

## أثر المسرح في تنمية شخصية الطفل

الأستاذ الدكتور أحمد علي كنعان

كلية التربية

جامعة دمشق

### الملخص

يهدف هذا البحث إلى بيان أهمية مسرح الطفل في استثارة خيال الطفل وتنمية مواهبه وقدراته الإبداعية، وإظهار تاريخ المسرح ونشأته وخصائصه وأنواعه في مجالات الشعر والنثر ومسرح العرائس، كما يهدف إلى بيان أثر المسرح المدرسي في تنمية شخصية الطفل، وتنشيط عمليات الخلق والإبداع الفني لديه .

وانتهى البحث إلى عدد من التوصيات منها: ضرورة تعزيز مكانة المسرح المدرسي واعتماده في مدارسنا ومناهجنا التربوية، وتوظيفه لتحقيق الأهداف التربوية، وغرس القيم العربية الأصيلة المنشودة، وذلك من خلال نصوص مسرحية تتلاءم مع المرحلة العمرية للأطفال .

## مخطط البحث

أولاً: المدخل.

ثانياً: أهمية مسرح الطفل.

ثالثاً: نشأة مسرح الطفل وتطوره عربياً وعالمياً.

رابعاً: خصائص الخطاب المسرحي للأطفال.

خامساً: أنواع مسرح الطفل

أ- مسرح الطفل الشعري.

ب - مسرح الطفل النثري.

ج - مسرح العرائس.

سادساً: المسرح المدرسي وأثره في تنمية شخصية الطفل:

أ- تعريفه، أنواعه، أهميته، عناصره، فوائده.

ب - مقاصده ومسرحياته:

1- مسرحيات ذات المقاصد التربوية.

2- مسرحيات ذات الوظائف التعليمية.

سابعاً: مسرح الأطفال التلقائي (الارتجالي) من خلال التجارب الميدانية.

ثامناً: كيفية ممارسة الأطفال للنشاط المسرحي.

تاسعاً: خاتمة البحث وتوصياته.

- المراجع.

## أولاً: المدخل:

يقصد بمسرح الأطفال ذلك المسرح البشري الذي يقوم على الاحتراف من أجل الأطفال والناشئة، وُحُدِّتْ وظيفته الاجتماعية بأنها مساهمة عن طريق العمل الفني في التربية وبناء الأجيال الصاعدة. وينطبق على مسرح الأطفال كل ما ينطبق على مسرح الكبار من عناصر أدبية وفنية، فهو يحتاج إلى كاتب موهوب مبدع مثقف دارس لعناصر المسرحية ومقوماتها، ولخصائص الأطفال ومراحل نموهم. كما يحتاج إلى مخرج خلاق متميز. (العناني، 1997، 26).

وقد بدأت مسارح الأطفال تظهر في بداية العشرينات من القرن الماضي. ففي الاتحاد السوفيتي سابقاً على سبيل المثال ظهر أول مسرح للصغار بعد نجاح ثورة أكتوبر عام 1917، وفي بريطانيا ظهرت مسارح الأطفال عام 1927، وفي الدول النامية بدأت هذه المسارح بالظهور في مطلع الخمسينيات من القرن المنصرم، إذ بدأ ظهور مسرح الأطفال في مصر عام 1953، وظهر في سورية والأردن ولبنان في بداية السبعينات.

وقدمت مسارح الأطفال قصصاً فيها مزيج من عروض السحر والفولكلور واقتباسات من الأعمال الاتباعية، وحكايات وقصائد مغناة وغير ذلك..

وتجدر الإشارة إلى وجود أنواع متعددة من المسارح كانت تقدم للصغار والكبار، ومن هذه الأنواع "مسرح الدمى الذي انتشر انتشاراً واسعاً في البلدان العربية والأجنبية على السواء، إذ بلغ مسرح الدمى المتحركة أوجه في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين" (مرعي، 1993، 10).

"ويؤدي المسرح دوراً مرموقاً في مجال توجيه الأطفال وإنماء مداركهم، ويدرب الأطفال على الحياة، حيث يحقق تدريباً إيجابياً مفعماً بالعظة والأحكام الأخلاقية، وهو مدرسة الفصاحة والانفعال المضبوط، والمسرح ليس أدباً فحسب، ولكنه بما يصاحبه

من مؤثرات تشمل الموسيقى والتصوير فهو باقاة الفنون التي تحمل كل معالم الجمال " (دليل العمل الثقافي، 2003، 137).

وسوف نرى تفصيل ذلك من خلال بيان أهمية مسرح الأطفال، ونشأته عربياً وعالمياً، وخصائص الخطاب المسرحي للطفل، وبيان أنواع مسرح الطفل، وأثر ذلك في شخصية الطفل.

### ثانياً: أهمية مسرح الطفل:

" المسرح مظهر حضاري يرتبط بتقدم الأمم ورفقيها، وهو ليس وسيلة ترفيه أو متعة بقدر ما هو أداة تنوير ووسيط هام لنقل الفكر وبث الوعي والنهضة الاجتماعية والسياسية والفكرية ". (عيسى، 1998، 89).

