# مسرح الطفل

## الفرقة: الثانية شعبة طفولة

إعداد/
قسم المناهج وطرق التدريس
٢٠٢١/٢٠٢٢م

بيانات المقرر:

الكلية: **التربية بالغردقة.**

الفرقة: **الثانية.**

الشعبة: **طفولة.**

التاريخ: **٢٠٢١-٢٠٢٢م.**

عدد ساعات المقرر: **ساعتان.**

*********

رؤية الكلية:

**كلية التربية بالغردقة مؤسسة رائدة محليًا ودوليًا في مجالات التعليم، والبحث العلمي وخدمة المجتمع، بما يؤهلها للمنافسة علي المستوي: المحلي، والإقليمي، والعالمي.**

رسالة الكلية:

**تلتزم كلية التربية بالغردقة 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.**

*********

## المقدمة

تعد مرحلة الطفولة من أهم المراحل التي تكون سببًا واضحًا في التطوير الاجتماعي، نعم، والتي يمكن من خلالها تكون الهوية الاجتماعية، وعادة تبدأ هذه المرحلة من 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.

وتتضح أهمية مسرح الأطفال 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 حياته، 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،...

# المبحث الأول

## حول مسرح الطفل

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

### مصطلح الطفل:

يثير مصطلح (الطفل) إشكاليات عويصة على مستوى التعريف والتحديد والتدقيق، إذ يختلط الطفل بالمراهق، كما يختلط بالراشد البالغ، وتظهر هذه الصعوبة جلية من خلال مراجعة الموسوعات والقواميس وكتب أدب الأطفال.

ويعود هذا الإشكال إلى تعدد المجالات ووجهات النظر التي من خلالها نقارب مصطلح الطفل، فهناك من يرى الطفل رجلا صغيرا أو كائنا ينمو أو مرحلة سابقة للمراهقة أو كائنا بشريا يعيش فترة الطفولة، أو يعتمد على الآخرين في التكيف مع الذات والطبيعة، ونخلص من كل هذا إلى أن الطفولة هي المرحلة العمرية الممتدة من الولادة حتى البلوغ مصداقا لقوله تعالى: "أَوِ الطِّفْلِ

الَّذِينَ لَمْ يَظْهَرُوا عَلَى عَوْرَاتِ النِّسَاءِ"، وقال أيضا جل شأنه: "وَإِذَا بَلَغَ الْأَطْفَالُ مِنْكُمُ الْحُلُمَ فَلْيَسْتَأْذِنُوا كَمَا اسْتَأْذَنَ الَّذِينَ مِنْ قَبْلِهِمْ"، وتنقسم الطفولة إلى مراحل عدة على النحو التالي:

-**مرحلة المهد**: من الولادة حتى نهاية العام الثاني (نهاية الرضاعة).

-**مرحلة الطفولة المبكرة:** من ثلاث سنوات حتى خمس سنوات.

-**مرحلة الطفولة المتوسطة:** من العام السادس حتى العام الحادي عشر.

-**مرحلة الطفولة المتأخرة:** من الثانية عشرة حتى البلوغ.

فماذا نقصد- إذا- بمسرح الطفل؟

## مفهوم مسرح الطفل:

مسرح الطفل هو ذلك المسرح الذي يساهم في تقديم مجموعة من الأفكار والمواقف والأحداث، التي تنمي الذوق الجمالي والفكري والثقافي لدى الأطفال واليافعين، ويساهم في تغيير توجهاتهم الفكرية والثقافية والاجتماعية لدوره العميق في الاهتمام بالأطفال وبخاصة في مرحلة رياض الأطفال والدراسة الابتدائية والمتوسطة.

فمسرح الطفل هو مسرح حقيقي بكل مفرداته وعناصر عمله بدءًا من النص الدرامي ومرورا بتحضيرات العرض المسرحي وتشكّله بوساطة المخرج والمنتج (أوعناصر الانتاج) واشتغال الممثلين على أداء مهامهم بكفاية.وما يميز مسرح الطفل ويطبعه بسماته المخصوصة هو خصوصية الغاية والجمهور المستهدف ومن ثمَّ ما

يفرضه ذلك من آليات الخطاب المخصوص، ولكن هذا لا ينفي جمهورًا غير مباشر يتكون من الكبار المعنيين بالتقاط رسائل هذا المسرح وطرائق تعاملها ومعالجاتها لأدائها في مسرحي البيت والمدرسة. وهما أيضا يمثلان وجها آخر من مسرح الطفل.

## أهمية مسرح الطفل :

ومسرح الطفل له فعله المؤثر في تلقف قابليات الطفل، وإبراز قدراته الذهنية وتنمية ثقافته في عالم رحب جميل، وفضاءات شاسعة للطفل، كما يلعب هذا المسرح دورًا أساسيًا ومهمًا في تطوير ذائقة الطفل في اكتشاف عوالم جديدة، حيث أصبح وسيلة فعالة للتعليم والتثقيف، وغرس القيم الاخلاقية والاجتماعية والوطنية والإنسانية الفاضلة، وتنمية المهارات الفنية واللغوية، وصار يستخدم العرض المسرحي بوصفه أداة فاعلة في نشر روح التعاون والعمل الجماعي والتسامح والمحبة بين الأطفال، وليس فقط من باب التسلية والترفيه وجلب الفرحة لقلوب الأطفال فحسب، بحيث تكون المسرحية مستقاة من القصص والأساطير المحببة للأطفال، والتأريخ، والحياة اليومية.

ولأن العرض المسرحي وسيلة تعتمد على اشتغال حاستي البصر والسمع، وتشد الانتباه لمتابعة الحوار والحركات، فهي تعد وسيطا جيدا في نقل أدب الأطفال بطريقة واضحة وهادفة، فالمسرحية التي يتدرب عليها الأطفال، ويؤدون أدوارها يصغون إليها بوصفهم مشاهدين تعد أسلوبا ناجحا للتعليم والتربية.

مع العلم أن اعتماد مسرح الأطفال وسيلة تعليمية يمكن أن يحقق مجموعة من الوظائف الأساسية التي لها دور كبير في التأثير بالأطفال، فعندما يناول العرض المسرحي استلهام التاريخ، والتراث، وتجسيد ما نستلهمه في مواقف وأحداث ومواضيع، ودلالات بهدف تقريبها من ذهن الأطفال حتى يستطيعوا فهمها، ويتصوروها ويتلمسوا المغزى والعبر منها، فيضيف العرض المسرحي للأطفال الكثير من المعارف والخبرات، وتفاصيل الحياة اليومية وتقاليد المجتمع وعاداته، كما يزوده بالكثير من القيم الأخلاقية: كالتعاون والنظام والانضباط والصدق وضبط الانفعالات والاحترام المتبادل وحب العمل والصبر والمثابرة وحسن التخطيط والاعتماد على النفس وتقدير قيمة الوقت، بحيث يكشف مسرح الطفل عن المواهب الفنية، ويعمل على تنميتها وتطويرها نحو التذوق الجمالي، والحس النقدي تجاه الأعمال التي يسهم في تنفيذها الأطفال، أو تلك التي يشاهدونها من خلال العرض المسرحي ويمنح الأطفال الجرأة الأدبية، وقدرة في الإلقاء والتعبير، وتماسكا قويا عند مواجهة الجمهور، مما يزيد من ثقته بنفسه ويحسن من صورة الذات لديه، ويسهم مسرح الطفل في التحرر من الكثير من الانفعالات الضارة مثل: الخجل وعيوب النطق والانطواء والاكتئاب، بما يقدمه من فرصٍ للأطفال بمواجهة الجمهور ومتابعة ومشاهدة العرض المسرحي، فيقوم الأطفال بإعادة بناء الثقة بالنفس، نحو التوسع في مداركهم وخيالهم ويسهم مسرح الطفل في

إلمام الأطفال بالمسرح وتقنياته مثل: الأزياء المختلفة بحسب اختلاف الزمان والمكان، والإكسسوارات والماكياج والإضاءة والمؤثرات الصوتية.

## خصائص مسرح الطفل :

ويجب أن تكون مسرحيات الأطفال مناسبة مع أعمار الأطفال حتى تكون مؤثرة، وينصح أن تكون المسرحيات للأعمار من: " ٣– ٥ " بسيطة وواضحة ومشوقة، تكثر فيها الحركات أكثر من الكلام، ويهتم العرض المسرحي فيها بالأزياء لأهميتها في إثارة انتباه الأطفال، وتعتمد على الحقائق المحسوسة أكثر من الخيال والحقائق المجردة، أما مسرحيات الأطفال للأعمار من "٦–٨" يجب أن تكون واضحة ومبسطة، وتتضمن بعض الأفكار الخيالية الحرة مع نوع من المغامرات التي تؤدي في نتائجها إلى توجيه تربوي مُحّمل بالمواقف الاجتماعية التي تسهم في بناء شخصية الطفل اجتماعيا، ومسرحيات الأطفال للأعمار من"٩ – ١٢" يجب أن تكون أكثر واقعية وتتضمن صورًا من البطولة والمغامرة التي تدور أعمالها في إطار القيم الاجتماعية والتربوية والأخلاقية، مع التأكيد على التطلعات المستقبلية والعلمية والثقافية، والأفكار والطروحات ذات القيم النبيلة.

ويجب على المخرج المسرحي لعروض الأطفال، اختيار الأطفال الذين تتفق خصائصهم الجسمية والنفسية وميولهم مع

الأدوار المرسومة للمسرحية، والتأكد من حماسهم للعمل، على أن تترك لهم حرية إبداء الآراء والمقترحات ومناقشتها مهما كانت غريبة أو غير ممكنة التنفيذ، وعلى مخرج العرض أن يكون متمتعاً بالصبر والقدرة على التحمل وإدارة التمرين المسرحي بهدوء مع الأطفال عند إبداء مقترحاتهم.

ويجب في مسرح الطفل أن يراعى طول المسرحية بحيث يكون مناسبا للأطفال، بحيث يحقق أهدافهم ويشد انتباه الأطفال دون الشعور بالملل، ويراعى في النص المسرحي أن يكون الحوار سهلاً معدًا بأسلوب واضح وشيق وبناء بحيث تؤدي كل جملة، وحركة إلى تطور الأحداث لتصل المسرحية إلى أهدافها، وأن تكون اللغة سليمة ومبسطة، ومتوافقة مع الحركة التي يؤديها الأطفال، وتكون بداية المسرحية مشوقة وتشد الأطفال، ويفضل أن تتخللها روح الفكاهة، وأن تكون خاتمتها سعيدة ومفرحة حتى تكون مؤثرة.

وخلاصة ماسبق فمسرح الطفل هو ذلك المسرح الذي يخدم الطفولة سواء أقام به الكبار أم الصغار مادام الهدف هو إمتاع الطفل والترفيه عنه وإثارة معارفه ووجدانه وحسه الحركي، أو يقصد به تشخيص الطفل لأدوار تمثيلية ولعبية ومواقف درامية للتواصل مع الكبار أو الصغار، وبهذا يكون مسرح الطفل مختلطا بين الكبار والصغار، ويعني هذا أن الكبار يؤلفون ويخرجون للصغار ماداموا يمتلكون مهارات التنشيط والإخراج وتقنيات إدارة الخشبة، أما الصغار فيمثلون ويعبرون باللغة والحركة ويجسدون الشخصيات

بطريقة مباشرة أو غير مباشرة اعتمادا على الأقنعة، ومن هنا، فمسرح الصغار هو مسرح للطفل مادام الكبار يقومون بعملية التأطير، وهو كذلك مسرح الطفل إذا كان مسرحًا يقوم به الطفل تمثيلا وإخراجا وتأليفا، ومن هنا، فمسرح الطفل يعتمد تارة على التقليد والمحاكاة، وتارة أخرى يعتمد على الإبداع الفني والإنتاج الجمالي.

**********

## المبحث الثاني
## نشأة المسرح العربي الحديث

يتناول هذا الفصل نشأة المسرح العربي الحديث، ولما كان الدور البارز في تلك النشأة من نصيب لبنان وسوريا ومصر، فقد قمنا بالتركيز على أهم رواد هذا الجانب الأدبي الحديث على ساحة الأدب العربي في هذه الأقطار الثلاثة، ولا تستطيع أن تقف عند جميع الرواد من ممثلين ومؤلفين؛ لأن العدد كبير جدا، فحاولنا أن نقف عند بعض الأسماء التي تعتبر،برأي الكثيرين، الأبرز والأهم، وكان من الطبيعي أن نضع حدا تاريخيا لها، فتوقفنا عند العقد الثاني من القرن العشرين، كونه عقدا هاما ومفصليا في تاريخ المسرح الحديث في البلاد العربية.

وإذا قمنا بمراجعة نشأة المسرح العربي في كل من: مصر وسوريا ولبنان، فسنرى أن الطريق أمام رواد المسرح كانت طريقا وعرًا وشاقًا، فقد تكبد هؤلاء من المشقة ما يجعلنا نحني رؤوسنا إجلالا وتقديرا، لإصرارهم على ولوج عالم جديد كل الجدة على الذائقة العربية التي اعتادت على تمجيد الشعر والشعراء لقرون طويلة من الزمن، واعتبارهم الشعر الفن الأرقى، وربما الفن الوحيد.

وكانت عملية "إقحام" أنواع أدبية جديدة على الذوق العربي أمرا ليس يسيرا ولا سهلا، وكلنا يعلم الطريق الشاق الذي سار به الطلائعيون من كتاب الرواية العربية، بحيث جعلت الروائي المصري محمد حسين هيكل(١٨٨٨-١٩٥٦) ينشر الرواية العربية

الفنية الأولى زينب (١٩١٣) تحت اسم مستعار وهو: "فلاح مصري".

أما في مجال المسرح فإن الأمر أكثر صعوبة وحدة، إذ كان على الطلائعيين أن يواجهوا المجتمع بأكمله، وأن يتصدوا للمعارضين الذين هاجموا هذا الفن لدوافع "أخلاقية"، مما عرّض بعضهم للاعتداء الجسدي. ففي سوريا هوجم مسرح أبو خليل القباني (١٨٣٣-١٩٠٣) وتم إتلاف محتوياته، خاصة وأنه قام بتجنيد صبية لأداء دور الإناث في بداية مشواره، فيما قام مارون النقاش اللبناني (١٨١٧-١٨٥٥) بتجنيد أصدقائه وأفراد عائلته من الشباب لعرض مسرحياته وتأدية أدوار الذكور والإناث، كما جاء على لسان الرحالة الإنجليزي دافيد اركيوهارد، كما تعرض هو الآخر لانتقاد رجال الدين والمحافظين، مما جعله يحول مسرحه إلى كنيسة قبيل وفاته بفترة قصيرة.

أما بالنسبة لمسرح يعقوب صنوع في مصر فقد صدر أمر من الخديوي إسماعيل نفسه، بعد سنتين من افتتاح المسرح بإغلاقه، وذلك بعد أن كان قد كرم صاحبه وخلع عليه لقب موليير مصر.

