهتمام وتوقع المشاهدين برؤية سلسلة كاملة من الخطوات. توفر إثارة كافية لتعزيز التركيز لمدة طويلة.

هناك أنواع كثيرة من التشويق: قد يكمن التشويق في سؤال مثل ما الذي يحدث بعد ذلك، لكنه قد يوجد أيضًا في سؤال (أنا اعرف ماذا يحدث ولكن كيف؟ أو أنا أعرف ماذا يحدث ولكن ما هي ردة فعل على ذلك؟) وقد يكون من نمط مختلف تمامًا.

ما يهمنا من عنصر التشويق هو السؤال الأساسي في وقت مبكر جدًا في شكل درامي، بحيث يتمكن المشاهدون كما يحدث عادة، عن وضع يدهم على عنصره الرئيس في التشويق. كل العروض لها عدة توقعات من المتلقي؛ من ناحية أخرى، لا يكفي عنصر تشويق رئيس واحد لشد انتباه النظارة على امتداد مسرحية كاملة على ذاك القوس..

في كتاب تشريح الدراما، يوضح لنا الكاتب أن أي مشهد أو قسم من الحدث المسرحي يحتاج إلى عنصر تشويق، يركب على الهدف الأساس أو على الزخم المثير للمسرحية كلها. يجب على المخرج والممثلين في أية مسرحية كانت أن يعوا هذه الاهداف الرئيسية الاستراتيجية والثانوية أي التكتيكية داخل المشهد التي يتعايشون فيه معًا ويتشاركون في دعم بعضهم بعضًا.

هناك عنصر تشويق ثالث، وهو محلي محض مصغر في أية لحظة من أية مسرحية متقنة التأليف، نستطيع تسميته التشويق المصغر لمسار الحوار أو لتفصيل صغير في عمل ما يكون الممثلون منغمسين فيه في تلك اللحظة.

التشويق حدث رئيس يعتمد على وجود حلين على الأقل للمشكلة الرئيسة في المسرحية: هل سيتم اكتشاف المجرم أم لا؟ هل سيتزوج الفتي الفتاة ام لا؟ والتشويق في كل مشهد يجب ان يعتمد تشابهًا على نتيجتين نعم أو لا. إن التشويق في أصغر الوحدات المكونة للحوار أو للعمل يجب أن يتألف بالتالي من عدة أجوبة محتملة لكل سؤال مفترض أو تقرير يصرح به في الحوار، أو تجاه أي أداء مسرحي أو حتى في الإيماءات التي تظهر في تشكل المشهد..

حالة التكهن:-

إن التنبؤ هو موت التشويق وبالتالي للدراما. الحوار الجيد لا يقبل التكهن. والأسطر التي لا تظهر إلا الأجوبة المتوقفة، والايماءات التي تتطبق مع ما نقل لتنبئ بوسيلة أخرى، هي ميتة يجب إلغاؤه

. هناك كتاب عظام مثل شكسبير وأوسكار وايلد هم عمالقة في كتابة المسرحيات؛ وهذا تعبير آخر لمعني عصيانهم على التوقع وامتلاكهم لعنصر المفاجأة، وبهذا يركز الحوار الذي يخدم الهدف التكتيكي المباشر للمشهد أو المقطع المعطي، دعامة ثالثة.

عنصر تشويق ثالث: إن كل تركيبة مفاجئة، كل لباقة في التعبير، كل لمحة ذكاء أو صورة لفظية أصيلة تساهم لصالح الحوار وتحافظ على عنصر المفاجأة فيه.

وعلى شد الانتباه. هذا نجده أيضًا في الدراما السينمائية والتلفزيونية من خلال تخلقهما حركة الكاميرا والبراعة

البصرية، والمتع التصويرية تؤدي نفس العمل بالضبط. الكلام نفسه يصح حول تعابير الممثلين وحركاتهم على خشبة المسرح وعلى شاشة السينما؛ يصبح ما يبدو مجرد سطر ميت مفعمًا بالتشويق من خلال نظرة غير متوقعة يرميها أحد الممثلين، إلى آخر وميض يسطع في عيونهما..

المسرح فن وشكل وصور متعددة.:-

لقد أصبح المسرح يتطور من الداخل وينبع من البيئة مثلما يصل فيها، أقول إن الدراما والمسرح شيئان اثنان ينبغي أن يكونا شيئًا واحدًا؛ ووحدتهما هي التي تؤدي إلى وجود فن مسرحي على الحقيقة، وليس أمرًا يسيرًا خلق ذلك التزاوج بين الدراما والمسرح، فيجب ضرورة توحدهما معًا لأن أحدهما بدون الآخر لا يتسنى له وحده خلق الفن المسرحي الذي ينبض بالحياة.

نعود إلى نقطة تشريح الدراما، وإيقاظ وشد انتباه القارئ من خلال التوقع والاهتمام والتشويق ،وأكثر جوانب البناء الدرامي بدائية وعادية وأكثر مشاكل الشكل تعقيدًا ودقة تقوم على هذا الأساس. يمكننا أن ننظر للمسرح أيضًا أنه رياضة للمشاهد. عند متابعة ممثل عظيم جدًا؛ نرى أنه باستمتاعه الواضح بالنواحي الجسدية من التمثيل وهو يتعامل مع أدواته والتلاعب بصوته وجسده إنما يهدف إلى التأثير في المشاهد. إن الممثل هو حجر الأساس في الدراما وسيبقي كذلك دائمًا..

إن عنصري الواقع والوهم إنما يجتمعان في الممثل، وقد أعطينا مثلًا في أعمال شكسبير حيث الممثل يعطي خيالًا إضافيًا وابتكارًا شاعرياً جديدًا بتعابير الوجه والجسد والإيماء والحركة وتموجات نبرة الصوت والتوقيت، وهذا يختلف من مسرحية إلى أخرى؛ فهناك عمل مسرحي ثمة شعرًا فيه إلى جانب شاعرية

خاصة بالمسرح، والشاعرية في المسرح هي اللغة الشعرية التي يبتدعها الكاتب المسرحي، لكن أغلب شاعرية المسرح تنبع من مكان آخر غير النص: من نظرة، دخول، وقفة صمت... إلخ. وهي في الأغلب إبداعات الممثلين والمخرجين.

الدراما التي تنبض بالحياة والتي تنتج عن العقل والعاطفة والخيال هي التي يحتاجها المسرح الحي، الذي يستطيع أن يمثّل ويعبر ويرقص ويغني ويفعل كل شيء. تفسير ذلك فنيًا وتاريخيًا أن الدراما نبعت من التراجيديا الإغريقية النابعة بدورها عن الشعائر الديونيزية، التي كانت دينية وموسيقية، ولكنها كانت في الوقت ذاته مسرحية بكل ما في هذه الكلمة من معني..

الدرامـــا الإبداعيـــة للأطفال

تعد الدراما الإبداعية من أهم التقنيات المسرحية التي يمكن الاستعانة بها لخدمة مسرح الطفل كتابة وتشخيصا وإخراجا وتأثيثا ،على الرغم من كون هذه الدراما مرحلة فنية وعمرية سابقة على أوليات وقواعد المسرح المدرسي بسبب عفويتها الفطرية وتلقائيتها الارتجالية وتخييلاتها الإهامية.

كما أن هذه الدراما الإبداعية لاتتقيد بالشروط المقننة، التي يخضع لها المسرح المدرسي ومسرح الطفل على حد سواء على مستوى التأليف والتشخيص والإخراج والسينوغرافيا. أي أن الدراما الإبداعية فرجة عفوية وتلقائية تقوم على الارتجال والتمثيل التلقائي العادي بدون التقيد والالتزام بتعليمات التمثيل التعليمي المعروف في كتب المسرح المدرسي. ومن هنا فالدراما الإبداعية فرجة لعبية فطرية طفلية قائمة على التمثيل التلقائي.

والتشخيص اللعبي الحر، وتبادل الأدوار، والتخييل الإيهامي، والارتجال الشخصي المنفلت من قيود الوعي والانضباط الميزانسيني والإخراج التقني. إذا كيف يمكن تشغيل الدراما الإبداعية في مسرح الطفل من أجل إغنائه فنيا وجماليا، والرفع من مستواه، وتنويع أنماطه وأشكاله بالاتصال المباشر والدرامية؟

مفهوم الدراما الإبداعية

يقصد بالدراما الإبداعية النشاط التمثيلي للطفل، وهذا النشاط حاضر / غائب، بمعنى " أن الأطفال يقومون به بشكل تلقائي في حياتهم اليومية، خاصة في السنوات الأولى من عمرهم، وبذلك يؤكد حضور هذا النشاط. أما غيابه، فيتمثل في عدم معرفة الكبار لهذا النشاط، ومن ثمة عدم توجيه الأطفال ورعايتهم

عندما يمارسون هذا النشاط، إذ يكون هذا النوع نشاطا تلقائيا، تتاح فيه المبادرة للأطفال، لكنه يبقى مدرجا في إطار المسرح المدرسي، حسب البرنامج المتبع بالمدرسة الابتدائية الحكومية.."

والمقصود من هذا أن الدراما الإبداعية هي كل ما يقوم به الأطفال من تمثيل ومحاكاة وتقليد وارتجال درامي داخل مؤسساتهم التربوية، اعتمادا على قدراتهم الذاتية تحت إشراف المعلم أو المدرب أو المنشط. وتتمظهر هذه الدراما في اللعب الإيهامي أو التخييلي أو النفسي، وفي تبادل الأدوار حينما يلعب الطفل دور الأب أو الشرطي أو العريس، وتلعب البنت في المقابل دور الأم أو الطبيبة أو العروسة..

ومن هنا فالدراما الإبداعية :" تنتمي إلى نشاط اللعب المحبب إلى الأطفال، والذي تظهر فيه اهتماماتهم، وتتحقق من خلاله حاجاتهم كجماعة وكأفراد، ويسهل بذلك التأثير فيهم، وتوجيه اهتماماتهم وهواياتهم، وإكسابهم الاتجاهات المرغوبة وغرس القيم والأفكار حول شتى الموضوعات. وبذلك، فإن ممارسة الأطفال للدراما الإبداعية تساعد على تكوين أنماط من الآراء، تتكون من أفكار وعواطف وأحاسيس وصور هي المادة الخام اللازمة لتفكيرهم الخلاق وأعمالهم الإبداعية، بل إن النمو النفسي المستمر لخبراتهم العامة لايتم إلا عن طريق هذه التجارب الحية، التي تصقل إدراكهم للعلاقات والارتباطات، والتي تساعد على تكوين المفاهيم، التي تحدد استجاباتهم في الحياة المقبلة، التي يعبر فيها عن آراءه.

وبذلك يمكنها أن تخدم العملية التعليمية والتربوية، دون الإخلال بالروح الفنية التي تتميز بها.

وتسمى هذه الدراما بالإبداعية ؛ لأن هذه الدراما تشجع الأطفال على استخدام طاقاتهم الاستكشافية والابتكارية والأدائية والاجتهادية والتمثيلية عبر الأنسنة والتخييل والتشخيص والإبداع، وتبادل الأدوار الفردية والجماعية، وتشغيل تقنيات الارتجال والإلقاء العفوي الطبيعي، وتقليد الآخرين وتقمص أدوارهم بروح درامية هادفة ومعبرة.

وهذه الألعاب التي يقوم بها هؤلاء الأطفال تنطوي على الكثير من الخيال عند الطفل. لهذا، نجدها تنحو به منحى إبداعيا، الشيء الذي جعل بعض الباحثين يطلق عليها الألعاب الإبداعية ؛ لأن الكثير مما يتعلمه الطفل وينمي قوة الابتكار لديه يقوم على الخيال والتخمين والتساؤلات والاستفسارات والتنقيب والاستكشاف، وهو ما نجده منعكسا في أدوار اللعب التي يعيشها بالخيال.

وعليه فالدراما الإبداعية طريقة مسرحية هامة في تنشيط الطفل ،وإخراجه من عالمه الانعزالي نحو عالم أرحب عبر تشخيص مجموعة من الأدوار الفردية والاجتماعية تقليدا وتخييلا وإبداعا، وأداء مجموعة من المواقف التمثيلية الذهنية والوجدانية والحركية ارتجالا ومحاكاة وتشخيصا وإيهاما ولعبا.

الفرق بين الدراما الإبداعية والمسرح المدرسي

من المعلوم جيدا أن الدراما الإبداعية تختلف عن المسرح المدرسي ومسرح الطفل، لأنها لا تلتزم بنص مكتوب معين، ولا تتقيد بتصورات إخراجية أو ميزانسينية محددة بدقة، ولاترتبط بأية تقنيات مسرحية أخرى على مستوى الكتابة والتشخيص والإخراج والتأثيث السينوغرافي. بل لم تقترب هذه الدراما الإبداعية بعد فعليا وتقنيا وإجرائيا من مستوى الفعل الركحي، ولم تصل أيضا إلى درجة التأسيس المسرحي.

ويعني هذا أن الدراما الإبداعية هي مرحلة سابقة لمرحلة المسرح المدرسي، المقنن بتعليمات المعلم أو المؤلف أو المخرج أو السينوغراف. وبالتالي، يمكن الحديث عن مرحلتين أساسيتين في مجال مسرح الطفل: المرحلة العفوية التلقائية التي تمثلها الدراما الإبداعية، والمرحلة العلمية الواعية بتقنيات المسرح، ويمثلها المسرح المدرسي المرتبط بفضاء المؤسسة التربوية، ومسرح الطفل المقترن بفضاءات طفلية خارج هذه المؤسسة.

مقومات الدراما الإبداعية

ترتبط الدراما الإبداعية بسنوات التعليم الأولي والتعليم الابتدائي، أو تتلائم بيداغوجيا مع مرحلتي : المرحلة الواقعية المحددة بالبيئة الحسية، والمرحلة الخيالية الإيهامية الحرة، أي من السنة الثالثة إلى السنة التاسعة من عمر الطفل.

وترتكز الدراما الإبداعية على الارتجال، والتمثيل التلقائي، وممارسة اللعب بمختلف أنواعه. ومن ثم، فالقاعدة الأساسية في هذا النشاط:" هي ما يفعله الطفل، لأن الدراما هي الفعل، وليس الجلوس والمراقبة، والهدف من هذا النشاط ليس تخريج ممثلين، بل تربية الطفل وتنمية شخصيته، لذا يكون من الضروري إشراك جميع الأطفال في هذا النشاط، كما أن عنصر المشاركة يساعد على تنمية قدرات التلاميذ اللغوية، وعلى تنمية مهاراتهم، في حل المشاكل والإبداع، مما يعطيهم صورة مرضية عن النفس ويقوي لديهم الوعي الاجتماعي والتعاطف مع الآخرين ويوضح لهم القيم والمواقف المختلفة".

ويعني هذا أن الدراما الإبداعية تتكىء على التمثيل التلقائي، والارتجال العفوي الطبيعي، والإكثار من الألعاب الفطرية المتنوعة المبنية على المحاكاة والتقليد، والاهتمام بالتخييل الإيهامي، والميل إلى مسرح تبادل الأدوار،

والانسياق وراء التشخيص الذاتي الاعتباطي، والتحرر من كل مقومات المسرح المدرسي أو محددات مسرح الطفل على مستوى الكتابة والتمثيل والإخراج والسينوغرافيا.

ومن هنا يمكن الحديث عن مجموعة من الدرامات الفرعية المنضوية تحت الدراما الإبداعية كالدراما الارتجالية، والدراما الإيهامية، والدراما اللعبية (الألعاب الدرامية)، ودراما التقليد والمحاكاة، والدراما التمثيلية، ودراما تبادل الأدوار....على الرغم من كون هذه الدرامات لها بعض الخصوصيات والمميزات الفنية والجمالية التي تفردها وتبعدها عن الدراما الإبداعية سواء من قريب أم من بعيد.

أهداف الدراما الإبداعية

للدراما الإبداعية مجموعة من الأهداف العامة والإجرائية، التي تخاطب في الطفل جوانبه الذهنية والعقلية والوجدانية والحسية الحركية، كما أن هذه الدراما تجمع بين الفائدة والمتعة، وبين التعليم والتسلية، وبين الإقناع والترفيه .

فالهدف – إذا – من الدراما الإبداعية هو إشراك الأطفال في اللعبة الدرامية الارتجالية، وتنمية القدرة الطفلية على ملاحظة الظواهر، وتذوق مظاهر الجمال والثقة بالنفس، وإتقان الحركات والرقص، والتعبير عن هذه الخبرات أمام أعضاء الجماعة الصغيرة، وتحقيق الذات، والتدريب العملي على التعاون في جو يغلب عليه روح اللعب الجماعي.

بيد أن الهدف الأساس من الدراما الإبداعية هو احترام خصوصيات الطفل، وتفهم نوازعه اللعبية والشعورية واللاشعورية، وتشجيعه على الاجتهاد والإبداع والابتكار، وارتجال الفرجات الدرامية بشكل فردي أو جماعي، وتحريره من عقده

السيكولوجية الذاتية، وتطهيره من انطوائه الاجتماعي التي قد تؤثر عليه سلبا على مستوى علاقاته المدرسية والمجتمعية.

التوظيف الإخراجي :-

تستلزم الدراما الإبداعية الانطلاق من فكرة مستنبطة من خيال الأطفال، مستمدة من القصص أو من تجاربهم الحياتية الشخصية، وتشخيصها اعتمادا على قدراتهم الكفائية الذاتية والارتجالية بعيدا عن قواعد المسرح المدرسي. كما أن هذه الدراما الإبداعية في غير حاجة إلى جمهور واسع، مادام جمهورها بمثابة مجموعة من أفراد المجموعة.

هذا وتستوجب الدراما الإبداعية منشطا أو معلما أو مدربا، ونشاطا تخييليا من إبداع الأطفال وفضاء للتنشيط والتمسرح ومجموعة من الأطفال. ويعني هذا أن :" الدور الأساسي يترك للأطفال، حيث يؤلفون ويمثلون ويخرجون عن طريق اللعب وبواسطة هذا الفعل الذاتي إلى حد الغريزة، يعبر الأطفال عن أنفسهم وبتلقائية"...

ويعني هذا أن الدراما الإبداعية تتسم بالمشاركة الجماعية في التأليف الارتجالي، والتشخيص التلقائي العفوي، والإخراج الجماعي الطبيعي غير الواعي، وتشغيل السينوغرافيا البسيطة الساذجة الفطرية.

وعلى العموم، فالدراما الإبداعية :" نشاط فني ينمي طاقات الإبداع الكامنة في الأطفال، حيث يتم توجيه الأطفال، لكي يعبروا عن أنفسهم وعن خبراتهم مستمتعين بتحويل هذه الخبرات إلى دراما ارتجالية. حيث يتم هذا النشاط دون اعتماد نص مكتوب، وبغير حاجة إلى مسرح، ولا إلى جمهور، ويمكن أن تدور الدراما الإبداعية على فكرة أو موضوع خيالي، وقد تكون مستمدة من إحدى القصص، أو الأحجيات، أو من مواقف حياتية، أو من مشاهد الطبيعة....،

وبذلك تتحول الخبرات إلى ألعاب، لأن أهم مايميز فن التمثيل بشكله الدقيق عن سواه من الفنون هو اعتماده على اللعب...كما أن التمثيل يتطلب عملا كثيرا، ولكن عندما تتحسس أنه لعب عند ذاك لن يعود هناك عمل، بل لعب في لعب".

ويمكن للمخرجين الذين يقدمون عروضا مسرحية للأطفال الصغار أن يستلهموا الدراما الإبداعية، فيشغلونها في عروضهم الطفولية للتأشير على عفوية التمثيل التلقائي لدى الطفل، والتركيز على خصوصياته التمثيلية القائمة على الارتجال والتقليد واللعب وتبادل الأدوار وتخييل المواقف الإيهامية.

تركيب استنتاجي:-

وخلاصة القول: إن الدراما الإبداعية مشاهدة طفلية عفوية وتلقائية وطبيعية، مرتبطة بالطفل في مراحله العمرية الأولى وبالضبط بالتعليم الأولي والتعليم الابتدائي.

ففي هذه المرحلة الطفولية الأولى يصدر عن الطفل مجموعة من الأداءات التمثيلية التلقائية والعفوية التي تعبر عن الروح الإبداعية والاجتهادية لديه. فيمارس هذا الطفل / التلميذ في هذه الفترة التمثيل التلقائي وتبادل الأدوار الاجتماعية والحياتية والنفسية، ثم يمارس الألعاب الدرامية المتنوعة والمختلفة. ويجرب بعد ذلك الارتجال الانسيابي الذاتي، فيميل إلى المحاكاة والتقليد الكاريكاتوري للأشخاص والحيوانات والشخصيات الخارقة، ثم يوظف الدراما الإيهامية لعبا وتخييلا..

ويمكن لمسرح الطفل أن يأخذ بهذه الدراما الإبداعية توظيفا واستثمارا من أجل تقديم أعمال دراماتورجية عفوية وتلقائية لجذب الجمهور ودغدغته ذهنيا ووجدانيا وحركيا.

توصيات بيداغوجية وديداكتيكية:-

يمكن توظيف مجموعة من الأعمال الدرامية على مستوى البيداغوجيا والديداكتيك لكي يستفيد منها التعليم والطفل والطالب والمدرس والأستاذ على حد سواء على النحو التالي.

- تدريس الدراما الإبداعية والدراما الإيهامية والألعاب الدرامية ودراما التقليد والمحاكاة، ودراما تبادل الأدوار، ودراما الارتجال في مرحلة التعليم الأولي (مرحلة التربية الأسرية، ومرحلة الحضانة)، ومرحلة السنوات الأولى من التعليم الابتدائي (من سن السادسة حتى سن التاسعة).

-تدريس الدراما التعليمية والمسرح المدرسي ومسرح الطفل في المرحلة الثانية من سنوات التعليم الابتدائي والإعدادي من التعليم الأساسي (من 10 إلى 14 سنة).

تدريس تاريخ المسرح والمدارس المسرحية في مرحلة التعليم الثانوي

-تدريس نظريات المسرح وطرائق الكتابة الدرامية والتمثيل والإخراج والسينوغرافيا، وتحليل المؤلفات المسرحية على ضوء مناهج نقدية معاصرة في المرحلة الجامعية.

-تدريس ظواهر وقضايا مسرحية معينة ومدققة بعمق في مرحلة الماجستير والدكتوراه.

وللتوضيح أكثر يمكن لوزارات التربية والتعليم أو وزارة الثقافة في الوطن العربي أن تضع مجموعة من الكتب المدرسية لتدريس المسرح من روض الحضانة حتى آخر سنة من سنوات التعليم الجامعي، ويمكن حصر وحدات المقرر على الشكل التالي:

1-المرحلة الأولى : سنوات التعليم الأولي و السنوات الأولى من التعليم الأساسي (من 4 إلى 9 سنوات):

-التمثيل التلقائي: التمثيل اللفظي المنولوجي، والتمثيل الحواري، والتمثيل الحسي الحركي، والتمثيل الغنائي، والتمثيل السردي، والتمثيل الشعري...

-دراما اللعب: تقديم مجموعة من الألعاب الدرامية بعفوية وتلقائية.

-الدراما الإيهامية:-

تشخيص مجموعة من الأعمال التخييلية كأن يتصور الطفل أنه ربان طائرة، أو قائد سفينة، أو راكب سيارة، أو أنه فارس يمتط حصانا، أو أنه معلم يدرس.....

-دراما تبادل الأدوار:-

يمثل الطفل ما يقوم به الأب أو الشرطي أو المعلم....وتقدم البنت ما تقوم به الأم أو العروسة أو الخياطة

دراما التقليد والمحاكاة الكاريكاتورية أو الجادة:-

تقليد مجموعة من الحيوانات، ومحاكاة مجموعة من الأشخاص، وتقليد شخصيات خارقة كالجن والعفريت والعملاق والمارد....

-دراما الارتجال: يرتجل الطفل مجموعة من المواقف الذهنية والوجدانية والحركية واللعبية بطريقة عفوية ارتجالية...

الدراما ونمو الطفل

يعتبر ميول الطفل من أهم الدعائم التي يجب مراعاتها عند الابتداء بالولوج للدراما، ويجب مراعاة أن تكون الأنشطة المقدمة مناسبه لعمر الطفل حيث أثبتت الدراسات أن معظم الأطفال يحاولوا التهرب من الأنشطة التي تكون غير مناسبه لعمر الطفل واهتماماته بينما يطلق الأطفال العنان لطاقاتهم ومهاراتهم التي لا حدود لها في الألعاب التي تناسب مستواهم العمري..

اللعب الدرامي عند الطفل

يكتشف الطفل العالم من حوله من خلال اللعب، فإذا نظرنا إلى الأطفال من حولنا نلاحظ أنهم يمضون معظم وقتهم في اللعب وأن اللعب بالنسبة لهم حياة

اللعب الدرامي يبدأ الظهور في سن الثالثه، ويرتبط اللعب الدرامي بعدة شروط ، هي:

- توفير الألعاب المناسبة لعمر الطفل وميوله واهتماماته.
- تشجيع الطفل على الاستقلالية.
- تزويد الطفل بألعاب المهن كمهنة الطبيب، النجار ، المزارع، والشرطي.

مراحل اللعب الدرامي [-

.مرحلة المشاهدة :

يقتصر دور الطفل على المشاهدة فقط دون الاشتراك في اللعب في هذه المرحلة من اللعب

. **اللعب الدرامي الفردي:**–يبدأ الطفل في هذه المرحلة باللعب بمفرده، أي عن طريق التحدث مع نفسه بصورة مسموعه أو في عقلة بصورة غير مسموعه

اللعب الدرامي المتوازي :–وهو اللعب بوجود الآخرين وليس مشاركتهم، فالطفل في هذه المرحلة لا يحب أن يلعب بمفرده وحيداَ، ولا يحب أن يلعب معهم بنفس الوقت..

.**اللعب الدرامي التعاوني** :–يشارك الطفل في هذه المرحلة الأخرين في اللعب، ويتعلم الطفل معنى التعاون، والخطأوالصواب، والحقوق والواجبات.

الدراما الإبداعية

مفهوم الدراما الإبداعيه

:نشاط تمثيلي يقوم بها الطفل تحت إشراف المعلمة،محوره التقليد والمحاكاة وتنمية الخيال لدى الأطفال

وتبادل الأدوار؛

حيث يتمثل دور الأطفال (الذكور) بتقليد دور الأب أو الشرطي، أما البنات فيقمنا بتقليد دور الأم وربة المنزل.

أهداف الدراما الإبداعيه

- .ينمي قدرة الطفل على تجاوز حدود الواقعية.
- .إنماء الخيال لدى الطفل.
- يستطيع الطفل أن يكتشف إمكاناته وقدرات.
- من خلال الدراما يستطيع الطفل التدرب على حل المشكلات.
- إكساب الطفل ثقته بنفسه.

أهمية الدراما الإبداعية

وسيلةالأنشطة تعليمية:

تعتبر الدراما أهم أسس المعرفة فيمكن للمعلمة الماهرة أن توظفها داخل غرفة الصف .

وسيلة لتنمية الجانب الاجتماعي للطفل:

بدون اللعب يصبح الطفل أنانيا، ولكن باللعب يتعلم المشاركة والتعاون ويتدرب مع الاطفال الأخرين على الأخذ والعطاء، كما أنه يصبح لاعباً حسنا وخاسر حسناً ومن خلال اللعب الجماعي يستطيع الطفل تدريجيا التخلص من حالة التمركز حول الذات.

