مروان مودنان

مسرح الطفل

من النص إلى العرض

(دراسة)

- ✓ الكتاب : مسرح الطفل من النص إلى العرض.
- ✓ المؤلف : مروان مودنان.
- ✓ الطبعة الأولى : أبريل 2015 -الدار البيضاء-.
- ✓ المراجعة اللغوية : يوسف نجماوي.
- ✓ تصميم الغلاف : منير الزواني.
- ✓ رقم الإيداع القانوني : 2015MO1060
- ✓ ردمك : 978-9954-35-186-4
- ✓ مطبعة : مطبعة النيل.

جميع الحقوق محفوظة

"أحبب الطفل وإن لم يك لك** إنما الطفل على الأرض ملك

هو لطف الله لو تعلمـــــــه ** رحم الله امرئ يرحمـــــه

عطفة منك على لعبتـــــه ** تخرج المخزون في جعبتـــه

وحديث ساعة الضيق معـــــه** يملئ العيش نعيما وسعـــه"

أحمد شوقي

مقدمة

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

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

تعتبر التربية المسرحية ظاهرة تربوية ، تعتمد الفن المسرحي كأداة ، لتحقيق أهدافها التربوية أولاً، كما تحقق في الدرجة الثانية أهدافاً فنية وجمالية ، تصبّ نهاية في الأهداف التربوية العامة ، فالتلميذ في المدرسة إنسان في موقع التحصيل التعلمي ، حيث يكتسب الخبرات التي تتشكل منها شخصيته ، وهذه المسلّمة تعتبر أساسية في تحديد مفهوم التربية المسرحية ، وهي البوابة الرئيسة للدخول إلى فهم هذه الظاهرة التربوية الحديثة ، حيث تصبح التربية المسرحية جزءا من العملية التربوية .
كما يُعد المسرح المدرسي امتدادا لعنصر اللعب عند الطفل ، ومن هنا فهو وسيلة تعمل على تكييف النشاط المدرسي بشكل يضمن استغلال الطاقة الكامنة عنده لتمكينه من المشاركة ، وبالتالي اكتشاف ذاته وتنمية خياله ومواهبه ، و خاصة في العصر الحالي عصر الانفجار المعرفي ، حيث تتزايد المعرفة الإنسانية بصورة مذهلة ، كما حصل تقدم كبير في مفهوم عملية التعليم و التعلم و طرقها ووسائلها أدى إلى تغيير دور كل من المعلم والمتعلم ، و أصبح المتعلم محور العملية التعليمية التعلمية.
ومن هنا جاء التركيز على أهمية المسرح المدرسي الذي يرتكز أساسًا على عنصر الدراما و اللعب ، حيث أنّ طريقة الدراما و اللعب التعليمية يمكن استخدامها في التدريس في المرحلة الأساسية ، والتي هي نوع من النشاط الهادف الذي يتضمن أفعالا معينة يقوم

بها التلميذ أو مجموعة من التلاميذ في حصة معينة وفي ضوء قواعد محددة تتبع بغرض إنجاز هدف معين.

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

بعد ذلك في الفصل الثاني، تناولت شقا تطبيقيا أكثر مما هو نظري، وهو الإخراج وإدارة الممثل، فتحدثت عن الممثل وعن الإخراج، وعن التمارين التي توظف في عملية إعداد الممثل.

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

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

مدخل :

I. تحديد مصطلح "مسرح الطفل" :

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

1) الإشكالية الأولى:

❖ **مسرح الطفل بين التقديم والتلقي :**

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

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

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

- المسرح المقدم من الكبار للصغار : يتأسس هذا المسرح المعد للأطفال بإشراف الكبار على ثلاث انواع رئيسه : مسرح الدمى – بمختلف أنواعه : مسرح العرائس ودمى القفاز والخ – ومن شخوص حقيقين ومن مسرح مختلط من ممثلين ودمى. علينا ان نؤكد قبل أي شيء على التعايش الذي يخلقه مسرح الكبار لدى الأطفال وما يسهله على هؤلاء أيضاً في الوصول إلى مسرح الكبار.[1]
- المسرح المقدم من الصغار للصغار : هو المسرح الذي ينتجه ويقدمه الأطفال لأقرانهم من الأطفال، وهذا ما يطلق عليه تقليديا "مسرح الطفل". ويعتمد هذا المسرح على اللعب الإيهامي أو التخييلي، ويستند إلى العفوية والتلقائية ويلهو فيه الطفل على سجيته.[2]

[1] " مسرح الطفل " ألفونسو ساسترە، ترجمة إشراق عبد العادل، دار المأمون للترجمة والنشر، العراق، ط2، ص16–17.
[2] العربي بنجلون، مسرح الطفل بالمغرب، الجذور والتأسيس، مجلة آفاق تربوية، عدد 5–1992/6م، ص194.

- مسرح مشترك التقديم ومشترك التلقي: وهو الأكثر تداولاً – ذلك الذي يقال عنه "المسرح الطفولي"، وهو مسرح مختلط أو مسرح مشترك مع الكبار من إداريي المسرح والمؤلف والمخرج ومصمم الديكور وبعض الممثلين وبعض الأطفال المساعدين الموجهين.[1]

2) الإشكالية الثانية :

❖ مسرح الطفل وتعدد التسمية :

يلعب المسرح دورا مهما جدا، على جميع الأصعدة، ولما كان المسرح الموجه للطفل يكتسي أهمية كبرى لدوره الرئيسي في العملية التربوية داخل المؤسسة التعليمية أو في المجتمع، كان لزاما تحديد التسميات المعطاة لهذا المسرح، رغم قلة الدراسات و الأبحاث المنجزة في هذا الصدد. وهنا نجد أربعة أسماء رئيسية:

1- مسرح الطفل :

وهو المفهوم الأكثر شيوعا في أدب الطفل، بل نجده يحتوي المفاهيم الأخرى، وهوجنس أدبي له شروطه الفنية ووظائفه ومرتكزاته الأدبية، بل هو أكثر صعوبة من مسرح الكبار، لأنه أشد إلحاحا على الجانب الفني، انطلاقا من تأليف النص انتهاء إلى العرض فوق الركح.[2] ويعرفه موسى كولدبرغ بأنه :" تجربة مسرحية رسمية تقدم خلالها مسرحية لجمهور من الأطفال، والهدف منها هو تقديم أفضل تجربة مسرحية للجمهور، ومن أجل هذه الغاية يوظف مسرح الأطفال جميع تقنيات وقواعد المسرح".[3]

أما الدكتور روجي ديلديم جعل مسرح الطفل مسرحا للإبداع الذي يخص الأطفال والمقدم من قبل ممثلين كبار، حيث يقدمون من خلاله بطرق أكثر فنية بعض المشاكل النفسية، التي تهم وتحسس بمشاكل الطفل.[4]

ولكن تعريف الأستاذ سالم اكويندي يشمل ما سبق، حيث يستنتج أن مسرح الطفل هو مسرح موجه للأطفال أساسا، ويقوم بتوجيهه لهم ممثلون بالغون ولا يمت بصلة للأطفال إلا من حيث المحتوى، أما الشكل فتعتمد فيه تقنيات المسرح وقواعده.[5]

---

[1] المصدر نفسه، ص15.
[2] سمر روحي الفيصل، ثقافة الطفل العربي، ص158/ أمين محمد أبو حجلة، في مسرح الكبار والصغار، ص105.
[3] موسى كولدبرغ، مسرح الأطفال، ترجمة صفاء وماني، ص11.
[4] د.روجي ديلديم، مسرح للأطفال، (مرجع بالفرنسية)، ص13.
[5] اكويندي سالم، المسرح المدرسي، المفهوم–الأهداف–الممارسة، اللقاء الجهوي الأول للمسرح المدرسي، من1 إلى 3 دجنبر 1994م، مراكش المنارة، ص4.

فمفهوم مسرح الطفل : هو ذلك المسرح الذي يخدم الطفولة سواء قام به الكبار أو الصغار مادام الهدف هو امتاع الطفل والترفيه عنه وإثارة معارفه وخبراته وحسه الحركي . أو أن يقصد به تشخيص الطفل لأدوار تمثيلية ولعبية ، ومواقف درامية للتواصل مع الكبار أو الصغار ، وبهذا يكون مسرح الطفل مختلطاً بين الكبار والصغار . ويعني هذا أن الكبار يؤلفون ويخرجون للصغار ما داموا يمتلكون مهارات التنشيط والإخراج وتقنيات إدارة الخشبة ، أما الصغار فيمثلون ويعبرون باللغة والحركة ويجسدون الشخصيات ، وقد يقوم به الطفل تمثيلاً وإخراجاً وتأليفاً مادام الكبار يقومون بعملية (التأطير) للعمل.

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

2- المسرح المدرسي:

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

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

إن الهدف الذي يرمي إليه هذا النوع من المسرح هو تنمية ثقافة التلميذ لجهة عدد من المسائل الهامة التي تتعلق بشخصيته، وتطوير قدرته على التعبير، ورفع مستوى ملكة التذوق الفني لديه، وتعليمه فن التمثيل، والمدرسة كما نعلم هي المؤسسة الفاعلة المكلفة بتربيته بعد الأسرة، وهي التي تقع عليها مسؤولية إعطاء التلامذة الأطفال الفرصة لممارسة خبراتهم التخيلية، وألعابهم الابتكارية التي تعد الأساس لحياة طبيعية سعيدة يتمتعون فيها بالخبرة والحساسية الفنية[3].

---

[1] سالم اكويندي، مسرح الطفل والثقافة المؤسسية، مجلة آفاق تربوية، عدد 1995/10م، ص155.
[2] حسن مرعي، المسرح المدرسي، دار مكتبة الهلال، ص13.
[3] مرعي، حسن، 1993 ، المسرح المدرسي، دار مكتبة الهلال بيروت، ص13.

والمسرح المدرسي جزء لا يتجزئ من مسرح الطفل، الذي يعتبر الوعاء الجامع للنشاط المسرحي الموجه للأطفال، فمسرح الطفل هو نفسه مسرح الطفل أكان داخل المؤسسة التعليمية أم خارجها، ولما كان مكان الممارسة المدرسة نسب لها فصار مسرحا مدرسيا بذلك.[1]

3- المسرح التربوي :

يحدد الدكتور محمود الشتوي مفهوم المسرح التربوي في كونه نشاط مسرحي يقدم أو تقوم به المدرسة بمعنى (المسرح المدرسي و مسرح الطفل) الذي تقوم به فرقة مسرحية بالمدارس، والتي تعتبر في نظره روافد المسرح التربوي الحديث.[2]

وقد أخذ الدكتور محمد الشتوي تعريفه هذا من المنظمة الأمريكية لمسرح الطفل التي تعرف المسرح التربوي بأنه شكل درامي ارتجالي لا يهدف للاستعراض.[3]

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

4- المسرح التعليمي:

هذا مصطلح قريب جدا من المسرح المدرسي، يصير فيه المسرح وسيلة لا غاية، يرمي بها إلى مسرحة المناهج، لذلك نجده يسمى بالخبرة الدرامية أو الخبرة الممسرحة أو مسرحية المنهج، وهو حسب الدكتور رزق حسن عبد النبي، طريقة لتنظيم المحتوى العلمي للمادة الدراسية وطريقة للتدريس تتضمن إعادة تنظيم الخبرة وتشكيلها في مواقف، والتركيز على الأفكار الهامة المراد توصيلها، ويقوم التلاميذ بتمثيل الأدوار الرئيسية المتضمنة للمواقف، وذلك لخدمة وتفسير وتوضيح المادة العلمية من خلال حل موقف المشكلة تحت رعاية وتوجيه المعلم المستمرة.[4]

---

[1] الحسين فسكا، المسرح المدرسي ومسرح الطفل، الدليل الإخباري، العدد 335، الجمعة 2013/02/22.

[2] د. محمد الشتوي، ملحوظات حول المسرح التربوي، مجلة عالم الفكر، المجلة 18، العدد 43، يناير 88.

[3] اكويندي سالم، المسرح المدرسي، المفهوم–الأهداف–الممارسة، اللقاء الجهوي الأول للمسرح المدرسي، من1 إلى 3 دجنبر 1994م، مراكش المنارة، ص4.

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

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

❖ مفهوم الدراما و أثرها في التعليم :

الدراما كلمة إغريقية الأصل ، وهي من (Drao) أو (Dromenon) ، ومعناها :أنا أفعل ، أو الشيء المفعول ، والدراما ليست محصورة في النص الدرامي ، وإنما يمثل النص عنصراً من عناصرها فحسب ، والنص يمكن أن يكون مكتوباً أو مرتجلاً، ذلك أن الدراما شكل فني يقوم علي عنصر التمثيل، ويستخدم فيه الإنسان وسائط الفكر، والإحساس، والصوت والصمت ، والحركة والسكون للتعبير عن حدث ذي دلالة في الزمن الحاضر.

نشأت الدراما– في بادئ الآمر– من الحاجة للسيطرة علي تجارب الحياة المختلفة ، حيث سعي الإنسان إلى اكتشاف معني هذه التجارب واستنباط قوانينها لتحويلها لصالحه في صراعه الدؤوب من أجل البقاء ، فقبل الخروج إلى الصيد–علي سبيل المثال– كان يقوم بتمثيل رحلة الصيد وما بها من حوادث وصراعات ، ويحاول أن يصل إلى هدفه في النهاية ، وكان التمثيل في أحيان كثيرة مدعاة للنجاح في رحلة الصيد المقبلة.

كما نشأت الدراما قديماً من حفلات الطقوس الدينية حيث كان الإنسان يجسد صراعه مع القوي الغيبية غير المحسوسة.

والدراما كلمة يونانية انتقلت إلى اللغة العربية لفظاً لا معني ، وهي نوع من أنواع الفن الأدبي ارتبطت من حيث اللغة بالرواية والقصة ، واختلفت عنها في تصوير الصراع وتجسيد الحدث وتكثيف العقدة ، وقد تأخذ الدراما شكل الشعر وزنا وقافية ، أو قد تتحرر من هذين القيدين حين تأخذ شكل النثر .

الدراما أيضا كلمة كانت تطلق علي كل ما يكتب للمسرح ، أو علي مجموعة من المسرحيات التي تتشابه في الأسلوب أو المضمون .

وفي الحقيقة ، إنّ الدراما لا تتكامل إلا بعرضها علي المسرح ، فالعرض المسرحي هو أحد المقومات الأساسية للدراما ، كما أنّ الممثل هو حجر الأساس في الدراما والباليه والتمثيل .

وقد تطور مفهوم ودور الدراما في العصر الحاضر ليخرجها من نطاقها التقليدي ، وهو المسرح ، إلى مجالات مختلفة لعل من أهمها التربية والتعليم ، فقد أدرك علماء النفس ورجال التربية أن الأطفال يؤدون بشكل تلقائي ، عملاً درامياً سموه (اللعب التمثيلي) Dramatic Play ، الأمر الذي دفعهم إلى استخدام هذه الظاهرة في تعليم الأطفال وتربيتهم.

وقد أصبحت الدراما في الوقت الحاضر، وسيلة فعالة من وسائل التربية والتعليم تستخدم نشاطات مختلفة محورها النشاط التمثيلي ليتوحد الطفل مع دور معين في موقف معين ، وذلك بالاعتماد علي تجربة وقدرة الطفل الشخصية من أجل هدف تعليمي مجدد.

ومع أنّ الدراما تشترك بخصائص معينة مع فن المسرح إلا أنّها تخلف عنه في نواح متعددة منها :

1- الدراما التعليمية لا تعرض في معظم الأحيان علي الجمهور، أي لا تأخذ الشكل المسرحي الكامل إلا في حالة المسرحية المدرسية.

2- في الدراما التعليمية يتوحد الطفل مع الدور الذي يمثله ، في حين يتوحد الطفل المشاهد في المسرحية مع شخصية الممثل.

3- الدراما التعليمية ، وإن استخدمت في بعض الأحيان تقنيات المسرح :كالإضاءة ، والملابس ، والديكور(بناء المناظر) ، إلا أنّها تعتمد أساساً علي قدرة الطفل نفسه الحركية ، والانفعالية ، والصوتية.

ويري بيتر سليد : أنّ تمثيل الأطفال علي خشبة المسرح (التقليدي)يدمر(دراما الطفل) ، فالأطفال علي المسرح التقليدي لا يعملون إلا علي مجرد تقليد يطلق عليه اسم "المسرح" ، وهم لن يستطيعوا النجاح في هذا الأمر، وهذا ليس هو أسلوبهم في اللعب .فالأطفال بحاجة إلى مكان متسع ، كما أنهم ليسوا بحاجة إلى التعقيدات الفنية للشكل المسرحي(المزعوم) ، أضف إلى هذا ما يثيره المسرح من حساسية وقلق بسبب وجود المشاهدين ، وقد يكون سبباً في تنمية روح الادعاء وحب الظهور، ولكن يجب أن لا يغيب عن بالنا أنّ المتفرجين ضرورة في المسرح التقليدي.

- **الدراما التعليمية:**

تعرف الدراما التعليمية بأنها " موضوع ووسيط للتعليم ، يقوم على ممارسة المعرفة في سياق (context)يتوحد فيه التلميذ مع دور ما ، في موقف يتضمن توترا (Tension)للاكتشاف والتعبير عن المعنى (sens) المتضمن في التجربة الدرامية "، "وبهذا نستطيع استخدام الدراما التعليمية كوسيلة خلّاقة في الكثير من الأغراض التعليمية ، وذلك لقدرتها الفعالة على إظهار وصقل مهارات وقدرات الطفل وذلك من خلال لعبه للأدوار ، وتجسيده لمواقف درامية متنوعة تقوده للكشف والتعبير مستخدما أدواته الشخصية :الجسد و الصوت ، والدراما التعليمية لا تقدم للجمهور كما في المسرح المدرسي ، وإنّما هي نشاط درامي يتم داخل غرفة الصف ، والطفل فيها يتوحد ويتفاعل مع الدور الذي بجسده غير مستخدم للكثير من التقنيات المسرحية المتمثلة بالديكور والملابس ... الخ ، إذ أنّها في مجملها تعتمد على قدرات الطفل وحدها" ، ويعد الحدث الدرامي نشاطا تمثيليا يقوم به المعلم والطلبة باستخدام استراتيجيات الدراما في التربية والتعليم حيث أن الطالب يكون متوحدا مع دوره التمثيلي المناسب لشخصيته الحقيقية ، متعلما لمهارات متعددة مثل التحليل و النقد و استخدام الجسد والصوت بشكل صحيح ، وبذلك يطور مداركه الحسية والعاطفية واللغوية .

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

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

وفيما يخص المكان الذي تقدم فيه هذه الأعمال ،فما هو إلا الفصل الدراسي ، ولا يتعدى غير ذلك، وهذا راجع إلى اعتبار هذه الدراما لا تقتصر إلا على كفاية محددة داخل الدرس ، ومن تم فالأطفال يحولون حجرة الدرس إلى مسرح والأطفال هم الممثلون والمتفرجون في الآن ذاته ،ذلك مما لا يجعل أي استغراب أو عبء أثناء العملية الإبداعية ، وهم وحدهم المعنيون بإنجاز وإحضار كل ما هو مطلوب ومتوفر لديهم وداخل بيئتهم.

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

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

وطبقا لكل ذلك فللدراما التعليمية مجموعة من الأهداف والوظائف ، إذ تساعد على شرح الدروس ، وتذليل الصعوبات ، والجمع بين التسلية والتعليم ، وخروج الطفل من الجو الاعتيادي داخل وأثناء الحصة الدراسية من خلال تلقي المعلومة عبر التنشيط والحماس ، مما يساعد على استيعاب وترسيخ المعلومة بشكل أقوى وفعال ، بغض النظر عن الجانب الترفيهي والجو اللعبي أثناء العملية الدرامية. من هنا " فالهدف من الدراما التعليمية هو تلقين الخبرات التعليمية للمتعلمين ، وتسهيل الدروس الصعبة

على التلاميذ بكل سهولة وبساطة ، وتقديمها لهم بأيسر السبل عن طريق اللعب والمحاكاة والارتجال أو تمثيل المواقف الصعبة وتشخيص الوضعيات الكفائية لإيجاد الحلول لها ، مع انفتاح تام على "البيداغوجيا المعاصرة" .

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

- **أثر الدراما في التربية والتعليم:**

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

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

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

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

4-تساعد الطفل علي سلامة التعبير عما بداخله.

5-تنمي الخيال ، وتؤدّي إلي الإبداع.

6-تنمي معلومات الطفل ، وتشبع حب الاستطلاع لديه.

7-تنمي الذوق الفني والجمالي ، والحس النقدي.

8-تنمي أعضاء الجسم ، والحواس من خلال الرقص الإيقاعي واللعب.

9-تثري لغة الطفل ، وتعالج عيوب النطق ، وتساعد علي حسن إخراج الأصوات من مخارجها السليمة.

10-تشعر الإنسان بالمتعة والبهجة ، وتجعله أكثر قابلية للتعليم.

11-تطور الدراما مهارة حل المشكلات من خلال التشجيع علي وضع الفرضيات والتخمين والاكتشاف.

12-تنمي لدى الأطفال القدرة علي التمييز والانتماء لأفكار ثقافية يرضونها هم ويرضاها المجتمع.

13-تنمية مهارة الاستماع.

14-في التمثيل الخلاق تعلم المحاولة والخطأ ، وهذا يساعد الأطفال للتكيّف في بيئتهم بجرأة أكبر، ويعطيهم شعوراً بالنجاح.

15-تنمي أسلوب النقد ، والحوار، والإقناع المنطقي ، والاقتناع.

16-تعد " دراما الطفل " من خير وسائل علاج الطفل الخجول ، وتساعد علي بناء شخصيته بصورة طبيعية متوازنة .

و كي تقوم الدراما بدورها الإيجابي ينبغي على الأدباء والمدرسين ملاحظة مدى تأثر الأطفال بمشاهدتهم لمسرحية ما ، وماذا استطاعوا فهمه ، وماذا خفي عليهم وذلك من أجل تأكيد الانطباعات الصحيحة .

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

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

❖ أهداف مسرح الطفل :

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

- **المستوى التربوي :**

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

- **المستوى التعليمي :**

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

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

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

[1] الحسين فاسكا : ورقة تقنية عن الأيام الإخبارية ص 42

- **المستوى الاجتماعي :**

كما أن مسرح الطفل يمتد خارج محيط المدرسة ، إلى المجال الاجتماعي ، فهو يدعو إلى تأسيس علاقة جديدة، فهو يسعى إلى تكسير كل أشكال الانغلاق على الذات وعدم التفاعل ،وإلى القيام على مجموعة من العلاقات انطلاقا من العلاقة مع المدرسة ، العلاقة مع الأسرة ...

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

- **المستوى النفسي :**

لقد عرفت مجموعة من الدراسات التي قام بها علماء النفس ، من خلال دراستهم للجانب النفسي للمسرح المدرسي ، وخلصت الدراسات إلى تحقيق شفاء نفسي فعال من خلال كل التقنيات الموظفة كالتمثيل { أنّ التمثيل من أهم الوسائل التي تستخدم لتحقيق الشفاء النفسي ، فقيام المرء بتمثيل دور ما في إحدى التمثيليات أو قيامه بمشاهدة تلك التمثيلية يؤديان عادة إلى نقص التوتر النفسي ، وتخفيف حدة الانفعالات المكبوتة ، وذلك عندما يندمج الممثل أو المتفرج في جو التمثيلية ، ويتقمص دورا معينا }[1].

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

ودعوني أعرج قليلا باتجاه الطفل نفسه ومساهماته في مسرح الطفل ودور ذلك في المستهدفات التي أشرنا إليها للتو وفي إنجاز نتائجها بحسب المراحل العمرية للطفل..

فللطفل [كما ترى بحوث علم النفس والخبرات المعرفية] آليات مادية ونفسية للتعرف إلى محيطه وهي كثيرة ومتنوعة ومن ذلك (اللعب) الذي يعني شكلا واقعيا عمليا ملموسا من أشكال النشاط وهو أي اللعب يمثل آلية عفوية فطرية لإدراك الذات والآخر ومحيطهما أو بيئتهما، استكشافا وإضافة وتلبية للحاجات المادية والروحية لهذا الكائن الإنساني (الطفل)... وعليه فاللعب يندرج في إطار تلبية حركة

[1] حسن مرعي : المسرح التعليمي (ص 19)
[2] جميل حمداوي : مسرح الأطفال بالمغرب (ص 11)

النمو ومفردات تطوره لاكتساب منطق التفكير الإنساني المتأتي من النمو العصبي والبيولوجي وتراكم التجارب والمهارات أو الخبرات بما ينفي كون التفكير ومنطقه سمة فطرية ولكن بعض ما يؤدي لاكتساب التفكير قد يكون دافعه ميل فطري كما في اللعب..

ومن المفيد بهذا الخصوص أن نشير إلى العامل الحاسم وممتلك الأهمية البارزة المميزة للعب في حياة الطفل وبصيغة أخرى نجد أن الإنسان البالغ هو حصيلة الخبرات وتراكم المهارات والمعارف الناجمة عن نشاط الطفولة ومن ذلك اللعب وصيغته العليا أو المتطورة أيّ التمثيل. وعليه فالدراما (المسرح) عند الطفل هي شكل من أشكال تصرفاته وسلوكياته الواقعية بوصفها تمظهرات لأداءاته الانفعالية ووقائع أفعاله وردود تلك الأفعال بالملموس...[1]

وبهذه الرؤية يكون اللعب عند الطفل حالة سلوكية إيجابية فاعلة لا سلبية تتحدد في ملء فراغ أو معالجة حال التعطل واللعب عندهم أداة تفكير ونمو فيه وتمثل للحياة نفسها.. ومن هنا وجب رعاية الطفل وإشعاره بالاهتمام والحنو واكتساب صداقته تفعيلا للفرص التي يحتاجها لتوسيع دائرة ألعابه بمعنى آخر توسيع أدوات اكتساب معارفه وخبراته وتكوين شخصيته المستقبلية...

وفي بعض ألعاب الطفل نجد محاولات تقليد أو تقمص شخصيات وظهور تعبيرات انفعالية أو سلوكيات عاطفية ما يجعلنا هنا نتحدث عن دراما الطفل وسماتها كونها تلتصق بقوة بمنطق لعبه مثلما يلتصق اللعب بحياته بل يعبر عن حياته الحقيقية الفعلية.. وفي غمرة دراما الطفل اللعبة تجري فعاليتان هما التقمص والاندماج بالدور بعيدا عن فكرة الاهتمام بوجود من يشاهد الفعل وفعالية دقة الأداء للدور بمحاولات التجريب والتدريب والتقويم والتصويب وهي الفعالية التي تنجم عن الأولى وهذا ما يجب أن ننميه ونفعله ونمنحه الفرص الوافية لأنه الأداة التعليمية الأمثل...

وللعب المقابل لدراما الطفل ومسرحة حياته نمطان هما: **اللعب الشخصي واللعب الإسقاطي** بما يميز بين اللعب الواقعي واللعب الخيالي أو ما يعكس تفاصيل مادية حقيقية لحركة الطفل وما يمثل انعكاسا لخبراته الداخلية الباطنة الخيالية.. **فأما اللعب الإسقاطي** فيمثل مسرحة يوظف فيها الطفل عقله بدرجة أكبر من استثمار جسمه في التعاطي مع عرائسه ومكعباته ومواده التي تمثل أدوات لعبه.. وهي هنا التي تقوم بالأدوار عبر صوته أو يديه ولكن من دون الحاجة لحركة جسمه أو استخدامه. إنَّ الطفل هنا يقوم بإسقاط مخيلته على تلك الأدوات ليحركها في ضوء رؤاه وتصوراته وخبراته التي تتهذَّب تدريجيا عبر الدربة والخبرة التي يكتشفها من ذاك اللعب الإسقاطي. [[الإسقاط في علم النفس: يشير إلى حيلة لا شعورية من حيل دفاع الأنا وبمقتضى تلك الحيلة [الإسقاط] ينسب الشخص إلى غيره

[1] مسرح الطفل: الأهمية، الدور الوظيفي البنائي، آليات العمل والأهداف، الدكتور تيسير عبدالجبار الآلوسي، 01\06\2008.

ميولاً وأفكاراً (مستمدة من خبرته الذاتية) يرفض الاعتراف النفسي الداخلي بها لأنَّ ذلك سيجعلها سببا في آلامه وفيما تثيره من مشاعر الذنب لديه، والاسقاط بهذا التوصيف وسيلة للكبت أو أسلوب لاستبعاد الآلام النفسية (الباطنة الداخلية) عن حيز الشعور والوعي. ويرى سيجموند فرويد: «أن العناصر التي يتناولها الاسقاط يدركها الشخص ثانية بوصفها موضوعات خارجية منقطعة الصلة بالخبرة الذاتية الصادرة عنها أصلاً، فالإدراك الداخلي يُلغى ويصل مضمونه إلى الشعور عوضاً عنه في شكل ادراك صادر عن الخارج بعد أن يكون قد لحقه بعض التشويه أو التغيير ومن هنا اعتقاد من يمارس الإسقاط أنه يقول ذلك عن قناعة يدرك بها تصرف الآخر الذي يُسقط عليه سمات هي في الحقيقة سمات موجودة في لا شعوره أو في عقله الباطن. وعليه فالإسقاط Projection آلية نفسية شائعة يعزو الشخص بوساطتها او عن طريقها للآخرين أحاسيس وعواطف ومشاعر مكبوتة بداخله هو.]][1] وما يهمنا هنا من اصطلاح الإسقاط الطفولي هو محاولته أن يعزو ما بداخله من تخيلات وخبرات على الآخر بطريقة تمثيلية هنا بطريقة اللعب الإسقاطي هذا بما يجعله يعيد توازنات ويوفر لنفسه أدوات التعرف واكتساب المهارات والمعارف الجديدة...

وأما **اللعب الشخصي** فيعني ممارسة اللعب أو التمثيل (دراما الطفل) بتوظيف تام كامل لوجوده عقلا وبدنا وبهذا ينهض الطفل بأمر تشخيص ما يريد صوتيا وحركيا. وهذا النمط من اللعب ينمو ويزداد بدءا بعمر الخامسة ويتجه صعودا بتقدم المراحل العمرية وكفاءته في السيطرة على أدائه البدني تحديدا إلى جانب تنامي مهاراته وخبراته العقلية...

وسيكون من المفيد هنا أن نؤكد على أنَّ شخصية الإنسان البالغ ستتحدد في ضوء الفرص المتاحة لممارسة اللعب وعلى نسب التوازنات بين اللعب الإسقاطي واللعب الشخصي في طفولة الإنسان. فقد يفقد ثقته بنفسه وبالآخرين إذا ما صادف حرمانا في فرص اللعب. أما بشأن النسب فبزيادة اللعب الإسقاطي [ومنه] تنمو شخصية تتعاطى الفن، الموسيقا والألعاب الرياضية وقدرات القراءة والكتابة وبالتأكيد سمات التحمّل والحلم وتنظيم أو ترتيب الأشياء... وبزيادة اللعب الشخصي تنمو أمور منها ممارسة الرياضة والرقص وقدرة القيادة والتحكّم...

أما بشأن إشكالية التناسب هذه بوصفها معيارا حياتيا ومقياسا لدرجة نمو الطفل، فإنّنا يمكن أن نرصد تحقق مستوى تعادليا لدى الطفل بوصوله لإدراك المفهوم العاطفي والجمالي للدراما حيث التناسق بين توظيف المساحات الواقعية للمفردات التي يتعاطى معها بلعبه الشخصي وبين معطيات

[1] مسرح الطفل: الأهمية، الدور الوظيفي البنائي، آليات العمل والأهداف، الدكتور تيسير عبدالجبار الآلوسي.

لعبه الإسقاطي بكل ما يملكه من افتراضات وتخيلات... والتعادلية هنا تمثل الوصول إلى تنظيم الكتلة واللون والمسافة تنظيما يخضع للمنطق العقلي الأسمى.

وفي هذا الإطار يمكن ملاحظة حب الطفل للأصوات وتقسيمهم إياها على إيقاعات زمنية وأوزان ليكتشفوا الكلام والدراما المعادلة لتفاصيل حيواتهم اليومية ويمكن طبعا هنا أن نجذب الطفل لأصوات وحركات بديلة تؤمّن سلامتهم ولكنها لا تمنعهم من ممارسة الحركات والأصوات التي عادة ما يثيرونها.. كما يمكننا أن نجيب إجابات غير ذات معنى أو قيمة محددة على أنه يجب إدارة حوار مع الأطفال، فالهدف هنا هو تمرينات أداء **الشكل** الحواري بما يخلق علاقات متينة ويفتح قنوات بين الطفل والآخر ويمنحه مهارة إدارة الحوار أو العلاقة مع محيطه...

وفي الإطار أيضا ينبغي ألا ندفع أطفالنا إلى الاهتمام بلفت نظر الآخرين إليهم وإنما ينبغي أن نشاركهم فيما يمكنهم أداءه من دون إشعارهم بمراقبتنا لهم. وفي الوقت ذاته لا نسخر من أي عمل ممسرح ولنترك فرصا للإعادة والتكرار من الطفل نفسه لكي يتعرف إلى أخطائه وطبعا لا ينبغي أن نلمّ ألعاب الطفل ونرتبها بما يفرض مصادرة للطفل في طريقة ترتيبه الأشياء ولكن يمكن مساعدته تدريجيا في قضية الترتيب وتفعيل عامل التنظيم في ضوء جذب الطفل إلى الهدف المؤمل وبلا ألم أو قسر أي بالتشجيع على النظافة والصائب المنظم بطرق متنوعة جذابة...

ومن أجل مزيد من الاقتراب من فكرة دراما الطفل ومسرحة حياته يمكننا أن نفعل ذلك في ضوء المراحل العمرية لأن لكل مرحلة عمرية آلية اشتغال وإمكانات إدراكية وانفعالية محددة. كما أن سلوك اللعب يختلف أسلوبا وتعقيدا ونظاما ونوعية بحسب تلك المراحل ودرجة النمو العقلي والبدني لدى الطفل.

[[مثال: وعاءين متساويين وفيهما لحد النصف كمية من الخرز وباختلاف طول الوعاءين سيجد طفل الرابعة من العمر أن الوعاء الأطول يحتوي على كمية أكثر فيما طفل السابعة يعرف أن الكمية ستظل ثابتة على الرغم من اختلاف مظهر الوعاء...]][1] وهذه إشارة لاختلاف القدرات الإدراكية ويمكننا طبعا أن نلاحظ بوضوح الفروق البدنية بين عمرين مختلفين...

علينا أن نقدم للطفل ما يناسب سنّه لأنَّ الدراسات النفسية تقول إنه يتهرب من الأعمال التي تعلو على مستواه فيما يثابر على أداء ما يشعر بنجاحه في تحقيقه... والفكرة هنا أننا نحقق علاقة إيجابية بين الطفل ومحيطه ومن ثم تخلق طفلا إيجابيا للتفاعل مع الآخر.. تقول ونفيرد وورد " فما يقبله

[1] مسرح الطفل: الأهمية، الدور الوظيفي البنائي، آليات العمل والأهداف، الدكتور تيسير عبدالجبار الآلوسي

الأطفال في سن الخامسة يبدو تافها بالنسبة للأطفال في سن الحادية عشرة وما يهز مشاعر هؤلاء يثير فزع الأطفال في الخامسة"[1].

ويمكننا أن نتلمس مراحل النمو الرئيسة وتوصيفاتها ومسمياتها متمثلة في:

1. مرحلة الواقعية والخيال المحدود (3–5سنة):

الأطفال هنا ليسوا بحاجة لمسرحة تفاصيلهم وعالمهم ما زال محدودا بالبيت وبالمقربين منهم ولعبهم وسيلة لتنمية قدراتهم الحركية والإدراكية. ومع ذلك يمكن أن نقدم لهم مسرحية تركز على الحركة وعالم الحيوان والعرائس وتستخدم أفلام كارتون أكثر وتعتمد المحسوسات بتشويق تام وإبهار الضوء واللون والشكل... ومن الطبيعي أن ندرك خلو الطفل من الإمكانات اللغوية وقدرات الإدراك لغير المحسوس..

2. مرحلة الخيال المنطلق (6–8).

3. مرحلة البطولة (9–12).

4. مرحلة المثالية (13–16).

وفي ضوء ذلك سيكون علينا أولا أن نبدأ فكرة مسرح الطفل لمرحلة الخيال المنطلق أو الحر من عمر الخامسة على أن تمتد المرحلة إلى السابعة أو كما عند بعضهم إلى الثامنة. وهذه المرحلة لا يمكننا فيها أن نفرض نصا مسرحيا أو منصة مسرحية ولكننا نستثير في الطفل قدراته في الارتجال سواء في خلق المواقف وتشكيلها أم في إبداع اللغة أم في أداء الحركات.. وكل ما ينبغي تذكره هنا هو أن نكون مشجعين لا موجهين واصدقاء مشاركين الانفعال لا آمرين مقوِّمين فضلا عن شيء من الإثارة وعوامل الجذب والشد والسيطرة على انتباه الأطفال بطريقة مناسبة غير مباشرة أو بما نسميه فن التغذية وهي طريقة تفتح العلاقة باتجاهين بين المربي والطفل ولا تقف في حدود اتجاه واحد...

وتطبيقيا نستثمر طرائق تمييز الطفل للصوت فنُعنى بالإيقاع الزمني وبالنغم والذروة ويمكن لهذا الغرض استخدام الطبول والصفارات وعلب الصفيح والعصي وفي سنوات متقدمة من هذه المرحلة يمكن استخدام آلات موسيقية كالبيانو. وسيفيدنا هذا في التعاطي أو التفاعل مع الميول الصوتية للطفل ولأداءاته فنطوِّر من إمكاناته ومهاراته فيها.

[1] وينفريد وارد مسرح الأطفال ترجمة محمد شاهين مطبعة المعرفة 1966ص145.

يمكننا أيضا وضع ملخص لتوصيف مسرح يناسب هذه المرحلة العمرية بالآتي:

1. الخيالية في الحكايات.

2. استخدام العرائس أو المسرح البشري أو كليهما..

3. استقاء المادة من البيئة المحيطة بالطفل..

4. توظيف جزئية من القيم التربوية الاجتماعية بشكل غير مباشر..

5. تحتوي على نوع من المغامرات..

6. وضوح الأسلوب والفكرة وبساطتهما...[1] .