وتختلف آراء الدارسين والباحثين العرب في كل مرة يتم فيها بحث مسيرة الأنواع الأدبية على اختلافها، ما عدا في مجال الشعر، فالكل يجمع، هنا، على أنه نوع أدبي قديم وأصيل عرفه العرب ومارسوه قبل الإسلام، وأنه قد تم الاعتماد على أصوله في

مرحلة البعث والإحياء والتجديد، أما فيما يتعلق بالرواية والقصة والمسرح فإن الأمر مختلف تماما، ففي مجال القصة والرواية هناك من يحاول ربط هذين الجانرين الأدبيين بالتراث العربي القديم، مثل: "ألف ليلة وليلة"، "كليلة ودمنة"، قصص الأنبياء، "رسالة التوابع والزوابع" لابن شهيد، "حي بن يقظان" لابن طفيل، وكتاب "البخلاء" للجاحظ، و"رسالة الغفران" لأبي العلاء المعري وغيرها، وهناك من يرى أن فن المقامة هو النواة الأولى للقصة القصيرة، وهناك من يرى أن هذا الفن القصصي قد وفد إلينا من بلاد الغرب منذ نهاية القرن الثامن عشر، وبداية القرن التاسع عشر. وأتباع هذا الرأي كثيرون من باحثين وأكاديميين، وهناك رأي ثالث يأخذ مسار الوسط معتبرا أن الفن القصصي الحديث هو مزيج ما بين التراث العربي القديم والرواية الغربية الحديثة.

وفي مجال المسرح، أيضا، هناك من يحاول البحث عن الروابط التي تجمع القديم بالحديث، والشرق بالغرب، فالباحث الدكتور/علي الراعي المعروف بدراساته المتواصلة والمكثفة للمسرح العربي يرى: "أن العرب والشعوب الإسلامية عامة قد عرفت أشكالا مختلفة من المسرح ومن النشاط المسرحي لقرون طويلة قبل منتصف القرن التاسع عشر"، وهو في أبحاثه يعود إلى الطقوس الدينية في شبه جزيرة العرب قبل الإسلام والتي لم تتطور، حسب رأيه، إلى فن مسرحي. ثم يستعرض بعض الفنون التي تعود إلى

العصر العباسي معلنا أن المسلمين "قد عرفوا شكلا واحدا على الأقل من الأشكال المسرحية المعترف بها وهو مسرح خيال الظل".

وفي ذلك يقول الناقد الأدبي محمد مندور في كتابه المسرح: "لقد ظللنا حتى السنوات الأخيرة نشهد في البلاد المصرية فنونا شعبية تشبه المسرح أو السينما الحديثين، ومن أهمها خيال الظل الذي يسمونه بالإنجليزية Shadow play وبالفرنسية L'ombre chinoise أي الظل الصيني"، ويضيف مندور أن هذه التمثيليات التي يعرضها صاحب خيال الظل تسمى "البابات" وهي لا تعرض في بيوت ثابتة بل في خيام متنقلة أو في أحواش مسورة بالخشب، وتعرض على ستار من قماش أبيض "تنعكس عليه من الخلف ظلال عرائس من الورق المقوى أو الجلد المضغوط، وقد وضع خلف تلك العرائس مصباح يعكس ظلا على الستار، والعرائس مكونة من أعضاء تتحرك بواسطة مفاصل، وقد علقت تلك العرائس واتصلت بها وبأجزائها المختلفة خيوط تتجمع في يد صاحب الخيال، وبفضلها يحرك تلك العرائس حسبما يشاء، ووفقا لمقتضيات الحوار الذي يلقيه صاحب خيال الظل القابع خلف الستار، فيسمعه المشاهدون ويرون الصور المتحركة التي تصاحبه".

لقد عرف خيال الظل في مصر وفي بلدان عربية وشرقية منذ القرون الوسطى، كما يزعم بعض المؤرخين أن الفاطميين قد عرفوه أيضا، لكن لا توجد هناك بابات مكتوبة إلا منذ عصر

الظاهر بيبرس لصاحبها المعروف محمد بن دانيال (١٢٤٨-١٣١١)، وهناك خيال ظل تركي يختلف بعض الشيء عن خيال الظل العربي والمصري، وهناك صندوق الدنيا الذي كان صاحبه يحمله على ظهره هو والدكة كي يجلس عليها المشاهدون، وكان صاحبه يطوف الشوارع والحارات للعرض، حيث يرى المشاهدون من خلال فتحة زجاجية صورا ملونة متعاقبة فيما يقوم صاحب الصندوق بتفسير ما يراه المشاهدون بصورة مستفزة وجذابة.

وفي رأي محمد مندور فإن "هذه الفنون الشعبية لم تخلق أدبا ولا خلفت تراثا أدبيا، ولكنها ولا شك مهدت العقول والحواس للإقبال على فن التمثيل، بل والسينما، وإن كنا نخشى أن يكون تأثيرا سيئا، وربما رجع اليه السبب في أن جمهورنا العربي والمصري لم يستطع حتى الآن أن يتخلص تخلصا تاما من نظرة الاستخفاف وأحيانا الإزدراء لهذين الفنين".

ولا شك أن خيال الظل هو أكثر الفنون الشعبية قربا من المسرح الحديث، ففي صندوق الدنيا يقوم عارض الصور بدور المنشد والرواية، وفي الأراجوز توجد شخصيات تتحرك وتتفعل وتقول حوارا، ولكن هذا الفن في أساسه يعتمد على الدمى، أما خيال الظل فهو يمتاز عنهما باستعمال الصورة والضوء معا، ويعرض لصور من الحياة فيها عديد من الشخصيات يقف من ورائها عدد من اللاعبين المحترفين.

يرى مندور أن فن المسرح لم ينشأ في العالم العربي الحديث نتيجة لتطوير أي فن قديم في البلاد أو أي فن شعبي كخيال الظل والأراجوز، الأمر الذي يختلف عنه في أوروبا، إذ أن هذا الفن المسرحي هناك هو استمرار للمسرح الإغريقي الذي بقي يتطور ويمر في مراحل تطوره حتى وصل إلى ما وصل إليه الآن، ذلك يعني أن المسرح الأوروبي اليوم هو استمرار للمسرح الأوروبي القديم، بينما المسرح العربي لم يعرف في العالم العربي القديم، إنما هو وليد العصر الحديث الذي اختلطت فيه الحضارة الشرقية بالغربية مولدة المسرح العربي الحديث. كيف حدث هذا التلاقح بين الحضارتين؟ وهل نظر الجمهور العريض إلى هذا الفن نظرة احترام وتقدير؟

ويشير الباحثون والدارسون في كتاباتهم إلى أن الفضل في نشأة المسرح العربي الحديث يعود لمارون النقاش الذي واجه ما واجه من معارضة، كما ذكرنا آنفا، خاصة وأن معظم الفنون الشعبية التي عرفها العرب قبل النقّاش كانت تميل إلى الفكاهة والتندر بمنأى عن الجدية، وبالذات أن بعض هذه الفنون قد شابها الكثير من المجون التي تجافي المنطق العربي الشرقي وتتنافى مع عاداته وأخلاقه، وكان على النقاش أن يعمل بجد كي يحول النظرة السائدة لإدراك أن ما يقوم بعرضه هو عمل أدبي محض يحمل رسالة أخلاقية وفكرية راقية.

لقد كان مارون النقاش مولعا بالأدب والفنون والعلوم واللغات، كما جاء على لسان أخيه نقولا النقاش (١٨٢٥-١٨٩٤) في كتابه "أرزة لبنان"، ويضيف أنه تعلم التركية والإيطالية والفرنسية فضلا عن الموسيقى التي اتقنها جيدا، وبفضل عمله بالتجارة فقد تسنى له أن يصل إلى المدن السورية وأن يطلع على حياة الناس وعاداتهم وتقاليدهم في بيئاتهم المختلفة. سافر سنة ١٨٤٦ إلى الاسكندرية والقاهرة، ثم ذهب إلى إيطاليا، وهناك تعرف على فن المسرح، وشاهد المسرحيات والأوبرات، أعجب النقاش بهذا الفن لما فيه من نصائح ومواعظ لعامة الناس، قام حال رجوعه إلى بيروت بتعليم بعض أصحابه من الشبان أصول التمثيل، وفي سنة ١٨٤٧ قدم في بيته، إلى أصحابه مسرحية "لبخيل"، ودعا إليها كامل قناصل البلدة وأكابرها، وفي سنة ١٨٥٠ قدم في بيته أيضا مسرحية "أبو الحسن المغفل" (أو هارون الرشيد) التي دعا لحضورها والي الإيالة ونخبة من رجال الدولة العثمانية المتواجدين في بيروت آنذاك، إضافة إلى قناصل الدول ووجهاء البلدة.

ثم أنشأ المسرح الشهير الملاصق لبيته وقدم به مسرحية "السليط الحسود"، وفي سنة ١٨٥٤ سافر إلى طرسوس لأجل التجارة ولكن نفسه كانت حزينة بسبب ما لاقاه من جحود من أهل بلده، وفي سنة ١٨٥٥ أصابته حمى شديدة أودت بحياته.

نلاحظ أن مارون النقاش قد دعا إلى مسرحه الكبراء والوجهاء من العرب والأتراك والأجانب، وأنه قام بنقل المسرح

الأوروبي إلى الشرق حسب أصوله الغربية، كما أقر هو نفسه بذلك في الخطبة التي ألقاها قبيل عرض مسرحيته الأولى.

ففيها يتطرق إلى تفوق الغرب على الشرق في هذا المجال، وإلى أهمية هذا النوع الأدبي الذي يستقطب حتى الملوك للمشاهدة والاستفادة مشيرا إلى أنواع المسرحيات هناك، فيقول إنها "تنقسم إلى مرتبتين كلتاهما تقر فيهما العين، إحداهما يسمونها بروزا، وتنقسم إلى كوميديا ثم إلى دراما وإلى تراجيديا ويبرزونها بسيطة بغير أشعار، وغير ملحنة على الآلات والأوتار، وثانيتهما تسمى عندهم أوبرا، وتنقسم نظير ذلك إلى عبوسة ومحزنة ومزهرة، وهي التي في فلك الموسيقى مقمرة".

وأشار دافيد أركيوهارت في كتاباته التوثيقية إلى مدى حماس مارون النقاش لنقل المسرح إلى لبنان كما رآه في أوروبا تماما، ومع ذلك نراه يدخل بعض التعديلات على مسرحه، مراعاة للذوق السائد في تلك الأيام، كما يتضح ذلك جليا في كتابات ابن أخيه سليم النقاش: "...ولما رأى عدم ميل أبناء وطنه إلى هذا الفن المفيد نظرا لعدم معرفتهم بمنافعه زاده فكاهة فجعل في الرواية الواحدة شعرا ونثرا وأنغاما، عالما أن الشعر يروق للخاصة والنثر تفهمه العامة، والأنغام تطرب"، وبالرغم من المجهود الكبير الذي قام به مارون النقاش، إلا أنه لم يلق من الدعم ما كان يأمل، ورأى أن هذا الفن لن ينجح في البلاد العربية فأوصى، كما أسلفنا أعلاه، أن ينتقل المسرح لملكية الكنيسة المارونية، لكن اسمه ما انفك

يتكرر كلما دار الحديث عن رواد المسرح الحديث، خاصة أن تلاميذه قد تابعوا طريقه.

لقد فضل مارون النقاش أن يؤلف أعماله المسرحية متبعا أسلوب الأوبرا، رغم صعوبته، كما يشير إلى ذلك الباحث محمد مندور، مضيفا أن الروايات الثلاث التي قدمها النقاش كانت، إما من نوع الأوبرا أو الأوبريت، وبذلك فهو يرى أن النقاش، بعمله هذا، قد حدد الصورة التي اتخذها فن المسرح في العالم العربي الحديث، والتي استمرت عشرات السنين في كل من لبنان وسوريا ومصر.

حاول نقولا النقاش أخو مارون النقاش وتلميذه متابعة طريق أخيه، ويبدو أنه كان متأثرا بالفن المسرحي الإيطالي، فكان هو وتلاميذه يتبعون أسلوبا بعيدا عما هو مألوف في بيئتهم التي وجدوا فيها، أما التلميذ الثاني الذي تخرج من مدرسة مارون النقاش فهو سليم خليل النقاش (ت١٨٨٤) ابن أخي مارون الذي ألف فرقة مسرحية في بيروت، وكانت أولى الفرق التي وفدت على مصر من لبنان، وهو يعتبر صاحب الخطوة الثانية الجديرة بالالتفات والتقدير، بعد خطوة عمه، **ومن أهم رواد المسرح الذين عرفتهم بلاد الشام:**

أحمد أبو خليل القباني:

يعتبر المؤسس الأول للمسرح الحديث في سوريا، إذ يقول الباحث محمد نجم: "لا نعرف للتمثيل تاريخا في سوريا، قبل ظهور أحمد أبو خليل القباني فيها"، عائلته من أصل تركي، وبالتحديد من

قونية، هاجرت إلى دمشق واستقرت هناك، تعلم القراءة ومبادئ العلوم في أحد الكتاتيب، ثم انتقل إلى إحدى المدارس الابتدائية. وفي بدايات شبابه أخذ يحضر حلقات الدرس في المساجد والبيوت، ثم احترف مهنة القبان، وفي هذه الأثناء كان ينمي ميوله الموسيقية والغنائية، فاكتسب الكثير من أساتذته حتى أشادوا له بذلك.

لقد عمل في مجال المسرح في سوريا منذ سنة ١٨٧٨ حتى سنة ١٨٨٤، ويقال إنه التقط أصول هذا الفن من مشاهدته لمسرحيات فرنسية تم عرضها في إحدى مدارس دمشق، كما ويقال إنه تعلم أصول هذا الفن من اللبنانيين، وقد شاهدهم يمثلون في كل من بيروت ودمشق، كان ابو خليل القباني يؤلف المسرحيات ويلحنها ويخرجها، ويشترك في تمثيلها والغناء فيها.

ومن أهم مسرحياته، "محمود نجل شاه العجم" و"ناكر الجميل" و"عنترة" و"أسد الترعة" و"لوسيا وأنس الجليس" و"كسرى أنو شروان".

كان أبو خليل القباني، بحد ذاته ظاهرة فنية، فقد اكتسب فن الموسيقى والغناء وألف الأزجال والأشعار، ولم ينقل هذا الفن عن الغرب، ولم يسافر إلى هناك لغرض اقتباسه، بعد النجاح الذي لاقاه في بلاد الشام قام بعض المعارضين لهذا الفن باعتراض مسيرته المسرحية والفنية، باعتباره مناقضا للقيم والأخلاق الدينية، حسب رأيهم، وكان آنذاك منهمكا في التحضير لمسرحية "أبو الحسن المغفل"، رفع هؤلاء اعتراضا إلى الحكومة العثمانية في الآستانة،

رافضين القبول بظهور هارون الرشيد على المسرح على شكل أبي الحسن المغفل، فصدر عنها أمر بمنع التمثيل في سوريا، وهكذا قضي على المسرح في هذا البلد، ويضيف الباحث جوزيف زيدان سببا آخر وهو إدخال ممثلتين لبنانيتين، وجدنا أن اسمهما "الآنستان بيبة ومريم"، كما جاء على لسان أحد الكتاب.