.وسيلة علاجية:

تأتي أهمية اللعب بالدراما كأحدى أهم الوسائل لمساعدة الأطفال للتعبير عن انفعالاتهم والكشف عن كل ما هو موجود في اللاشعور لدى الطفل وإخراجه إلى حيز الشعور ومن خلال مشاهدة أوالمعلمة من خلال لعب الطفل يمكنها ملاحظة ما يعاني منه ووضع برامج إرشادية .

المسرح المصري

المسرح المصرى

نشأة وتطور المسرح في مصر عبر العصور

في العصر الفرعوني :-

كهنة معبد أمون في مدينة طيبة في مصر القديمة عرفوا فن تشخيص الروايات والقصص الأدبية بصورة مدعومة بالشعر والموسيقى وأمام جمهور من الصفوة (الأمراء والنبلاء والحكام) وقدكان هذا قبل مايُعرف في بلاد اليونان بقرون عديدة.؟

يقول المؤرخ الإغريقي هيرودوت (ت 425 ق.م.) إن كهنة أمون كانوا يعدون ساحة المعبد المقدس في الأعياد والمناسبات الدينية لتقديم عروض تشخيصية، ويقوم واحد منهم بدور إله الشر ست، وآخر يقوم بدور أوزيريس،

وامرأة تلعب دور إيزيس، وطفل يقوم بدور حورس.. وتكون العروض مدعمة بالموسيقى لتحفيز المشاهد وتجعله يتفاعل مع الحدث ويعيش معه.

كما كانت الملابس والمكياج معروفة بالشخصيات التي رسمت ووجدت نقوشها على جدران المقابر، وقد عرفت تلك المعلومات حتى عصر هيرودوت (تقريبا القرن الخامس قبل الميلاد) ويؤكد هذا الدكتور سليم حسن في موسوعة مصر القديمة.

وكذلك اكتشافات العالمان كورنتس 1932 وكورت 1938 التي عثروا على برديات تحتوي على نصوص مسرحية لعروض كانت من 40 مشهد، في صورة أقرب ماتكون للشعر لتصوير مأساة إيزيس وبحثها عن زوجها في كافة البلاد، وعرقلة الإله ست والذي يحول دون إلتقائهم معا بشتى الصور (كما نعلم من أسطورة ايزيس واوزيريس المعروفة) وهذا يؤكد أن الفراعنة عرفوا فن المسرح من ألاف السنين.

المسرح الشعبي القديم :-

أما المسرح الشعبي الذي كان منتشرا بين عامة الناس في قرى ومدن مصر، فكان متمثلا في فرق من الرحالة المتجولين منهم الراقصين والموسيقيين والممثلين، يقدمون روايات قصيرة لا تتعدى أكثر من 10 دقائق ويلفتون النظر لهم بالموسيقى والرقص ويجمعون من الناس غلة وبيض وأطعمة ،لأن المصري القديم لم يعرف التعامل النقدي في هذا الوقت وهذه صورة قريبة جدا مما يحدث في أرياف وصعيد مصر حتى عصور قريبة بصورة كبيرة.

العصر اليوناني الروماني :-

وفي العهد اليوناني الروماني ظهر المسرح الإغريقي بصورته التقليدية، ولكن في مدينة الإسكندرية التي كانت تمثل الثقافة الهلينستية ،وكان يقدم

بصورة إغريقية خالصة في ساحات وقصور أمراء وملوك البطالمة والنبلاء، ولاحقا في العصر الروماني حيث تم عمل مسارح بالصورة التقليدية. وقد كانت منتشرة في أوروبا وشمال إفريقيا وسوريا، وكانت موجودة في مناطق تجارية وتخصص لاجتماعات الأدباء والشعراء والعروض الفنية والموسيقية، مثل المسرح الروماني بالإسكندرية الذي تم اكتشافه بالكامل سنة 1964. وبدخول العصر المسيحي وبعد إقرارها كديانة رسمية للأمبراطورية الرومانية في عهد الأمبراطور ثيودوسيس (ت 395) فقضى المسيحيين على أغلب هذه الفنون لارتباطها بأحداث وثنية، فاندثر هذا الفن مثل ما اندثرت أمور كتيرة في هذا الوقت .

عرض الاراجوز

دخول العرب :-

وبعد دخول العرب لمصر، ورغم ذيوع الشعراء في أنحاء الدولة الإسلامية، و انفتاح العرب على الحضارات المختلفة ونقلهم كتير من العلوم والآداب الإغريقية والرومانية لم يكن هناك انتشار لفن المسرح بالصورة التي نعرفها

اليوم، ولكن في العصر المملوكي في مصر في القرن الثالث عشر الميلادي انتشر فن خيال الظل (قَرَة كُوز) في ربوع مصر.

وقد نشأ هذا الفن في بلاد القوقاز وأغلب الظن أنه نشأ في أواسط آسيا، وكان عبارة عن شاشة بيضاء يلعب ورائها خيالات لشخصيات مع أشعار وقصص وموسيقى لتقديم رواية قصيرة ذات مغزى ، ولاحقا تطور هذا الفن وأصبحت الشاشة البيضاء خلفية تلعب أمامها الشخصيات التي كانت عبارة عن عرائس تتحرك أمام المشاهدين وانتشرت شعبيا باسم "الأراجوز".

وكان له فنانين ومؤلفين أشهرهم كان ابن دانيال الكحّال (ت 1335م) واللي كان له رواية اسمها "طيف الخيال". وبيقول المؤرخ ابن إياس الحنفي أن السلطان سليم الأول (يافوز) لما دخل مصر عام 1517م أعجب بفن خيال الظل وأخذه معه الأستانة لأبنه بايزيد لكي يراه، وكان ذلك دليلا على أنه لم يكن موجودا في مدن الدولة العثمانية في هذا الوقت .

الحملة الفرنسية :-

بعد دخول نابليون بونابرت لمصر بحملته سنة 1798، أنشأ مسرح لجنوده للتسلية فتكونت فرقة "الكوميدي فرانسيز" الكوميدية ، وكان الفن اللي بيقدم فيه باللغة الفرنسية، يقول الجبرتي:

"وفي شعبان سنة 1215 كَمُلَ المكان الذي أنشأه بالأزبكية عند المكان المعروف بباب الهوا، وهو المسمّى في لغتهم بالكُمِري (لعله يقصد الكوميدي) وهو عبارة عن محل يجتمعون فيه كل عشرة ليال ليلة واحدة يتفرجون به على ملاعيب يلعبها جماعة منهم، بغرض التسلي والملاهي مقدار أربع ساعات من الليل وذلك بلغتهم ولا يدخل إليهم أحد إلا بورقة معلومة وهيئة مخصوصة.." (تاريخ الحركة القومية وتطور نظام الحكم في مصر ج1، عبد الرحمن الرافعي،

دار المعارف 1987) وبعد خروج الحملة من مصر سنة 1801م انتهى فن الكوميدي، ولم يعاود الظهور مرة أخرى إلا بعد سنوات طويلة .

عصر الخديوي إسماعيل :-

وفي حفل افتتاح قناة السويس عام 1869م أنشأ الخديوي دار الأوبرا في مكانها القديم بميدان العتبة، من أجل +تقديم عروض أوبرالية أمام ملوك وأمراء أوروبا الذي كان يستضيفهم في الاحتفال الكبير، في وقت لم يكن أحد في مصر يعرف شيء عن هذا الفن نهائيا!.. وكلف الخديوي إسماعيل الموسيقار الإيطالي فيردى بعمل أوبرا يتم استخلاصها من التاريخ المصري القديم ، فقدم أوبرا عايدة ونظرا لعدم اكتمال التأليف فتم عرض أوبرا ريجوليتو أولا وتم عرض "عايدة " في وقت لاحق، بالإضافة إلى أن العروض كانت باللغة الإيطالية ولم تكن هذه اللغة منتشرة بين الناس.

وبعد انتهاء الاحتفال تم إغلاق دار الأوبرا لفترة طويلة جدا رغم تكلفة إنشاءات كبيرة في هذا الوقت. لكن في وقت لاحق تم ترجمة أوبرا عايدة للغة العربية وتم تقديمها للجمهور في مصر الذى لم يتقبلها في بداية الأمر، قبل انتشار المسرح الغنائي في أواخر القرن التاسع عشر.

كما شيد الخديوي في تلك الفترة مسرح آخر في الطرف الجنوبي من حديقة الأزبكية ،المطل على ميدان العتبة سنة 1870، وعلى هذا المسرح ولد أول مسرح وطني. وشهد هذا المسرح عام 1885 م أول موسم مسرحي لفرقة أبو خليل القبانى بالقاهرة، كما قدمت فرقة اسكندر فرح وبطلها سلامة حجازي أشهر أعمالها على نفس المسرح من سنة 1891 إلى 1905. وكان سنة 1905 هو أول موسم لفرقة الشيخ سلامه حجازى على تياترو الأزبكية

يعقوب صنوع :-

دخل فن المسرح لمصر بصورته العصرية على يد الفنان يعقوب صنوع (الشهير بابي نضارة) سنة 1876م و كان يجيد اللغة الإيطالية والفرنسية، فقام بترجمة عديد من أعمال الأدب العالمي وتقديمها عن طريق فرق مسرحية من الشام سليم نقاش وأديب نقاش، وكان هذا بتشجيع من الخديوي إسماعيل الذي كان سعيدا بإنشاء فن مسرحي في مصر مثلما رأى في بلاد أوروبا، وحضر بعض مسرحياته وأعجب بها ولقبه بموليير مصر ، وكان يعقوب صنوع جريء وعنده رغبة جامحة للإصلاح، فانتقد بعض الأمراء وسخر منهم ومن الأداء الحكومي ، وندد بظلم الخديوي إسماعيل وتعسف حكام البلاد في عهده، لاسيما في مسرحية "الوطن والحرية" مما أثار عليه حفيظة الطبقة الحاكمة وعلى رأسها إسماعيل نفسه فأمر بإغلاق مسرحه!..

سليم نقاش ومارون نقاش :-

وفي الإسكندرية انتشر فن مارون نقاش وسليم نقاش كانوا شوام قدّموا كثير من العروض المسرحية في بيروت ودمشق، وجاءوا ليقدموا فنهم في مصر سنة 1876م وشاركهم الترجمة والتأليف أديب إسحق الذي كان له دور كبير في الحياة الصحفية والأدبية في مصر أواخر القرن 19 وظهر أيضا يوسف خياط سنة 1884 وهو أديب سوري ساهم في تعريب كتير من مسرحيات الأدب الفرنسي وإثراء الحركة المسرحية في بداية نشأتها في مصر. وفي سنة 1888م شهد المسرح المصري تطورا كبيرا على يد أحمد أبو خليل القباني وفرقته المسرحية، واستطاع أن ينقل المسرح من الاقتباس عن الأدب العالمي إلى التأليف المسرحي، فكان التاريخ العربي زاخر بأعمال عديدة قدمها القباني على مسارح القاهرة والإسكندرية، مثل عنترة بن شداد وهارون الرشيد والأمير محمود نجل شاه العجم وغيرهم كثير.

القرن العشرين

جورج أبيض :-

وفي بداية القرن العشرين انتشر الفن المسرحي الغنائي (الأوبيريت) بين الناس عن العروض المسرحية التمثيلية التي اشتهر بها في هذا الوقت الفنان جورج أبيض وقد رجع من فرنسا سنة 1910 وتولى على عاتقه تأسيس المسرح الدرامي (التمثيلي)، لكن الغلبة كانت للمسرح الغنائي، الذي كان يعتمد على العروض الغنائية الراقصة لكثير من الفنانين المعاصرين والمشهورين في هذا الوقت هذا الوقت سلامه حجازي وبعده سيد درويش، ولكن في العشرينات بدأ المسرح الدرامي يأخذ وضعه بانضمام يوسف بك وهبي لقائمة رواد المسرح، فقدم أعمال لاقت نجاحا كبيرا بين جمهور مصر في القاهرة والإسكندرية وكذلك الأقطار الأخرى مثل سوريا ولبنان ومراكش (المغرب العربي).

وفي هذا الوقت كان هناك تنافس بين رواد المسرح الكوميدي نجيب الريحانى وعلى الكسار، وقد تميزوا بتقديم عروض تميزت بالكوميديا الهادفة وهى مصرية المنبع وغير مقتبسة عن الأدب العالمي، واشتهرت مسرحية "كش كش بك" لنجيب الريحاني واللي تم تقديمها على المسرح لفترة طويلة وحصلت على شهرة واسعة بين الناس داخل مصر وخارجها، كما اشتهرت شخصية عثمان عبد الباسط التي قدمها على الكسار في مسرحياته ولاحقا قدمها للسينما. وفي عشرينيات القرن العشرين بدأ الرأي العام ينادي بوجود مسرح وطني مصري بعيد عن الأدب العالمي، فنشأ المسرح الوطني سنة 1921.

وفي هذه الفترة ظهر المسرح الشعري بعد ما دخل بعض الأدباء في التأليف للمسرح مثل أمير الشعراء أحمد بك شوقي، فقد قدم العديد من المسرحيات مثل "مجنون ليلى" و"مصرع كليوباترا" و"علي بك الكبير" وغيرهم، أيضا في سنة

1928 رجع من فرنسا الأديب توفيق الحكيم و قدم عديد من المسرحيات مثل "أهل الكهف" وإيزيس" و "نحو حياة أفضل" وغيرها، و بدأت تخلق مسرح مصري بعيد عن الاقتباس من الأدب العالمي.

فترة الثلاثينيات :-

ولما ازدهرت السينما في الثلاثينيات، اتجه أغلب فنانين المسرح للأفلام السينمائية لكن مازال المسرح له جمهوره الذي كان يحب يتفرج على الرواية أمامه ويتفاعل مع الممثلين وليس على شاشة العرض، ولكن ظلت الحياة الفنية قاصرة على الهواة والموهوبين إلى أن تأسس المعهد العالي للفنون المسرحية سنة 1944 وتأسس جيل من الرعيل الأول للمسرح و أخذ على عاتقه تأسيس جيل جديد ، يعتمد على الدراسة أكثر منها اعتمادا على الموهبة مثل الجيل الذي سبقهم، وكذلك تغيير نظرة المجتمع للفن الذي كان حتى هذا الوقت لا يحترم الممثلين ولا يأخذ بشهادتهم في المحاكم!.. ولكن هذه النظرة تغيرت بعد ثورة 1952.

ولما بدأت الدولة ترعى الفن وتنشئ المسرح القومي وتنتج أفلام سينمائية بنفسها، فتحولت الفرقة القومية المصرية التي تأسست سنة 1935 إلى فرقة المسرح القومي، وظهرت أيضا فرقة المسرح المصري الحديث وكل هذا خلق جمهور كبير للمسرح ظهر بوضوح في المراحل التالية .

فترة الستينيات :-

وشهدت فترة الستينيات بعد ثورة يوليه 1952 طفرة مسرحية غير مسبوقة علي صعيد الإخراج والتأليف والتجريب والترجمة، وبرزت في هذه المرحلة كوكبة كبيرة من المخرجين والمؤلفين ،الذين قدموا معظم عروضهم علي خشبة المسرح القومي، ومن هؤلاء سعد الدين وهبه ويوسف إدريس ونعمان

عاشور وصلاح عبد الصبور وعبد الرحمن الشرقاوى ورشاد رشدى والفريد فرج وميخائيل رومان ومحمود دياب ونجيب سرور وعلى سالم، ومن المخرجين كرم مطاوع وعبد الرحيم الزرقانى، وجلال الشرقاوى وسمير العصفورى، وظهرت أيضا حركة نقدية قوية.. حتى جاءت الضربة القاصمة للفن عموما في مصر والمتمثلة في: الأولي نكسة 1967 والانفتاح الاقتصادي في السبعينات. وقد كان له أثر كبير في العروض المسرحية المقدمة في هذا الوقت .

وبعدها ظهر المسرح التجريبي في مصر، وكان من المؤسسين لهذه الفكرة الكاتب والمخرج المسرحي السيد حافظ ، الذي قدم العديد من المسرحيات على مسرح الحرية في الإسكندرية ،وأسس فرقة الاجتياز التي تنقلت لتقدم عروضها في معظم مسارح قصور ثقافة الأقاليم في المحافظات.

فترة الثمانينيات والتسعينيات :-

وشهدت فترة الثمانينات والتسعينات اتجاه العروض المسرحية لكوميديا الفارس (وهي الضحك للضحك بدون هدف) لما سيطر القطاع الخاص على المسرح وجري المنتجين ورا المكسب وشباك التذاكر عن تقديم فن هادف، وقل أيضا دور مسرح الدولة، وقلت العروض الدرامية أو العروض الكوميدية الهادفة إلا مسرحيات محمد صبحى أحيانا، وشهدت الفترة ظهور وتألق ممثلين كوميديان كتير مثل عادل إمام و محمد صبحى و أحمد بدير و محمد نجم وسمير غانم وسيد زيان وغيرهم.

تعريف المسرح وأنواعه :-

يمكن تعريف فن **المسرح** بأنه ذلك الفرع الفني المنبثق عن فنون الأداء والتمثيل، حيث يتم تجسيد مجموعة من الأحداث المتسلسلة في قصة أو نص أدبي ما على مرأى من المشاهدين ببثٍ مباشر فوق خشبة المسرح، ويتم الاستعانة بالعديد من المؤثرات الصوتية والموسيقية والإيماءات والكلام.

ويأتي ذلك لإضفاء طابع خاص على النص وتصميمه وطريقة تقديمه، ولا بد من الإشارة إلى أنه من الخطأ استخدام الكلمات التالية (العرض المسرحي أو كلمة المسرحية) للتعبير عن فن المسرح، حيث أن هناك فارق كبير وملموس بين المصطلحات، فالمسرحية هي النص الأدبي المُقدم بواسطة الأشخاص في خشبة المكان المخصص لذلك وهو المسرح، أما المسرح فوق المكان أو الحيز الواقعي الذي يتم فيه تمثيل الأدوار وتجسيدها، ويمكن القول أن **المسرح وأنواعه** المختلفة هو أبو الفنون بأكملها.

المسرح وأنواعه:-..

تصنيفات **المسرح وأنواعه :-**

من حيث الشكل:-:

- **المسرح المفتوح**

يختص بعروض الأزياء والعروض الدرامية

المسرح المرئي:-

ذلك النوع من المسارح الذي تكون تؤدى فوق خشبته العمل المسرحي، ويعتبر جزءًا من الصالة عادةً

المسرح الدائري :-

وهو ذلك المسرح الذي تنتشر المقاعد الخاصة بالجمهور على جوانبه الأربعة، وتكون خشبة المسرح في هذا النوع منخفضة قليلًا لتتاح الفرصة للمشاهدين بمشاهدة العرض بوضوح

المسرح الأمامي

ويعد هذا المسرح من أكثر أنواع المسارح انتشارًا واستخدامًا، حيث تتمركز المقاعد في الجزء الأمامي من المسرح، بحيث تقابل المقاعد خشبة المسرح، وهو من أفضل تصنيفات المسرح وأنواعه.

من حيث الهدف :-

- **المسرح التراجيدي والدراما الجادة**

يقدم هذا الهدف عرضًا مسرحيًا يصور فيها السقوط المفاجئ للشخص الذي يجسد شخصية البطل، وغالبًا ما يكون هناك تجسيدًا لمزيجٍ من الأقدار والإرادة الإلهية، وغالبًا ما يكون البطل ناقصًا أو مُعابًا

- **الدراما السوداء**

وهي تجسيد الأبطال لأحداث قصة فيلم أو مسلسل تلفزيوني تطغى على أبطالها المشاعر المتدفقة حد المبالغة، وغالبًا ما يحدث صراعات بين الشخصيات المتداخلة

المسرح الكوميدي

عبارة عن عمل درامي يطغى عليه طابع روح الدعابة وخفة الظل والضحك، يقدمه البطل بنبرة تملؤها السخرية، وغالبًا ما تضج بالقرارات السعيدة.

مسرح العرائس

وهو ذلك المسرح الذي يكون أبطاله مجرد دمى يحركها البشر، ويختلف عن تصنيفات المسرح وأنواعه الأخرى من حيث تجسيد دور البطولة، إلا أن الإنسان هو المحرك الأول لهذه الدمى بطريقة متخفية لإيصال رسالة ما، ويخاطب عقل الطفل غالبًا، ويستعان به كوسيلة ترفيهية أو تعليمية

- **المسرح التجريبي:**

ينفرد هذا المسرح بقدرته على استعراض مجموعة من أجرأ الأفكار وأكثرها حداثةً بين العروض المقدمة على خشبات المسرح وأنواعه، وتخرج بطبيعتها عن النمط التقليدي المألوف للإتيان بفكرة جديدة من باب التجريب، ويمتاز بتطرقه لقضايا سياسية ودينية وفكرية واجتماعية..

- **المسرح الموسيقي**

يجمع الحوار القائم في هذا النوع من أنواع المسرح بين الحوار والغناء ويخلط بينهما، ويمتاز هذا النوع باعتماده على الأغاني بشكلٍ أكبر من الحوار على عكس أهداف المسرح وأنواعه الأخرى.

- **المسرح الغنائي**

ويعرف بمسرح الأوبرا أيضًا، يقدم الأبطال في هذا النوع من المسارح أحداث قصةٍ ما بالاستعانةِ بالموسيقى؛ لذلك فإنه أحد أنواع الفن التمثيلي الغنائي،

وينفرد فن الأوبرا عن بقية التمثيليات التقليدية المعروضة فوق خشبة المسرح بأنواعه المختلفة، فيقدم فيها الأبطال عددًا من الفنون كالتمثيل والأزياء والموسيقى والغناء في آنٍ واحد، بالإضافة إلى احتمالية تقديم عروض رقص وباليه..

مكانة فن المسرح

يحظى فن المسرح بمكانة مرموقة منذ زمنٍ بعيد، وقد اتخذ فن المسرح طابعًا شعريًا منذ لحظةِ تأسيسه وحتى حلول القرن التاسع عشر، وتعدد المسرح وأنواعه وفقًا لطبيعة المسرحية المعروضة، ويعود تاريخ ظهوره إلى أيام الإغريق والرومان، ويمتاز هذا النوع من الفنون بقدرته الخارقة على الجمع بين العناصر الفنية المتعددة.

ويكمن الهدف من ظهور المسارح باعتبارها الوسيلة الوحيدة والمثالية للتعبير الفني، ولذلك يعد بيت من بيوت الفن، وتشير المعلومات إلى أن المسرح وأنواعه قد ظهر في مصر أيضًا قبل 2000 سنة قبل الميلاد، حيث كانت تقام في الاحتفالات ذات العلاقة بالطقوس الدينية.

عناصر المسرح

من أبرز عناصر المسرح

-**صالة العرض**، وتتألف من خشبة المسرح والمقاعد المخصصة للجمهور، وأماكن الاستراحة والدخول والخروج

خشبة المسرح، وهي المنصة التي تُعرض على متنها الحوارات وتُجسد عليها الأدوار.-

- **الشخصيات**، وهي الممثل، المخرج، المنتج، الجمهور.-
- - **الديكور**، ويشار به إلى فن المناظر المستخدم في عكس الألوان والصورة ضمن العمل المسرحي.-

خصائص المسرح

- ضرورة جذب انتباه الجمهور واحتكاره طوال فترة المسرحية.
- توفير بيئة وحلقة تواصل مناسبة وفعالة بين الممثل والمشاهد بشكلٍ مباشر (وجهًا لوجه).
- عدم القدرة على تجاهل الأخطاء، كما أنه لا تتوفر أي فرص للإعادة.
- الحصول على ردود الأفعال والتغذية الراجعة بشكل مباشر حول الأداء والمسرحية بشكل عام.
- بذل قصارى الجهد من قِبل المؤلفين لنيل إعجاب المشاهد.
- تقديم المزيد من الثقافة لعشاق المسرح بشكل كبير، حيث يتيح الفرصة للقراءة في مختلف الكتب والموضوعات التي تتمحور حوله.

مسرح الدمى والعرائس

توطئة

مسرح الدّمى هو فن شعبي قديم جدا، يعود أصله إلى الثقافات الآسيوية القديمة. ازدهر مسرح الدمى في البلاد العربية مباشرة بعد سقوط الأندلس في نهاية القرن الثالث عشرة، و كان وسيلة لتسلية الناس بجانب خيال الظل حيث كان وسيلة جيدة لحكاية القصص ذات دلالات قيمية، إنسانية أو سياسية دون الإحتكاك مع الحكام.

و كما هو حال قصص خيال الظل، كان مسرح الدمى يعبر عن الأوضاع الاجتماعية و السياسية. من أشهر فناني مسرح الدّمى في العصر الحديث كان الفنان محمود شكوكو (مصر 1912 – 1985). نموذج أوروبى لمسرح الدمى.

في عروض مسرح الدّمى يختبئ"المخرج" تحت طاولة و يحرك الدّمى بخيوط ممدودة تحت الطاولة التي تحمل الدمى، و في نسخة أحدث، يختبؤ المخرج خلف لوح خشبي و يُدخل يديه في الدمى و يحركها بصوابعه فوق لوح الخشب و يتكلم عن لسانها بأصوات مختلفة حيث يضع في فمه جهازا يُغير الصوت. كما هي العادة في العالم كله، عروض مسرح الدّمى تكون في الشوارع و الميادين و الحدائق

تختلف دمى المسرح عن دمى الماريونيت التي يُحركها الفنان من الفوق بخيوط متصلة بأعضائها المختلفة. كما تختلف عن دمى خيال الظل حيث ان أجسام الدمية تكون أسطوانية الشكل و ليست على شكل رقائق.

و يتم إلباس الدمى ملابس تليق بشخصيتها في القصة كما تملك وجها معبرا و شعر أو منديل رأس أو قبعة عادة ما تكون عروض مسرح الدمى اقرب

للتهريج الشعبي و الكوميديا من فن خيال الظل، حيث عادة ما يكون الحوار مرتجلا حسب ظروف الموقف

يعد مسرح الدمى والعرائس من أهم التقنيات الدرامية التي يمكن اللجوء إليها للاستعانة بها في إخراج العروض المسرحية الموجهة إلى الأطفال الصغار، وتحبيك مشاهدها الدرامية، وتأزيم أحداثها بطريقة حركية ديناميكية.

وهذا المسرح قريب جدا من اهتمامات الأطفال من الناحية الذهنية والوجدانية والحسية الحركية، مادام هذا المسرح يستخدم الحيوانات المتقزمة في صيغ دراماتورجية مختلفة تتأرجح بين التراجيدي والكوميدي، وترد في أوضاع درامية متنوعة تجمع بين الجمال والقبح، والجد والهزل.

كما يشغل هذا المسرح الطفولي الكائنات البشرية الصغيرة التي تهتز جسديا وموسيقيا وكوريغرافيا بطريقة لافتة للانتباه، فتثير الضحك، ثم تمتع الأطفال تسلية وترفيها وفائدة. إذا ما هو مسرح الدمى والعرائس؟ وما أنواعه؟ وما تاريخه؟ وماهي وظائفه الفنية والجمالية؟ وكيف نشغله في مسرح الطفل؟ تلكم هي الأسئلة التي سوف نحاول الإجابة عنها في موضوعنا هذا.

1-تعريف مسرح الدمى والعرائس:-

من المعروف أن مسرح العرائس له عدة مصطلحات ومفاهيم مترادفة أو شبه مترادفة، منها: مسرح الدمى، ومسرح الماريونيت، ومسرح الكراكيز، ومسرح الأراجوز، ومسرح قره قوز، ومسرح قرقوش...