[[مثال: أطلق لمجموعة من الأطفال صفارة وأسأل ماذا سمعنا؟ وأستثمر إجابة (قطار) لأطلب منهم أن ينطلقوا بالقطار وأبدأ بزيادة أو خفض سرعة الصافرة بطريقة تمرّن الأطفال على التعاطي مع الإيقاع الزمني ومع الذروة وما إليها... كما إنني سألاحظ معهم التنظيم المكاني والحركة الدائرية أو اللولبية من دون أن يتطلب تنبيههم إلى أخطاء في التدافع بطريقة معيقة أو محبطة.... وبمتابعة الخطة التمثيلية الممسرحة أستثمر لحظة التعب لإعلان الوصول للمحطة وأسأل إلى أين نذهب في إيحاء للبيت وللاستراحة والنوم وهكذا. وبشأن ميدان العمل إذا لم يكن متاحا أنْ تجد مساحة مناسبة فيمكن تخيل الأشياء وقطع الأثاث مرتفعات أو كما الوديان وغير ذلك...]][2].

وبدخول الطفل مرحلة [البطولة] عمرية بين التاسعة وحتى الحادية عشرة [إلى 12] حيث تظهر سمة إعجاب الطفل بشخصيات الآخرين وتقليدهم فيبدأ في الانتقال التدريجي من عالم الخيال إلى الواقع. ونكون أمام مسؤولية مختلفة في آلية مسرحة حياة طفل هذه المرحلة. وهي مرحلة يُسجل فيها بلوغ طفل التاسعة إمكان تأليف القصة وتمثيلها مع ميل أكبر نحو الواقعية كما أشرنا للتو ولهذا فإنَّ واجبنا المهم هنا تجاه طفل التاسعة هو تشجيعه على **الانطلاق في الكلام** من دون أن تقلقنا فكرة احتمال أن يتحولوا لسلوك الوقاحة لسبب الانطلاق في الكلام لأنّنا سنجذبهم لعلاقة احترام تدفعهم لمنحنا مقابلا يكمن في سواء السلوك.. وكل ما علينا أن نتذكر حقيقة كون اللغة أصوات نعبر بها عن أغراضنا وأية أصوات تصدر عن طفل هذه المرحلة ينبغي تشجيعها وتحديدا باتجاه إبراز الوضوح في الأداء والالتزام في المعطيات الدلالية وكلما وجد طفل المرحلة اهتماما وتشجيعا بالخصوص تجنب لغة

[1] عن بحث آراء وخبرات العاملين بمسرح الأطفال في مصر للمنركز القومي للبحوث الاجتماعية والجنائية مركز ثقافة الطفل 1979 ص84.
[2] مسرح الطفل: الأهمية، الدور الوظيفي البنائي، آليات العمل والأهداف، الدكتور تيسير عبدالجبار الآلوسي.

الشارع بكل سماتها السلبية من فوضى الأداء ورطانته إلى معجمه السلبي القبيح. والعكس عند فقدان الدعم... [[الحديث هنا عن المستويات اللغوية فلغة المدرسة وأطرافها (مدرّس تلميذ \تلاميذ...) وعناصرها المادة العلمية وموضوعات المختبر والمرسم وصالات الفن والرياضة والاستراحات والمكتبة وهذه جميعها يمكنها أن تتيح فرصا متنوعة لأساليب الكلام؛ ولغة الشارع وموضوعاتها وطرائق أدائها]][1]..

ومثلما التشجيع على الانطلاق في الكلام يكون الطفل في هذه المرحلة قد وصل مستوى جديدا من الحاجة لدعمه **للانطلاق في التمثيل** وهكذا ينبغي هنا أن نسمح بتمثيل بعض الأدوار التي قد لا نرغب فيها ولكنها تعدّ وسيلة تفريغ أو وسيلة علاجية لكونه تمثيلا يُؤدَّى لا شعوريا فيمنح التطهير العلاجي فضلا عن تحقيق قيم البطولة والشجاعة والمغامرة بما يفرغ تلك الشحنة في الأداء الواقعي لاحقا في تفاصيل حياته...

على أنّنا في هذه المرحلة العمرية يمكننا أن نتعاطى مع إمكانات الطفل للتفاعل مع قصة أكثر تعقيدا كما في مقترحاتنا في القصص العالمي والأساطير لأن الطفل يمكنه أن يفكر بالحبكة ويحسّ بها ولو بطريقة أولية كما يمكنه تلقي المعلومات العلمية..

ومن الطبيعي أن نلاحظ أهمية تنمية الحساسية الاجتماعية عبر فعالية الرقص الجماعي التي يشترك فيها أفراد هم بعض أو كل الفصل الدراسي الواحد... وفي الحقيقة فإنّ انتباه الطفل للمسافة مع الآخر في الرقص ولوقع قدمه وما يصدره من صوت يعني تنامي الانتباه نحو الآخر ورسم العلاقة معه فضلا عن تنمية الأسلوب الشخصي في الأداء بمعنى ضبط أو السيطرة على الحركات الشخصية وعلى القيم السلوكية حيث ملاحظة الانتقال من الخيال إلى الواقع كما أسلفنا...

وبدخول مرحلة [المثالية] ما بين 13 – 16\15 [ألفت انتباهكم إلى أن الطفل في حال من التغيرات السريعة تحسب وتقاس بالأشهر] سيكون علينا أن نتعامل مع واقعية أفضل وسيكون هناك فرز بين القصص التي يتبناها الأولاد من تلك التي يتبنينها البنات علما أن البنات ينضجن في هذا العمر أسرع ما يتطلب التعاطي مع فروق التسارع في التفاعل مع متغيرات الخبرات وتطلعات كل من الجنسين وغير هذا وذاك نلمس تحول طفل المرحلة [مرحلة المراهقة المبكرة والمتأخرة] هذه باتجاه الرغبة في الأداء في صالة مسرحية أي على الركح وبحركة أدق في التعاطي مع واقعية التفكير ومن ثم ولوج المعلومات التاريخية والأخلاقية الفلسفية المخاطِبة للعقل، لكننا ينبغي أن نواصل دعم فكرة الارتجال

[1] المرجع نفسه.

من أجل تعزيز الطاقات الإبداعية لدى الأطفال من هذه المرحلة العمرية ونحن بحاجة هنا إلى أن نترك لكل طفل فرصة لكي يقول العبارة التي يراها مناسبة للموقف الذي اختير له والشخصية أو الدور المعين...

وبدءا من هذه المرحلة سيكون علينا التفكير بتوزيع الأدوار بناء على تأكدنا من توافق الشخصية والدور وقبولها به لأن الشخصية (الطفل) ما زال يؤمن بأن الدور مرتبط بتحقيق الذات بغير نضج أو بغير اكتمال في وعيه واستجاباته تشير إلى هذه الحقيقة...

عليه ينبغي ألا نضحي بالأمر لصالح احتياجات المسرح لأننا أصلا نستخدم مسرح الطفل في هذه المرحلة تحديدا لأسباب أو أهداف تربوية وللتنشئة ورعاية نمو الطفل نفسه...

وفيما يخص البنات من العمر نفسه لا ننسى أن ما سيناسبهن يكمن في توظيف الجانب الحركي ممثلا بالرقص مع الموسيقا أو مع الكلمات والغناء وسيكون استخدام الأساطير مفيدا بخصوص رومانسية المرحلة العمرية وطبيعة الانفعالات...

أما فيما يخص الأولاد فينبغي تجنيبهم حال الإحساس بالتكبر المفتعل لما يدعوهم هذا السلوك للخشونة والجلف والتأخر الحضاري في منطق تفكيرهم وسيفيدهم بالخصوص رقصات شعبية تعمّق خطاب الفعل الجماعي لديهم فيما سيكون للخطاب المشترك للجنسين نموذج المسرحية الاجتماعية بما يوفر فرص مناقشة الأفكار ومفردات الحياة العامة وكيفية معالجة بعض إشكالاتها توكيدا على السلوكيات الجيدة الإيجابية...

❖ مسرح الطفل: الأهمية:

يمكن أن نخلص إلى نتيجة تحدد لنا أهمية البحث في مسرح الطفل كونه نشاطا جماليا يفيد في تنمية الثقافة العامة وزيادة الخبرات والمهارات والمعلومات فضلا عن ترسيخ التجربة وإغناء سمات شخصية الطفل... وكنتيجة نهائية نحن بصدد إنجاز الجهد التأسيسي لخطة استراتيجية بشأن بنية الشخصية الإنسانية المستقبلية ومن ثمَّ بنية الإنسان المجتمع أو باصطلاح آخر رسم صورة المجتمع الإنساني العامة بطريقة غنية في أنسنة سماتها وطيدة في صحية وجودها وصواب السلوك فيها...

- **الدور الوظيفي البنائي:**

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

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

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

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

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

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

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

❖ خصائص مسرح الطفل:

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

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

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

3. البعد عن النواحي التجريدية ، وهو تفسير لمفهوم البساطة ، أي أن العمل المسرحي يجب أن يتناول التجارب القريبة من الطفل والموجودة في مجتمعه من خلال الأسرة الجيران – البلدة – مناسبات دينية أو وطنية – (**كالجنادرية**) مع مراعاة تنشيط خيال الطفل .

4. سهولة اللغة ، فيجب أن تنحى الألفاظ الجافة أو المهملة وأن يتناول العمل المسرحي بألفاظ ليست بالعامية المبتذلة ، وليست بالفصحى المتقعرة وإنما هي اللغة الوسطى التي تناسب الطفل مع مراعاة عدم استخدام الألفاظ البذيئة أو الجارحة . يقول د.محمود شاكر سيعد (50) (من المفروض أن يتسم أدب الأطفال بخصائص لغوية تنأى عن التعقيد والأساليب الطويلة المتداخلة . ومن هنا أن تتوفر في اللغة سهولة الكلمة ويسرها في النطق وفي السمع . ومعها أن تكون الكلمة قريبة من نفسية الطفل حتى يستطيع أن يعبر عنها بدلالة نفسية فلا يكتفى

بدلالتها المعجمية ، وكذلك السيطرة على التراكيب النحوية لاختبار أسهلها . وترى د.نوال محمد عطية : أن التعبير اللغوي لدى الانسانية جمعاء لا يقوم على أسس منطقية فحسب ، وإنما يتضمن مشاعر وأحاسيس معينة تعكس صورة صادقة لما مرّ به الفرد من خبرات متباينة إزاء تلك الألفاظ .

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

6. تنمية خيال الأطفال وتنمية الإحساس بالجمال ، ونقصد بالخيال ذلك الذي يتناسب مع قدرة الأطفال ، ويجعلهم يستشعرون لذة جميلة في عالمهم وهم يحلقون بخيالهم في عالم البراءة والنقاء فيحسون بالجمال الفني ، على أن يرتبط هذا الخيال بحواس الطفل ، وبالخبرة التي عاشها حتى تنمى روح الابتكارية ومواجهة المواقف الحياتية ، هذا الخيال الذي ينقل الطفل إلى عالم جديد مما يجد فيه متعة وإثارة وحالة من السعادة تجعله يشعر بها .وهذا الخيال – لا الوهم – لابد أن يكون مرتبطاً بالواقع . يقول د.محمود شاكر في أدب الطفل : يجب أن يشتمل على خصائص فكرية تقوم في معظمها على الخيال الواقعي العلمي وتراعي التطلعات التي تنزع إليها الطفولة في مراحل تطورها ، وأن يبتعد عن التجريد الفكري وأن يلجأ إلى البساطة والأمور الحسية التي تناسب الطفل .[1]

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

8. التدقيق في اختيار المسرحيات المترجمة للأطفال ، ولا نقول الرفض التام لها ، لأن منها ما قد يصلح ، وما لا يتناسب مع قيمنا الدينية والاجتماعية والاخلاقية فهذه المسرحيات تنقل مجتمعاً مغايراً بالطبع لمجتمعنا . فهل نختار من مسرحيات الكبار ما يناسب الأطفال شكلاً ومحتوى أو نعد لهم مسرحيات صممت لهم ؟ والقول السديد في إجابة هذا التساؤل أنه لابد من اساتذة مؤهلين لكتابة أدب الأطفال ويساعدهم علماء النفس والتربية ليجيء أدب الأطفال مبتكراً

[1] 22. أساسيات في أدب الأطفال ، د.محمد شاكر .دار المعراج الدولية ، الرياض 1414هـ/1993م. ط1 ص 31.

ومثيراً ومشوقاً[1]. وهذه الترجمة وتقديمها لأطفالنا خطأ قد يقع فيه البعض ظناً أنه بذلك ينفتح على فكر الآخرين ، وهذا الانفتاح لا يتناسب مع هذه المرحلة .

9. الالحاح على الصفات الانسانية والايجابية وبيان قيم المجتمع من خلال الجانب التلقيني .

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

ومن الخبرات الانفعالية التي أهملها كثير من المختصين :

1. ميل الأطفال إلى الشعر القصصي والذي يأتي على ألسنة الحيوانات والجمادات (راجع خصائص الطفولة).

2. الميل إلى الشعر الغنائي المسرحي بطريقة إيقاعية حركية .

3. الميل إلى التراث الشعبي في ثقافة الطفل ومعرفة أسراره .

4. الميل إلى التمثيل والمحاورة لأنهما مثيرات للنشاط الجسمي والخيالي.

5. الجمع بين الجانب المعرفي والجانب الجمالي والوجداني والعاطفي.[2]

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

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

[1] أدب الأطفال في ضوء الاسلام ، د. نجيب الكيلاني ص 9 القاهرة.
[2] دراسات في التوظيف المسرحي، أ.د.عبدالله بن أحمد العطاس، ص58.

تناول المادة الأدبية وتهذيبها وفق اسس النظام والتناسق والجمال والتأثير بحيث تأتي الصورة الفنية ممتعة مرضية ومفيدة ، ونشعر بعد الاطلاع عليها بأننا إزاء تجربة حية نابضة.[1]

[1] المرجع نفسه.

II. مسرح الطفل وطبيعة الممارسة :

1) مسرح الطفل في العالم :

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

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

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

وكان أول من اهتم بدراما الطفل في أمريكا المؤسسات الاجتماعية، حيث تم تأسيس أول مسرح للأطفال فيها عام 1903، وسُمي بالمسرح التعليمي للأطفال، وقد تمّ عرض عدة مسرحيات فيه منها "الأمير والفقير" و"الأميرة الصغيرة"، وكان الإنتاج في هذا المسرح يساير الخطة التعليمية في أمريكا، وبدأت إدارة البلديات في عام 1932 في المدن الرئيسة تهتم بإنشاء مسارح ثابتة تعنى بمسرحيات الأطفال، وظهر عام 1947 مسرح الأطفال العالمي الذي عني بتقديم المسرحيات في مختلف أنحاء أمريكا، ثم اتسع الاهتمام بالمسارح عندما أصبحت مادة مسرحية الأطفال والدراما الخلاقة تدخل إلى المناهج الدراسية في العديد من الجامعات والكليات الأمريكية.

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

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

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

وتخصصت بعض الفرق المسرحية بتقديم أعمالها فقط لسن ما قبل المدرسة –أقل من السادسة– ومن ذلك فرقة مسرحية في نيويورك يستقبل ممثلوها الأطفال الضيوف بملابسهم المسرحية ليتعودوا عليها وعليهم، ويعطون للأطفال تذكرتين متصلتين، تفصلان عند منتصفها، حتى لا يبكي الأطفال حين تؤخذ التذكرة منهم عند الباب، ويصطف الأطفال الصغار قبل العرض في طابور يتجه إلى دورات المياه، حتى لا يقوم الأطفال أثناء العرض، ثم يتجهون إلى أماكن جلوس منفصلة عن أماكن آبائهم.[1]

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

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

وفي فرنسا، اهتم كبار أعلام المسرح الكلاسيكي بالمسرح المدرسي، حتى إن رجال الكنيسة الذين أعلنوا رفضهم للمسرح وثاروا عليه وشنوا عليه حرب شعواء وجدوا في ممارسة هذا الفن في الحقل

[1] المصدر نفسه، ص2.
[2] أفلاطون –جمهورية أفلاطون ص 311

التربوي فائدة ومتعة. فهذا مثلا بوسوي BOSSUET (1627–1704) الذي كان عدوا لدودا للفن الدرامي يعلن في كتابه "خواطر وأفكار عن التمثيل" (Maximes et réflexions sur la comédie) أنه ليس من الجائز منع المسرحيات الموجهة إلى الأطفال والشباب أو إدانتها مادامت تسعف الأساتذة في عملهم التربوي عندما يتخذونها تمارين تطبيقية وأنشطة فنية لتحسين أسلوب ناشئتهم وتنظيم عملهم الدراسي.

وقد ترجم رونسار Ronsard مسرحية "بلوتوس" Plutus لأريستوفان[1] المسرحي اليوناني لكي يمثلها تلاميذ معهد كوكوري Coqueret سنة 1549م، كما تحدث مونتاني Montaigne في كتاباته عن ممارسته للمسرح عندما كان تلميذا، واعتبر أن مثل هذه التمارين ممتازة جدا وهامة لتكوين الناشئة.[2]

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

وفي سنة 1874 قدمت مدام أستيفاني دي جينليس Madame de Genlis (1746–1830) عرضا مسرحيا خاصا بالطفل في حديقة ضيعة دون شارتر بضواحي باريس وقصة العرض تعبيرية (بانتوميم)، وعرضت كذلك مسرحية (المسافر) وقد قام بأدوارها أبناء الدوق، ومسرحية (عاقبة الفضول) التي تصور ما يجلبه الفضول على صاحبه، وكان التأليف والتلحين لمدام دي جينليس المربية. وسار أرنود بركين (1749-1791) Arnaud Berquin على غرار دي جنليس في تقديم العروض المسرحية المتعلقة بالأطفال[3]، وهما معا من أتباع مدرسة الكتابة للأطفال في فرنسا.

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

وعليه، فقد استفاد مسرح الطفل من آراء التربية الحديثة التي تنص على حرية الطفل وخيريته كما عند جان جاك روســـــو في كتابه "إميل" علاوة على أهمية اللعب والتمثيل ومعرفة الحياة عن طريق الحياة باعتبارها مرتكزات جوهرية في التربية الهادفة. ومن ثم، تشرب مسرح الطفل آراء روســـــو

[1] حسن ألمنبعي–المسرح. مرة أخرى– سلسلة شراع– طنجة–عدد 49 . 1990 – ص 83

[2] انظر الأسعد الجموسي: (دور المسرح المدرسي في التكوين المسرحي: المثال التونسي)، مجلة التربية و التعليم، العدد 16، السنة 5، 1989، ص 27؛

[3] المصدر السابق –ص108

وماريـــــا مونتسوري وجون ديوي ودوكرولي وباكوليه وكلاباريد وبول فوشيه وبستولوزي Pestalozzi ومونتسوري Montessori وسوزان إسحاق S.Essac....

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

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

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

ويرفض جان جاك رسو تعليم الطفل بواسطة الكتب ويفضل أن تعلمه الطبيعة بواسطة اللعب والحركة والحواس والمشاركة. ووقد ركزت السيدة (دو جنليس) على اللعب والمسرح الطفولي باعتبارهما مدخلين أساسيين للتعليم واكتساب الأخلاق مقتدية في ذلك بفلسفة جان جاك روسو. وقد صرحت في النصف الثاني من القرن الثامن عشر بأن "أديل وتيودور، مثل الأطفال جميعا يحبان اللعب كثيرا، ولسوف يصبح هذا اللعب، بفضل عنايتي، درسا حقيقيا في الأخلاق"[4].

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

ويذهب مارك توين الكاتب الأمريكي إلى أن مسرح الطفل حديث لأنه لم يظهر إلا في القرن العشرين: ".....أعتقد أن مسرح الأطفال هو من أعظم الاختراعات في القرن العشرين، وأن قيمته الكبيرة، التي لا تبدو واضحة أو مفهومة في الوقت الحاضر سوف تتجلى قريبا. إنه أقوى معلم

[1] د. علي الحديدي: في أدب الأطفال، مكتبة الأنجلو المصري ،ط 2، 1976 م، ص 48 – 49؛
[2] عبد الرازق جعفر: أدب الأطفال، منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق، 1979 م، ص 99؛
[3] نفس المرجع السابق، ص: 99؛
[4] نفسه ص 100.

للأخلاق وخير دافع للسلوك الطيب اهتدت إليه عبقرية الإنسان، لأن دروسه لا تلقن بالكتب بطريقة مرهقة، أو في المنزل بطريقة مملة، بل بالحركة المنظورة التي تبعث الحماسة وتصل مباشرة إلى قلوب الأطفال التي تعد أنسب وعاء لهذه الدروس، وحين تبدأ الدروس رحلتها فإنها لا تتوقف في منتصف الطريق، بل تصل إلى غايتها... إلى عقول أطفالنا"[1].

ولم يظهر مسرح الطفل في روسيا إلا في سنة 1918 م وجل قصصه الدرامية غربية مثل: ملابس الإمبراطور والأمير والفقير، وهدف هذا المسرح إيديولوجي ليس إلا، يتمثل في إظهار بشاعة الرأسمالية وحقارة المحتكر. ويثبت مكسيم كـــوركي سنة 1930 م هذا التوجه الإيديولوجي لمسرح الطفل بقوله: "ومن التزامنا بأن نروي لأطفالنا القصص بطريقة مرحة ومسلية، فالإلزام أن تصور القصص وتلك المسرحيات بشاعة الرأسمال وحقارة المحتكر"[2].

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

[1] مادي لحسن: (المسرح كتقنية بيداغوجية داخل المدرسة)، مجلة التربية و التعليم، العدد 1989/16 / السنة 5 ص 31؛
[2] مصطفى عبد السلام: تاريخ مسرح الطفل في المغرب ، مطبعة فضالة ، المحمدية، ط 1،1986 ،ص 10.

2) مسرح الطفل في البلاد العربية:

أما عن نشأة مسرح الطفل في الوطن العربي، فيمكن القول بأن حكايات "خيال الظل "تمثّل البدايات الأولى لتلك النشأة. و"خيال الظل" هو نمط من أنماط العرائس أو الشخوص المتحركة، وشهد ولادته الحقيقية على يد ابن دانيال الموصلي في القرن السابع الهجري، حيث "كان سراة الناس وأثرياؤهم في أول الأمر يستقدمون المخايلين (اللاعبين بخيال الظل) في حفلاتهم ولياليهم اللاهية، مثلما يستقدمون كبار القصاصيين والمنشدين والمغنين، حتى إذا ما تلقفه الشعب من عمائر سراته إلى مجالات أفراحه كثر المخايلون وتطورت ألعابهم وفنونهم، وطفقوا يجوبون القرى وأحياء المدن في موالد الأولياء والمناسبات الدينية والقومية، ويقومون بالترفيه عن المدعوين في حفلات الزواج والختان، ويعرضون تمثيلياتهم الظلية في المقاهي وبعض الحانات والأسواق.[1]

و عرفت البلاد العربية في تاريخها القديم مسرح الأطفال بأشكاله المختلفة: مسرح العرائس، ومسرح خيال الظل، والمسرح البشري، وقد جاء في كتاب الرحالة "كارستن نيبور" الذي زار الإسكندرية عام 1761، ومكث في مصر سنوات طويلة إن فن الأراجوز وخيال الظل كان منتشرا في القاهرة، وقال إنه جدير بالاهتمام، لكن ظهور أول مسرح للأطفال بشكل واضح في مصر كان عام 1964، وتوالى الاهتمام بمسرح الأطفال وأشكاله المختلفة بعد ذلك نتيجة انتشار المعاهد والكليات التي تخصصت بالمسرح؛ ونتيجة التطور الثقافي الذي شمل كتابات الأطفال بشكل عام، وقد جاءت بدايات المسرح العربي بشكل عام مرتبطة بالمسرح المدرسي وجهود الطلاب في النوادي والجمعيات.

وقد اتخذ مسرح" خيال الظل "شكلاً بدائياً،فكان هذا المسرح" عبارة عن حاجز خشبي بعرض الصالة يفصل المشاهدين" المصفوفين "عن اللاعبين،ويرتكز هذا الحاجز على الأرض ويرتفع فوقها حتى قبيل السقف بقليل.[2]

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

[1] د.أحمد علي كنعان، أثر المسرح في تنمية شخصية الطفل، مجلة جامعة دمشق –المجلد 27 – العدد الأول + الثاني– 2011،ص94.
[2] نفس المرجع السابق، ص 95.

ويعد الشاعر محمد الهراوي الرائد الحقيقي للتأليف الإبداعي 1939–1885 لمسرح الطفل، فقد كتب بعض المسرحيات الخاصة بالأطفال في الفترة من1922– 1939م، وكتب خمس مسرحيات، ثلاثاً نثرية منها:

1– حلم الطفل ليلة العيد وهي مسرحية نثرية ذات فصلين نشرت عام1929 .

2– عواطف البنين مسرحية نثرية ذات فصل واحد نشرت عام1929 .

كما كتب مسرحيتين شعريتين هما:

3– المواساة مسرحية من فصل واحد نشرت عام1932 .

4– الذئب والغنم غنائية شعرية نشرت عام1939 .

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

- **مســــــــرح الأطفال في سوريا:**

ولد مسرح الطفل في سوريا بعد حوالي نصف قرن من ولادته الأولى في روسيا سنة1918 ، ففي عام 1970أنشئ المسرح المدرسي، وخضع من فوره لوزارة التربية، بعدها وفي سنة 1974 ألحق القسم الخاص بالمدرسة الابتدائية بمنظمة طلائع البعث، وقد استطاعت المنظمة الأخيرة أن تلعب دوراً ايجابياً في إحياء هذا الفن في سوريا ونشره، وأن تُعرف الأطفال في كل المدارس، البعيدة عن مراكز المدن والقريبة، على هذا الفن الرهيف، غير أن الطابع الذي أضفته هذه المؤسسة على مسرح الطفل في سوريا، وعلى مدى عقود، باقتصاره على مواضيع محددة، وأشكال وقوالب مفروضة، أصاب كل هذا، إضافة إلى عوامل أخرى، مسرح الطفل بالجمود.

- **مســــــــرح 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. إلا أن حصة مسرح الطفل في مصر أقل بكثير بالمقارنة مع قصص وروايات وأشعار الأطفال وكتب الفنون والموسوعات والمعارف. وفي هذا الصدد يقول الأستاذ عبد الرزاق جعفر: وثمة ظاهرة أخرى تسترعي الانتباه هي أن القصة مازالت تحتل المقام الأول في الإنتاج، وليس أدل على ذلك من أن إنتاج كتب الأطفال في

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

القطر المصري في عام 1967م بلغ 132 كتابا ظفرت منها القصة الأدبية وحدها بمائة كتاب، ويرجع السبب في ذلك إلى سهولة تأليف القصة حسب رأي بعض الناشرين وأنصاف المثقفين.[1]

[1] د. عبد الرزاق جعفر: أدب الأطفال، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، الطبعة الأولى سنة 1979م، ص:453؛

3) مســـــــرح الأطفال في المغرب :

كان للأحداث الاجتماعية والسياسية في مسار المغرب دور كبير في بروز تجربة مسرح الطفل بالمملكة، وكما يعتبر مجموعة من دارسي المسرح المغربي أن الأشكال الفرجوية التراثية تمتلك من التقنيات المسرحية الشيء الكثير، فإن هذه الأشكال اعتبرت أيضا من بوادر مسرح الطفل بالمغرب، خصوصا سلطان الطلبة في عهد الدولة العلوية مع السلطان مولاي رشيد (1666–1672)، وفرجة البساط في عهد السلطان سيدي محمد بن عبد الله (1722–1790).[1]

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

هذا، ولم ينطلق المسرح المدرسي فعليا إلا في سنة1987م عندما استوجب الإصلاح التربوي تدريس مادة المسرح ضمن وحدة التربية والتفتح التكنولوجي في السنوات الثلاث الأولى من السلك الأول للتعليم الابتدائي ضمن الموسم الدراسي1987–1988م. وأقيم في هذا الموسم بالذات تدريب وطني في المسرح المدرسي تحت إشراف وزارة التربية الوطنية وتحت مسؤولية جمعية التعاون المدرسي وبتنسيق مع جمعية نادي كوميديا الفن بمراكش. وقد استفاد من هذا التكوين التربوي في مجال المسرح المدرسي عضو واحد عن كل نيابة من نيابات وزارة التربية الوطنية بالمغرب.

وفي سنة1991م، ستتأسس اللجنة الوطنية للمسرح المدرسي باعتبارها إطارا وطنيا يهتم بتطوير المسرح المدرسي وتفعيله وترجمته نظريا و واقعيا داخل فضاء المؤسسة التربوية المغربية.

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

[1] الدليل المرجعي في المسرح المدرسي، إعداد جمعية التعاون المدرسي، اللجنة الوطنية للمسرح المدرسي،2002، ص43.

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

وبعد الاستقلال، سيختلط مسرح الطفل بالمسرح المدرسي وسيتخذ طابعا تأسيسيا وطنيا. ومن ثم، ستقوم وزارة الشبيبة والرياضة في سنة1962م باستقدام مجموعة من المؤطرين الأجانب لتأطير المغاربة في مجال التنشيط المسرحي، وستعقد الوزارة أول مهرجان لمسرح العرائس بالحديقة العمومية بالرباط، وستعقبه ندوة سنة1964م حول مسرح العرائس أو الكراكيز. وتكونت على إثرها ثلاث فرق متخصصة في هذا المجال الفني الجديد في كل من الرباط وفاس والدار البيضاء ومراكش.

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

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

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

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

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

---

[1] نفس المرجع السابق، ص 96.
[2] نفس المرجع السابق، ص 96.
[3] نفس المرجع السابق، ص 95.

ولقد عرف مسرح الطفل مؤخرا نشاطا كبيرا مع حركة الطفولة الشعبية وخاصة فرع الناظور الذي نظم 13 مهرجانا وطنيا . كما أعدت شفشاون مهرجان الطفل المتوسطي في حين تكلفت كل من تازة أولا والجديدة ثانيا بإعداد المهرجان الدولي لمسرح الطفل.

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

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

وعلى المستوى التلفزي، لابد من ذكر أهم معلمة طفلية ألا وهي القناة الصغيرة التي كان يشارك فيها الصغار إعدادا وتنشيطا وترفيها. ولكنها سرعان ما توقفت عن استكمال أداء رسالتها التربوية والتثقيفية، لتنتقل إذاعة التلفزة المغربية بقناتيها الأولى والثانية لتقديم برامج أجنبية غريبة عن الطفل المغربي سواء باللغة الفرنسية أم باللغة العربية المدرجة. ولا تعبر هذه البرامج سوى عن الاستلاب الحضاري وامتساخ الهوية المغربية وانسياقها وراء مغريات الثقافة الفرنكوفونية والأنگلوساكسونية، والاعتماد كذلك على مستوردات آسيوية بوذية تقوم على العنف وقوة الحركة وشحن الطفل المتفرج بالطاقة العدائية والرغبة في الانتقام والعدوان والمواجهة والتحدي.

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

ومن الذين برزوا في مسرح العرائس الأخوان الفاضلي، أما في المسرح البهلواني نذكر ناقوس وسنيسلة.

ومن الذين اشتغلوا ومازالوا يشتغلون بمسرح الطفل أو المسرح المدرسي على مستوى النقد والتنظير نجد: سالم أكويندي وعبد القادر أعبابو ومحمد مسكين وعبد الكريم برشيد ومصطفى

رمضاني ويونس لوليدي ومصطفى عبد السلام المهماه وأحمد زكي العلوي ومحمد تيمد ومحمد الكغاط وعبد الكريم بوتكيوت ومهداد الزبير والعربي بن جلون ومؤخرا جميل حمداوي الذي يركز كثيرا على مسرح الطفل الأمازيغي.

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

وظل مسرح الطفل جامعا بين الصغار والكبار، حتى ظهور مسرح العرائس سنة 1959م، حيث صار للطفل المغربي مسرح يلتجئ إليه، الأمر الذي دفع وزارة الشبيبة والرياضة إلى الاهتمام به، فنظمت أول مهرجان لمسرح العرائس بالرباط سنة 1962م، ثم تم تنظيم ندوة عن هذا المسرح سنة 1964م، ونتيجة لذلك تم تكوين ثلاثة فرق في كل من الرباط، فاس، والبيضاء ومراكش.[1]

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

النص الموجه للطفل

وخصوصيات الكتابة الدرامية

للأطفال

الفصل الأول : النص الموجه للطفل وخصوصيات الكتابة الدرامية للأطفال :

I. مسرح الطفل والفئة المستهدفة :

1. الفئات المستهدفة ومراحل النمو :

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

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

1- تعلم الفروق بين الجنسين.
2- تعليم المهارات الجسمية والحركية اللازمة للألعاب وألوان النشاط العادية.
3- تحقيق التوازن الفسيولوجي وتعلم ما ينبغي توقعه من الآخرين.
4- تعلم التفاعل الاجتماعي مع رفاق السن وتكوين الصداقات والاتصال بالآخرين والتوافق الاجتماعي.
5- تكوين الضمير وتعلم التمييز بين الخطأ والصواب والخير والشر ومعايير الأخلاق والقيم.
6- تكوين المهارات والمفاهيم اللازمة للاشتراك في الحياة المدنية للمجتمع.
7- معرفة السلوك الاجتماعي المعياري المقبول الذي يقوم على المسؤولية الاجتماعية وممارسته.
8- نمو الثقة بالذات والشعور الواضح بكيان الفرد.
9- استكمال التعليم.
10- إعادة تنظيم الذات ونمو ضبط الذات.

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

11- تكوين المهارات والمفاهيم العقلية الضرورية للإنسان الصالح.

12- امتداد الاهتمامات إلى خارج حدود الذات.

13- تعلم المشاركة في المسؤولية.

من هذا العرض السريع لمطالب النمو عند الأطفال في مراحل الطفولة المختلفة[1] فإننا نجد أن هذه المطالب تؤدي إلى تحقيق الطفل لحاجاته واشباعه رغباته وفقاً لمستويات نضجه وتطور خبراته وتؤدي إلى التوافق النفسي بينه وبين المجتمع مما يجعله يشعر بالسعادة لكونه كائناً له ذات يحافظ عليها ، وله دور يؤديه . يقول هافجرست Havighrust:[2] هناك عدة أشياء يتطلبها النمو النفسي للفرد ، وهذه الأشياء يجب أن يتعلمها الفرد لكي يصبح سعيداً وناجحاً في حياته ، إنها مطالب النمو التي تظهر في مراحله المتتابعة ..وهذه الأساسيات ضرورية حتى نقف – بطريقة صحيحة – على نفسية الطفل ونقدم له من خلال العمل المسرحي ما يساعده على تحقيق هذه الأساسيات ، ونبني شخصية سليمة تؤدي دورها في المجتمع بطريقة سوية . يقول الدكتور جالا فاردان Gallawwaridanإن الطفل السوي يتكيف تكيفاً حسناً مع الظروف الخارجية ، ويتابع نموه النفسي على نمو يكفي لأن يوضع في كل سن على قدم المساواة ، مع أترابه ولأن يكون له فيما بعد دوره في الحياة الاجتماعية.[3]

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

- ✓ الحاجة إلى الحب والمحبة وألا يشعر بالجوع العاطفي.
- ✓ الحاجة إلى التوجيه.
- ✓ الحاجة إلى إرضاء الكبار.
- ✓ الحاجة إلى إرضاء الاقران.
- ✓ الحاجة إلى التقدير الاجتماعي.

[1] تطور نمو الأطفال – ويلارد أولسون ، ترجمة ابراهيم حافظ وآخرين 1962م عالم الكتب القاهرة .
[2] العلاقات الانسانية في حياة الصغير رمزية الغريب 1967م مكتبة الانجلو المصرية .
[3] من كتاب دراسات في سيكولوجية الطفل ص 318 ترجمة د.عبدالله الدائم.

- ✓ الحاجة إلى الحرية والاستقلال.
- ✓ الحاجة إلى تعلم المعايير السلوكية.
- ✓ الحاجة إلى تقبل السلطة.
- ✓ الحاجة إلى التحصيل والنجاح.
- ✓ الحاجة إلى مكانة واحترام الذات.
- ✓ الحاجة إلى الأمن والانتماء إلى الجماعة.
- ✓ الحاجة إلى اللعب.

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

❖ **خصائص الطفولة (مع مطالب النمو) :**

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

1. تفكير الطفل يقتصر على الزمن الذي يحياه ، وهو متقلب العواطف ، شديد التأثر والانفعال.

2. فهم الطفل يكاد ينحصر في الأشياء المحسوسة ، والطفل ميال بفطرته إلى اللهو واللعب ولا يفضل عليها ولا يمل منها.

3. الطفل أناني لا يفكر إلا في ذاته وميوله ورغباته وحاجاته ، كما أن الطفل يتخيل الحياة في كل شيء .

4. الطفل كثير الحركة موفور النشاط يحب اللعب.

5. الطفل متمركز حول ذاته لا يفكر إلا فيما يتصل بميوله ودوافعه وحاجاته ويعتقد أن كل شيء في الوجود خلق من أجله ، لذا يجب مراعاة ميوله وإحساسه.

6. يخيل إلى الطفل أن الأشياء الجامدة كائنات حية تشعر وتحس وتعقل وتستجيب له.

7. الطفل يعيش في الحاضر ولا يعيش في الماضي ولا والمستقبل.

8. انفعالات الطفل سريعة وكثيرة وقوية ومتقلبة.

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

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

فهو يختلف عن اللعب أو عن القراءة ، أو عن التوجيه المباشر ، أو عن أي نشاط آخر ، فالمسرح يحيط بهذه الأبعاد النفسية جميعاً ، فالطفل سواء كان ممثلاً يؤدي دروره في مسرحية تناسبه

[1] كيف تلقى درساً .جماعة من الاختصاصيين – دار مكتبة الحياة بيروت – لبنان ص 13و14.
[2] دراسات في التوظيف المسرحي، أ.د.عبدالله بن أحمد العطاس، ص34.