لقد اعتمد القباني بشكل واضح على القصص الشعبية التي اعتاد قصاصو المقاهي على قصها للزبائن، وعلى السير الشعبية، ولم يعتمد النص الأدبي، في المقام الأول، أساسا لمسرحياته التي ألفها، بل جعل الإنشاد والرقص والغناء أهم عناصر مسرحه المهمة، مما جعل أحد الباحثين يعلن بأن "القباني هو صورة متطورة للقاص الشعبي، متخذا المسرح أداته في القص"، ولقد رأى بعض الدارسين أن مسرح حليل القباني أضعف صياغة من مسرح مارون النقاش، لأن معرفة القباني بالمسرح الأجنبي اقتصرت على اللغة التركية، فعمد إلى الموسيقى والإنشاد والرقص لتغطية ضعف البناء المسرحي، "فكانت النتيجة العملية لكل هذا نشأة البراعم الأولى لفن الأوبريت في البلاد العربية".

لعب رواد المسرح في كل من سوريا ولبنان دورا هاما ومفصليا في وضع اللبنات الأولى للمسرح العربي، لكن هذا الفن تطور وانتعش في مصر، يعزى ذلك إلى شبه الاستقلال الذي تمتعت به مصر، في تلك الحقبة الزمنية، وبعدها الجغرافي عن مركز الخلافة العثمانية، فقد قام الخديوي اسماعيل ببناء دار للأوبرا

(١٨٦٩)، بينما تعرضت بلاد الشام، في تلك الفترة، لحركة قمع فكرية عثمانية تركية، مما حدا بكثير من الفنانين والشعراء إلى النزوح من بلاد الشام إلى مصر.

## سليم النقاش وفرقته:

كانت أول فرقة مسرحية وفدت آنذاك (١٨٧٦-١٨٧٧) هي فرقة سليم النقاش حيث نزلت في الاسكندرية الأكثر تحررا، تألفت الفرقة من اثني عشر ممثلا وأربع ممثلات، قامت بتقديم بعض التمثيليات المترجمة عن اللغة الفرنسية، خلف سليم النقاش في الإشراف على الفرقة زميله يوسف خياط (١٨٧٧-١٨٩٥)، كما ظهرت فرق شامية أخرى لعبت دورا مهما على ساحة المسرح المصري وهي فرقة سليمان القرداحي (١٨٨٢-١٩٠٩)، وفرقة سليمان الحداد (١٨٨٧)، وفرقة اسكندر فرح (١٨٨١-١٩٠٩)، هذا إضافة إلى فرقة أبو خليل القباني التي وصلت مصر هي الأخرى في نفس الفترة الزمنية (١٨٨٤-١٩٠٩) لتتابع عملها المسرحي الذي بدأته في سوريا.

ويؤكد الباحث محمد مندور على أهمية ما قام به أهل الشام، مشيرا إلى انتقال أهم تلك الفرق من هناك والإقامة في مصر، كما ذكرنا أعلاه، ويضيف أنه كان لهؤلاء السوريين، بنوع خاص، فضل في ظهور رائد فن الأوبرا والأوبريت المصري الشيخ سلامة حجازي

(١٨٥٢-١٩١٧) الذي أخذ هذا الفن عن القباني قبل أن يستقل ويكون فرقته الخاصة التي عملت من سنة ١٩٠٥-١٩١٤.

لم يقتصر دور السوريين على دورهم الريادي في إنشاء الفرق والمسارح بل ساهموا مساهمة كبرى في ترجمة وتعريب وتحضير الكثير من المسرحيات الغربية قبل وأثناء وبعد مساهمة المصريين في تلك الحركة، فظهور هذه الفرق الشامية في سنوات السبعين على أرض مصر مثلت نهاية مرحلة وبداية لمرحلة جديدة، فقد أصبح المسرح تجاريا وأكثر تنظيما عما كان عليه من قبل.

قدمنا أعلاه استعراضا موجزا لدور رواد المسرح في بلاد الشام، وبالتحديد في لبنان وسوريا، وبدا للقارئ والمتابع أن هذا الفن الحديث قد وضع لبناته الأولى هناك. وعليه يطرح السؤال ما هو الدور الذي لعبته مصر نهاية القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين؟

ويشير الباحثون إلى عدم وجود فن مسرحي عربي في مصر، بشكله المألوف اليوم، في القرن الثامن عشر، بل نراهم يتحدثون عن انتشار الفنون الشعبية الاستعراضية على اختلافها، وهم يعتمدون في معلوماتهم هذه على ما رواه بعض الرحالة، وأولهم الدانمركي كارستين نيبور الذي وصل الاسكندرية سنة ١٧٦١، يتحدث نيبور عن عروض الشوارع بشكل دقيق، مشيرا، أولا، إلى فن الغوازي اللواتي يعملن لقاء أجر زهيد، تتكون هذه الفرق من مجموعة راقصات غجريات غير متزوجات يرقصن في الأماكن

العامة وفي البيوت في مناسبات الأفراح. وكان مصدر رزقهن الزهيد يتقاضينه حين يؤدين رقصاتهن مقابل بيوت الأوروبيين المنتشرة عند الشاطئ.

بعد ذلك يتحدث نيبور عن فني الأراجوز وخيال الظل، فيقول إن فن الأراجوز منتشر في أرجاء القاهرة، وإن لم يتطور، برأيه، رغم تقادم السنين، ويضيف انه فن جدير بالاهتمام لولا ان متفرجي القاهرة يجعلون تمثلياته مقززة، أما خيال الظل فهو محبوب جدا في الشرق، وإن لم ترق له باباته نظرا لسخريتها من عادات الأوروبيين ولباسهم، كما يتحدث عما شاهده من فنون شعبية أخرى واستخدامهم الحيوانات في ألعابهم، خاصة القرود، للإمتاع والمؤانسة.

بعد ذلك ينتقل للحديث عن فن المسرح الذي فاجأه حين يكتشف أن هناك عددا كبيرا من الممثلين من مسلمين، مسيحيين ويهود يمثلون حيثما يدعون، وفي الهواء الطلق، لقاء أجر زهيد جدا، فقام نيبور باستدعائهم ليمثلوا في بيت صديق إيطالي لم يُعجب بهذا التمثيل لا هو ولا أصدقاؤه، وكانت بطلة المسرحية امرأة قام رجل ملتح بأداء دورها دون أن يوفق في إخفاء لحيته.

بعد خمسة وثلاثين عاما يمر بمصر سائح أوروبي آخر يدعى بلزوني، وهو إيطالي الجنسية قام بتسجيل بعض ما شاهده من تمثيل الفنانين الجوالين المعروفين باسم "المحبظين"، شاهد

مسرحيتين قدمتها فرقة شعبية مصرية في احتفال أقيم في شبرا سنة ١٨١٥م.

بعد هذا التاريخ بحوالي خمسة عشر عاما نجد المستشرق إدوارد لين يتحدث عن فرق "المحبظين" الذين يضحكون الناس بنكات هابطة مفسدة. وكان هؤلاء يُشاهدون في حفلات الزواج والختان في بيوت الكبراء، وأحيانا في ميادين القاهرة العامة يتحلق المشاهدون حولهم، لم يكن بين هؤلاء "المحبظين" أي امرأة، بل كان يقوم بهذا الدور رجال وصبيان في لباس امرأة.

هذه "الفنون" الشعبية لم تخلق مسرحا عربيا حديثا، أما المسرح بمفهومه الحديث فقد عرف طريقه إلى مصر مع حملة نابليون إلى مصر (سنة ١٧٩٨)، فقد شهدت قيام أول مسرح أوروبي للتمثيل في العالم العربي، أنشأه الجنرال مينو سنة ١٧٩٩ وأطلق عليه، كما يقول جرجي زيدان، "مرسح الجمهورية للفنون"، وقد ذكر الجبرتي أن أفراد الجالية الفرنسية كانوا يعرضون فيه مسرحياتهم أمام الفرنسيين للتسلية والترفيه، مرة كل عشرة أيام، ولكنه كان قصير العمر.

ثم لا تذكر المصادر شيئا عن اهتمام الغربيين بالتمثيل في مصر حتى وصل إلى الحكم محمد علي باشا (١٨٠٥)، فمُهدت الطريق أمام الأجانب بالذات الفرنسيين منهم لإقامة مسرح جديد، ومن ثم إقامة مسارح أوروبية حديثة في عصر سعيد باشا، بالذات في القاهرة التي سبقت الاسكندرية في هذا المجال.

شهدت فترة الخديوي اسماعيل، الذي حكم مصر ست عشرة سنة (١٨٦٣-١٨٧٩)، انتعاشا وانتشارا للعديد من الفنون، وقد عرف عنه ميله إلى تمدين مصر لتقترب أكثر من الغرب، فاهتم، بشكل خاص، بإقامة مسارح أوروبية على أرض مصر أواخر الستينات من القرن التاسع عشر، وقد أنشأ مسرح الأزبكية سنة ١٨٦٨، ليقدم خدماته للفرق الأجنبية الوافدة إلى مصر، ثم بنى مسرح دار الأوبرا ليتمكن من استيعاب عرض أوبرا "عايدة" بمناسبة افتتاح قناة السويس سنة ١٨٦٩م، كانت هاتان القاعتان أوروبيتي الطابع كليا. بعد ذلك تم بناء عدد من المسارح في القاهرة والاسكندرية لخدمة الفرق الأوروبية الوافدة إلى مصر.

يعقوب صنوع

لعل أول خطوة جدية في سبيل إقامة مسرح عربي في مصر هي تلك الخطوة التي قام بها يعقوب صنوع (١٨٣٩-١٩١٢)، المولود في القاهرة لأبوين يهوديين، كان صنوع ذا ثقافة واسعة ومتشعبة، درس في صباه التوراة ثم درس الإنجيل والقرآن، كان أبوه مستشارا للأمير أحمد يكن حفيد محمد علي فأرسله الأمير إلى إيطاليا، بعد أن لاحظ عليه سمات الذكاء والنبوغ، درس على نفقته ثلاث سنوات (١٨٥٢-١٨٥٥)، فتسنى له بذلك أن يطلع على ثقافة البلاد، وكان يتقن العربية والإنجليزية والإيطالية والألمانية والبرتغالية والأسبانية والمجرية والروسية والبولونية والعبرية. انهمك حال عودته إلى مصر في العمل الصحفي يكتب المقالات في

الصحف والمجلات، ويكتب الدراسات والقصص القصيرة والشعر في عدة لغات مثل اللغة: العربية، الفرنسية، الإيطالية والإنجليزية.

عاشر صنوع الكبراء ودخل بيوتهم وعلم أبناءهم اللغات والعلوم الأوروبية، وبناتهم الفنون الزخرفية والموسيقى، رأى، بفضل ذكائه وخبرته التي اكتسبها في إيطاليا، أنه من الضروري بناء مسرح حديث على طراز غربي لإيمانه أن المسرح أداة فعالة في إنهاض الشعوب، فقام باختيار الممثلين وتعليمهم فن المسرح، ومن ثم التأليف لهم، وهناك من يقول إن المصلح جمال الدين الأفغاني قد نصحه بإنشاء مسرح يتعرض للأوضاع السياسية في مصر وأن ينشر هذه الأفكار بين طبقات الشعب الفقيرة.

يقر صنوع هو أيضا بفضل المسرح الأوروبي عليه، كما أقر بذلك من قبله مارون النقاش، وذلك في محاضرة له كان قد ألقاها في باريس سنة ١٩٠٣ يتحدث فيها عن مسرحه وعن مساهمته في إنشاء المسرح العربي الحديث، جاء فيها: "ولد هذا المسرح في مقهى كبير، كانت تعزف فيه الموسيقى في الهواء الطلق، وذلك في وسط حديقتنا الجميلة (الأزبكية)، في ذلك الحين أي في سنة ١٨٧٠، وكان ثمة فرقة فرنسية قوية تتألف من الموسيقيين والمطربين والممثلين، وفرقة تمثيلية إيطالية، وكانتا تقومان بتسلية الجاليات الأوروبية في القاهرة، وكنت أشترك في جميع تلك التمثيليات التي تقدم في ذلك المقهى [...]، وإذا كان لا بد لي من أن أعترف، فلأقل إذن، إن الهزليات والملاهي والغنائيات

والمسرحيات العصرية التي قدمت في ذلك المسرح هي التي أوحت إلي بفكرة إنشاء مسرحي العربي، [...] وقبل أن أقدم على إنشاء مسرحي المتواضع، قمت بدراسة جدية للكتاب والمسرحيين الأوروبيين، [...] وعندما أحسست بأنني أصبحت متمكنا، إلى حد ما، من الفن المسرحي، كتبت غنائية في فصل واحد، باللغة العامية، وأقحمت فيها بعض الأغاني الشعبية [...] ولقد شجعني نجاح هذه المسرحية على ألا أتوقف أبدا، بل مضيت في سبيلي قدما، وكان علي أن أؤلف فرقة تمثيلية حقيقية تضم ممثلات من النساء، لا من رجال تنكروا في أزياء نساء. ولقد وفقت في ذلك الحين على العثور على فتاتين فقيرتين جميلتين كانتا على جانب كبير من الخلق القويم.

[...] وبعد مرور أربعة أشهر على قيام هذا المسرح القومي، دعاني الخديوي إسماعيل وفرقتي إلى التمثيل على مسرحه الخاص في قصر النيل، وبعد أن مثلت مسرحيتين، قال لي أمام الوزراء وكبار رجال القصر: نحن ندين لك بإنشاء مسرحنا القومي فإن كوميدياتك وغنائياتك ومآسيك قد عرّفت الشعب على الفن المسرحي، فاذهب فإنك موليير مصر، وسيبقى اسمك كذلك أبدا"، وتابع صنوع في مسيرته يؤلف المسرحيات ويخرجها ويدرب الممثلين على تأدية أدوارهم حتى بلغت مسرحياته اثنتين وثلاثين، معظمها تصوير للواقع الذي تعيشه مصر وانتقاد للتخلف والواقع الاجتماعي في تلك الأيام، "وفي هذه المسرحيات يسير الأثر

الأوروبي والأثر الشعبي جنبا إلى جنب داخل القالب الغربي، وإن كانت الحياة العملية الحافلة التي عاشها صنوع، قد جعلته أكثر من سلفيه قربا من الناس العاديين وأقدر على ملاحظتهم وهم يضطربون في حياتهم اليومية".