فإذا كانت الدمى والعرائس والماريونيت كائنات جامدة مصنوعة بأدوات ومواد مختلفة يحركها اللاعب أو الممثل فوق الخشبة الركحية لأداء مجموعة من الأدوار التشخيصية الدرامية، فإن كلمة الكراكيز أو قره قوز تركية الأصل "

مؤلفة من لفظتين: قره، ومعناها أسود، وقوز ومعناها عين، فالمعنى الكامل(العين السوداء)، وسمي بذلك أن الغجر السود العيون هم الذين يؤدونه، أو لأنه ينظر إلى الحياة بعين سوداء أو من خلال منظار أسود، لأن القره قوز يقوم على الشكوى من الحياة ومحنها ومفاجآتها وتقلب أحوالها ونقدها. وزعم المستشرق (ليتمان) أن لفظة قره قوز تحريف لاسم (قرقوش) الذي كان وزيرا في عصر الأيوبيين وقد اشتهر بالظلم إن حقا وإن باطلا.".

وعليه فمسرح العرائس والدمى هو مسرح يعتمد على تشغيل الدمى أو الكراكيز والماريونيت بطريقة دراماتورجية فنية للتثقيف تارة وللترفيه تارة أخرى. وهو أيضا مسرح مكشوف يعرض قصصه في الهواء الطلق، وله ستارة تنزل على الدمى أو ترتفع عنها. أما الممثلون فشخص واحد أو أكثر وقد يصلون إلى خمسة، وهم على شكل دمى محركة بواسطة أيدي اللاعبين من تحت المنصة أو بواسطة الخيوط

من هنا نستنتج بأن مسرح العرائس هو مسرح الدمى والكراكيز والعرائس المتحركة. ومن المعلوم، أن لهذا المسرح تأثيرا كبيرا على الأطفال الصغار، حيث يبهرهم ويدهشهم بقصصه الهادفة التي تسعى إلى إيصال القيم الفاضلة والأخلاق النبيلة لغرسها في نفوس هؤلاء الأبرياء الصغار.

وعلى العموم فهذا المسرح يعتمد على الدمى باعتبارها شخصيات فاعلة فوق الركح، تحركها أيد بشرية من الخلف أو من فوق أو من تحت. ويمكن أن تكون هذه الدمى كائنات بشرية أو حيوانات أو كائنات نباتية أو أشياء جامدة. ويتحكم فيها المخرج أو الممثل أو اللاعب بكل مرونة وطواعية، فتؤدي كل مايريد المخرج أن يوصله إلى الطفل من أفكار ومشاعر وأحاسيس ورؤى.

ومن حيث الفضاء الدرامي الذي تشغله هذه الدمى والعرائس، فإن اللاعبين يقدمون عروضهم داخل علب مغلقة، ينفتح وسطها على الجمهور في شكل شاشة سينمائية. وفي هذا الوسط الركحي، تتراقص الدمى والعرائس من قبل لاعبين مختفين خلف العلبة. وهناك من يقدم عروضه المسرحية بواسطة الدمى والعرائس فوق خشبة المسرح، ويحركها بشكل مباشر أمام الجمهور. ولكنه لا يرى من قبل المشاهدين؛ لكونه يلبس زيا أسود، فتنعكس عليه إضاءة خاصة، لا تظهره جيدا أمام المتفرجين الراصدين.

2- أنواع مسرح الدمى والعرائس :-

مسرح العرائس والدمى أنواع متنوعة. فعلى مستوى التحريك، هناك أنواع عدة: نوع يحرك أمام الجمهور مباشرة بواسطة خيوط، ونوع يحرك بأيدي اللاعبين أنفسهم، ونوع آخر يدخل في داخله الممثلون، وأقصد هنا الدمى الكبيرة والضخمة التي تتجاوز المتر والمترين وثلاثة أمتار. ويمكن اعتماد تصنيف آخر: الدمى المحركة بعصا، حيث تثبت الدمى والعرائس على عصا، فتحرك بواسطة قضبان حديدية أو خشبية. والدمى القفازية التي تحرك بواسطة اليد عن طريق إدخال اليد والأصابع داخل الدمية. ودمى الخيوط التي تحرك بواسطة خيوط مشدودة إلى أطراف الدمية، يحركها اللاعبون من أعلى الخشبة. لكن اليوم تحرك الدمى والعرائس عن بعد بواسطة وسائل إلكترونية متطورة جدا.

ومن حيث الشكل:- فهناك دمى ضخمة ودمى صغيرة ونصف دمى، وهناك أيضا دمى محشوة وغير محشوة

ومن حيث الصورة:- يمكن الحديث عن دمى بشرية، ودمى نباتية، ودمى

حيوانية، ودمى الجماد، ودمى الخارق التي تتشكل من الجن والعفاريت وغيرها من الكائنات الميتافيزيقية والمخلوقات الفانطاستيكية.

ومن حيث المادة:- التي تصنع بها العرائس، فهناك أيضا أنواع: العرائس الخيطية، والعرائس الخشبية، والعرائس الورقية، والعرائس الكارتونية، والعرائس البلاستيكية، والعرائس البوليستيرية، والعرائس القطنية، والعرائس الكتانية (عرائس القماش).

3- تاريخ مسرح الدمى والعرائس:-

ظهر مسرح العرائس قديما عند المصريين القدامى (الفراعنة)، والصينيين، واليابانيين(مسرح بونراكو)، وبلاد ما بين النهرين وتركيا. بيد أن اليابانيين تفننوا فيه حتى أصبح مسرح العرائس إحدى أدوات التعليم والتلقين، فهم من الأوائل الذين أتقنوا هذا النوع من المسرح، حيث يتهافت عليه الصغار والكبار بدون استثناء. وهناك من يعتبر أن مسرح الدمى كان بمثابة تماثيل وأوثان وأصنام، تحمل أقنعة دينية وروحية وصوفية، فتحيل على الديانة البوذية والطقوس الآسيوية. ومن ثم فإن هذه الدمى:" تنحدر من عائلة تماثيل الفيلة المقدسة، التي كانوا يصنعونها" تشبها بالإله" في ظنهم؛ وأنها كان لها قبل قرون عديدة حركات منتظمة موسيقية لا حركات متقلصة، ولم يكن بها حاجة إلى الحبال التي تسندها، ولم تكن تتكلم من خلال أنف العامل المستخفي الذي يحركها.

أما في الغرب فلم يعرف الناس مسرح الطفل، إلا بعد أن تعرفوا مسرح العرائس والماريونيت. فكان اللاعبون ينتقلون باللعبة ويتجولون بها من مكان إلى آخر ومن منطقة إلى أخرى، وكانوا يرتادون المدن والقرى النائية

لإسعاد الصغار والكبار على حد سواء. ومازال الاهتمام بالماريونيت في الغرب ساري المفعول إلى يومنا هذا.

أما إذا انتقلنا إلى العالم العربي والإسلامي في العصور الوسطى، فلم يظهر مسرح الدمى والعرائس والكراكيز إلا في القرن الرابع عشر الميلادي في تركيا والعراق. وانتقل بعد ذلك إلى الشام ومصر وباقي الدول العربية والإسلامية. " ويبدو أن مسرح العرائس المعروف حاليا في كثير من دول العالم– يقول الباحث العراقي عمر محمد الطالب– هو امتداد للقره قوز لوجود تشابه كبير بين عرائسهما، مع الاختلاف الموجود بينهما من حيث التوجيه والإحساس بالشكل الشعبي. ونوع النصوص المستخدمة فيهما. والقره قوز على أنواع: قره قوز يسافر، وقره قوز اللصوص، وقره قوز القاضي، وقره قوز التاجر، وقره قوز المريض، وقره قوز الضارب لزوجته.

ومن خلال كل قصة تظهر أحداث مضحكة وتقليدية مثيرة للضحك، ولم تحتو مشاهده القصيرة على أي وعظ أخلاقي. فالشخصية الرئيسية لاتكف عن الكذب والسرقة والاحتيال وتنجو مع ذلك من كل عقاب. فالقره قوز لايمكن أن يمثل في نظر الناس الضعيف الذي يلعب على الأكثر قوة أو على الأذكى، وإنما المحتال الذي يستطيع بمهارته الزائدة أن ينجو من العقاب.

فالقره قوز مسرحية من نوع (الفارس) ثقيلة وممتدة تتوالى فيها الصفات والشتائم والمواقف المربكة. وقد يرتفع القره قوز عن مستوى الإضحاك الفج وتصوير بعض مايجري في الحياة اليومية من علاقات بين الناس تصويرا يرتفع أحيانا إلى مستوى النقد كالعلاقة بين الزوج والزوجة.

أو ينقد الصفيق الذي يستغل كرم المحسن إليه بثقل الطلبات عليه، حتى يضيق الصدر وترتفع اليد بالعصا أو المدلس الذي يظن أن بوسعه أن يخدع

القره قوز ويسلبه بعضا من ماله، أو الغبي الذي يحاول القره قوز أن يلقنه شيئا المرة بعد الأخرى، ولكن ذكاءه المحدود يعجزه عن الفهم فيكون الضرب جزاء وفاقا له. كما قدم القره قوز بعضا من القصص الشعبي إلى جوار إشارات إلى بطولات شعبية يطبعها بطابع الفكاهة والمرح.

وامتد هذا المسرح في العالم العربي والإسلامي، إلى أن تحقق لشعوبه الاستقلال والسيادة الوطنية بعد عهد الحجر والاستعمار، فتم تنظيم هذا المسرح بطريقة رسمية وغير رسمية، فأصبحت له مهرجانات وملتقيات وندوات للتعريف بمسرح الدمى والعرائس، بعد أن استفاد هذا المسرح من تجارب الغرب والشرق في هذا الميدان نظريا وتطبيقيا.

بيد أن مسرح العرائس بصفة خاصة ومسرح الطفل بصفة عامة في العالم العربي تراجع كثيرا، وغيب إعلاميا وتربويا وفنيا. هذا ما جعل أحد الباحثين يقول:" إن ظهور حركة مسرح العرائس قد حظيت بتقدير الآباء لأنها ملأت فراغا هائلا، يتمثل في غياب مسرح للأطفال كان موجودا من قبل في كثير من دول أوربا.

وبالإضافة إلى ذلك، فإنه يجب الاعتراف بأن أزمة المسرح في مجموع الدول العربية لها علاقة بقلة المسارح الخاصة بالأطفال؛ لأن هذه المخلوقات الصغيرة– في حالة إبعادها عن المشاركة في سن معين من طرف خبراء التربية– لا تهتم أبدا بالمسرحيات التي تقدم لها يوم تكبر، مما يفسر عندها وجود رغبة تكوين تام قابل لمساعدتها على إدراك مفهوم الدراما، واكتشاف الجلال والسحر فيها.

تلكم – إذا– نظرة مقتضبة وموجزة حول مسرح الدمى والعرائس في تطوره التاريخي، والذي ينبئنا بأن هذا المسرح لقي ترحيبا كبيرا في الغرب والشرق

على حد سواء في حين عرف تعثرا مستمرا واستهجانا كبيرا في عالمنا العربي والإسلامي؛ نظرا لاحتقارنا للفن والجمال بسبب فهمنا الخاطئ وتأويلنا السيئ لنصوص الدين الإسلامي. زد على ذلك، عدم تربية أطفالنا منذ الصغر وتعويدهم على الفنون الجميلة من تشكيل وموسيقى ومسرح وسينما كما هو الشأن في الدول الغربية التي ارتفع فيها الذوق الجمالي ارتفاعا ملحوظا ومشهودا

أنموذجا) 4-مسرح الدمى والعرائس في العالم العربي (المغرب العربي

بعد أن اختلط مسرح الكبار بمسرح الصغار في مرحلة الاستعمارفي المملكة المغربية، إلا أنه في مرحلة الاستقلال، سيكون للأطفال المغاربة مسرحا خاصا يستلهم مجموعة من الأشكال الفطرية الماقبل مسرحية كظاهرة" تاغانجا/ مغرفة الشتاء/ عروس الخشب"، وصندوق العجب، وخيال الظل.

ولم يعتمد المسرح المغربي على لعبة الدمى والعرائس إلا في سنة 1959م، إذ قررت " فرقة المسرح المغربي خلق شعبة لمسرح العرائس خاصة بجمهورنا الصغير، الذي لم يتأخر في تخصيص استقبال حار لها. وبعث خلقها في الحال قسم الصحة العمومية على أن يجعل منها أداة للتكوين، وذلك أثناء حملات منظمة قام بها في الأحياء الشعبية بالدار البيضاء. وكانت هذه المشاركة قد مكنت العرائس آنذاك من جمع ثلاث وعشرين ألف متفرج في أقل من عشرة أيام.

ومنذ ذاك كثرت العروض في المدن الكبرى، بل وحتى في القرى والنواحي الأكثر بعدا. وإذا كانت العروض المنظمة قد انتهت إلى مس آلاف الأطفال المتحمسين، فإن ذلك لايرجع إلى جدتها أو ظهورها القريب، وإنما يرجع على الأخص إلى العامل الشعبي لهذا التقليد القديم، الذي عرفت ممارسته منذ عدة

قرون، وقد استطاع مسرح الدمى والعرائس أن يستقطب كثيرا من أطفال الحضانة والتعليم الأولي والفتيان الشباب، بل استطاع أن يجذب إليه حتى الكبار الذين انبهروا بهذا المسرح الطفولي. مما جعل وزارة الشبيبة والرياضة تضطر إلى "الاهتمام به، حيث نظمت في سنة 1962م أول مهرجان لمسرح العرائس بالحديقة العمومية بالرباط، ثم اتبعته بتنظيم ندوة سنة 1964 عن مسرح العرائس أو الكراكيز.

وعلى إثرها كونت الوزارة ثلاث فرق في كل من الرباط، وفاس، والبيضاء، ومراكش، وكونت مجموعة من الشباب منهم: محمد الصفدي، وله مجموعة من المسرحيات: عروس فاس، ورقصة الكدرة، وأحواش، وكناوة، ومغامرات قراقوش، وحديدان في السيرك، وتاجر بغداد، وجزيرة العجائب، والولد الشجاع، وعلي كوجا، وعلي بابا، والجرادة والبوم، والنمر المسجون، وكيكي وسامي، ومعزة جحا، والشيطان".

ويمكن الحديث عن شخصيات فنية أخرى اهتمت بمسرح العرائس كمحمد الجباري، وإدريس التيال، ومحمد السملالي، والأخوين الفاضلي، وغيرهم...

وبعد ذلك، انتقل مسرح العرائس والدمى إلى القناة التلفزية المغربية الأولى والقناة الثانية بعد ذلك، ولكن بإنتاج قليل ومحتشم بالمقارنة مع الإنتاجات المستوردة من الدول الغربية والآسيوية.

وقد انتعش مسرح العرائس بين السبعينيات والثمانينيات، فقد نظمت مثلا وزارة الشؤون الثقافية بمدينة طنجة في 13-14-15 يناير من سنة 1984م اللقاء الثاني لمسرح الطفل تحت شعار" المسرح ترسيخ للقيم الدينية والوطنية"، وقد عرضت في هذا الملتقى أربع مسرحيات مندرجة ضمن مسرح العرائس.

ونفهم من كل هذا أن وزارة الشبيبة والرياضة ووزارة الثقافة هما الراعيتان بشكل رسمي لمسرح الطفل بصفة عامة ولمسرح الدمى والعرائس بصفة خاصة. بيد أن مسرح العرائس والكراكيز سيتراجع نسبيا في سنوات التسعين من القرن العشرين وسنوات العقد الأول من الألفية الثالثة على الرغم من كون مسرح الدمى والعرائس حاضرا في مقررات ومناهج المعهد العالي للفن المسرحي والتنشيط الثقافي بالرباط.

5-وظائف مسرح الدمى والعرائس:-

لمسرح العرائس والدمى وظائف عديدة تتمثل في الوظائف التربوية والديداكتيكية والاجتماعية والنفسية والتثقيفية علاوة على وظائف التسلية والترفيه والإمتاع. كما يعد قناة أخلاقية تنقل مجموعة من القيم النبيلة والأخلاق الفاضلة إلى الطفل من أجل تغيير سلوكه بماهو أفضل وأحسن.

ويمكن" للأطفال – حسب الباحث المغربي سالم كويندي- ممارسة اللعب التمثيلي بالعرائس، وهذا راجع لحبهم للدمى، كما أن مسرح الدمى يعتبر من أقدم الأنواع المسرحية والتي كانت تستهوي الكبار والصغار على السواء، إلا أن التوجه الحالي لها يكاد يجعلها مقتصرة على الأطفال، وذلك لتعلق الأطفال بها لما تقدمه لهم من متعة وتسلية وكذا

أصل فني خيال الظل والأراجور

خيال الظل واحد من أكثر الفنون الشعبية التراثية ثراءً وغنى، ولم يحدد الباحثون بشكل قاطع، الموطن الأصلي لفن "خيال الظل" الذي انتشر في مصر والوطن العربي ثم تركيا، ويرجح أن يكون مصدره الهند.

بحسب أحمد تيمور باشا، أحد أهم المؤرخين الذين عاصروا ازدهار الفن وبداية اندثاره، فإن عروض خيال الظل من الألعاب الشعبية الهندية القديمة، والتي عرفت طريقها إلى مصر..

ولكن في الدراسة التوثيقية التي أجراها لطفي أحمد نصار، ونشرها في كتابه "وسائل الترفيه في عصر سلاطين المماليك في مصر"، ذكر أن بعض المؤرخين رجحوا أن يكون خيال الظل، لعبة تراثية صينية، والتي بدورها انتقلت إلى الهند لما كان بينهم من تبادل ثقافي في ذلك الوقت، قبل أن تأتي إلى مصر في العصر الفاطمي.

كانت بداية دخول الفن التراثي الشعبي في مصر في عصر الفاطميين، في القرن الخامس هجريا، ومنذ بداية دخوله استطاع جذب انتباه الناس بقوة، واقتصرت العروض في البداية على الأمراء والمماليك وعِلية القوم، الذين كانوا يستحضرون المخايلين (اللاعبين بخيال الظل) في حفلاتهم ولياليهم اللاهية، وكان لديهم ولع وشغف خاص بهذا الفن تحديدا دون غيره، ولعل ذلك كان أساس انتقال هذا الفن إلى تركيا من بعد ذلك

المؤرخ المصري ابن اياس يذكر إنه عام 1517 ميلادي جاء السلطان سليم العثماني وحضر عرضا لخيال الظل، ولما أعجب وانشرح لجمال العرض أسخى على المخايل في تلك الليلة بثمانين دينار وقميص مخملي وقال له "إذا سافرنا إلى إسطنبول فامض معنا حتى يتفرج ابني على ذلك" ومن هنا بدأ انتشار الفن الشعبي في تركيا كذلك.

مع مرور الوقت وزيادة عدد المخايلين وزيادة العروض أصبحوا يجوبون القرى والأحياء، وتحول الفن إلى فن شعبي يحاكي جميع طبقات المجتمع

الوسطى والمنخفضة، حتى أصبح من السمات الثقافية الأساسية للمجتمع المصري في ذلك الوقت..

وصولا إلى القرن الخامس عشر، أصبح عرض خيال الظل جزءًا لا يتجزأ من الموالد الشعبية والمناسبات الدينية وحفلات الزواج والختان، بل وصل الأمر إلى تقديم العروض في الحانات والأسواق..

ويعد أعظم من أثرى هذا الفن وأضاف إليه ابن دانيال، وهو شاعر وفنان من الموصل، الذي تركها على إثر هزيمة المغول في معركة عين جالوت، والتي أدت إلى دمار الموصل بصورة لم يسبق لها مثيل في التاريخ الإسلامي.

في عمر التاسعة عشرة، وصل ابن دانيال إلى مصر واستغل أهم ما فيها من وسائل الترفيه وأبدع في فن خيال الظل، كان ابن دانيال يؤلف الروايات ويلحنها ويكتب حوارها ويؤديها، وسرعان ما ذاع سيطه وانتشر اسمه بين الملوك كأحد أفضل المؤديين للعروض، وأصبح من المشهورين للدرجة التي أصبح له من الديوان الملكي راتب شهري، إلى جانب الهبات والهدايا من الملوك.

كتب ابن دانيال العديد من المسرحيات، أو كما يطلق عليها في عالم خيال الظل (البابات)، ولكن في، ولم يتبق سوى ثلاث بابات أساسية حفرت في التاريخ ، وكانوا أكثرهم تأثيرا واحتفاظا بمكانتهم عبر الأزمنة وهم: (خيال الطيف) و(عجيب وغريب) و(المتيم والضائع اليتيم)

الثلاث بابات كن تجسيدا لواقع سياسي واجتماعي حقيقي عاشه ابن دانيال ولاحظه بنفسه وجسده بصورة ساخرة وخفيفة الظل في شكل عرض مسرحي، وعثر على بعضها بعد وفاته في مكتبة المؤرخ أحمد تيمور باشا وتوجد (عجيب وغريب) حاليا في دار الكتب والوثائق القومية بالقاهرة.

مع مرور الوقت بدأت تتلاشى عروض خيال الظل تدريجيا، ويعلل المؤرخون ذلك إلى اختراع الانجليز الصور المتحركة، الذي كان بداية دخول السينما إلى مصر، إذ أرخ أحمد تيمور باشا في كتابه "خيال الظل" سبب انحسار العروض وقلة العمل بها أنها "بسبب اختراع الإفرنج الصور المتحركة وكترة أماكن عرضها في مصر فانكب الناس عليها وهجروا أماكن الخيال.

ومن هنا يمكن حصر بدء اندثار تلك الثقافة بداية من عام 1897، وهو بدء العروض السينمائية في القاهرة والإسكندرية، وانشغل الناس بالنقلة الحضارية الحديثة والمبهرة لهم، وأدى ذلك إلى انحسار خيال الظل إلى المناطق الشعبية والفقيرة قبل أن يندثر تمامًا وتلاشى ويصبح تراثًا قديمًا..

تاريخ الأراجوز

على الرغم من أن الأراجوز أشهر الدمي الشعبية في مصر على الإطلاق، كان من الصعب على المؤرخين تحديد فترة زمنية محددة، بدأ فيها فن الأراجوز في مصر، يرجع ذلك أولًا إلى قلة عدد الباحثين الذين أرخوا فن الأراجوز، كنوع من أنواع عروض فن الدمي، على عكس خيال الظل الذي كان محط انتباه الكثير من الدارسين والمؤرخين لما فيه من دراسة سيناريو وحوار، وكذلك لأنه ظهر بصور عديدة تطورت واختلفت على مدار العصور تباعا لكل زمن.

ويرى بعض المؤرخين مثل لطفي أحمد نصار أن فن الدمى انتشر بشدة في نفس الوقت الذي انتشر فيه فن خيال الظل، وكان عرضه يتزامن بصورة كبيرة مع خيال الظل، على الرغم من أن انتشاره في مصر كان قد سبق الآخر.

ويذكر الرحالة التركي أوليا جيلي في أحد كتبه أنه رأى فنانين في القرن العاشر يلاطفون المرضى بدمى خشبية، ما كان يضحكهم ويرفه عنهم وهذا يحسن من حالتهم المرضية.

ولكن بصورة أساسية، كان فنا الأراجوز وخيال الظل يلازمان بعضهما ويسيران على نفس الدرب، في الانتشار والاندثار في الحقبة الزمنية.

يقول بعض المؤرخين إن أصل كلمة أراجوز جاءت من "قرقوز" وهو اسم الشخصية الرئيسية في خيال الظل التركي، ولكن هذا القول يفنده نبيل بهجت في كتابه الأراجوز المصري، مدللا على أن فن خيال الظل انتقل من مصر إلى تركيا وليس العكس، لذا فمن المستحيل أن يكون الأراجوز المصري قد تأثر بالشخصية التي تم تصديرها من نفس المكان بالصفة الأولى..

وذهب آخرون إلى أن الأراجوز هو تحريف لكلمة "قراقوش" نسبة إلى بهاء الدين قرقوش، وزير صلاح الدين الأيوبي وعرف عنه الظلم والغباء، وبما أن الأراجوز كان يستخدم لعكس الوضع السياسي والاجتماعي بصورة ساخرة، فقد استخدمه الناس في الأساس للتندر والسخرية من قراقوش.

وأطلقوا على الدمية اسم مشتق منه، تهكما عليه وانتقاما منه بعد انتهاء عصره، واستعان نبيل بهجت في الدلالة على ذلك بقول صابر المصري شيخ فناني الأراجوز بمصر الآن، في عروضه "انا الأراجوز ابن الملك قراقوش"

في النهاية، يبقى لفنيّ الأراجوز وخيال الظل قيمة فريدة في تاريخ الثقافة الفنية المصرية، التي يسعى بعض الفنانين لإحيائهما مرة أخرى والتمسك بهما قبل أن يندثر. كما أن فكرة التمثيل بالعرائس من شأنها أن تعوض العمل باللوحة الوبرية المتبعة في السنوات التعليمية الأولى كوسيلة تعليمية".

ومن هنا، فإن مسرح العرائس يلبي رغبات الطفل الشعورية واللاشعورية، ويحقق له توازنا نفسيا من خلال تخليصه من مكبوتاته الدفينة والمترسبة في عالمه الجواني وجدانيا وعضويا. كما يحرره من قيود الذات المنكمشة، ومن ضغوطات الأسرة والشارع والمدرسة والمجتمع على حد سواء عبر ممارسة

اللعب والمشاركة في المشاهدة الدرامية التي تقدم له بطريقة كوميدية فنية وجمالية تقوم على الإضحاك والتسلية والترفيه.

هناك مجموعة من المنظرين والمخرجين المعاصرين ،الذين وظفوا مسرح الدمى والعرائس في مسرحياتهم سواء أكانت موجهة إلى الصغار أم إلى الكبار من أجل تأدية عدة أغراض، تتجاوز ماهو تثقيفي وترفيهي إلى ماهو فلسفي وروحاني وديني وصوفي وطقوسي. ومن أهم هؤلاء المنظرين والمخرجين، نذكر على سبيل التمثيل: ديدرو، ومايرخولد، وإدوارد كوردون كريك، وبيتر شومان ...

ديدرو:-

نظرا لما تمتاز به الدمية من حركة ديناميكية، وسرعة في التغير مع المواقف والمشاهد الدرامية، ومرونة في التصرف والتكيف، وقدرتها الكبيرة على الاستجابة لماهو صوتي وحركي وحدثي، فقد نظر ديدرو إلى الممثل باعتباره يشبه" دمية أخرى عجيبة، حيث يمسك الشاعر بالخيط الذي يشير في كل سطر إلى الشكل الحقيقي الذي يجب أن تأخذه."

إن الممثل الحقيقي حسب ديدرو ينبغي أن يكون في حركاته وقوامه مثل دمية عجيبة خارقة تثير إدهاش الآخرين، وتستجيب للمخرج بكل مرونة وطواعية كبيرة.

فيسفولد مايرخولد:-

يعد مايرخولد من المخرجين السباقين الذين تعاملوا مع الممثل على ضوء نظرة بنيوية شكلانية وآلية ميكانيكية ديناميكية، حينما اعتبر الممثل مجرد دمية وماريونيت، يمكن تطويعها بطرائق مختلفة من أجل أداء ما يريد المخرج أداءه

في عرضه المسرحي. وكل هذا من أجل تجاوز الواقعية الباطنية لدى أستاذه قسطنطين ستانسلافسكي، وتعويضها بنظريته البيوميكانيك.