ولا شك أن مسرح الطفل – خاصة – يكتسب أهمية مضاعفة لما يضطلع به من مهمة خطيرة في تنشئة الطفل وتكوينه وتفجير طاقاته الإبداعية والسلوكية. ولذلك لم يكن مارك توين Mark Tuin مبالغاً حين ذهب إلى أن مسرح الطفل هو أعظم الاختراعات في القرن العشرين، ووصفه بأنه " أقوى معلم للأخلاق، وخير دافع إلى السلوك الطيب، اهتدت إليه عبقرية الإنسان لأن دروسه لا تُلَقَّن بالكتب بطريقة مرهقة أو في المنزل بطريقة مملة، بل بالحركة المتطورة التي تبعث الحماسة .. إن كتب الأطفال لا يتعدى تأثيرها العقل، وقلما تصل إليه بعد رحلتها الطويلة الباهتة، ولكن حين تبدأ الدروس رحلتها من مسرح الأطفال، فإنها لا تتوقف في منتصف الطريق بل تمضي إلى غايتها" (ورينفريد، 1966، 44).

وتتعاظم الأهداف والمقاصد التي يؤديها مسرح الأطفال، فهو ينظر إليه بوصفه وسيلة تربوية، وهو "أحد الوسائل التعليمية والتربوية الذي يدخل في نطاق التربية الجمالية والتربية الخلقية فضلاً عن مساهمته في التنمية العقلية إلى جانب اهتمامه بالتعليم الفني للنشء منذ مراحل تكوينهم الأولى داخل المدرسة وخارجها".

ولمسرح الطفل أثر هام في استثارة خيال الطفل وتنمية مواهبه وقدراته الإبداعية، "قال فنون المتعددة التي يقدمها لنا المسرح توقظ لدى الطفل الإحساس بالمبادئ الفنية الأولية، وتسهم في تنمية وتنشيط عمليات الخلق والإبداع الفني" (عويس، 1986، 38، 39).

ويضطلع مسرح الطفل بمهمة تثقيفية جليظة، بل لعله أكثر الوسائط الثقافية تأثيراً، وربما كان أكثر قدرة على التوصيل من اكتساب المقروء، لأن الأطفال يجذبون بطبيعتهم للمسرح بوصف المسرحية (نوع من اللعب التخيلي) (أبو رية، 1986، 26)، ويجمع المسرح بين اللعب والمتعة الوجدانية، وفيه الحوار والألوان والموسيقى، وفيه الجمال والحقيقية، ولذلك فهو وسيط باهر من وسائط الثقافة.

ويؤدي مسرح الطفل دوراً هاماً في تكوين شخصية الطفل وإنصاجها، وهو وسيلة من وسائل الاتصال المؤثرة في تكوين اتجاهات الطفل وميوله وقيمه ونمط شخصيته.

وقد فطنت الدول المتقدمة إلى خطورة الأثر الذي يؤديه المسرح في تكوين شخصية الطفل وتربيته، ولذلك فهي تنظر إلى المسرح بوصفه من أهم وسائل تربية النشء، "فابتكرت إلى جانب مسرح العرائس والسيرك المسرح الموجه للطفل أو ما يسمى (مسرح المشاهد الصغير)، ويهدف هذا المسرح إلى تدعيم المبادئ التربوية المتصلة بالجوانب التعليمية فضلاً عن اهتمامه بالنواحي الخلقية والسلوكية والجمالية المتعلقة بالجوانب التربوية بمفهومها العام الشامل" (أبو رية، 1986، 39).

### ثالثاً: نشأة مسرح الطفل وتطوره عالمياً وعربياً:

ترجع نشأة مسرح الطفل إلى أصول فرعونية، وذلك من خلال ما يعرف بـ "مسرح الدُمى" حيث عُثر على بعض الدُمى في مقابر بعض أطفال الفراعنة، كما أشارت بعض الرسوم المنقوشة على الآثار الفرعونية إلى حكايات وتمثيلات حركية موجهة للصغار.

وكان المسرح المصري القديم يجذب الأطفال، فكانوا يشاهدون المسرحيات أو الاحتفالات التي تقام في المعبد أو مراكز النيل، وقد ثبت "أن أول مسرح للعرائس ولد في مصر على ضفاف النيل، وذلك من نحو أربعة آلاف عام" (أبو رية، 1982، 43).

ويبدو أن مسرح "الدُمى كان معروفاً في العالم القديم، وقد تحدث "أرسطو" في بعض مؤلفاته عن نوع من "الدُمى التي تتحرك تلقائياً، كما أشار (هوارس) إلى "دُمى خشبية تتحرك بشدّ الخيوط.

وقد عرفت أوروبا مسرح الطفل منذ القرن الثامن عشر، وبعد العرض المسرحي الذي قدمته مدام (ستيفاني دي جيلينيس) عام 1784م في باريس أول عرض مسرحي قديم للأطفال، حتى إن بعض الباحثين يؤرخون بهذا العرض لبداية مسرح الطفل. (الصوري، 1997، 20).

غير أن البداية أو النشأة الحقيقية -في تقديرنا- لمسرح الطفل تعود إلى القرن التاسع عشر، وترتبط ارتباطاً وثيقاً بالمحاولات المسرحية الرائدة للأديب (هانز كرسنتيان أندرسن) 1805 - 1875 م الذي يعدّ في طليعة من كتبوا مسرحيات للأطفال، ويُنظر إليه باعتباره الرائد الحقيقي لمسرح الطفل، وقد حازت أقاصيصه ومسرحياته شهرة واسعة، وترجمت إلى لغات عدة، ومنها (الحورية الصغيرة - عقلة الإصبع - البطة الدميّة - ملابس الإمبراطور)، ومن أشهر مسرحياته (الحداء الأحمر) التي أعدها للمسرح الكاتب الأمريكي (هانز جوزيف سميث) وتُرجمت إلى العربية، وعرضت مسرحياً للأطفال، وأصبح هذا العمل أول مسرحية في ثلاثة فصول لمسرح الأطفال في الوطن العربي. (أبو الخير، 1996، 25).