لفت صنوع نظر المؤرخين والمحللين والدارسين حتى رأينا محرر الساتردي ريفيو يصف، في عددها الصادر في ٢٦ يوليو سنة ١٨٧٦م، دور صنوع بخالق المسرح العربي وحده لكونه المؤلف والممثل والمدير والملقن، ويضيف أن ما يثير الإعجاب حقا هو تقمصه شخصية الفلاح المصري حين يقوم بهذا الدور فيحلو لك سماع ملاحظاته اللاذعة وضحكاته البريئة، إلى جانب عبراته الصامتة وهي تتساقط على خديه الضامرين، فهو قادر على ان يجمع في شخصه شعبا بأكمله.

يلاحظ الراعي بعد قراءته لإنتاج صنوع المسرحي أن تصويره للسادة في مسرحه تصوير ضعيف، فهم عادة أناس باهتون، بينما شخصياته الشعبية قوية وواضحة، ويرى أنه قد لجأ إلى كل الحيل الفنية لكي يستنبط الضحك، فاستخدم النكات اللفظية والجنسية، كما استعمل الهزل والفكاهة الراقية، فقدم من ناحية تهريجا وقدم ايضا أفكارا، لقد فهم ان المسرح فرجة ولكن يجب أن يحمل رسالة وهدفا.

استمر صنوع في تقديم عروضه على المسرح الذي أنشأه مدة سنتين، ولكن بعض موضوعاته كتعدد الزوجات، ونقده للإدارة

الحكومية وللخديوي نفسه بسبب بعض المظالم، وقيام علماء الأزهر بتقليده وتأليف مسرحيات عربية وتمثيلها، ولأسباب أخرى جعلت الخديوي إسماعيل يصدر قراره سنة ١٨٧٢ بإغلاق المسرح.

ويرى علي الراعي بختام صنوع لأعماله يكون قد اكتمل للمسرح العربي "المجلوب" الأنماط الثلاثة التي ظل يصب فيها أعماله منذ منتصف القرن التاسع عشر وحتى الآن وهي: المسرحية الجادة، التي تعتمد بالأساس على النص الأدبي، والمسرحية الكوميدية الانتقادية ذات الأساس الشعبي، والأوبريت، أو المسرحية الغنائية. ويضيف أن المسرح العربي ظل يقدم الأنماط الثلاثة "مقتبسة أو مؤلفة تأليفا متهافتا" حتى أن ظهر المؤلف المحلي، الذي سنأتي على ذكره لاحقا.

وبعد إغلاق مسرح صنوع توقف التمثيل العربي في مصر مدة أربع سنوات إلى أن بدأت الفرق الشامية التي أشرنا إليها سابقا، تفد إلى مصر، وتقوم بدور فاعل في نشر المسرح العربي في مصر بل وبعض الدول العربية الأخرى، كتونس والجزائر. ومن الأمور الهامة التي تنسب لهذه الفرق أنها فتحت المجال لتعاون شامي مصري، كمشاركة الشيخ سلامة حجازي في فرقة يوسف الخياط والقرداحي والحداد واسكندر فرح مغنيا أحيانا، ومغنيا وممثلا أحيانا أخرى، ومشاركة المغني المصري الشهير عبده الحمولي (١٨٣٦-١٩٠١) في فرقة القباني، ومع ذلك فإن "بعض النقاد المصريين أمثال لويس عوض يدّعون أن هذه المرحلة الشامية في

تاريخ المسرح المصري هي مرحلة عابرة، رغم أنها امتدت حتى أواخر سنوات العشرين من القرن العشرين، وظلت قادرة على إيقاف تطور مسرح مصري قومي مثل ذلك الذي أنشأه صنوع ومحمد جلال عثمان".

الشيخ سلامة حجازي

يبدأ تاريخه الخاص في أوائل سنة ١٩٠٥م حين ألف أول جوق خاص به، وفيه يقول محمود تيمور: "في شخصية الشيخ سلامة التقت موهبتان أصيلتان، موهبة التلحين وموهبة التمثيل، بهما أصبح طرفة فنية نادرة [...] وأذكر أن الشيخ سلامة حجازي عرّج على إيطاليا في بعض جولاته، وأحيا هناك حفلات سمعه فيها المغني العالمي كاروزو وشهد له، ويروى أن الفنانين الايطاليين قالوا: "لو أن ذلك الفنان المصري كان من قومنا لجعلنا منه كاروزو آخر".

لقد جدد الشيخ حجازي كثيرا في مجال الغناء إذ الغى التواشيح والمقدمات والليالي والتقسيمات الموسيقية التي كانت تسبق الغناء وتمهد له تمهيدا طويلا، وبذلك يكون قد مهد للموسيقى والغناء المسرحيين ومهد الطريق لعملاق الموسيقى المسرحية الشيخ سيد درويش، أما في مجال التمثيل فهناك من يرى أن التمثيل قد انتقل من طوره الأول إلى طوره الثاني يوم أن احترف الشيخ سلامة التمثيل العربي، ففي عهده ارتقى أسلوب المعربين وترجمت عدة روايات عن الفرنسية والإنجليزية، وقبل الانتقال إلى الحديث عن

المؤلف المحلي علينا أن نوضح نقطة هامة جدا وهي أن معظم المسرحيات التي عرضتها الفرق الشامية في الربع الأخير من القرن التاسع عشر هي مسرحيات مترجمة أو معدة، بالأساس عن اللغة الفرنسية، لكتاب معظمهم شاميون، فاللغة الأوروبية الأساس في مصر منذ محمد علي وحتى الاحتلال الانجليزي لمصر (١٨٨٢)، هي اللغة الفرنسية، ويذكر أن مسرحية "هملت" التي عرضتها فرق القباني وحجازي ويوسف وهبي ترجمت عن الفرنسية لا عن اللغة الإنجليزية.

*********

# المبحث الثالث
# مسرح الأطفال في الوطن العربي([1])

إن مسرح الأطفال في الوطن العربي في حاجة ماسة إلى متابعة تاريخية علمية جادة ، تعتمد على التحقيب والتوثيق والتصنيف والترتيب والاستقراء المتعاقب والبحث المتسلسل، والتركيز على الظروف التاريخية التي انطلق منها مسرح الأطفال في العالم العربي، مع تحديد أهم مراحله التاريخية التي يمكن حصرها في ثلاث محطات كبرى، هي: محطة النشأة والتأسيس، ومحطة التطور والانتعاش والازدهار، ومحطة الركود والتراجع.

ويعتبر مسرح الطفل من أهم الوسائل التربوية التي تساعد على بناء شخصية الصغار في مرحلة مبكرة، بالاضافة إلى دوره في الارتقاء بالذوق الفني والجمالي لديه، ويوفر هذا المسرح من خلال ما يقدمه للطفل من دراما ثرية بالمعلومات التي تقدم له في قالب درامي، وهناك الكثير من المسرحيات تضع على عاتقها مسؤولية تقديم صور حية من الواقع لهذا المتلقي الصغير، كما تسعى إلى تأصيل الثقافة والفن في نفسه، وتضعه وجها لوجه مع بعض المفاهيم، والبنى الأساسية التي تلم بكل جوانب الحياة، كما أنها تنمي لديه الحس النقدي منذ الصغر، وتسهم تلك الأعمال المقدمة في تنشيط ذاكرة الطفل، عن طريق جعله يتفاعل مع

[1] - من مقال للدكتور جميل حمداوي بتصرف.

العرض المسرحي المقدم، فنراه يناقش القضايا المطروحة أمامه والتي في الأغلب تكون مستوحاة من واقعه الاجتماعي، ولقد فطن علماء النفس في دراساتهم إلى أن للمسرح أثرا في تطهير النفس؛ لأن التمثيل المسرحي يقوم بمعالجة كثير من الأمراض السيكولوجية التي يعاني منها الطفل، وهو يعمل على تفريغ كافة انفعالاته وشحناته النفسية، إلى جانب ذلك يكتسب الطفل الخجول الثقة بالنفس، ويتخلى عن انطوائيته وأنانيته في بوتقة التعاون الجماعي، كما أنه يبتعد عن ميوله الإجرامية، لأن السماح للأطفال الذين يعانون من اضطرابات بتمثيل مواقف مجسدة لها يمهد الفرصة لكسب الثقة بالنفس، فحينما يشخص التلميذ دورا فإنه في الحقيقة، ينفس عن الحالة التي يعاني منها عندئذ ستزول سيطرتها عليه وعلى نفسيته، إلى جانب هذا نجد أن المسرح عند الطفل يسمح لنا باكتشاف قدراته، ومواهبه وميوله، ويعطيه مجالا واسعا للتعبير عن ذاته، كما أن تقمصه لأدوار عديدة ومختلفة يمكّنه من اكتساب خبرات متنوعة اجتماعيا.

ومن المسلم به، أن طفل اليوم، يمتلك مقدرة ذكائية تفوق الأجيال السابقة، وذلك نتيجة الطفرات العلمية الهائلة في كافة المجالات، لذا عند تقديم عرض مسرحي، لابد من السعي حثيثا للتعامل معه بشكل عميق وجاد، لكون الطفل هذا الجيل يمتلك مقدرة عالية في تفسير ما يراه فلابد من استثارة ذهنه على التفكير والاكتشاف والاستنتاج والابتعاد قدر الامكان عن القصص الخيالية

التي قد لا تفيده في حياته مستقبلا، كما يتيح مسرح الطفل للناشئة فرصة للتفكر والابداع والبحث عن الحلول الى جانب الممثل والحدث تلك هي الحالة الناضجة في العمل المسرحي، كما يفترض تقديم نص لا يجيب على كل الاسئلة بل يتضمن عددا من التحديات بعيدا الحلول الجاهزة، وهذا بدوره يعطي العرض النصف ويبحث الطفل عن النصف الآخر، كي يفعل ذهنه وخياله، وبذلك يكون مسرح الطفل يصل بالمتفرج الصغير إلى ما بعد الفرجة المسرحية، كي يبقى تأثيره ملازماً له إلى ما بعد انقطاع الفرجه البصرية والحركية والموسيقية، يأخذه معه إلى الشارع والمدرسة، وهو لا أن ينتهي بمجرد انتهاء العمل وهذا بالضبط ما يوجد جمهورا مسرحيا حقيقيا، وليس متلقيا سلبيا.

## أولا: مسرح الأطفال في مصر:

من المعلوم أن مسرح الأطفال بدوره قد حظي بمكانة كبيرة ضمن أجناس أدب الأطفال بمصر، وقد اشتهر فيه كامل الكيلاني الذي خصص كثيرا من مسرحياته للأطفال الصغار، غير أن حصة مسرح الطفل في مصر أقل بكثير بالمقارنة مع قصص وروايات وأشعار الأطفال وكتب الفنون والموسوعات والمعارف، وفي هذا الصدد يقول الأستاذ عبد الرزاق جعفر: "وثمة ظاهرة أخرى تسترعي الانتباه هي أن القصة مازالت تحتل المقام الأول في الإنتاج، وليس أدل على ذلك من أن إنتاج كتب الأطفال في القطر المصري في

عام ١٩٦٧م بلغ ١٣٢ كتابا ظفرت منها القصة الأدبية وحدها بمائة كتاب....ويرجع السبب في ذلك إلى سهولة تأليف القصة حسب رأي بعض الناشرين وأنصاف المثقفين."

## ثانيًا: مسرح الأطفال في المملكة العربية السعودية:

يبدو أن المملكة العربية السعودية لم تهتم فعليا بمسرح الكبار بصفة عامة ومسرح الصغار بصفة خاصة إلا في السنوات الأخيرة من القرن العشرين وبدايات سنوات الألفية الثالثة، والدليل على ذلك أن الدكتور علي الراعي لم يدرج في كتابه" المسرح في الوطن العربي" الدولة السعودية ضمن البلدان العربية التي لها نشاط مسرحي مشهود ومكثف . وينطبق هذا الحكم أيضا على ما أثبته الدكتور إبراهيم عبد الله غلوم في كتابه" المسرح والتغير الاجتماعي في الخليج العربي" حيث لم يخصص أي فصل في الكتاب لفن المسرح بالمملكة العربية السعودية، بل ركز على دولتين خليجيتين فقط أوليتا أهمية كبرى للفن المسرحي، وهما: الكويت والبحرين.

وعلى الرغم من ذلك، فقد ظهر اليوم نوع من الاهتمام بمسرح الأطفال بالمملكة العربية السعودية كالاهتمام بالمسرح المدرسي، والمسرح التربوي التعليمي، والمسرح القرائي، ومسرح الدمى والعرائس، ويتجلى هذا الاهتمام واضحا من خلال البيانات السياسية للصحف الإعلامية التي تشير إلى إقامة دورة تدريبية لمسرح الطفل، ويمكن الحديث أيضا عن مجموعة من المسرحيات المعروضة في عدة مناطق من المملكة كمسرحية: "الحيلة" لجمعية

الثقافة والفنون بالرياض، ومسرحية: "الأشقياء الثلاثة" لفرقة مواهب المرح، ومسرحية: "زورو ومحبوب الحبوب"، لجمعية الثقافة والفنون بالدمام، ومسرحية: "ألوان" لجمعية الثقافة والفنون بالأحساء، ومن المعلوم أن مسرحية: "الحيلة" من تأليف وإخراج باسل الهلالي، ولا ننسى المجهودات الكبرى التي قام بها النقاد في مجال التدوين والتوثيق والتأريخ للحركة المسرحية بالمملكة العربية السعودية كما فعلت وفاء السبيل حينما ألفت كتابها القيم" "مسرح العرائس" الصادر عن الجمعية الكويتية لتقدم الطفولة العربية عام ١٤١٠هـ.

وعلى أي حال، فمسرح الأطفال بالمملكة العربية السعودية مازال ضعيفا وبطيئا ومتعثرا بالمقارنة مع بعض الدول الخليجية المتميزة في هذا الفن كالبحرين والكويت بصفة خاصة، وبعض الدول العربية الرائدة كمصر والمغرب وتونس وسوريا بصفة عامة.

## ثالثًا: مسرح الأطفال في الكويت:

ظهر الاهتمام بمسرح الطفل بالكويت من خلال انفتاح المؤسسات التعليمية والتربوية على تنشيط الطفل دراميا من خلال تقديم مجموعة من العروض المسرحية، ومن تجليات الحركة المسرحية الطفلية بالكويت إسراع بعض الكتاب إلى تدوين مجموعة من النصوص المسرحية سواء أكانت نثرية أم شعرية؛ لذا، كان أول عرض مسرحي للجمهور من خلال مسرح العرائس قد قدم مكتوبا من قبل أحد الشعراء الغنائيين ألا وهو الشاعر الغنائي فايق عبد الجليل، الذي قدمت له فرقة المسرح الكويتي في عام ١٩٧٤م أولى

مسرحية طفلية بعنوان:" أبوزيد بطل الروبد"، وهي من بطولة: عبد المحسن خلفان ومحمد فتوح، أما الإخراج الميزانسيني فقد تكلف به أحمد خلوصي.