كوردون كريك:-

يعد كوردون كريك من أهم المخرجين المعاصرين الذين دافعوا عن مسرح الدمى باعتباره رمزا دينيا مقدسا يحيل على المعتقدات الروحانية لبلدان الشرق الأقصى. إذ يقول في كتابه" في الفن المسرحي":" إني لأبتهل إلى الله أن تعود الدمى سيرتها الأولى؛ أعني الدمى المسرحية العليا، لتعمر مسارحنا؛ لأنها حينما تعود، وتقع عليها أنظار الناس، لا أكثر من وقوع، فإنهم سوف يعشقونها عشقا يجعل من اليسير عودة البشر مرة ثانية إلى متعتهم القديمة في الاحتفالات الدينية ذات الطقوس- ومرة ثانية سوف يحتفل الناس بعيد الخلق، ويعود إجلالهم لعيد البقاء، كما يعود تشوفهم الديني السعيد إلى الموت من جديد."!

هذا وقد تأثر گريگ (1872-1966) كثيرا بمسرح أنطونين أرتو ألا وهو مسرح القسوة، وطبقه في الكثير من مسرحياته المثيرة للإعجاب. وإذا كان ستانسلافسكي وگروتوفسكي قد أشادا بدور الممثل باعتباره الركن في العملية الدرامية والسينوغرافية، إلا أن گريگ اعتبر الممثل دمية خارقة - متأثرا في ذلك بالمسرحي الرمزي ماترلنك (1862-1949)- يمكن أن يتحكم فيها المخرج كيفما يشاء ويطوعها بالطريقة الفنية التي يريدها بعيدا عن كل مظهر واقعي احترافي. وبهذا يتبنى گريگ المذهب الرمزي في تشكيل الممثل باعتباره دالا رمزيا، أي إن الممثل يصبح رمزا وقناعا يمكن تشكيله بطريقة تتجاوز الشخصية الواقعية.

وبهذا ثار گريگ على المسرح، وحاول تدميره وتعريته من كواليسه وزخارفه، وحد من نجومية الممثل، واعتبره مجرد لعبة في يد المخرج" محرومة من كل

مبادرة خلاقة تعتمد على الإمكانات والطاقات الذاتية. لقد أصبح الممثل أشبه بالدمية، إنه بالنسبة إلى كريج " عبء وصعوبة. إذا استخدم الممثلون فيجب أن يكفوا عن الكلام ويتحركوا فقط...وإذا أرادوا أن يرجعوا إلى الفن في صورته الأصلية فالتمثيل هو الفعل، والرقص هو الشعر في هذا الفعل."

وهنا، يتأثر هذا المخرج البريطاني الكبير بالروسي ماييرخولد الذي اعتبر بدوره الممثل دمية في يد المخرج، يؤطرها بالطريقة التي يرتضيها، وعلى ضوء الفلسفة التي يتبناها.

بيتر شومان :-

أسس النحات الألماني بيتر شومان مسرح الدمى والخبز بالولايات المتحدة الأمريكية سنة 1962م. وقد قدمت عروض هذا النوع من الدراما في المقاهي والمطاعم والكنائس والمسارح والشوارع والأماكن العامرة. وعرضت أيضا في الهواء الطلق. وبهذا يتجاوز هذا المسرح فضاء القاعة لينقل عروضه إلى الفضاءات المفتوحة وتركز هذه النظرية على تشغيل الدمى على غرار تجربة الدمى اليابانية..

ويعتمد العرض في هذا النوع من المسرح الجديد والطليعي على توظيف الأقاصيص والخرافات والفولكلور والحكايات الرمزية التعليمية وأدب الأطفال. وتتسم لغة بيتر شومان في عروضه المسرحية بالوضوح والمباشرة المختلطة بشعرية رفيعة المستوى. وكان يخاطب بمسرحه كل فئات الجمهور، ويراعي مستوى تلقيها للعمل المسرحي.

أما الممثلون فإنهم " لاينتمون إلى مدرسة احترافية، وإنما يصنعون الأقنعة بأنفسهم، كما يرقعون أكسيسواراتهم، وآلاتهم الموسيقية انطلاقا من الأشياء التي يعثرون عليها في القمامات، إذ نجدهم يستعملون تلقائيا العرائس الضخمة التي

يصل طولها ثلاثة أمتار، كما يستعملون عرائس محشوة، ونصف عرائس وممثلين مقنعين، وآخرين تطلى وجوههم بالمساحيق. ومن ثم فإن كل فرجة تأخذ شكلا طقوسيا وتشوبها أحيانا حركة بطيئة جدا يسودها صمت شامل.

هذا وقد تأثرت فرقة إيرلندية بهذا المسرح حيث قدمت في المسرح الجامعي بالدار البيضاء ما بين4 و18 شتنبر 1992م مسرحية، يقوم فيها الممثلون بتشغيل الدمى المتفاوتة الأحجام على الركح لتقديم العرض عن طريق تشخيص الأدوار عبر إصدار أصوات رمزية دالة، والدخول في حوار سيميائي تواصلي مع الدمى

كيف نقدم عرضا مسرحيا بواسطة تقنية الدمى والعرائس ؟

عندما نريد أن نقدم عرضا مسرحيا للأطفال الصغار سواء في مرحلة الحضانة أو مرحلة التعليم الأولي، علينا أولا وقبل كل شيء صنع الدمى والعرائس والكراكيز التي تتناسب مع بيئة الأطفال الاجتماعية والنفسية والأخلاقية، وكذلك التي تتلاءم مع عاداتهم وتقاليدهم وأعرافهم داخل مجتمعاتهم التي يعيشون فيها. إذ نرفض بشكل مطلق أي تغريب مخطط للأطفال الصغار بأي شكل من الأشكال، ونرفض كذلك أي استلاب إيديولوجي وقيمي وحضاري تحت أي شعار أو غطاء.

ولكن لايمكن في الحقيقة صنع الدمى والعرائس حتى يتم إعداد القصة الطفلية وتحضيرها فنيا وجماليا من البداية حتى النهاية، باحترام خطوات التحبيك الدرامي التي تتمثل في العناصر التالية: الاستهلال– العقدة– الصراع– الحل– النهاية.

ويعني هذا أن اللاعب أو المخرج أو المؤلف عليه أن ينسج مسرحية تتوافق مع خيال الطفل المخاطب، فيختار اللاعب مسرحية تتناسب مع عمر الطفل وسنه وميوله الوجدانية والنفسية والشعورية والذهنية. وبعد ذلك، يختار الشخصيات التي ستنجز الأحداث داخل فصل مسرحي واحد، وينتقي الفضاء الزماني والمكاني الذي ستدور فيه الأحداث المقدمة.

وبعد تصور مضامين المسرحية وأجوائها التخيلية، يستحضر اللاعب الأدوات والوسائل التي يصنع بها العرائس والدمى، فيختار بين مجموعة من المكونات كالورق والقماش والبلاستيك والخشب والبوليستر، فيرسم الوجوه والأشكال والأجساد على السبورة أو يخطها في شكل بورتريهات على الأوراق، فيلونها بشكل مسبق، ويحدد ملامحها بدقة مضبوطة.

وبعد ذلك، ينتقل اللاعب إلى الممارسة العملية، فيبدأ في صنع الدمى والعرائس اعتمادا على تقاسيمها وتفاصيلها المرسومة على السبورة أو الورق. فلو قررنا أن نصنع دمى بالقماش، نخيط مجموعة من الموديلات البشرية أو الحيوانية أو النباتية، فنحشوها بالقطن أو ورق الجرائد أو بالإسفنج أو بمواد أخرى لينة ومرنة.

وإذا فكرنا مثلا أن نرسم شجرة كما وردت في مسرحيتنا التطبيقية" الشجرة والحطاب"، والتي سنقدمها للقراء الأفاضل نموذجا إجرائيا لتقديم مسرحية من نوع مسرح الدمى والعرائس، فإنه من الأحسن سينوغرافيا وإخراجيا أن نصنع دمية فرعاء جميلة بضفائر طويلة خضراء، تحمل عينين حمراوين للتعبير عن الحزن والبكاء ؛ بسبب ما تتلقاه من ضربات الحطاب الموجعة. ونضع لها فما واسعا للتعبير عن أحاسيسها وأفكارها بطريقة إحيائية قائمة على التشخيص والاستعارة والأنسنة..

وبعد ذلك نصنع الخطاب الراغب في تكسير الشجرة لحطبها في صورة دمية شريرة وقبيحة الوجه، تحمل في يدها إكسسوار الفأس الخشبي أو الورقي أو الكارتوني ونصنع في المقابل دمية أخرى طيبة تمثل ابنه الذي كان يمنع أباه من تحطيم الشجرة.

ونلونه بلون يدل على وسامة هذا الطفل المتخلق النبيل. أي نرسم دميتين مختلفتين بلونين مغايرين لمراعاة عمري الشخصيتين وملامحهما الجسدية والنفسية خيرا وشرا. ونستعين كذلك برسم آخر لصنع دمية تمثل حكيم القرية الذي ينصح الحطاب لكي يبتعد عن سلوكه العدواني الشائن ضد البيئة بصفة عامة والشجرة بصفة خاصة. ونضع للحكيم الدمية لحية بيضاء للدلالة على الرزانة والحكمة والوقار، ونلبسه لباسا يدل على حكمته البالغة..

وأثناء العرض المسرحي نربط أطراف الدمى بخيوط، فنحركها من فوق، داخل علبة مغلقة ومغلفة بالسواد، لا يظهر منها سوى إطار يشبه شاشة السينما مغطاة بستارة، فنقدم الشخصيات فيبدأ الراوي في تقديم الحكاية بصوت واضح وجهوري. وتدخل الشخصيات في اللعبة الدرامية من البداية حتى النهاية. ولابد للمسرحية أن تقدم العبر والمقاصد والدروس التعليمية للصغار عبر مساءلة الأطفال الحاضرين أثناء لحظة تكسير الجدار الرابع.

ولابد للمخرج أو اللاعب أن يزين المسرحية بخلفية الفنوندو أو لوحة سينوغرافية أنيقة وجميلة تحمل دلالات سيميائية معبرة وموحية لها علاقة بالمسرحية. فإذا كانت المسرحية موضوعها" الشجرة والحطاب"، فمن الأفضل أن تكون الجدارية أو اللوحة الخلفية عبارة عن غابة شاسعة الأطراف مزينة بالأزهار والورود والأشجار والحيوانات، تتخللها إضاءة تحتية خفيفة وعامة..

ولابد أيضا أن تتخلل المسرحية حوارات ثنائية أو منولوجات وظيفية أو لحظات غنائية ومشاهد لعبية كوريغرافية راقصة، وتعقبها سخرية صوتية مفارقة مضحكة باستعمال أصوات في غاية الفخامة والجهر والشدة والضخامة، وأصوات أخرى مقابلة تميل إلى الليونة والسلاسة والهمس والرخاوة حسب تلون المواقف والمشاهد الدرامية.

وسنترك لقارئنا العزيز فرصة للتعلم الذاتي لتطبيق تصوراتنا النظرية قصد تجريب تقنيات مسرح الدمى والعرائس اعتمادا على مسرحيتنا الطفليـة: " الحطاب والشجرة"

نموذج تطبيقي:" الحطاب والشجرة"

الحطاب: ما أجمل هذه الشجرة الخضراء في وسط هذه الغابة؟ سأقطعها وأحولها إلى حطب للتدفئة في هذا الفصل الشتوي القارس.

ابن الحطاب: لا يا أبي؟ لا يا أبي؟ أرجوك ألا تقطعها؟ أتوسل إليك ألا تفعل بها ذلك؟ إنها بريئة يا أبي، لم تقترف أي ذنب لكي تعدمها بهذه الطريقة القاسية؟

الحطاب: اسكت يا بني؟ إن الشجرة جماد لا يحس، وخلقت بأغصانها وفروعها لتنفع الإنسان، يحتطبها المرء لتكون وقودا أو مصدرا للعيش. وكفاك من العواطف الزائدة التي تلقيتها في مدرستك الفارغة تجاه الشجرة البائسة؟

ابن الحطاب: وماذا ستفعل يا أبي الآن بهذه الشجرة المسكينة الطيبة؟

الحطاب: سترى الآن يا بني ما أنا فاعل بها؟

يأخذ الحطاب الفأس، ثم يبدأ بكل قسوة في ضرب شجرة عبارة عن جذع على شكل إنسان لها فم وعينان ويدان ضربا متواصلا

ابن الحطاب: أرجوك يا أبي لا تفعل ذلك ! أرجوك يا أبي، إنه عمل غير صالح! إنك تقسو كثيرا على الشجرة المسكينة التي لاحول لها ولا قوة!

الحطاب: (يضرب الشجرة بالفأس): طراخ !طراخ! طراخ! طراخ!

الشجرة: (تئن الشجرة من شدة الضرب): آي!آي ! آي! آي! من يفعل بي هذا الألم الموجع؟ من يضربني بهذا الفأس الحاد على جسمي المنهوك هذا؟

ابن الحطاب: ارحمها يا أبي! ارحمها بالله عليك! لاتكن قاسيا! ارحم من في الأرض يرحمك من في السماء! اسمع إلى بكائها وأنينها! إنها تعاني من جروحها! يا لقسوتك يا أبي! يا لقسوتك يا أبي!

الشجرة: آه! آه! آه! آه! ما أشد آلامي من شدة ضربات الفأس الدامية على رأسي وجذوعي وأغصاني! ارحمني ياهذا! ولاتكن قاسي القلب!

الحطاب: اسكتي أيتها الرخيصة اللعينة، ولا تنبسي ببنت شفة! أنت هنا لخدمة أغراض الناس في هذه الغابة الفيحاء! فأنا سيدك الذي يجب عليك أن تستسلمي له، وإلا تعرضت للضرب والحرق!

الحطاب: (يواصل الحطاب ضرباته الموجعة بالفأس): طراخ!طراخ!طراخ!

الحكيم: (يظهر حكيم القرية فجأة، وهو يتوكأ على العصا، ولحيته بيضاء لكثرة تجاربه في الحياة): ماذا تفعل يا أيها الإنسان القاسي! ألا تحس بهذه الشجرة الخضراء! إنها تحس مثلما يحس أي إنسان، وتتألم مثلنا، وتفرح كما يفرح الكثير من الناس.!

الحطاب: أهلا بك يا حكيم القرية! إني أحطب هذه الشجرة الحمقاء التي لا جدوى منها في هذه الحياة ؛ لأجعلها حطبا له قيمة كبرى ينفعني وينفع أهل البلد.

الحكيم: يبدو أن ابنك المتعلم من خلال حواركما أكثر منك حكمة ورزانة! إن لهذه الشجرة أيها الجاهل المغرور فوائد كثيرة، لا يمكن أن يستغني عنها أي إنسان فوق هذا الكوكب البشري..

الحطاب: وأية فوائد للشجرة ماعدا حطبها يا حكيم القرية الفاضل؟ أفدنا بذلك ونورنا بما أعطاك الله من حكمة سديدة!

الحكيم: اسمع ياهذا! إن الشجرة هي الرئة الحقيقية للحياة في الكرة الأرضية! إنها تحافظ على التوازن البيئي لكوكبنا الأخضر! وهي الأمل والتفاؤل للبشرية، والتي لا تهتم سوى بالتوسع العمراني، وترجيح كفة الإسمنت على حساب البيئة والمجال الخضر. وفي المستقبل، ستنهار حياتنا إذا فرطنا في كل شجرة وشبر أخضر. ولن نجد ما سنأكله وما نستنشقه، وسيفنى الإنسان وسينقرض كما انقرضت الديناصورات العملاقة التي لم تجد ما تقتاته من أعشاب كافية.!

ابن الحطاب: وتمنح هذه الشجرة يا أبي كذلك للإنسان أكسجين العيش والبقاء كما حدثنا بذلك أستاذنا، ولايمكن أن نحافظ على وجودنا في هذه البسيطة بدون هذه الشجرة، وإلا تحولنا إلى كائنات إسمنتية بلا روح ولا قلب كما قال شيخنا الحكيم!

الحكيم: أحسنت يا بني! إن فوائد الشجرة كثيرة لاتعد ولا تحصى! لذلك، علينا أن نحافظ عليها ؛لأنها ثروتنا الباقية. وأن نحميها من التلوث والإتلاف والتبذير والقلع والتحطيب!

الحطاب: سامحني يا أيها الحكيم الجليل! وسامحني يا ولدي العزيز، يافلذة كبدي! لقد قررت ألا اقطع الأشجار، وألا أحطبها أبدا. وسأبحث عن مورد للعيش دون أن أضر ببيئتي أو أدمر شجرة الحياة وإكسير البقاء!

ابن الحطاب: ما رأيك يا أبي أن نزرع كل يوم شتائل وأشجارا خضراء لنعوض ما تم قطعه واحتطابه، ثم نثري الغابة بأشجار أخرى جديدة، حتى تصبح غابة كثيفة وأنيقة في سربالها الأخضر يقصدها أهل البادية والمدينة للاستجمام واستنشاق الهواء العليل؟

الحطاب: فكرة جيدة ورائعة يا بني، تستحق التنفيذ الآن وبكل سرعة. ولكن قبل ذلك سأعتذر لأختي تلك الشجرة الجريحة الطيبة والكريمة في أعماقها.

الحطاب: سامحيني أيتها الشجرة الخضراء الكريمة! لقد آذيتك بفأسي وآلمتك كثيرا. وإني أحلف بالله: أن أكون فداك وأحميك من كل اعتداء وتلوث! وسأحميك بكل نفس ونفيس! ومن الآن فصاعدا جعلتك أختا لي لا يمكن أن أتخلى عنك!

الشجرة: لقد سامحتك أيها الحطاب الطيب، وأثني كذلك ثناء جزيلا على ابنك الوفي المتعلم الذي أحبني حبا جما! وأشكرك كثيرا على إحساسك الصادق أيها الحطاب! وكم أتمنى أن نبقى أوفياء للطبيعة ولأشجارها الخضراء، وأن نجعل شعارنا الدائم: " ليحيا البقاء بطبيعة النماء."!

يذيل هذا النص المسرحي بنشيد يردده الأطفال جميعا

أحبوا الشجيره ! أحبوا الخضيره!

صغـاري صغار، كبــاري كبار!

أحبــوا الورود بحمـر الخـدود

أحبوا العيون وكل الغصـــون

فهاتي الفـروع فنــون البديـع

تعالــوا نغرد تعـالوا نـردد

نشيــد الطيور ولحــن الهدير

نجاري الريـاح وشمس الصبـاح

نحاكي الخـرير وشعــر الغـدير

نناجي الشمـوس بطيــب النفـوس

صغــار السلام أحبــوا الحمام

صغار الســلام أحبوا الحمــام

صغار الســلام أحــبوا اليمام

أحبوا الشجيـره! أحبـوا الخضيره!

ليحيا النمـــاء بخضر البـهـاء

وغصن الجـمال وحسن الخيــال

صغاري صــغار أحبـوا البحــار

وأحيوا القفــار بخصب الثمــار

وقولـــوا جميعا:

ليحيـا الســـلام

وشعر الوئـــام

أحبـوا الشجـــيره

وزهر الخضيـــره

أحبــوا الشجـــيره

ومــاء البحـــيره

الخلاصة :-

ويتبين لنا بأن مسرح الدمى والعرائس من التقنيات الدرامية المهمة لتحضير عرض دراماتورجي مسرحي موجه إلى أطفال الحضانة أو أطفال التعليم الأولي، بل يمكن توجيهه أيضا إلى جمهور الفتيان والشباب والكبار تثقيفا وتسلية وترفيها. بيد أن مسرح الدمى والعرائس له بعض السلبيات، فشخصياته كائنات بسيطة وجامدة، لا يمكن أن تدخل في علاقات تفاعلية مباشرة مع الجمهور.

وبالتالي، لايمكن أن نتصورها خارج الإطار المحدد لها دراميا. فلا يمكن أن تحقق التواصل الحميمي بينها وبين الجمهور لصعوبة تكسير الجدار الرابع بشكل جيد. كما أن هذه الشخصيات الجامدة لايمكن أن تعبر عن أفكارها ومشاعرها الروحية وأحاسيسها الوجدانية بطريقة عميقة، تتكشف بجلاء على ملامحها الخارجية وقسماتها الفسيولوجية.

وتظهر المفارقة الصارخة في هذا المسرح حينما نختار كائنات جامدة ساذجة لا حياة فيها للتعبير عن الحياة النابضة بالحركة والصراع والتوتر الدرامي، بما في هذه الحياة من فتن وإحن ومشاكل، يصعب حلها بالحلول البسيطة، والنقد الاجتماعي القائم على التشويه والتقبيح، عبر كوميديا هزلية ساخرة تتسم بفظاظة التهجين ، والبساطة المباشرة.

وعلى الرغم من هذه الانتقادات الوجيهة، فإن مسرح الدمى والعرائس هو مسرح قريب من عالم الأطفال، مادام يشغل الحيوانات والكائنات البشرية الصغيرة التي يكبرها الطفل الحقيقي قامة وشكلا وقدا. وبالتالي، لايخاف منها مهما كانت شريرة وقبيحة. ومن ثم، فهذا المسرح فعلا هو الذي يخدم الطفل الصغير من النواحي: الذهنية والوجدانية والحركية والتربوية ، ويحقق له رغباته المكبوتة عضويا ونفسيا واجتماعيا، ويلبي له كل رغباته وميولاته شعوريا ولاشعوريا..

1-،2 د. عمر محمد الطالب: ملامح المسرحية العربي الإسلامية، منشورات دار الآفاق الجديدة، المغرب، ط1/1987، صص 124؛125

3-كوردون كريك: في الفن المسرحي، الدار المصرية اللبنانية، ترجمة: سامي خشبة، ص:121؛

4- د. عمر محمد الطالب: ملامح المسرحية العربي الإسلامية، منشورات دار الآفاق الجديدة، المغرب، ط1/1987، صص 125-126؛

61 5- د. حسن المنيعي: أبحاث في المسرح المغربي، منشورات الزمن، الطبعة الأولى، سنة 2000م،ص

(التأليف المسرحي)

ليست لغة المسرح هي ما أقصد أن أتكلم عنه، وإن كان الناس قد ألِفوا قراءة بحوث مستفيضة يفاضل أصحابها بين اللغة الدارجة أو لغة الكلام وبين اللغة الفصحى أو لغة الكتابة، وأيهما أصلح لتكون لغةً للمسرح، وليست ترجع رغبتي عن هذا البحث إلى استهانة مني بأمره أو اعتقاد أن ما يمكن أن يقال فيه قد نفد كله.

وإنما ترجع من ناحية إلى أني أميل إلى الحرية المطلقة، فلا أرى أيَّ ضير في أن يكتب مؤلف مسرحي باللغة الفصحى، وآخر باللغة الدارجة، وبأية لغة دارجة من مختلف اللهجات التي نسمعها في مصر وفي غير مصر من البلاد التي تتكلم العربية، والتي تصل لهجاتها أحيانًا إلى أن تصير رطانة غير مفهومة عند أبناء بلد آخر يتكلم العربية، وترجع من ناحية أخرى إلى اعتقادي أن هذا الخلاف حول لغة المسرح صائر بطبعه إلى الزوال.

إن انتشار التعليم في البلاد المختلفة انتشارًا سريعًا يقضي على الأمية، من شأنه أن يقرب بين لغة الكلام ولغة الكتابة، وأن يجعل اللغة التي تكتب بها الصحف ويكتب بها الأدباء هي لغة الحديث ولغة الكتابة في وقت معًا، مع فوارق بسيطة لا يقام لها وزن، ويومئذ تصبح لغة المسرح كما تصبح غيرها من اللغات هي اللغة الفصحى في متعارفنا نحن أهل هذا الجيل أو الجيل التي تُكتب هذه اللغة فيه.

فإذا أراد مؤلف بعد ذلك أن يختار لقطعة مسرحية لهجة دارجة كان ذلك تأنقًا في الفن لا بأس به، ونحن في هذا كغيرنا من الأمم. فأنت تسمع في إنجلترا أو فرنسا أو إيطاليا لهجات في الشمال تختلف عن لهجات الجنوب،

لكن لغة المسرح هي لغة الكتابة للجميع من غير أن يحول ذلك دون قيام مؤلف متأنق بوضع قطعة بلهجة مقاطعة من المقاطعات أو ناحية من النواحي.

على أن هذا الحل لمسألة التأليف المسرحي من ناحية اللغة لن يحول دون ظهور مشكلة أخرى وموضوع جدير بالبحث، كما كانت لغة المسرح جديرة بالبحث من سنوات ماضية. هذه المشكلة هي اللغة القديمة والشعر القديم، وهل يجب أن تكون ثروتنا المسرحية الحاوية لطائفة من القطع التمثيلية مكتوبة بهما.

وقد أثير هذا البحث من ناحية عملية حين ترجم الأستاذ خليل مطران بعض روايات شكسبير في لغة عربية فيها من الفخامة والجزالة ما يتفق مع لغة شكسبير وما قد يعتبر من غير لغة الكتابة في عصرنا، وهو قد أثير حين وضع شوقي بك روايته الشعرية: «مصرع كليوبترا» ورواياته التي جاءت بعدها ومثلت على المسرح، فكانت صورة جديدة من اللغة المسرحية لم تؤلف من قبل.

على أن هذه الإثارة العملية للبحث لن تكفي فيما أظن، لسد حاجات اللغة على وجهٍ يرضي أقطابها، وأعتقد أن البحث سيثار من ناحية نظرية أيضًا ليعرف: أمن الواجب أن يوجد في القطع المسرحية العربية نوع من «الكلاسيك» الذي يصل الحاضر بالماضي، أم نحن نستطيع نسيان هذا الماضي والاكتفاء ببذل كل جهودنا للتجديد للمستقبل.

وسنحتاج إلى طرح بعض الأسئلة منها: أيجب أن ترجع الصلة بين الحاضر والماضي إلى بلاد العرب فتتصل البلاد التي تتكلم اللغة العربية جميعًا بتاريخها وبثقافتها وبآثارها وتعاليمها، على نحو ما اتصلت أمم الغرب كلها باليونان

وروما القديمتين، أم أن ترجع الصلة بين الحاضر والماضي إلى صلة كل أمة بماضيها، فترتبط مصر بالفراعنة، وطرابلس (برقة) بقرطاجة، وبلاد الشام بفينقية، وأن تربط اللغة العربية السليمة بين هذه الثقافات المتصلة كلها، وتجعل منها وحيًا للأدب يقصد منه إلى إحياء الأدب العربي في ظل كل واحدة من هذه الثقافات المختلفة.

أحسب أن هذا الأمر سيثار عمًّا قريب، وبخاصة حين تخرج المدرسة الجديدة من طلاب الأدب الذين يدرسونه اليوم على طريقة علمية صالحة، على أن هذا الموضوع ليس هو أيضًا الهدف من هذا الموضوع عن التأليف المسرحي، وإنمانقصد منه إلى ما يجب أن يتناوله هذا التأليف المسرحي، من ناحية أنه فن من فنون الاجتماع، من موضوعات.

وقد دفعني إلى تناول هذه الناحية من المسألة ما قرأت ورأيت من قطع مسرحية مؤلفة بعد الحرب؛ فهذه القطع كلها، أو الكثرة الظاهرة منها، تتناول صور التطور الذي اتجهت الإنسانية بعد الحرب وبسببها نحوه، وكلها، أو الكثرة الظاهرة منها، تحاول توجيه تيار هذا التطور بتهذيب شذوذه ورده قدر المستطاع ليندفع في الناحية الطبيعية، أي في الناحية الأكثر جدوى على الإنسانية في رُقِيِّهَا وفي سعادتها في ظل الحضارة الغربية الحاضرة.