وتعدّ الولايات المتحدة الأمريكية في طليعة الدول التي اهتمت بمسرح الأطفال، وقد أنشئ أول مسرح للأطفال في الولايات المتحدة الأمريكية عام 1903، كما أنشئ مسرح الأطفال العالمي في أمريكا عام 1947.

ووصل الاهتمام بمسرح الطفل إلى ذروته في الاتحاد السوفيتي (سابقاً)، إذ تشير الإحصاءات إلى وجود نحو (47) مسرحاً بشرياً للأطفال، وأكثر من (111) مسرحاً للعراس. (سلام، 1998، 66).

وتنافست الدول الأوروبية في الاهتمام بمسرح الطفل، فافتتح أول مسرح للأطفال بمدينة (لايبزج) بألمانيا عام 1946، وكان من بين أهدافه إزالة الذكريات المؤلمة للحرب من نفوس الأطفال، والبدء فنياً وإنسانياً في تحمل مسؤوليات الحياة الجديدة. (سلام، 1998، 68).

وقد قام المسرح بمهمة كبرى في تعبئة المشاعر لمقاومة الغزو النازي، حيث قدمت على خشبة المسرح رواية (تيمور ورفاقه)، التي تحكي قصة طفل استطاع أن يشكل جماعة من الأطفال لمساعدة المحاربين، وعلى إثر تقديم هذه المسرحية أنشئت في جميع أرجاء البلاد التي مثلت فيها فرق من الأطفال أطلق عليها (منظمات تيمور)، انضم إليها ملايين الأطفال في الخطوط الخلفية، وراحوا يعاونون القوات والجنود بكل ما يستطيعون...، ويخدمون في المستشفيات...، وهكذا خلقت مسرحية على مسرح الأطفال مئات المنظمات وآلاف المقاتلين. (يوسف، 1967، 66).

وقد حظي مسرح الطفل الذي أسس بمدينة (برلين) بشهرة واسعة لارتكازه على معايير وأسس علمية، تمثلت في تقديم المسرحيات المناسبة لأعمار الأطفال، واهتمت بما يدخل البهجة في قلوبهم، ويغذي فيهم في الوقت ذاته روح البطولة والشهامة وحب الخير والجمال، ثم أصبح هذا المسرح بمنزلة مدرسة رائعة يفد إليها الأبناء برفقة آبائهم وأمهاتهم ومعلميهم " (يوسف، 1983، 72).

وينقل الأستاذ عبد التواب يوسف صورة رائعة عن احتفاء فرنسا بمسرح الطفل فيقول "إن فرنسا تعطي اهتماماً بالغاً بالمسرح المدرسي، وتقسّم باريس إلى أحياء، وتقدم مدارس كل حي أعمال واحد من الكتاب البارزين..، فالحي 16 مثلاً يتخصص في

موليير، وتقدم مدارس الابتدائية والإعدادية والثانوية أعماله، بينما يتخصص حي آخر في كورني...، وثالث في شكسبير...، وبعد أن يستمتع أبناء الحي بمشاهدة أعمال مدارسهم، يذهبون لمشاهدة أعمال الكتاب الآخرين في الأحياء الأخرى، ويستضيفون تلاميذها ليروا ما قدموه...، وبذلك تتم تغطية مساحة واسعة من الأسماء اللامعة، والأعمال الكبيرة يؤديها الطلاب ويتذوقونها على مدى العالم كله" (يوسف، 1982، 46).

وفي إيطاليا اهتمت (جيسي جرانتو) بإنشاء مسرح للأطفال الذين تتراوح أعمارهم بين خمسة أعوام إلى عشرة، وذلك عام 1959، وكان اهتمامها في اختيار النص المناسب ليس للطفل فقط وإنما للأب والأم اللذين يصطحبان الطفل إلى المسرح، وقد ركزت (جيسي) على المسرحيات التي كان لها رنين وصدى في المشاعر مثل (سندريلا) و(الأميرة الجميلة النائمة)، وبدأت بعرضها فلاقت إقبالاً، وبعد ذلك قدمت مسرحيات من تأليفها هي، وحازت نجاحاً كبيراً، واكتسبت ثقة الآباء والأمهات وإقبال الأطفال. (سلام، 1998، 69).

### نشأة مسرح الطفل في الوطن العربي:

أمّا عن نشأة مسرح الطفل في الوطن العربي، فيمكن القول بأن حكايات "خيال الظل" تمثل البدايات الأولى لتلك النشأة. و"خيال الظل" هو نمط من أنماط العرائس أو الشخص المتحركة، وشهد ولادته الحقيقية على يد ابن دانيال الموصلية في القرن السابع الهجري، حيث "كان سراة الناس وأثرياًؤهم في أول الأمر يستقدمون المخالين (اللاعبين بخيال الظل) في حفلاتهم ولياليهم اللاهية، مثلما يستقدمون كبار القصاصيين والمنشدين والمغنين، حتى إذا ما تلقفه الشعب من عمائر سراته إلى مجالات أفراده كثر المخالون وتطورت ألعابهم وفنونهم، وطفقوا يجوبون القرى وأحياء المدن في موالد الأولياء والمناسبات الدينية والقومية، ويقومون بالترفيه عن المدعوين في حفلات



الزواج والختان، ويعرضون باباتهم (تمثيلاتهم الظلية) في المقاهي وبعض الحانات والأسواق" (حمادة، 1963، 13).