ومن أهم المسرحيات التي قدمها مسرح الطفل، مسرحية: "البساط السحري" التي عُرضت سنة ١٩٧٩م، وهي لمهدي الصائغ، وحصلت بها المؤسسة على الجائزة الأولى في مهرجان أقيم في ليبيا لهذا الغرض، وشارك فيه أكثر من ١٥ دولة بينها الاتحاد السوفيتي.

زد على ذلك أن دولة الكويت أشرفت على مجموعة من المهرجانات المسرحية والندوات واللقاءات المرتبطة بمسرح الأطفال عن طريق التشجيع والتتبع والتحفيز المادي والمعنوي.

ولكن الغريب أن الكويت التي كانت السباقة في مسرح الطفل على مستوى منطقة الخليج العربي عام ١٩٧٨م، وكانت مضاهية لمصر والعراق وسوريا على مستوى إنتاج العروض الدرامية، لم يقم فيها على الإطلاق مهرجان واحد لمسرح الطفل، وهناك من الدارسين أيضا من يصرح بأن الكويت على الرغم من باعها الطويل في مجال المسرح الطفولي فإنها تفتقر إلى مبنى خاص يليق بتقديم عروض مسرح الطفل، ويليق كذلك بجمهوره المتذوق الواعي سواء أكان من الصغار أم من الكبار، بل هناك من يثبت بأن الكثير من الكتاب والممثلين والمخرجين والسينوغراف الكويتيين يلهثون وراء مسرح الطفل لدواع ربحية مادية وأسباب

تكسبية تجارية بعيدا عن مساءلة قضايا هذا النوع من المسرح على المستوى الدلالي والفني والجمالي مع مناقشة جوانبه الدراماتورجية والميزانسية والرصدية.

## رابعًا: مسرح الأطفال في السودان:

ابتدأ مسرح الأطفال بالسودان منذ سنة ١٩٣٦م مع جمعية المسرح التي كانت تقدم عروضها المسرحية في المدارس والمعاهد التعليمية، ويعني هذا أن المسرح السوداني بدأ طفليا مع المسرح المدرسي والمسرح التعليمي ومسرح الدمى والعرائس ومسرح الكراكيز، ويلاحظ الدارس أن ما بين ١٩٠٥ و١٩١٥م كانت معظم العروض المسرحية طفلية يغلب عليها الجانب المدرسي، فقد مثلت مدرسة البنات للرسالة الكاثوليكية في أم درمان مسرحية أدبية ضمن ألوان أخرى من النشاط المدرسي شمل إلقاء الخطب وعرض الأشغال اليدوية، ولكن ما نلاحظه جليا أن مسرح الأطفال بالسودان مازال ضعيفا كما وكيفا وتوجيها وتخطيطا وعمارة بالمقارنة مع مجموعة من الدول الأخرى.

## خامسًا: مسرح الأطفال في العراق:

من المعروف أن العراق قد عرف المسرح المدرسي والمسرح التعليمي ومسرح الأطفال ومسرح القاراقوز ومسرح الدمى والعرائس، ومن أهم كتاب مسرح الأطفال في العراق، لابد أن نستدعي في هذا

الصدد: حقي الشبلي، وطارق الربيعي، وضياء منصور، وأنور حيران، وعمو زكي، وعيسى عزمي، ورؤوف توفيق، وعبد الستار القره غولي، وعبد القادر رحيم، ويوسف العاني، وطارق الحمداني، وقاسم محمد، ومنتهى محمد رحيم، وسعدون العبيدي، وسليم الجزائري، وطه سالم، وعزي الوهاب، وحيدر معثر، وهيثم بهنام بردى صاحب مسرحية" الحكيمة والصياد"، وحنان عزيز، وفاضل عباس، وجبار محيبس، وحسين علي صالح، وعواطف نعيم، وخميس نوري، وجاسم محمد صالح الذي كتب مجموعة من المسرحيات الطفلية كمسرحية: "فرح وفرح"، و"بيت للجميع"، و"الأصدقاء الطيبون"، و"أصدقاء الشمس"....

وتدل كل هذه المعطيات على أن مسرح الأطفال بالعراق قد عرف في العقود الأخيرة ازدهارا ملحوظا وتطورا كبيرا على صعيد الكتابة والتجربة والتشخيص والإخراج والتأثيث السينوغرافي على المستويين: التنظيري و التطبيقي.

## سادسًا: مسرح الأطفال في الجزائر:

نشط مسرح الأطفال كثيرا في الجزائر منذ ثلاثينيات القرن العشرين إبان الاحتلال الفرنسي للجزائر، فقد ألف محمد العيد آل خليفة مسرحية" بلال" سنة ١٩٣٨م التي تعد أقدم نص مسرحي وصل إلينا من تلك الفترة. وهناك مسرحيات أخرى كتبها كل من: الأستاذ محمد الصالح رمضان كمسرحيته" الناشئة المهاجرة"، ومسرحية" الخنساء"، ومسرحية، "مغامرات كليب"، وثمة مسرحيات

أخرى كتبت ما بين الأربعينيات وبداية الخمسينيات من قبل أحمد رضا حوحو، وأحمد بن ذياب...

لكن مسرح الأطفال بالجزائر سينشط بعد الاستقلال وبالضبط في سنوات السبعينيات والثمانينيات من القرن العشرين ليعرف بعد ذلك نوعا من التراجع والركود والكساد مع سنوات الألفية الثالثة لأسباب ذاتية وموضوعية، ولكن لابد أن نعرف أن مسرح الأطفال بالجزائر في الحقيقة كان يتشخص ميدانيا في المسرح المدرسي، والمسرح التعليمي، والمسرح القرائي، ومسرح الدمى والعرائس، والمسرح الاستعراضي... وهذا معروف بشكل جلي وواضح في الجزائر منذ أن ظهرت مؤسسة المدرسة التعليمية إبان الفترة الاستعمارية الفرنسية، فقد كانت المسرحيات الطفلية تقدم في البداية باللغة الفرنسية، فانتقلت إلى اللغة العربية ، ثم إلى اللغة الأمازيغية.

## المبحث الرابع:
## توظيف التراث العربي في مسرح الطفل([٢])

يعتمد التراث العربي الشعبي في أساسه على المخزون الثقافي الذي خلفته الأجيال السابقة من حكايات، أشعار، أساطير، فنون، ألعاب، حرف، أغاني وأحاجي وعدد من الطقوس والاحتفالات، وليس هناك حقبة محدودة يمكن لنا أن نتابعها لتحديد تاريخ هذا التراث أو حتى مصدره، بل يصل الأمر أحيانا إلى صعوبة تحديد الموقع الجغرافي الذي شكل أول مكان لظهوره.

ويؤكد على ما سبق، التشابه الكبير في الكثير من الحكايات والألعاب والأحاجي في عدد من الدول على اختلاف ملامحها، والتنازع الواضح أحيانًا حول شخصية من شخصيات هذا التراث، خذ على سبيل المثال شخصية جحا التي يتنازع عليها العرب والأتراك والعجم كل ينسبها وينسب حكاياتها إليه، رغم ما تتسم به من سذاجة كبيرة، وغباء لا تحسد عليه!

وفي المسرح، يعد التراث الشعبي رافدا مهما استفاد منه العديد من الكتاب والمخرجين العاملين في هذا المجال منهم من قدمه بصورته الأصلية ومنهم من حذف أو أضاف عليه، ومنهم من استل منه قيمة معينة وطورها بحيث أصبحت مواكبة للعصر الذي قدمت فيه، لكن النقاد والمهتمين بالتراث يختلفون حول منطق

[٢] - من مقال للأستاذ: علاء الجابر بتصرف.

الأصالة والمعاصرة التي استلهم بها التراث الشعبي، ما بين تأكيد البعض من الملتزمين بضرورة أخذ مادة التراث بكل معطياتها دون تحريف، من منطلق عدم أحقيتنا في التلاعب بسماتها أو تفريغها من روحها وحق المتلقي في التعرف عليها بماهيتها الأصلية، أو من نظرة الفريق الثاني الذي يرى أن الأصل لا يمكنه إلا أن يكون معاصراً ولا يمكننا أن نتصوره منفصلاً عن الواقع، ولذا فإن من حق الجميع أن يُخرجوا هذا التراث من حالة سكونه بقالبه الثابت إلى آخر متحرك بأطر متغيرة بتغير العصر.

وكما في المسرح الموجه للكبار فإن مسرح الأطفال جعل من التراث الشعبي أحد المصادر التي استقى منها مؤلفي ومخرجي مسرح الطفل في العالم العربي مادتهم المسرحية، ولعلنا نستغرب حين نرى تكرار كثير من الحكايات الشعبية أو الشخوص التراثية في عدد من مسارح الأطفال في الوطن العربي، نذكر على سبيل المثال لا الحصر السندباد، الشاطر حسن، جحا، علاء الدين، فتلك الحكايات تكاد تشكل عنصراً أساسياً يندر أن يتجاهله مسرح من مسارح الأطفال لدينا.

وبالطبع فإننا لا نزيد هنا معلومة حين نقول أن أغلب الحكايات المستقاة في المسرح مصدرها حكايات ألف ليلة وليلة التي تعتبر المنبع لعشرات المؤلفين والمخرجين في مادتهم المسرحية سواء أكانت مقدمة للكبار أم الصغار، ونخص منهم العديد من الأدباء، نحو: توفيق الحكيم، سعد الله ونوس، الفرد فرج، عز الدين

المدني، جماعة المسرح الاحتفالي في المغرب، جماعة السرادق والفوانيس في مصر وجماعة الحكوايتي في لبنان وغيرهم كثير، وتقديم الحكايات المستلهمة من التراث الشعبي للأطفال من خلال المسرح يعد من قبيل التعريف بهذا التراث والدعوة إلى التمسك بالتاريخ والأصالة وبث العديد من القيم والسلوكيات التي نود إيصالها لأطفالنا وهذا مالا يختلف عليه أحد، فالحكايات الشعبية عالم ساحر يمتزج فيه الواقع بالخيال فيسلب عقل الطفل ويخلق له آفاقًا رحبة ويوسع مداركه ويضيف إلى خياله الكثير من الصور والرؤى، كما أن الرجوع إلى أزمان غابرة يتيح للطفل التعرف على أشكال الحياة في تلك العصور من أفكار ومعتقدات وأزياء وديكورات وأساليب حياة فيشحن قدراته ويزيد من معارفه ومعلوماته، كل ذلك أمر لا خلاف عليه...

إذن ما مصدر الخطورة في الرجوع إلى التراث الشعبي وتناول موارده وتقديمها من خلال مسرح الطفل؟

الخطورة من وجهة النظر الصواب تكمن من خلال عنصرين، العنصر الأول: الوسيط الذي يتولى تقديم هذه المادة سواء أكان مؤلفاً أم مخرجاً، والعنصر الثاني: طبيعة المادة نفسها.

فحين يختار هذا المؤلف أو ذلك المخرج حكاية شعبية ويقدمها للأطفال ويكون على غير وعي أو إدراك بمادته تلك، فإنه كما نقول في الأمثال يخلط الشامي بالمغربي، حين يختار ما لا يتناسب مع القيم التي يجب أن تقدم للأطفال أو يقدم مادته دون

تنقيتها من شوائبها السلبية، أو ينحو بها بما لا ينفع الطفل أو يخلط بين ما يجب أن يقدم لهم او مايقدم عنهم وهذا ما يشكل مصدرا للخطورة.

أما العنصر أو الخطر الثاني وهو الأهم بنظري فيتعلق بالحكاية نفسها، وتعالوا معي لنغوص قليلاً في بطون تلك الحكايات، ونختار بعضها ونحكم سويا على مدى مناسبتها للأطفال

-**شهرزاد وشهريار**: القيمة الأساسية في هذه القصة تقوم على عنصري الخيانة الزوجية، والسادية المتمثلة بالقتل اليومي، فهل تناسب هذه الحكاية الطفل؟!

-**علي بابا**: الأربعون حرامي يسرقون من الأثرياء وعلي بابا يسرق من اللصوص، فالسرقة هي أساس الحكاية، إضافة لخيانة الأخ لأخيه، فهل تناسب هذه الحكاية الطفل؟

-**علاء الدين والمصباح السحري**: تقوم أساس الحكاية على علاقة القرابة التي تقوم على الشر والاستغلال (العم لابن أخيه)، والسحر كوسيلة لحل جميع المشاكل والوصول إلى الثراء والحبيبة، فما أهمية تلك القيم للأطفال؟

-**جحا**: شخصية تتسم بالغباء ومن خلال الغباء يتفجر الضحك والسخرية والتهكم، فهل هي الشخصية التي نتمنى لأطفالنا أن يحذو حذوها؟!

-**الشاطر حسن**: الأمير الظالم الذي يستبدل بشخص مغفل؟! فيتولى دوره ويصلح حال الرعية، فهل نحن بحاجة لحاكم مغفل،

وعمل يؤكد على التركيز على دور الفرد بدلا عن الجماعة في صنع المستقبل وإشاعة العدل؟!

إننا لا نريد أن نخرج من تلك الأمثلة بأن التراث مصدر خطير أو شيء لا يستحق أن نأخذ منه أو نتناوله في مسرح الطفل، لكننا نؤكد على أهمية التصدي للتراث من منطلق واع وجرئ ومتفهم لماهية هذا التراث وكيفية الاستفادة من عناصره في إشعال فتيل الحكاية وأخذ منها ما يتناسب والأطفال وحذف ما هو غير مناسب، ولا بأس من الاستعانة بلب الحكاية في تقديم عمل يقترب منها عندما يصبح الاقتراب ذو فائدة ويبتعد عنها عندما يصبح الابتعاد درءًا لمفسدة.

**خاصة** حين نعلم مدى أثر ذلك على أطفالنا من خلال الاستعانة الكبيرة بالتراث الشعبي، ففي دراسة عن واقع مسرح الأطفال في الوطن العربي أجراها المجلس العربي للطفولة والتنمية عام ٨٨ تبين أن ٣ دول، هي مصر والأردن وقطر تستعين بالتراث بنسبة ٣٣.٣% وتستعين في دول أخرى لم تحددها الدراسة بنسبة ١٤.٥% من مادة التراث الشعبي.

وفي دراسة توثيقية أُجريتْ ضمن كتاب: "مسرح الطفل في الكويت" والصادر عام ٢٠٠٤م على ١٧١ مسرحية، هي مجموع المسرحيات التي تم إنتاجها لمسرح الطفل في الكويت منذ إقامته عام ١٩٨٧، تبين أن ١٨ مسرحية استلهمت مواضيعها من التراث، أي بمعدل ١٢% من مجمل المسرحيات، فنجد أننا نستطيع رصد

علاقة مسرح الطفل في الكويت بالتراث الشعبي من خلال المسرحيات التي قدمت فيه منذ نشأته عام ١٩٨٧ إلى مطلع عام ٢٠٠٣م، وهي كالتالي:

**أولا**– ٩ مسرحيات استندت على القيمة الأساسية للحكاية الشعبية مع إجراء بعض التعديلات الهامشية في بعضها، في حين كانت في بعضها الآخر معبرة عنها بصورة كبيرة، وتشمل هذه المجموعة مسرحيات: السندباد البحري، البساط السحري، الشاطر حسن، محاكمة علي بابا، شمس الشموس، فرسان بني هلال، علاء الدين، أولاد علي بابا والعصابة، مرجانة والعصابة.