من بين ما تتناول هذه القطع التمثيلية من الموضوعات ما خلفته الحرب من أثر في شأنٍ الرجل والمرأة، واتجاه كل منهما في الحياة ونظرته إليها وعلاقة كل منهما على أثر ذلك؛ فقد كان من أثر الحرب أن أصبح الرجل غير مَيَّالٍ للعمل المتصل والكدح المستمر، بل صار ميالًا للمخاطرة والمجازفة يلتمس من طريقهما الثروة وبُعد الصوت ورفيع المكانة، كما كان إبان الحرب يلتمس من طريقها الظفر والنصر أو الموت والاستراحة من عناء الحرب والحياة.

أما المرأة فقد ألقت الحرب عليها أعباء ثقالًا خلال أربع سنوات متتالية، فكانت في الدار الأب والمربي والمجدَّ لرزق البنين والبنات والعامل لرفاهية الأسرة كلها، وكانت خارج الدار العامل الذي لا يملُّ في الإسعاف والتمريض وفي المعمل والمصنع؛ لذلك أفادت من الحرب حريةً بمقدار ما حملت من عبء التبعة، وازدادت شعورًا بقوتها على الحياة بمقدار ما استطاعت أن تكافح لها ولذويها ولوطنها في الحياة، وهي اليوم تحاول أن تستبقي هذه القوة وتلك الحرية بإزاء الرجل، وأن تنظم علاقاتها معه على أساسهما.

أما هو فقد أصبح يعتبر الهجوم سبيل النصر، وانتهاز الفرصة وسيلة الغنيمة، والمجازفة مفتاح التحكم والاستعلاء. على أن هذه الصفات الجديدة التي أكسبتها الحرب والرجل والمرأة لم تنزع بطبيعة الحال ما فطرا عليه من سلائق وعواطف تضطرب بين جوانحهما، وتجيش بها دخائل وجودهما. لهذا اضطربت العلاقات بينهما على أثر الحرب اضطرابًا أشار الكتّاب والاجتماعيون إليه، ونظروا مبهوتين يلتمسون الوسيلة إلى القضاء عليه، ومن بعض الوسائل تحليل أسباب هذا الاضطراب وردها إلى أصولها وإظهار الجماهير عليها، حتى تسترد قوى التنسيق بين العقل والعاطفة وبين السليقة والشذوذ.

ومما يلفت النظر في هذا التحليل استفزاز عاطفة النبل والكرامة عند المرأة لمحاربة هذه الوحشية المفترسة في سبيل المال مما أصاب الرجال على أثر الحرب داؤه. فهاته فتاة مهذبة متعلمة قوية على الحياة شاعرة بحقها في الحرية، يحبها رجل في مثل تهذيبها وتثقيفها، ولا تشعر هي نحوه بمثل العاطفة التي يشعر هو بها نحوها؛ ذلك بأنها وضيعة المنبت، وهي تريد أن تتخذ من شهاداتها وتهذيبها وسيلة للاستعلاء على منبتها، ويتصل بها شاب من

المستمتعين بألقاب الشرف أو من «الذوات» إن شئت تعبيرًا مصريًّا، فترى هي في علمها وشهاداتها ما يوازي شرفه، فتتعلق به وتود لو تكون دوقة، جزاء لها على ما أنفقت في تعلمها.

لكن الدوق لا يعنيه العلم، ولا يهمه التهذيب، ولا يطمع في أكثر من أن يجعلها متعة هواه وفريسة ما أفادته الحرب من مغامرة، ويذكر لها صديقها المتعلم الذي يحبها، أن الدوق لا يعنيه علمها، وأنه إنما يحبها لو أنها أصبحت إحدى نجوم السينما أو إحدى ملكات الجمال.

وبرغم تقززها من أن تظهر في هذا المظهر فإنها تنتهي بأن تعرض نفسها في معرض الجمال وتصبح مس فرنسا، فمس أوربا، فمس العالم. هناك يجن الدوق بها ويخطبها، ويحدد موعد العقد عليها. لكنه قد أضاع ثروته، فلا بد من أن يستفيد من ملكة الجمال في العالم يعرضها على مسارح أمريكا وأوربا، ويصبح وإياها نجمي مسرح أو نجمي سينما. هناك يثور شرفها، وتثور كرامتها، وتثور بها التعاليم التي تلقتها، فتعلن في الصحف أنها انتحرت، وتذهب إلى صاحبها الأول تعرض عليه ما حل بها من كارثة، وتنتهي بأن تصبح زوجًا له تعيش معه في ركن ضيق من الأرض ، تتمتع بنعمة الأمومة وسعادة الزوجية بعيدة عن المغامرات المخجلة المزرية بكل علم وكل كرامة.

وتلك فتاة مهذبة متعلمة قوية على الحياة شاعرة بحقها في الحرية، تزوجت رجلًا مقامرًا يريد الثروة والغنى العاجل، فيضارب في البورصة فتصيبه الخسارة تهوي به إلى حضيض الجريمة، ثم يعلم أن زوجه هذه ورثت سبعة ملايين من الفرنكات مع ابن عم لها ورث سبعة ملايين مثلها، وكانت الزوجة قد سئمت هذه الحياة المادية الوضيعة التي لا ترمي إلى مثل أعلى، ولا تطمع في غير المال تحتبله بكل الوسائل ومن مختلف الطرق، وزاد سأمًا أن أصبحت أمًّا،

وأن صارت تخاف أن يفسد هذا الغارق في حضيض المادة كل المعاني الإنسانية في نفس ابنته.

ثم كان ابن عمها الذي ورث مثلما ورثت قد وهب نفسه للفقراء والمحتاجين: يقوم على تربية أبنائهم، وحسن توجيههم في الحياة إلى أسمى ما في الحياة. فلما علم بما ورث أبى أن يقتضيه؛ لأنه لم يكن نقيَّ المورد؛ إذ كان لخالة ساءت زمنًا ما سيرتها، وأعلنت الأم البائسة أنها تنزل عن سبعة الملايين التي لها هي أيضًا، فجن جنون زوجها، وذهب يلتمس عون ابن عمها كي يردها عن عزمها، وبعد لأي قبلت أن تنزل له عن سبعة الملايين مقابل طلاقها وتسليمها ابنتها. فلما تمت الصفقة صاحت مبتهجة: لقد باعني ابنته! ووقفت حياتها على ابنتها تربيها تربية سليمة، وتوجهها إلى مثل أعلى.

ولا تقف موضوعات التأليف المسرحي عند هذا النوع من الإصلاح الاجتماعي. على أنها تحاول فيما تتناول منه تحليل أسباب الاضطراب النفساني والاجتماعي الذي خلّفت الحرب؛ لتظهر الجماهير عليها كي تسترد قوى التنسيق بين العقل والعاطفة وبين السليقة والشذوذ. ثم هي تتناول كذلك أنواعًا أخرى لعل الفن وحده هو صاحب الإملاء فيها.

على أنها بالرغم من ذلك تتناول جانبًا من الحياة كما يراه الناس، وتتناوله بالتحليل أو بالعرض أو بالنقد، ثم إنها في كل حال تتناول جانبًا من الحياة على ما نراها ونحسها، فتجعلنا لذلك نرى صور الحياة من أحد جوانبها حين نرى هذه القطع تمثل على المسرح. قد يكون هذا الجانب تافهًا، وقد يكون ضعيفًا، وقد لا يرى البعض أن يتوجه إليه بأية عناية خاصة. لكنه على كل حال من الحياة التي نحيا؛ فهو لذلك يمسنا من ناحية الحسِّ أو الشعور أو

التفكير أو العقيدة، ويحرك فينا واحدةً أو أكثر من هذه النواحي بمقدار قل أو كثر.

وفي اعتقادي أن هذا هو الهم الأول للمسرح. فأما ما يكون فنًّا للفن من غير أن يكون ماسًّا بالحياة، فمن صور الكمال المستحبة، ومما يجب أن يفكر الكتّاب المسرحيون فيه تفكيرًا جديًّا، ولكن مع هذا الاعتبار دائمًا، وهو أن هداية المسرح الجماعة في الحياة يجب أن تنال أوفر حظ من العناية، ويجب أن تكون عند رجال المسرح في المكان الأول.

حاول بعض الكتاب المسرحيين في مصر، وفي مقدمتهم المرحوم محمد تيمور، أن يجعلوا غايتهم من قطعهم المسرحية هذا التوجيه الصالح لتطور الجماعة إلى الناحية الأكثر على الإنسانية جدوى في رقيها وفي سعادتها، فانتزعوا من وقائع الحياة في مصر صورًا أبرزوها على المسرح؛ لتمس من الجمهور بعض نواحي الحياة، ولتستفز منه العقل أو العاطفة أو العقيدة، ولست أحاول أن أحلل أو أنقد بعض هذه القطع. لكنّ هذا المجهود الصالح لم يصل إلى غايته، ولم تتداوله الأيدي بمقدار تتجلى معه من الحياة نواحٍ كثيرة، فتوجه في نفس المطلع على القطع التمثيلية المختلفة تيار التطور إلى الناحية المراد أن يتجه إليها.

ولعلي لا أغلو إن قلت إن كثيرًا من هذه القطع كانت تنقصه روح الفن التي تضاعف الحياة على المسرح مضاعفة تجعل ما يتركه من الأثر في النفس قويًّا عميقًا لا يتبخر ولا يزول بعد مغادرة المشاهد المسرح بسويعات. قد يذهب بعضهم إلى أن جانبًا كبيرًا من اللوم في هذا يقع على الممثلين الذين ينقلون إلى الجمهور كل ما يريد المؤلف أن ينقله إليه من صور الحياة، ولا

يوجهون هذا الجمهور إلى ما يريد المؤلف أن يوجهه إليه؛ ليندفع تيار تطوره إلى ناحية خاصة.

لكني أعتقد من جانبي أن المؤلف جدير بمقدار من اللوم أكثر من الممثل، وهو جدير بكل اللوم إن كان واجبًا عليه هو أن يختار الممثل الذي ينقل قطعته المسرحية إلى الجمهور، وأكبر ظني أن لو اختيرت الموضوعات من واقع ما تضطرب به الحياة اختيارًا يجعل الموضوع لذاته قويًّا أخاذًا، لكان هذا الاختيار نفسه جديرًا أن يسمو بالممثل إلى ما لا تسمو به إليه القطع التي تمثل اليوم، والتي تعتمد أكثر أمرها على الخيال البعيد عن قوة تصويره ما في الحياة التي نرى ونحس.

نعم! فإن كثيرين من كتابنا وممثلينا يظنون المقدرة غاية المقدرة في إبداع ما لا تستطيع الحياة إبداعه، وأنت أكثر ما ترى على مسارحنا مآسي ومهازل منقولة عن اللغات الأوربية، والغرض من أكثرها لا يعدو إلهاب خيال الجماهير الساذجة القاصرة الخيال، والتي تريد لذلك أن ترى في المدهش وفي العجب والمطرب ما يعوض عليها قصر خيالها، وهذا الضرب من التأليف ومن التمثيل أقرب الضروب إلى ما يرغب الأطفال عادة في مشاهدته في خيال الظل و«القراكوز» ونحوهما، وإذا كان هذا النوع من الفن مما يثير إعجاب البعض فهو في نظري ليس بالفن، الذي يؤدي للحياة رسالة الفن الجدير باسم الفن، والذي يتصل بالحياة ويسبقها في تصوير سبيل الكمال لها، وفي تشذيب ما بها من شذوذ يعوقها عن سرعة السير في سبيل الكمال هذه، وهذا الفن هو الذي ندعو إلى دراسته، وإلى جعله موضع التأليف المسرحي.

وليست هذه الموضوعات بالقليلة أو التافهة في مصر. بل إنَّ مما تنقل الصحف السيارة من أخبار وحوادث قد نمرُّ عليها من غير أن تقف تطلعنا

عندها، ما يجدر بالعناية والدراسة والبحث، وما يصلح خير صلاح؛ ليكون قطعًا تمثيلية إذا أتقنت من ناحية التأليف كانت من خير ما أخرج للناس في مختلف البلاد والأمم. لكن العناية والدراسة والبحث تحتاج إلى مجهود، وقد أصابتنا الحرب بما أصابت به أوربا من السعي للفرار من كل مجهود متصل مضنٍ ولكنه عظيم النتيجة عميق الأثر.

هل لنا أن نرجو التغلب على هذا الهمود الذي أصابنا في نواحٍ كثيرة منها ناحية التأليف المسرحي؟ وهل للمؤلفين المسرحيين عندنا أن ينظروا إلى هذا الفن نظرة جد، وأن يعتبروه جديرًا بمجهود مثابر منتج؟ وهل لكتابنا الذين يعنون بهذه الموضوعات أكثر من عنايتنا، والذين يعرفون لذلك أسباب ضعفها وقوتها أكثر مما نعرف، أن يكشفوا عن الأسباب، وعن وسيلة التغلب على الضعف، واستثارة مقومات القوة؟ إن النجاح في هذا وما قد يكون أثرًا له من النجاح في التأليف المسرحي خليقٌ بأن يوجه تطور الأمة توجيهًا صالحًا لم توفق حتى اليوم له، وهذه غاية سامية جديرة بأكبر الرؤس وأنضج العقول..

ثورة الأدب

محمد حسين هيكل

(النص المسرحي)

النصّ المسرحي عبارة عن نص من النصوص الأدبية المعقّدة، لتعدد القضايا التي يعالجها، ووجهات النظر التي يوضّحها، وطلبة المدارس في مختلف المراحل قد يطلب منهم تحليل النص المسرحي بناءً على الفهم لنص المسرحية الذي بين أيديهم، أو باستخدام توضيح عناصر المسرحية الأساسية

وخصائصها والتعليق عليها بشكل مفصّل، بالإضافة إلى ذكر جماليات النص والذوق الخاصّ بهذا اللون الأدبيّ.

(كيفيّة تحليل النص المسرحي

لدينا مجموعة من الخطوات التي يجب اتباعها لنحصل على نصّ مسرحي محلل بطريقة علمية ومنطقية، منها: التعرّف على النص المسرحي بشكل عام، وما هو مفهومه، ومن هم أهمّ المؤلفين المبدعين في هذا المجال، ومعرفة الخصائص الشكلية والأسلوبية للمسرح. قراءة المسرحية قراءة مستفيضة، ومعمّقة، وقراءة بعض التلاخيص التي تناولت هذه المسرحية بشكل مختصر، وذلك لتتوضح لنا أهمّ أفكار المسرحية.

كتابة تحليل المسرحية هو مقالٌ منظّم ومنسجم، له مقدمة، ومتن، وخاتمة، توضّح وتحلّل فيه كلّ ما جاء في المسرحية من بناء داخلي أو خارجي، وفيه إجابة عن مجموعة من الأسئلة التي لا يمكن تجاهل أحدها، ومن المفترض مراعاة اللغة السليمة، والجمل المتناسبة الطول، والفقرات المتسلسلة، المتتابعة. كتابة المقدمة: للمقدمة إطارٌ عام يحكمها، وعناصر أساسيّة تشكّل نقاط ارتكاز للمقدمة.

وهنالك ثلاثة عناصر للمقدمة: صاحب النص: تناول صاحب النص بشيء من التفصيل، يساعد في تحليل النص المسرحي، وفهم الشعور العام الذي سيطر على المؤلف خلال كتابته للنص، وفي هذه الجزئية يجب التركيز على المؤلف نفسه، وليس بمحيطه، أو التأثيرات العامّة حوله. نوعية النص ومصادره: نوعية النصّ المسرحي وجنسه هو النصوص النثرية المعاصرة، تؤخذ بعين الاعتبار المصادر الأساسيّة التي أخذ مها هذا النص، أو تحليله، وهذا للابتعاد عن السرقات الأدبية، وفي حال لم يكن هنالك مصادر يترك هذا الجزء.

موضوع النص: من الواجب أن نفترض في جميع الحالات جهل قارئ التحليل بالمسرحية وعناصرها، فنعتمد تلخيص موضوع النص أولاً، وتوضيح أفكاره العامّة، باستخدام أسلوب مثير وشيّق، ولا حاجة لكثرة الكلام والإطالة التي لا فائدة منها، ونعتقد أنّ ستة أسطر في فقرة الحديث عن الموضوع كافية لتحتوي الأفكار.

وعناصر المسرحية ملاحظة: في حال أنّ هذه المقدمة لا تتناسب مع قناعتك، ولديك طريقة أخرى للتقديم في مقال تحليل النص المسرحيّ، فلك وضع المقدمة المناسبة، ولكن يجب أن يكون لها صلة مباشرة بموضوع تحليل النصّ الأدبي. تحليل العرض: اهتم العلماء في العصر العثماني بالشكل أكثر من المعنى، وركّزوا على المحسنات الأدبية والأساليب الفنية، ولكن في عصرنا الحالي اهتم بالمضمون والشكل على حدٍ سواء، وهذا بسبب وجود الصحافة، وتنوّع الأجناس الأدبية، وفي عملية التحليل هنالك سؤال قائم يطرح نفسه، يهتم بتقنيات الكتابة السردية، وعناصر البناء المسرحي، والخصائص الأسلوبيّة

والفنية، والإجابة على هذا السؤال تكون مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالنص المسرحي، ولا وجود لطرح الأفكار الشخصية، أو الآراء الخاصّة، في التحليل، لأنّك مرتبط بقواعد تحكمك، وذكر الآراء الخاصة خروجٌ عن الموضوع الأصلي.

وعناصر المسرحية التي تحلل هي: الحوار: هو الحديث الذي يدور بين الشخصيات، وهو أيضاً يشمل الجزء الذي يرويه الراوية في حال وجود راوية للمسرحية، وهو العنصر الذي يعمل على تنمية الأحداث وتطويرها. الشخصيات: عنصر الحركة في المسرحية هو الشخصيات، فهي المحرّك الأساسي لأجواء المسرحية، فكلّ شخصية لها دورها وصفاتها التي تختلف عن الشخصيات الأخرى.

وهنالك شخصيات أساسية مثل البطل، وشخصيات ثانوية مساعدة للبطل. نوعية العلاقات التي تربط بين شخصيات المسرحية: فهنالك علاقات رسمية وواضحة، وهنالك علاقات في الخفية، وهذا العنصر يجمع جميع العلاقات التي تجمع البشر، سلبية كانت أم إيجابية. عنصر الصراع الدرامي: هو العنصر الذي ينشأ نتيجة التضارب بين الشخصيات المختلفة، أو بين الشخص ونفسه.

وقد يكون الصراع ظاهراً خارجياً، أو داخلياً يظهر من خلال تضارب الشخص مع نفسه. المكان والزمان: في هذا العنصر يجب أن نحدّد الزمان بدقة فنذكر اليوم أو الشهر الذي حصلت فيه الأحداث، أما بالنسبة للمكان فنذكر المنطقة أو البيت أو الحارة التي حدثت فيها الأحداث.

وفي العادة النص المسرحي يبدأ بذكر الزمان والمكان، بالتفصيل. الحبكة والعقدة: وهي المشكلة التي يحاول الكاتب المسرحي حلّها، وهي مجموعة الأحداث التي يعتقد الجمهور أنّها أصعب الأحداث والتي لا حل لها. نوع النص: هل هو مغلق ذو نهاية واضحة، فعندما ينهي الكاتب المسرحي مسرحيته بحسم جميع الأمور والعلاقات فهي نهاية مغلقة، مثل أن يتزوّج البطلان بعد فرقة ومصاعب، أو نصّ مفتوح نهايته مفتوحة، يسمح للمشاهد أو القارئ تحديد النهاية، كيفما يشاء. عنصرا الاستباق، والاسترجاع، وهذه العناصر من أصعب العناصر التي تستخدم في المسرحية، فمن الممكن أن يذكر الكاتب المسرحي أحداث متأخرة ثم يعود للبداية ويكمل، وهو عنصرٌ جماليٌ بالنهاية وجوده يعطي تشويقاً للقارئ.

توظيف الجمل: وهنالك نوعان من الجمل: الخبرية، والإنشائية، والبسيطة والمركبة. وظيفة الجمل إن كانت اسمية أو فعلية، فالجملة الاسمية تفيد الاستقرار والثبات، والجملة الفعلية تفيد الحركة والتحوّل. الخاتمة: الخاتمة هي الفقرة التي يتحدّث فيها المحلل عن النتائج والتوصيات التي توصل إليها من خلال تحليله للنص المسرحية، بأسلوب جميل وجذاب. ملاحظة: تأخذ المقدمة 10% من نسبة التحليل، وكذلك الخاتمة، وما تبقى وهو 80% خاصٌ بتحليل العرض، أو المتن.

المراجع :-

حسن المنيعي: أبحاث في المسرح المغربي، منشورات الزمن، الطبعة الأولى، سنة 2000م،

مصطفى عبد السلام المهماه: تاريخ مسرح الطفل في المغرب، مطبعة فضالة بالمحمدية، الطبعة الأولى سنة 1986م،

sالم كويندي: المسرح المدرسي، مطبعة نجم الجديدة، الجديدة، الطبعة الأولى سنة 1989من 3

أحمد بلخيري: معجم المصطلحات المسرحية، مطبعة النجاح الجديدة بالدار البيضاء، الطبعة الثانية2006م،

أحمد زكي: الإخراج المسرحي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، الطبعة الأولى 1989م،

كوردون كريك: في الفن المسرحي، الدار المصرية اللبنانية، ترجمة: سامي خشبة، ؛

عبد الرحمن بن زيدان: التجريب في النقد والدراما، منشورات الزمن،ط2001،1،

حسن المنيعي:المسرح والارتجال، عيون المقالات، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة 1992م، 8-

محمد الكغاط: المسرح وفضاءاته، دار البوكيلي للطباعة والنشر،1996م

خيال الظل واللعب والتماثيل المصورة عند العرب، أحمد تيمور باشا- دار الكتاب العرب

خيال الظل وتماثيل ابن دانيال، دراسة وتحقيق إبراهيم حمادة.11-

وسائل الترفيه في عصر سلاطين المماليك في مصر، لطفي أحمد نصار

الجزء الثاني

الخاص بالأستاذ الدكتور/

رقية محمود أحمد

رئيس قسم المناهج وطرق التدريس ووكيل كلية التربية بالغردقة

المقدمة

المسرح من الأجناس الأدبية الهامة التي لها أثر عظيم في تحقيق كثير من الأهداف الإنسانية والفنية واللغوية، إذ يساهم في غرس العديد من القيم في نفوس الأطفال: كالشجاعة والصدق والأمانة والحرص على أداء الواجب وغيرها، وبذلك تستطيع المسرحية أن تشكل وجدان الطفل تشكيلًا سويا، وتعلي القيم والمبادئ السامية في نفسه، وإذ تقدم له القيمة الدينية والأخلاقية مرتبطة بالسلوك القويم، ويرتبط مسرح الطفل بالمدرسة ومقرراتها ومناهجها، فهو وسيلة تعليمية بالدرجة الأولى، فهو جزء من بقية جوانب المنهاج المدرسي، ويهدف إلى أغراض تربوية وتعليمية منها: تنمية رصيد الطفل اللغوي وإفادته بشتى القوالب اللغوية التي تمكنه من اكتساب الكفاءة التواصلية في شتى مقامات التواصل.

ويعد المسرح فن من الفنون الوافدة إلى وطننا العربي، عرف بعد الحملة الفرنسية على مصر عن طريق الفرق الفرنسية التي جاءت لترفه عن جنود نابليون ...لكن يعزى الفضل في أول عرض مترجم بتصرف عن المسرح الفرنسي والأدبي بشكل عام للبناني مارون النقاش، الذي قدم في حديقة منزل الأسرة مسرحية(البخيل) للكاتب الكوميدي الفرنسي الشهير (موليير).

يتضح لنا من خلال هذا أن المسرح العربي حديث الولادة، وهو فن دخيل على الثقافة العربية لم يكن معروفا من قبل وفق مجال محدد المعالم، وعلى الرغم من أن هناك محاولات عديدة تقر بأن العرب قد عرفته إلا أنه ليس هناك ما يثبت ذلك.

وكلنا يعلم أهمية مرحلة الطفولة، فهي من أهم المراحل التي تكون تغرس فيها القيم وتتكون فيها الشخصية، وتبدأ هذه المرحلة منذ ولادة الطفل وحتى مرحلة البلوغ، وتتمثل في بعض المراحل التي تختلف حسب العمر الزمنى للطفل، وكل واحدة من هذه المراحل لها مميزات مختلفة، ويجب أن يكون الآباء على فهم بهذه المرحلة بشكل أكبر، حتى يمكن من خلالها تأدية حقوق الطفل وواجباته داخل العائلة، فهذا يؤدى إلى نتيجة أفضل.

والذي لا شك فيه أن أهمية مسرح الأطفال تتضح في اعتباره وسيلة وأداة، تساعد فى النهوض بالمجتمع كله من خلال النهوض بأطفاله الصغار، والمساعدة على تنشئتهم التنشئة السوية؛ لذلك فأشكاله المختلفة تخضع دومًا للدراسات النفسية والتربوية فى محاولة لتقويمها والاستفادة منها بأقصى درجة، ولم تعد قاصرة على الحكيٍ والتلقين للقيم الأخلاقية والاجتماعية، بل أصبحت توظف بشكل أكثر تقدمًا وبأسلوب أكثر فنية، كل ذلك من أجل الأطفال، وانتشرت أشكاله لتفيد المراحل العمرية كافة حتى مراحل المهد، وما قبل المدرسة.

ولمسرح الطفل أهمية كبيرة فى حياتهم، فالمسرح متعة، وتسلية، ومعرفة، وثقافة، وتخيل، والأدب بصفة عامة يساعد فى إدراك المعانى والأخيلة، التى يشتمل عليها فيما يصوره من العواطف البشرية والظواهر الطبيعية والاجتماعية والسياسية، والتمتع بما فيه من جمال الفكرة والأسلوب والغرض،...

من هنا كان لزامًا علينا الاهتمام بمسرح الطفل وأهم أشكاله في إطار العملية التعليمية وهو ما يعرف (بالمسرح المدرسي)، الذي يتمتع

بخصائص ساهمت في الحد من بعض السلوكيات المرضية، وعالج الكثير من المشاكل الاجتماعية، والسياسية والثقافية والأخلاقية.

وفي النهاية أقدم لك عزيزي الطالب بين يديك مقرر مسرح ودراما الطفل، ليعرفك على عالم الطفل وأنواع المسرحيات التي يميل إليه في تلك الفترة العمرية وأهميتها في تشكيل شخصيته، أملًا في توظيف المسرح في عرض مناهجنا التعليمية، وأخيرًا أتمنى أن تجد في هذا الكتاب ضالتك ويحقق الغاية من إعداده ...

وفقكم اللّه وسدد خطاكم

الفصل الأول
المسرح المدرسي
(المفهوم – الأهداف- الأهمية)

الفصل الأول

المسرح المدرسي

(مفهومه وأهدافه وأهميته)

يقولون أن المسرح المدرسي أبو الفنون، ففي داخل حجرات الدراسة أكثر من موقف سلوكي، تعليمي تربوي من خلال المواد الدراسية المختلفة في مقدمتها حصص اللغة العربية بمهاراتها: القراءة، الكتابة، التحدث، الإملاء، الاستماع، وهذه كلها تتكامل عند التعبير الشفهي والتعبير الكتابي كونه النشاط اللغوي الذي يمثل ركيزة التربية عبر مجالات متعددة يلعب المسرح فيها الدور الرئيس، مضمونًا مرة وشكلاً مرة أخرى.