أو كان مشاهداً لمسرحية تلائمه ، فهو يتمثل الدور الذي يناسبه في كلا الحالتين ، فهو يؤدى دوره ممثلاً ويتقبل دوراً يؤديه ممثل وفق ما يستطيع به أن يثبت ذاته . يقول أحمد نجيب في كتابه (فن الكتابة للأطفال)[1] ... فالمسرحية بخصائصها تساعد الأطفال على رؤية الأحداث في أماكنها التي وقعت فيها ، وبأشخاصها الذين حدثت معهم ، بالإضافة إلى مناظرها وديكوراتها ، وملابس ممثليها ، ومؤثراتها الصوتية والموسيقية ، وحيلها المسرحية ، وإضاءتها الساحرة التي تؤدي جميعاً إلى نقل الأطفال إلى عالم شائق يسعدهم أن يعيشوا فيه) . ولذلك نرى تنوعاً في أدبيات مسرح الطفل ، فلا نزعم أن نوعية واحدة تكفي لملاءمة كل الجوانب التي تحدثنا عنها ، وهكذا نرى مسرحيات قد تكون تعليمية أو أخلاقية أو تثقيفية أو فكاهية ، وما إلى ذلك وفق الهدف الذي تسعى إلى تحقيقه[2]. ولذا فلا عجب أن نرى من المسرحيات – على سبيل المثال – مسرحيات يقوم بأداء أدوارها (العرائس) لجمهور الصغار ، ولعل الأكثر شيوعاً ما يسمى (المارونيث) أي العرائس المربوطة بالخيوط ، والعرائس القفازية.[3]

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

أ. <u>الطفولة المبكرة من 3 إلى 6 سنوات :</u>

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

وتتسم المسرحية لهذه المرحلة على أنها:

1) تعتمد أساسا على الحركة أكثر منها على الكلام.
2) تجري الأحداث في عالم الحيوانات والطيور.
3) تجري الرموز المتحركة والكارتون.
4) تكون مبسطة واضحة تعتمد على محسوسات وتكون مشوقة.

---

[1] كيف تلقي درساً معروف زريق ص 16و17.
[2] الانتاج الفكري . هدى باطويل 1993م ص 52.
[3] المصدر نفسه.

5) فيها نوع من الإبهار في الإضاءة والألوان والأزياء والأشكال الأخرى [1].

ب. مرحلة الطفولة المتوسطة من 7 إلى 9 سنوات :

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

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

ج. مرحلة الطفولة العليا من 10 إلى 12 سنة :

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

1) البطولة والشجاعة والواقعية.
2) المعلومات العلمية.
3) الطابع التربوي والاجتماعي وتأكيد القيم الدينية والأخلاقية والانتماء القومي بأسلوب غير مباشر [3].

د. مرحلة المراهقة من 13 إلى 15 سنة :

[1] موسى كولد برنج– مسرح الطفل ومنهج– ترجمة صفاء روستي – وزارة الثقافة – سوريا–دمشق 1990
[2] المصدر السابق ص 53
[3] المصدر السابق ص 53

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

1) تأكيد المثل العليا.
2) تكون ذات أهداف تربوية.
3) تتضمن معلومات تاريخية ومخاطبة العقل.

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

ولا شك أن فهم حاجات الطفل وطرق إشباعها يضيف إلى قدرتنا على مساعدته للوصول إلى أفضل مستوى للنمو النفسي ، والتوافق النفسي والصحة النفسية[1]. ولا نزعم أن حاجات الطفل يتكفل بها المسرح وحده ، وإنما نقرر أن المسرح هو إحدى الوسائل التي تساعد على تحقيق هذا الهدف بصورة قد نراها أفضل وأيسر من غيرها من السبل الأخرى.

وبما أن اهتمامات الطفل تظل متجهة إلى المجتمع بشخوصه المختلفة ومحاولة بيان الواقع حوله دون التعمق في طبيعة هذا الواقع ومحاولة اثبات الشخصية بالبدايات الأولى لها وهي التركيز على الذات Egocentrisme ليكون ذلك بداية حقيقية للبناء النفسي فتتسع الاهتمامات الانفعالية ، وتزيد مرونة بازدياد دخول العلاقات الاجتماعية فيها ، ويزداد تطور هذا البناء النفسي فيزداد الشعور بالشخصية تأكداً لأنه يزداد وضوحاً. فالإحساس بالذات هو إحساس بالقوة التي بها يستطيع مجابهة المجتمع ، والتوافق معه والإسهام بقدر في نهضة هذا المجتمع ، فالمسرح له اليد الطولي في هذا المضمار ، لأنه صورة للحياة كما يراها الطفل ويتعامل معها ، أو كما يريها الكبار للطفل ويقدمون إليه النماذج وفق هذا الاطار . وتفسير ذلك أن حركة المسرح تجعل الطالب (مثلاً) يدرك ما يجري على مسرح الحياة والأحياء– (المسرح المدرسي)[2] – وبهذا يستطيع المسرح التأثير بدرجة كبيرة في اتجاه الطفل نحو التجاوب مع المواقف الإيجابية ، ونبذ المواقف السلبية وبالتالي (يتحدد عامله الموقفي

[1] الطفل مبدعاً . د. أحمد زلط ، دار الوفاء الاسكندرية ط1 2000م ص 14.
[2] مقدمة ابن خلدون ، دار الشعب القاهرة .

من المعاني والأحكام وتقييم المواقف وصولاً إلى الغرض الهام بتحقيق الارتباط العالي الموجب للتحصيل الأكاديمي المنمي للعمليات العقلية عنده)[1]. فلا بد للقائمين على (المسرح) أن تكون لديهم الخبرة الكافية في مجال مسرح الطفل ، فهو بلا شك يختلف اختلافاً بيناً عن مسرح الكبار ، ولا نقصد بذلك أنهم يعدون فقط المسرح للطفل وإنما نقصد الإعداد والتلقي ، أي أنهم يعدون للطفل ما يتناسب مع الهدف التنموي والبنائي لشخصيته ، وما يقدمه الأطفال بأنفسهم حسب رؤاهم المختلفة ليقوم المختصون بأسلوب علمي كي يحددوا العمل بناء على ما سبق وفق الهدف المنشود .

ولا غرو فالمسرح هو الحياة ، يقول د.زلط في كتاب (الطفل مبدعا) (إن الارث الكلاسيكي أو التاريخ الحديث لمفاهيم أدب الطفولة قد تمحور في الأساس عند النتاج الأدبي الذي يكتبه الكبار للصغار وليس عنهم أو منهم ، تفصح عن ذلك التصنيفات العامة ، والاطروحات الاكاديمية والتربوية فأسقطت في ثناياها ما يصدر من الأطفال أنفسهم ، واستمر دوران هذا المفهوم إلى منتصف العقد الأخير من القرن العشرين الميلادي[2].

[1] النقد العربي الحديث ، أصوله ، قضاياه ، مناهجه .د.محمد زغلول سلام .مكتبة الانجلو المصرية القاهرة 1964م ص2.
[2] الطفل مبدعاً د. أحمد زلط ص 44.

2. التلقي عند الأطفال :

1) تحليل الاستجابة المسرحية:

يعتمد الجمهور المندمج في الدراما على عملية سيكولوجية تسمى التوحد ، إنها القدرة الخاصة لدى الأفراد التي تجعلهم يسقطون أنفسهم عقليا داخل الوضع او الحالة الخاصة بالشخصيات في المسرحية.[1]

كما ان المثيرات على المستوى الجمالي من شأنها ان تحدث نوعا خاصا من التطهير، اذ غالبا ما يثير فينا التكوين الجمالي إحساسا بالانتماء والتبني للصور الجمالية عبر التجريد عن كل العلاقات الحكمية القيمية في تقويم التكوين المعروض، وبين الصورة البصرية والضربات السمعية تبدأ ذاكرة المتلقي بالإنشاء الذهني والدخول بلعبة العرض بفيض من الترقب والربط بين ما يجري على الخشبة وبين ما يثار في ذهنه من مثيرات سابقة تؤكد الفكرة وتؤطر المعنى.

فالإشكالية الموجودة في الموضوع الفني تؤمن لروح المتلقي، وهذه الروح تستجيب بدورها من خلال الإسقاط على الاشكال الفنية وهكذا فإن المتلقي والموضوع الفني يقوم كل منهما بتغذية الاخر، ويقتات كل منهما على الاخر.[2]

وفي عملية المشاهدة هذه تتوالد المعاني والأفكار والأهداف والدوافع والاهتمامات لدى المتلقي، ومن ثم يقوده الفعل المسرحي بما يشتمل عليه من إضاءة وديكور وموسيقى .. الخ نحو حالة خاصة من الفهم الكامل، فالعرض المسرحي يبث دلالاته المتنوعة على المتلقي الذي يراقب كل صغيرة وكبيرة تبثها الخشبة المسرحية، وهو مجبر على هذا التلقي بإرادته التي يرغب بإشباعها، اذ لابد من البحث عن ما يثيره او على الأقل تقدير ما يرفع درجة اهتمامه.[3]

وطريقة عمل المسرح كما تقول(هيثكوت) أنك ترسل دلالة ذات معنى عبر الحيز لتحقق على استجابة نشأت من خلال دلالتك ذاتها طالما أن الشخص والأشخاص الى جانبك يقرأون الدلالة.[4]

فمن الضروري على المخرج المسرحي الضرب على قوة الدافع لإثارة أحاسيس المتلقي لتحقيق الاستجابة، فالإخراج المسرحي من شأنه أن يحدد القصدية في التعامل مع وسائل خلق الإثارة، عندما يكون الإخراج عملية إبداعية هادفة وقصدية في انتخاب عناصر هذه الإثارة لتعزيز الاستجابة وتوجيهها صوب المتلقي بعناية.[5]

---

[1] ويلسون، جيلين، سايكولوجية فنون الاداء/ عالم المعرفة/ عدد 258 / الكويت/ 2000 /ص 21.

[2] عبد الحميد، شاكر: التفضيل الجمالي، دراسة سايكولوجية التذوق الفني/ عالم المعرفة/ عدد 267 الكويت/ 2001 /ص 3.

[3] التكمجي، حسين علي كاظم، وسائل المخرج في صياغة العرض المسرحي لتعزيز الاستجابة لدى المتلقي، رسالة دكتوراه غير منشورة، كلية الفنون الجميلة/ جامعة بغداد/ 2000 /ص41.

[4] هيثكوت،دروثي:دلائل ومعان،مؤتمر المركز العالمي للمسرح في التعليم/عمان/الاردن/ 2000 /ص 15.

[5] نيلمز، هينج: الاخراج المسرحي/ ت امين سلامة/ مكتبة الانجلو المصرية/ ب ت/ ص 112.

فالاستجابة للعرض المسرحي أي كان مستواه حاصلة لامحالة ،إلا أن الذي ينبغي أن يحصل هو أن تكون الاستجابة صحيحة، قوية، مؤثرة، مدهشة، ومحققة لأهدافها.

والاستجابة نوعان: الاول خارجي يقترن بطبيعة المثير (اصوات، اضواء، روائح) والثاني داخلي يقترن بالفرد ذاته عن طريق التفكر والتذكر (التعميق والتجريد) وهناك استجابة آنية وهي ما يرتبط بطبيعة مكانية الموقف والحالة، والاخرى تحليلية تأتي وفقا للترابط الحاصل بين ذات المتفرج ووحدة الموضوع عن طريق عملية التحليل والتركيب، والاخيرة تأتي بعد نهاية العرض المسرحي.[1]

2) <u>خصوصية الاستجابة لدى الأطفال:</u>

تبدا عملية الاستجابة بالإدراك وخلال الادراك تكون هناك إحاطة بالمدركات(سمعية، بصرية ..الخ) ثم يميز بين المدركات أي تحليلها الى مكوناتها الاساسية ثم إعادة تركيبها في مكون كلي جديد، وتختلف طرائق الإدراك فيما بينها باختلاف الحواس ويختلف أسلوب الادراك البصري عن السمعي، فالأول يبدأ من الإدراك الكلي للمثير او العمل المدرك ثم يتجه الى الأجزاء ثم يعود بعد ذلك الى الكل الذي يكون كلا جديدا، ليس هو الكل الذي بدأت به هذه العملية . والاستجابة الجمالية هي استجابة الفرد للمثيرات الجمالية استجابة تتفق على مستوى محدد من الجودة في الفن.[2]

إن استجابة الطفل المتلقي للعرض المسرحي استجابة بريئة ساذجة توحد في ثقة بين الواقع وبين ما يراه في العرض المسرحي ولكن كلما ازدادت خبرات المتلقي تحولت استجابته إلى الفهم المتعاطف أي الإدراك الفكري للموقف المعروض.

فملاحظة الطفل للآخرين في مواقف محبطة مثيرة لليأس ومشاهدة كيفية تغلبهم عليها وخروجهم منها يمنحنه فرصة لمراجعة استجاباته الانفعالية واستراتيجياته السلوكية الخاصة، بحيث يصبح أكثر كفاءة في مواجهة أي شيء مماثل قد يحدث لنا في المستقبل.[3]

لذا فإن فاعلية الاستجابة في المسرح الموجه للأطفال يفترض أن ترتقي إلى المشاركة الإيجابية في العرض عبر طرق اتصالية متعددة كإجابة الأسئلة التي يطرحها الممثلون أثناء العرض أو الاشتراك في كتابة النص أثناء البروفات، ومن خلال(التغذية المرتدة) يمكن ضبط عملية الاستجابة عن طريق ما يصل

---

[1] التكمجي، حسين علي كاظم، وسائل المخرج في صياغة العرض المسرحي لتعزيز الاستجابة لدى المتلقي، رسالة دكتوراه غير منشورة، كلية الفنون الجميلة، بغداد، 2000، ص32.

[2] المصدر نفسه ص22.

[3] ويلسون، جيلين، سايكولوجية فنون الاداء، عالم المعرفة، عدد 258، الكويت، 2000،ص20.

الى المصدر من معلومات مرسلة من المتلقي حول نجاح العرض أو إخفاقه مما يمهد له ضبط الرسالة المقبلة.[1]

إن ما يحتاج اليه الاطفال في هذه المرحلة العمرية (10–12) ليس ذلك التفكير المنطقي المنظم بل هو مجرد نوع من الاستغراق الخاص في الوسائط الخاصة بالفنون، وأيضا حوار بين شعوره الخاص بالحياة والموضوعات الفنية التي تحيط به . يجب أن يتعلم الاطفال لكن ليس عن طريق التلقين اذ أن كل ما علينا أن نفعله هو تنظيم مسرحيتنا بطريقة لا نقول لهم فيها أي شيء بل نتركهم يستنبطون ذلك مع أكثر ما يمكن استحصاله منهم بالمشاركة مع النماذج السلوكية التي نريدهم أن يتبعوها.[2]

ففي هذه المرحلة يصبح الأطفال اكثر اتقانا لقواعد لغتهم وللأنظمة الرمزية الاخرى في ثقافتهم، فهذه المرحلة العمرية هي الزمن المناسب الذي يذهب خلاله الاطفال الى ما وراء القراءات الحرفية للكلمات والصور والاغاني ويهتمون بالجوانب الاشارية والاكثر تعبيرية من هذه الرموز، ويفهمون الحبكة، أي أن الاحداث تحركها دوافع معينة تؤدي بمساراتها الى الصراع او لحل الصراع.

إن الطفل في هذه المرحلة (10–12) يحاول تقليد سلوك وحركات البطل الحائز على إعجابه أكثر من محاولته تقليد سلوك وكلام وحركات زملاءه وأقرانه المقربين.[3]

ويكون كذلك واعيا بالخط الفاصل بين الواقع والخيال ، وتذكر القصص بدقة وأن يعيد حكيها بكفاءة ويقوم بتنبؤات معقولة حول ما سيحدث للشخصيات، ويذهب الان إلى ما وراء الحبكة الظاهرية ويهتم بالأسلوب والتعبير والتكوين الخاص بالعمل بل ينتج المحاكاة التهكمية، كما يتذوق الانحرافات أو الإزاحات التي تحدث في الاشكال المألوفة من المسرحيات.[4]

كما أن الأطفال يحاكون سلوك النماذج الأكثر نجاحا، وعندما يكافؤون لمحاكاة الأحكام الأخلاقية للنموذج يغيرون من أحكامهم الأخلاقية ليصبحوا مثل النموذج، فالأشخاص الجميلون وذوي الخطوة الاجتماعية والأكفاء والأقوياء، فانهم ينتزعون محاكاة الاخرين لهم أكثر من النماذج التي لا تمتلك هذه الصفات.[5]

---

[1] الطائي، محمد اسماعيل: التلقي في المسرح التربوي، مجلة اداب الرافدين، عدد ، 2004 ، ص10.

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

[3] توق،محي الدين وعبد الرحمن عدس:اساسيات علم النفس التربوي،الجامعة الاردنية، 1984 ،ص 173.

[4] عبد الحميد، شاكر: التفضيل الجمالي، دراسة سايكولوجية التذوق الفني، عالم المعرفة، عدد 267، الكويت، 2001، ص342.

[5] توق، محي الدين وعبد الرحمن عدس، المصدر السابق، ص 195.

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

- اللاعتيادية : و هي تثير الدهشة في الملاحظ لأن الاستثنائي يجذب العين لوجود شيء غير متوقع فيه يحدث فينا هزة تشد تفكيرنا.
- الملائمة : و هي تستدعي استجابة الارضاء و الاشباع التي تكون مماثلة للشعور بالارتياح العام.
- قوة تحويل الواقع : التتابع الذي يتميز بهذه الخاصية يمتلك فعل الإثارة لدى الملاحظ وتغيير طريقته في إدراك العالم و التفكير به، أي تتطلب من الملاحظ تمثيل و استيعاب النتاج وضمه إلى عالمه.
- تكثيف المعنى : ومثل هذا النتاج يحمل الايجاز أي كفاءة الاستيعاب التي تحوي عناصر جوهرية تستدعي العديد من التأملات و التفسيرات ويكون الملاحظ مدعوا هنا لتذوق نكهته الخاصة بهذا التكثيف.[1]

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

II. خصوصيات الكتابة الدرامية للأطفال:

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

❖ **اللغة:**

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

❖ **الحوار:**

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

- التعبير عن الشخصيات: عمرها .مكانتها. ثقافتها .معاناتها.
- الحركة(ويعدّ الحوار فعلاً من الأفعال، ومظهراً حسياً للمسرحية، لذلك، فإن قوته تكمن في حركته)[1].

❖ **الحكاية:**

الشغف بالحكايات ميل إنساني عام، يتصف به الكبير والصغير، الجاهل وغير الجاهل، والتزام كاتب مسرح الطفل بها ضرورة واجبة، بحيث تكون الحكاية، ومهما كان موضوعها، واضحة، بسيطة،

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

محبوكة بإتقان، لتزيد من جذب انتباه المتفرج الصغير .والحكايات الشعبية نبعثر، يمكن أن ينهل منها الكاتب الكثير مما هو مناسب لأطفال اليوم، و يمسرحها، مراعياً بعض الشروط الضرورية مثل:

- ✓ حسن اختيار النص.
- ✓ الموضوعات يجب أن تكون مرحة.خفيفة.
- ✓ تتميز بالحركة.
- ✓ أن تكون قريبة من الأولاد وحياتهم.
- ✓ أن تكون سهلة اللغة.
- ✓ أن تتضمن بعض الأعاجيب والخوارق.
- ✓ أن يدخل فيها العنصر الشعري البديع.[1]

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

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

❖ **<u>الشخصية:</u>**

تعدّ الشخصية عنصراً مكوناً للمسرحية التي تقوم على حدث يتم بساطة الشخصيات، أو الممثلين، في مكان وزمان محددين أمام جمهور من المتفرجين [2]. والشخصية المسرحية عبر تاريخها لم تثبت على شكل واحد كما حددها أرسطو، فلقد تلونت وتشكلت حسب عوامل جوهرية عديدة :مكانتها .سنها .بيئتها . عصرها. رؤية خالقها .مخرجاً كان هذا الخالق أم مؤلف.

وإذا كان هذا الكلام يخص مسرح الكبار بالدرجة الأساس، فذلك لأن للشخصية في مسرح الطفل سماتها الضرورية التي يمكن أن نشير إلى بعضها:

---

[1] عبد الرزاق، جعفر. الحكاية الساحرة- دراسة في أدب الأطفال -دمشق -ص 197 .

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

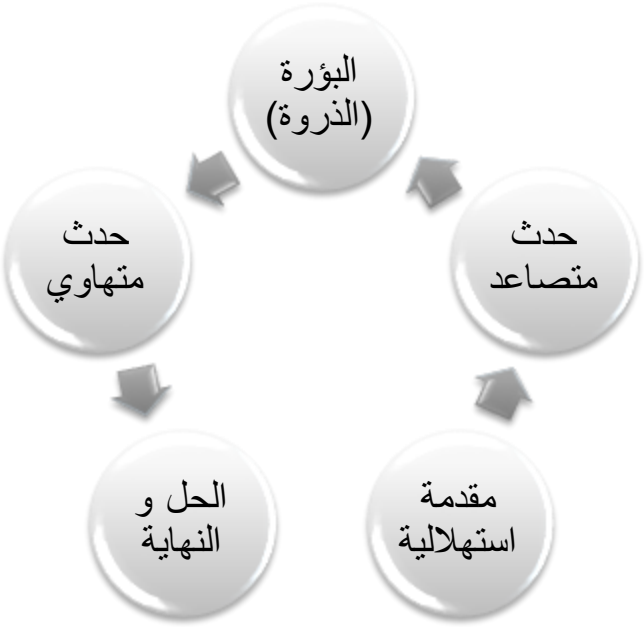
- ✓ تمايز الشخصيات في المسرحية، بحيث تحتوي كل شخصية في النص الواحد على قدر كبير من الحيوية والتفرد والحياة، لأن الشخصيات الجامدة لا تقنع الطفل؛ بل تجعله ينفر منها، ومن العرض أيضاً.
- ✓ أن تتسم بالوضوح التام، في الشكل والمضمون، وذلك من خلال :أفعالها .إلقائها. زيها ..ليسهل على الطفل فهمها، وبالتالي التعاطف معها، أو نبذها.
- ✓ الاقتصار على العدد القليل من الشخصيات قدر الإمكان، ويفضل التركيز على شخصية رئيسة ليتمكن القارئ، أو المتفرج الصغير من متابعتها جيداً.
- ✓ تقديم الشخصيات التي تجسد الخصال النبيلة :كالشجاعة، والصدق، والشهادة، والتفاني في طلب العلم، والانتصار للخير والحق، كما يفضل، قدر الإمكان، عدم نسيان الشخصيات القادرة على الإضحاك، لقدرتها على إضفاء السرور والبهجة إلى نفس القارئ والمتفرج الصغير.

❖ **<u>الحبكة:</u>**

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

وفي الصراع بين السلبي، غير المفرط في سلبيته، والإيجابي، غير المبالغ فيه، لا بد أن تحقق قوى الخير النصر على قوى الشر، ولكن من دون تدخل سافر، أو إقحام من الكاتب .وإنما نتيجة لصراع مقنع، فنياً وفكرياً، بين قوتين متكافئتين، وذلك بهدف تعليم الطفل مبادئ الحق والخير والحكم الصحيح على الأمور .الذي لن يؤتي ثماره إلا من خلال صراع واضح غير معقد، لأن من شأن الصراعات المعقدة غير المفهومة بالنسبة إلى الطفل إرباكه وتسريب الملل إلى نفسه، الأمر الذي سينعكس سلباً على قراءته للنص ومتابعته للعرض .فليس من المهم بالنسبة إلى من يبدع للأطفال أن يرضي نفسه، بل المهم هو إرضاء الطفل وجعله يفهم ،لأن الشيء المهم الوحيد ألا يشعر الطفل بأنه لا يفهم[1]، وفي نسيج الحبكة الناضجة يتم الاعتماد على الحدث الرئيس الذي يتصاعد ليصل الذروة ثم يبدأ في الانحدار وصولا إلى الحل[2]، وعدم طغيان حدث ثانوي عليه، مهما تميز هذا الحدث بالمتعة والفائدة، وتجنب إطالة المسرحية، أو استمرارها، بعد اتضاح الأمور وحل العقدة، حرصاً على تركيز الطفل وعدم تشتت ذهنه .

[1] كولدبرغ، موسى. مسرح الأطفال– فلسفة ومنهج– ترجمة صفاء روماني– وزارة الثقافة- دمشق-ص 145.
[2] التدريب المسرحي، الدرجة1، جمعية كازافلور.



❖ **الأنسنة :**

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

❖ **الخوارق:**

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

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

فالمستوى الإدراكي والنفسي يحدد:

1. اللغة:

أ. الثروة المعجمية للطفل ما تزال ضئيلة.. مقصورة على بضع مفردات ولكنه يمتلك الخلفية القادرة على اكتساب الجديد من جهة وعلى إدراك العالم المحيط بآلية تفكير مخصوصة به..

ب. حالة إبداع المفردة ونحت العبارة وبنائها صوريا بآلية الرسم لا بآلية القواعد اللغوية المتعارف عليها...

ت. الأداء الصوتي للحروف ومخارجها وللألفاظ وسلامتها وللعبارات وصوابها مخصوص الطابع.

ث. اللغة عند جمهور الطفولة إشارية وصفية لا تحليلية نقدية .

ج. الموسيقا الإيقاعات بخلاف فكرة الهرج مرج فالموسيقا تثير ترتيب أو إعادة ترتيب عمل الدماغ.

2. آليات العرض:

أ. البصري لدى الطفل أكثر أهمية حيث الضوء والكتل.

ب. وحيث الفراغ والمسافات أو المساحات والفضاء (التشكيل من رسم ونحت: السينوغرافيا).

ت. ضبط الحركة والميزانسين.

ث. علاقة الممثل بالمتلقي قائمة على الحوار المباشر بالأسئلة وغير المباشر بالإيحاء لاستثارة قرار أو دفع للمشاركة ولاستثارة حكم داخلي.

3. الموضوعات:

أ. الخيالي.

ب. الواقعي.

ت. الحيوانات والطيور.

ث. رصد العلاقات وتنميتها.

ج. تصنيف الأشياء ووصفها وترتيبها.

4. بنية الحبكة:

أ. البساطة : أبسط عملية ذهنية.

ب.السبب والنتيجة مباشران.

ت.القصة سهلة واضحة.

ث.السؤال مباشر.

ج. إثارة السجالات الثرثرة.

ح. الأغاني.

خ. التداعيات الذهنية.

د. الحلم.

5. سمات مسرح الطفل:

1. استخدام لغة سهلة تصل ذهن الطفل..
2. الفكرة البسيطة الواضحة..
3. التشويق والإبهار..
4. الاستعانة بالحركات والرقصات..
5. إضفاء طابع البهجة والمرح..
6. تضمّن المغزى التربوي التعليمي...

1. تقنية الكتابة الدرامية للأطفال :

يجب أن نراعي في النص الذي نهيئه ما يلي :

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

2. اشتراك الأطفال في عملية الكتابة:

- ❖ جمع الأطفال، ووصف الموضوع، وتسجيل الملاحظات، والتعديل بما يناسب .
- ❖ ضرورة وجود مندوبين بين الأطفال يسجلون وملاحظاتهم.
- ❖ المشرفون والأساتذة يسألون الطلاب بما يفيد النص .
- ❖ اعتماد عملية حضور الأطفال البروفات (التدريبات).
- ❖ تكليف بعض الطلاب بصياغة النص النهائي مع متابعتهم.

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

III.مسرحة النصوص :

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

1) التفكيك :

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

2) إعادة كتابة النص المختار مسرحيا :

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

3) مسرحة المناهج :

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

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

والملاحظ أن الكثير من المتخصصين في التربية قد أخذوا يفكرون في توظيف الدراما كوسيلة لتدريس المواد، وقد اختمرت هذه الفكرة بعد ملاحظة مدى نجاعة وتأثير البرامج التعليمية التي يعرضها التلفزيون.[2]

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

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

---

[1] عبد الفتاح نجله، الدراما، علاج نفسي فعال للأطفال، ط1، القاهرة، 2010، عالم الكتب، ص 97.
[2] المصدر السابق ص 97.

IV. معايير عملية اختيار النصوص:

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

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

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

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

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

5- استخدام لغة بسيطة جميلة تتوازى مع المرحلة، وتثريها.

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

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

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

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

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

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

12- أن يتضمن النص فكرة قومية، ليست بالضرورة أفكار سياسية مجردة، بل سياسة مرتبطة بفلسفة التعليم.

13- أن يتضمن النص معايير أخلاقية: "الإخلاص، والنبل، والشجاعة، والتضامن، والأمانة، والبطولة، والعمل، والعدالة، من خلال سيرة الرسول صلى الله عليه وسلم، والصحابة، وكبار القواد، والأبطال القوميين.

- **أشكال النص:**

1- النص المؤلف، وهو إما نص مؤلف للمسرح المدرسي، مستمد من الحياة العامة، أو محادثة تعالج مفردات المنهج.

2- النص المرتجل، وهو قصة يسردها المعلم ويرتجل الطلاب تمثيلها .

3- النص المعدّ عن: القصص والمغامرات، أو التاريخ، أو السير الذاتية، أو الحكايات.

- **تطوير منابع النصوص:**

1- تشجيع الكتاب المسرحيين طلابا وأساتذة.

2- تشجيع الكتاب على الترجمة أو الإعداد.

3- إعداد مسابقات لأحسن نص ورصد مكافآت لذلك.

4- نشر وتعميم المسرحيات الفائزة والجيدة.

5- دراسة وتحقيق المسرحيات القديمة والحديثة، والعمل على توفيرها ليختار المشرف منها ما يناسبه .

- **موضوعات المسرحيات المدرسية:**

1- موضوعات حول الطبيعة: المطر، والثلوج، والجفاف، والجبال، والوديان، والحيوانات... .

2- موضوعات عن التاريخ.

3- موضوعات أدبية تراثية: حكايات، وخرافات، وأساطير..

4- موضوعات اجتماعية: الحب، والعلاقات البيتية، والصداقة..

5- موضوعات تنمي المعايير الجمالية، من خلال المسرحيات الشعرية.

6-موضوعات مأخوذة من قصص الأطفال أو شخصيات يعرفونها في الحياة أو في القصص.

- **العمل مع التلاميذ:**

*** العمل في المدارس الابتدائية:**

-اختيار الأسلوب المناسب، ومعرفة خصائص المرحلة .

-التشجيع على الارتجال .

-تفجير رغبة التلاميذ بالتقليد للكبار .

-الابتعاد عن إجبار الطفل لتقليد المشرف أو المعلم..

-إبقاء الطفل على عفويته، بعيدا عن القواعد.

-يطورون موضوعا بسيطا؛ مثل: تخيل أن المدرسة قرية، أو تخيل حدوث حريق، أو عملية انطلاق صاروخ... .

- اعتماد "الحلبة" شكلا للمسرح.

-التدريب في الحصص، بخلاف الإعدادية والثانوية حيث يكون التدريب بعد الدوام.

-تهيئة الأطفال لكل طارئ .

***العمل في الإعدادية والثانوية:**

-التدريب بعد الدوام .

-يقترب مسرحهم من مسرح الكبار .

-الاعتماد على نصوص معدة .

-شكل المسرح "الحلبة" أو غيرها "كالخشبة" أو التنويع.

العرض المسرحي للطفل

وخصوصيات الإخراج

وإدارة الممثل

الفصل الثاني: العرض المسرحي للطفل وخصوصيات الإخراج وإدارة الممثل :

I. عرض مسرح الطفل:

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

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

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

1. الإخراج المسرحي للطفل وتقنياته :

1.1 مفهوم الإخراج المسرحي وأهم نظرياته :

لا يختلف اثنان على أن مفهوم " الإخراج " هو مفهوم حديث، ظهر في أواخر القرن 19،إلا أن تاريخ المسرح عرف وظيفة الإخراج (المخرج)، منذ اليونان كما جاء مفصلا في "فن الشعر " لأرسطو، مما يدل على أن العروض المسرحية لم تنفذ بشكل (اعتباطي وعشوائي بل كانت تنفذ بوظائف إخراجية في البداية مع سلطة المؤلف) كأعمدة المسرح الكلاسيكي : اسخيلوس ،سوفوكليس ، وإيروبيدس–وتلتها مرحلة الممثل الأول للفرقة هو المنفذ – كما في مسرحيات شكسبير في المسرح الإلزابيتي ...–ولكن عند ظهور المخرج تراجعا ليفسحا المجال لمبدع أكبر يتصف بصفات فنية يفتقران إليها ، وهو "المخرج".

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

كما أن المخرج يجب أن تكون له ثقافة واسعة تساعده على تعميق وتصوير الحدث على مسرح مخيلته ذلك " أن ينظر للحياة نظرة عميقة فيحللها تحليلا دقيقا ويفسر ظواهرها الطبيعية والسياسية والاجتماعية والاقتصادية، بالإضافة إلى تمتعه بثقافة عامة وواسعة، واختصاص فني عالي وتذوق جمالي رفيع"[2].

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

- المخرج المفسر : وهو المخرج الذي يصهر على تفسير ما جاء به الكاتب في النص الأدبي ، ويعتبر من أهم أعمال الإخراج إلا أن ذلك لا يقلل من قيمة المخرج بقدر ما يضفي عليه نوعا من النقل والشرح.
- المخرج المرآة : وهو المخرج الذي يعتمد على مرآة تنعكس عليها الخصائص الذاتية للممثل ،حيث يعتمد بذلك على ذات الممثل ويجعل منها المحرك الرئيسي للمسرحية المقدمة، خاصة من الجانب النفسي.

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

- المخرج المنظم /المبدع :وهو المخرج الذي ينظم العملية الإبداعية انطلاقا من اختيار النص الأدبي مرورا بالتشخيص ومرورا بانتقاء الممثلين وبالخطة الإخراجية مما ينتهي إلى وضع خطة الإخراج حتى تظهر له الصعوبات والعقبات لتظهر شخصية المخرج المنظم الذي يسهر على العمل المسرحي ، ثم التعامل مع الوسائط التقنية من فنان الديكور، والإضاءة، والأزياء بنفس الأسلوب لذلك لابد للمخرج من أن يكون قد أعد لذلك وحسب لكل أمر حسابه.[1]

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

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

وقد ساهم ساكس ميننجن أيضا في بلورة الممثل أيضا فضلا عن اهتمامه بكل ما هو مساعد للممثل على التجسيد والتشخيص من قبيل الإكسسوارات والأزياء كل ذلك كان في إطار اعتماده على الدقة التاريخية وإخراج المسرح من مبالغة الباروكية التي كانت طاغية قبل حقبته التاريخية سنة 1872م.

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

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

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

والممثل يعتبر من أهم مكونات العرض المسرحي الذي لا يمكن الاستغناء عليه نظرا لمكانته ودوره الحيوي في إيصال العلامات السمعية البصرية إلى الجمهور، وهنا لا يفوتني المخرج الروسي الشهير ستانسلافسكي الذي يعتبر من أهم المخرجين الذين اهتموا بالممثل، حيث يعتبر صاحب أول

---

[1] نفس المرجع .ص79

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

منهج متكامل لتكوين الممثل في المسرح الحديث ومن أجل هذا الهدف أسس أستوديو الممثل في موسكو لتأهيل الممثلين وتدريبهم قصد إعدادهم لعرض ناجح مع احترام القراءة الصوتية وتحسين النطق والقراءة الحركية والارتجال واستجماع الأحداث الدرامية وتحديد أهدافها والظروف المحيطة بها والالتجاء إلى الذاكرة الذاتية والتسلح بالمؤثرات العاطفية والوجدانية الشخصية لمعايشة الدور الجديد، ولابد أن يعرف الممثل الشخصية التي يحاول أن يقوم بها أو يحققها على خشبة المسرح. ويجب أن يعرف أين موضع شخصيته بالنسبة للزمان والمكان والظروف الشخصية التي سبقت أحداث الشخصيات الأخرى ومواقفها، ويجب عليه أن يكون قادرا على الإفادة من تجربته الماضية في الحياة لمعاونته على إعادة إيجاد الحدث الحالي، الذي يشرح عن طريق الظروف، ويحدد الهدف"[1].

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

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

بعد عملية الكتابة على الورق وإعداد النص الملائم للأطفال، تأتي عملية الإخراج، أي الكتابة في الفضاء، وهي كتابة بالجسد على أو داخل الخشبة، وهذه الكتابة كما يقول عبد الكريم برشيد مفرداتها : الكتل والأحجام والظلال والأضواء والأزياء والأقنعة وغيرها من الكماليات، والواضح أن عملية الإخراج في مسرح الطفل تقتضي بالضرورة الإلمام بمبادئ الإخراج المسرحي في عموميته.

إن الإخراج المسرحي هو الذي يبعث الحياة في النص المكتوب من خلال ممارسة فضاءاته المتعددة على الخشبة، حيث يستنبط المخرج تصورا شموليا عاما من خلال قراءاته المتعددة للنص

---

[1] أحمد زكي:عبقرية الإخراج المسرحي :المدارس والمناهج ص 209.
[2] عبد الكريم برشيد:حدود الكائن والممكن في المسرح الإحتفالي ص 44.
[3] محمد سعيد الجوخدار:مبادئ التمثيل والإخراج ص 73.

المسرحي، فالإخراج إذن له مكانة هامة من حيث الإبداع و التطبيق والممارسة، إذ يحول النص المكتوب إلى نص حركي مشاهد يفسح للطفل/المتلقي مجالات واسعة للتخييل والفضول وحب المعرفة والممارسة الفعلية على أساس توجه سليم واندماج صحيح، وانطلاقا مما أورده بعض الباحثين والمهتمين في هذا المضمار، فإن الإخراج لغويا هو مصدر لفعل رباعي (أخرج-يخرج-إخراجا) أي إظهار الشيء، وفي الاصطلاح الفني يأخذ نفس المعنى ويصبح إظهارا لهذا الشيء للوجود في حلة تضفي عليه جمالية وبصمة متفردة، ويرى أندري فوازان أن الإخراج هو الكتابة الجديدة للنص المسرحي، كتابة تحضيرية تجعله ينتقل من النص كساكن، كمتن، إلى عرض حيوي و متحرك.

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

ويميز veleustein في كتابه "الإخراج المسرحي وشرطه الجمالي" بين معنيين للإخراج المسرحي، الأول واسع يقضي بأنه مجموع وسائل التعبير الركحية : ديكور، إضاءة، موسيقى وأداء ممثلين. والثاني ضيق يجعل منه تنظيما في زمان وفضاء تمثيلي لمختلف عناصر التعبير الركحي للنص الدرامي. بين هذين الوظيفتين للإخراج المسرحي العامة والخاصة، يلعب الإخراج أدوارا أخرى متعددة، ففن الإخراج هو فن الوضع في الفضاء لما لم يستطع الدراماتورج وضعه إلا في الزمان.