**ثانيا**– ٣ مسرحيات استفادت من الحكاية الأساسية، لكنها طورتها بشكل كبير كما في: العفريت، علاء الدين ٩٢، نعنوعة.

**ثالثا**– ٤ مسرحيات أخذت اسم الشخصية التراثية فقط، وأدخلته في حكاية ليس لها علاقة بالتراث اطلاقا، كنوع من استثمار الاسم لا أكثر، مثل مسرحيات: عودة السندباد، الغوريلا والسندباد، عودة الشاطر حسن، السندباد.

بقي أن نقول أن أهمية توظيف التراث تتمثل في تحديد جانبيه الإيجابي والسلبي، من خلال استيعاب أبعاده من قبل الوسيط القائم على استلهام هذه الحكاية أو تلك خاصة حين يكون الاستلهام مقدم للأطفال الذين يستمدون الكثير من مخزونهم وقيمهم

من مادة يبدو أنها كالسكين باستطاعتنا أن نستفيد منها أو نحولها لأداة عنف مدمرة...!

*******

# المبحث الخامس
# أنواع مسرح الطفل

المسرح هو أبو الفنون وأولها منذ أيام الإغريق والرومان وقدرته على الموالفة بين عناصر فنية متعددة، حيث كانت المسارح هي الوسيلة الوحيدة للتعبير الفني بعد حلبات المصارعة والسباقات، وقد ترجع نشأة الفن المسرحي حسب المؤرخين والباحثين إلى تلك الاحتفالات والطقوس الدينية المرتبطة بكل الحضارات القديمة بما فيها الحضارة الفرعونية القديمة، على الرغم من أن الباحثين يعزون البداية الحقيقية للمسرح في شكله المتقدم وفي قوالبه المنتظمة إلى الحضارة الإغريقية واحتفالات الإله ديونيزوس، لكن الفراعنة قبل ذلك عرفوا أشكال الفرجة والاحتفال، والدليل مخطوط لمسرحية دينية مصرية كتبت قبل ٢٠٠٠ سنة ق.م، تؤرخ لقصة الإله أوزوريس وبعثه، وهو المكلف بمحاكمة الموتى في الأساطير الفرعونية والذي قُتل على يد أخيه ست.

ورغم أن الحضارات القديمة عرفت أشكالا متعددة من الاحتفالات، إلا أن الدراما الإغريقية تعد أصل النشأة وملهمة التأليف المسرحي في قوالبه الغربية، وقد انبثقت الفرحة عن الاحتفالات بعبادة الإله ديونيزوي، إله الخمرة والخصب، إذ الناس يضعون أقنعة على وجوههم ويرقصون ويتغنون احتفالا بذكراه وبوفرة المحصول.

وقد كان الاحتفال في بداية الأمر يتشكل من جماعة المحتفلين والتي تردد الأهازيج والأشعار غير أن انفصال شبس عن الجماعة، والذي يعد أول ممثل في التاريخ، أدى إلى نشأة الفعل المسرحي وظهور الحوار الذي يعد منطلق الصراع الدرامي، بعدها أضاف الشاعر التراجيدي أسخيلوس ممثلا ثانيا؛ ليبلغ المسرح الإغريقي أوجه مع سوفوكلوس ويوربيديس إذ يعدون أبرز شعراء التراجيديا وتركوا إرثًا مسرحيا غنيا بالمآسي التي لا تنسى كثلاثية سوفوكل الشهيرة والمكونة من 'أوديب ملكا و'أوديب في كولون' و 'انتيغون'؛ ليظهر بعد ذلك أرسطوفانس ويبدع في كتابة الكوميديا لتصلنا من نصوصه أعمال كالضفادع والطيور وليسيستراتا.

وقد تأثرت الحضارة الرومانية أيضًا بهذا الإرث الإغريقي على الرغم من أنها لم تصل إلى مستوى الدراما اليونانية، غير أن كتاب من أمثال 'سينيكا' و 'بلاوتوس' كان لهم تأثير بالغ في الدراما بعد القرن السادس عشر، وقد تراجع المسرح كثيرا في ما بعد وكاد يختفي أمام معارضة الكنيسة ليظهر نوع آخر من المسرحيات الدينية، كمسرحية 'الأسرار' و'المعجزات'، واستمر المسرح تدريجيا في الانفصال عن الكنيسة وموضوعاتها الدينية ليتأثر لحركات الفكر والفلسفة وإحياء العلوم، **ومن أنواع المسرح:**

**أولا: المسرح التلقائي أو الفطري:**

وهو مسرح يخلق مع الطفل بالغريزة الفطرية، يستند فيه إلى الارتجال والتمثيل اللعبي والتعبير الحر التلقائي (مثل لعبة العريس والعروسة).

**ثانيًا: المسرح التعليمي:**

هو ذلك المسرح الذي ينجزه التلميذ تحت إشراف المربي أو المنشط أو المدرس أو الأستاذ، وبوجود نصوص معدة سلفا ضمن المقررات الدراسية، ويمكن تفريعه أيضا إلى:

**١- مسرح التعليم الأولّي:**

ويرتبط بالكتاتيب القرآنية والتربوية وأرواض الأطفال، حيث يمثل التلاميذ مجموعة من الأدوار المسرحية التي يقترحها المربون علي الأطفال.

**٢- المسرح المدرسي:**

هو ذلك المسرح الذي يستخدم التمثيل داخل المؤسسة التربوية (المدرسة الابتدائية والإعدادية والثانوية) بمثابة تقنية بيداغوجية لتحقيق الأهداف المسطرة، سواء أكانت أهدافا عامة أم خاصة وتستهدف الجوانب الفكرية والوجدانية والحسية الحركية،من أهدافه :

**أهداف المسرح المدرسي**

ظهر المسرح لأول مرة في مسرحية انتصار حورس التي قام بها المصريون القدماء، ثم قامت المسرحية عند الإغريق، وتم إحياء

المسرح في عصر النهضة في أوروبا، وتعد أهداف المسرح المدرسي هي:

١- يزيد من شعور الطفل بالمتعة في التعليم، ويكون لديه رغبة أكبر في التعلم
٢- تبسيط المواد للطفل.
٣- تعزيز الذوق الفني والجمالي عند كل طفل
٤- يساعد الطفل على اكتساب الشجاعة الأدبية وتقوية الثقة بالنفس عنده
٥- تعزيز مهارات اللغة عند الأطفال.
٦- تعزيز روح الجماعة والتعاون.
٧- تعزيز علاقة الطفل بالمدرسة والمعلمين والزملاء .
٨- يساعد المسرح على تعزيز حواس الطفل سواء السمعية أو البصرية على حد السواء.
٩- يساعد المسرح على جعل شخصية الطفل أكثر اجتماعية ووعي.
١٠-يجعل المسرح الطفل أكثر انضباطًا.
١١- يساعد المسرح الطفل على حسن التصرف في المواقف المختلفة.

ويشرف على هذا المسرح المدرس وذلك بتنشيط التمثيل الذي يقوم به التلاميذ داخل القسم أو أثناء المناسبات الرسمية

(الأعياد الدينية والوطنية) وغير الرسمية (فترة نهاية السنة الدراسية لتوزيع الجوائز وإعلان النتائج)، ويستند المسرح المدرسي إلى التسلح بعدة معارف كعلوم التربية وعلم النفس وعلم الاجتماع والبيولوجيا؛ نظرا لكون المسرح وسيلة إصلاحية/ تطهيرية ووسيلة علاجية ووسيلة جمالية إبداعية ووسيلة تلقين ونقل المعرفة والمهارة، ويهدف المسرح المدرسي إلى إشباع حاجات الطفل الفكرية والنفسية والاجتماعية والعضوية؛ لخلق التوازن لدى الطفل للتكيف مع الذات والموضوع وتحقيق النمو البيولوجي، هذا ويتطلب المسرح المدرسي التركيز على الاختصاصات التالية:

١- الإنتاج ونعني به التمثيل والإخراج والإبداع.

٢- التنشيط وهو مقاربة تربوية تطوع المادة المسرحية لخدمة أهداف تربوية.

٣- التقنية سواء أكانت سمعية أم بصرية أم هما معا.

وقد يظهر المسرح المدرسي بجلاء في الخشبة العمومية تمثيلا وتأليفا وإخراجا، كما يتجلى في الخشبة المدرسية أو الفضاءات المفتوحة أثناء أوقات الفراغ لعبا ومشاركة وتمثيلا وتقليدا.

**ثالثًا: المسرح الجامعي:**

يعد هذا المسرح امتدادا للمسرح المدرسي، وينتمي في الغالب إلى مؤسسة علمية عالية، وهي إما جامعة وإما معهد وإما

كلية، ويقوم بهذا المسرح طلاب كانوا من قبل تلاميذ وأطفالا تحت إشراف أساتذة جامعيين متخصصين في المسرح كتابة وسينوغرافيا وإخراجا.

**رابعًا: مسرح العرائس:**

هو مسرح الدمى أو الكراكيز، وهو نوعان: نوع يحرك أمام الجمهور مباشرة بواسطة خيوط، والآخر يحرك بأيدي اللاعبين أنفسهم، وهو 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، ومن هنا نستنتج أن 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 والقيم النبيلة لغرسها في نفوس هؤلاء الأبرياء الصغار.

وقد ظهر مسرح العرائس قديما عند المصريين القدامى (الفراعنة) والصينيين واليابانيين 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، وثمة كثير من

المخرجين المعاصرين من يعتمد على مسرح الدمى كبيتر شومان في مسرحه الذي يسمى بمسرح الدمى والخبز.

**خامسًا: مسرح خيال الظل:**

يعتمد خيال الظل على الأشعة الضوئية لتشخيص أشياء من خلالها تنعكس الظلال على شاشة خاصة، وذلك باستعمال الأيدي والأرجل وبعض الصور.

وقد عرف خيال الظل في مصر والعراق، ويذكر أن صلاح الدين الأيوبي حضر عرضًا لخيال الظل مع وزيره القاضي الفاضل عام ٥٦٧هـ، وقد اشتهر في هذه اللعبة ابن دانيال الموصلي والشيخ مسعود وعلي النحلة وداود العطار الزجال، وقد ارتحل خيال الظل عبر مجموعة من الدول والمناطق ليستقر في الوطن العربي بعد أن انتقل من الهند إلى الصين حيث تسلمته القبائل التركية الشرقية والتي سربته بدورها إلى فارس ثم إلى الشرق الأوسط وتلقته مصر لتنشره في شمال إفريقيا.

**سادسًا: المسرح الإذاعي:**

هو ذلك المسرح الذي تنقله وسائل الإعلام وتذيعه بين الناس مرئيا وبصريا وسمعيا سواء في الراديو أم التلفزيون أم الشاشة الكبيرة، (قناة الأطفال مثلا).

**سابعًا: المسرح الحديث:**

ظهرت العديد من أشكال المسرح التجريبي المعاصر، والتي ثارت على الشكل التقليدي للمسرحية ذات البداية والمنتصف والنهاية، وقد بدأ المسرح العربي بالظواهر الدرامية الشعبية التي ظل قسم منها مستمرا حتى نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، أما القسم الآخر، فما زال يقدم حتى الآن مثل فنون الرقص الغجرية، الكاولية، القراقوز، خيال الظل، السماحة، المقامات، السير الشعبية، أو عاشوراء التي كانت سببا لظهور أشكال مسرحية مهمة أخرى مثل: الأخباري والسماح، حفلات الذكر، المولوية في المشرق العربي ومسرح البساط، صندوق العجائب، المداح، الحكواتي، إسماعيل باشا في المغرب العربي، لكن البداية الفعلية للحركة المسرحية العربية كانت في لبنان وسوريا، ويمكن تأشير مراحلها بالآتي:

-**الترجمات:** شبلي ملاط: مسرحية (الذخيرة) عن الفرنسية ومسرحية (شرف العواطف)، أديب إسحاق: مسرحية راسين (اندروماك).

-**التاريخية:** هي مرحلة بعث التاريخ الوطني العربي التي من خلالها كتب (نجيب الحداد) مسرحية (حمدان) والتي استمدها من حياة (عبد الرحمن الداخل).

-**الواقعية الاجتماعية:** وتمثلت في كتابات جبران خليل جبران الذي كتب مسرحية (ارم ذات العماد).

**ثامنًا: المسرح الغنائي**

يتميز المسرح الغنائي، بأهمية عنصر الموسيقى والغناء حيث تشكل أساس هذا المسرح، الذي يعد شكلًا جديدًا محورًا عن الأوبرا.

*********

# المبحث السادس

## دور المسرح التربوي في تنمية 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".

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 المسرحي 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) وتفاعلها٠ – 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.

## اللعب خبرة تلقائية وحياتية

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 ..".

فاللعب طاقة سحرية تحتوي العالم بأسره، فهو كل ما يقوم به الطفل طوال يومه بإستثناء النوم، وهو وسيلة الطفل في إدراك العالم المحيط، وسيلة لإدراك ذاته وقدراته المتنامية، أداة دافعة للنمو، تتضمن أنشطة كافة العمليات العقلية، وسيلة للتحرر من التمركز حول الذات، وسيلة تعلم فعالة، ينمي كافة المهارات الحسية والحركية والاجتماعية واللغوية والمعرفية والانفعالية وحتى القدرات الابتكارية، هو كذلك ساحة لتفريغ الانفعالات". وقد عرّف وينيكوت اللعب باعتباره الشكل الجوهري للتواصل بالنسبة للطفل، حيث إنه خبرة تلقائية مستمدة من الحياة وتدور في إطار زمني ومكاني، ويستطرد مفسرا ذلك الإطار المكاني للعب بأنه مكان خيالي يعرفه

بنفسه، فهو ليس بالمكان الداخلي أي جسم الطفل وكذلك ليس بالمكان الخارجي وإنما هو بينهما.

كذلك نجد تعريف آن كرافت، حيث عرفت اللعب على أنه النشاط الذي يقوم فيه الأطفال بالاستطلاع والاستكشاف للأصوات والألوان والأشكال والأحجام وكل العالم الذي يحيط بهم، حيث يظهر الأطفال قدراتهم المتنامية على التخيل والإنصات والملاحظة والاستخدام الواسع للأدوات والخامات، وكل ذلك للتعبير عن أفكارهم وللتواصل مع مشاعرهم ومع الآخرين.