وقد اتخذ مسرح "خيال الظل" شكلاً بدائياً، فكان هذا المسرح "عبارة عن حاجز خشبي بعرض الصالة يفصل المشاهدين "المصنفين" عن اللاعبين، ويرتكز هذا الحاجز على الأرض ويرتفع فوقها حتى قبيل السقف بقليل" (حمادة، 1963، 14).

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

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

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

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

**كما كتب مسرحيتين شعريتين هما:**

1- المواساة (مسرحية من فصل واحد نشرت عام 1932).

2- الذئب والغنم (غنائية شعرية نشرت عام 1939).

وقد تباينت الآراء حول القيمة الفنية لمسرحيات الهراوي، فرأى بعض الباحثين أنها "كانت عبارة عن محاولات أولية تفتقد إلى دراما المسرح وعناصره" (زلط، 1986، 121).

بينما يصدر الأستاذ عبد التواب يوسف عن رأي آخر فيرى أن "التجربة المسرحية للهراوي لم تكن بسيطة، وإنما هي تحمل فهماً عميقاً لأثر المسرح وحرفيته، فهي محاولات طيبة لبيئة بكرٍ" (أبو الخير، 1987، 108).

ومن أبرز خصائص مسرحيات الهراوي أنها كتبت باللغة الفصحى، "إذ كان حفيماً باللغة العربية الفصحى لا يرتضي لها بدلاً" (يوسف، 1987، 41)، وكان يشجع على استخدام الفصحى في الحياة اليومية.

وتمتاز لغة الهراوي في مسرحياته بالسهولة، بحيث لا يصعب على الطفل قراءتها، أو أداء دوره المسرحي فيها، وينظم الحوار في سلاسة وعذوبة، ولا يستعمل الغريب الصعب من الكلمات.

وكان من المأمول أن تفتح محاولات الهراوي المسرحية الباب للأدباء للإبداع في هذا المجال البكر، إلا أن ذلك لم يتحقق بالسرعة المطلوبة، فلم نر أعمالاً إبداعية في المسرح الشعري للأطفال لبعض الوقت إلا من خلال المسرح المدرسي، إذ أسهم الرواد المعلمون في كتابة مسرحيات للأطفال أمثال الشاعر محمود غنيم، ومحمد محمود رضوان، ومحمد يوسف المحجوب، وقدم هؤلاء إنتاجاً وافراً من المسرحيات الإسلامية المستقاة من بطولات عظماء المسلمين وسيرهم والمواقف العظيمة.

وقد تنبه الأدباء العرب أخيراً إلى أهمية تأليف مسرح شعري أو نثري للأطفال، وبذلت محاولات جادة في هذا الصدد، بدأت محاولة عادل أبو شنب في الستينات بمسرحية (الفصل الجميل)، وكان أهمها محاولات الشاعر السوري سليمان العيسى الذي كتب مسرحيات شعرية للأطفال تم تلحينها وإخراجها مسرحياً، وهناك المحاولات التي قدمها الكاتب المغربي (علي الصقلي)، والكاتب التونسي (مصطفى عزوز) في سلسلة (المسرح الصغير)، وهناك مجموعة المسرحيات التي كتبها الشاعر أحمد سويلم للأطفال، وخرج بها عن الإطار المدرسي إلى إطار إبداعي يراعي التقنيات الدرامية

والفنية الضرورية للمسرح، وقد تتابعت بعد ذلك الجهود، فأسهم في الكتابة الإبداعية لمسرح الأطفال كوكبة من الشعراء أمثال أنس داود، وأحمد زرزور، وأحمد الحوتي. وهناك المسرحيات النثرية التي أبدعها كبار الأدباء للأطفال مثل ألفريد فرج في مسرحيته (رحمة وأمير الغابة المسحورة)، ومسرحية (هرديس والزمارة)، إضافة إلى مسرحيات عبد التواب يوسف وغيرها.

غير أن هذه المحاولات تظل دائماً في إطار فردي بعيداً عن التنسيق والتخطيط، وينبغي أن تكون هناك خطة مرسومة للاهتمام بالتأليف المسرحي للطفل، والنهوض بمسرح الطفل خاصة على مستوى الوطن العربي، وهذا ما تحاوله مراكز الثقافة الجماهيرية، وفرق مسرح الطفل، ومسرح العرائس بمصر. كما أن هناك اهتماماً متزايداً بمسرح الطفل في بعض الأقطار العربية كالكويت، "حيث سرت موجة التأليف المسرحي للأطفال، وكانت مسرحية (السندباد البحري) التي تم عرضها عام 1978 من البدايات الأولى في دنيا مسرح الطفل، ثم توالى بعد ذلك التجارب المسرحية. (الصوري، 1997، 28).

#### رابعاً: خصائص الخطاب المسرحي للأطفال:

المسرح هو أنسب الأشكال الفنية للتواصل مع الطفل والتعبير عن عالمه الخاص. وهنا أوجه النقاء المشتركة بين الطفل والمسرح كالتقليد والمحاكاة والطابع الاندماجي، حيث يميل الطفل إلى الاندماج مع أقرانه، كما يندمج الممثل مع المجموعة أو الفريق الذي يمثل معه، وهناك عناصر مشتركة أخرى كالخيال والدهشة والتداعيات اللفظية، والحوار المنبعث عن مواقف اللعب الانفرادي والجماعي، وهذه العناصر وغيرها ينبغي أن تكون نصب عيني من يتصدى للكتابة المسرحية للطفل.

إن الكتابة المسرحية للطفل تختلف بعض الاختلاف عن الكتابة للكبار، فالأطفال لهم عالمهم الخاص الذي يختلط فيه الواقع بالخيال، ولهم اهتماماتهم وقضاياهم الخاصة، كما أنهم في طور النمو والإدراك والتعلم مما يجعلهم أكثر قدرة على التلقي والتأثر.