مفهوم المسرح المدرسي :

ويمثل المسرح المدرسي ضربًا من النشاط الفني الجماعي الذي يتكون كادره من التلاميذ والمدارس المتخصصة بفنون المسرح، وتشرف عليه المدرسة.

و المسرح هو نشاط تربوى تعليمى ثقافى وفنى فضاؤه المدرسة يقوم به المتعلمون بإشراف مختص أو مؤهل لتبلغ المادة المسرحية غايته المعرفية والمهارية والوجدانية والإبداعية، ويفضي إلى أشكال تعبيرية ومشهدية متعددة ومتنوعة .

واستخدام المسرح والتمثيل داخل حجرات الدراسة يعتبر الآن من أحدث وسائل التعليم لأن هذا الأسلوب يستوعب نشاط الجماعة فضلاً عن أنه يتيح الفرص للمزيد من المشاركة الحيوية للمتعلمين، وهذه الأسباب تعتبر عوامل جوهرية لما تعانيه الكثير من طرق التدريس من جمود.

كما يعد المسرح المدرسى وسيلة تربوية تثقيفية يشترك فيها عدد من الطلاب بالتمثيل الذى يكون داخل الفصل أو فى مسرح المدرسة ويستند المسرح المدرسي إلى التسلح بعدة معارف كعلوم التربية وعلم النفس وعلم الاجتماع والبيولوجي، نظراً لكون المسرح وسيلة اصلاحية، تطهيرية ووسيلة علاجية ووسيلة جمالية إبداعية ووسيلة تلقين ونقل المعرفة والمهارة.

الخلاصة أن المسرح المدرسي:

يقصد به تنظيم المنهج الدراسي وتنفيذه في قالب مسرحي أو درامي؛ بهدف إكساب التلاميذ المعارف، والمهارات، والمفاهيم، والقيم، والاتجاهات؛ مما يؤدي إلى تحقيق الأهداف بصورة محببة ومشوقة.

أو هي نموذج لتنظيم المحتوى الدراسي، وطريقة للتدريس تتضمن إعادة تنظيم الخبرة، وإلباسها ثوبًا دراميًا جديدًا، من أجل تفسير وتوضيح المادة. **والمسرح المدرسي :**

1- **لا يهتم إلا بأطفال المدرسة .**

2- **يتم تحت إشراف المدرسين والمربيين ، فتغلب عليه الوظيفة التربوية .**

3- **تقدم عروضه على المسارح المدرسية فقط.**

أهداف المسرح المدرسي :

ويهدف المسرح المدرسي إلى اشباع حاجات الطالب الفكرية والنفسية والاجتماعية؛ لخلق التوازن لدى الطفل للتكيف مع الذات والموضوع وتحقيق النمو البيولوجي.

وتبرز أغراضه في:

1. **النهوض باللغة العربية**
2. **تعليم حسن الإلقاء .**
3. **زيادة المحصول الأدبي والعلمي والتاريخي لدى الأطفال.**
4. **يكون أداة للتهذيب وإحياء المثل العليا .**

5. **تنمية روح الجماعة والتعاون بين الأطفال.**
6. **تنمية الذوق وتصفيته .**
7. **تساعد الطفل على التعامل مع المجتمع بنجاح .**
8. **تساعد الطفل على التخلص من الانشغال بنفسه ؛ من خلال تمثيله أحد شخصيات المسرحية .**
9. **تثير عواطف كثيرة لديهم : إعجاب ، خوف ، حب ، شفقة.**
10. **يشبع رغبتهم في البحث والمعرفة ، ويقدم لهم خبرات متنوعة .**
11. **يثير حيويتهم العقلية عن طريق إثارة الخيال .**
12. **تنمية الفهم والإدراك لدى الطفل .**
13. **تأكيد القيم الدينية والاجتماعية المرغوب فيها .**
14. **تعميق فهم الطفل لقضية معينة تتعلق بالمنهاج ، وخاصة الموضوعات الانسانية والأدبية .**
15.

أهمية المسرح المدرسي:

يسعى المسرح المدرسي إلى تحقيق العديد من الأهداف، والتي تعود في مجملها بمردود إيجابي على التلميذ منها :

- نشر روح التعاون والمرح داخل الفضاء التعليمي.
- التخلص من الخجل السلبي وإدخال المتعة ولذة الفرجة لدى الجمهور بعيدا عن ضغوطات البرنامج المدرسي.

- التسلية وإدخال المتعة ولذة الفرجة لدى الجمهور بعيدًا عن الضغوطات البرنامج المدرسي.
- تسهيل فهم بعض المواد من خلال مسرحة النصوص الدراسية.
- تعميق الوعي عند التلاميذ بمخاطر بعض الآفات الاجتماعية كالتدخين و المخدرات...الخ
- غرس الأفكار الإيجابية والقيم الحسنة وتهذيب تصرفات التلميذ.
- صقل واكتشاف الكثير من المواهب الفتية.
- تحسين الأداء اللغوي والتخلص من عيوب لمبدأ الشجاعة الأدبية.

يعتبر المسرح المدرسي جزءا مهما من النشاط الثقافي و الفني و التعليمي التعلّمي الذي يستهدف تطوير الأولويات الضرورية لسلامة و صحة المتعلمين ، و تنوير المجتمع بقضايا الطفل و الأسرة و قضاياه هو في حدّ ذاته انطلاقا من رؤية الطفل و المدرسة و مقاربتهما . والمدرسة النموذجية هي التي تولي النشاط المسرحي اهتماما واضحا بما يكشف عن مواهب المتعلمين ، ويفجّر طاقاتهم ، ويبرز ميولاتهم ورغباتهم ، ويظهر استعداداتهم ، ويغرس فيهم روح التسامح ويبعدهم عن العدوانية ، ويضمن لهم تكافؤ الفرص ، ويشعرهم بالمساواة ، ويساعدهم على مواجهة الحياة في وضعيات مستجدة ومختلفة . كما يعد المسرح المدرسي لبنة أساسية من لبنات الدعم التربوي ؛ فبإمكان المدرسة اعتماده كمجال فاعل لعلاج مظاهر التعثر الدراسي أو التأخر الدراسي أو الفشل الدراسي.

مسرحة المناهج:

تعد مسرحة المناهج أحد المداخل التعليمية التي تسهم في خلق جيل مبدع وذكي وقادر على تلقي المعلومات وتنظيمها، كما تعد المناهج الممسرحة من أمتع الألوان الأدبية التي يميل إليها التلاميذ.

ومن هذا المنطلق لا يطلب من مسرحة المناهج في المرحلة الابتدائية تخريج ممثلين صغار أو مخرجين أو فناني ديكور، بل المطلوب هو توظيف المسرحفي العملية التعليمية من أجل تنمية قدرات وإمكانات الطفل على أفضل صورة.

يقصد بمسرحة المناهج " إحياء المواد العلمية وتجسيدها في صورة مسرحية تعتمد على شخصيات تنبض بالحركة والحياة، لتخرج من جمود الحروف المكتوبة على صفحات الكتب، وقد اعترفت مبادئ التربية الحديثة بوجاهتها وقيامها على أسس نفسية وتربوية، وهي من خير الوسائل التعليمية والتربوية خاصة في المرحلة الابتدائية، وتختلف المواد الدراسية في مدى طواعيتها للمسرحة، فالمواد التي تتدرج في قصة تكون أكثر قابلية للمسرحية".

كما توصف مسرحة المناهج بأنها شكل مسرحي يقوم التلاميذ فيه، بتقديم مسرحيات مبسطة، إما في الفصول الدراسية، أو في مسرح المدرسة، وعلى الرغم من إمكانية نجاح هذه الوسيلة في ترسيخ الدروس التعليمية في أذهان الأطفال كممثلين ومتفرجين إلا أن إمكانية تأثيره تبقى محددة إذا لم يستطع كاتب النص أن يحافظ على التوازن الدقيق بين طبيعة المادة الدراسية ومصدرها «الكتب المدرسية» وبين خصائص

ومقومات العمل المسرحي الذي سيؤديه التلاميذ، كذلك فمن الصعوبات التي تواجه هذا النوع إمكانية وضع كل المناهج في صور مسرحية.

وعلى الرغم من اتفاق الجميع على أن أهم ملمح لمسرحة المناهج، هو تقديم مادة أكاديمية، في إطار مسرحي داخل الفصل، ورغم اتفاق الجميع على أهمية هذا النشاط من المسرح التعليمي، داخل المؤسسات التعليمية.

إلا أن معظم الإسهامات العربية في هذا المجال، لم تستطع أن تضع تعريفاً إجرائيا، يصور بشكل دقيق، ما المقصود بمسرحة المناهج؟

ولكن الدراسات العربية حاولت تحديد مفهوم مسرحة المناهج في:

1- إعداد مادة علمية في موقف درامي.
2- تجسيد هذا الموقف بواسطة التلاميذ، بأسلوب التمثيل، داخل الفصل أو على خشبة المسرح.
3- أن دور المعلم التوجيه والرعاية.
4- أن هناك بعض المقررات الدراسية لا تصلح لتوظيف هذا المنهج معها.

وتنعكس هذه الملامح بالضرورة على واقع مسرحة المناهج أو توظيف المسرحية التعليمية داخل الفصل الدراسي، حيث حصرت الدراسات هذا الواقع في:

1- ندرة النصوص التعليمية.
2- قصر العروض للنصوص التعليمية على حفلات آخر العام الدراسي.

3- اهتمام مشرفين المسرح بالمسابقات.
4- لا تخضع كافة المواد الدراسية لمسرحة المناهج
5- أكثر المواد تعرضا (اللغة العربية – الدين – العلوم).
6- قصر التوظيف على المراحل الابتدائية والإعدادية فقط

يتحمل المشرف المسرحي عبء الإعداد الدرامي للمادة التعليمية في أغلب الأحيان بمفردة الأمر الذي يؤدي إلى وجود قصور في أن يقدم المادة الدراسية في قالب درامي متكامل البناء.

خلاصة ما سبق يمكن تعريف مسرحة المناهج

" بإعادة تقديم الموضوع التعليمي بشكل غير مباشر من خلال وضعه في خبرة حياتية، وصياغته في قالب درامي، لتقديمه إلى مجموعة من التلاميذ، داخل المؤسسات التعليمية، في إطار من عناصر الفن المسرحي، بهدف تحقيق مزيداً من الفهم والتفسير" .

من هذا التعريف الموجز نرى أن «مسرحة المناهج» تعتمد على عدد من العناصر التي نحددها في:

1-موضوع تعليمي.
2- ربط الموضوع التعليمي بخبرة من الحياة.
3- صياغة الموضوع والخبرة في قالب درامي.
4- الاستفادة بفن المسرح بعناصره لتقديم هذا القالب.
5- وجود جمهور من التلاميذ المستهدفين بهذا العرض.
6- يتم العرض داخل المؤسسات التعليمية (غالبا الفصول الدراسية).

7- المنتج النهائي مزيدا من الفهم والتفسير.

وتشكل العناصر الثلاثة الأولى ما يعرف بمحتوى النص المسرحي التعليمي، والذي يتضمن موضوعاً تعليمياً يتضافر مع خبرة حياتيه يشكل معها نسيجا متسقا، يصاغ في قالب درامي، ويعتبر هذا المحتوى من أهم عناصر المسرحية التعليمية.

أما بالنسبة للموضوع التعليمي فهو يبدأ من محاولة تعليم الأطفال نطق بعض الكلمات أو تفسير بعض المفاهيم والمعارف الأولية، والتي قد يرى المعلمون أهميتها لمرحلة عمرية معينة، إلى تجسيد بعض الشخصيات والأحداث التاريخية المرتبطة بالمناهج الدراسية، وفي بعض الدول المتقدمة قد تتناول المسرحيات التعليمية بعض المواقف السياسية والاجتماعية التي تحيط بالتلاميذ في مجتمعاتهم وتشكل هم قومي ووطني أمامهم.

أما بالنسبة للإطار الذي يقدم فيه الموضوع التعليمي، فيجب أن يكون إطارًا من خبرات حياتيه، تعكس اهتمامات التلاميذ، ويتضمن شخصيات ومواقف يمكن التعرف عليها بسهولة، ومن خلال هذه المواقف القريبة من الواقع يمكن تقديم الموضوع التعليمي بشكل غير مباشر.

ويتم صياغة هذا النسيج من الموضوعات التعليمية والخبرات الحياتية في قالب من البناء الدرامي، الذي يعتمد على الفكرة والحبكة

والشخصيات والحوار، وبالطبع تتنوع أساليب البناء الدرامي، بتنوع أساليب الدراما عامة، وهذا موضوع آخر.

أما العناصر (من الرابع حتى السادس) فتشكل الاطار الفني الذي يتم من خلاله تجسيد النص التعليمي أو المسرحية التعليمية في عرض مسرحي، في واحد من أهم الأنشطة التعليمية التي تقدم داخل المؤسسات التعليمية، وهو مسرحة المناهج، ويتكون هذا الاطار من تقنيات فن المسرح التي تستخدم لتجسيد النص/ العرض وأهمها، المؤدون .. (الممثلون) وهم بالضرورة من غير الطلبة أو من الطلبة أصحاب الموهبة ومعهم المعلمون، أو ممثلون محترفون كما تتكون بعض الفرق المحترفة المتخصصة في هذا النوع من المسرح في الغرب، ايضاً لا ننسى هنا المنظر المسرحي والملابس والمؤثرات الصوتية، والتي يفضل في استخدامها مراعاة البساطة والاقتصاد في التكلفة. وبالنسبة لصغار الأطفال والأطفال ذو الاحتياجات الخاصة، نجد أن يكون مسرح العرائس، بعرائسه الجميلة عامل جذب هام للعملية التعليمية داخل الفصل لو استخدم كوسيلة لتقديم المسرحية التعليمية.

وطبعا يمتاز المسرح هنا بوجود مشاهدين، وهم جمهور الأطفال المستهدفين من العرض الذي يتم داخل حجرات الفصل، أو في أي مكان داخل المؤسسة التعليمية، ويمكن أن يصلح أو يعد لمثل هذا النشاط المسرح البسيط الذي يستخدم في مسرحة المناهج.

أما العنصر الأخير، فهو الذي يبلور الهدف من توظيف مسرحة المناهج ويلخص الإجابة عن سؤال «لماذا مسرحة المناهج؟

تعتمد مسرحة المناهج كعملية فنية – كما سبق القول– على ذات التقنيات التي تستخدم في فن المسرح كوجود نص وخشبة مسرح ومؤدون وجمهور، لكن الفرق الأساسي الذي يميز ما بين مسرح الطفل التقليدي والمسرحية التعليمية، يقع في الهدف العام الذي يسعى كل منه لتحقيقه، فبينما يسعى الأول إلى الترفيه في الأغلب، نجد أن رسالة المسرح التعليمي (مسرحة المناهج هنا) تسعى للمساعدة في العملية التعليمية، من خلال ما تحدثه من تأثير أو تنوير حول الموضوع التعليمي الذي تتناوله، بإحداث:

1- تغير في فهم واتجاهات المتلقي للموضوع التعليمي.
2- إثارة حب الاستطلاع والرغبة في المعرفة بموضوع تعليمي أو قضية تتناولها.
3- المساعدة على مزيد من التفسير وإزالة أو توضيح غموض في الدرس، أما بالنسبة لتغير الفهم وإثارة حب الإستطلاع:

فنجد أن المسرحية التعليمية لابد وأن تضيف ما لا يمكن للمعلم أن يقوله في الفصل، بمعنى أن الإعداد المسرحي والدرامي للمادة العلمية لا يكتفي بما تذكره الكتب الدراسية، بل يجب أن يضيف كثير من التفاصيل والمعلومات الإضافية التي تساعد على مزيد من الفهم والتفسير، ثم ربط كل ذلك بخبرة حياتية ومراعاة الاقتراب من الواقع في رسم الأحداث والشخصيات.

ويخضع ذلك إلى محاولة من يقوم بالإعداد بالإجابة على عدد من التساؤلات التالية:

1- ما هي المعلومات التي يمكن اضافتها إلى موضوع المسرحية المقترحة لتحقيق مزيدا من الفهم؟

2- هل ما تضيفه المسرحية من معلومات يتوافق مع الأهداف التعليمية للمنهج والمدرسة؟

3-ما المعلومات والخبرات الجديدة التي يمكن أن يتلقاها التلاميذ من المسرحية؟

4- هل هذه المعلومات والخبرات قادرة على إثارة التفكير النقدي للتلاميذ، أم أنها تدعم غالباً ما يعرفونه من أفكار؟

5-هل تتضمن المسرحية ما يكفي من عناصره تصلح للمتابعة والمناقشة؟

ويتطلب هذا ممن يحاول مسرحة المناهج أو يكتب مسرحية تعليمية، أن يقوم قبل البدء في كتابة المسرحية التعليمية، بالعديد من الدراسات والأبحاث والقراءات حول موضوعها والتي تساعد على تعميق الموضوع وتفسيره، وعندما يقوم بتحديد الخبرة الحياتية التي سيغلف بها موضوعه العلمي يفضل اختيارها من الواقع المعاصر للتلاميذ – إن لم يتطلب الموضوع خبرات خاصة – المألوف له، والتي تعكس اهتمامات التلاميذ، وتثير لديهم الرغبة في المناقشة سواء حول الخبرة أو الموضوع التعليمي الذي يربطه بالخبرة الحياتية ويوضح مدى تأثير كل منهما بالآخر، والاستفادة من ذلك في ربط العلم بالحياة. وتنمية الرغبة في

التحليل والنقد لهذه العلاقة. فأيما كان الجانب التعليمي، فلابد وأن تتعامل معه المسرحية التعليمية بما يدفع للنقد والتحليل. بمعنى أن المسرحية التعليمية لا تكتفي بما يجئ به المنهج، أي أنها ببساطة لا تقف كالببغاء الذي يردد المعلومات التي يمكن للمعلم أن يقدمها للتلاميذ في الفصل، بل يجب أن تدفع بالتلاميذ إلى ما وراء الحقيقة والمعرفة الموجودة في الكتاب المدرسي لربط هذه المعلومة بالإطار الحياتي العام، وهكذا تساهم في تحقيق التوجهات المطلوبة من التعليم عامة، والهدف المرجو من ممارسة هذا النشاط.

أهمية مدخل مسرحة المناهج

- تدخل المتعة والبهجة في نفوس المتعلم، وتجذب انتباههم للتعلم.
- فهي تبعث فيهم النشاط والحركة، والحيوية.
- تغرس في الأطفال المثاليات كالإخلاص ، الشجاعة ، الأمانة ، البطولة، العدالة، التعاون.
- وسيلة لإيصال التجارب السارة للأطفال، كما يوسع مداركهم العقلية ، وجعلهم أكثر فهمًا للحياة.
- وسيلة لتعويد الأطفال الخيال والقدرة على التفكير المبدع المستقل.
- تساعدهم على التكيف مع المدرسة ، حيث تحببهم إلى المدرسة.
- وتجعل المادة التعليمية سهلة الفهم مما يؤدي إلى تكوين اتجاهات إيجابية نحو المادة التعليمية والمعلم.

- وتحوّل المسرح المدرسي إلى ميدان علمي ثقافي ترفيهي.

أهداف مسرحة المناهج

- تحقق مسرحة المناهج مجموعة من الأهداف منها:
- تقديم المعلومات بأسلوب شائق جذاب.
- ترسيخ القيم التربوية لدى المتعلمين.
- توضيح ونقل الخبرات والمفاهيم المختلفة.
- مساعدة المتعلم على التفكير.
- تنمية الأداء التعاوني والمهارات الاجتماعية لدى المتعلمين.
- توسيع ثقافة المتعلم وتعديل سلوكه.
- التفاعل المباشر بين المتعلم والمادة المتعلمة.
- يحفز المتعلمين على الانتباه والاهتمام.

مبادئ مسرحة المناهج

- لابد من مراعاة عدة مبادئ أساسية أثناء القيام بعملية المسرحة منها:
- أن يكون من يقوم بهذه العملية مبدعا وملما بالنواحي التربوية.
- مراعاة الدقة العلمية وسلامة الحقائق والمفاهيم .

- أن تتوفر الحركة وأساليب الإثارة والتشويق والطرافة.
- الترابط الواضح بين الدرس وموضوع المسرحية.
- الحرص على الفكرة الأساسية للدرس الذي يجري مسرحته دون التطرف في التفاصيل المتشابكة.
- عدم الإسراف في عدد الممثلين أو تقارب صفاتهم وأسمائهم.
- بساطة الأسلوب واللغة المستخدمة .
- ملاءمة المادة العلمية مع مستوى المشاهدين والممثلين.

العرض المسرحي كالبناء المعماري، لاتظهر صورتهُ النهائية إلا باستكمال عناصره والأدوات المكوّنة له جميعها، وهي:

1- _الإخراج المسرحي: يعرف بأنّه تحويل النص المكتوب إلى عرض نابض بالحياة على خشبة المسرح، فتظهر جميع عناصره العرض المسرحي منظمة ومنسجمة بعضها البعض، ضمن رؤية فنيّة وفكرية واحدة، يديرها المخرج فهو القائد والموجّه للعمل إذ يتخيَّل شكل العرض منذ البداية، ويقرر تفسير النَّص، وينسِّق جهود الفنَّانين.

واجبات المخرج:

1-دراسة الجو النفسي.

2- تحليل الشخصيات.

3- تحليل النصوص وتفسيرها.

4-الإشراف على التدريبات.

5-تحديد أدوار الممثلين.

2- الممثلون: هم الذين يقدِّمون النصَّ للجماهير عن طريق تجسيد الشخصيات والاندماج فيها، ويتطلَّب ذلك قراءة النص وتحليله لفهم الشخصيَّة التي يجسِّدونها، ومعرفة الهدف من تجسيدها وتقسم أدوات الممثل التعبيرية إلى نوعين:

- **أدوات خارجية: وتتمثّل في الجسم والصوت.**
- **أدوات داخلية: تتمثَّل في الأحاسيس والمشاعر والانفعالات.**

3- الديكورات المسرحية: هو فنّ التزيين الذي يعكس اللون والصور فيه، ويجعل العرض الدرامي غنياً بالفرجة الجمالية ، كما يعكس المغزى من المسرحية والفكرة التي تقدمها ويحدد مكان المسرحية وزمانها، ويوحي الجو العام والمزاج وبوساطته يستطيع المشاهد فهم النص الأدبي.

للديكورات في العرض المسرحي وظائف ومنها:

- **تحديد الأبعاد الاجتماعية والاقتصادية والنفسية للشخصيات.**
- **تحديد مكان الحدث المسرحي وزمانه.**
- **الإيحاء بالجو العام للمسرحية.**
- **إضافة البهجة والحيوية والجمال للعرض المسرحي.**
- **مساعدة المتفرّج في تصوُّر البيئة الماديَّة التي ينبع منها الحدث الدرامي، لتنشيط ذهنه وإشراكة في الفاعلية المسرحية.**

يبدأ مصمِّم الديكور عمله بدراسة كاملة محللاً متطلباتها المتعلّقة بالمناظر مراعياً ما يحتاجه البناء المسرحي المطلوب من أجزاء الديكور من حيث: العدد والحجم والنوع.

4_ المكياج المسرحي: هو عنصر مكمِّل للعرض المسرحي إذ إنَّ ملامح الوجه تدلُّ على عمر الشخصية وصحتها وجنسيتها، وقد يعكس الوجه مهنة الشخص وسماته العامة ليتفاعل معها الممثل والمشاهد في آن معاً، والمكياج يساعد الممثِّل على أداء الدور وتقمُّصه وإظهار موهبته. كما للألوان والمساحيق والظلال والأصباغ أثرها في التعبير عن الشخصيات المختلفة، مثل: المهرج أو الشخصيات التاريخية.

5- الملابس المسرحيَّة: تساعد الملابس على فهم المشاهدين خصائص المسرحيَّة، وتظهر الفترة الزمنية والمكان الذي حدثت فيه، وهي مرتبطة بالشخصية ومن أبرز العناصر التي تقدم لنا أفكار حولها ومن الصعب الاستغناء عنها أو تهميشها أو عدم توخِّي الحذر في اختيارها.

6_ الموسيقا والمؤثِّرات الصوتيَّة: تتَّسم في إعطاء الجو المناسب والمؤثر للحدث المسرحي وذلك بتقديم الموسيقى التي يحتاجها العمل المسرحي، مثل: أصوات الحيوانات وأصوات الطبيعة (الرياح، المطر، العواصف) وإضافة إلى مصاحبة الموسيقا المناسبة لمشاعر الفرح والحزن والحبُّ والأمل.

7_ الإضاءة المسرحية: للإضاءة أثر في نجاح المشهد وإضفاء جاذبية خاصَّة على الصورة المسرحية التي يراها المتفرِّج. وهناك فرق بين الإنارة والإضاءة، فالإنارة تجعل من رؤية المتفرِّج للمشهد أمرًا ممكناً، أمَّا الإضاءة المسرحيَّة فهي لغة فنيّة تصاغ بشكل مدروس ومحدد لإضفاء دلالة أو حالة نفسية محدّدة ومقصودة بحدِّ ذاتها.

وظائف الإضاءة:

- **التأكّد والتركيز.**
- **الرويَّة.**
- **الإيهام الطبيعي.**
- **خلق الجو الدرامي.**
- **التكوين الفني.**

خطوات التدريس وفقًا لاستراتيجية مسرحة المناهج:

مرحلة الإعداد للمسرحية :

- اختيار النص المناسب .
- اختيار الأعضاء الذين يصلحون لأداء الأدوار.
- توزع الأدوار علي من وقع عليهم الاختيار .
- وإعداد الديكورات والملابس المناسبة.

مرحلة تدريس المسرحية، وتتضمن :

- التهيئة لأعضاء التمثيل لأداء أدوارهم .
- تعقد جلسة قراءة النص .
- تدريب التلاميذ الممثلون علي أداء الأدوار جلوسًا ،ثم بعد حفظهم لأدوارهم يتم تدريبهم علي خشبة المسرح .
- تجري عدة بروفات مع إعطاء التوجيهات اللازمة .

مرحلة التقويم:

- وتتضمن مناقشة المسرحية مع الأطفال، وتقويمها.
- تجري بروفة نهائية تستخدم فيها جميع المظاهر الطبيعية والتمثيلية والتنظيمية وكأنها الحفل النهائى.
- يعرض العمل المسرحي في حفل أمام المشاهدين .
-

أنواع وأشكال مسرحة المناهج

- مسرحة المنهج داخل الصف الدراسي: أى يتم تنفيذ المسرحية داخل الفصل ، وبالتالي فهي لا تحتاج إلى إمكانات فنية عالية.