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

ولا شك في أن مسؤولية نجاح العرض، أو فشله، تقع بالدرجة الأولى على المخرج، لأن المخرج هو مهندس العرض المسرحي، وهو الوسيط الأكثر فاعلية بين العمل الفني وجمهور الأطفال، الأمر الذي يتطلب منه فهم طبيعة قطبي العلاقة المسرحية وماهيتهما بشكل جيد، واختيار أفضل الوسائل والأساليب لمد الجسور بينهما، إن فهم المخرج لشخصية الطفل، وتفهم احتياجاته، ومعرفة واقعه، والتعاطف معه، من خلال مراقبة حياة هذا الشريك، والاطلاع على كل ما يتعلق به من دراسات وأبحاث في علم النفس والتربية وأدب الأطفال، سيساهم في حسن اختيار المخرج لنصه المسرحي،

وإعداده بشكل يناسب مخزون الطفل المعرفي واللغوي، ومرحلته العمرية، وسيلعب حسن استخدام الموسيقى وتوظيفها، والديكور، والرقص، والغناء.. ومكونات فنية أخرى دوره الفاعل في صنع عرض متألق وسليم.

و لا غنى للمخرج عن علاقة حميمة مع جمهوره، بمعاملتهم باحترام، وتقديم المعلومات الضرورية لهم قبل العرض، وإشراكهم في عمله أثناء العرض بأسلوب ذكي وغير مباشر، وبعد العرض من خلال مناقشتهم والاستماع إلى آرائهم، هذا الاهتمام الزائد من قبل المخرج بالمتفرج الصغير، ينسحب بالقدر نفسه على الطفل المشارك في العرض، فالطفل الممثل الذي يتم تدريبه بأسلوب تلقيني، سيتحول إلى دمية لا حول لها في المسرح، وخارج المسرح أيضاً، والطفل الموهوب الذي يُكثر المخرج من كيل المديح له، سيعطل الغرور محركات موهبته، ويدفعه إلى إساءة العلاقة مع أقرانه.

1.2 خصائص الإخراج المسرحي للطفل:[1]

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

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

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

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

- **تقنيات حركية:**

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

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

- **تقنيات تلفظية :**

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

- **تقنيات مادية:**

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

- ملئ الخشبة وتحديد فضاء اللعب.
- منح العمل المسرحي خاصيته الجمالية، وجعله قابلا للمشاهدة[2] . وتحضر في التقنيات المادية كل من الملابس والديكور، والإضاءة والموسيقى والملحقات المسرحية الأخرى.

إن الإخراج المسرحي للطفل يخضع لمجموعة من الخصوصيات الدقيقة التي يجب احترامها لتحقيق الأهداف التربوية والتعليمية والاجتماعية والنفسية المنشودة، رغم أننا قد نستشف أننا لسنا بصدد إخراج مسرحي بالمعنى الدقيق للمفهوم بقدر ما نتحدث عن الدراما التعليمية أو النشاط التعليمي للطفل، حيث أن "تأثيرات مادة الدراما على الأطفال تصاحبهم في المدرسة ولكنهم لا يدرون أي شيء عن هذا المسمى {دراما}."ما يهم الأطفال هو تواصلهم مع الآخرين من خلال التعبير الجيد عن أفكارهم

[1] مجلة آفاق التربوية :العدد 11 – ص 103.
[2] ألكسندر دين:أسس الإخراج المسرحي – (ص 56)

ومشاعرهم وكيفية أداء مثل هذه التجارب والخبرات التي تمر بهم، ثم بعد ذلك يود الأطفال التحدث عن هذه الخبرات وكيفية أدائهم لها مع تفسير محتوى هذه الخبرات"[1].

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

- الفن المسرحي من جهة أولى.
- الطفل من جهة ثانية.

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

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

- **منظور الطفل :**

إن قدرة المخرج تتمثل في رؤية الأشياء كما يراها الطفل ،ولن يتأتى له ذلك إلا بمحاولته الولوج إلى عالم الطفل، من خلال إطلاعه على مختلف الدراسات حول الطفل والتربية ،وعلم النفس ...كما أن الاقتراب من الطفل ومحاولة التفاعل معه ومع نشاطاته المختلفة، أحسن وسيلة للوصول إلى مكنون الطفل وما يدور بعقله، هذا ما يجعل المخرج مستفيدا من كل ذلك على اعتبار أن "عالم الأطفال مليء الحركة، وحركات الإنسان هي حركات وظيفية وتعبيرية. وفي الدراما يكون التركيز الأساسي على حركات الجسم التعبيرية"[2]

- **التصوير المسرحي:**

إن المخرج المسرحي الناجح هو الذي ينجح في عملية التصوير خاصة أنه بصدد إخراج مسرحي للطفل، غير أن هذا التصوير يجب ألا يخرج عن القدرات التخيلية للطفل بل موافقا لمنظور الطفل كما

[1] جير الدين براين سكس : الدراما والطفل (ص 19)
[2] جير الدين براين سكس :الدراما والطفل – ص 55-

سبق الذكر ،وذلك من خلال تفسير بصري يوحي بمواقف الممثلين ومواقفهم الدرامية "فالتصوير التخيلي هو التفسير البصري لكل لحظة من لحظات المسرحية. وهو وضع الشخصيات في مواضع بحيث توحي بمواقفها الذهنية والوجدانية تجاه بعضها البعض، الأمر الذي يؤدي إلى نقل طبيعة المواقف الدرامية إلى النظارة دون استخدام الحوار أو الحركة"[1]. وبالتالي فالتصوير التخيلي المسرحي يهتم بشكل كبير على العناصر المرئية، بما فيها الديكور أيضا، ولذلك فإن التركيز على الأشياء المرئية يضاعف من أهمية وأسلوبه شكل جيد في مسرح الطفل.

- **تصوير الشخصيات:**

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

- ✓ المظاهر الجسدية.
- ✓ الحالة المزاجية والمشاعر والأحداث.
- ✓ الهدف والأغراض.[2]

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

- **إشراك الجمهور:**

إن كل إبداع فني من الضروري أن تكون لصاحب الإبداع قارئ/متلقي ضمني يضعه في حسابه، وفي الإخراج المسرحي للطفل، فإن المخرج يضع في اعتباره الجمهور ،ساعيا منه لإشراكه في العمل /المنتوج المسرحي بالشكل المعقول، هذا ما يستلزم على المخرج أن يستفيد من هذه الخاصية، حيث

[1] ألكسندر دين :أسس الإخراج المسرحي – ص 251-
[2] جيرالدين براين سكس :الدراما والطفل – ص 133-

عليه أن يهيئ عرضه بالشكل المرغوب فيه من طرف الجمهور المعين فليس رد فعل الجمهور بمثابة تشويش أو ما شابه ذلك بل يجب على المخرج أن يأخذه بعين الاعتبار ،من خلال إعداد ممثليه بشكل جيد وزرعه الثقة فيهم. وبالتالي فالتركيز على استغلال ومشاركة الجمهور أمر مرغوب فيه من طرف المخرج، هذا ما يجعله يأخذ كل احتياطاته أثناء عملية العرض.

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

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

1.3 ملامح الإخراج في مسرح الطفل:

1. للمخرج إلمام بالتمثيل و بآليات تكنيك المسرح وميكانيكيته...

2. رؤية العالم عبر نظرة الطفل.

3. وحدة المعالجة بين عناصر العرض، المخرج، المؤلف، الممثل.

4. تطوير المهارات الموسيقا والرقص وتناسق الألوان ، فن الإخراج يعني وضع كل عنصر في موضعه وإبرازه في اللحظة بدل حشد العناصر كافة في تلك اللحظة.

5. اختيار الأسلوب الفانتازي في اتساق مع اتجاه النص.

6. القيم الدرامية : فهم العناصر مهم لاستخدامها ولإيصال قيمها إلى المتلقي.

7. المسرح البصري: الشكل المقبول عند الطفل.

8. دفع الطفل للمشاركة.

9. اختيار النص بما يلائم المرحلة العمرية المتوجه إليها ويظل الهدف الرئيس متكاملا مع ترابط الأهداف الثانوية \\ وأن ينهض الحوار بتحقيق وظائف نفعية بتطوير الحبكة والكشف عن أفكار الشخصيات عواطفها طبائعها مع الوظائف غير النفعية مثل السمو الشاعري وقدرات الجذب فيما العبارة قصيرة سهلة النطق بسيطة التفسير والإدراك.

10. الممثل: أن يكون متسقا مع السمات البدنية والنفسية والاجتماعية للشخصية بمعنى مرونة تعاطيه مع الشخصيات المتنوعة والامتناع عن أداء حركات عبثية زائدة ما يشوش عملية التلقي ويُفقِد إمكانات سماع النطق بخاصة عندما لا يكون واضح المخارج.. ولنلاحظ الفروق بين رسم حركة فراشة وحركة حصان وما تتطلبهما كل حركة من مظهر بعينه.. وفي خطاب الممثل لا ينبغي أن يكلِّمَ الجمهور بـــ(يا أطفال] بل أفضل أن يخاطبهم (يا أصدقاء أو ما شابهها) إذ الطفل هنا سيكون أقرب نفسيا لتلقي العبارة من صديق أو زميل لا من وصي واعظ...

1.4 السينوغرافيا :

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

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

ويخلص الدسوقي إلى أن السينوغرافيا هي فن تنسيق الفضاء و التحكم في شكله بغرض تحقيق أهداف العرض[2].

ويرى الأستاذ مشعل موسى في مقالته " السينوغرافيا بين النظرية و التطبيق" أن السينوغرافيا على مستوى الاختصاص باتت من ضمن الممارسة المسرحية، بل وإحدى العناصر الفاعلة في العرض المسرحي، فهذا المصطلح حديث الاكتشاف بوصفه فنا جديدا في البيئة المسرحية، عريق الوجود بعراقة المسرح اليوناني، فالسينوغرافيا بمفهومها الحديث هي اكتشاف و ليست اختراعا، ومرد ذلك لامتداد رحلة تصميم المناظر المسرحية عبر العصور[3].

وفي رأي حيدر جبر الأسدي في مقالته " السينوغرافيا. ذات متحركة في العرض المسرحي" : تطورت السينوغرافيا بتطور الدراما من جهة، وبالتطور التقني الذي شهده القرن العشرون من جهة أخرى... و الصناعة السينوغرافية بحسب تعبير الأسدي، تظهر في تصميمها الأول، بوصفها كيانا متحركا مستلا من رؤية بعدية تبحث عن الابهار و التأثير وفتح الحوار في ما بين الرؤيتين (رؤية

[1] معلا نديم، لغة العرض المسرحي، دمشق، دار المدى، الطبعة الأولى، 2004، ص 97.
[2] الدسوقي عبد الرحمن، الوسائط الحديثة في سينوغرافيا المسرح، القاهرة، أكاديمية الفنون، دار الحريري، 2005، ص 17.
[3] الموسى مشعل، السينوغرافيا بين النظرية و التطبيق، موقع مرمرينا، بتاريخ 12-06-2004.

المؤلف ، رؤية المخرج)، ليتمخض عنها حاضنة جمالية مزدوجة لا تجبل على السكون، بل تقوم على حركة مستمرة. كما تظهر هذه الصناعة في جدلية العلاقة التي يحاول المصمم تعزيز حضورها، بين المفردة المتموضعة عبر تشكيلاتها المتناسقة، ورؤية المتلقي لها، وما تحدثه المفردة من انزياح إلى عوالم خاصة[1].

وعليه فإن السينوغرافيا هي "الفن الذي يرسم التصورات من أجل إضفاء معنى على الفضاء" وإضفاء المعنى في وصول الفكرة لن يترك مكونا من المكونات التي تحقق تشكيل الفضاء وتنسيقه إلا استخدمتها. إذن هي العملية الأهم في عمل المخرج على إعداد العرض المسرحي من أجل الوصول إلى التكامل الفني في العرض المسرحي. وبدأ من تحديد المخرج لنوع المسرح ، الذي يؤهل بالشروع في وضع الخطة الأرضية ، وما يتبعها من مناظر وضوء وألوان وحركة وأكسسوارات، وكل ما من شأنه توضيح المعالم النهائية المعبرة عن صورة الشكل والتجسيد في الفضاء المسرحي (ساحة الأحداث) المفترضة لحياة المسرحية، أو المكان الذي يتم اختياره في استخداماتها في الفضاءات المتنوعة: (المدينة، الملاعب، الساحات العامة، العمارات، السطوح، المزارع، السواحل البحرية أو النهرية أو البحيرات، الشارع، المقهى، المعمل، السجن... وغيرها من الأماكن المهيأة للفعاليات وأنواعها) .

وقد يختلط مفهوم السينوغرافيا بالإخراج المسرحي، كما يختلط بمفهوم الديكور وبالمفاهيم الأخرى كالإضاءة والموسيقا والصوت والماكياج، ولكن يمكن إزالة اللبس إذا قلنا بأن السينوغرافيا فن شامل يسع كل المكونات الأخرى، أي السينوغرافيا علم وفن يحوي جميع المكونات الجزئية الأخرى التي تعرض على خشبة المسرح من ديكور وإكسسوارات وإضاءة وتشكيل وموسيقا وصوت، أي إن السينوغرافيا كل والباقي أجزاء، أما الإخراج فهو أشمل لكل المكونات السابقة من سينوغرافيا وديكور وتمثيل وهندسة الضوء والموسيقى .[2]

❖ المتممات الفنية:

لا شك أن العناصر الفنية في المسرح ذات خصوصية درامية وجمالية في العمل المسرحي، وتأتي هذه الخصوصية من دورها الفاعل في العرض المسرحي الواحد، منفردة كانت أو مجتمعة، فالموسيقى المرافقة للحدث والشخصية، تساعد المتفرج على توضيح الحدث، وإبرازه بكل أبعاده، وتعمق الإحساس بالموقف الدرامي، والإحساس بمعاناة الشخصية ومشاعرها، وتساعد مخيلة الطفل على

[1] الأسدي حيدر جبر، السينوغرافيا : ذات متحركة في العرض المسرحي، جريدة الاتحاد، تاريخ : 09-04-2008.
[2] جميل حمداوي، مدخل إلى السينوغرافيا المسرحية ،القاهرة : مجلة إبداع، 2009 ص27.

تصور أفضل لبيئة الحدث والشخصيات، وتجذبه إلى العرض. والديكور الواضح والجذاب بتناسق ألوانه المبهجة، وتكويناته ورسوماته البارزة، يزيد في معرفة الطفل، ويغني معلوماته عن خصوصية زمن الحدث، ويوضح مكانة الشخصيات الاجتماعية، ومن جانبه أيضاً يكشف الزي عن مكانة الشخصيات، وانتمائها الطبقي والقومي والتاريخي والبيئي، ويحبذ دائماً أن تكون ألوان الزي زاهية، متناسقة، بعيدة قدر المستطاع عن الألوان الكئيبة. وللإضاءة أهميتها التي تتجاوز مجرد الإنارة، إلى تحديد وقت الحدث، وتوضيح الجو العام للمسرحية، وحالة الشخصيات الداخلية، ويمكن للإضاءة الموفقة، المنفردة أو المتمازجة، شحن المتفرج بالأحاسيس المناسبة لجو الشخصية والحدث وأهدافهما. إضافة إلى عناصر ومتممات أخرى مثل الماكياج والإكسسوار.

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

❖ **<u>الأزياء والملابس :</u>**

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

والملابس المسرحية هي مجموعة الأدوات البصرية المحددة والراسمة للشخصية فهي التي تغير الإنسان الممثل إلى شخصية محددة طبعا إلى جانب المتممات والقيافة، فكل إضافة تتعلق بتغيير شكل الممثل ليصل إلى تصوير الشخصية المطلوبة في عصرها وهي نتيجة بحث عميق في اغوار الشخصية سوسيولوجيا ونفسيا وعقائديا، وهذا البحث لا بد أن ينطلق من الواقع (واقع الشخصية) ليصل إلى البعد الفكري الذي يفرضه الابداع[1] .

والملابس أحد العناصر المرتبطة بالشخصية وهي أكثر العناصر التي تقدم لنا أفكارا حولها، ومن الصعب الاستغناء عنها أو تهميشها أو عدم توخي الدقة في اختيارها. وللأزياء وظائف متعددة منها: نقل معلومات هامة عن الشخصية والعصر الذي تعيش فيه: عمر الشخصية، ثروتها، مركزها الاجتماعي، مهنتها، حسن الذوق أو افتقارها إلى الذوق السليم، حالتها النفسية، حقيقة الشخصية (كأن تجد ثريا يرتدي ملابس فقيرة (بخيل أو جاهل) أو عجوز – يرتدي ملابس شاب (متصابي) وهى أيضا

[1] . http://www.alhorria.info

تنقلنا إلى زمن الأحداث، فأنت تميز الزي الإغريقي عن الروماني عن اليهودي وهكذا، بالتالي تنقلنا إلى مكان الأحداث أو المكان الذي يشكل هوية الشخصية –البيئة مثلاً بالإضافة إلى كل ذلك للأزياء دور جمالي واضح وذلك باشتراكها في صياغة الصورة المسرحية مع الديكور والإضاءة.[1]

والملابس في المسرح ليست عنصرا قائما بذاته بل يجب أن ننظر إليها من ناحية علاقتها بالإخراج وأسلوبه الذي قد تزيد في رونقه أو تحط من قيمته وهي تظهر حركات واستعدادات الممثلين حسب تعبيراتهم ومسلكهم لذا فان لها أهميتها في إظهار انسجام الصورة في الإطار المسرحي، كما أنها تتخذ أشكالا مختلفة حسب الأضواء المختلفة.[2]

❖ **الديكور :**

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

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

من المفروض أن يتدرب الممثلون في المراحل المتقدمة من الاستعداد لعرض المسرحية ، والديكور موجود على المسرح ، بحيث يعتاد الممثلون عليه ، ويجيدوا استخدامه جيداً ، أحياناً تحتاج

[1] http://jesusmylord.religionboard.net.

[2] عثمان عبد المعطى(د)عناصر الرؤية عند المخرج المسرحى، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب،1996 ،صـــ165 .

بعض المسرحيات إلى عمق معين في مكان عرض المسرحية ، والديكور يجب أن يساهم في تحديد معالم مكان وقوع أحداث المسرحية ، ولكن في الواقع يندر استخدام مثل هذه الديكور في مسارح الأطفال لدينا ، نظراً لشحة الميزانيات ، ولأننا نفتقد الى قاعات المسرح المهنية .

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

مرة أخرى الأمر كل الأمر مرتبط كلياً بالميزانيات ، زد على ذلك أن غالبية مسارحنا للأطفال وإن كانت مؤسسات لا تهدف الى الربح ، فهي تعمل وللأسف بأسلوب تجاري محض . هذا واقع مؤلم لا يمكننا تجاهله ، ولا يمكننا في هذه الحالة أن نلقي اللوم على المسارح وإدارات المسارح ، فهم وقعوا ضحية شحة الميزانيات من جهة ، وسعر بيع العروض المسرحية من جهة أخرى ، والمسرح الذي يرفض أن يبيع عروضه المسرحية بهذه الأسعار وبهذه الشروط ، تكون عدد عروضه المسرحية محدودة جداً .

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

❖ **<u>الإضاءة والإنارة :</u>**

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

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

❖ **<u>الإكسسوارات :</u>**

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

❖ **الموسيقى والمؤثرات الصوتية :**

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

❖ **الأغاني :**

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

- ❖ عدد من الأغاني يتم إقحامه في المسرحية بدون تمهيد منطقي ومقنع ، ولا تخدم تسلسل الأحداث في المسرحية .
- ❖ في عدد كبير من الأغاني يتم ملائمة لحن معروف وشائع لكلمات أغنية المسرحية ، وفي أحسن الحالات يكون متأثراً بلحن أغنية معروف . طبعاً هذه الملاحظة لا تنطبق على الجميع ، فهنالك ملحنون وموسيقيون وضعوا ألحاناً خاصة وملائمة لأجواء المسرحيات أذكر منهم : بشارة الخل ، حسام حايك ، سالم درويش ،معين شعيب وريمون حداد.
- ❖ أصوات مؤدي الأغاني : عادة على الممثل أن يجيد الرقص والتمثيل والغناء ، وأقول أداء الأغنية لا غنائها . ولكن للأسف في مسارح الطفل لدينا ، يعمل ممثلون لم يدرسوا فن التمثيل ، وبالتالي لم يتدربوا على أداء الأغاني ،وأدائهم يكون دون المستوى المطلوب ، الأمر الذي يضطر المنتج الى تسجيل بلي باك بأصوات أشخاص آخرين غير الممثلين الذين يظهرون على خشبة المسرح.

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

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

2. إدارة الممثل :

2.1 <u>الممثل :</u>

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

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

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

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

المتفرج وهو مشدود معلق الأنفاس إلى عالم التأمل والحس العميق، فتلقي به في خضم الأفكار و الأحاسيس التي رسمها وخططها المؤلف والمخرج.

2.2 أهمية التمثيل في مسرح الطفل :

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

2.3 إعداد الممثل :

ظل الممثل من أهم عناصر العرض المسرحي سواء في مسرح الكبار أو الصغار، حيث ظل التمثيل منذ نشأة المسرح عند الإغريق، فضلا عن كون التمثيل هو ناشئ مع الإنسان، على اعتبار أن كل إنسان هو ممثل بطبعه. والمخرج له مادتان أساسيتان يعمل بهما للتعبير عن مسرحية هما :الممثل وخشبة المسرح، مثل بقية الفنون الأخرى فإنه توجد بعض الحقائق الهامة الأخرى [1].

ولا بأس من الإشارة إلى أهم المنظرين الذين اهتموا بفن إعداد الممثل/إدارة الممثل، والبحث عن المقومات والتقنيات والخصائص الفنية التي يحتاجها، وهو المسرحي الروسي " قسطنطين ستانيسلافسكي" والذي حاول تبني التيار الواقعي ليبني عليه أسس مسرحياته.

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

[1] ألكسندر دين : أسس الإخراج المسرحي- ص 165 -

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

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

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

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

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

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

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

إن التخيل جزء ضروري في عدة الممثل فهو الذي يساعده على تحويل نفسه إلى الدور ليصور ما يوحي إليه إمكانية وقوع كل أحداث المسرحية خاصة وأنها تقع داخل أحداث التجربة الإنسانية، هذا ما يجعل عنصر التصوير الخيالي أمرا ضروريا يساعد على بناء المواقف الدرامية " فالتصوير التخييلي هو التفسير البصري لكل لحظة من لحظات المسرحية. وهو وضع الشخصيات في مواضع

بحيث توحي بمواقفها الذهنية والوجدانية تجاه بعضها البعض، الأمر الذي يؤدي إلـــى نقـــل طبيعـــة المواقف الدرامية إلى النظارة دون استخدام الحوار أو الحركة"[1].

في حين نجد أن التركيز ضروري للممثل، حيث أن عملية التركيز خاصة أثناء عملية العرض آليـــة مهمة جدا، حيث أن نكران الذات والجمهور مثلا عند نطق اسم الممثل أو مثلا طارئ ما بين الجمهور، فالممثل يجب أن يكون في قمة التركيز وأن يهتم ويندمج بعالم الشخصية التي يؤديها ويشخصها أثناء عرضه للمسرحية.

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

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

[1] ألكسندر دين :أسس الإخراج المسرحي – ص 251 -

✓ **مناطق تقسيم خشبة المسرح :**

ظهرت دراسات تقسيم خشبة المسرح مع تطور نظريات الإخراج المسرحي وحاجة المخرج المسرحي الملحة إلى تقسيم الخشبة لكى تسهل على الممثلين الحركة على خشبة المسرح بل وأيضا تسهيل فكرة توزيع الكتل (الديكور) على الخشبة، وكذلك أيضا توزيع الإضاءة في المناطق والمشاهد المختلفة وما إلى ذلك من العناصر المسرحية المرئية الموجودة على خشبة المسرح وتشارك في إنتاج العرض المسرحي بل وتناغم تلك العناصر جميعا على تلك الخشبة بما يحقق رؤية المخرج للعرض المسرحي .

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

1- يمين ويسار المسرح.
2- حافة خشبة المسرح (الجزء المواجه للجمهور).
3- أعلى خشبة المسرح (مؤخرة المنصة).
4- فوق (أعلي المنصة).
5- تحت.
6- مناطق منتصف خشبة المسرح .[1]

ولما كان من الضروري أن يميز الممثل ما بين جزء وأخر من أجزاء المنصة (خشبة المسرح) فقد وجد أنه من المفيد تقسيم الخشبة إلي ما يمكن تسميته ب9 مناطق:

1- اليسار الأسفل.
2- اليسار الأعلى .
3- الوسط الأسفل.
4- الوسط الأعلى .
5- اليمين الأسفل.

[1] الكسندر دين: أسس الإخراج المسرحي ، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1983م ،صـــ196 .

6- اليمين الأعلى.

بالإضافة إلي ذلك توجد أوضاع مسرحية يمكن تسميتها :

1- الوسط.

2- الوسط الأيمن.

3- الوسط الأيسر.

[1]

رسم تخطيطي لتقسيم خشبة المسرح

✓ **<u>أوضاع الجسم على الخشبة:</u>**

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

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

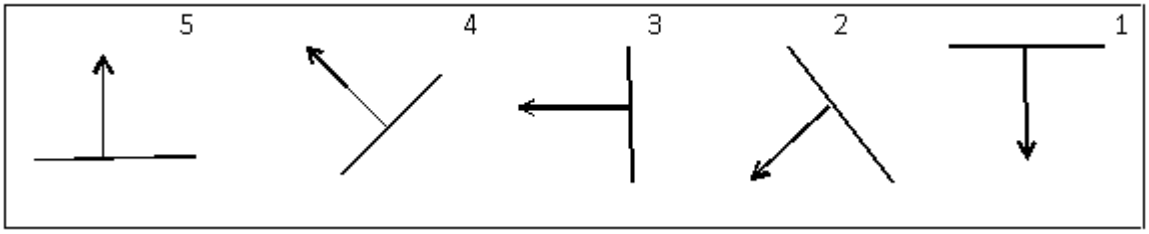
1- الوضع الأمامي الكامل : وهو الذي يكون فيه الجسم والرأس موجها للمتفرج بزاوية قائمة وبشكل مباشر.

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

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

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

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



✓ **<u>الحركة على الخشبة :</u>**

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

إن الحركة على خشبة المسرح لا تتوقف بمعناها المادي والمعنوي لأن "حركة الممثل تبقى مستمرة خلال العرض ما دامت هناك قوة دافعة، ونعني بها الفعل الذي يبقي الممثل في حالة معايشة أو تمثيل في الأثر، فلا يمكن للمثل أن يعود الى ما كان عليه قبل بدء التمثيل، والقوة الدافعة هنا تتناسب مع

الرغبة والفعل، مع مكانة الشخصية وأفعالها وحضورها"[1]. وهذا ينطبق تماماً على ما يسمى بـــ(مسرح الميم)، إذ اعتمادها على الحركة بشكل واسع.

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

1) الحركة المستقيمة.
2) الحركة المنحنية.[2]

✓ **الحركة المستقيمة:**

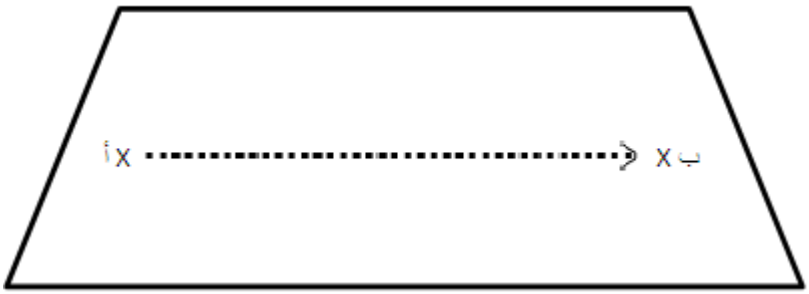
حينما يتقدم ممثل نحو ممثل آخر على نفس الخط الموازي للإضاءة الموجودة على حافة المنصة فانه يقوم بحركة التقدم المباشرة البسيطة التي تعرف بأنها التقدم في خط مستقيم إلى شخص أو إلى شيء.

تسعى الحركة المستقيمة لتحقيق أهدافها المرسومة، على أساس ما سبقها من حدث وصراع إذ لا يمكن استخدامها في أي موقف كان بل "يحتفظ بهذا النوع من الحركة للمواقف الهامة"[3]. كما أن توظيفها على خشبة المسرح من قبل المخرج لا يكاد يخلو من خطورة فهي تسعى بالممثل لأن يقطع المساحة الكاملة على الخشبة من أسفل اليمين الى أسفل اليسار أو من أسفل المسرح الى أعلى المسرح، أو العكس، وتكاد تكون قليلة جداً لشذوذها عن القاعدة لأن الممثل من وجهة نظر المخرج كائن منظور يجب ان تصل جميع حركاته وسكناته بشكل واضح ودقيق الى المتلقي وخاصة في المسرحيات الكلاسيكية والواقعية والطبيعية، إذ تصبح الحاجة لهذه الحركات "عندما تكون الدوافع قوية ومبسطة". إضافة الى انها قد تكون "مباشرة وقد تكون ثقيلة أو خفيفة وقد تكون سريعة أو بطيئة وتعبر الحركة المستقيمة عن الحزم والمباشرة والاستقامة والصدق وعن الضغط والصرامة ودوافعها قوية وبسيطة"[4].

---

[1] دافيدوف لندا ل، مدخل علم النفس، تر: سيد الطواب وآخرون، ط3، القاهرة: (الدار الدولية للنشر والتوزيع)، 1983،ص431.
[2] كرومي (عوني)، الحركة لغة الممثل، مجلة الحياة المسرحية، العدد40، دمشق: (مطابع وزارة الثقافة)، 1994،ص 29–30.
[3] نيلمز (هيننغ)، الإخراج المسرحي، تر: أمين سلامة، القاهرة: (مكتبة الانجلو المصرية)، 1961، ص171–173.
[4] المصدر نفسه، ص171.

التقدم في خط مستقيم



✓ **الحركات المنحنية:**

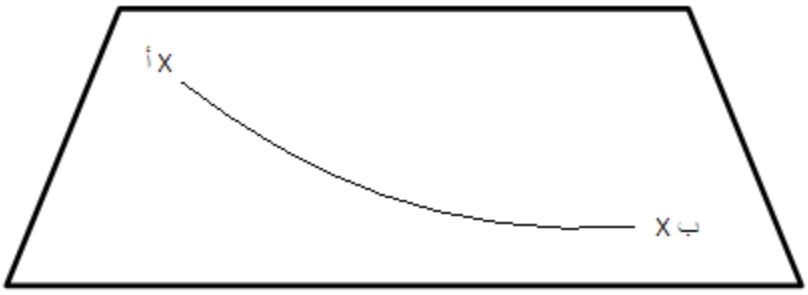
وهي ناتجة عن ردود أفعال الشخصيات بعضها اتجاه البعض الآخر إذ "يعتاد الناس على السير في خط منحني إلا إذا كانت هناك دوافع قوية تدفعهم للسير في خط مستقيم. وغالباً ما يسير الشخص في خط منحني إذا ارتبط بعلاقات متعددة كحركات (هملت) قبل أن يصمم على الانتقام لأبيه فإنها حركات منحنية"[1]، لأن شكل الحركة المنحنية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

وإذا كان على الممثل أن يدنو من ممثل آخر واقف في منطقة بأعلى المنصة أو بأسفلها فهو مضطر أن يتقدم نحوه في خط منحن. والتقدم في خط منحن ينحرف عن الخط المستقيم و يصل إلى الهدف بعد السير بطريقة غير ملحوظة في خط منحني لكي يصل إلى وضع يواجه فيه الممثل الآخر بدلا من أن يصل ويقف عند النقطة أعلى أو أدنى منه و في نفس الخط معه، فإذا كان الممثل المطلوب الاقتراب منه في منطقة أسفل المنصة فسيصبح اتجاه المنحنى نحو الجزء الأسفل منها، أما إذا كان الممثل المطلوب الوصول إليه في أعلى المنصة فسيكون المنحنى متجها إلى الجزء العلوي منها.

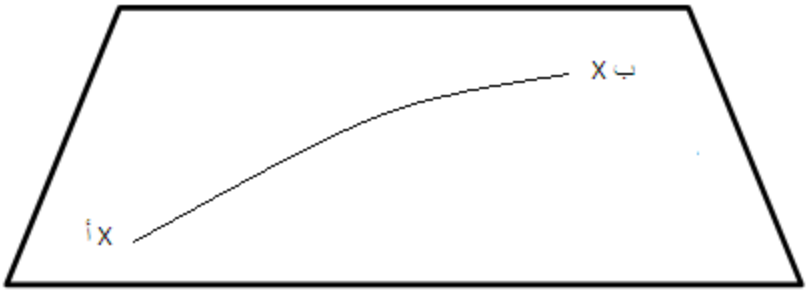
---

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

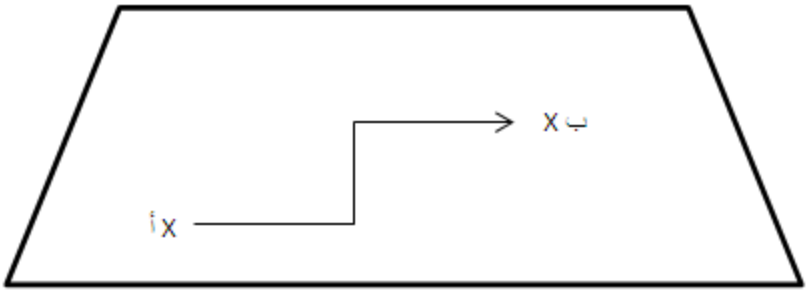
التقدم في خط منحني متجه إلى أسفل المنصة :



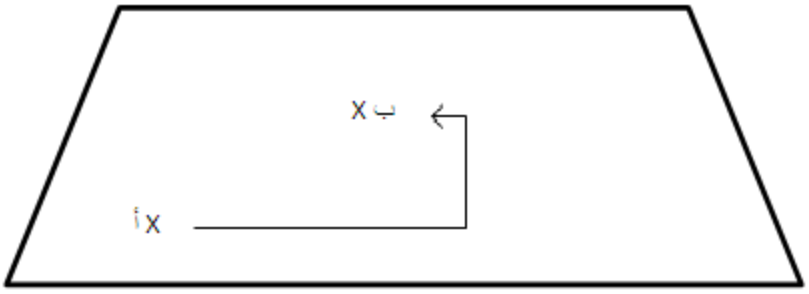
التقدم في خط منحني انحناء طفيف :



التقدم في خط منحني مزدوج :



التقدم في خط منحني كبير :



3. اللعب :

اللعب : هو عبارة عن جميع الأنشطة التي يقوم بها الطفل لإشباع حاجاته النفسية وتفريغ طاقاته بحيث يجد فيها متعة ولذة وهو في اللعب يكون مدفوعاً بدوافع كثيرة مثل حب الاستطلاع والاستكشاف. وهو مجموعة من الأنشطة المتنوعة التي تشبع حاجات الطفل الجسمية والعقلية والاجتماعية والانفعالية[1].

ويعرف بأنه نشاط موجه يقوم به الأطفال لتنمية سلوكهم وقدراتهم العقلية والجسمية والوجدانية ويحقق في نفس الوقت المتعة والتسلية وأسلوب التعلم وهو استغلال للأنشطة في اكتساب المعرفة وتقريب مبادئ التعلم للأطفال وتوسيع آفاقهم المعرفية.[2]

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

وحسب النظرية المعرفية فان اللعب هو النشاط الحركي الذي يعمل على نمو الفرد العقلي، فاللعب والنشاط الذي يقوم على الحركة والتمثيل الرمزي والتمثيل الخيالي والتصور الذهني والرسم يعتبر عملية أساسية لإنماء العقل والذكاء عند الاطفال. ومن المتفق عليه أن اللعب نشاط حر موجه أو غير موجه، يكون على شكل حركة أو عمل يمارس فرديا أو جماعيا ويستغل طاقة الجسم الحركية والذهنية. وهو نشاط تعليمي ووسيط فعال يكسب الاطفال الذين يمارسونه ويتفاعلون مع أنواعه المختلفة دلالات تربوية إنمائية لأبعاد شخصيتهم العقلية والوجدانية والحركية[3].

وللعب أهمية قصوى في تنشئة الطفل، فمن خلاله يمكن أن يتعلم الطفل مبادئ الهندسة والحساب والعلوم والزراعة، بل والقدرة على اكتشاف محيطه والتعرف على العلاقات الاجتماعية به، فمنذ سنوات الطفل الأولى برزت أنشطة معينة للعب، بالرغم من أن شكل النشاط يتغير كلما كبر الطفل ونما وازداد نضجا.[4]

---

[1] العلاج باللعب، إعداد هانى العسلى– أخصائي نفسى – القاهرة، http://dr-banderalotaibi.com، ص4.
[2] المصدر نفسه.
[3] المصدر نفسه، ص5.
[4] ادريس المعروف، (مقال: الألعاب التعبيرية)، التدريب الوطني للمسرح المدرسي، جمعية التعاون المدرسي، 1987م.

و يمكن تلخيص فوائد اللعب للأطفال في النقاط التالية[1]:

1-من الناحية الجسمية:

اللعب نشاط حركي ضروري في حياة الطفل لأنه ينمي العضلات ويقوي الجسم ويصرف الطاقة الزائدة عند الطفل ويرى بعض العلماء أن هبوط مستوى اللياقة البدنية وهزال الجسم وتشوهاته هي بعض نتائج تقييد الحركة عند الطفل لأن البيوت الحالية المؤلفة من عدة طوابق قد حدت من نشاط الطفل وحركته فهو يحتاج إلى الركض والقفز والتسلق وهذا غير متوافر في الطوابق الضيقة المساحة فمن خلال اللعب يحقق الطفل التكامل بين وظائف الجسم الحركية والانفعالية والعقلية التي تتضمن التفكير والمحاكمات ويتدرب على تذوق الأشياء ويتعرف على لونها وحجمها وكيفية استخدامها .

2-من الناحية العقلية:

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

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

3-من الناحية الاجتماعية:

إن اللعب يساعد على نمو الطفل من الناحية الاجتماعية ففي الألعاب الجماعية يتعلم الطفل النظام ويؤمن بروح الجماعة واحترامها ويدرك قيمة العمل الجماعي والمصلحة العامة ، وإذا لم يمارس الطفل اللعب مع الأطفال الآخرين فإنه يصبح أنانيا ويميل إلى العدوان ويكره الآخرين لكنه بوساطة اللعب يستطيع أن يقيم علاقات جيدة ومتوازنة معهم وأن يحل ما يعترضه من مشكلات (ضمن الإطار الجماعي) وأن يتحرر من نزعة التمركز حول الذات.