إن المسرح الذي يقدم خصيصاً للأطفال ينبغي أن يراعي طبيعة المرحلة العمرية التي يمر بها الطفل، ويتوجب أن يتناسب الخطاب في المسرحية مع تلك المراحل العمرية. وعلى من يكتب مسرحاً للطفل أن يكون واعياً بسلوكيات الطفل وعاداته، كالميل إلى اللعب مع أترابه، وتقليد الشخصيات الأخرى، وتقمص أدوار البطولة، والإعجاب بالأبطال والحكايات الأسطورية، وسرعة الطفل إلى الاستجابة للحدث والتأثر به، والقدرة على التخيل، والميل إلى الضحك أو البكاء لأقل استثارة، ومن المفيد أن تستعين المسرحية المقدمة للطفل بعنصر الفكاهة أو الإضحاك إذا كانت الفكرة أو الموضوع يسمحان بذلك دون إقحام أو تكلف، وفي ذلك يقول زكريا إبراهيم: "دللتنا التجارب التي أجريت على الأطفال على أن ثمة علاقة وثيقة بين الضحك والترقي النفسي عموماً، بدليل أن الأطفال الذين تتردد لديهم بكثرة حالات البكاء هم في العادة أقل ترقياً من غيرهم. ومعنى ذلك أن الروح الفكاهية تقترن بالنمو النفسي فتكون في كثير من الأحيان بمثابة أمانة على سلامة العقل وصحته وقدرته على تفهم حقيقة الأشياء" (إبراهيم، 1992، 250 - 251).

ويستطيع الكاتب المسرحي الذي يخاطب الطفل أن ينتفع بفكرة (الرفيق الخيال) عند الطفل إذ "ينحو الطفل في فترة سنية سابقة على المدرسة الأولية نحو البحث عن رفيق، يشاركه لعبه وسروره، يبته ما يعتمل في نفسه، أو هو يُفرغ بين يدي ذلك الرفيق الذي يبتكره ذهن الطفل، كثيراً ما يتمثل عنده في صورة الطفل نفسه في المرأة، أو في حيوان أليف يحبه، أو دمية يتعلق بها، ويشكو إليها ما يعانیه، ويضع وجهها على أذنه ويتكلم بصوتها عبر صوته، أو يأمرها بتنفيذ أمرٍ ما أو ينهاها عن فعلٍ ما — تماماً مثلما يفعل معه والداه — وكثيراً ما ينهرها، أو يضربها، أو يحاول تمزيق أوصالها، أو يشدها من أذنيها، أو يمسك بقدمها، ويضربها بعصا، مقلداً أحد أخوته أو والديه في مسلكهم معه، وذلك كنوع من التخلص من كبت، وتعبير عن رفضه للقسوة التي قد تكون واقعة عليه من شقيقه أو شقيقته الكبرى أو أحد والديه.

ولا تبتعد فكرة (الرفيق الخيالي) عند الطفل كثيراً عن فكرة "حلم اليقظة" عند الكبار.  
(أبو الحسن، 1998، 111).

إن الطفل وهو يمارس هذه العملية إنما يبدو أشبه بمن يجمع بين وظيفتي كاتب المسرحية والممثل، فهو الذي يصنع الشخصية الحدث والحوار، ويقوم بالتمثيل مع رفيقه المتخيل سواء أكان دمية أم غيرها، وهو في ذلك كله يمزج الواقع بالخيال، ويعتمد على عنصر الحركة، وباختصار فإنه يؤلف مسرحية، ويقوم بتمثيلها، وهو في ذلك يلتقي تماماً مع ما يؤديه الممثل في المونولوج أو في مسرحية المونودراما One man Show "حين يتكلم مع نفسه، أو حين يصور لنا حواراً بينه وبين شخصية أخرى غير مرئية للجمهور"  
(أبو الحسن، 1998، 106).

وتكتسب (العرائس) و(الدمى) جاذبية خاصة في العروض المسرحية إذ تعتمد بعض مسرحيات الأطفال إلى الاعتماد عليها لما تمثله من مكانة في عالم الطفل أو في حياته الخاصة.

ويؤمن فريق كبير ممن يكتبون المسرحية للطفل أن المسرحية يجب أن تبدأ بالحكاية وتنتهي بها، لما تمثله الحكاية في عالم الطفل، فضلاً عن استثارة خيال الطفل وتشويقه، والإفادة من سرعة استجابته وانفعاله بالحدث مع التركيز على عنصر الحركة والعناصر المرئية والاعتماد على نظرية (الحي)، وعلى هذا العنصر الأخير كان اعتماد الكاتب المسرحي ألفريد فرج في معالجته لنصوص مسرحية خاصة بالطفل مثل مسرحيته (رحمة وأمير الغابة المسحورة). (أبو الحسن، 1998، 100).

إن من يكتب مسرحاً للطفل يستطيع من خلال ما يقدمه من مضامين وأفكار أن يرفد الأطفال بزيادة ثقافي تربوي وسلوكي لا ينضب، ولذلك كثيراً ما يلجأ إليه التربويون لبحث مفاهيم أو قيم سلوكية أو أخلاقية، لأن الطفل غالباً ما يتقمص الشخصية التي

يشاهدها، "فبطريق الإيحاء والاستهواء والتقمص والمشاركة الوجدانية، يمكن أن ندعم فيه القدوة الحسنة" (محمد، 1990، 3).