- **مسرحة المنهج في الحفلات العامة: وهي التي تحتاج إلى إمكانيات مادية أكبر وإعداد وإخراج، ومؤثرات صوتية وإضاءة؛ إذن هي تحتاج إلى قدر عال من الحرفية..**

تأثير المسرح على شخصية الطفل

"يعد مسرح الطفل كما قيل من أهم ابتكارات القرن العشرين، فقد اكتشفت كثير من دول العالم – ومنها مصر – أهمية هذه المؤسسة الفنية المهمة في تنمية وبناء شخصية الطفل داخل إطار أكثر الوسائل جذبا وإمتاعا فتأثير العرض المسرحي لا يعادله تأثير أي مؤسسة أخرى فنية أو تعليمية في نفوس الأطفال وأن ما يتعلمه الطفل وما يتوفر له من معرفة مقرونة بالمتعة أثناء معايشة التجربة المسرحية يبقى أثره في نفسه مصاحبا له في رحلة حياته طويلا بعكس ما قد يتعلمه في قاعة الدرس، وسرعان ما قد يلقى به في طي النسيان، إلا إذا اتخذ المدرس في عيني الطفل صورة البطل فيكون لدرسه أثر السحر المسرحي"، فالأطفال "يسلمون أنفسهم ومشاعرهم وخيالهم وكل اهتماماتهم لما يقدم أمامهم على المسرح، ويهتم النقد الحديث بالبحث عن الأثر الكلي الذي يتركه العرض المسرحي في نفوس ومشاعر وخيال وسلوك الأطفال، وهذا يدعونا إلى التوقف كثيرا عند بعض العناصر التي تشارك في إعطاء أثر ايجابى لدى الأطفال، سواء في مجال المتعة بتذوق المسرح أو في مجال التأثير في سلوك واتجاهات الأطفال المشاهدين".

ففي هذه المرحلة الممتدة من الثانية عشرة إلى السادسة عشرة، وهي سن الرومانسية يفضل الأطفال في العمل المسرحي أن تمتزج المؤامرة بالعواطف، لأن الأطفال شديدو الحساسية في استقبال المحتوى

العاطفي في المسرحية، فمن الضرورى أن نتحكم في العواطف العارضة في المسرحية لأن هذه تميل إلى تشتيت إدراك الطفل وتشويش فهمه لهدف المسرحية، لذا يجب التأكيد على القيم المثالية، وتنجح مع جمهور هذه السن المسرحيات التي تدور حول بعض القيم مثل، النجاح في المشروعات، والوصول إلى القيادة والزعامة "وقليلو المعرفة بالطفل من كتاب المسرح والممثلين والمخرجين غالبا ما يحاولون المبالغة في تبسيط ردود الأفعال فنرى في أعمالهم مثلا الملك النمطي الذي ليس له إلا عاطفتان: الفخامة والحب، أو الشرير الذي يظهر في هيئة الشخصية الحقيرة، إن تصويرا بهذا الشكل ليس له قيمة، ذلك أن الشرير يجب أن يبرر أغراضه كما يفعل كل الناس، والملك يجب أن يحاول دائما أن يكون أبا وملكا فاضلا، كما هو مفترض لملك أن يفعل، ومن ثم نستطيع أن نحكم على أفعاله كشخص حقيقي له شعور طبيعي، ولو أعطيناه عواطف ورقية فكأنما نقول للطفل: هذه دمية متحركة وليس إنسانا الملك هنا لا عواطف له، وبالتالي لا يمكن للطفل قبوله كشخص حقيقي، ورغم أننا نضحك من الملك فإننا لايمكن أن نتعلم منه".

مسرح الطفل من أجل تقليد مسرحي راسخ

تقول د. نرمين الحوطي: إن المسرحيات الجيدة تثير عواطف كثيرة كالإعجاب والخوف والشفقة، فإذا أثيرت هذه العواطف بأسلوب سليم، فإنها تنمي في الطفل الأحاسيس الطيبة والإدراك السليم، أما إذا أثيرت عواطف الأطفال بطريقة رخيصة، أو بصورة مبتذلة، فإن هذا يسبب لهم ضررا بالغا ومدمرا "كأن نجعل من سلوك الأطفال الطبيعى مصدرا للسخرية أو التحقير"، لكن لا يكفى أن يتعرض الطفل للتأثير المباشر

السريع أو لمجرد رد الفعل العاطفي المؤقت، بل يجب أن يؤدي هذا التاثير العاطفى إلى دعوة الطفل إلى التفكير، وإلى المقارنة، وإلى إلقاء الأسئلة واتخاذ المواقف".

وبهذا يكون الكاتب المسرحبي قد استطاع أن يصل إلى قلب وعقل الطفل، وإلى إشباع رغبته في المعرفة والبحث، بما يحمل النص من خبرات متنوعة، ومعلومات ثرية وأساليب سلوك، كما أنه يحثهم على إلقاء الأسئلة والتعبير بجرأة وحرية، عما يجيش في نفوسهم ويدور بعقولهم من خلال المعرفة، والبحث عن المعلومات، وهو ما يؤدي بهم إلى إدراك العالم الذي يحيط بهم". ومما لاشك فيه أن أقوى أنواع الإفادة من مرور الأطفال بخبرة المسرح، هي التي يكون الطفل فيها مشاركا في الأحداث قائما بدور على خشبة المسرح، حيث يكتسب الممثل المسرحي مهارات قلما تتوافر في مجال آخر، ويكفي في هذا السياق اعتراف كثير من القادة العظماء والناجحين البارزين، بأنهم قد وقفوا على خشبة المسرح في سنوات دراستهم الأولى، وهو ما أكسبهم الجرأة والشجاعة والمبادأة والمواجهة والتركيز الذهني والاتساق الحركي أثناء المواجهة، والقدرة على تحمل المسئولية، وحسن التصرف في المواقف الصعبة، والتحكم في النفس والانفعالات وغيرها كثير من المهارات التي تمثل ضرورة لبناء شخصية الإنسان في أي زمان وأي مكان، فما بالنا والتطور الإنساني قد وضع الإنسان على محك المواجهة الدائمة، فلم يعد أحدنا باستطاعته أن يحيا بمعزل أو أن ينأى بأبنائه عن التطور الحادث من حوله، مما يؤكد على ضرورة إكساب الأبناء هذه الخبرات من خلال إتاحة الفرص لمعايشة التجربة المسرحية في المؤسسات التعليمية والتأهيلية.

"ولما للمسرح من خاصية التركيبية والمشاركة على مستوى العرض المسرحي بين التلاميذ والمعلم، والتلاميذ مع بعضهم البعض، والتفاعل المباشر بين المؤدي والمتلقي، فبذلك تعتبر مسرحة المناهج من أنجح الوسائل التربوية لتحقيق الخبرة المباشرة سواء للمؤدي والمتلقي أيضا، لأن العملية التعليمية خرجت من كونها معلومات تملأ بها عقول التلاميذ، وإنما هي خبرات يكتسبها الفرد لكي يتفاعل مع حياته بشكل أفضل.

والمسرح هنا يستخدم "كوسيلة تعليمية لشرح الدروس وتبسيطها وتجسيدها.... وهنا يتضح المسرح مجرد وسيلة، وليس هدفا في حد ذاته، إنه يستخدم ويستثمر لصالح المواد الدراسية... فهو أسلوب تعليمى ووسيلة إيضاح".

الدراما المبتكرة كأحد أساليب التربية

كانت الدراما المبتكرة التي يشارك فيها الأطفال أنفسهم هي "أحد الأساليب المهمة في مجال التربية الحديثة التي تعتمد على منهج التفاعل والمشاركة بين المؤدي والمتلقي، إنها تهدف – من خلال عمل الجماعة (الأطفال) وتفاعلها – إلى تطوير حرية التعبير بالجسد والأحاسيس والمهارات اللغوية والسلوكية، وتزيد الثقة بالنفس، والوعي والفهم الذاتي، إنها تطلق الإبداع الكامن في كل فرد، وتمده بالسعادة لذلك فهي تصلح أن تكون أسلوبا تربويا متكاملا أو يفاد منها في جميع جوانب تربية الطفل، سواء في مجال الإرشاد والعلاج النفسي.

وتعتمد الدراما المبتكرة على مجموعة من الأطفال مع القائد والذي هو بمثابة الموجه والمساعد لهم في تنشيط أفكارهم وخيالهم ومساعدتهم على ابتكار أفكار جديدة تنبع من ذواتهم أو من الموضوع المطروح من

خلال الدراما المبتكرة، والمكان الذي تؤدى فيه ليس محددا فيمكن أن يكون الفصل أو قاعة كبيرة أو في الهواء الطلق، حديقة، فناء، شاطىء بحر ...، وفي أي وقت، أثناء أو بعد ساعات الدراسة.

والدراما المبتكرة هي فكرة يحاول أن يستخرجها المدرب أو القائد أو المدرس من الأطفال أو من يطرحها عليهم، ثم يبدأ الجميع من خلال أفكارهم ابتكار مواقف وشخصيات وحوار في إطار هذه الفكرة، بصورة مرتجلة نتيجة المناقشة والحوار ثم يتطور الحديث بعد ذلك إلى الحركة، ويمكن أن يتحول الحدث بعد ذلك إلى نص مسرحي". وهذا كله يتم في إطار اللعب باعتباره تسلية نافعة، وباعتبار المسرح أيضا لعبة، لذا يجب أن توجه أوقات الفراغ أو الأنشطة الموازية، لصالح اللعب، من أجل القيام بمختلف الأعمال الإبداعية التي يمكن أن يفجرها الطفل، من خلال مواهبه وميوله، هي فرصة إذن لخلق الورشات (المسرح، الرسم، الموسيقى) من أجل صقل هذه المواهب وتطويرها، إن "منطق اللعب – بما فيه لعب الأطفال – بقواعده وتقاليده يعكس واقع المجتمع أنه "مرآة اجتماعية حقيقية" فاللعب يشكل أحد الأنشطة التربوية التي تستحق أن نوليها جل اهتمامنا، مثل باقي الأنشطة التي تقوم بها المؤسسة المدرسية، أن اللعب لا يمتاز فقط ببعده الفلسفي النظري، ولكنه موضوع للتربية وأحد عناصرها التي تهتم بها المدرسة كمؤسسة تربوية.

وقد أعتبر مونتيني "اللعب أكثر أنشطة الأطفال معقولية وصرامة". يقول هشام شرابى: يجب مساعدة الطفل فى عمليتي اللعب والتعلم، كما يجب مساعدته على البقاء لوحده، ولكننا نجد في المجتمع العربي، أن الطفل الصغير لا يتمتع بالمبادرة بما فيه الكفاية، وأن الناس من حوله

يقولون له دوما أن يفعل هذا وذاك، وبما أنه محاط بالناس دائما فإنه محروم من مبادرة اكتشاف ذاته، أو ما يمكنه أن يكون وما يستطيع أن يفعله من تلقاء ذاته، ولذلك يجب عدم إزعاج الطفل الذي يلعب وحده بهدوء، فهو لا يلعب فحسب بل يقوم بتنمية مهاراته، وهذا ما ينتج للطفل بمحاولة الخلق والإبداع مع التعبير عن ميوله ورغباته، حيث تسنح لنا هذه المرحلة بفرصة تسجيل مجموعة من الملاحظات، من قبل معرفة الميول الخاصة لكل تلميذ/ طفل: (تقليد المعلم، محاكاة الكبار أو تجسيد حادثة عند الحكي، لتقريب الحادثة من التلاميذ (المسرح، الرياضة، خطوط هندسية على السبورة، أعمال تجسيمية بالورق، النقش على الطاولة، التخطيط على الأرض.. ، الرسم أو الفنون التشكيلية، الضرب على الطاولات، أو خلق أصوات بتوظيف الأدوات المدرسية، أو التصفيق بشكل متناغم ..".

إذن من أجل تقليد مسرحي راسخ، ومن أجل ثقافة مسرحية جادة وفاعلة وقادرة على حث الطفل على التعبير عن ذاته وقدراته الخلاقة، يجب البدء مع الطفل من المدرسة والبدء باللعب. وخلاصة القول: هل اللعب باعتباره (استراتيجية) سيسمح بخلق مؤسسة قوية ومنسجمة بين المسرح والطفل، أم أنها مؤسسة محكومة دائما بالسياسة المتبقية من قبل المتدخلين والفاعلين، في حقول تعيش أبدا لحظات تجاذب مستمر.

****

الفصل الثاني
المسرح التربوي
(المفهوم – الأهداف - الأهمية)

الفصل الثاني

المسرح التربوي

مفهوم المسرح التربوي:

هو النشاط المدرسي الحر والذي لا يخضع لقيود المناهج والتزاماتها وإنما له أهافه الخاصة، وهو على هذا اختيار غير مفروض على الطلاب، وتتوقف مزاولته على جهود المعلمين في ترغيب الطلاب واعانتهم على ممارسة تنفيذه

لماذا المسرح التربوي؟

يجب أن تكون المسرحية التربوية نموذجًا ومثلًا أعلى لبث مجموعة من القيم يكون الناتج والعائد منها له إيجابية واضحة في تغيير السلوك السيء إلى سلوك حسن، ومع استمرار تنمية السلوك الطيب سيصبح المجتمع كله بعد ذلك يحمل هذا السلوك، فالمجتمع هو مجموعة أسر والأسرة ما هي إلا مجموعة أطفال ذكور وإناث وهم النواة التي بعد ذلك تكون اليد المنتجة لهذا المجتمع. ومن أجل هذا لا بد من تكاتف كل الجهات المسئولة عن تنمية السلوك الجيد لتربية ونمو الوازع الأخلاقي في الطلاب على مستوى جميع مراحلهم السنية، ومنها المسرح وباقي أنواع الفنون.

ثانيًا: أن العائد من المسرح التربوي إذا نجح في مهمته مضافًا إليه أن المؤدي على المسرح ينمي هوايته ويرى بعد ذلك المسألة الفنية بعيون أخرى أكثر إدراكًا ووعيًا عما كان يراها قبل ذلك– فقد دخل المعمل المسرحي نفسه وأصبح هو الذي يؤدي بعد أن كان هو المشاهد وبالتالي سيكون العائد عليه بعد ذلك عائدًا إيجابيًا؛ أما بالنسبة للسؤال الثالث وهو لمن يقدم المسرح التربوي؟ فقد أوضحت ذلك في دور المخرج. ولكن أفضل أن أضيف هنا هل يقدم المسرح التربوي من خلال ممثلين محترفين أم يقدم من أطفال؟ أم يقدم باشتراك الكبار المحترفين مع الصغار؟

لو افترضنا أن هناك دور (جد) مثلًا كما في مسرحية ما. هل يكون الجد من الصغار؟ ام يجب ان يكون رجلًا كبيرًا في السن. إن كان طفلًا فسيكون عبارة عن أضحوكة بين زملائه وإن كان كبيرًا في السن وممثلًا محترفًا، هنا سيكون بالنسبة للصغار نموذجًا، خاصة إذا كان ممثلًا مشهورًا فستكون نظرة الصغار له نظرة إعجاب أكثر فهو كان معروفًا لهم من خلال شاشات التليفزيون وهنا هو معهم ويستطيعون أن يكلموه ويكلمهم، وبالتالي سيحاول كل منهم أن يؤدي دوره بإتقان ويحاول كل منهم أن يظهر نفسه لينال رضا الممثلين المحترفين المشهورين الذين يعملون معهم في المسرحية. إذن على هذا المسرح يشترك الكبار المحترفون مع الصغار الناشئين.

أهداف المسرح التربوي

يقسم البعض(المسرح التربوي) إلى ثلاثة أهداف أساسية هي: [الأهداف النفسية والأهداف العضوية البيولوجية والأهداف الاجتماعية]

ويمكن ترتيبها بالشكل التالي :

1- النشاط المدرسي فرصة للكشف عن مواهب وميول التلاميذ ورغباتهم و إشباعها عن طريق ممارسة الفعاليات التي تساعد الأطفال على التعمق في مفاهيم الحياة الصحيحة.

2- يتكون للتلاميذ تصور واضح ومبدئي عن الحياة التي يعيشون فيها ذلك لأن النشاطات التي يمارسونها تقربهم من الحياة بشكل عملي وليس نظري.

3- يعمل على تفجير ملكات الابتكار والإبداع.

4- تهيئة مناخ صحي مناسب للعمل الجماعي وممارسة المشورة في الرأي والأخذ والعطاء والاستفادة من خبرة الآخرين ومعلوماتهم إضافة إلى أن النشاط يحقق لهم مجالاً للعب الذهني الحركي.
5- يعمل النشاط على مساعدة الدرس والمنهج الدراسي على أن يكون واضحاً . وبذلك يحقق النشاط المدرسي جانباً مهماً في رفد شخصية الطفل إضافة الى تحقيق معادلة تربوية سليمة في تثبيت المعلومات وشرح المناهج الدراسية

6- يحقق النشاط المدرسي للتلاميذ توازناً نفسياً مقبولاً بينهم وبين الناس الذين يحتكون بهم بما يدع لهم مجالاً للتغير الحر والتفكير السليم وابداء الرأي والمشورة وتثبيت القناعات بعيداً عن الخوف والوجل والتردد.

7-احترام العمل التطبيقي والاندفاع من أجله وبذلك تصبح نظرته عليه قابلة للتحقيق ويكون مستعداً لتحمل المسؤولية.

دور المؤلف في مسرح الطفل التربوي

المؤلف المسرحي هو ذلك الأديب الذي تقوم على أكتافه مسئولية النص المسرحي المكتوب، وتختلف المؤلفات المسرحية من مؤلف لآخر ومن نص إلى نص آخر كما سبق القول.

وعلى ذلك لا يوجد مؤلف مسرحي يكتب لمجرد الكتابة، بل لا بد ولأن يكون لدى المؤلف فكرة يحاول الكتابة عنها، أو أن يكون له هدف يراه هو وحده في خياله قبل أن يظهره في شكل نص مكتوب، فإن الفكرة والهدف الكامنان داخل رأس المؤلف هما الأساس، ثم تأتي بعد ذلك الوسيلة التي يظهر بها هذه الفكرة وهذا الهدف، فإن الفكرة والهدف يسبقان الوسيلة إلا وهي اللغة التي يكتب بها النص المسرحي سواء كانت لغة عربية أو لهجة عامية تابعة لبيئة معينة أو قرية معينة أو شعرًا أو نثرًا... وهكذا.

ولكن هل جميع النصوص المسرحية تتناسب مع كل المشاهدين على اختلاف ثقافاتهم وأعمارهم وبيئاتهم... إلخ. أم أنه يجب ان يراعى المؤلف المسرحي لمن يكتب هذا النص المسرحي فإن كان المؤدون على

المسرح من الممثلين المحترفين وكان الجمهور من الكبار وأصحاب الثقافات العالية أو حتى المتوسطة. جاء النص موافقًا لهؤلاء المشاهدين. أما إذا كان الجمهور من صغار السن فهنا يجب أن يقف المؤلف وقفة مع النفس ليراجع نفسه. ما هو النص المناسب لهؤلاء الصغار؟ ثم هل يقصد بالنص المسرحي مرحله عمرية محددة؟ وأيضًا هل هو نص تعليمي؟ أي أنه ينتمي إلى المسرح التعليمي، أم أنه نص مسرحي لمسرحة المنهاج؟ أم أنه نص تربوي؟ ولذا فإننا هنا بصدد أن نكتب عن موقف المؤلف المسرحي للمسرح التربوي لأن في مثل هذه النصوص المسرحية ما هو هام ومهم.

وعليه فإذا كان المؤلف المسرحي للمسرحية التربوية غير قادر على أن يكون النص له هدف تربوي فمن الأفضل إلا يكتب لمسرح الأطفال؛ ذلك لأنه إذا لم تكن عند المؤلف القدرة على صياغة نص مسرحي تربوي يتناسب مع المرحلة السنية فيفضل إلا يقترب من هذا الفعل ذلك لأن النص المسرحي التربوي لا بد وان يكون له عائد إيجابي على المشتغلين على المسرح وأبضًا على المشاهدين من نفس المرحلة السنية.

والمسرحية التربوية يجب أن تحتوي على كل العناصر المتضمنة المسرحيات عمومًا، فيجب أن تحتوي على مقدمة وتعريف بالشخصيات ثم تبدأ المشكلة الأساسية في الظهور ومنها يظهر الصراع ويكون النسيج الدرامي به وضوح للعمل حتى تصل المسرحية إلى الذروة وتضح الأزمة ويزداد الصراع حتى نصل إلى نهاية المسرحية. التي لا بد وأن تنتهي بنهاية سعيدة وبانتصار الخير على الشر، وحتى يشعر المشاهد الصغير

وأيضًا المؤدي الصغير أن الشر بشتى أشكاله لا بد وأن ينهزم أمام قوى الخير، وحتى يصبح الأمل عاملًا من العوامل المهمة في المسرحية التربوية.

والطبيعي أن المسرحية التربوية تنقسم إلى فصول ومن الممكن أن يشتمل الفصل على مشاهد، وأن كل مشهد به عدة مواقف ولا بد للمؤلف أن يعطي كل جزء في العمل المسرحي حقه وأن يبتعد عن الإطالة أو التقصير، وكذلك يجب على مؤلف النص المسرحي للمسرحية التربوية حسن اختيار الألفاظ والعمل على وجود هدف تربوي من هذه المسرحية والموضوعات التي يمكن أن تحتويها المسرحية التربوية ليس بالقطع كل ما سوف أذكره هنا ولكن على المؤلف أن يتناول ما يريد أن يظهره ويؤكد عليه من حيث الناحية التربوية، وهذه السلوكيات والقيم التي ينتج عنها إيجابيات تصل للطالب المؤدي أولًا ثم الطالب المشاهد ثانيًا، وهي:

-الإيمان بالله وحب الخير للنفس وللغير على السواء.

-الولاء والانتماء للأسرة والوطن.

-تنمية الإحساس بمسئوليات حقوق المواطنة.

-احترام المجتمع ومعاييره وعاداته وتقاليده وترسيخ هذه العادات والتقاليد.

-الانسجام والتوافق الأسري والالتزام بقيم العائلة.

-القدرة على نقد الذات لتحسين الأداء.

-القدرة على التعاون مع الأسرة والزملاء.

-تجنب الأفعال الخاطئة والشريرة.

-الابتعاد عن الكذب والالتزام بالصدق والابتعاد عن النفاق والرياء.

-طاعة المعلمين وأولى الأمر.

-الصبر على الشدائد؛ كأن يصاب المؤدي بموت عزيز أو الوقوع في أي شدائد.

-النظافة بكل أشكالها: نظافة اليد وعدم الغش- نظافة الملبس- نظافة اللسان والابتعاد عن الألفاظ البذيئة.

-الابتعاد عن الغيرة والحقد والأنانية.

-الالتزام بالأمانة.

-تشجيع الطلاب على العمل الجيد وإثابتهم على ذلك، حتى يبتعدوا عن -الأعمال السيئة فنكون سببًا لمعاقبتهم.

-تجنب الشرور والمال الحرام وبث روح القدوة الحسنة والالتزام بالنماذج المشرفة في الشرف.

-احترام الكبير والعطف على الصغير؛ واحترام بعضهم البعض.

-حب العمل واحترامه وتنمية الرغبة في التعلم والتطور- وحب الاستطلاع.

-تنمية الإحساس بالإخاء والتسامح، وأن ممارسة ذلك ليس من قبيل الشفقة أو التفضل بل فضيلة إنسانية لازمة وملزمة.

-إقامة العدل والمساواة وعدم التحيز.

-تنمية النزعات الوجدانية تجاه الأحداث العالمية بما يؤدي إلى التعاطف الإيجابي والتعاون في الشدائد للتخفيف من آثار الكوارث.

-الاهتمام بنظافة البيئة وحمايتها من التلوث الناتج من المجتمع، ومحاولة تثقيف الأقربين.

-الابتعاد كل البعد عن مظاهر العنف بكل أشكاله.

-تنمية الخيال العلمي والذي يتناسب مع المرحلة السنية.

هذه النقاط ليست هي كل ما يجب أن يكتب عنه مؤلف النص المسرحي بل هناك المزيد من النقاط لم أذكرها؛ ذلك أن العلم والمعلومات لا يقتصر عليها فرد. ولكن المهم أن يكون النص المكتوب للمرحلة السنية يتوافق تمامًا معها وأن يكون هدفه التربوي واضحًا، من هم الممثلون على المسرح التربوي؟ هذا السؤال كثيرًا ما يسأله المتخصصون، ولنا هنا إجابة واضحة من خلال بعض الأسئلة:

أولًا: لماذا المسرح التربوي؟

ثانيًا: ما هو العائد من المسرح التربوي؟

ثالثًا: لمن يقدم هذا المسرح التربوي؟

وغيره من الأسئلة.

دور المخرج في المسرح التربوي

يختلف دور المخرج في المسرح التربوي عن دوره في مسرح المحترفين في عدة مهام. فهو ليس فقط مخرجًا وظيفته نقل النص المسرحي المكتوب إلى عمل مسرحي مسموع ومرئي بإبداع فني جمالي. بل يشتمل على ذلك ويضاف إليه بعض المهام الأخرى التي من شأنها أن يكون هذا الإبداع في الإخراج يتمتع بنواحٍ تربوية كي يتحلى بها المؤدون على هذا المسرح، وهو مسرح الصغار وعلى ذلك لا بد لمخرج هذا النوع من المسرح أن يُلِم إلمامًا تامًا بسيكولوجية المرحلة السنية التي يقدم لها هذا النص المسرحي المكتوب لهذه المرحلة النسية على المسرح بممثلين أطفال ولجمهور أيضا من نفس مرحلة سنهم وغيرهم. ذلك أن

معرفة المخرج بهذه السيكولوجية سينتج عنها عرض فني يتخطى السلبيات، بل ويكون له عائد إيجابي على الطالب المؤدي وأيضًا على الطالب المشاهد.

وفى واقع الأمر فإن الطالب المؤدي ستكون الاستفادة بالنسبة له من خبرات المخرج ومساعديه أكثر بكثير من الاستفادة العائدة على الطالب المشاهد، لأن العلاقة المباشرة بين المخرج ومساعديه والطلاب المؤدين ينتج عنها فهم الطالب لآراء المخرج وملاحظاته والاستجابة لها على الفور.

ومن أجل هذا سنوضح بعض النقاط التي ستعود على الطالب المؤدي بأسلوب جديد تربوي وسلوك أكثر تطورًا من خلال مخرج المسرح التربوي. وهي تتمثل في الآتي:

نحن نعرف أن المسرحية المكتوبة لا يعرف الطالب المؤدي مضمونها إلا عندما يوزع المخرج الأدوار على الطلاب. هنا تبدأ تدريبات نسميها تدريبات المنضدة. وهي التي يكون فيها كل طالب معه نسخه من النص المسرحي، وهو يعرف دوره الذي كلف به، وتبدأ التدريبات بقراءة كل طالب لدوره في حضوره المخرج ومساعديه إن وُجد له مساعدين. وهنا يمكن لأي طالب أن يسأل المخرج أسئلة تدور حول شخصية الدور الذي سيقوم به، وعلى المخرج أن يشرح لكل طالب أبعاد هذه الشخصية وما يجب أن تكون عليه. وهذه الأسئلة في حقيقة الأمر ليست ضياعًا للوقت بل هي من صميم العمل. حتى يمكن أن يتولد عند الطالب المؤدي مزيدًا من معرفة الدور الذي سوف يؤديه والانفعالات المتوافقة مع كل موقف. وفي واقع الأمر فإن المخرج هنا ليس بالمعلم الذي يطرح معلومة وعلى

الطالب ألا يتناقش معه. بل بالعكس فإن لغة الحوار بين المخرج والطالب المؤدي سينتج عنها مودة وألفة ينتج عنها حب للعمل.

ومن أجل أن يتحقق ما جاء في النقطة السابقة يجب أن يراعي المخرج أن يكون أسلوب التعامل بينه وبين الطلاب يبتعد تمامًا عن التخويف أو التهديد حتى يحبب الطلاب في العمل المسرحي.