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

4-من الناحية الخلقية:

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

5-من الناحية التربوية:

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

4.1 أنواع اللعب عند الطفل :

- ✓ **اللعب التمثيلي\الدرامي :**

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

فالطفل يحاول ان يعيش الكثير من التجارب بخياله فهو يعبر من خلال هذه المراكز عن مشاعره، أحاسيسه، انفعالاته وأفكاره، فيخطط لمواقف ذات علاقة به أو بعائلته أو بالبيئة المحيطة به، ويوزع

الأدوار مع الأطفال الآخرين، مما يكسبه مهارة التخطيط وتوزيع الأدوار وحل المشاكل، كما ويتعلم العديد من المهارات الاجتماعية كالمشاركة والتعاون والمساعدة [1].

أهداف اللعب التمثيلي :

أ. يساعد اللعب التمثيلي الطفل على فهم وجهات نظر الاخرين من خلال أدائه لدورهم، كأن يقوم بدور الأب أو الطبيب أو المعلم، وهذا ما يساعده على القيام ببعض الادوار في المستقبل.

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

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

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

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

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

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

د. يكتسب الطفل مهارة التخطيط وتوزيع الادوار وحل المشاكل.

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

[1] المصدر نفسه.

✓ **اللعب الفني (التعبيري):**

تتمثل الالعاب الفنية في النشاطات التعبيرية الفنية التي تنبع من الوجدان، التذوق الجمالي والاحساس الفني. حيث يمارس الطفل انشطة فنية مختلفة كالرسم والتلوين، التلصيق، الغناء والموسيقى. حيث تفسح هذه الانشطة للطفل فرصة التعبير عن مشاعره بحرية وابداع دون قيود[1].

اهداف اللعب الفني:

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

✓ **اللعب التركيبي البنائي :**

ينمو اللعب التركيبي مع مراحل نمو الطفل المختلفة، فهو في البداية يقوم بعملية التركيب او وضع الاشياء بجوار بعضها، واذا ما شكلت هذه الاشياء نموذجا مألوفا فانه يشعر بالسعادة والبهجة. لكن في مرحلة متقدمة يقوم باستخدام المواد بطريقة محددة ومعينة وملائمة في البناء. ويتطور اللعب التركيبي لديه ليصبح نشاطه اكثر جماعية وتنوعا وتعقيدا. ركن البناء والتركيب يحتاج الى مكان فسيح ومحدد بحدود لكي يشعر الطفل انه موجود في المنطقة[2].

اهداف اللعب التركيبي :

[1] المصدر نفسه.
[2] المصدر نفسه.

أ. يتعلم الطفل من خلاله مهارات ذات علاقة لتنمية تفكيره العلمي مثل: المقارنة، التنبؤ، الملاحظة والتحليل، ومفهوم مبدأ التوازن. كذلك يميز الطفل التشابه والاختلاف بين الاشكال ويبتكرون انماطا من البناء.

ب. يتعلم الطفل مفاهيم اساسية في الرياضيات، مثل التصنيف، التسلسل، الاطوال، المساحة، الاعداد والاجزاء.

ج. يسهم في النمو اللغوي والاجتماعي للطفل، فتزيد مقدراته اللغوية وتتطور مهارته في المحادثة والحوار.

د. شعور الطفل بالإنجاز اثناء اللعب ينمي ثقته بنفسه ويعزز صورته الايجابية عن ذاته.

ه. عند اشراك الطفل مع مجموعة اثناء اللعب فانه يتعلم العديد من المهارات الاجتماعية كالمشاركة، التعاون واحترام عمل الآخرين.

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

✓ **اللعب الاجتماعي:**

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

أهداف اللعب الاجتماعي :

أ. الانصياع للقوانين والعمل بحسب الارشادات.

ب. يتعلم الطفل الصبر والانتظار بالدور.

ج. تنمية العضلات الدقيقة والعضلات الغليظة.

د. اكتساب قيم اجتماعية مثل المشاركة، الاحترام وغيرها.

ه. يساهم في تنمية النمو اللغوي والاجتماعي للطفل.

✓ **اللعب الادراكي (التربوي) :**

يعتبر اللعب الادراكي ذو اهمية كبرى في تنمية شخصية الطفل في مختلف جوانبها، وعند تنظيم مركز الالعاب الادراكية على المربية ان تختار زاوية هادئة للطفل للتركيز وانجاز عمله بهدوء.

وتوفير زاوية مفروشة بالسجاد لكي يجلس عليها الاطفال اثناء لعبهم، وان تكون رفوف الالعاب قريبة من متناول يد الاطفال وكذلك ان تكون سليمة وكاملة وغير مكسورة. وقد يكون اللعب الادراكي فردي او جماعي.

أهداف اللعب الادراكي التربوي :

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

✓ **اللعب البدني والحركي :**

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

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

أهداف اللعب البدني والحركي :

أ. تنمية العضلات الكبيرة لدى الطفل.
ب. توفير احتكاكا اجتماعيا بين الطفل وزملائه.
ج. القيام بنشاطات من شأنها ان تجلب المتعة والتسلية للطفل.

د. اكتساب بعض القيم الاجتماعية كالتعاون والمساعدة والمشاركة والانتظار بالدور والصبر.

ه. المساهمة في النمو اللغوي لدى الطفل فتزيد مفرداته اللغوية وتتطور مهاراته في المحادثة.

✓ **اللعب الابداعي :**

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

أهداف اللعب الابداعي :

أ. تنمية العضلات الغليظة لدى الاطفال.

ب. اكتساب العديد من المهارات الاجتماعية.

ج. تنمية حب الاستطلاع والحماس لدى الاطفال.

4 الإلقاء :

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

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

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

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

و يعتبر فن الإلقاء عاملا مهمًا على خشبة المسرح وهو جزء لا يتجزأ من فن التمثيل بل هو احد أدواته الفنية، فالهدف الرئيسي الذي يصبوا إليه الممثل من خلال وسائله الفنية وخاصً ة الإلقاء هو أن يوّلد القناعة لدى الجمهور بأبعاد الشخصية التي يجسدها وبالأقوال والمشاعر التي تقدمها تلك الشخصية ف"ليست مهمة الفنان أن يعرض مجرد الحياة الخارجية للشخصية التي يؤديها بل لابد أن يتلاءم بين سجاياه الإنسانية وبين حياة هذا الشخص الآخر، وان يصب فيها كلها من روحه هو نفسه ، إن الهدف الأساسي الذي يهدف إليه فننا هو خلق الحياة الداخلية للروح الإنسانية، ثم التعبير عنها بصورة فنية " ٥ .ويأتي تعبير الممثل بالإضافة إلى حركاته وإيماءاته) إلقائه (فإن فهم الكلام قبل إلقائه أمرًا لابد منه لأن العملية تتم ضمن إطار الفن الدرامي فلا مناص للممثل من الإيمان بالكلام الذي سيلقيه على مسامع المتفرجين والذي يتضمن جملة من الأفكار والمشاعر ليس إيمانا مجردًا بل إيمانا صادقًا فيما يلقيه من حوار بعد التعرف على أبعاد الشخصية الطبيعية والنفسية والاجتماعية وصفاتها بالسلوك والتصرفات وطريقة الكلام، فعلى الممثل أن يتعرف على العناصر التي تجذب السامع وتثيره من اجل إبراز القيم الدرامية المختلفة ٦ .كلنا يستطيع أن ينقل أفكاره وأفكار غيره إلى السامعين أو المشاهدين بوسائل متعددة ، أما عن طريق الخطابة أو الإنشاد والغناء أو

---

[1] ماري الياس وحنان قصاب حسن ، المعجم المسرحي ، ط 2 ، (بيروت: مكتبة لبنان ناشرون ، 2006) ، ص 60.
[2] محمود محمد كحيلة ، معجم مصطلحات المسرح والدراما ، ط 1 ، (الجيزة: هلا للنشر والتوزيع ، 2008) ، ص 79.
[3] ماري الياس وحنان قصاب حسن ، مصدر سابق ، ص60.

الإشارة ، ولكن ليس باستطاعة كل منا أن يتقن فن الإلقاء، بحيث يصل إلى هدفه من نقل أفكاره أو أفكار غيره بشكل واضح ومحدد، ومن ثم التأثير على السامعين أو المشاهدين بحيث يتفاعلون مع هذه الأفكار، فالإلقاء يعتبر الوسيلة الوحيدة والفعالة في مخاطبة الجماهير كونه يجسد الأفكار والأحاسيس والأهداف بشكل معين[1].

4.1 مخارج الحروف:

تخرج الحروف من خمسة مخارج رئيسية تتفرع فروع:

1 الجوف :

وهو مخرج واحد لا فرع له ... ويقصد بكلمة (الجوف) التجويف الصدري المحتوي على الرئتين.[2]

2 الحلق:

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

ويقصد بالحلق الجزء الذي يبتدئ من أول الرقبة من ناحية الصدر إلى نهايتها من فوق عند اللهاه .. التي هي أول اللسان .. أما .. ويسميه الانجليز وبعض الأوربيين (تفاحة آدم) .. وبهذا التحديد نعرف أين وسطه وأين أعلاه . [3]

3 اللسان :

ويقصد به تجويف الفم كله الذي يشغله اللسان بين الفكين الأعلى والأسفل.. وبين الأسنان العليا والسفلى من أمام .. وألهاه من خلف .. وفيه أربعة مخارج فرعية .. أقصاه ، ووسطه، ونهايته ، وحافته .. والنهاية قبل الحافة أما الحافة فهي الطرف الدقيق للسان.[4]

4 الشفتان:

ولهما مخرجان الأول بانطباقهما معاً .. والثاني بانطباق باطن الشفة السفلى مع أطراف الأسنان العليا.[5]

5 الخيشوم:

وهو داخل الأنف من أعلاه ..ولا فروع له.

---

[1] محمد كاظم الشمري و زيد ثامر عبد الكاظم، توظيف أساليب الإلقاء للمثل في العرض المسرحي المعاصر، مجلة جامعة بابل العلوم الإنسانية، المجلد 21، عدد 3، 2013.

[2] عبد الوارث عسر، فن الإلقاء، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993، ص68.

[3] المصدر نفسه.

[4] المصدر نفسه.

[5] المصدر نفسه.

ولما كانت مادة الكلام الأساسية هي (الهواء) الذي يختزنه الإنسان في (الجوف)..فعلينا أن نعمل علي توفير هذه الكمية توفيرا كاملا عن طريق التنفس لنصبح قادرين علي التحكم في نطقنا وتقطيع جملنا التي نقولها تبعا للقواعد التي سنتحدث عنها عند الكلام علي(الصوت الإنساني) .[1]

4.2 عملية التنفس :

التنفس عمليتان هما الشهيق والزفير:

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

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

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

4.3 تمرينات التنفس :

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

1) أن تكون في الهواء الطلق . وأنسب الأوقات في الصباح قبل الإفطار .
2) أن يراعي إلا يكون هناك ضغط من ملابس أو أحزمة علي الصدر والبطن.
3) لا يجوز أن تكون المعدة ممتلئة بالطعام .
4) الوقوف باعتدال غير مستند إلي شيء.

[1] المصدر نفسه.

5) يثبت النظر في نقطة موازية لارتفاع القامة حتى تكون الرقبة غير مائلة إلي الأمام أو إلي الخلف.

6) تكون الأعضاء مستريحة غير مشدودة كشأن التمرينات الرياضية ..وخصوصا الأكتاف والرقبة واللسان.

7) يكون الشهيق من الأنف ..والزفير من الفم.

8) لا تنتقل من تمرين إلي الذي يليه إلا بعد أن تشعر بالحصول علي الفائدة المرجوة من التمرين.

9) لا تجهد نفسك بتكرار التمرين أكثر من عدد المرات التي سنحددها .

10) لا تحدث صوتا في عملية الشهيق.

11) لا يجوز أن يتغير وضع الأكتاف أو الصدر أو البطن ..وذلك بمراعاة دفع هواء الشهيق إلي الخاصرتين فقط.

✓ **التمرين الأول : الشهيق البطيء[1]:**

1 لا يتكرر أكثر من ست مرات متوالية .. وثلاث دفعات في اليوم قف كما أوضحت لك الشروط السابقة.

2 اقفل الفم ..تنفس من الأنف ببطء شديد وهدوء تام حتي تشعر بامتلاء الخاصرتين إلي القدر الذي تستطيعه.

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

4 أخرج الهواء بعد ذلك دفعة واحدة من الفم.

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

✓ **التمرين الثاني : مضاعفة الشهيق البطيء:**

1 أربع مرات متوالية ثلاث دفعات يوميا قف حسب الشروط.

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

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

✓ **التمرين الثالث: الشهيق السريع[2]:**

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

[2] المصدر نفسه.

1 ست مرات ثلاث دفعات يوميا.

2 قف حسب الشروط.

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

4 استبق الهواء مخزونا إلي أكبر مدة ممكنة .

5 أخرج الهواء دفعة واحدة من الفم.

✓ **التمرين الرابع : مضاعفة الشهيق السريع:**

1 قف حسب الشروط.

2 اعمل التمرين الثالث بالسرعة التي تكون قد وصلت إليها بمزاولة التمرين الثالث بعد انتهاء مدة التخزين الهواء.. تنفس كميه إضافية سريعة .

3 حاول كل يوم أن تزيد كميه الشهيق الإضافية وسرعته.

✓ **التمرين الخامس: الشهيق والفم المفتوح[1]:**

1 أعد عمل التمرينات الأربعة السابقة والفم المفتوح ..واللسان ضاغط بواسطة علي سقف الفم ليعينك علي منع تسرب الهواء من الفم.

2 اعد ثانيا التمارين الأربعة واللسان غير ضاغط ..بل مستريح في وسط الفم .. مع الاجتهاد في منع تسرب الهواء من الفم ..وهي عملية صعبة ولكنها تأتي بالمران الطويل وقوه الإرادة.

والغرض المطلوب أن تستطيع التنفس بسرعة أثناء الكلام دون الحاجة إلي قفل الفم عدد المرات في هذا التمرين خاضعة لاستعدادك وراحتك ..فمتى شعرت بالتعب فاقطع واسترح ثم عاود.

✓ **التمرين السادس : الزفير البطيء:[2]**

1 ست مرات ثلاث دفعات يوميا .

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

3 اختزن الهواء إلي أكبر مدة وصلت إليها.

4 اخرج الهواء من الفم ببطء وقد مددت شفتيك إلي الأمام كأنك تصفر حاذر من انتفاخ الأوداج (جانبي الوجه)أو ارتعاش الهواء .

[1] المصدر نفسه.
[2] المصدر نفسه.

5. الميم :

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

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

وينقسم فن الإيماءة إلى :

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

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

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

5.1 توظيف الميم في مسرح الطفل :

من المعلوم أن الميم مقبول بشكل كبير عند الطفل، ومحبوب كثيرا لدى الصغار والكبار على حد سواء، لذا على المخرج الذي يريد أن يقدم فرجات مسرحية للأطفال أن ينطلق من حبكة درامية معينة أو قصة ذاتية أو واقعية، فيجرد أحداثها ويسلسل مشاهدها ومواقفها بطريقة واضحة ومفهومة، وبعد ذلك يطلب المخرج من ممثليه أن يقدموا أحادث المسرحية وأفعالها بطريقة ميمية، أي يشرحوا للجمهور معاني المسرحية و مشاعر الشخصيات الانفعالية والوجدانية الشعورية واللاشعورية، وذلك

بواسطة الحركات والإيماءات والإشارات وأوضاع الجسد بدون استخدام الكلمات أو التقليل منها بشكل كبير جدا.[1]

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

سيرورة إنتاج

عرض مسرحي

للأطفال

الفصل الثالث : سيرورة إنتاج عرض مسرحي للأطفال:

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

1) لوازم العرض المسرحي :

1- **النص المسرحي :**

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

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

* الجانب الإيديولوجي:

وهو ما تريده أبعاد المسرحية ، والإشكالية واقتراح البديل.

* الجانب البسيكولوجي :

وهو ما يتعلق بنفسانية الشخصيات كل حسب مواقفه.

* جانب الإبداع:

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

2- الإخراج المسرحي :

كي تكون الكتابة صحيحة يجب أن تخضع لعدة عناصر :

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

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

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

-ضبط الدخول والخروج من الديكور عبر التصميم المصغر له .

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

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

لكن تكون فوق الركح ، وهي التداريب الأولى لجمع المسرحية.

-الركح : هو المنطقة المخصصة للديكور والتشخيص.

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

-التركيز على جميع الأدوار الأساسية والثانوية.

-عند المراحل النهائية نقوم بتجريبه في العرض ما قبل العرض الأول ، فنأتي بعدد محدد من الأصدقاء (كتاب – نقاد – صحافة – ممثلون) ويعد المشاهدة تأخذ الملاحظات ، والقصد من ذلك إصلاح ما وجد من أخطاء.

وللمخرج كامل الاختيار حتى يعيد العرض ما قبل العرض الأول أو الذهاب مباشرة إلى العرض الأول ، حيث يحضر عدد أكثر من الأول لضبط الملاحظات الأخيرة في الديكور والتشخيص ، ولجس النبض إلى أي درجة وصل العمل.

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

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

أما ضبط الاتصالات وحجز القاعة وتوزيع التذاكر فهو من اختصاص إدارة الفرقة.

-من حيث الإخراج يمكن للمؤلف أن يحضر مراحل التدريب ويعترض على مشاركة أحد الممثلين لكونه لا يناسب شخصية ما . ويمكن كذلك للمثل رفض دور من الأدوار قد لا يناسبه وذلك لقناعته الشخصية.

-يتجلى دور المخرج في شاغلين أساسيين هما :

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

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

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

عناصر الإخراج المسرحي

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

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

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

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

-عند دخول ممثل أو خروج آخر يعتبر مشهدا جديدا.

*عناصر التأكيد:

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

-التأكيد بالتضاد (الخارج عن الإجماع هو المؤكد).

-التأكيد بالفراغ (ممثل معزول).

-التأكيد بتوجيه النظر.

2) التوازن : هو طبيعة الأشياء

وبالنسبة للمسرح هناك نوعان هما :

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

.التوازن المتماثل

.التوازن الغير المتماثل

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

4) الإيحاء:

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

3- **التشخيص المسرحي :**

هو الأداء بلغة سمعية بصرية لكلمات النص وصمته ، كونه ترجمة بالكلام والملامح ، والحركات والفعل و الإيماءة.

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

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

2- تمثيله : يعني هنا ضبط الحركات ونوعية التموضع والكيفية الحسنة للتعبير الجسدي وملامح الوجه.

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

ملاحظة هامة :

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

وهذين الأمرين الخطيرين هما :

- تهيب الجمهور Le trak .
- فجوة الذاكرة trou de mémoire .

4- **الديكور المسرحي :**

1) تعريفه : الديكور يدخل في الجزء المرئي من العمل الفني سواء كان مسرحا أو استعراضيا أو غنائيا.

2) هدفه : يحدد المكان الذي يجري فيه الحدث.

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

3) عناصر الديكور :

عناصر الديكور ثلاثة وهي :

– Les chasses المأثورات .

– La toileالقماش .

- Le boisالخشب .

*المأثورات : وهي الإطارات فارغة إما مغلفة بالقماش أو بفرشة اللوح الخشبي.

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

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

4) أماكن إعداد الديكور :

– Le sinterيتم إعداده في قناطر السقف .

- Les coulissesيتم إعداده في الكواليس .

– Sous solيتم إعداده في الطابق الأرضي .

5– **الإضاءة :**

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

الإنارة : هي الضوء العادي وإزالة الظلام من مكان.

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

الأهداف من الإضاءة :

– تحديد الشخصيات و الديكور على الركح.

– الإحساس بالجو الدرامي.

دور الإضاءة :

– التعبير عن نوعية المسرحية (تراجيديا –دراما –كوميديا –ميلودراما).

– الألوان الباردة هي : الأزرق –الأخضر والقريب منهما – البنفسجي وتستعمل في مشاهد درامية وتراجيدية.

– الألوان الدافئة : وهي الأحمر – الأصفر – البرتقالي وتستعمل في مشاهد كوميدية.

– الإضاءة تساهم نسبيا في تحديد الزمان (الليل والنهار) وكذا تحديد المكان (غابة ، البحر).

دعائم الإضاءة :

– La densité -كمية الضوء .

– Gélatine -لون الضوء .

– La façant de déstribution -كيفية التوزيع.

أنواع الإضاءة :

– الباردة : للتراجيديا / الدراما .

– الدافئة : الكوميديا / الهزلية .

ويرجع هذا التصنيف إلى دراسات في العامل النفسي.

وظائف الإضاءة :

– الرؤية : وهي توضيح ملامح الممثلين ، تعبيراتهم وحركاتهم

– تأكيد الشكل : تسليط ضوء خاص على لازم من اللوازم ، أو ممثل لتأكيد بعد كل واحد منهما وهي الميزة التي تعطى له أثناء تشكل المشهد.

– الإيهام بالطبيعة : يعود باستعمال ضوء ملون مع مراعات ملائمته لمؤثره الطبيعي الذي يرمز له.

– التكون : يرجع إلى الاستخدام السليم للضوء واللون والتوزيع المتكافئ والمتباين لهما ، ونوعية الألوان دافئة كانت أو باردة.

التأثير السيكولوجي للون والإضاءة المسرحية:

– الألوان تلعب دورا مهما على النفس ، وتأثير الألوان المسرحية على النفس لا يختلف مع تأثير الألوان الطبيعية.

وهذه بعض الأمثلة :

– الأحمر: الحيوية والحركة و التوهج قوي باعث للحيوية والنشاط .

– البرتقالي :للدلالة على الدفء لون محبوب ترتاح له النفس .

– الأصفر :للدلالة على ضوء الشمس والسرور منشط فكري فلسفي يدفع للتحليل.

– الأخضر: يرمز للطبيعة والراحة لون التسامح يدفع للثقة .

– الأزرق : يرمز للسماء والماء والخيال يدفع للحساسية والإرهاص.

– الأرجواني : يرمز للهدوء والحزن لون الغموض والخداع .

– البني :لون هادئ .

– الأبيض : لون الطهارة والصفاء.

– ألوان الطيفي : تستعمل بشكل مركب يهدف إلى تحقيق إيحاءات تقرب المتفرج من الغاية المنشودة ألوان الخيال.

– البنفسجي–الأزرق–الأخضر–الأصفر–البرتقالي–الأحمر .

6– **الماكياج :**

– لوازم الماكياج:

– Talkالبذرة.

- Récilsخضاب الجفون .

-خضاب الحمرة .

-الشعر المستعار .

-ولمسح الوجه وتطهيره من الماكياج نستعمل Vaslin.

ونستعمل الماكياج كذلك للحصول على:

-تغيير حجم الجسم

-التقوس .

-البدانة .

-الإحدباب.

-العرج .

-الاعورار .

2) **مراحل إنتاج العرض المسرحي :**

1. النص المسرحي :

هو المادة الأساسية لخلق عمل مسرحي ، وفي العرض الميمي الفكرة في حد ذاتها نص مسرحي.

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

- الجانب الإيديولوجي:

وهو ما تريده أبعاد المسرحية ، والإشكالية واقتراح البديل.

- الجانب البسيكولوجي :

وهو ما يتعلق بنفسانية الشخصيات كل حسب مواقفه.

- جانب الإبداع:

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

2. أسس الاختيار وخلفياته :

- المحتوى الفكري
- الامكانيات البشرية والمادية.

3. القراءات الأولية والهدف منها :

- تحديد الفكرة الأساسية.
- تحديد الإطار الشكلي للنص:
  - مشاهد.
  - لوحات.
- ضبط الشخوص وموقعها في النص :
  - ثانوي
  - رئيسية.
  - طبيعية.

- التكوين النفسي :

- مسالم.
- عدواني.
- مهاجم.
- عفوي.
- هامشي.

- التكوين الفيزيولوجي :

- الهيئة.
- اللون.
- العيوب.

4. خدمة النص :

- تقسيمه إلى وحدات.
- تحديد مشاهده ولوحاته.
- عدم الحذف أو الإضافة.
- طبيعة الخطاب : إخبار+ إنشاء+ التوالد.
- طبيعة الصراع : مادي/ فكري.
- طبيعة المواقف : التباين أو التوافق.
- تحديد المكان و الزمان.
- الديكور والأثاث.
- الزمن–الإنارة–الموسيقى.

5. توزيع الأدوار :

- 50% في نجاح المسرحية.
- اختيار الممثلين يتم بعد تحديد الخصائص الاجمالية لأشخاص المسرحية، ثم تتم دعوة المثلين قصد الاختبارات التمهيدية التي يجب أن تجرى قبل أول تدريب عملي، حيث يقوم المخرج المسرحي بالدور الريادي المتمثل في صب النص المسرحي في شكل توزيع الأدوار ، و هي المهمة التي لن يقوم بها سواه وإخراجه – أي النص – من حالة السكون إلى الحركة بعد جملة

من التمرينات الميدانية للجوار والدخول في قلب مغزى ما كان يهدف إليه صاحب النص. تأتي بعدها القراءة الإيطالية التكوينية ، التوقيتية ، الصوتية " تبعا لحجم الصوت " في الأداء .

6. الإيطاليات :

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

7. التداريب العملية (الإخراج) :

- يصمم في البداية الخطوط العريضة للإخراج المسرحي ، لكل ممثل وممثلة أي لكل عنصر من عناصر الفرقة ن حتى نحصل على الإخراج السطحي العام . و من هنا نبدأ بالإخراج المعمّق مشهدا بمشهد وفصلا بفصل ، وهذه المرحلة الأولى ، أما المرحلة التالية فنبدأ مع الشخصيات الرئيسية والمشاهد الهامة ، بعدها تأتي مرحلة ربط الفصول ببعضها البعض ، تلحق بعدها مرحلة التدريب على الديكور الرسمي وبالملابس السينوغرافية وفي المرحلة الأخيرة وتسمى "الفيلاج " وهي تدريبات يومية بالديكور الرسمي صباحا ومساء مع اصطحاب ذلك بالموسيقى .
- العرض العام
- – يحدد التاريخ الرسمي للعرض المسرحي الجديد ، حيث يقتصر على فئة خاصة من الحضور " فئة المثقفين و الصحفيين والهواة و السلطات المحلية " ترافقها مناقشة مستفيضة بين المخرج و الممثلين والحضور النوعي

8. العرض التجريبي:

- الوقوف على الثغرات.

9. العرض النهائي :

- المناقشة.

10. وسط العرض :

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

11. المتدخلون في الإنتاج :

12. إطار العروض :

خاتمة

يبقى هذا المجال بحاجة إلى جهد ومثابرة، والمزيد من الثقافة والوعي والاطلاع المستمر على واقع المسرح وآخر ما وصل إليه، والولوج إلى عالم الطفل يبقى معادلة تحتم تعلم تقنيات عالية، تستقي من علوم مضبوطة، وتتم عبر ميكنزمات يبرز من خلالها الفنان موهبته الخاصة، بعيدا عن التهريج الخالي من أدنى القيم التربوية والوسائل النبيلة الهادفة، وإذا لم يؤد المسرح الرسالة المنوطة به كإحدى الوسائل الثقافية الهادفة، في السمو بذوق وأحاسيس ومشاعر البشر، سيبقى بعيدا عن الحياة البشرية، والواقع خير مثال على ذلك، ناهيك عن إدخاله السرور والبهجة والوعي لدى الطفل، مما يؤثر إيجابا عليه وعلى محيطه، وهو أداة متميزة للتربية الثقافية والتعليمية للطفل، تخلق فيه محبة الأسرة والمجتمع ، والسعي الحثيث نحو الأفضل ضمن إطاره الاجتماعي والانساني.

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

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

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

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

المسرحياق

صوت صفير البلبل

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

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

الراوي : فيأتي الشاعر المسكين وقد نظم قصيدته..

الشاعر : السلام عليك يا أيها الخليفة.

الخليفة : وعليك السلام.

الشاعر : أنا شاعر كبير.

الخليفة : ما دليلك؟

الشاعر: نظمت قصيدة طويلة.

الخليفة :إن كانت من قولك أجزناك عليها.

الشاعر: نعم من قولي.

الخليفة :قل.

الراوي : فيقولها كاملة، فيقول له الخليفة.

الخليفة : إني أحفظها منذ زمن بعيد.

الراوي :فيعيدها عليه.

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

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

الغلام :نعم.

الراوي :فيقولها، فيشك الشاعر في نفسه.

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

الفتاة :نعم.

الشاعر: يا إلهي، أنا لست بشاعر جيد.

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

الأصمعي : ما لكم يا قوم؟؟

الشاعر1: أما تدري ما نحن فيه؟

الشاعر2: أما تدري ما بلغنا؟

الشاعر3: نكتب القصيدة طول الليل من بنيات أفكارنا.

الشاعر4: ثم نكتشف أن ثلاثة يحفظونها قبلنا.

الأصمعي :أوحدث هذا؟؟

الشعراء :نعم.

الأصمعي :أين؟؟

الشعراء :عند الخليفة.

الأصمعي :إيييه....إن في الأمر مكرا وحيلة، دعوا الأمر لي.

الراوي :فقام ونظم قصيدة ملونة الموضوعات، اختار فيها بعض الكلمات، عقد رأسه جدائل وأوقفها كالقرون، وجر ناقته خلفه ودخل المجلس حافيا.

الأصمعي :السلام عليكم.

الخليفة :وعليكم السلام.

الأصمعي :أنا شاعر من الموصل.

الخليفة :تعرف الشروط؟؟

الأصمعي :نعم إن كانت القصيدة جديدة أعطيتني وزن الذي كتبته عليها ذهبا.

الخليفة :نعم، قل.

الراوي :واسترخى الخليفة ينتظر بابتسامة هذه القصيدة ليغلب صاحبها.

الأصمعي :

صَــوْتُ صَفِيْــرِ البُلْبُــــلِ

هَــيَّــجَ قَلْبِــيَ الثَّمِــــلِ

الــمَاءُ وَالــزَّهْــرُ مَعَــــاً

مَــعَ زَهــرِ لَحْظِ الــمُقَلِ

الخليفة :إنها سهلة، إلى الآن سهلة.

الأصمعي :

وَأنْــتَ يَــاسَيِّـــدَلِــي

وَسَيِّــدِي وَمَــوْلَــى لِــي

فَكَــمْ فَكَــمْ تَــيَّمَنِـــي

غُــزَيِّــلٌ عَــقَيْقَـــلــي

قَطَّفْــتُ مِــنْ وَجْنَتِـــهِ

مِــنْ لَثْــمِ وَرْدِ الخَجَــلِ

فَــقَـــــالَ لاَ لاَ لاَ لاَ لاَ

وَقَـــدْ غَــدَا مُهَـــرْولِ

وَالــخُودُ مَالَــتْ طَــرَبَــاً

مِــنْ فِعْــلِ هَــذَا الرَّجُــلِ

فَوَلَــوَلَــتْ وَوَلَــوَلَـــتُ

وَلي وَلي يَــاوَيْــلَ لِـــي

فَقُــلْــتُ لا تُــوَلْــولِــي

وَبَــيِّنِــي اللُــؤْلُــؤَلَــي

قَالَــتْ لَهُ حِيْــنَ كَــذَا

انْهَــضْ وَجِدْ بِالنَّــقَــلِ

وَفِــثْيَــةٍ سَــقَــوْنَنِــي

قَهْــوَةً كَالعَــسَلَ لِـــي

شَــمَمْتُــهَا بِــأَنْــفِــي

أَزْكَــى مِــنَ القَرَنْفُـــلِ

فِي وَسْــطِ بُسْتَانٍ حُلِــي

بالزَّهْــرِ وَالسُــرُورُ لِــي

وَالعُــودُ دَنْ دَنْــدَنَ لِــي

وَالطَّبْــلُ طَبْ طَبَّلَ لِــي

وَالسَّفْفُ قَدْ سَفْسَــقَ لِــي

وَالرَّقْــصُ قَدْ طَبْطَبَ لِــي

شَوَى شَوَى وَشَــاهِــشُ

عَـلَـــى وَرَقْ سِفَرجَـــلِ
وَغَــرَّدَ القِمْــرِ يَصِيــحُ
مِــنْ مَلَــلٍ فِــي مَلَــلِ
فَلَــوْ تَــرَانِــي رَاكِــباً
عَلَــى حِمَــارِ أَهْــــزَلِ
يَــمْشِــي عَلَــى ثَلاثَــةٍ
كَــمَشْيَــةِ العَــرَنْجِــلِ
وَالــنَّــاسُ تَرْجِمْ جَمَلِــي
فِي السُــوقِ بالــقُلْقُــلِ
وَالكُــلُّ كَعْكَعْ كَعِكَــعْ
خَلْفِــي وَمِنْ حُوَيْلِــلِــي
لكِــنْ مَشَيــتُ هَــارِبا
مِــنْ خَشْيَــةِ العَفَنْقِــلِي
إِلَــى لِقَــــاءِمَلِــــكٍ
مُــعَظَّـــمٍ مُــبَجَّـــلِ
يَــأْمُــرُلِــي بِــخَلْعَــةٍ
حَمْــرَاءْ كَالــدَّمْ دَمَلِــي
أَجُــرُّ فِيــهَا مَــاشِــيــاً
مُــبَغْــــدِدَاً لــلدِّيَّـــلِ
أَنَــا الأَدِيْــبُ الأَلْمَعِــي
مِنْ حَــيِّ أَرْضِ المُوْصِــلِ
نَظَمْــتُ قِطعاً زُخْرِفَــتْ
يَعْجِــزُ عَنْهَا الأَدْبُ لِــي
أَقُــوْلُ فِــي مَطْلَعِــهَــا
صَــوْتُ صَفِيــرِ البُلْبُــلِ

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

الخليفة :يا غلام....

الغلام :لا أحفظها يا سيدي.

الخليفة :الفتاة...

الفتاة :والله ما سمعت بها قط يا أمير المؤمنين.

الخليفة :أحسنت يا أعرابي.

الأصمعي :شكرا أيها الخليفة.

الخليفة :أحضر ما كتبته عليها لنزنه ونعطيك وزنه ذهبا.

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

الخليفة :يااااا ويلييييبي....

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

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

العمل

يدخل الممثلون ممثلا ممثلا وهو يجسد دوره ومهنته.

المواطن : من أنت ؟

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

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

قم للمعلم وفه التبجيلا**كاد المعلم أن يكون رسولا

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

المواطن : من أنت ؟

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

المواطن : من أنت ؟

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

المواطن : من أنت ؟

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

المواطن : من أنت ؟

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

المواطن : من أنت ؟

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

الجميع :و من أنت ؟

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

الجميع :.لنكن جميعا مواطنين صالحين مهما اختلفت وظائفنا.

يدخل ممثل لابسا وزرة بيضاء بعض انصراف الممثلين.

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

أركان الإسلام

(يدخل الحاج سمير متكئا على عكازه)

الحاج: السلام عليكم يا أبنائي..

الأطفال :وعليك السلام يا عم..كيف حلك؟

الحاج:الحمد لله..وأنتم؟

الأطفال :بخير والحمد لله..

الحاج:أريد أن أسألكم شيئا..

الأطفال :تفضل.

الحاج:ما هي أركان الإسلام؟؟

الأطفال :...لا ندري..

الحاج:ماذا ماذا؟؟؟ لا تعرفون أركان الإسلام؟؟؟ يا أم حميد..تعالي بسرعة..

الحاجة: ماذا هناك؟؟ لماذا تصرخ؟؟؟

الحاج:لا يعرفون أركان الإسلام..

الحاجة:ماذا؟؟؟

الحاجة: انتظروا لحظة واحد..

لا تعرفون أركان الإسلام أيها الكسالى؟؟؟

الأطفال :سامحينا...

الحاجة:حسنا..

عرفوهم عليكم..هيا..

الطفل1: أنا الشهادتان.

الأطفال :مرحبا بك.

الطفل2:أنا الصلاة، ركن من أركان الإسلام...

الأطفال :أهلا بك.

الطفل3:أنا الزكاة..

الأطفال :تشرفنا بمعرفتك.

الطفل4:أما أنا فرمضان شهر الصيام.

الأطفال :حللت أهلا ونزلت سهلا.

الطفل5:وأنا الحج، الركن الأعظم.

الأطفال :تشرفنا.

الحاجة:أتعرفونهم الآن؟؟

الأطفال :نعم.

الأطفال :أركان الإسلام الخمسة، نحفظها، ونحبها، لأنها ديننا ودنيانا.

الحاجة:أحسنتم يا أبنائي.

الحاج:يا إلهي نسيت العكاز.

الخادمة

المحامي :السلام عليكم، مرحبا بكم في مكتبي المتواضع..

المساعد:السلام عليك سيد أحمد.

المحامي :وعليك السلام.

المساعد:لديك زبائن اليوم.

المحامي :حسنا أدخلهم.

الأب :السلام عليكم.

المحامي :وعليكم السلام...تفضلوا.

الأب :شكرا.

المحامي :ما المشكلة؟

الأب :هذه ابنتي، تعمل خادمة في أحد البيوت...

المحامي :خادمة؟؟لكنها صغيرة..

الأب :الفقر يا سيدي...

المحامي :تابع.

الأب :تضربها صاحبة البيت.

المحامي :كيف؟؟

الأب :سنعود بك إلى القصة.

الأب: يا حليمة.

حليمة: نعم سيدي..

الأم :حضري الغذاء بسرعة.

حليمة:حسنا.

الطفل0 : يا حليمة اغسلي ملابسي...

حليمة:حسنا...

الطفل1 :يا حليمة لا تنسي أن تنظفي غرفتي...

حليمة:حسنا سيدي..

الطفل2 :يا حليمة لماذا لم تلمعي حذائي؟؟

حليمة:بسرعة سيدي...

الطفل3 :أين هو الشاي؟؟؟

حليمة:سأعده...

الأم :نظفي المرحاض..

حليمة:حالا...

الأم :نظفتي الصحون؟؟؟

حليمة:نعم سيدتي..

الأم :ما هذه البقعة؟؟؟

حليمة:إنها..إنها...(تنهال عليها بالضرب).

الأب :وجئنا لنرفع دعوة ضدها.

المحامي :إنك أنت من يستحق العقاب.