إن الصلة وثيقة جداً بين اللعب عند الأطفال ومشاهدة المسرح، فكلاهما نوع من الدراما الاجتماعية، وكلاهما وسيلة للتطهر والتنفيس عن الطاقة المكبوتة أو الزائدة. كما أن ممارسة الطفل لألعاب الدراما الاجتماعية تسمح له عادة بتقليد حركات الشخصية التي يقوم بها، كما يقلد كلامها وأحاديثها من خلال توحيد الطفل الشخصي بنموذج تعلق به، أو من خلال توحده الوضعي بنماذج تمثل له معايير اجتماعية أو معايير للجنس في مجتمعه. (محمد، 1990، 15).

إن الطفل يميل إلى التقليد، فهو يحاكي حركات من يعايشهم أو يخالطهم خاصة الأبناء والأمهات، كما يحاكي أدوار الأبطال في القصص أو المسرحيات أو الأعمال الدرامية التي يشاهدها. ومن هنا تبدو أهمية اختيار "النموذج" الذي يُقدّم للطفل لأنه سيحاكي هذا النموذج بصفاته وسلوكياته، ويمكن غرس صفات الشجاعة والمغامرة في نفوس الأطفال من خلال التركيز على نماذج تحقق هذا الهدف مثل مغامرات السندباد ورحلات ابن ماجه وغيره من الرحالة العرب.

#### خامساً : أنواع مسرح الطفل :

ثمة أنواع لمسرح الطفل منها الشعري والنثري ومسرح الدمى، وفيما يلي تفصيل لذلك:

#### أ – مسرح الطفل الشعري:

إن كتابة مسرحيات شعرية للأطفال تعدّ من أكثر ألوان الكتابة الإبداعية صعوبة لما تتطلبه من عناصر درامية وفنية؛ فالشاعر مطالب بكتابة مضمون هادف في إطار إيقاعي حوارى مكثف بعيداً عن الغنائية أو الإطالة، ولعل صعوبة الكتابة وفق هذه

المعايير الفنية هي التي صرفت كثيراً من الشعراء عن خوض هذا المضمار، حتى إن شوقي الذي أسس المسرحية الشعرية في الأدب العربي لم يكتسب مسرحاً شعرياً للأطفال بالرغم من دعوته للاهتمام بأدب الأطفال وإسهامه بما كتبه من شعر لهم.

وبقدر هذه الصعوبة، فإن مسرح الطفل الشعري يتسّم الذروة قياساً بفنون الأطفال الأخرى، وذلك لما يتضمنه من عناصر الجذب والتشويق لاسيما البناء الإيقاعي أو الموسيقي.

ويعدُّ الشاعر محمد الهراوي (1885-1939) رائد هذا اللون من أدب الأطفال؛ فقد كتب خمس مسرحيات منها مسرحيتان شعريتان هما (الذئب والغنم) و(المواساة)، وقد كتبهما في إطار الشعر التقليدي، ولم يعمد فيهما إلى الإطالة، وأجرى إحداهما على لسان الحيوانات، ولكن لم تتوافر لهما عناصر الدراما الجيدة، وإن كان ذلك لا ينفي أن هذه المحاولات تميزت بفضل الريادة والسبق، وكانت إرهاباً بمولد هذا الفن ونموه.

لم يسهم الشعراء الكبار في كتابة هذا اللون المسرحي؛ ربما لصعوبته وتطلبه مهارات وإمكانات فنية خاصة، وإن كان ثمة محاولات متفرقة هنا وهناك، منها محاولة الشاعر محمود غنيم في مسرحيته (المروءة المقنعة) ومحاولات بعض الشعراء العرب أمثال سليمان العيسى وخليل خوري، وعبد الرزاق عبد الواحد وغيرهم.

وقد تحول مسار المسرح الشعري للأطفال في مصر في بضعة عقود إلى المسرح المدرسي، وصار مرتبطاً بغايات تربوية أو تعليمية خالصة، وافتقد البناء الدرامي والحبكة الجيدة، وظلَّ الأمر كذلك حتى فترة الثمانينيات، حين قُبِضَ لهذا اللون مجموعة من الشعراء الذين أدركوا أهمية هذا الفن الشعري، وأخلصوا له، أمثال أحمد سويلم، وأنس داود، وأحمد الحوتي، وأحمد زرزور، ومحجوب موسى، وأحمد شلبي، ومصطفى عكرمة، وغيرهم.

### وسوف نقف عند مسرح أحمد سويلم الشعري للطفل:

يعدُّ الشاعر أحمد سويلم في طليعة الشعراء المعاصرين الذين أخلصوا للمسرح الشعري للطفل، وقد بدأت تجاربه المسرحية منذ عام 1982 بالمسرحية العرائسية (حكايات وأغاني كامل كيلاني) وقدم فيها ثلاثة نصوص (مسرحياً) هي جحا والبخيل، عبد الله والدرويش، حي بن يقظان.

وقد أصدر أحمد سويلم مجموعة من مسرحيات الأطفال الشعرية هي (الطبيب والشرير - الدرويش والطماع - الأميرة وصاحبة الكوخ - الوفاء بالوعد - الجزاء العادل - الأمير الفنان - جحا والبخيل - القاضي جحا - هزيمة أبرهة - حي بن يقظان).

وقد طمع أحمد سويلم في تجاربه المسرحية للأطفال إلى مجموعة من الأهداف الموضوعية والفنية، حددها في النقاط الآتية: (سويلم، 1989، 177)

1- أن تسدَّ هذه المسرحيات نقصاً في مكتبة الطفل العرب، وتضيف هذا اللون الهام الذي تأخر وجوده كثيراً...