في بعض المراحل السنية خاصة عند دخول الطلاب مرحلة البلوغ (سن المراهقة) ينتاب بعض الطلاب من الجنسين شيء من الخجل والانطواء وعدم الثقة بالنفس، ولذا فإن الأداء التمثيلي يعتبر نوعًا من العلاج لمثل هذه الحالات وخروج الطلاب من هذه الأزمة النفسية. وبالتالي فإن العمل المسرحي بما فيه من مواجهات متعددة وهي: أ- مواجهة الطالب بأداء دوره أمام المخرج ومساعديه. ب- أداء الطالب لدوره في حوار مع زميله في الموقف. ج- مواجهه الطالب المؤدي لدوره في العمل الجماعي المشترك للمسرحية ككل. د- مواجهة الطالب المؤدي لدوره أمام جمهور المشاهدين. كل هذه المواجهات قادرة على أن تخرج المنطوي إلى المجتمع فيكون عنصرًا من العناصر الفاعلة في المجتمع بعد ذلك ويكون عنده ثقة في نفسه. يعمل المخرج على تنمية احترام الطالب المؤدي لعنصر الوقت، لأن العمل المسرحي من أوله إلى آخره مرتبط بزمن العرض، ولذا فإن كل دقيقة في العمل المسرحي تتقدم بالأداء حتى يصل إلى نهاية المسرحية. ومن هنا يتعلم الطالب المؤدي الحرص على الوقت وألا يضيعه في أشياء لن تعود عليه بفائدة. فكل دقيقة وكل ساعة وكل يوم يجب أن يعطى للتطور والتقدم والارتفاع بمستوى الأداء. سواء العلمي أو الحرفي أو الفني.

على مخرج المسرحية التربوية أن ينمي عند الطلاب المؤدين للمسرحية حب العمل واحترامه وبذل كل الجهد وكل ما يؤهله إلى الارتفاع بمستوى الأداء الحرفي والفني على المسرح.

المخرج في المسرح التربوي عليه أن يربي عند الطلاب المؤدين الالتزام بالمواعيد وأن يعلمهم ثقافة المهنة، وأن العمل المسرحي كي يتم لا بد وأن يكون كل مشترك فيه في مكانه ويكون مستعدًا، فالمؤدون لا بد وأن يكونوا في ملابسهم الخاصة بالدور وأن يكون المؤدي حافظًا لدوره ويعرف تمامًا تحركاته على خشبة المسرح. ودخوله وخروجه. وعلاقته بالآخرين وهكذا.

وأيضًا جميع المشتركين من عمال ديكور وإضاءة وجميع المشتغلين بعناصر العرض المسرحي وباختصار كل المهنيين حتى يتم العرض كما أراده المخرج ويظهر بشكل جمالي، ولذا فإن تعود الطلاب المؤدين على الالتزام بالعمل المسرحي سيصبح بالنسبة لهم سلوكًا جيدًا، ويصبح هذا السلوك أحد السمات الأساسية في التربية الحديثة.

إن من مسئولية مخرج المسرحية التربوية ومساعديه هي تعليم الطلاب المؤدين كيفية المحافظة على ملابس الدور الذي يؤدونه وأن تكون دائمًا في مكانها الذي تحدد لكل دور وأن يتم (تعليق) الملابس الخاصة بالدور بعناية بغرفة الملابس حتى تبقى دائمًا نظيفة لإمكان استخدامها في اليوم والأيام التالية.

وهذا السلوك وهذه التربية ستصبح بالتدريج نمط سلوكي متميز، ستشعر به الأسرة التي سوف تلاحظ التغير إلى الأفضل الذي وصل إليه

ابنهم بعد أن مارس العمل المسرحي، وأصبح مهتمًا بملابسه بعد أن كان مهملًا ولا يبالي.

من المعروف في مرحلة سن المراهقة أن الطلاب يميلون إلى المزاح والاستهزاء بعضهم لبعض، ولذا فمن الممكن أن يكون بالمسرحية دور لابن شخصية ذات سلطة ونفوذ، ودور آخر لابن شخصية خادم مثلًا، من هنا نجد أنه من الممكن ان يستهزء الطالب القائم بدور ابن الشخصية الكبيرة من الطالب ابن الشخصية الأخرى. ولذا وجب على المخرج أن يبدل الأدوار بين الطلاب حتى لا يستهزئ طالب بطالب آخر. كما أن تبادل الأدوار يعطي فرصة أكبر للطلاب لاكتساب الخبرات الأدائية المسرحية، ويساعدهم على كثير من الحفظ. وهذا أيضا من سمته ألا ينفرد طالب دون آخر بالدور الرئيس ويتملكه الغرور.

إن فن التمثيل المسرحي يعطي المؤدي القدرة على الحفظ، فهو من خلال النص المكلف به يجب أن يحفظه حفظًا تامًا بل ويحفظ أيضا مفاتيح الجمل التي يقولها الممثل (نهايات الجمل التي تسبق حديثه) ونلاحظ أيضا في المسرح التربوي أن المؤدين من خلال التدريبات يكادون يحفظون النص المسرحي كله وهذا يجعل الطالب عنده سرعه الحفظ لما يدرسه من مواد دراسية تهتم بالحفظ. والحفظ عند الصغار عملية هامة جدًا، فهم يحفظون آيات قرآنية وأشعار ونثريات وقوانين علمية وغيرها ويستطيعون استدعاء هذه المعلومات من ذاكرتهم وقت اللزوم. وبالتالي تصبح عندهم ذخيرة علمية ومعرفية مختزنة في ذاكرتهم. كما يوسع بها آفاقه المعرفية والثقافية والعلمية.

فن التمثيل المسرحي يعلم المؤدي لغة الحوار التي يفتقدها كثير من الناس، ولغة الحوار توضحها في أن المؤدي أو المتحدث يجب أن يكون فردًا واحدًا، أما المستمعون فمن الممكن أن يكونوا مجموعة أو اقل. ولذا يجب أن يحترم الجميع المتحدث وألا يقاطعونه حتى يفرغ من كلامه. ثم بعد ذلك يتحدث الآخر ويكون المتحدث السابق هو المستمع أو أحد المستمعين، وأيضًا لا يقاطعه أحد حتى يفرغ من كلامه أيضًا.

إن من مهام مخرج المسرحية التربوية أن يوضح للمؤدين الصغار كيفية الالقاء المسرحي، فلا يصح أن يتحدث المؤدي بسرعة ويصبح كلامه غير مفهوم للمشاهدين وإن علو الصوت أو انخفاضه لا بد وأن يكون تابعًا لمتطلبات الموقف، كما أن مخارج الحروف ووضوحها له جاذبيته الخاصة، وضبط إيقاع المسرحية له أيضًا تشويقه الذي يعود على المشاهدين بالاستمتاع من المسرحية.

إن العمل المسرحي هو عمل جماعي ويشترك فيه العنصر البشرى المتمثل في المؤدين للتمثيل أو المغنيين أو الراقصين. والذين يوصلون النص المسرحي للمشاهدين. والعناصر البشرية الأخرى التي نعتبرها خلف الكواليس ومنهم مهندس الديكور ومصمم الملابس وعمال الورش التابعين لهم وعمال الإضاءة...إلخ.

هذه العناصر هي عناصر لها أهميتها على خشبة المسرح وعلى ذلك يجب أن يوضح مخرج المسرحية التربوية للطلاب المؤدون على خشبة المسرح كيفية المحافظة على العمل كفريق واحد له هدف واحد هو توصيل المعلومات التي داخل النص المسرحي للمشاهدين. ولذا فلا يسمح أن يتغيب أحد عن التدريب وبالتالي ينمو عند الطلاب المؤدين حب العمل

في هذا الفريق الذي ينتمي إليه وهو مشترك معهم في توضيح الرؤية المسرحية التي يراها زملاءه المؤدين من نفس المرحلة السنية كما سيشاهدها أيضًا أولياء أمور الطلاب وأقاربهم وأعضاء هيئة التدريس بالمدرسة والإداريين والعمال، ويصبح العمل هنا ليس فقط مشاركة أعضاء الفريق مع بعضهم؛ ولكنها مشاركة اجتماعية. ومن هنا يعرف أولياء أمور الطلاب أن الأداء المسرحي يهم الطالب وأن الهواية التي يميل إليها الطلاب يجب أن يمارسوها حتى يمكن تنمية العقل والحس والوجدان وأيضًا تربية الجسم والارتقاء بالسلوك الاجتماعي.

يجب على مخرج المسرحية التربوية أن يكتشف المواهب عند الطلاب فيعطيهم الفرصة للأداء ومتابعة هذا الأداء بما عنده من خبرة مسرحية تمكنه من اكتشاف الطالب الموهوب وتشغيله وتوجيهه حتى يفرغ كل ما عنده من طاقة في مجال هوايته ولنفترض أنها التمثيل.

ومن الممكن أيضًا أن يكون أحد الطلاب المشتركين في العرض غير موهوب في هذا النوع ولكنه موهوب في نوع آخر من الفن؛ فمثلًا قد ينشغل أحد الطلاب بفن الديكور المعلق على المسرح فبملاحظة المخرج لهذا الطالب يستطيع أن يعطي فكره لولي أمر هذا الطالب عن ميول هذا الطالب.

ذلك لأن كل جيل لا بد وأن يوجد فيه كل مهنة ففي كل زمان يوجد المحامي والمحاسب والطبيب والصيدلي... إلخ كما يوجد أيضًا الشاعر والمؤلف الموسيقى والمغني والممثل والمخرج، ولذا فان جميع القيادات وأيضًا الأسر يجب ملاحظة ومتابعة أبنائهم والتركيز على ما

يهون حتى يعملوا بموهبتهم ويحسنوا الأداء فعندما تكون صنعة الإنسان هوايته فهو لن يمل من العمل ولن يبخل بالجهد في سبيل الوصول بهمته إلى أعلى المناصب والدرجات.

****

نماذج لمسرحيات

مناسبة للفئة العمرية من (8 سنة إلى 10 سنة)

المسرحية الأولى: **حيوانات الغابة**.

شخوص المسرحية:

الطاووس

الثعلب

الغزال

الطير

الدب

الفيل

الأرنب

الأسد

الغراب

الفصل الأول – المشهد الأول

المنظر: غابة غناء(بعدما يفتح الستار يبدأ الحيوانات بتعريف أنفسهم)

الطير: أطير في البستان...أطير في أمان...و أنشد بالألحان... كعاشق ولهان

شكلي جميل

وصوتي عليل

شعاري الحب عنواني الحنان

الغزال:

أما أنا الغزال...سريعة الجري

بعيدة المنال...ولحمي طري

أعشق الجمال

وأمشي في دلال

يصطادني الملوك في البر

الفيل:

وأنا الفيل...أنفي طويل

وحجمي كبير...وأغار من الأمير

لأنه جميل

الثعلب:

أنا الثعلوب...أنا ماكر

بالحيلة أاخذ ما أريد

والغدر طبعي الوحيد

وكلامي يغوي كشاعر...أنا الماكر

الغراب:

أما أنا الغراب .... أطير في البستان

واحمي السلطان

من غدر الحيوان

فلوني أسود ... وقلبي أسود

وميزة الغراب

ينعق بالخراب

ونكره الأوطان

الأسد:

أنا ... أنا الأسد .... والكل لي يشهد

الكل لي مباح

الحزن والافراح

ولست ملك البلد ... لا حكم لي لا عهد

الدب:

دبدوب انا ... وحجمي مخيف

وقلبي انا .... طيب لطيف

تخافني الاجناس

الحيوان وكل الناس

واعشق الصيف والخريف

الطاووس :

اما انا الطاووس ... جميل كالشموس

احكم البستان

وعهدي الامان

وشعبي لا يعرف البؤس

الجميع:

مملكتي في وسط الغابة ... ممكلتي حياة وارادة

مملكتي ارض الاحلام

من زمن نحيا بسلام

مملكتي حب وسعادة

(بعدما يعرف الجميع نفسه يخرجون ويبقى الطير والارنب في المسرح)

الطير: (وهو يرقص)ما أحلاها ... ما أحلاها .... هذه الغابة...ما أحلاها ... فيها الطير يغني بسلام، هي جنة أحلام، ما أحلاها، ما أحلاها.

الأرنب: أراك سعيدًا هذا اليوم يا طير الصباح.

الطير: نعم، فأنا سعيد...سعيد جدا جدا.

الارنب: وهل هناك ما يسعدك الى هذا الحد ؟

الطير: نعم .. انظر الى هذا الصباح الجميل، وانظر إلى تلك الأزهار اللطيفة وانظر الى اخواتي الحمامات واسمع..... تغريد البلابل و.....وزقزقة العصافير وهي تنشد .. ما أحلاها .. ما أحلاها.

(يخل غراب وهو يقرع على طبل ،ليبلغ اهل الغابة شيء)

الغراب: يا اهل الغابة ..... يا اهل الغابة ..هناك قرار هام اتخذه الملك فتعالوا الى هنا لتسمعوه.

(يتجمع الجميع و حديث فيما بينهم)

الغزال: (يكلم الجميع) يقولون ان الملك قد نصب الثعلب نائب له

الطير: (بأستغراب وخوف) ماذا ؟ اصبح الثعلب نائب للملك .

(يكلم الدب) ايها الدب الثعلب اصبح نائب للملك

الدب: (بصوت خافت) لقد جاء الملك . لقد جاء الملك

الطاووس: (يعتلي جذع نخله ويكلم الجميع) يا اهل الغابة .. لقد اخترت من بينكم نائب لي ؟؟

(الحيوانات كلام فيما بينهم واستياء)

الطاووس: سكوت رجاء، لقد اخترت السيد ثعلوبا نائبا لي.

الدب: ولماذا السيد ثعلوب، لماذا لم يكن الأسد نائبا؟.

الطاووس: لا فالأسد فكيه أكبر من كرسي العرش، أما السيد ثعلوب فهو صادق . وبرئ . ويحب موطننا جدا.

الجميع: (بامتعاض) أمرك سيدي مطاع ... عاش الملك، عاش الملك.

(هنا تبدا اغنية مع حركات تعبيرية)

مملكة الامير ... حبنا الكبير

بستاننا الجميل

هواءه العليل

الحب في ارضنا .. في الطير والشجر

العدل في حبنا .. في الليل والقمر

والكل يشدو هنا .. العصفور والنهر

بهدير نهرنا .. الطير والشجر

يظهر شيخ كبير يلبس ملابس بيضاء وبيده كتاب يقراء فيه ومن ثم يكلم الجمهور

الراوي: كل الحب والسعادة هذه لم تدم . فبعدما اصبح الثعلب نائبا غدر الكل وطغى. (اطفاء انارة المسرح بعد انسحاب الراوي)

المشهد الثاني

المنظر: قصر ملك الغابه فيظهر الثعلب مع الغراب

الثعلب: (وهو يحتضن بذراعيه الغراب) اسمعني يا حارس الملك .. من منا يكره ان يكون وزيرا.

الغراب: (بتعجب) ها..... وزيرا !!

الثعلب: نعم .. ساجعل منك وزير

الغراب الأول: حقا .. حقا ستجعلني وزير.

الغراب: و أكل مانريد ..ولكل لي خدم ..

الثعلب: نعم . لكن .. . بعدما نقتل الامير

الغراب: نقتل الامير !!

الثعلب: نعم نقتل الامير

الغراب: كيف ؟

الثعلب: كاس ماء و قطرة سم و دمعتين مات الملك (يبكي)

الغراب: كيف ؟.لا. لا

الثعلب: فكر جيدا... فكرسي الوزارة اغلى من الملك ....هيا هيا

(يخرجون و خلف الكواليس بكاء وعويل) (اطفاء انارة المسرح)

المشهد الثالث

المنظر: وسط الغابة ليلا وبقعة ضوء على الغزال الذي سيظهر بعد الإطفاء

الغزال: (يبكي) مات الملك ... غدرو الملك .. مات الملك

(يظهر الثعلب و الغراب يسترقون السمع والنظر إليه)

الثعلب: ايها الغراب اقطع لسانه ...واقتل كل من يشك بنوايانا.(يضحك بصوت عال)

(اغنية مع حركات تعبيرية للجميع)

مات الامير .... وحل الشقاء

والثعلب الشرير... لا يعرف الوفاء

ها قد طغى ... وشرد و قتل

ها قد صنع ... مقابرا" لا تحتمل

(إطفاء الأنوار وبقعة ضوء على الراوي وسط المدينة)

الراوي: وبعد ما طغى الثعلب و قتل و شرد اجتمع الاخيار ليتخذوا القرار

(يستدير الراوي ليسار المسرح فيضاء المسرح ببقعة ضوء على مجموعة من المجتمعين وسط شجاعة وخوف البعض)

الطير: لابد من الخلاص منه... كل يوم يقتل صغارنا و كبارنا و نسائنا.

الفيل: اسكت .. فله اذن وعين في كل مكان اسكت لا نقتل

الدب: وهل الحق اصبح قتل ؟

الفيل: دعك من هذه الشعارات .. فهو قوي .. وله في كل مكان عين ترى واذن تسمع.

(اثناء الحديث يظهرون الغربات يسترقون السمع)

الطير: من منكم يريد الخلاص منه فلينضم لقافلتي ..

الدب: انا معك.

الغزال: وانا معكم

الفيل: (صامتاً)

الطير: وانت ايها الفيل فضلت الصمت..اليسكت عن الحق شيطان اخرس ...وستبقى حجم كبير بلا موقف او منفعة .

الفيل: دعني و شاني ايها الطير ...(يصرخ) دعوني.

الغزال: و الغراب الا نسمع رايه ؟

الطير: الغراب مزيج بين اللون الاسود و الابيض الا ان اللون الاسود قد طغى عليه فاصبح حاشية الطاغية اما نحن فعلينا ان نسرع في البحث عن المنقذ .(يخرجون)

الفصل الثاني– المشهد الاول

المنظر : القاعة الملكية للقصر(يدخل الثعلب والغراب)

الغراب : سيدي لقد سمعناهم وهم يتامرون عليك

الثعلب: (يضحك) و من منهم خاف ان يتامر علي ؟

الغراب: كلهم تأمروا عليك إلا الفيل فقد بدى خائفا منك

الثعلب: أأتوني بالفيل لنضحك عليه قليلا .و من ثم عذبوه لأنه يستحق منا الشكر لوفائه لنا.(يضحك)

(يخرجون) إطفاء الإنارة ومن ثم إضاءتها يظهر مجموعة من الحيوانات تسير في الغابات(تبدأ الأغنية مع ظهور الحيوانات التي سافرت تبحث عن المنقذ)

سافر الابطال .... يبحثون عن الامال

الطير في الجبال ... البحث في الشمال

الكل هاجروا

الكل سافروا

يبحثون عن قاهر المحال

المشهد الثاني

المنظر: اجتماع في وسط غابة (يلتقي الثلاثة المسافرون مع الأسد)

الطير: ياسيدي الأسد .. يا ملك الغابات لقد جئناك مستجيرين بك

الأسد: اهلا بكم في غابتكم لاخرى

الدب: لقد جئناك وكلنا امل بك بان تخلصنا من حكم جارعلينا و طغى.

الأسد: ومن هذا الذي طغى في ارض الله

الغزال: انه الثعلب....الثعلب ياسيدي ..قتل أبنائنا ونهب أموالنا وسلبنا حتى نسائنا ..واحال كل الغابة الى سجن كبير يهان فيه كل شيء

الأسد: (يضحك) الثعلب . اي طاغية قزم هذا

الطير: لقد قتل ملكنا و قتل أهلنا و دفن أحبتنا

الأسد: حسنا.. حسنا . سأخلصكم منه . لكن..... بشرط

الجميع: وما هو شرطك؟؟؟

الأسد: أعيد لكم أرضكم.. وأمنحكم حريتكم ..على أن تمنحوني كل ثمر الغابة.

الجميع: (بامتعاض) موافقون!

(الأغنية مع الحركات الشعبية)

يا غابتي جئناك بالاخلاص ....ياغابتي سنعلن

القصاص لكل ظالم ...و طاغية و خائن

سنعلن القصاص.... سنعلن القصاص

المشهد الثالث

المنظر: قاعة القصر (يدخل الأسد و النمر و الحيوانات القصر)

الأسد: (يكلم الغراب)اين سيدك الثعلب

الغراب: (بخوف) لقد هرب

الأسد: ادخلوه السجن وابحثوا عن الثعلب

(يدخل الدب وهو يجر بالثعلب)

الدب: لقد وجدته مختبئ في سلة المهملات

الجميع: (يضحكون)

الثعلب: العفو يا سادة .. ارحموا عزيز قوم ذل؟؟

الجميع: لا رحمة لمن قتل الأبرياء .. وتلطخت يده بالدماء

الطير : قبل ان نعلن قيام محكمة الشعب . لا بد من تشكيل جمعية لحقوق الحيوان . اسوة بجمعية حقوق الانسان

الدب: والان نعلن قيام محكمة الشعب

الغزال : حكمنا على الغربان العيش بالصوت والشكل القبيح

الطير: وحكمنا على الثعلب .. الهيام والموت بالعراء

الدب: وعاشت الغابة للطيبين

الارنب: هيا ننهض لنبني ما دمره الطغاة

الأسد: اسمعوني جميعا ...انا حبا لهذه الغابة سنتقاسم الثمر بيننا لكي لا يكون حكرا على احد ..فلي الحكم ولكم الثمر .

الجميع: وهذا هو حلمنا الكبير

الاغنية

هيا ننهض .. هيا نبني .. مدينة الأحلام

هيا ننهض .. نبني بيتا .. منارة الأيام

هيا يا أبناء الغابة ... هيا .. هيا

فلنبني بيتا وسعاة .. هيا .. هيا

النهاية

المسرحية الثانية: الفراشة الصغيرة

الشخصيات: الفراشة. أم الفراشة. النحلة. الوردة. الشجرة. العصفور.

المكان: بيت صغير فيه باب على يمين المسرح، و حديقة فيها أشجار و ورود وأزها ر على يسار المسرح.

بالمنصة الخلفية: منظر طبيعي، سماء وعصافير تزقزق.

يفتح الستار

المشهد الأول

الفراشة الصغيرة لأمها تقول: أي أي أماه أماه، أرجو أن تسمحي لي بالخروج في فسحة بالحديقة. لقد مللت البقاء بالبيت.

الأم: – يا إلهي. هل أصابك مس من الجنون يا ابنتي؟

كيف لي بالسماح لك بالخروج، وأنت مازلت صغيرة! إني أخاف عليك

الفراشة وهي تبكي: كم أنت قاسية علي يا أماه. بصراحة لقد مللت البقاء بين هذه الجدران، أريد أن أتفسح في الحديقة.

الأم: مستحيل، إياك ثم إياك و الخروج من البيت، ها قد حذرتك؟

الفراشة حزينة: وهي تحدث نفسها: صحيح أني مازلت صغيرة في السن، ولكني أريد أن أتفسح في هذه الحديقة الغناء الجميلة.

فكرت قليلا ثم قررت الخروج إلى الحديقة، فقالت في نفسها: سأثبت لأمي أني جرئية و جميلة.

المشهد الثاني

خروج الفراشة الصغيرة إلى الحديقة في غفلة من أمها.

الفراشة و هي سعيدة و فرحة – تلهو و تمرح هنا و هناك ... هههههه.. هههههه يا إلهي.. ما هذا الجمال؟

إن هذه الحديقة جنة على وجه الأرض.... كلها أزهار وورود و اخضرار

الفراشة الصغيرة: أيتها الوردة ما اسمك؟

الوردة: اسمي وردة

الفراشة – تضحك هههه هههه، وأنا اسمي فراشة.

الوردة: أنا جميلة الشكل ورائحتي طيبة جداً

الفراشة: أنا أجمل منك، جسمي ناعم و ليس لدي أشواك، ولي أجنحة مزينة مزركشة بألوان جميلة زاهية، ويمكنني أن أتنقل هنا و هناك بأجنحتي.

الوردة وهي تتمايل بغرور: أنا أمتاز عنك برائحة لطيفة طيبة، ويحبني كل الناس.

الفراشة: أنا أيضاً كل الناس تحبني لأن لدي أجنحة مزركشة.

الوردة: بدوني أنا أيتها الفراشة الصغيرة لا يمكنك العيش في هذه الدنيا.

الفراشة بكبرياء: أنت أيتها الوردة، يقطفونك ويضعونك في مزهرية

الوردة: لا تقتربي مني هيا ابتعدي، فلدي أشواك قد تجرحك.

الفراشة: أنا أرفرف بأجنحتي و أمرح. أما أنت فمن مكانك لا تتحركي.

الوردة: أنت تمتصين رحيقي، لأنه غذاء لك، فبدوني لا يمكنك العيش!

حزنت الفراشة من كلام الوردة، وابتعدت عنها، واتجهت نحو الشجرة.

المشهد الثالث:

الفراشة الصغيرة تبكي وهي حزينة: أيتها الشجرة، إن كلام الوردة يؤلمني كثيرا.

الشجرة: أيتها الفراشة، الوردة معها حق، فإن اقتربتِ منها فإن شوكها قد يجرح أجنحتك.

الفراشة: يبدو أنك مع جارتك الوردة، إني غاضبة منك أيضاً؟

الشجرة: أرجوك لا تفقدي صوابك. فإن أمك الآن قلقة عليك، لأنك غادرتِ البيت بدون إذنها.

الفراشة: صحيح لقد نسيت نفسي.

بقيت الفراشة تبكي، فإذا بنحلة قادمة نحوها، وعندما رأتها قالت لها: ما بك يا جارتي الفراشة؟

الفراشة: كلام الوردة أغضبني، أسمعتني كلاماً آلمني وأحزنني! فحتى الشجرة كانت إلى جانب صديقتها الوردة.

النحلة: هوني عليك أيتها الفراشة الرقيقة، وعودي لوالدتك، فأنت مازلت صغيرة وقد تتعرضين للأذى، لا من الوردة فحسب، بل وحتى من الغير، مثل طير جائع أو ثعبان تائه.

أو عصفور قد يأكلك

خافت الفراشة من كلام النحلة، وبقيت لوحدها تفكر.، فشعرت بالذنب عندما غافلت والدتها وخرجت من البيت، وبينما هي على تلك الحال، إذ بعصفور فوق شجرة يلمحها

المشهد الأخير:

العصفور: زيو زيو .... زيو .... ما أجملك أيتها الفراشة؟

زيو زيو هيا تعالي لأتعشى بك الليلة زيو زيو.

الفراشة: ابتعد عني أيها العصفور المغرور

جرت الفراشة مسرعة، وهي ترفرف بأجنحتها المزركشة ، والعصفور يلاحقها وهو يقول: زيو... زيو ..... أريدك يا جميلة، زيو... زيو.. أريد أن أتعشى بكِ

دخلت المنزل وهي تلهث، وأغلقت الباب على نفسها، وبقيت مضطربة ترتعد من الخوف.

وندمت على خروجها إلى الحديقة، وقررت أن تسمع كلام والدتها في المستقبل.

يرفع الستار

المصادر والمراجع

- **أحمد الصعب:** أدب الطفل، ط/ دار ومكتبة الهلال، (د.ت).

-**سيد على إسماعيل:** تاريخ المسرح في العالم العربي، ط/ بيروت- لبنان.

- **طه حسين:** من حديث الشعر والنثر، ط/ دار المعارف، مصر، سنة 1995م.

-**على أبوالخير:** مسرح الطفل العربى، ط/القاهرة.

--**على الراعي:** المسرح في الوطن العربي، ط/ مطابع عالم المعرفة – الكويت، سنة 2012م.

****