الأب :لماذا؟؟

المحامي :لأنك تسلبها طفولتها هكذا.يجب أن تذهب إلى المدرسة وتلعب.

الأب :فعلا..إني المخطإ...شكرا سيدي على النصيحة.

المحامي :عفوا.

حليمة: دعوا للأطفال طفولتهم.

"النهاية"

العلم والجهل

المشهد العام:

غرفة بها مكتب عليه دفاتر و كتب و أقلام و مصباح و كأس ماء و بعض الأوراق ، أسفله سلة مهملات ، تحته كرسي للجلوس و تواجهه خزانة بها بعض الكتب.

يدخل التلميذ صاحب المكتب (الطاولة) ، يفتح كتابا و دفترا و يأخذ أوراقا ينظمها ، ثم يحمل قلما بين أصابعه و يقوم بحك رأسه بواسطته بين الفينة و الأخرى.....

يقلب الصفحات بحثا عن الواجبات المنزلية التي سيقوم بها.

يطلق تأوها قائلا : الآن وقت العمل ، و ينطلق ،..... بعد برهة يتوقف و يسهو.....

تظهر على الخشبة مجموعة من التلاميذ : فريقين بلباسين مختلفين : (ألبسة سوداء تدل على خصوم العلم و ألبسة بيضاء تدل على محبي العلم و المدافعين عنه ك العدد حسب الرغبة و لا تقل عن 3 أسود و 6 أبيض).

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

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

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

أسود : مسكين ، يقضي وقته كله بين الكتب و الواجبات المدرسية.

أسود : فعلا يا له من مسكين.....

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

أبيض : ينتفض

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

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

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

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

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

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

أبيض : و هل من ساعة ندم بعد فوات الأوان ؟!!!

المجموعة من البيض : أبدا ، أبدا.....

أبيض : و ما بالكم في من واضب على الكسل ؟

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

أسود : ما علينا ،..... اجتهدت ،..... و نجحت ، .... و بعد ؟....

أسود : (مستهزئا) ..... سيأكل حلوى الاحتفال بالنجاح ....(قهقهة).

المجموعة من السود : ضحك و سخرية.

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

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

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

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

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

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

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

أسود : اشتروا سيارات فاخرة ، لقد اغتنوا بالفعل.

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

أسود : سيلحقون بهم إلى أوربا ، فلينتظروا فقط.

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

أسود : المهم أنهم حققوا آمالهم و بنوا مستقبلهم.

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

أبيض : ألم يخبروك بأنهم في أوربا يبحثون عن أصحاب العقول النيرة من المتعلمين لتوظيفهم.

أبيض : و ما دون أولئك فيعلم الله أعمالهم.

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

أسود : المال هو الضمان ، المال هو الضمان.

أبيض : المال بدون عقل نيّر يدبره فتنة شرها عظيم على الناس و الأمة و العالم أجمع.

التلميذ : ينتفض مرة أخرى : و يتساءل : " ماذا لو تركنا كلنا أوطاننا ؟ أنتركها للخراب ؟ أنتركها موطنا للأغراب ؟؟؟

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

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

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

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

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

أبيض : ألم يسخط يوما أحدهم أمام ناظرك على الجهل رغم فحش ثرائه ؟ و تمنى لو نال قسطا من العلم.

أبيض : المتعلم صاحب الشهادة ..... صاحب علم يرقى به بين الناس ، لابد أن يجد عملا في مغرب يتقدم.

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

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

أبيض : و العلم ذلك الدواء الشافي المانع لكل سقوط و دمار.

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

أسود : هل فكرت في مستقبلك ؟

أسود : ما نحن إلا أهل نصح . إياك و الآخرين.

أسود : هل ستهدر كل عمرك في العلم ؟

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

أبيض : كفاك بقول الرسول الكريم صلى الله عليه و سلم متبعا : " أطلبوا العلم من المهد إلى اللحد"

أبيض : و قول الله عز و جل : " قل هل يستوي الذين يعلمون و الذين لا يعلمون " صدق الله العظيم.

أبيض : المستقبل للعلم و بالعلم يكون المستقبل.

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

أبيض : اغتصاب مهول لطفولتنا ، حَرْقٌ لمراحل الحياة و دمار ليس بعده دمار.

أبيض : العلم مفخرة الإنسان ، به يرقى...

أبيض : به ترقى الأمم و تسمو الأوطان.

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

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

البيض : العلم نور ، الجهل ظلام.....

السود : المال هو الأساس ، المال هو الضمان.....

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

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

لو كان كل واحد منا بتفكيركم ما اكتشف دواء ، و ما شفي داء . ما اخترع ما يريحك اليوم ، و ما كان هناك تطور و لا تقدم ، أينكر عاقل هذا الأمر ؟ تكلموا.....

أسود : صدقتم ، صدقتم ، حقا بالعلم يكون المستقبل.

أسود : أقنعتمونا ، فمرحى لكم.

أسود : لا حياة بدون علم ، فطوبى لأهل العلم.

التلميذ : آه ، الحمد لله الآن قد اطمأن قلبي.

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

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

رب أعني على العلم و اجعل لي به مخرجا.

ليت كل واحد منا يفهم دوره في الحياة ، فلا يستبق الأمور و لا يحرق المراحل و لا يغتصب طفولته بالأفكار الواهية ، فيتحقق الأمل بالجد و العلم و العمل.

أسود : جميعا من أجل العلم .....لننشد .....هيا جميعا.

(يختتم المشهد المسرحي بهذا النشيد الذي ينشده التلاميذ جماعة)

يا أطفال العالـــــم ***** يامفخرة الأمـــــم

نحن جنود المستقبل ***** نحن طاقات الأزل

هلمــوا ، هلمـــــوا ***** وبالعلم اعتصمـــوا

هلمـــوا ، هلمـــوا ***** وكل جاهل أيقضوا

طوبى لأهل العلـــم ***** والخيبة لغير همـــو

هذه إشـــــــــارة ***** عل الناس يفهمـوا

تعلمـــوا تعلمـــوا ***** و للجهل انبـــــذوا

بالعلم يتقن العمـل ***** بالعلم يدوم الأمـــل

بالعلم يمحى الظلام ***** بالعلم يعم الســـلام

يا أطفال العالـــــم ***** يامفخرة الأمـــــم

أنتم جنود المستقبل ***** أنتم طاقات الأزل

أركان الاسلام الخمس

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

الشخصية 2 :أنا أول أركان الاسلام ...أنا الشهادتان...أنا مفتاح الجنة...أنا كلمة التوحيد...أنا من قيل عني في الأخبار أني أفضل الأذكار...أنا "أشهد أن لا اله إلا الله وأن محمدا رسول الله" وهذه أختي...

الشخصية 3 : أما أنا...فأعظم أركان الاسلام...من تركني ترك الدين كله...ومن أقامني أقام الدين كله...أنا عماد هذا الدين ....أنا من فرضني الله في السماء وفرض باقي الاركان في الأرض....أنا الصلاة وهذه أختي..

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

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

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

تجتمع الشخصيات وينشدون:

اسلامنا كم هو جميل **لقد أتى للناس أجمعين

أركانه خمسة أركان **لمن أراد العيش في أمان

أولها لفظ الشهادتان **ثم الصلاة وصوم رمضان

ثم الزكاة إطعام للجياع **وحج البيت على من استطاع

"الحجلة"

(لأيوب بوطلحة)

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

ياسر : من هم هؤلاء الغرباء القادمون؟

عائشة : لا أعرف

أحمد : دعنا منهم لنواصل اللعب!!

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

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

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

ياسر : لا يمكنك مواصلة اللعب يا عائشة لقد خسرت.

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

زينب : لا يمكنك مواصلة اللعب لقد خسرت كفى.

أحمد: نعم أنت على حق يا زينب.

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

عائشة(: بغضب)و ما شأنك أنت أيتها الغريبة.

أحمد : إنها على حق. لقد خسرت دورك.

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

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

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

مادلين(بتواضع)آسفة إن كان وجودي يضايقكم(تعود إلى أصدقائها)

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

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

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

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

ياسر : طيب ... أنا موافق.

زينب : تقدمي و خذي مكانك بيننا و انتظري دورك.

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

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

ياسر :(و هو ثائر)أقسم بالله أن الحجر كان مستقرا داخل المربع، و هذه من أزاحته خارج المربع.

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

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

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

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

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

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

احمد : حسنا دعها تنتظر دورها مكان ياسر .(بدأ اللعب لتنتهز مادلين الفرصة المناسبة، و تمسك أحمد من قميصه معترضة تقدمه)

أحمد : لماذا أمسكتني من قميصي ؟

مادلين: أنت كذاب، تراجع و انتظر دورك.

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

ميركل : اخرج إذن ماذا تنتظر؟

أحمد : حسنا(و هو يخرج)

زينب : لكن...

مادلين(: تمسكها) دعيه يا زينب، لما تحاولين الانتصار لأحمد، و نحن نقول عنك أنك بنت طيبة و مسالمة، رغم أن جميع أصدقائك خرجوا من اللعبة فسنبقيك معنا، فلا تخيبي رجاءنا فيك؟

ميركل : تقدم يا دانييل لتحل محل أحمد.

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

كوهين: أرجو أن تتركي مكانك لألعب بدلا عنك.

زينب :لكني لم أخسر الجولة بعد...

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

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

(تتعالى ضحكات الصبية الدخلاء و هم يشيرون نحو الصبية و يضحكون و يستهزئون منهم فتتقدم كتلة الصبية المحليين نحوهم.)

الراوي:

أيها المارون بين الكلمات العابرة

احملوا أسماءكم .و انصرفوا

و اسحبوا ساعاتكم من وقتنا .و انصرفوا

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

كيف يبني حجر من بيتنا سقف السماء.

أيها المارون بين الكلمات العابرة

منكم السيف .و منا دمنا

منكم الفولاذ و النار .و منا لحمنا

و علينا ما عليكم من سماء و هواء

خذوا حصتكم من دمنا .و انصرفوا

أيها المارون بين الكلمات العابرة

كدسوا أوهامكم في حفرة و انصرفوا

فلنا ما ليس يرضيكم هنا .فانصرفوا

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

يصلح للنسيان أو للذاكرة

أيها المارون بين الكلمات العابرة

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

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

و لنا الحاضر و المستقبل و لنا الدنيا هنا و الآخرة.

فاخرجوا من أرضنا من برنا ,من بحرنا,

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

بين الكلمات العابرة" .

ياسر : لقد خدعتمونا و استحوذتم على أرضنا.

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

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

ميركل : إذا كانت هذه أرضكم فلماذا تركتموها؟

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

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

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

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

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

ياسر: أرأيتم الآن ما وقعنا فيه بسبب غبائكم و بلادتكم؟

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

أحمد : لا أنت السبب يا زينب.

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

(تتصاعد صيحات العتاب فيما بينهم لينتبهوا لضحكات الصبية الغرباء)

أحمد : آه آه آه لقد خدعونا هؤلاء الغرباء يا أصدقائي.

عائشة : نعم لقد خدعونا.

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

أحمد : ما رأيكم في التحاور معهم بطريقة سلمية.

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

زينب :ما رأيكم في الاستنجاد بأقربائنا لإيجاد حل لمشكلتنا.

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

عائشة : أووووف و ما العمل إذن؟

ياسر(: بعدما كان شاردا)وجدت الحل ، وجدت الحل وجدت الطريقة الأنجع لطرد هؤلاء الغرباء ،واستعادة ملعبنا. ما أخذ بالقوة لا يسترجع إلا بالقوة و الحق ينتزع و لا يعطى.

(يتقدم ياسر وسط الخشبة، و يمسك بالحبل مع باقي أصدقائه ،و ينافسه في الجهة المقابلة، الصبية الغرباء، ليدخلوا في عملية المد و الجزر بالحبل).

الراوي:

حاصر حصارك لا مفر

سقطت ذراعك فالتقطها و اضرب عدوك لا مفر

و سقطت قربك .فالتقطني

و اضرب عدوك بي.فأنت الآن حر و حر .

قتلاك أو جرحاك فيك ذخيرة

فاضرب عدوك لا مفر

أشلاؤنا أسماؤنا.

حاصر حصارك بالجنون، وبالجنون ، و بالجنون.

ذهب الذين تحبهم. ذهبوا

فإما أن تكون أو لا تكون

سقط القناع عن القناع,

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

لا و لا أحد سقط القناع.

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

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

فإما أن تكون أو لا تكون.

جند فرعون

عندما ينحاز الجنود إلى الفرعون، فالكل سواء

المشهد الأول

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

فرعون: ما بك أيها الجندي؟!

الجندي (وهو ما يزال يلهث) :سيدي الفرعون.

فرَّ موسى مع بني إسرائيل.

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

تربَّى كريمًا في كنفنا أميرًا.

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

(ثم يصيح بهامان) :هامان، أعِدَّ الجيوشَ لنخرج وراء هؤلاء الملاعين.

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

فرعون :أيها الملأ، أشيروا عليَّ، ماذا أفعل؟

أحد الملأ :ننادي في أهل مصر جميعًا:

أن شرذمةً من بني إسرائيل قد أغاظوا الفرعونَ الأكبر.

أحد الملأ (معقِّبًا) :وصبؤوا عن عبادتك.

أحد الملأ (معقِّبًا) :وسرقوا الأموال.

أحد الملأ (معقِّبًا) :وأفسدوا دين العباد.

أحد الملأ (معقِّبًا) :وعاثوا في أرض مصر الفساد.

أحد الملأ (معقِّبًا) :فالويل ثم الويل لمن خرج معهم، أو عاونهم، أو أمدَّهم ولو بقطرة ماء.

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

فرعون :الآن.

تستمع زوجة فرعون من وراء حجاب إلى هذا الحوار.

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

(يُسدَل الستار)

المشهد الثاني

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

يسير ثلاثة جنود (بخيا – بساش – مصريم) من فرقة الرماة بإنهاك شديد بعدما أعياهم الإرهاقُ من طول المسير، وأجهدهم الظمأ من أثر الشمس المُحرقة.

بخيا :إني ظمآن.

بساش :إني جائع.

مصريم :لم يأمر بَعدُ إلهنا الأعظم بالراحة.

بخيا :أما زلتَ تعتقد أنه إله؟!

مصريم :هو إله وابن إله، بل أنت الذى آمنتَ بموسى وهارون وبربِّهما المزعوم!

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

بخيا :لم أؤمن بموسى، لكني أعلم أنه صادق.

بساش (ضاحكًا) :فرعون إله!

موسى نبي!

بخيا :ولماذا تُمارون في صِدْق موسى؟!

ألم تروا الآية تِلو الآية؟

بساش :ساحر عظيم.

بخيا :وما الفرعون إذًا؟ إله؟!

بساش :بل ظالم أحمق مُستَبِد.

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

وتلك الأنهار، ألا ترونها تجري بأمره!

بخيا :أحمق..

ألم تر أن النهر صار دمًا.

وعندما دعا موسى ربه رفع عنا هذا الرِّجز والعذاب.

مصريم :ساحر كذاب، مَهين ولا يكاد يُبين، ملأ بسحره البلادَ بالجراد والقُمَّل والضفادع.

بساش :وبسحره قتَل قارون.

)مستطردًا مغتاظًا) :وضاعت كنوز قارون.

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

بساش (ضاحكًا) :وبين أحضاني قبَّلتُ نساءهم.

بخيا (محتدًّا) :وما ذنب بني إسرائيل؟!

مصريم :أعوان الهكسوس.

بساش (ضاحكًا) :قوم يتطهَّرون!

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

بخيا (متحسِّرًا) :أخشى من بطش فرعون.

بساش (ضاحكًا): وأنا أرجو ذهب فرعون.

مصريم :أما أنا فأرجو رضا الفرعون.

صوت يرتفع في الجيش... ها هو موسى مع بني إسرائيل على مرمى البصر يَفِرون جِهة البحر.

مصريم :أين تذهب يا موسى؟

لنقتلنَّك أنت وبني إسرائيل.

بساش (يجري لُعابه) :وأحصل على الذهب والمال.

بخيا (محدِّثًا نفسه) :ماذا أفعل؟!

قائد فرقة الرماة: (وهو يمتطي صهوة جواده): فرقة الرماة تُسرع وتقترب حتى تُطلِق السهام.

مصريم :لبيك سيدي.

يسرع الجنود الثلاثة...

بخيا :ألا عقل لكم؟!

موسى صادق!

ألا تدرون أنه يُكلِّم ربه؟!

بساش :أمؤمن أنت حقًّا بموسى؟!

بخيا :كلا .. لكني أعلم أنه صادق.

مصريم (ناهرًا بخيا) :فارقنا إذًا.

لِمَ تتَّبعنا؟!

بخيا :أخشى من بطش فرعون وهامان.

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

بخيا (يَختلِس النظرَ حوله) :إني سأهرب..

بساش :هلمَّ صاحبي..

إنها حياة واحدة.

(ثم مازحًا): ورب موسى وهارون غفور رحيم.

بخيا :حسنًا.

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

يتراءى الجمعان..

قائد الفرقة: أطلقوا السهامَ الآن.

يَنتصِب الجنودُ استعدادًا لإطلاق السهام.

مصريم :بعزة فرعون إنا لنحن الغالبون.

بساش :لي بكل رأس أوقية ذهب.

هكذا وعدني هامان.

بخيا :ماذا أفعل؟

بساش :فقط أطلِق السهام.

ألا تخشى بطشَ فرعون؟!

مصريم (موبِّخًا ومستهزئًا) :ولكن حذار أن تَقتُل أحدًا من بني إسرائيل!

بساش :أو موسى أو هارون!

موسى عليه السلام يضرب بعصاه البحر.

يَنقسِم البحر فيكون كلٌّ فِرْق كالطَّود العظيم.

يَمُر موسى داخل البحر..

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

البحر يَنقِسم لموسى وبني إسرائيل!

بساش (مندهشًا) :يا إلهي!

مصريم :وعزة فرعون، إن هذا لسحرٌ عظيم.

بساش :ألا نترك موسى ونعود.

مصريم :نعم نعود، حيث الجنات والعيون.

بساش :والمال؟!

قائد الفرقة: بأمر فرعون الإله...

سنخوض البحرَ خلف موسى..

مصريم (متردِّدًا) :لبيك سيدي.

يتقدَّم الجنود نحو البحر..

بخيا :أمجنون فرعون؟!

وماذا عنكما؟!

ألا عقل لكما؟!

مصريم :إنه أمر الفرعون.

بساش :أرى الذهب في يدي هاتين.

بخيا (يقف) :لا، لن أخوض البحر.

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

على حافة البحر..

بخيا (متردِّدًا) :سأخوض...

لا .. لا، لن أخوض..

بساش :انظر ها هو مصريم يَنطلِق كأنه في فلاة.

بخيا :حسنًا ... سوف أخوض...

ولكن لن أُصيب أحدًا من بني إسرائيل.

يدخل بخيا وبساش إلى البحر اليابس...

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

سوف نغرق...

نغرق

نغرق

الحمار العجوز الصغير

ذهب أسد الغابة يومًا للقاء الأعداء، وحشد الصقور والثعالب والذئاب والحمير، وفى الطريق نَهَق حمارٌ عجوز، وكأنه من مَسِّ الجنِّ أُصيب، صرَخ الحمار ودُهِشَ الجميع.

سأل صقر الحمار:

يا حمار النفير،

لمَ أراكَ تَصرُخ بالنهيق؟!

فالصوت منك نكير!

الحمار (مجيبًا في ذعرٍ شديد):

خشيت الموت في النزال

وأنا بعد ما زلت صغيراً

الصقر – ضاحكًا –: صغير؟!

يا جحشي الوليد!

ما يضرُّك الموت وأنت في ذُلٍّ مقيم

وأنت دومًا في ركوب وبؤس مقيم.

الحمار (باكيًا):

سيدى الثعلب الأمين قال لي:

إنَّ الحمير إذا ماتت في العراك تصير

في بطن المليك والوزير.

الصقر:

جحشي البليد،

وأين تصير إذا مت في الطريق؟!

أو حتى إن مت في العريش؟!

الثعلب (هامسًا في أذن الحمار):

نسرٌ حقير

صديق الأسد الحميم

يريدك أن تموت ويحيا الملك سعيدًا.

الحمار (يُطأطئ رأسه ويَرتَجِف):

وما المصير؟

الثعلب (مشيرًا إلى طريق فرعيٍّ مهجور):

هيا من هذا الطريق..

ولكن حذار من حديث الصقر الخبيث

ولا تنسَ أنه مصاب بالسعال

وأنت ما زلت في الخطى حثيثاً

الصقر (صارخًا):

يا حمار..

حذار من الثعلب اللئيم!

الحمار (ملتفتًا برقبته)

الثعلب (واضعًا يده على رقبة الحمار):

وهل عهدت عليَّ يومًا تكذيبًا؟!

أُقسِم لك أني لا أُحِب لحم الحمير..

الذئاب: صدق الثعلب المسكين..

الصقر (صارخًا):

يا حمار، ماذا عساك؟!!

أفِق قبل الرحيل..

أنتَ في فكِّ الثعالب أسير...

الحمار لا يُعقِّب...

الأسد (من بعيد):

أيها الصقر الحكيم

دع عنك الحمير

فأنت في السماء حر طليق

والحمير في الأرض عبيد.

مسرحية هانيبال

شخصيات المسرحية:

-1هانيبال.

-2جنوده العشرة.

-3القائد الروماني.

-4جنوده العشرة.

(تفتح الستارة، يظهر هانيبال ومعه عشرة جنود).

هانيبال :إن روما ظالمه.

جندي 1 :إن روما صارمه.

جندي2 :إن روما قويةٌ.

جندي3 :نحن أقوى وأقوى.

جندي4 :جيش روما كثيف.

هانيبال :إن عزمي مخيف.

جندي5 :قائد الرومان ثعلبٌ.

هانيبال :ليس أذكى اليوم مني.

جندي6 :جيش روما مدربٌ.

هانيبال :لكنه مأجور.

جندي 7 :وعزمه منخور ها ها ها ه.

جندي8 :ذي تونس نحميها.

جندي 9 :بروحنا نفديها.

جندي 10 :فنحن أقوى وأقوى.

(صوت جماعي) :فنحن أقوى وأقوى.

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

هانيبال :هيا هيا يا أبطال ْ.

هيا هيا للنزال ْ.

(يصفّهم الإسكندر واحداً واحداً.....

يدخل الرومان ويصطفون متقابلين...

صوت الطبل والموسيقا العسكرية.)

القائد الروماني :فبجولة أو جولتين.

يغدو الجميع مجندلين.

هانيبال :لا تهجوا.

القائد الروماني :هيا اهجوا.

(المعركة والحرب والصراع والأصوات...)

هانيبال (مشيراً بسيفه) :القلب يرجع للوراء.

(يتقدم الرومان في قلب جيش هانيبال)

هانيبال :هيا اجمعوا الرأسين نصبح دائرة.

(ينضم طرفا جيش هانيبال على الرومان)

القائد الروماني (يصيح) :إنا غدونا حيارى.

هانيبال (متبسماً) :كتفوهم أصبحوا الآن أسارى.

ينشد جيش هانيبال (صوت جماعي):

كتفوهم أصبحوا الآن أسارى.

خطة الحرب تراها لن تجارى لن تجارى..

عزم أبطال بروما أين صارا؟ أين طارا؟

(الأطفال ينشدون هذا النشيد).

ستار.

الوحش

(مسرحية شعرية للأطفال)

شخصيات المسرحية:

-1الوحش

-2صالح

-3خالد

-4سامي

-5أحمد

تزاح الستارة.

(يشاهد على المسرح أطفال يلعبون الكرة).

صالح :خذ يا خالد.

(يرمي له الكرة).

خالد :خذ يا أحمد.

(يرمي له الكرة).

أحمد :لك يا سامي.

(يظهر وحش من آخر المسرح).

الوحش :أنتم فطوري.. غدائي.

أنتم غدائي عشائي.

أحمد :هذا وحشٌ.

سامي: وحش غادرْ.

سامي: وحش قاهر.

الوحش :هِمْ هم هم هم يا أولادْ.

هم هم هم هم جوعي زاد.

سامي: هيا نهربْ.

خالد :هيا نهجمْ.

صالح :فلنتسلحْ.

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

صالح :اهجم يا خالد اهجم.

سامي: اضرب يا أحمد اضرب.

(يهجم الأطفال على الوحش ويضربونه).

(صوت الضرب): بُمْ بم...

الوحش :أه يا قلبي.

أحمد :اضرب اضرب.

صالح :جرح الوحش.

سامي: دمه يجري.

(الوحش يترنح ثم يسقط على الأرض).

خالد :وقع الوحش.

سامي: مات الوحش.

صالح :مرحى مرحى يا أصحابي.

سامي: مرحى مرحى يا أحبابي.

خالد :مرحى مرحى يا أطفال.

صالح :مرحى مرحى يا أبطال.

(نشيد جماعي مع المشاهدين)

- مرحى مرحى يا أطفال
- مرحى مرحى يا أبطال.

ستار.

الحطاب

المشهد 1

يدخل علي ومراد وهما يحملان الفأس والكيس.

مراد : لقد تعبت من هذا العمل.

علي : وما البديل إذن؟؟

مراد : (بانفعال) نقطع الأشجار ونبيعها.

علي : (متفاجئا) نقطع الأشجار؟؟

مراد :نعم لما لا؟؟

علي :إن الأشجار تعطينا الثمار والأكسجين.

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

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

مراد : (للجمهور) المسكين...يتعب نفسه دائما..غبي...سأذهب لآخذ قيلولة.(ينام وهو يدندن).

المشهد 2

الشجرة1: إنه هو...

الشجرة2 : نعم إنه هو...

الشجرة3: هذا المجرم...

الشجرة4: هذا السفاح....

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

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

مراد :لقد أكثرت من القرنبيط حتى أصبحت أرى الكوابيس.

الشجرة1: لقد رأيته..

الشجرة2: نعم إنه قاتل الأشجار...

الشجرة3: والدليل بين يديه...

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

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

(تجره الشجيرات من ذراعه)

مراد : (صارخا) النجدة...ساعدوني...لن آكل القرنبيط بعد اليوم....

(يدخل الحاجب)

الحاجب: محكمة...

(يدخل القاضي والمستشارون).

القاضي: نفتح القضية.

المستشار1: هذا المجرم يقطع الأشجار في الغابة سيدي.

القاضي: ماذا؟؟؟

المستشار 2:إنه مطلوب دولي في عدة غابات أخرى...

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

مراد :أنا بريء أيها القاضي...

الشجرات: فلنحكم عليه بأشد عقوبة..

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

مراد :لا.....أرجوك...لا...أرجوك....

المشهد 3

(يعود مشهد مراد نائما في الغابة، ويدخل رجل غريب حاملا فأسا، ينظر إلى الجمهور ثم يصيح في مراد).

الغريب : استيقظ...

مراد : (نائما) أرجوك...أرجوك...

الغريب: استيقظ أيها النائم.

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

الغريب: يا علي...

(يدخل علي ضاحكا)

علي : لقد نجحت الخطة...

(يتصافحان ويخرجان من الخشبة).

في القسم

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

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

يقرأ المسألة بصوت مرتفع:

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

السؤال هو :كم ستزن كل قطعة ؟.. مفهوم.

التلاميذ : نعم .. بصوت واحد.

الأستاذ : هل هناك سؤال؟

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

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

التلميذ الأول : هكذا إذن ، شيئ مؤسف لأن أبي لا يشتري كعكة بالفراولة خوفا أن تصيبه الحساسية فيحمر وجهة.

التلميذ الثاني : لكن أبي يحب الكعكة بالفراولة|

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

التلاميذ : نعم

يمسك الأستاذ الممحاة ويستبدل كلمة فراولة بكلمة تفاح.

الأستاذ : الآن يمكنكم العمل.

يبدأ التلاميذ العمل عدا واحد يأخذ يجيل نظره في الأستاذ.

الأستاذ : ماذا تريد ؟

التلميذ الثالث : فيما يخص أبي في المسألة

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

التلميذ الثالث : بلى يحب التفاح ، ولكن...

الأستاذ : ولكن ماذا ؟

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

ينظر الأستاذ إلى السبورة ثم إلى التلاميذ ، يتردد لحظة ثم يمسح بسرعة وبعنف كلمة أبي ويستبدلها بكلمة أمي.

الاستاذ : هل يرضيك هذا ؟

التلميذ الرابع : (يرفع يده بخجل) أستاذ ، اسمح لي أنا العكس ، والدي مطلقان وأعيش مع أبي ، وهو الذي سيقطع الكعكة!

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

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

التلاميذ : نعم (بصوت مرتفع).

التلميذ الخامس : هناك مشكلة..

الأستاذ : مشكلة؟؟ (بنرفزة)

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

الاستاذ: (بتأفف) وهل تستطيع شراء كعكة صغيرة ؟

التلميذ الخامس : نعم ، أظن ذلك.

(يستبدل الاستاذ كلمة كبيرة بكلمة صغيرة)

الاستاذ : ارتحتم الآن.

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

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

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

الجميع : نعم.

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

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

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

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

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

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

كل التلاميذ منهمكون في العمل عدا اثنين يتحدثان بصوت خافت.

الأستاذ : أحذركما إن نطقتما بأية كلمة سأعاقبكما.

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

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

يدخل المدير برفقة المفتش.

الاستاذ : قيام

يقوم التلاميذ

الأستاذ : جلوس.

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

الأستاذ : مرحبا.

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

فجأة يقوم مذعورا إلى السبورة.

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

الأستاذ :هذا ليس خطأ ، إنما التلاميذ..

يقاطعه المفتش

المفتش: أظن أ نك تعبان وتحتاج إلى راحة ،سنصحح الخطأ ،إذا أردت تقسيم هذه الكعكة على23 لابد أن تكون كبيرة.

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

يعيد قراءة المسألة..

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

الآن المسألة واضحة.

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

يدخل الحارس القسم.

الحارس : سيدي ، اتصلت بك زوجتك منذ قليل.

الأستاذ : ماذا تريد هي الأخرى ؟

الحارس : اتصلت كي تذكرك بأن تشتري لها كعكة بالفراولة.

الأستاذ : (بانفعال شديد) ماذا كعكة فراولة ؟

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

النهاية

الحواس الخمس

(تفتح الستارة على شجار الحواس الخمس)

الحواس الخمس : أنا...أنا...لا بل أنا...أنا...

(تدخل بعد ذلك المرأة الحكيمة بعدما يدير كل واحد ظهره للمقابل له)

الحكيمة : (وهي تطوف حولهم) ما بكم؟...ما بكم؟؟

العين : سيدتي، لقد اختلفنا فيما بيننا، أينا الأهم، أينا الأفضل، أينا الأجمل؟؟ أرجوك افصلي بيننا.

الحكيمة :من أنت؟

العين :أنا؟ أنا العين، بي يرى ويشاهد الإنسان كل ما حوله، فلولاي لما تمتعت بغروب الشمس، ولما استطاع أحد تحديد الأشكال وألوانها.. بواسطتي يستمتع الأطفال الصغار بمشاهدة الرسوم المتحركة، وبواسطتي...

الأذن : (مقاطعة) يغشون من الامتحانات.

(تضحك باقي الحواس بصوت عال)

العين :إنكم لا تعرفون قيمتي، اسألوا أحد المكفوفين وهو سيجيبكم.

الحكيمة :أكملي.

العين :إنني إضافة إلى وظيفتي، أمنح الوجه جمالا ونضارة ليس لهما مثيل، تخيلي نفسك سيدتي بدون عينين..(تضحك بسخرية).

(تتركها الحكيمة وتتوجه نحو الأذن).

الحكيمة :وأنت، عرفيني بنفسك.

الأذن :أنا الأذن، من ذا الذي لا يعرفني؟ من ذا الذي يجهل دوري؟ من دوني لن يستمع أحد إلى خرير المياه وزقزقة العصافير، ومن دوني لن يتمتع أحد بالقرآن الكريم غذاء الروح، والدواء الذي يبعد الحزن والغم، كما أنني أحفظ توازن الجسم.

الحكيمة :جميل...جميل.

الأذن :إيه..أنا ضرورية للنظر جيدا.

(تنظر باستغراب.)

الأذن :أجل سيدتي، إذ كيف يمكن ارتداء النظارات من دوني؟؟ (تضحك بخبث).

الحكيمة : (ملتفتة نحو الأنف) اقترب أيها الصغير.

الأنف :أنا مريض ابتعدي عني.

(تدفعه باقي الحواس نحو الحكيمة)

الحكيمة :من أنت؟

الأنف :أنا الأنف.

الحكيمة :وما دورك؟

الأنف :أيعيش الإنسان من دون أنف؟ فبي يتنفس.

الحكيمة :بالفم..

الأنف :لكنه لا يحجز الغبار والأوساخ، أما أنا فأستطيع بفضل شعيرات خاصة، وبذلك أمنعها من الوصول إلى الرئة، فأقي الجسم من الأمراض، خاصة الحساسية منها.

الحكيمة :صدقت.

اللسان :(متطفلا) وطبعا ستسألينني من أكون؟ سأقول لك إني اللسان، أما عن دوري، فلن أجيب أنا، (يشير إلى الجمهور) فهؤلاء شهودي.

(يشير إلى الجمهور) أخبروها بما تعرفونه عن أدواري.

(يبدأ الجمهور بسرد أدوار اللسان من ذوق وكلام وتحريك الطعام...)

الحكيمة :حسنا أيها المغرور.

اللسان :لقد نسوا دورا يا سيدتي.. فبه يثرثرون داخل الفصل.

(يعم الضحك).

الحكيمة :هدوء..أرجوكم.

(تتجه نحو الجلد).

الحكيمة :وأنت يا...

الجلد :جلد.

الحكيمة :تقدم يا جلد..ما دورك؟

الجلد :أنا يا سيدتي أغطي كل مناطق الجسم، أوفر له حماية كبيرة بفضل حاسة اللمس، فأنبه الجسم لأية وخزة، ولأي تغير كبير في درجة الحرارة بواسطة الأعصاب الحسية المرتبطة بي، دون أن ننسى دوري في التنفس وإخراج العرق عن طريق المسام الموجودة على سطحي... تبقى هذه بعض أدواري، ألا أصلح أن أكون أفضلهم؟

الحواس الأخرى : لا بل...أنا الأفضل...بل أنا الأجمل...لا أنا...

(ترتفع أصواتهم ويعلو الضجيج من جديد).

الحكيمة : (تصرخ بأعلى صوت) يكفي...

لقد حاول الجميع لفت الأنظار إليه، وتوجيه الأضواء نحوه، ونسيتم أنكم كلكم تسكنون جسدا واحدا تنتمون إليه، ودوركم أن تتكاملوا لا أن تختلفوا، أن تتعاونوا لا أن تتنافروا، فأنتم كلكم في خدمة الجسد ليؤدي مهامه على أكمل وجه.

(تتجه نحو الجمهور) أصدقائي الأحباء، مدرستنا مثل هذا الجسد، وأنتم حواسه، فهي ترى بأعينكم وتتكلم بلسانكم، فالتسامح التسامح، والتعاون التعاون.

ELEVE 2

On n'est pas des ignares, Madame, on est des européens !

ELEVE 1

C'est vrai, Madame ! C'est vous qui l'avez dit !

LA MAITRESSE, *avec lassitude.*

Oui. Je sais… bon. Je crois que nous allons sortir. C'est l'heure de la récréation.

LES ELEVES, *sortant de la classe en criant.*

Vive la récré ! vive l'Europe ! Vive la terre !

Eh bien… je suppose… oui, pourquoi pas…

ELEVE 3

Alors je suis bretonne, française, européenne et terrienne ?

Ben dis donc Gaëlle…Eh bien… ma foi… oui.

LA CLASSE, *sauf l'élève 3*

Ben dis donc Gaëlle !

ELEVE 5

Madame, moi je suis née à Marseille. Je suis marseillaise aussi, alors.

LA MAITRESSE

Oui, et provençale également parce que Marseille se trouve en Provence.

ELEVE 5, *incrédule*

Alors je suis marseillaise, provençale, française, européenne et terrienne ?

LA MAITRESSE

Eh bien… oui, ma petite Valérie.

LA CLASSE

Oh ! Là !là ! Valérie ! Qu'est-ce qu'ils vont dire tes parents ?

LA MAITRESSE

Mais que voulez-vous qu'ils disent ? C'est pareil pour tout le monde ! Tenez… moi par exemple : je suis née à Mauriac en auvergne. Je suis donc mauriacoise ; auvergnate ; française, européenne et…terrienne !

ELEVE 1

Et institutrice !

LA MAITRESSE

Non ! Enfin… oui ! Je veux dire… ah ! Là ! Là ! Comment voulez-vous qu'on arrive à construire l'Europe avec des ignares pareils !

Ben… Euh…

Je ne sais pas, Madame. Ça m'est venu comme ça, quand vous avez dit : ravioli…spaghetti…

ELEVE 1

Macaroni !

LA MAITRESSE, *fâchée à nouveau.*

Ah ! Non ! Ça suffit ! Bon, écoutez-moi bien. En Europe, on trouve l'Espagne, l'Allemagne, la Grande-Bretagne et c'est tout pour les mots en « agne ». Il y a aussi : l'Italie, la Belgique, le Luxembourg, le Portugal, la Grèce, l'Irlande, les Pays-Bas, le Danemark, l'Autriche, la Suisse… enfin, vous devriez savoir ça, quand même… vous êtes européens !

LA CLASSE, *surprise.*

Ah bon ?

LA MAITRESSE

Comment ça : « Ah bon ? » Que croyez-vous que vous êtes ?

La CLASSE

Ben… Français…

LA MAITRESSE

Mais oui, vous êtes français ! Et comme la France est en Europe, vous êtes aussi des Européens ! C'est quand même simple, non ?

ELEVE 3

Madame, moi je suis née en Bretagne, je suis européenne quand même ?

LA MAITRESSE

Mais bien sûr, Gaëlle ! LaBretagne, c'est en France ! Alors tu es bretonne, française et… européenne !

LA CLASSE, *sauf l'élève 3*

Bretonne, française et européenne ! Ben dis donc Gaëlle…

ELEVE 4

Mais, Madame, comme l'Europe est sur la Terre, est-ce qu'on a le droit de dire que nous sommes des Terriens ?

LA MAITRESSE, *prise de court, elle hésite.*

LA CLASSE, *sur un rythme de rap.*

Ce n'est même pas ! Ce n'est même pas ! Ce n'est même pas de la musique !