2- أن تستمدَّ المسرحيات مادتها من حكايات التراث العربي العريق في محاولة لكسر حصار القوالب الجاهزة المترجمة، وربط الطفل العربي بماضيه وكنوزه الثمينة بعد أن تغرَّب عنه طويلاً، وقد قدّمت المسرحيات المضامين والحكايات والأمثال التاريخية العربية والإسلامية التي تدعو إلى القيم الخالدة التي لا تتغير بتغير الزمان والمكان، ومنها الفروسية - الشجاعة - الوفاء بالوعد - الأمانة - الكرم - التسامح - المحبة - الإخلاص - التعاون - السلوك الحسن وأيضاً قيمة الإيمان بالله تعالى.



- 3- تتخذ هذه المسرحيات أسلوب الفصحى المبسطة والقريبة من وجدان الطفل، وهو هدف ينبغي أن يسعى إليه كتاب الأطفال، ليعود الطفل إلى (شخصيته) اللغوية الحقيقة خلاصاً مما يشعر به من (انشطار) لغوي نتيجة حصار أجهزة الإعلام، والتعامل اليومي مع الشارع العربي.
- 4- أن يكون الشعر في هذه المسرحيات مبسطاً يعتمد على إيقاعات متكررة (الشعر الحديث) في سياق الحوار بين أبطال العمل، ومطعماً بالأغاني التي تلتزم مجزوءات البحور، وتغيير القوافي كسراً للملل، وصولاً إلى وجدان الصغير، وهذا أيضاً من شأنه أن يحترم حاسة الطفل الفنية.
- 5- أن تتميز الموسيقى والألحان بالإيقاعات البسيطة غير المعقدة التي يسهل للطفل ترديدها أو الرقص عليها دون صعوبة مما يمتع الوجدان، ويجعل الطفل كائناً متذوقاً يشعر بالجمال ويعيش عوالمه المجنحة.
- 6- تعتمد المسرحيات على وجود راوية مع الأطفال يربط بين الأحداث ويعلق عليها، وأرى أن هذا الأسلوب يستجيب لحاجة الطفل إلى الإقناع بما يقدم له، ولا يأتي بطريقة مباشرة أو بحشد معلومات أو حكم أو مواظ يعافها عقل الصغير وينفر منها، ولكن بطريقة فنية، ومن شخصية محببة له تمثل الأب أو الجد أو الأم أو الجدة في صورة الراوية.
- 7- تهدف المسرحيات إلى تعريف الطفل بخصائص فن المسرح وإمكاناته الفنية (الستار - الديكور - الملابس - طريقة الأداء .. الخ) من خلال تعانق الكلمة مع الصورة (في الكتاب المطبوع)، ومن خلال المشاهدة الممتعة (على خشبة المسرح)، ومن ثم يتعرف الطفل على هذا الفن الجميل ويرتبط به.
- 8- المسرحيات تتيح الفرصة كاملة لأن يؤديها الأطفال وحدهم أو يشترك معهم الكبار أو يؤديها الكبار وحدهم.

9- تهدف المسرحيات كذلك إلى إحياء المسرح المدرسي على أسس جديدة تجمع بين الشخصية العربية والفن الجميل، ولهذا فإن مدة عرض هذه المسرحيات لا تزيد على خمس وأربعين دقيقة في المتوسط.

تلك هي الأهداف التي وضعها أحمد سويلم نصب عينيه وهو يكتب تجاربه المسرحية، وهي - في تقديري - تمثل مجموعة من العناصر أو الأسس الكفيلة بنجاح المسرح الشعري، كما تجسد وعي الشاعر بتقنيات الكتابة المسرحية للأطفال لاسيما المسرح الشعري.

### ب - مسرح الطفل النثري:

يعدُّ الأستاذ عبد التواب يوسف أبرز كتاب المسرحية النثرية للأطفال، وقد خاض تجربة كتابة دراما الطفل منذ الستينيات، وهي الحقبة الذهبية التي شهدت ازدهاراً واضحاً في مسيرة المسرح في مصر، وتعدُّ مسرحية "عم نعناع" أول مسرحية كتبها عبد التواب يوسف للأطفال، وذلك في عام 1964م، وقدمت كعرض مسرحي في العام ذاته. (أبو الخير، 1996، 7)

وتتكون هذه المسرحية من ثلاثة فصول، وتستمد فكرتها من واقع الأطفال، فتتحدث عن ارتباط أطفال إحدى المدارس بعلاقة إنسانية حميمة مع "عم نعناع" ذلك الرجل الطيب بائع الكتب والحلوى الذي يفتح قلبه للأطفال، فيجذبهم بحكاياته المسلية الهادفة، ولكنه يضطر إلى إغلاق محله والجلوس في منزله لاحتياجه إلى عملية في عينيه، ويتقصى الأطفال أخباره ويعرفون أنه في حاجة إلى المال، وأنه مضت شهور لم يسدد فيها إيجار المحل، ويقرر الأطفال أن يفعلوا ما في وسعهم لإخراج الرجل من أزمتته، فينظمون حفلاً خيرياً بإشراف المدرسين من أجل جمع التبرعات للرجل، في الوقت الذي يتعالى فيه ابنه الموظف الكبير عليه، ويتمكن الأطفال من جمع المبلغ المطلوب، وتتجح العملية، ويخرج عم "نعناع" فيجد التلاميذ والمدرسين والجيران في انتظاره،

ويهلل الأولاد حين يأخذ مكانة في الدكان، وتتعالى أصواتهم في فرحة متداخلة مع بعضها، ويبيكي الرجل تأثراً، ويعبر عن مشاعره في تلك اللحظات قائلاً:

— شيء غير معقول... أنت يا ربي تكافئني مكافأة كبيرة... لم؟ لا أدري...