"ويعد اللعب هو أول دوافع التعبير الفني عند الأطفال، فاللعب والفن كلاهما نشاط حر تلقائي ينبعث من الطفل ليرضي حاجاته، ومن فؤائد اللعب أنه يستنفد طاقته ويشغله ويحرك حواسه وخياله وفكره، كما يحب الطفل التعبير عن ذاته من خلال الفن، فهو يحب التعبير عن مشاعره وأفكاره المختلفة، أما باللغة المنطوقة أو التشكيلية أو غير ذلك، كما يفيد التعبير الفني في التنفيس عن الطفل والتخلص من التوتر الانفعالي الزائد، وهناك دوافع أخرى مهمة للتعبير الفني عند الأطفال مثل التجريب والاكتشاف لعناصر البيئة من حولهم، وقد يكون وراء التعبير الفني للأطفال الشعور وإشباع النواحي الحسية والحركية عن طريق توظيفها خلال عمل من الأعمال الفنية.

ومن أهم ما يضيفه الفن لعقل الطفل هو أن يكتسب القدرة على حرية التفكير وحرية التعبير، مما يجعل عقله متفتحا للأفكار

الجديدة والتجارب المختلفة والرغبة في الاكتشاف والتجريب، وكل ذلك يسهم في خلق الاتجاه العقلي المبدع لديه، وليكون "وسيلة ملائمة لتنمية السلوك الإبداعي عند الأطفال مما ينشط الجانب العقلي المعرفي ويحقق التوازن الوجداني كما يشبع الدوافع ويحفز الاستعدادات الجمالية والتشكيلية ويدعم الارتباط بثقافة المجتمع والتعامل مع قيمه ومفاهيمه السياسية والاقتصادية ويعتاد العمل من خلال فريق متعاون وبذلك يستفيد الطفل من المسرح فائدة عظيمة".

إذن من أجل ثقافة مسرحية جادة وفاعلة وقادرة على حث الطفل على التعبير عن ذاته وقدراته الخلاقة، يجب البدء مع الطفل من المدرسة والبدء باللعب.

# المبحث السابع
# عناصر المسرح التربوي

أعطني مسرحًا أعطك أمة"، اقولة تحمل الكثير من الصدق، ذلك أن للمسرح آثار تربوية لا تخفى على مبصر واع يدرك أهمية النشاط المدرسي، الذي يعد المسرح دعامة من دعاماته، وفق برامج هادفة تخطط لها مؤسسات التعليم تخطيطًا مدروس الجوانب المتكاملة، أسوة بالعمليات التربوية التي تسعى جاهدة لتكوين شخصية أبناء المدارس بصقل مهاراتهم، عن طريق تنمية ملكاتهم وقدراتهم بشتى وسائل رفع قدراتهم المعنوية، تعزيزًا لمبدأ الشجاعة الأدبية، السبيل الأمثل لعلاج الخجل، والانزواء بعيدًا عن الآخرين خوفًا من تعليقات الأقران السالبة أحيانًا، حيث يسود التوجس، والرهبة، والتخوف.

يقولون : المسرح أبو الفنون، ففي داخل حجرات الدراسة أكثر من موقف سلوكي، تعليمي تربوي من خلال المواد الدراسية المختلفة في مقدمتها حصص اللغة العربية بمهاراتها: القراءة، الكتاب، التحدث، الإملاء، الاستماع، وهذه كلها تتكامل عند التعبير الشفهي و التعبير الكتابي كونه النشاط اللغوي الذي يمثل ركيزة التربية عبر مجالات متعددة يلعب المسرح فيها الدور الرئيس، مضمونًا مرة، وشكلاً مرة أخرى، لذلك تعنى وزارات التعليم به كثيرًا، فتجدها تضع برامج خاصة تناسب الفئات العمرية من مرحلة

لأخرى، مستعينة بخبرات بعض منسوبيها الذين تبعثهم إلى دورات تدريبية لنيل دراسات في المسرح لتفعيل نشاطه بتأسيس فرق مدرسية، ومناطق تعليمية توفر لها جميع المقومات، فتزدهر حركة المسرح خاصة بوجود تربويين ميولهم مسرحية يصنعون من مناهج الدراسة أعمالاً تربط طلابهم ببيئتهم المدرسية.

تتمثل عناصر بناء المسرح التربوي فيما يلي:

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

وعلى ذلك لا يوجد مؤلف مسرحي يكتب لمجرد الكتابة، بل لابد 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 ألا 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 الأطفال 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.

٢- **المخرج :** وهو عنصر أساسي في المسرح التربوي وأي مسرح، ويلزمه شخص يكون ذوي خبرة في إخراج فكرة المسرحية.

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 الطفل المؤدي وأيضًا على المشاهد.

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

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

نحن نعرف أن المسرحية المكتوبة لا يعرف الطفل المؤدي مضمونها إلا عندما يوزع المخرج الأدوار على الأطفال. 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 ومساعديالأطفاله 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 الطفل 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 الطفل ألا يتناقش معه. بل بالعكس فإن لغة الحوار بين المخرج والطفل 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 الأطفال يبتعد تمامًا عن التخويف أو التهديد حتى يحبب الأطفال في العمل المسرحي.

وقد ينتاب بعض الأطفال من الجنسين شيء من الخجل والانطواء وعدم الثقة بالنفس، ولذا فإن الأداء التمثيلي يعتبر نوعًا من العلاج لمثل هذه الحالات وخروج الأطفال من هذه الأزمة النفسية. وبالتالي فإن العمل المسرحي بما فيه من مواجهات متعددة وهي: أ- مواجهة الطفل بأداء دوره أمام المخرج ومساعديه. ب- أداء الطفل لدوره في حوار مع زميله في الموقف. ج- مواجهه الطفل المؤدي لدوره في العمل الجماعي المشترك للمسرحية ككل. د- مواجهة الطفل 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 الطفل 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 الطفل 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 الأطفال 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 الأطفال 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 الأطفال 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 الأطفال 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.

٣- **الممثلون (الشخصيات):** وهم مجموعة من الأشخاص الذين يشكلون فرقة التمثيل، ويكون كل شخص منهم له دور معين يؤديه في المسرحية. حيث يجب أن تناسب الشخصية الطفل الذي يمثل في المسرحية، فإذا كان يقوم بدور قائد، فيجب عليه أن يتمتع بقوة الشخصية وقوم البنيان الجسدي، وقدرته على التصرف بجرأة وحسن الإلقاء وغيرها.

٤- **الجمهور :** وهم أيضًا الأطفال وأولياء الأمور وجميع الحضور الذين سوف يحضروا المسرحية عند عرضها على المسرح التربوي.

**٥- موضوع المسرحية :** الذي لا يجب أن يخالف المعايير الأخلاقية والجمالية، ويجب أن يكون ذا أهداف تربوية، حتى لو كانت المسرحية كوميدية.

**٦- الصراع :** والذي يكون صراع داخلي في نفس الشخص يتمثل في دوافعه التي تدور داخله، أو صراع خارجي بين عدد من الأفراد في المسرحية.

**٧- السيناريو :** وهو الذي يوضح الطريقة التي تسير بها أي مسرحية، وهو عبارة عن ورق مكتوب بالتفصيل، يحتوي على دور كل شخص وحواره والحبكة والمؤثرات والديكور، أي يشتمل على أدق التفاصيل.

**٨-الحوار :** أي الكلام، وهو ما يصور فكرة المسرحية نفسها، ويجب أن يحفظه الممثلون جيدا، ويجب أن يعبروا عنه بكل مشاعرهم، لكي لا يكون حوار بارد أو منفعل زيادة عن اللازم .

ومن الخصائص التي يجب أن تتوافر في الحوار

- أن يتوافق الحوار مع المواقف والأحداث .
- أن يعبر عن طبيعة الشخصيات .
- ألا يكون الحوار وسيلة يطرح من خلالها الكاتب التوجيهات والنصائح والعظات بشكل مباشر، بل يتبع الأسلوب الذي يجعل التلميذ يدرك الهدف الديني أو الخلقي دون أن يقحمه في الحوار بين شخصيات القصة

٩-**الديكور** وهو شيء متغير بين مسرحية وأخرى، حيث أنه يختلف حسب طبيعة المسرحية وما تقدمه، بل ويختلف بين المشاهد أيضا لذا يكون سهل الفك والتركيب، وهو عبارة عن القطع المصنوعة من الخشب والقماش وغيرها من المواد اللازمة في صناعة الديكور-والتي توضع على خشبة المسرح حتى تعطى شكلا لمنظر واقعي،أو خيالي ،أو رمزي..إلخ حسب نوعية المسرحية المعروضة أمام المشاهدين،وهو يرتبط مسرحيا مع الفنون الأخرى /كالتصوير ،والإضاءة،والتمثيل،..إلخ،وهو عبارة عن تشكيل فني داخل فراغ خشبة المسرح،والتي تظهر لنا كحجرة من ثلاث حوائط،أما الحائط الرابع لهذه الحجرة فقد وضع مكانه ستارة المسرح التي تفتح عند بداية العرض،وتغلق في نهايته ومن مهمة الديكور:

١- تحديد زمان ومكان الحدث المسرحي
٢- ارتباط ألوان الديكور بنوعية العرض المسرحي
٣- ارتباط ألوان الديكور مع ألوان الملابس المستخدمة في العرض ،بحيث لا يطغى أحدهما على الآخر
٤- يجب أن يكون هناك علاقة بين ألوان الديكور وألوان الإضاءة المستخدمة.
٥- يجب أن يعطى الديكور راحة لعين المتفرج ومحاولة معايشة المتفرج للمنظر والشكل المطلوب.

٦- البعد عن البهرجة حتى لا يخطف أبصار المشاهدين،ويشتت انتباههم عن العرض المسرحي.

**والديكور إما يكون ثابت على خشبة المسرح طوال العرض،أو يكون متغير على مدى العرض المسرحي وذلك باستخدام (التعدد المنظرى)حسب أحداث المسرحية.

**أما عن تعدد المناظر(إذا كانت المسرحية تتطلب ذلك)فتتم بأكثر من طريقة ومنها:

١- المسرح الدوار... وهو عبارة عن قرص خشبي مصمم في خشبة المسرح يدار بالكهرباء،أو باليد،ويمكن أن يوضع على هذه الخشبة أكثر من منظر مسرحي،وعادة تكون ثلاثة مناظر أو اثنين –أحدهما يواجه الجمهور،والأخرى مختفية خلف هذا المنظر لكي تواجه الجمهور عند دوران القرص في الوقت المناسب.

٢- وضع أكثر من منظر أمام الجمهور ،ويستخدم في هذه الحالة إضاءة المنظر المطلوب مع إطفاء الإضاءة عن المناظر الأخرى ،وهكذا بتبديل الإضاءة من منظر إلى آخر

٣- عمل الديكور بطريقة القطع الديكورية ومثبت بأسفلها عجلات في هذه الحالة يمكن سحب هذه القطع بسهولة من حيز التمثيل لاستبدالها بغيرها الذي يعطى الايحاء بالمنظر التالي للمسرحية

٤- تعليق قطع الديكور في حيز أعلى خشبة المسرح من الداخل وسحبها إلى أعلى عندما ينتهي المنظر المطلوب،وإنزال القطع الأخرى المطلوبة.

***ولابد أن نفرق بين مايسمى بالمنظر الداخلي والمنظر الخارجي ... فالمنظر الداخلي يطلق على الديكورالذى يمثل مكان داخل منزل أو اى بناء له أبواب (الصالة- المكتب)، أما المنظر الخارجي فيطلق على الديكور الذي يمثل مكان خارجي مثل(الحديقة-الشارع- الأنهار-الجبال..إلخ).

**١٠-الإضاءة :**

وهى إضاءة أو إنارة خشبة المسرح التي سيتم عليه أداء العرض المسرحي،وبالتحديد منطقة التمثيل،وذلك باستخدام إضاءة صادرة من أجهزة خاصة بالإضاءة المسرحية،وذلك لإعطاء الجو المناسب للعرض المسرحي ،وتختلف نوعية الإضاءة والمساحة المضاءة حسب التأثير المطلوب منها:

١- الإضاءة العامة: ويتم ذلك بتغطية خشب المسرح كله بإضاءة عامة متوحدة الدرجة.

٢- الإضاءة الخاصة: وهى التي تتم لإعطاء تأثير معين لتأكيد دلالة معينة ،كالإيحاء بالحالة النفسية للحدث المسرحي أو الشخصية المسرحية، ومنها أيضا إضاءة جزء معين من خشبة المسرح مع إلغاء الإضاءة عن باقي خشبة المسرح للفت نظر المشاهد لما يدور أو يقال

في هذه المنطقة دون سواها،أو للتركيز على ممثل واحد أثناء أداءه لحوار خاص بالشخصية التي يقوم بها.

٣- إضاءة المناطق: وتستخدم في المسرحيات التي يستخدم فيها الديكور متعدد المناظر،ففي هذه الحالة يضاء الجزء الموجود به الحدث المسرحي ،ثم تنتقل الإضاءة من منظر إلى آخر في الديكور.

٤-الإضاءة الخلفية:وهى خلف الديكور والتي تظهر للمشاهد من خلال الفتحات الموجودة بالديكور مثلا(شباك-باب..ومثال ذلك الإضاءة التي تعطى تأثير السماء أو ضوء الشمس على الستارة الخلفية الموجودة خلف الديكور،والتي تظهر لنا من خلال الشباك مثلا عندما يفتح ، وكذلك مثلا إضاءة ممر خلف أحد أبواب الديكور أولإضاءة منظر حديقة أو صحراء أو مدينة..إلخ

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 الأطفال 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 الأطفال 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 الأطفال أن الأداء المسرحي يهم الطفل وأن الهواية التي يميل إليها الأطفال يجب أن يمارسوها حتى يمكن تنمية العقل والحس والوجدان وأيضًا تربية الجسم والارتقاء بالسلوك الاجتماعي.

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

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

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.

*******

## المبحث الثامن: نماذج لمسرحيات

### المسرحية الأولى: 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 ... هههه.. هههه 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.

**********

## مسرحية الطمع

أبطال المسرحية ثلاث أشخاص، وهم علوان ومجد وريان:

- علوان: صباح الخير يا رفاق، أعدا الشبك لننزل إلى البحر ونتوكل على الله ونصطاد السمك.
- مجد: سأجهز كل شيء هيا يا ريان يدك معنا لننزل للبحر باكراً.
- ريان: هيا بنا، عل اليوم نصطاد سمك كثيراً وكبيراً نبيعه بمال كثير.
- علوان: قل يا أخي الله يرزقنا برزق مبارك فكل شي من عند الله جميل.
- ريان: نعم نعم لا بأس، هيا بنا.
- مجد: البحر اليوم مليء بالسمك ما شاء الله.

- علوان: الحمد لله على ما رزقنا هيا بنا وكفى اليوم صيداً فلقد امتلأ القارب والريح بدأ يشتد هيا بنا يا رفاق.
- فصرخ ريان قائلاً: لا لا كفاية السمك كثير والرزق وفير فلنستمر حتى لا يكون هناك مكان في القارب.
- مجد: لا يا ريان كفانا هذا والحمد لله الريح شديد وقاربنا صغير لا يحتمل أبداً ما تفكر فيه.
- علون: نعم هيا بنا لقد أكتفينا.
- ريان: لا دعونا نكمل صيدنا السمك كثير والرزق وفير .
- مجد: أمرنا لله فلنستمر في الصيد يا علوان، عل ريان تمتلأ عينه.
- علوان: الأمر لله.
- ريان: هداكم الله يا قنوعين وظل يضحك ضحك الطامعين.
- علوان: القارب يهتز والريح عاتية ونحن في منتصف البحر، ماذا سنفعل، هيا بنا سريعاً.
- ريان: نعم هيا بنا أشعر بالخطر القارب سينقلب بنا.
- مجد: لا حول ولا قوة إلا بالله، ماذا سنفعل الآن، الريح يهز القارب هزاً.