LA MAITRESSE, *pincée.*

Ah ! C'est très drôle ! Vraiment ! Bravo ! *(Reprenant sur un ton conciliant.)* Enfin les enfants, je ne vous parle pas du Rap, mais de l'Europe. L'Eu-rope *: (épelant)*E.U.R.O.P.E

L'Europe est un continent. On y trouve la France et tous les pays voisins de la France : l'Allemagne, la Grande-Bretagne, l'Espagne…

ELEVE 2

La montagne !

LA MAITRESSE,*corrigeant l'élève gentiment*.

Mais non, pas la montagne. La montagne n'est pas un pays, voyons !

ELEVE 3

La champagne !

LA CLASSE

Un pays !

LA MAITRESSE,*commençant à perdre patience.*

Non ! La champagne n'est pas un pays. C'est en France la Champagne. C'est une région…une région de France. *(Reprenant son calme.)* Alors quels sont les autres pays que l'on trouve en Europe.

ELEVE 4

La lasagne !

LA MAITRESSE,*énervée*

Arrêtez de me sortir des noms en « agne » ! Lasagne ! Quelle idée ! Et pourquoi pas ravioli ou spaghetti, tant que tu y es !

ELEVE 5

L'Italie !

LA MAITRESSE,*ravie.*

Oui ! L'Italie est un pays d'Europe. C'est très bien. Comment as-tu trouvé ?

ELEVE 5

Les européens de François Fontaine

Costumes et accessoires

- Des tables et des chaises de classe
- Un tableau mobile et un bureau
- Quelques livres et cahiers

Décor

Le décor représente une salle de classe. On disposera les tables sur deux rangées pour y faire asseoir tous les élèves (intervenants ou figurants) face à la maîtresse.

Personnages

- La maîtresse
- Elève 1
- Elève 2
- Elève 3
- Elève 4
- Elève 5
- Elève 6
- D'autres élèves

Quand le rideau se lève,

La maîtresse est debout devant ses élèves.

LA MAITRESSE

Les enfants, nous allons aujourd'hui faire un peu de géographie. Je suppose que vous savez tous ce qu'est l'Europe.

LA CLASSE

Ben…Euh…

LA MAITRESSE

Allons, les enfants, l'Europe. L'Eu..rope. Allez, qui va répondre ? L'Europe c'est… ?C 'est… ?

ELEVE 1

C'est la musique à la radio, Madame ! Mais on ne dit pas le Rop, on dit le Rap.

LA MAITRESSE

Le Rap ? Mais je ne vous parle pas du rap, cette musique épouvantable ! Ce n'est même pas… Ce n'est même pas… Ce n'est même pas de la musique !

LE GARDE – Tu nous fais peur… Qu'est-il encore arrivé? Nous t'écoutons, parle.

CREON - A peine étais-je revenu de la grotte mortelle où gisaient déjà deux des miens qu'un troisième cadavre m'attendait en travers de mon chemin. Désespérée par la mort de son fils, Eurydice, ma femme, ma reine, me maudissant à jamais, avait tranché le fil de ses jours. Quand je suis arrivé, elle était étendue au pied de l'autel, transpercée d'une lame aiguë, tandis que ses yeux tout blancs s'ouvraient sur les ténèbres de la mort.

LE GARDE - Hélas, l'effroi me fige sur place. Ce que dit Créon, les dieux l'ont-ils vraiment voulu?

CREON – Oh, je vous en supplie, vous, Thébains, laissez partir loin d'ici le fou qui a dévasté sa propre famille. Tout vacille entre ses mains. Trop lourd est le fardeau dont les dieux l'ont chargé. Qu'elle vienne sur lui la mort, qui est le seul bien qu'il puisse maintenant désirer… (il sort en chancelant)

LE GARDE - Vraiment la sagesse et la justice sont les premières conditions du bonheur. Si l'on ne veut pas s'exposer à leur vengeance, il ne faut jamais commettre d'impiété envers les dieux.

CREON - (rentrant) J'entends, vieillard entêté, que tu as l'audace de t'élever contre moi.

TIRESIAS - Ô roi, je parle dans ton intérêt. La sagesse est le premier des biens…

CREON - A mes yeux, la déraison est bien le pire des malheurs. Ma volonté ne fléchira pas, sache-le.

TIRESIAS - Les rites dont on entoure un mort appartiennent aux dieux, ils ne te regardent en rien. Si tu persistes dans tes desseins, sache, toi, qu'à peine le soleil couché il y aura un mort dans ta famille. Ce sera le prix à payer pour avoir précipité un vivant chez les morts et retenu sur terre un mort qui appartient aux dieux. M'as-tu entendu? (pause) Enfant, ramène-moi maintenant.

CREON - (à l'assistance) Mon esprit se trouble. Les paroles du devin sont terribles… Que dois-je faire? Il m'en coûterait de revenir sur mes décisions! Faudrait-il vraiment que j'aille extraire cette fille de son cachot. Mais peut-on résister à la volonté des dieux? (pause)…Vite, mes serviteurs, prenez des haches et des pics et courons. J'ai peur! C'est moi qui l'ai enfermée, c'est moi qui la délivrerai. (il sort)

- 6 -

LE GARDE – (entrant, essoufflé) Hélas, hélas, que cette histoire est douloureuse à raconter… Nous sommes donc allés sur la colline, là où gisait le corps déchiqueté de Polynice. Nous avons lavé le cadavre avec l'eau purificatrice et supplié la déesse de nous pardonner… Moi, j'étais tout heureux de voir que le roi avait changé d'avis, car je craignais par trop la colère des dieux… Mais hélas! Alors que nous nous approchions de la grotte où la jeune fille était enfermée, nous entendîmes de loin un hurlement de douleur… "Malheur à moi, dit le roi, c'est la voix de mon fils!" Nous nous hâtons, nous écartons les pierres qui ferment le tombeau et nous apercevons un spectacle effrayant: elle, elle s'est pendue avec son voile et lui, Hémon, le fils de notre roi, l'étreignant à pleins bras, gémissait… Lorsqu'il nous aperçoit, sans un mot, il crache au visage de son père et, tournant sa fureur contre lui-même, se plante lui-même son épée dans le flanc. Et il reste là, cadavre enlacé à un cadavre, célébrant ainsi ses noces dans le monde des morts… Mais voici Créon qui revient… A-t-il quelque chose à ajouter à cette terrible histoire?

- 7 -

CREON – (revenant) Ô Peuple de Thèbes, mon malheur surpasse encore ce que vous venez d'apprendre. Écoutez ce que vous ne savez pas encore… Vraiment pourquoi a-t-il fallu que je sème la mort? Ô moi, trois fois misérable criminel, comment puis-je me supporter moi-même? Écoutez…

elle qui détruit les États. On doit toujours soutenir les mesures qui sont prises en faveur de l'ordre et en tout cas ne jamais céder à une femme. N'es-tu pas de mon avis?

HEMON – Père… Certes… la raison est un don des dieux aux hommes. Mais es-tu sûr, en parlant comme tu le fais, de parler selon la raison…

CREON – Comment? Nous irions, à notre âge, apprendre la vérité d'un jeune imbécile?

HEMON - Tu vois, tu réponds comme si tu étais toi-même un enfant. La vérité n'a pas d'âge.

CREON - Malheureux fils qui fait le procès de son père!

HEMON - Malheureux père, que je vois offenser la justice…

CREON - Cela suffit: tu n'épouseras pas cette femme vivante.

HEMON - Eh bien, elle mourra, mais en mourrant elle en fera périr un autre? Je t'aurai averti! (il sort)

CREON - Il me menace de se tuer! Je l'en empêcherai bien … (il sort)

- 4 -

ANTIGONE - (retraversant la scène, conduite par le garde) Voyez ce que je suis et quelles lois me frappent, lorsque, sans les honneurs dus aux morts, je vais vers ce cachot d'un nouveau genre qui, sous la terre accumulée, deviendra mon tombeau. Que je suis malheureuse, ô moi qui ne dois déjà plus être comptée au nombre des vivants mais qui ne suis pas encore au nombre des morts et qui n'aurai plus jamais la joie de contempler au dessus de ma tête le flambeau sacré du soleil. Ô tombeau, chambre nuptiale, ma prison à jamais… (ils sortent)

- 5 -

UN ENFANT - (à l'assistance) Écoutez-moi, vous tous! Je vous amène le devin Tirésias. Je suis son guide. Il est aveugle mais, dans ces circonstances troublées, il y voit plus clair que nous.

TIRESIAS - Ô peuple de Thèbes, ton roi va commettre une lourde faute et nous allons être tous pareillement souillés par cette chair offerte aux oiseaux et aux chiens. L'erreur est fréquente chez tous les mortels et nous ne devons pas lui en vouloir de s'être trompé, mais le mortel qui s'entête dans l'erreur est un criminel. Peut-on se glorifier de faire mourir une seconde fois ce qui est déjà mort une première fois? O toi, mon enfant, va chercher notre roi, que je lui parle…

enterrement officiel. Quant à l'autre, ton Polynice exécré, revenu d'exil pour mettre sa patrie à feu et à sang, j'ai condamné sa dépouille à rester sans sépulture sur le champ de bataille jusqu'à ce qu'elle ait été complètement dévorée par les bêtes sauvages.

LE GARDE – Ô mon roi, c'était une bonne décision et je l'approuve…

CREON - Toi, le garde, maintenant que tu as trouvé le coupable, tu peux retourner d'où tu viens. (il reste)

- 2 -

CREON - Donc, tu as agi en toute connaissance de cause, contre la loi que j'avais édictée.

ANTIGONE - Oui, car il y a des lois éternelles et inébranlables, qui surpassent toutes les autres: ce sont celles que les dieux ont fixées aux hommes. Parmi lesquelles, l'obligation d'ensevelir les morts avec honneur. Elles ne datent ni d'aujourd'hui ni de hier mais de toujours et je les respecte avant les tiennes, qui ne sont que les lois d'un tyran. Pourrais-je, par crainte du tyran que tu es, m'exposer à la vengeance des dieux?

CREON - Tu es bien la seule à penser de cette façon. N'as-tu pas honte?

ANTIGONE - Je ne vois pas de honte à honorer un frère!

CREON - Le bon ne peut se comparer au méchant. L'ennemi même mort ne peut se comparer à l'ami.

ANTIGONE - L'un et l'autre me sont chers. Je suis née pour l'amour et non pour la haine.

CREON - Eh bien donc, va les rejoindre! (il tire son épée)

ANTIGONE - Vas-y, qu'attends-tu? Je n'ai pas peur de ton épée…

CREON – (rentrant son épée) Non, je ne veux pas porter la main sur toi, qui est ma nièce et la fiancée de mon fils: mais je te ferai enfermer dans un tombeau obscur jusqu'à ce que tu y périsses de ta propre mort. O garde, toi qui as voulu rester ici pour satisfaire ta curiosité, emmène-la donc toi-même à la mort. (le garde emmène Antigone)

- 3 -

HEMON - (entrant en courant) Père, certes tes ordres sont justes, je n'en doute pas. Mais…

CREON - Laisse cette fille trouver un époux dans les Enfers. Je l'ai prise en flagrant délit de rébellion contre mon autorité. Il n'est pire fléau que la désobéissance, c'est

ANTIGONE

par Michel Fustier
(toutes les pièces de M.F. sur : http://theatre.enfant.free.fr)

PERSONNAGES

Antigone, le garde, le roi Créon,

un enfant, le devin Tirésias, le fils de Créon Hémon..

L'HISTORIEN DE SERVICE - Antigone est une héroïne de la légende grecque célébrée pour s'être opposée à l'injustice des lois de la tyrannie. C'est le prototype de la "résistante", dont le souvenir fut particulièrement évoqué en France lors de l'occupation allemande de 1940. C'est Sophocle, un auteur dramatique grec du Vème siècle avant J.C., qui a raconté son histoire dans la pièce qui porte son nom, un des chefs-d'œuvre du théâtre mondial. Nous ne pouvions faire mieux que de nous inspirer étroitement de lui. Antigone refuse de respecter l'ordre du roi Créon qui interdit de donner une sépulture convenable au cadavre de son frère…

- 1 -

LE GARDE - (traînant Antigone et parlant au peuple) Cette fois-ci, je la tiens! La voilà la coupable. Nous l'avons prise sur le fait… O roi, viens voir!

CREON - (entrant) Qu'y a-t-il?

LE GARDE - Regarde, c'est elle…

CREON – Antigone?

LE GARDE - Oui. Nous nous étions mis en observation à quelque distance de la chose, pour ne pas trop sentir l'odeur nauséabonde qu'elle dégage, car elle a été déjà déchirée par les chiens… Et nous avons vu arriver cette fille, qui, avec ses mains, s'est mise à gratter la terre pour recouvrir les restes du cadavre et faire ensuite sur cette tombe improvisée une offrande…

CREON - C'est bien ce que je craignais. Toi, Antigone, connais-tu la défense que j'avais fait proclamer?

ANTIGONE - Pouvais-je l'ignorer?

CREON - Tes deux frères se sont entretués… Mais l'un, notre Etéocle, combattait légitimement pour sa patrie de Thèbes et il a eu droit à tous les honneurs d'un

MADAME EINSTEIN - La première a explosé le 6 août 1945 à Hiroshima. Tu le sais bien!

EINSTEIN - Oui, je le sais. Mon Dieu, mon Dieu, je n'aurais jamais dû…

MADAME EINSTEIN - Et la seconde, trois jours après, à Nagasaki.

EINSTEIN - Hiroshima, Nagasaki…

MADAME EINSTEIN - Deux villes japonaises…

EINSTEIN - Et des cibles civiles! Je me sens toujours aussi coupable. Je ne peux pas m'empêcher de le penser: c'est comme si c'était moi qui avais appuyé sur le bouton.

MADAME EINSTEIN - Tu es un savant… Rien d'autre.

EINSTEIN - Main non, je suis un imbécile, un ignorant. On commence sa vie tout innocemment, on est un bon petit chercheur, très pacifiste, on déteste l'armée et la guerre, on est passionné par la science, on regarde fondre le sucre dans sa tasse, on poursuit un rayon de lumière… Ensuite on essaye d'expliquer intelligemment ce que l'on croit avoir compris… Et puis on publie quelques articles sans importance réelle… Mais ça fait du bruit. On reçoit même le prix Nobel… Et combien de morts?

MADAME EINSTEIN - On a peine encore à la savoir exactement… Cent mille peut-être d'un côté, trente mille dit-on de l'autre. Ou plus!

EINSTEIN - C'est horrible! …Et tout à coup on s'aperçoit, qu'avec ses découvertes, pendant qu'on avait le dos tourné, il y en a qui en ont profité pour mettre au point des bombes capables de détruire des villes entières. Vraiment j'aurais aimé que tout ceci ne soit qu'une fiction!

MADAME EINSTEIN - N'exagère pas: ce n'est pas toi qui les a fait exploser.

EINSTEIN - Oui, mais sans moi, elles n'auraient jamais explosé.

MADAME EINSTEIN - Qu'en sais-tu. Si tu n'avais pas trouvé, un autre aurait trouvé…

EINSTEIN - C'est vrai. Bien sûr qu'un autre aurait trouvé, c'était dans l'air et ce n'était pas si malin. Mais en fait, celui qui a trouvé, c'est moi. Je suis mêlé à toute cette épouvantable histoire…

MADAME EINSTEIN - Tu ne crois plus en l'homme?

EINSTEIN - Si… tout de même, j'y crois. Il ne faut pas désespérer. Mais je ne peux m'empêcher de mettre dans ma croyance une forte dose de… Relativité!

L'ASTRONOME ROYAL - (entrant) …Vous voulez dire Einstein, ce Juif allemand. How shocking! Si vous voulez mon avis, toutes ces inventions, ce sont de fariboles…

SIR ARTHUR EDINGTON - Justement, monsieur le président de la Société royale d'astronomie…

L'ASTRONOME ROYAL - Songez, Sir Arthur, un homme qui attente à l'honneur de notre Newton, qui prétend que la notion de pesanteur est périmée, que l'espace est courbe, que la ligne droite n'est pas le plus court chemin d'un point à un autre, que les parallèles se rejoignent…

SIR ARTHUR EDINGTON - Permettez-moi de vous le faire remarquer, vous en oubliez.

L'ASTRONOME ROYAL - Tant mieux! Et tout cela sans avoir fait la moindre expérimentation! Vous savez que ce fantaisiste se vante même de n'avoir jamais travaillé qu'avec son stylo. Pas d'instruments, pas de laboratoire… des calculs! Je vous le dis, ce sont des fariboles! En tout cas, de la science-fiction. Il faudrait tout de même pouvoir vérifier.

SIR ARTHUR EDINGTON - Justement, nous venons de faire un test décisif. Dans sa théorie, il affirme que les rayons lumineux peuvent s'infléchir au voisinage d'une masse importante, le soleil, par exemple.

L'ASTRONOME ROYAL - Foutaises. Le soleil est tellement brillant que l'on ne peut rien observer dans son voisinage.

SIR ARTHUR EDINGTON - Habituellement, c'est vrai. Mais justement, grâce à une éclipse du soleil par la lune, nous avons quand même pu observer et vérifier. Il a raison.

L'ASTRONOME ROYAL - Je n'en crois rien. Il faudra refaire vos calculs et mettre un point final à toute cette agitation. J'y veillerai.

- 4 -

L'HISTORIEN DE SERVICE - Mais la deuxième guerre mondiale vient d'éclater et Einstein craint que les nazis ne parviennent à utiliser ses découvertes à des fins militaires. Il écrit au président des Etats-Unis.

EINSTEIN - (il lit) Monsieur le président des États-Unis, je crois qu'il est de mon devoir de citoyen du monde de vous avertir: des savants allemands ont découvert qu'il pourrait y avoir des applications pratiques terrifiantes à ma formule: E=MV2. Ou pour parler plus clair, ils s'appuieraient sur mes découvertes pour créer une bombe d'une extraordinaire puissance. Ils pourraient ainsi gagner la guerre. Je suis attaché à la sauvegarde du monde libre, dont vous êtes, vous autres Américains, les premiers garants. Je ne veux pas qu'il soit écrasé par le nazisme. Je vous supplie donc instamment d'organiser aux États-Unis une recherche qui permette de prévenir leurs efforts… C'est moi, Albert Einstein, savant juif allemand, viscéralement attaché à la paix, qui vous en supplie.

- 5 -

L'HISTORIEN DE SERVICE - Vers la fin de sa vie, à Princeton, aux Etats-Unis où il s'est réfugié, Einstein jette un regard sur son passé. Ses découvertes ont effectivement été utilisées par les Américains pour fabriquer l'arme atomique. Il est terrifié…

L'HISTORIEN DE SERVICE - Einstein, qui était né allemand, se fixa néanmoins en Suisse. Et justement, vous allez entendre deux professeurs suisses, dans un café, à Berne, qui font part de leur étonnement à la lecture du compte-rendu des découvertes d'Einstein.

PREMIER PROFESSEUR - Je l'ai bien connu, cet Einstein: nous étions collègues au Bureau des brevets… C'était un jean-foutre. J'étais juste en face de lui… Enfin quand je dis que j'étais en face: il était ailleurs, toujours ailleurs, et pas moyen de le coincer. Il rêvait… Il rêvait la plupart du temps. Nous autres, Suisses, nous avons les deux pieds sur terre.

SECOND PROFESSEUR - Oui, mais ces quatre articles qu'il vient de publier…

PREMIER PROFESSEUR - De la spéculation pure et simple. Ridicule!

SECOND PROFESSEUR - On en parle, pourtant. Tu as vu le journal? On dit que c'est un génie.

PREMIER PROFESSEUR - C'est facile de faire parler de soi.

SECOND PROFESSEUR - Pas tellement. Tu as déjà essayé?

PREMIER PROFESSEUR - Oh, il ne me faudrait pas longtemps… Tu sais qu'à Munich ils l'avaient foutu à la porte de son école?

SECOND PROFESSEUR - Allons donc?

PREMIER PROFESSEUR - Avec la mention : "Nuit au respect dû aux professeurs".

SECOND PROFESSEUR - Dans les lycées allemands, ça ne pardonne pas!

PREMIER PROFESSEUR - Oui, tandis que nous en Suisse, nous accueillons toute la raclure… Les marginaux, les anarchistes, les utopistes, les fouteurs de merde…

SECOND PROFESSEUR - … Il a quel âge exactement?

PREMIER PROFESSEUR - Dans les 25, 26 ans.

SECOND PROFESSEUR - Moi, ce qui m'inquiète, c'est son équation : E=MV2… D'autres disent E=MC2! Établir, comme il le fait, une équivalence entre la masse M et l'énergie E, cela me fait frémir. V étant la vitesse de la lumière…

PREMIER PROFESSEUR - C'est purement théorique… ne t'affole pas.

SECOND PROFESSEUR - Je me méfie de ce qui est purement théorique, parce que le jour où ça devient pratique…

PREMIER PROFESSEUR - Ridicule! Je prendrais dans mes mains un ou deux gros cailloux et tout à coup ils m'éclateraient au nez…?

SECOND PROFESSEUR - Tu rêves! Pas n'importe quels cailloux… Mais oui, ce serait de la masse qui se transformerait en énergie. Et d'après mes calculs, ça péterait très fort.

- 3 -

L'HISTORIEN DE SERVICE - Cependant que vingt ans plus tard, en 1919, à Londres, à la Société royale d'astronomie, les découvertes d'Einstein sont passionnément commentées.

SIR ARTHUR EDINGTON - (avec l'accent anglais) Je suis le professeur Arthur Eddington, de la Société royale d'astronomie de Londres. J'ai toujours été un admirateur du grand Einstein et, bien que nos deux nations sortent à peine de la plus grande guerre que le monde ait connue… nous sommes en I919! je reste un chaud partisan des théories de la Relativité.

LES REMORDS D'EINSTEIN.

*

Michel Fustier
(toutes les pièces de M.F. sur : http://theatre.enfant.free.fr)

PERSONNAGES
Einstein enfant, sa mère,
premier professeur suisse, second professeur suisse,
le président de la Société Royale d'Astronomie et Sir Arthur Eddington,
Einstein âgé, Sa femme. L'historien de service.

- 1-

L'HISTORIEN DE SERVICE - Albert Einstein, qui au début du vingtième siècle, découvrit la relativité, reçut le prix Nobel et contribua aux inventions atomiques, n'en fut pas moins pour commencer un enfant lent d'esprit et mal adapté à la vie scolaire… Il était déjà plongé dans les méditations qui le conduisirent peu après à ouvrir sur le monde un regard complètement nouveau…

EINSTEIN enfant - Dis, maman, quand je tourne avec ma cuiller, pourquoi est-ce que le sucre fond dans ma tasse de thé?

LA MERE D'EINSTEIN - Albert, tu me casses les oreilles… Pourquoi, pourquoi? Prends les choses comme elles sont: le sucre fond dans l'eau, et encore plus dans l'eau chaude. Ça ne te suffit pas?

EINSTEIN - Et justement, pourquoi encore plus dans l'eau chaude?

LA MERE D'EINSTEIN - Tu vois, tu recommences. Tu ne seras donc jamais normal: regarde les autres enfants… Ils tournent leur cuiller dans leur tasse sans poser de questions.

EINSTEIN - Mais tu as une explication, toi? Et dis, maman, quand je regarde la fumée de la pipe de Papa, pourquoi est-ce qu'elle s'envole sans bien savoir où elle va? Ou bien le sait-elle?

LA MERE D'EINSTEIN - La fumée est… volatile. C'est pour ça.

EINSTEIN - Qu'est ce que ça veut dire: volatile?

LA MERE D'EINSTEIN - Tu ne me laisseras pas tranquille. Volatile, cela veut dire qu'elle… vole.

EINSTEIN - Ah, cela veut dire que tu ne sais pas. .. Et dis, maman, si je poursuivais dans le ciel un rayon de lumière, est-ce que je pourrais le rattraper?

LA MERE D'EINSTEIN - Il faudrait que tu coures drôlement vite.

EINSTEIN - Aussi vite que la lumière, je suppose. Et si, courant aussi vite que la lumière, je le rattrapais et que je monte dessus, est-ce que j'irais deux fois plus vite?

LA MERE D'EINSTEIN - Cet enfant est définitivement complètement idiot. Tu n'as pas encore touché ton violon aujourd'hui… Va donc faire tes gammes.

- 2 -

A la classe

L'enseignant : Les matieres s'étendent par la chaleur et se rétrécissent par froid, donnes moi un exemple.
Eléve 1 :Le vacance d'été.
L'enseignant :Comment ??? pourquoi؟؟؟
Eléve 1 :Parceque la vaccance d'été 3 moi,mais seulement 2 semaine pendant l'hiver.
L'enseignant :Assis toi.
Toi mon petit, où se trouve l'inde؟؟؟
Eléve 2 :Ah oui c'est pas loin d'ici monsieur.
L'enseignant :Ah bon !!!! t'es sure؟؟؟
Eléve 2 :Ouiiii, car il ya un éléve indien il vient chaque jour avec une byccelette.
L'enseignant :Ooooh mon dieu,qu'est ce qu'ils ont ces éléves!!!
Emmmmm ,ton papa a acheté une jackette de cuir a 3000 mille dirhame, et il a échelonne a 3 mois, combien il sera payer chaque moi؟؟؟
Eléve 3 :100 dirhame.
L'enseignant :Non c'est faut, tu sais rien au mathématique.
Eléve 3 :Non, mais toi tu connais pas papa monsieur.
L'enseignant :Ooooh mon dieu !!! alors combien il t'a donné à la fete؟؟
Eléve 4 :je connais son papa,il l'a donné 10 dirhame.
L'enseignant :Et la prochaine؟؟
Eléve 4 :Il vas recupérer les 10 dirhame.
L'enseignant :Oooh la la la!!!!
Eléve 5 :Monsieur tu sais moi et mon frére nous avons appris par coeur la carte du monde.
L'enseignant :Ah bon !!!! bravooo, vous etes un bon exemple pour les autre éléves.
Alors ou se trouve l'espagne؟؟؟
Eléve 5 :Oooh, c'est pas dans la partie qui j'ai appris,c'est à la partie de mon frére.
.(le professeur pleure)
Eléve 6 :Monsieur, pouquoi le professeur najib est poilu؟؟؟
L'enseignant :Parcequ'il est intéllegent.
Eléve 7 :Et pourquoi tu es chauve؟؟؟
(Le professeur regarde au publique)
La fin.

en catimini de la cliente. Elle porte un masque, un suaire et un boulet aux pieds.) C'est un homme! Il ouvre la bouche.

Cliente : (apeurée)Que dit-il ?

Fille :(prenant une voix d'outre-tombe)Je t'attends, Adrienne.

Cliente :Sacrebleu. Il me parle à moi. Est-ce mon mari?

VOYANTE :Il veut encore dire quelque chose

Cliente : (qui est au bord de l'évanouissement) Parle, parle, mon Alphonse.

Fille :Où est caché le pot aux roses?

Cliente : (reprend, troublée)Le pot aux roses ?

Fille :Où as-tu jeté la clé de l'armoire du grenier?

Cliente :Armoire, quelle armoire?

Fille :Pourquoi n'as-tu pas continué de cultiver notre jardin?

Cliente :…

Fille :Quelle idée t'a donc pris de revenir ici sans moi?

Cliente :Je n'en puis plus. C'est insupportable d'entendre tous ces reproches! (Elle se bouche les oreille.)

VOYANTE (Elle pousse un grand cri.) Noir, son visage est devenu noir…C'est à présent un esprit maléfique et malfaisant.

(La cliente est pétrifiée sur sa chaise. Sa respiration s'accélère sur le coup de l'émotion) (La voyante poursuit, très inspirée.) Il s'approche de la femme. (La fille s'approche) Horreur! Sa main est armée d'un couteau de boucher. Il lève le bras, attention, il va la frapper.

(La fille touche légèrement l'épaule de la cliente. Celle-ci pousse un cri épouvantable et quitte la pièce en oubliant bien sûr le bâton de rouge et … le portefeuille.)

(La mère et la fille jubilent, elles ouvrent le portefeuille et découvrent à l'intérieur une poignée de confettis. Mines déconfites sur le baisser de rideau.)

Cliente : (un peu gênée) Vous lisez aussi dans les pensées. Je n'osais pas vous l'avouer de manière aussi abrupte. C'est cela même, ma chère.

VOYANTE : (Fait des manipulations autour de la tête de sa cliente et "transfère" son esprit dans la boule. Puis elle fait des incantations à la boule.) Mon Dieu, je vois.

Cliente : (très intriguée) Déjà. Que voyez-vous?

VOYANTE :Je vois … une femme.

Cliente : (très surprise et un peu déçue) Une femme ? Comment est-elle ?

VOYANTE : (brosse le portrait physique et la tenue vestimentaire de sa cliente.)

Cliente : (Elle s'observe.) Comme cela est mystérieux ! Le portrait que vous brossez a de curieuses similitudes avec une personne de ma connaissance. (Elle fouille dans sa mémoire)

VOYANTE : (poursuit sa description) Elle porte un sac à main en peau de chameau qui contient un peigne en émail dans sa deuxième poche.

Cliente : (elle fouille dans son sac, en retire le peigne, le met dans ses cheveux)

Ca alors! Quelle coïncidence! Comme c'est étrange. (au public) J'aime. J'adore. Je ne me suis jamais sentie si proche de mon défunt mari. Je tremble d'angoisse et de plaisir.

VOYANTE : Attendez, ne vous agitez pas. Il y a aussi…

Cliente :Quoi donc? Quoi donc? Quoi donc? (Elle "piaffe" sur sa chaise comme une enfant exubérante.)(au public) Je brûle d'impatience. Dites, ne me laissez pas ainsi languir.

VOYANTE :Un bâton de rouge.

Cliente : Exact ! (elle le pose sur la table, se "tartine" les lèvres) Mais encore?

VOYANTE :Un miroir.

Cliente : (fouille fébrilement le sac mais n'en sort rien) J'ai dû le laisser sur ma table de nuit.

VOYANTE :Un épais portefeuille en cuir de crocodile.

Cliente : Epais? (Elle le considère.) Oui, on peut le dire.(Elle le pose sur la table.)

VOYANTE : (Elle paraît sidérée.) Oh!

Cliente :Quoi donc ? Qu'est-ce à dire ?

VOYANTE :L'image est un peu brouillée… (La musique se fait plus forte.) Une ombre apparaît au fond de la toile. (A ce moment, sa fille sort de sa cachette et s'approche

FILLE : Maman, arrête. J'ai horreur que tu me dises cela. Ca me rend tout chose. Mets plutôt tes oripeaux!

VOYANTE : (Elle revêt sa "tenue" de voyante, fait quelques gesticulations et prend le ton d'une sorcière italienne.)

Je prrrrédis pour toi oun brrrrrrrrillant avenirrrr..

Scène 2

(On sonne.)

VOYANTE : Ca y est, c'est elle. Cache-toi derrière cette tenture et OK? (Elle lui fait un grand clin d'œil.)

(La cliente entre. C'est une femme du monde qui a des manières. Elle est habillée de façon extravagante et agite un éventail. Elle a un parler très snob. La musique de la Grèce antique reprend.)

VOYANTE : (Elle s'incline très respectueusement)

Madame la baronne Adrienne de la Grenouillère du Col de Cygne alambiqué, bienvenue dans ma modeste demeure.

Cliente : Cessez de vous répandre en politesses, ma chère. Feu mon mari qui était un homme de bien, paix à son âme (elle se signe), aimait à venir chez vous. Il me confiait chaque fois: "Adrienne, ma douce amie, ne trouvez-vous pas notre voyante quelque peu maniérée ?" Je lui répondais sans ambages : "Non, je ne veux point vous chagriner mais je sais que c'est une femme intelligente qui a de la considération pour notre situation." Dieu, maintenant, qu'il n'est plus, je me demande s'il n'avait tout de même pas un peu raison. (Elle fait un sourire de circonstance puis s'assied). Dites-moi plutôt , chère Madame, …

VOYANTE : Je suis à votre service, Madame la baronne de la…

Cliente : (la coupant) J'aime beaucoup les revenants.

VOYANTE : Les revenants?

Cliente :Oui, les esprits qui reviennent nous hanter après leur mort.

VOYANTE :Je vois, je vois.

Cliente : Pas si vite, attendez. Comment, comment je serais quand je serais morte.

VOYANTE : Vous aimeriez savoir si vous serez vraiment morte pour de bon ?

Cliente :Oui, mais encore…

VOYANTE :Si vous aurez une rencontre avec un revenant?

Une voyante qui n'a pas perdu la boule!

D'après une idée originale de Jennnifer Imboden Anne Sophie Lourenco et Delphine, Roux

Scène 1

VOYANTE : (Musique de la Grèce antique. La voyante fait des incantations devant sa boule magique.) Rien, rien, je ne vois toujours rien dans cette foutue boule. Et pourtant il faudra bien lui dire quelque chose.

(Entre la fille de la voyante. La musique s'éteint.)

FILLE : Est-ce que c'est écrit dans ta boule si tu me feras à souper ce soir?

VOYANTE :Tu sais bien que je n'aime pas que tu plaisantes avec mon instrument de travail.(Elle crache sur sa boule puis l'astique avec un chiffon sec.)

FILLE : Instrument de travail ? Un vulgaire globe de lampe ! Un piège à pigeons, oui !

VOYANTE : Il n'empêche que c'est grâce à ce piège à pigeons, - comme tu dis - que je gagne de quoi mettre du pain sur notre table.

FILLE : (Elle avise un vieux morceau de pain sec.)

Du pain? T'appelles ça du pain ? (Elle arrache avec peine un morceau.) (La bouche pleine) Un vulgaire morceau de farine rongé par la moisissure!

VOYANTE :Patiente encore un peu ma fille. Tout à l'heure, nous allons recevoir la baronne de la Tronche Machin Truc Chose…

FILLE :Et alors?

VOYANTE :Approche, que je te dise quelque chose à l'oreille. (jeu.)

FILLE : (conquise) Et tu crois que ça peut marcher?

VOYANTE : N'oublie pas que je suis capable de prédire l'avenir!

FILLE : (elle s'esclaffe) Tu parles.

VOYANTE :Ca marchera aussi sûr que cette boule est stupide!

FILLE :Maman, tu es la meilleure voyante extralucide que je connaisse!

VOYANTE :Là, je te reconnais bien, ma fille. (Elle la serre dans ses bras.)

VOYANTE : (dans un mouvement de tendresse) Depuis que ton père nous a quittées, je n'ai plus que toi comme consolation. Tu es mon soleil.

التمارين المسرحية

التمارين المسرحية

التعارف:

* التحضير - كامل المجموعة.

التركيز - على اللاعب الذي يتم ذكر اسمه.

الشرح -يقف اللاعبون بمن فيهم المدرب في دائرة ، يذكر المدرب اسم أحد اللاعبين ، ينظر الجميع إلى ذلك اللاعب ، اللاعب الذي أصبح عليه التركيز يذكر اسم لاعب آخر، ينظر الجميع إليه ... وهكذا.

ملاحظة - يمكن أن يقف المدرب خارج الدائرة ويراقب المجموعة ، واللاعب الذي لا ينظر إلى اللاعب الذي يتم ذكر اسمه ، يخرج من اللعبة.

* التحضير - كامل المجموعة.

التركيز - على التعارف مع عبارات التحية والمجاملة.

الشرح - تسير المجموعة في منطقة اللعب بشكل عشوائي متلقين التوجيه.

التوجيه -امش في الفراغ بكل الاتجاهات ، خلال مشيك في الفراغ قم بتحية الشخص الذي يقابلك بغمزة صغيرة بعينك اليمنى ، الآن اغمز بعينك اليسرى ، الآن قل "صباح الخير" لكل من تقابله ، الآن صباح الخير والمصافحة باليد اليمنى ، الآن صباح الخير والمصافحة باليد اليسرى ، الآن قل لكل من تقابله وأنت تصافحه : صباح الخير، أنا اسمي ... وأحب الموسيقى - مثلا-، الآن صباح الخير ، أنا اسمي ... وأكره الإزعاج - مثلا... -

التقييم - هل وجدت صعوبة في المصافحة باليد اليسرى ؟

* التحضير - مجموعة كاملة.

التركيز - على الاتصال بالنظر.

الشرح -تتجول المجموعة في القاعة على ألا تفارق عيني أي لاعب عيني لاعب آخر (أي أن يبقى كل اللاعبين متصلين مع بعضهم البعض بالنظر) ، وكلما التقى لاعبان يحيي أحدهما الآخر بالعين وانحناءة صغيرة من الرأس ، بعد ذلك يتصافح كل لاعبان يلتقيان ويلقيان التحية على بعضهما البعض ويتعارفان (يعرف كل منهما الآخر باسمه) ، تزداد سرعة المشي ويحيي الجميع الجميع بحرارة.

التوجيه - امشوا في القاعة بشكل عشوائي ، اتصلوا بالنظر ، لا تترك عينيك تفارقان عيني أي لاعب طيلة الوقت ، ألقوا التحية بانحناءة صغيرة من الرأس على كل من يقابلكم ، الآن فليتصافح كل اثنان يلتقيان وليلقيا التحية ويعرف كل منهما نفسه للآخر ، زيدوا السرعة الآن ، اتصال بالنظر ، تصافحوا بحرارة.

التقييم - هل كان من الصعب البقاء متصلا بالعين مع الآخرين.

* التحضير - جميع اللاعبين + كـرة.

التركيز - على أن تتعرف المجموعة على بعضها البعض.

الشرح - تقف المجموعة بمن فيها المدرب في دائرة ، يقوم المدرب بتمرير كرة إلى اللاعب أ الذي علي يمينه ويذكر اسمه ، يستلم اللاعب أ الكرة ويمررها إلى اللاعب ب ويذكر اسمه ...وهكذا ، بعد ذلك تمرر الكرة بشكل عشوائي مع ذكر الاسم.

ملاحظة - قد يبدي بعض اللاعبين بعض الخجل من ذكر الاسم ، لا تذكر ذلك اللاعب بالاسم وانما أطلب من الجميع ذكر الاسم بصوت عال .

* التحضير - جميع اللاعبين.

التركيز - على ذكر الاسم مع الإيقاع (في سرعة متساوية).

الشرح -يقف اللاعبون بمن فيهم المدرب في دائرة ، يذكر المدرب اسمه للاعب أ على يمينه بالتفاته حادة من الرأس ، يقوم أ بدوره بذكر اسمه للاعب ب على يمينه بالتفاتة حادة ... وهكذا.

ملاحظة - مدة مثل هذا التمرين لا تتعدى دقيقتين.

* التحضير - جميع اللاعبين.

التركيز - على ذكر الاسم واسم اللاعبين على اليسار وعلى اليمين.

الشرح -يقف اللاعبون بمن فيهم المدرب في دائرة ، يذكر المدرب اسمه واسم اللاعب أ الذي على يمينه واللاعب ك الذي على يساره ، بعدها يذكر اللاعب أ اسمه واسم اللاعب ب الذي على يمينه واسم المدرب الذي على يساره ... وهكذا.

التقييم - هل حفظ الجميع أسماء الجميع ؟ من منكم لم يحفظ جميع الأسماء بعد؟

تمارين تمهيدية:

*** الوقفة المسرحية**

التحضير - جميع اللاعبين.

التركيز - على الوقفة المسرحية الصحيحة.

الشرح -يقف الجميع في دائرة بمن فيهم المدرب ، الجسم مستقيم ، الوجه مواجه لمستوى الرأس تماما - ويتم ذلك بانخفاض الرأس للأمام بحوالي 2 سم - الأرجل متلاصقة ، تفتح القدمان من الأمام على شكل زاوية حادة (V) ، يتم إرجاع الكعبين ليصبح الشكل مستقيما (II)، تفتح القدمان مرة أخرى على شكل (V)بحيث يصبح مكان القدمين تحت الكتفين مباشرة ، الركبتان مسترخيتان مع انحناءة بسيطة الأمام ، الذراعان بجانب الجسم والكتفان في حالة استرخاء.

التقييم - هل تشعر بالارتياح مع هذه الوقفة ؟ هل اعتدت عليها؟

ملاحظة - أطلب من اللاعبين أن يتحركوا ويسيروا ويتكلموا وهم يأخذون وضع الوقفة المسرحية حتى يعتادوا عليها ولا يتحركوا بتشنج.

*** المواجهـــة :**

التحضير - مجموعات زوجية.

التركيز - على الثقة وكسر الحواجز والتعرف على الذات بطرق أعمق.

الشرح -يقف كل لاعبين متقابلين ، يمر التمرين في خمس مراحل : الوقوف مع كلام ، النظر فقط ، النظر واللمس ، الاتصال الجسدي ، والتعليق الايجابي .

التوجيه -قف مقابل زميلك وجها لوجه ، تحدثا عن أي شيء لمدة دقيقة واحدة ، ألآن قفا دون كلام وانظرا في عيون بعضكما البعض فقط ، الآن المس يد زميلك ، المس وجهه ، مرتين على الأقل ، الآن المسه برجلك أو يدك أو الاثنتان معا، الآن ليغلق أ عينيه وليلمس ب وجه أ بلطف ويخبره برأيه الايجابي فيه، مثلا: أنت صديق جيد وأعتقد أنني سعيد بالتعامل معك.

التقييم - كيف شعرتم في مراحل التمرين المختلفة ؟ أين واجهتم صعوبة خلال التمرين ؟

ملاحظات - 1) يجب التركيز على الخجولين لكسر حاجز الخجل لديهم.

(2إذا كان هناك إناث في المجموعة فاشرح التمرين مسبقا لتجنب الحرج.

*** القواطع الانفعاليـــة :**

التحضير -تقسيم منطقة التمثيل إلى ثلاثة مناطق بواسطة اللاصق ، كل منطقة من المناطق الثلاثة تعبر عن انفعال محدد يقرره المدرب : (توتر ، حزن ، ألم ، سعادة ، خوف ، غضب ، جوع ، ضعف ، قوة ...الخ. (

التركيز - على التعبير عن انفعالات مختلفة دون أي تحضير مسبق.

الشرح -على كل لاعب أن يمر بالمناطق الثلاث خلال ثوان وعليه أن يعبر بجسده وبصوته عن الانفعال الذي حدده المدرب لتلك المنطقة خلال مروره بها.

التوجيه - تحول إلى الحالة المحددة في كل منطقة حال دخولك إليها.

التقييم - هل كان التحول الفوري صعبا ؟

*** الكرسي الانفعالـــي :**

التحضير - كرسي عليه رسالة (ورقة فارغة.(

التركيز - على التعبير عن انفعال محدد دون تحضير مسبق وتطوير العفوية والخيال وربطهما بالحركة.

الشرح -يضع المدرب كرسيا وسط المسرح ويضع عليه ورقة فارغة هي عبارة عن (رسالة ، خطاب ، شهادة مدرسية ، نتيجة فحص طبي ، مخالفة سير ، شهادة طلاق ، خارطة، جائزة ...الخ) ، يتوجه اللاعب للكرسي ، يلتقط الرسالة ويقرأها ، يعبر اللاعب خلال قراءته للورقة بوجهه وانفعالاته الجسدية عن حالته ثم يخرج ، لا يزيد الارتجال عن نصف دقيقة.

التوجيه - اقرأ ما في الورقة بوضوح ، لا تتسرع ، ما هو مضمون الرسالة ؟ ، عبر بوجهك عما تقرأ ، عبر بجسدك عما تقرأ ، عرفنا بما تقرأ من خلال الانفعال الجسدي ، احرص على العفوية.

التقييم - الجمهور، هل كان التعبير الوجهي والجسدي واضحين ؟

*** لغـــة الجســـد :**

التحضير - مجموعة كاملة.

التركيز - على تقمص حالات وشخصيات.

الشرح - يتجول اللاعبون في القاعة وبينما هم يتجولون يطلب منهم المدرب تقمص عدة شخصيات أو حالات.

التوجيه -امش بهدوء وفي كافة الاتجاهات ، أنت تلبس حذاءا عاليا وتنورة ضيقة وتركض محاولا اللحاق بالحافلة ، امش ، أنت امرأة حامل ، امش ، أنت تحمل على رأسك إبريقا من الماء وتقفز على قدم واحدة ، امش ، أنت عجوز طاعن في السن ومحني الظهر ، امش ، أنت شخص قزم تمشي بجانب شخص آخر طويل جدا وتتحدث معه ، امش ، قدميك الآن عالقتين ببقعة من الزفت وأنت تحاول المشي ولكن الأمر صعب جدا ، امش ، أنت تمشي فوق رمل ساخن في الصحراء والرمل يحرق قدميك ، امش ، أنت تغوص في الماء ، امش ، أنت تمشي على أرض زلقة مليئة بالصابون وتحاول أن تحافظ على اتزانك كي لا تقع أرضا ، امش، أنت تمش على حد سيف ماض ، امش ، اختر الآن إحدى الحالات السابقة أو حالة من عندك وامش بها.

التقييم - صف إحساسك وأنت تمشي بحالة (كذا)...

ملاحظة -عندما يمشي اللاعبون بإحدى الحالات السابقة أو حالة جديدة من عندهم أعطهم بعض الوقت حتى يندمجوا في تلق الحالة ويتقنوها ، وإذا لزم الأمر فامش معهم وساعدهم على إتقان تلك الحالات.

*** همـــس المســـرح :**

التحضير - ممثلي جمهور.

التركيز - على الهمس على المسرح ، الهمس بإلقاء كامل وبحنجرة مفتوحة.

الشرح -تتفق فرق من لاعبين أو أكثر على أين ، من وماذا بحيث يضطر اللاعبون للهمس لبعضهم البعض . مثلا : لصوص في دورة المياه، زوج وزوجة يتخاصمان في حفلة ، طالبان يغشان في الامتحان . يمكن للاعبين الجلوس مباشرة قبل رفع الستار واللهاث لبضع ثوان في منطقة اللعب.

التوجيه - افتح حنجرتك ، استعمل كامل جسدك ، اهمس من قاع قدميك وللأعلى ، ليس همسا ... همس مسرح ، أشرك الجمهور بهمسك على المسرح ، ركز على همس المسرح ، همس المسرح.

التقييم -هل تكلم اللاعبون بصوت منخفض أم استعملوا همس المسرح ؟ اللاعبون ، هل سمحتم للتركيز بالعمل لصالحكم ؟ الجمهور، هل توافقون؟

ملاحظات - 1) بما أن هذا التمرين يتطلب قدرا عظيما من الطاقة الجسدية، فان الطاقة المتحررة تجلب: متعة حية ، وضع مسرحي مثير ، أو تلوينا فوريا أيضا . إذا تم التركيز على همس المسرح ، فانه تنتج عن هذا التمرين عادة تجربة مسرحية متنوعة للاعبين.

(2النداء "دقيقة واحدة" ربما يضاعف مجهود الفريق في هذا التمرين.

*** الشهيق البطيء مع رفع الذراعين :**

التحضير - مجموعة كاملة يعملون بشكل منفرد.

التركيز - على فتح مجرى التنفس.

الشرح -يرفع الممثل ذراعيه عاليا قدر المستطاع وهو يأخذ شهيقا واقفا على رؤوس أصابع قدميه ، ثم يخرج الهواء من رئتيه وهو يعود لحجمه الطبيعي ، بعد عدة مرات يكرر العملية ولكن هذه المرة بضغط الجسم حتى يشغل أقل فراغ ممكن خلال عملية الزفير.

التوجيه - خذ نفسا عميقا وأنت تقف على أصابع قدميك وترفع ذراعيك لأعلى ما يمكن ، الآن أخرج الهواء وأنت تعود لحجمك الطبيعي ببطء ، الآن خذ نفسا عميقا وأخرج الهواء وأنت تصغّر جسمك لأدنى حد ، كرر العملية.

ملاحظة -تمارين التنفس كلها جيدة لملء الجسم بالهواء النظيف وتنشيط عمل الدماغ وفتح مجرى التنفس مما يبعث النشاط في جسم الممثل ويهيئه للكلام بصوت واضح.

تمارين التركيز:

*** ثلاثة تغييرات :**

التحضير - مجموعة كاملة.

التركيز - على لاعب آخر لرؤية أين تحدث التغييرات.

الشرح -المجموعة الكاملة تقسم إلى فرق كل منها من شخصين . كل فريق يلعب في الوقت نفسه ، ولبدء اللعب يراقب الشريكان كل منهما الآخر ملاحظين الزي ، الشعر ، الإكسسوارات ، ...وهكذا ، يدير الشريكان عندها ظهريهما لبعضهما البعض ويقوم كل منهما بثلاث تغييرات في مظهره الشخصي - فرق الشعر ، فك رباط الحذاء ، نقل الساعة لليد الأخرى ، وعندما يكونا جاهزين ، يواجه الشريكان بعضهما ثانية ويحاولان أن يحددا التغييرات التي قام بها كل منهما.

ملاحظات 1- يمكن أن تلعب هذه اللعبة بمتعة وإثارة بتغيير الشركاء أحيانا والطلب منهم القيام بأربعة تغييرات. 2- غير الشركاء مرة أخرى واطلب خمس أو ست أو سبع أو حتى ثمان تغييرات وهم يديرون الظهر أيضا .

*** إرسال النظر :**

التحضير - مجموعة كاملة.

التركيز - على الرؤية كصفة فيزيائية للعيون.

الشرح - يرسل اللاعبون نظرهم ليراقبوا الأشياء وليسمحوا للأشياء بأن ترى .

التوجيه -أرسل بنظرك للمحيط حولك ، نظرك هو صلة جسدية فيك ، اجعل نظرك يكون نشطا، أرسل نظرك إلى وسط الغرفة ، حولك ، اسمح لشيء بأن يأتي ويصبح مرئيا ، خذ وقتا لرؤية ذلك الشيء ، اللحظة التي ترى فيها شيئا ، دع ذلك الشيء يراك ، استمر في تغيير الأشياء.

التقييم - ما الفرق بين رؤية شيء وجعل شيء يصبح مرئيا ؟

ملاحظه - العيون هي جزء من الجسم (ثابت) والرؤية/النظر هو موجه جسدي (صلة) تصل إلى ما وراء الجسم في المحيط.

*** عــود الكبريــت:**

التحضير - عيدان كبريت.

التركيز - على المحافظة على عود الكبريت.

الشرح -مجموعات من اثنين ، كل اثنين يمسكان بعود كبريت (أو عودين) بين اصبعي السبابة والابهام ويتحركان في الفراغ بطرق مختلفة دون السماح لعود الكبريت بالسقوط.

التوجيه - تحركوا ، دعوا الأجساد تتشابك ، حافظوا على الأعواد ولا تسمحوا لها بالسقوط ، ركزوا ، امشوا ، انخفضوا أرضا ، اجلسوا ، تمددوا ، لا تتوقفوا عن الحركة ، حافظوا على الأعواد.

التقييم - هل كان من الصعب الحفاظ على العود من السقوط ؟ من منكم حافظ على عوده؟ كيف ؟

*** اختراق الأشياء:**

التحضير - مجموعة كاملة.

التركيز - على اختراق شيء بالنظر.

الشرح - يرسل اللاعبون نظرهم كأداة للمرور من خلال شيء ثابت / صلب والعودة.

التوجيه -أرسل بنظرك كصلة بعينيك ، دع النظر يمر من خلال شيء ثابت، أرسله خلال أشياء ثابتة/ صلبة ودعه يعود ، أنت لا تحاول الرؤية ، أنت في حالة راحة ، نظرك يحاول أن يخترق الشيء ، اخترق الشيء بالنظر.

التقييم - اللاعبون ، هل أضيف أي بعد جديد للرؤية مع هذا التمرين ؟

ملاحظة - اجعل اللاعبين يرسلون نظرهم خلال مجموعة من الواح النوافذ، (خارج لوح واحد والعودة من خلال آخر).

*** لعبة تشخيص الأشياء :**

التحضير - القائد: اجمع أغراضا بقدر ما هنالك من لاعبين.

ممثلي جمهور.

التركيز - على تشخيص شيء من خلال اللمس فقط.

الشرح -يقف اللاعبون في دائرة ، يتقدم لاعب إلى مركز الدائرة ويقف ويده خلف ظهره، يمرر القائد بعض الأشياء إلى يد اللاعب ، ومستخدما حاسة اللمس فقط، يحاول اللاعب تشخيص الشيء . عندما يشخص اللاعب الشيء يمكنه النظر إليه، عندها يستدعى لاعب آخر إلى المركز ويعطى شيئا جديدا ليشخصه.

التوجيه - ما هذا الغرض ؟ لم هذا الغرض ؟ ما لونه ؟

ملاحظات – 1- اسأل في التوجيه أسئلة فقط إذا كان اللاعب تائها ولا يستطيع وصف الشيء.

2- اختر أشياء يمكن تمييزها وكذلك لا تستعمل يوميا (ملقط ، كروت لعب ، دبابيس ورق" ، مبراة ، أقلام ، فرشاة شعر، ختم مطاطي ، تفاحة ...الخ) .

3- السؤال عن اللون يسر اللاعبين وفي عدة حالات تكون الإجابات صحيحة.

4- تنويع: قد يستدعى اللاعبون إلى مقدمة الغرفة ويقفون وظهورهم لممثلي الجمهور الذين يجلسون في مقاعدهم.

*** التأثـــــر :**

التحضير - ممثلي جمهور "لاعبون يمثلون الجمهور. "

التركيز - لا تركيز ، لاعبون واقفون لا يفعلون شيئا.

الجزء الأول-

الشرح - مجموعة كاملة مكونة من فريقين ، الفريق الأول يقف في خط واحد مواجها للجمهور الجالس

"الفريق الثاني" ولا يفعل شيئا .

التوجيه -لا تفعل شيئا ، سوف ننظر إليك ، هذا كل شيء ، لا تفعل شيئا ، سوف ننظر إليك . (إذا بدأ أحد اللاعبين بعمل شيء ما لوحده لا تناد ذلك اللاعب بالاسم ، بل وجه لكل اللاعبين:) لا تفعل شيئا، سوف ننظر إليك.

التقييم - لا تقييم حتى يقوم كلا الفريقين الأول والثاني بلعب الجزئين الأول والثاني.

ملاحظات –1- الهدف من الجزء الأول هو جعل الممثلين يقفون غير مركزين. ابق مع الجزء الأول حتى يصبح واضحا أن كل الممثلين الواقفين غير مرتاحين . بعض الأفراد سوف يقهقه وينتقل من قدم لأخرى ، آخرون سوف يثبتون في وضعهم أو يحاولوا أن يظهروا اللامبالاة.

2- إذا بدأ أعضاء فريق الجمهور بالضحك فتجاهل الضحك وشدد على: " سوف ننظر إليك. "

الجزء الثاني -

التركيز - على عمل شيء معطى من قبل الموجه (عن عد الكراسي).

الشرح -عندما تبدأ علامات عدم الارتياح تظهر على لاعبي الفريق الأول، فان الموجه يعطي اللاعبين مهمة أو وظيفة ليتمموها ، كعد بلاط الأرضية أو الكراسي في الغرفة . يتم توجيه اللاعبين للاستمرار في العد - آو عمل أي شيء معين - حتى تختفي علامات عدم الارتياح ويظهر اللاعبون استرخاء بدنيا وتحررا جسديا.

التوجيه - عد كل (الكراسي) في الغرفة ، أنت تفعل أهم شيء في حياتك ، استمر بالعد ، ابدأ ثانية ، (عندما تختفي علامات عدم الارتياح بدل الفريقين) شكرا لكم ، الفريق الأول بإمكانكم الجلوس . الفريق الثاني ، قفوا بعرض مقدمة الغرفة بمواجهة الفريق الأول ، قفوا هناك فقط ولا تفعلوا شيئا (اكمل توجيه الجزء الأول وانتقل للجزء الثاني مع الفريق الثاني كما سبق قبل التقييم مع المجموعة كاملة.(

التقييم - ماذا شعرت عندما كنت واقفا في البداية أمامنا ؟ كيف شعرت بيديك ، برجليك ، كيف شعرت بمعدتك ؟ رقبتك ؟ الجمهور: كيف كان يبدو الممثلون وهم واقفون لا يفعلون شيئا ؟ كم واحد منكم شعر بوجود "فراشات" في المعدة عندما كان واقفا في البداية؟ عندما كنت تعد أو تفعل ما كنت تفعل كيف شعرت ؟ ماذا حدث ليديك المتعرقتين ، رقبتك المتشنجة ، أو معدتك المريضة ؟

ملاحظات – 1- جواب المجموعة سوف يكون في الحال: "عدم الراحة الجسمانية اختفى"، لماذا؟ " كان لدي ما أفعله . " وضح واشرح أن هذه التجربة هي فهم للتركيز وأنه في كل ألعاب المسرح سوف يعطى الممثلون تركيزا - أي: شيء ليفعلوه.

2- اسمح لكل ممثل بالتجربة الشخصية في اكتشاف قوة التركيز في فعل شيء ما عضويا.

3- منذ بدأ الفريق الثاني بمراقبة تحول الفريق الأول عندما أعطي أفراده شيئا ليفعلوه، فان بعضهم قد يبدأ

العد لوحده بدون أمر المدرب حتى يتجنب عدم الارتياح . وجّه هكذا لاعبين باستمرار إلى " لا تفعل شيئا " خلال الجزء الأول.

*** مفاتيح الطاقة في جسم الإنسان :**

التحضير - أزواج.

التركيز - على مفاتيح ومداخل الطاقة في جسم الإنسان.

الشرح -يستلقي اللاعب أ على بطنه ويبدأ اللاعب ب بتدليك مفاتيح الطاقة في جسمه على التوالي ، ومفاتيح الطاقة هي : 1) جانبي الفقرات الخمس الأخيرة أسفل العمود الفقري . 2) أول فقرة في العمود الفقري من الأعلى ،أسفل الرقبة . 3) مفترق عظام إصبعي السبابة والإبهام . 4) وسط كفة اليد تماما . 5) وسط بطن القدم تماما . 6) مركز الرأس.

التوجيه - دلك جانبي الفقرات الخمس الأخيرة أسفل العمود الفقري ، دلك برقة ، دلك الفقرة الأولى أسفل الرقبة ، الآن دلك ما بين إصبعي السبابة والإبهام برفق ، الآن وسط كفة اليد اليمنى ، وسط كفة اليد اليسرى ، الآن وسط بطن القدم اليمنى ، وسط بطن القدم اليسرى ، والآن دلك مركز الرأس.

التقييم - اللاعب أ هل شعرت بالفرق بعد التدليك ؟ كيف ؟

واجهتم صعوبة خلال التمرين ؟

ملاحظات - 1) يجب التركيز على الخجولين لكسر حاجز الخجل لديهم.

2) إذا كان هناك إناث في المجموعة فاشرح التمرين مسبقا لتجنب الحرج.

*** تقسيم خشبة المسرح :**

التحضير - مجموعة كاملة.

التركيز - على مناطق القوة والضعف على خشبة المسرح.

الشرح - يشرح المدرب للممثلين مناطق القوة والضعف على المسرح موضحا أن المسرح يقسم الى تسعة مربعات متساوية كالتالي:

المربعات الثلاثة الأولى : يمين المقدمة ، وسط المقدمة ، يسار المقدمة.

المربعات الثلاثة الثانية : يمين وسط المسرح ، مركز الوسط ، يسار الوسط.

المربعات الثلاثة الثالثة : يمين عمق المسرح، وسط العمق ، يسار العمق.

على أن يفهم الممثلون بأن المربعات الثلاثة الأولى هي المنطقة الأقوى وأقوى نقطة فيها (وسط المقدمة) ، والمربعات الثلاثة الثانية هي الأقل قوة وأقوى نقطة فيها (مركز الوسط) ، والمربعات الثلاثة الثالثة هي الأضعف وأقوى نقطة فيها (وسط العمق) .

ملاحظة - الاتجاهات في المسرح هي من ناحية الممثل وليست من ناحية الجمهور.

*** دائـــــرة الثقـــــة:**

التحضير - مجموعة من 5 – 8 لاعبين.

التركيز - على تعزيز الثقة بين اللاعبين.

الشرح -يقف اللاعبون في دائرة ضيقة دون ترك فراغ فيما بينهم ، يقف أحد اللاعبين في الوسط ، يغلق عينيه ، يجعل جسمه كقطعة واحدة، ويترك نفسه للاعبين الذين ينقلونه فيما بينهم ، يجب أن يتم التمرين بحذر شديد ، فلا مجال للمزاح فيه ، اللاعب يثق بزملائه وأي خطأ قد يسبب له ضررا كبيرا.

التوجيه - شكلوا دائرة ضيقه ، ليقف أحدكم في مركز الدائرة ، أغمض عينيك ، أترك نفسك لزملائك ، هل تثق بهم ؟ حسنا ، الآن ، أنتم هل أنتم مستعدون لحماية زميلكم والبرهان له بأنكم تستحقون الثقة؟ حسنا ، حركوه بينكم ببطء ، جيد، ليفتح الجميع عينيه وليكون مستعدا لأي طارئ ، أسرعوا قليلا ، أبطئوا ، ركزوا.

التقييم -اللاعب ، هل شعرت بالثقة في زملائك ؟ هل شعرت بالخوف في لحظة من اللحظات ؟ اللاعبون ، هل شعرتم بالمسؤولية عن سلامة زميلكم ؟

*** لعبة المنديل:**

التحضير - مجموعتان متساويتان من اللاعبين + منديل.

التركيز - على سرعة الاستجابة والتنفيذ.

الشرح -يقف المتدربون في صفين متقابلين وعلى بعد مترين من بعضهما البعض ، الصفان مرقمان عكس الاتجاه ، فمثلا بوجود اثني عشر لاعبا سيكون هناك صفان كل منهما مرقم من واحد الى ستة وسيكون 1 مقابل 6 ، 2 مقابل 5، 3 مقابل 4 ...وهكذا، يذكر المدرب رقما فيحاول الشخصان اللذان يحملان هذا الرقم أن يركضا ليمسكا بمنديل (او أي غرض آخر) موجود في وسط المسافة بين الصفين ، يجب على الشخص الذي يمسك بالمنديل أن يوصله إلى صفه دون أن يلمسه اللاعب الآخر.

ملاحظات - 1) يستطيع المدرب أن ينادي على رقمين أو أكثر معا .

(2يستطيع المدرب أن يقف في وسط المسافة حاملا المنديل.

*** الاتهـــــــام** :

التحضير - اتهام يحدده المدرب.

التركيز - على المشاعر الحقيقية.

الشرح -هذه خدعة يقوم بها المدرب لتلقين اللاعبين درسا في المشاعر وردود الفعل الحقيقية . يقوم المدرب بتوجيه اتهام معين للاعبين، مثلا: يدعي بأن صاحب المحل المجاور للمسرح يتهم أحد اللاعبين بالسرقة ولكنه لا يعرف ذلك اللاعب بالتحديد ، بالطبع ستكون ردة الفعل لدى اللاعبين

حقيقية وسيبدأون بالدفاع عن أنفسهم ، وقد يبكي بعضهم مثلا إذا نظر إليه المدرب نظرة اتهام.

التقييم - نقاش في الموضوع.

ملاحظة - احرص على ألا يأخذ هذا التمرين وقتا أكثر من خمسة دقائق تقريبا لأنه قد يسبب بعض المشاكل في صفوف المجموعة.

*** لماذا أريد أن أعيش ؟** :

التحضير - مجموعة كاملة.

التركيز - على تحديد أفضل الأشياء للحياة من أجلها.

الشرح - يطرح المدرب سؤالا للنقاش ، والسؤال هو : لماذا أعيش ؟ أو ماذا أحب ؟ ماذا أكره؟ ...الخ.

التوجيه - نقاش مستفيض حول الإجابات.

ملاحظة - قد يكشف هذا النقاش جوانب خفية من شخصيات بعض اللاعبين مما سيساعد المدرب على التعامل معهم بشكل أفضل.

قائمة المصادر والمراجع

1. ألفونسو ساستره، " مسرح الطفل " ترجمة إشراق عبد العادل، دار المأمون للترجمة والنشر، العراق، ط2.
2. العربي بنجلون، مسرح الطفل بالمغرب، الجذور والتأسيس، مجلة آفاق تربوية، عدد 5-1992/6م.
3. سمر روحي الفيصل، ثقافة الطفل العربي، ص158/ أمين محمد أبو حجلة، في مسرح الكبار والصغار.
4. موسى كولدبرغ، مسرح الأطفال، ترجمة صفاء وماني.
5. د.روجي ديلديم، مسرح للأطفال، (مرجع بالفرنسية).
6. اكويندي سالم، المسرح المدرسي، المفهوم-الأهداف-الممارسة، اللقاء الجهوي الأول للمسرح المدرسي، من1 إلى 3 دجنبر 1994م، مراكش المنارة.
7. سالم اكويندي، مسرح الطفل والثقافة المؤسسية، مجلة آفاق تربوية، عدد 1995/10م.
8. مرعي حسن، 1993 ، المسرح المدرسي، دار مكتبة الهلال بيروت.
9. الحسين فسكا، المسرح المدرسي ومسرح الطفل، الدليل الإخباري، العدد 335، الجمعة 2013/02/22.
10. د. محمد الشتوي، ملحوظات حول المسرح التربوي، مجلة عالم الفكر، المجلة 18، العدد 43، يناير 88.
11. د.رزق حسن عبد النبي، المسرح التعليمي للأطفال (مسرحية المناهج)، ط1، الهيئة المصرية العامة للكتاب.
12. أفلاطون – جمهورية أفلاطون .
13. حسن المنبعي-المسرح. مرة أخرى– سلسلة شراع–طنجة–عدد 49 . 1990 .
14. انظر الأسعد الجموسي: (دور المسرح المدرسي في التكوين المسرحي: المثال التونسي)، مجلة التربية و التعليم، العدد 16، السنة 5، 1989.
15. د. علي الحديدي: في أدب الأطفال، مكتبة الأنجلو المصري ،ط 2، 1976 م.
16. عبد الرازق جعفر: أدب الأطفال، منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق، 1979 م، ص 99؛
17. مادي لحسن: (المسرح كتقنية بيداغوجية داخل المدرسة)، مجلة التربية و التعليم، العدد 1989/16 / السنة 5 .
18. مصطفى عبد السلام: تاريخ مسرح الطفل في المغرب ، مطبعة فضالة ، المحمدية، ط 1،1986 .
19. د.أحمد علي كنعان، أثر المسرح في تنمية شخصية الطفل، مجلة جامعة دمشق –المجلد 27 - العدد الأول + الثاني- 2011.
20. زلط، أحمد، 1986 ، جماليات النص الشعري، الشركة العربية للنشر والتوزيع، القاهرة، ص121.
21. د. عبد الرزاق جعفر: أدب الأطفال، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، الطبعة الأولى سنة 1979م.

22. الدليل المرجعي في المسرح المدرسي، إعداد جمعية التعاون المدرسي، اللجنة الوطنية للمسرح المدرسي،2002.
23. مصطفى عبد السلام المهماه، تاريخ مسرح الطفل في المغرب، ط1، 1986م.
24. موسى كولد برنج- مسرح الطفل ومنهج- ترجمة صفاء روستي – وزارة الثقافة – سوريا-دمشق 1990
25. التكمجي، حسين علي كاظم، وسائل المخرج في صياغة العرض المسرحي لتعزيز الاستجابة لدى المتلقي، رسالة دكتوراه غير منشورة، كلية الفنون الجميلة، بغداد، 2000.
26. ويلسون، جيلين، سايكولوجية فنون الاداء، عالم المعرفة، عدد 258، الكويت، 2000.
27. الطائي، محمد اسماعيل: التلقي في المسرح التربوي، مجلة اداب الرافدين، عدد ، 2004.
28. Graham, Keneth: values to children from good theatre 4th pr. University of washinton press. Seatle and London .P29.
29. توق،محي الدين وعبد الرحمن عدس:اساسيات علم النفس التربوي،الجامعة الاردنية، 1984 .
30. عبد الحميد، شاكر: التفضيل الجمالي، دراسة سايكولوجية التذوق الفني، عالم المعرفة، عدد 267، الكويت، 2001.
31. صالح، قاسم حسين: القراءة، الخلافة للواقع وتجسيد الاستجابات الجمالية، جريدة الزمان، عدد 2004/4، في 2005/1/3.
32. سلمون، سمير. مسرح الأطفال بين الواقع والطموح، مجلة الحياة المسرحية-دمشق- العدد 41 – عام 1994 .
33. عبد الرزاق، جعفر. الحكاية الساحرة- دراسة في أدب الأطفال –دمشق .
34. أسعد، سامية. الشخصية المسرحية- مجلة عالم الفكر- الكويت- المجلد 18 – الغدد الرابع- 1988 .
35. كولدبرغ، موسى. مسرح الأطفال- فلسفة ومنهج- ترجمة صفاء روماني- وزارة الثقافة- دمشق.
36. التدريب المسرحي، الدرجة1، جمعية كازافلور.
37. أولحبيب عبد السلام، نادر عبد اللطيف، اسخور مصطفى، اللقاء التكويني الثالث للمسرح المدرسي سنة 1995.
38. عبد الفتاح نجله، الدراما، علاج نفسي فعال للأطفال، ط1، القاهرة، 2010، عالم الكتب.
39. معلا نديم، لغة العرض المسرحي، دمشق، دار المدى، الطبعة الأولى، 2004.
40. الدسوقي عبد الرحمن، الوسائط الحديثة في سينوغرافيا المسرح، القاهرة، أكاديمية الفنون، دار الحريري، 2005.
41. الموسى مشعل، السينوغرافيا بين النظرية و التطبيق، موقع مرمريتا، بتاريخ 12-06-2004.
42. الأسدي حيدر جبر، السينوغرافيا : ذات متحركة في العرض المسرحي، جريدة الاتحاد، تاريخ : 09-04-2008.
43. جميل حمداوي، مدخل إلى السينوغرافيا المسرحية ،القاهرة : مجلة إبداع، 2009.
44. http://www.alhorria.info .

45. http://jesusmylord.religionboard.net.
46. عثمان عبد المعطى(د)عناصر الرؤية عند المخرج المسرحى، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب،1996 .
47. الكسندر دين: أسس الإخراج المسرحي ، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1983م .
48. د.ابراهيم حمادة : معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية ، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب،1971 .
49. دافيدوف لندا ل، مدخل علم النفس، تر: سيد الطواب وآخرون، ط3، القاهرة: (الدار الدولية للنشر والتوزيع)، 1983.
50. كرومي (عوني)، الحركة لغة الممثل، مجلة الحياة المسرحية، العدد40، دمشق: (مطابع وزارة الثقافة)، 1994.
51. نيلمز (هيننغ)، الإخراج المسرحي، تر: أمين سلامة، القاهرة: (مكتبة الانجلو المصرية)، 1961.
52. برغسون (هنري)، المادة والذاكرة، تر: أسعد عربي درقاوي، دمشق، 1967.
53. العلاج باللعب، إعداد هانى العسلى- أخصائي نفسى – القاهرة، http://dr-banderalotaibi.com.
54. ادريس المعروف، (مقال: الألعاب التعبيرية)، التدريب الوطني للمسرح المدرسي، جمعية التعاون المدرسي، 1987م.
55. العلاقات الانسانية في حياة الصغير رمزية الغريب 1967م مكتبة الانجلو المصرية.
56. دراسات في سيكولوجية الطفل ، ترجمة د.عبدالله الدائم.
57. كيف تلقى درساً .جماعة من الاختصاصيين – دار مكتبة الحياة بيروت – لبنان .
58. الانتاج الفكري ، هدى باطويل 1993م.
59. هيثكوت،دروثي:دلائل ومعان،مؤتمر المركزالعالمي للمسرح في التعليم/عمان/الاردن/ 2000 .
60. نيلمز، هبنج: الاخراج المسرحي/ ت امين سلامة/ مكتبة الانجلو المصرية.
61. محمد سعيد الجوخدار :مبادئ التمثيل والإخراج.
62. أحمد زكي :عبقرية الإخراج المسرحي،المدارس والمناهج.
63. عبد الكريم برشيد:حدود الكائن والممكن في المسرح الإحتفالي .
64. أيوب بوطلحة، المسرح المدرسي، بحث لنيل شهادة الإجازة، 2014.
65. مجلة آفاق التربوية:العدد 11.
66. جيرالدين براين سكس :الدراما والطفل .
67. معلا نديم، لغة العرض المسرحي، دمشق.
68. ماري الياس وحنان قصاب حسن ، المعجم المسرحي ، ط 2 ، (بيروت: مكتبة لبنان ناشرون ، 2006) .
69. محمود محمد كحيلة ، معجم مصطلحات المسرح والدراما ، ط 1 ، (الجيزة: هلا للنشر والتوزيع ، 2008).

70. محمد كاظم الشمري و زيد ثامر عبد الكاظم، توظيف أساليب الإلقاء للمثل في العرض المسرحي المعاصر، مجلة جامعة بابل العلوم الإنسانية، المجلد 21، عدد 3، 2013.
71. عبد الوارث عسر، فن الإلقاء، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993.
72. بطاقة تقنية للإلقاء والتعبير، اللقاء التكويني الثالث للمسرح المدرسي، جمعية التعاون المدرسي، 27-28 يناير 1995
73. د.جميل حمداوي، مسرح الطفل بين التأليف والإخراج، سلسلة المعارف الأدبية، الرباط، ط1 2010.
74. مسرح الطفل: الأهمية، الدور الوظيفي البنائي، آليات العمل والأهداف، الدكتور تيسير عبدالجبار الآلوسي، 01\06\2008.
75. مسرح الطفل: الأهمية، الدور الوظيفي البنائي، آليات العمل والأهداف، الدكتور تيسير عبدالجبار الآلوسي
76. وينفريد وارد مسرح الأطفال ترجمة محمد شاهين مطبعة المعرفة 1966.
77. بحث آراء وخبرات العاملين بمسرح الأطفال في مصر للمنركز القومي للبحوث الاجتماعية والجنائية مركز ثقافة الطفل 1979 .
78. أساسيات في أدب الأطفال ، د.محمد شاكر .دار المعراج الدولية ، الرياض 1414هـ/1993م. ط1 .
79. أدب الأطفال في ضوء الاسلام ، د. نجيب الكيلاني .
80. دراسات في التوظيف المسرحي، أ.د.عبدالله بن أحمد العطاس.
81. المسرح المدرسي ودوره في تنمية ثقافة الطفل ، بحث من إعداد دكتور/ كمال أحمد غنيم.
82. علم نفس النمو .د.حامد عبدالسلام زهران ، عالم الكتب القاهرة ط4 1977م .
83. تطور نمو الأطفال – ويلارد أولسون ، ترجمة ابراهيم حافظ وآخرين 1962م عالم الكتب القاهرة.

الفهرس

مقدمة **4**

مدخل **6**

I. **تحديد مصطلح "مسرح الطفل"** **6**

الإشكالية الأولى **6**

مسرح الطفل بين التقديم والتلقي 6

الإشكالية الثانية **7**

مسرح الطفل وتعدد التسمية 7

1- مسرح الطفل 7

2- المسرح المدرسي 8

3- المسرح التربوي 9

4- مسرح التعليمي 9

مفهوم الدراما و أثرها في التعليم 11

الدراما التعليمية 12

أثر الدراما في التربية والتعليم 14

أهداف مسرح الطفل 16

مسرح الطفل: الأهمية 25

خصائص مسرح الطفل 27

II. **مسرح الطفل وطبيعة الممارسة** **31**

1) مسرح الطفل في العالم 31

2) مسرح الطفل في البلاد العربية 36

3) مســـرح الأطفال في المغرب 39

الفصل الأول : النص الموجه للطفل وخصوصيات الكتابة الدرامية للأطفال **44**

I. مسرح الطفل والفئة المستهدفة **44**

1. الفئات المستهدفة ومراحل النمو 44
خصائص الطفولة (مع مطالب النمو) 47
2. التلقي عند الأطفال 52
II. خصوصيات الكتابة الدرامية للأطفال..... 56
1. تقنية الكتابة الدرامية للأطفال 62
2. اشتراك الأطفال في عملية الكتابة 62
III. مسرحة النصوص 23
1) التفكيك 63
2) إعادة كتابة النص المختار مسرحيا 63
3) مسرحة المناهج 64
IV. معايير عملية اختيار النصوص 65
الفصل الثاني: العرض المسرحي للطفل وخصوصيات الإخراج وإدارة الممثل : 25
I. عرض مسرح الطفل 70
1. الإخراج المسرحي للطفل وتقنياته 71
2. إدارة الممثل 88
3. اللعب 98
4. الإلقاء 106
5. الميم..... 11
الفصل الثالث : سيرورة إنتاج عرض مسرحي للأطفال: 114
خاتمة 125
المسرحيات 126
التداريب المسرحية 190
قائمة المصادر والمراجع..... 202