- في هذا الحين بدأت أصواتهم تختفي مع الريح وهوج البحر، ولم يجد أي منهم سبيل إلا القفز والإبحار للشاطئ.
- وصل الصيادين للشاطئ وقد تقاطعت أنفاسهم من الإبحار، وبدأ كل منهم يدرك ما حدث، والبرد ينال من جسدهم نيلاً.
- علوان: أضاع طمعك كل شيء يا ريان، فقدنا القارب وكل السمك وسنذهب لأولادنا بلا طعام ولا مصدر عيش.
- ريان باكياً: نعم لقد أهلكنا الطمع، فلو كنت رضيت بما قسم الله لي ما كان هذا حالي أبداً، اليوم أنا بلا عمل ولا قارب ولا سمك، فقد أهلكك يا ريان الطمع.
- مجد: لا حول ولا قوة إلا بالله العلي العظيم، حقاً ما يأخذ الطامع من طمعه سوى جوعه وفقره.

**********

## مسرحية الإنسانية لا تتجزأ.

تدور أحداث المسرحية حول الإنسانية، وما على الإنسان أن يقدمه لغيره في الحياة، وأبطال القصة هم وعد وأمل وعامر وأمير، وتستهدف هذه المسرحية الأطفال لكي يتعلموا منها دورهم في حياة الآخر، وأن الله لم يخلقهم ليعشوا لأنفسهم فقط، فالإنسان دوماً يجب يكون ذو دور فعال في حياة الآخرين.

عامر: فلنستعد جميعاً يا رفاق لنزور غداً دار الأيتام الذي في الحي المجاور، لكي نساعد أخواننا في الإنسانية ونهديهم ملابسنا وجزء من الطعام والشراب ونمرح ونلعب معهم.

وعد: نعم يا عامر فقد جهزت كل شيء وأنا مستعدة للذهاب معكم غداً، سأعد مزيد من الشطائر والعصير وأمي ستجهز لنا الحلوى والكعك.

أمل: نعم فلنسعد بهم غداً ويسعدوا بنا، فهو يومهم الذي ننتظره كل شهر.

أمير: أنا يا رفاق أرى لا داعي من زيارة الغد، ماذا لو ذهبنا للحديقة نلعب ونأكل نحن الكعك ونمرح دون بؤس ولا حزن، أنا أذهب معكم دائماً ولكني لا أرى داعي لمساعدة أحد، نحن أطفال ويجب أن نعيش طفولتنا دون حزن أو تأثر بأحد.

أمل: لا يا أمير أنت غير صائب، هم أخواننا ولهم حقوق علينا، فالإنسانية لا تتجزأ، يجب عليك حب أصدقائك وإخوانك، وكل من حولك، فالحياة تحتاج مزيد من الحب.

أمير: نعم نعم، أعلم ذلك.

في صباح اليوم التالي جهز جميع الأصدقاء وذهبوا إلى مكان التجمع، وأتى الجميع عدا أمير.

وعد: أمير كان لا يريد الذهاب فهيا بنا يا رفاق نحن، ودعوه وشأنه.

عامر: نهم هيا بنا، هو حقاً لا يريد الذهاب.

ذهبوا الأطفال وقضوا يوماً سعيد للغاية وسط الأطفال الأيتام وكان الجميع يشعر بالعادة والحب ويومهم مليء بالحفاوة والاحتفال.

في اليوم التالي ذهب الأطفال إلى المدرسة ولم يأتي أمير، فقرروا الذهاب إلى منزله للسؤال عنه، فوجدوا البيت يخيم عليه الحزن، فأسرعوا لدخول المنزل ليجدوا صديقهم ملقى على السرير يبدوا عليه التعب.

عامر: ما بك يا أمير ماذا أصابك.

أمير: لقد كسرت قدماي أول أمس وأنا عائد للمنزل.

وعد: ظنناك لا تريد الذهاب للأيتام.

أمير: حقاً كنت لا أريد الذهاب ولكن كنت آتي من أجلكم ولكن الله عاقبني.

أمل: لا تقل هذا ولا تحزن، سنجيء لك كل يوم ونحضر لك الحلوى ونلعب معك وأنت في فراشك، حتى يشفيك الله.

عامر: نعم نحن بجانبك ولن نتركك أبداً يا صديقنا العزيز.

أمير: أنتم لقنتوني درسًا بلطفكم هذا.. حقاً الإنسانية لا تتجزأ، فكما ساعدتم أخوانكم الأيتام، ترغبوا في مساعدتي حتى أشفى، فالإنسانية لا تتجزأ يا رفاق، الحمد لله على صحبتكم الجميلة.

## الجـزء العملـــي

طرق إعداد الأنواع المختلفة للمسارح والعرائس بها :

# مسرح الدمى القفازية

- **مسرح الدمى :**
- وهو عبارة عن صندوق من الكرتون لتشكيل المسرح، بحيث يكون مفتوحًا من الأمام ومقفلاً من الأعلى ومن الجانبين .(ولا مانع من فتحه كله ، ومن الممكن أن يصنع من الخشب ) ليسمح بتحريك الدمى .
- **الأدوات والمواد اللازمة:**
- كرتون ،ورق لاصق ،ورق ملون، شريط لاصق، صمغ، أقلام تلوين، مقص ، قطعة قماش.

# خطوات عمل المسرح بالكرتون :

**1-قص الصندوق وفتحه من الجهة الأمامية والخلفية ليسمح بتحريك الدمى.**

2- تغليف الكرتون بالورق اللاصق من جميع الجهات .

**3- نقوم بتزيين المسرح بواسطة الورق الملون، وذلك بالرسم عليه ، ومن ثم قصه ، ولصه على الكرتون .**

وهناك أشكال مختلفة للمسرح بالكرتون :

أشكال المسارح الخشبيةللعرائس القفازية:

**الدمى القفازية :**

- وهي الدمى التي يلبسها العارض في إحدى يديه أو في كلتيهما كالقفاز ، وتعتمد حركاتها على حركة أصابعه ويديه
- تصنع غالباً من القماش يظهر فيها رأس الدمية وذراعاها ، ولا يوجد لها أرجل ، ويتم تحريكها من خلف المسرح الخاص بها ،وفيما يلي خطوات صنع الدمى القفازية :
- الأدوات والمواد اللازمة:
- باترون ، قماش ، جوخ ، مقص ، شمع ، خيوط صوف ، عيون متحركة.

**خطوات العمل :**

١- إعداد باترون لجسم الدمية .

٢- تحضير الجوخ وقصه علي الباترون ، ويتم تخييط جسم الدمية من كل الجوانب ما عدا فتحة الرقبة وفتحة من أسفل لادخال اليد لتحريك العروسة .

٣- رسم الأجزاء الكمالية للشكل وقصها ، ومن ثم لصقها على القطعة الأساسية.

٤- وضع ملامح الوجه ( العين – الأنف ) بالخرز أو الترتر ، أو من الجوخ أيضًا .

صنع العرائس بالقماش مع حشو الرأس

- وهناك نوع آخر من العرائس القفازية التي يتم إعداها بنفس الطريقة السابقة ولكن باستخدام الجوارب ، والرابط الآتي يوضح كيفية إعدادها:

- https://www.youtube.com/watch?v=yv9DylvBgMI.

## ٢-دمى الإصبع:

وهي دمى بسيطة عبارة عن مجسم صغير لشخص أوحيوان أو لعبة يوضع على الإصبع، ويبدأ الطفل أو المعلم بتحريكها بسهولة ومرونة.

والرابط الآتي يعرض فيديو يوضح طريقة إعدادها:

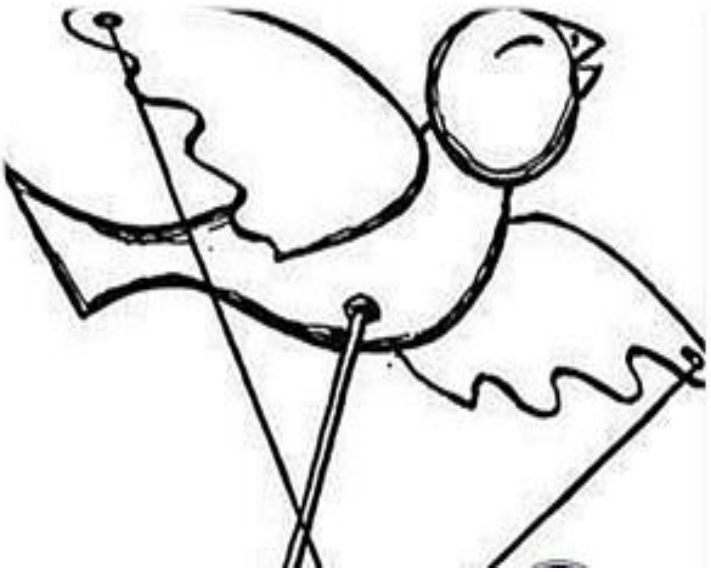
- https://www.youtube.com/watch?v=aLS00AMt2po

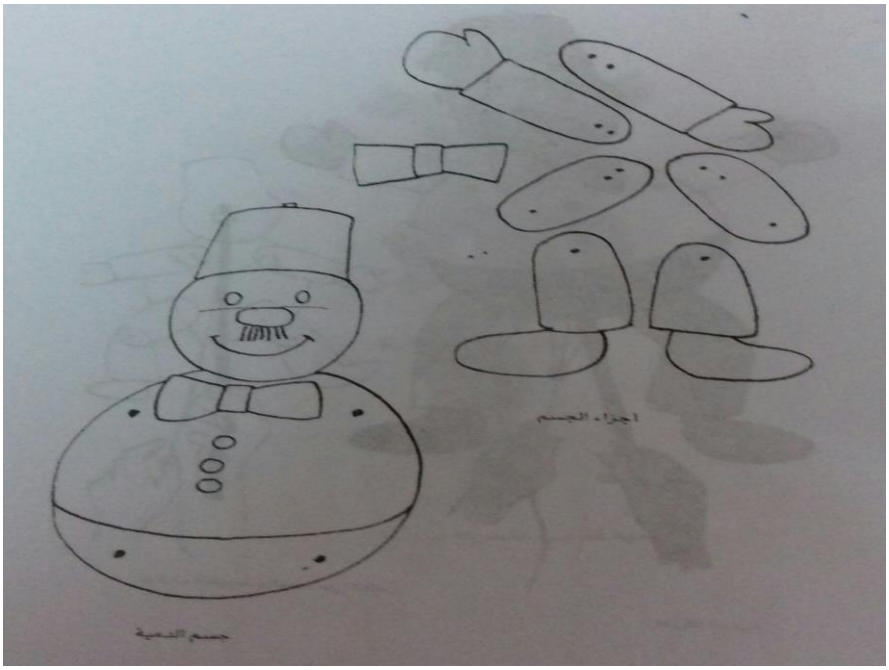
**دمى العصا:**

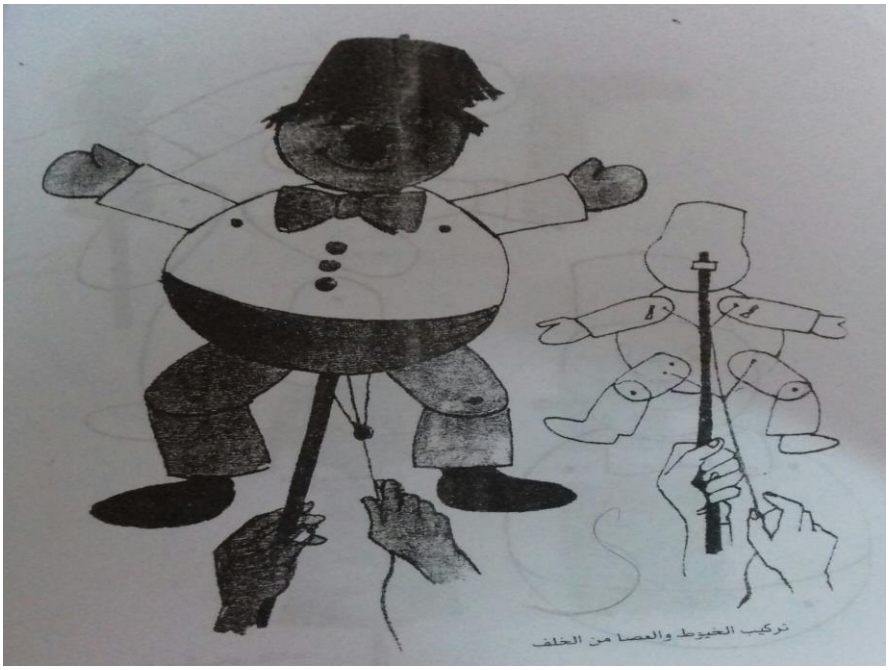
- سميت بذلك لأنها تعتمد على العصا في تحريكها ، ويوجد منها نوعان : بسيط ومعقد من ناحية الثبات والحركة وطريقة التصنيع .

## الدمى الثابتة

# دمى العصا المتحركة




اجزاء الجسم
جسم الدمية


تركيب الخيوط والعصا من الخلف

# المصادر والمراجع

-**القرآن الكريم، وصحيح البخاري.**

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

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

–**د. طه حسين:** من حديث الشعر والنثر، ط/ دار المعارف، مصر، سنة ١٩٩٥م.

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

––**د.على الراعي:** المسرح في الوطن العربي، ط/ مطابع عالم المعرفة – الكويت، سنة ٢٠١٢م.

*******

# الفهرست


| م | الموضوع | الصفحة |
|---|---|---|
| ١ | المقدمة: | ٤ |
| ٢ | المبحث الأول: حول مسرح الطفل. | ٦ |
| ٣ | المبحث الثاني: نشأة المسرح العربي الحديث. | ١٣ |
| ٤ | المبحث الثالث: مسرح الأطفال في الوطن العربي. | ٣٥ |
| ٥ | المبحث الرابع: توظيف التراث العربي في مسرح الطفل. | ٤٤ |
| ٦ | المبحث الخامس: أنواع مسرح الطفل. | ٥١ |
| ٧ | المبحث السادس: دور المسرح المدرسي في تنمية شخصية الطفل. | ٦٠ |
| ٩ | المبحث السابع:عناصر المسرح التربوي. | ٦٨ |
| ١٠ | المبحث الثامن: نماذج لمسرحيات. | ٨٦ |
| | الجزءالعملي | ٩٥ |
| | الفهرست. | ١٠٨ |