وتردُّ جارتُه نوال:

— كل أعمالك هذه ولا تدري لماذا يكافئك؟ لو قلت إنك تعرف، لما كنت العم نعناع الذي نعرفه....

وفي المشهد الختامي يخاطب عم نعناع أصدقاءه قائلاً:

— الحقيقة يا أحبائي، لست أدري ماذا أقول لكم... لقد أعدتُم إليَّ نور عينيَّ وأعدتُم إليَّ دكاني، وأعدتُم لي ابني، ماذا أقول لكم؟

الجميع: (في صوت واحد) حدوتة... حدوتة... حدوتة.

وللمسرحية مقاصد تربوية هامة؛ فهي تقدم للأطفال دروساً في التعاون والعطاء وعمل الخير، وكيفية مواجهة المواقف الإنسانية، واحترام الأبناء للعمل الذي يمارسه آباؤهم أيًا كان طبيعته طالما كان عملاً شريفاً، وتلفتهم إلى حقوق الجار من خلال تكاتف الحيران ووقوفهم مع الرجل في أزمته، وتدعوهم للتمسك بمواصلة تعليمهم لأنه الوسيلة التي تحصنهم ضد تقلبات المستقبل، وقد أدركوا أن معاناة (عم نعناع) نجمت عن عدم تكملة تعليمه، وقد اعترف الرجل بأنه أخطأ في حق نفسه، فقال:

— رب... لقد أخطأت يوماً ما... منذ زمن بعيد... أهملت المدرسة فأهملتني... لم أقدر قيمة الكتاب إلى أن أدركت معنى الكتاب... إن كل ورقة في الكتاب أغلى من ورقة النقد... إن الله حين أراد أن يهدي الناس بعث إليهم بكتاب... ولقد عرفت هذا متأخراً جداً...

وقد استثمر الكاتب حب الأطفال للحكايات، فجعلها أساساً لارتباط التلاميذ بعم نعناع، وأجرى على لسانه بعض الحكايات، وأشرك التلاميذ معه في ذلك، فنجد التلميذ بكر يقف في الحفل المدرسي، ويتخذ هيئة عم نعناع ويقلده في كل حركاته وإيماءاته، ويحكي لزملائه حكاية تحتُّ على احترام الآباء ورعايتهم في شيخوختهم، وعلى أهمية الحكاية ومغزاها وارتباطها بالسياق، إلا أن وجودها من خلال هذه البنية السردية الطويلة نسبياً يؤثر بطريقة سلبية على إيقاع المسرحية وحركتها، ومع ذلك فقد أجاد الكاتب رسم شخصياته، وتميزت لغة الحوار بالتركيز والسلاسة والوضوح، وابتعدت الفصحى عن الجزالة والغموض.

ومن أبرز مسرحيات عبد التواب يوسف للأطفال مسرحياته (الجحوية) المستمدة من حكايات جحا، ومن هذه المسرحيات (جحا وأمطار النقود – جحا وشجرة الأرناب – جحا يطعم ثيابه – جحا والحذاء الهارب).

وقد وجد كتاب مسرح الطفل في شخصية جحا مادة جاهزة لارتباط الأطفال بهذه الشخصية الفكاهية العجيبة، وقد رأينا من قبل اهتمام الشاعر أحمد سويلم في مسرحه الشعري بشخصية جحا وذلك في مسرحيته: (جحا والبخيل – والقاضي جحا).

ويحتفظ عبد التواب يوسف في مسرحياته الجحوية بعناصر القصة الأصلية، ولكنه يقترب في معالجته الدرامية من قضايا الواقع المعاصر، وينسج خيوطها من خلال لغة بسيطة وحوار مكثف، ويمدها بعناصر الإضحاك أو الفكاهة الناجمة من المواقف التي يتعرض لها جحا، مع الاهتمام بما تقدمه من غايات تربوية وتعليمية؛ واجتذب مسرح الطفل بعض كبار كتاب المسرح المعاصر مثل ألفريد فرج الذي عالج نصوصاً مسرحية خاصة بالطفل، كما يتمثل في مسرحية (رحمة وأمير الغابة المسحورة).

ويدل بناؤها الفني على أن المسرحية النثرية للأطفال بلغت على يديه أوج نضجها نظراً لرصيده وخبرته الفنية الممتدة في الكتابة للمسرح.

### ج - مسرح العرائس:

في مسرح العرائس تتجسد الحياة في الدمى، فتتحرك، وتتكلم، وتفكر، وحياتها تلك تبدو للناظرين شيئاً باهراً يجعلهم - كباراً وصغاراً - يتعاطفون معها، ويقبلون عليها، ويفتحون لها قلوبهم وعقولهم.

هذا الإقبال على مسرح العرائس، جعله من أقدر الوسائل التعليمية على إبراز الأهداف التربوية، وتأكيدا وترويضها.

إن القصة التي تقدمها تلك العرائس، مع ما يرافقها من حركات مثيرة ومؤثرات صوتية وموسيقية وأجواء موحية، تشكل عاملاً فعالاً في تثبيت المعارف والخبرات واكتساب المهارات، وترسيخ القيم والعادات والأخلاق وتعميق المشاعر القومية والوطنية والإنسانية.

وترجع نشأة العرائس إلى أزمان بعيدة، قد تصل إلى فجر التاريخ، وهناك روايات تؤكد أن الحضارات القديمة جميعها قد عرفت لها ولاسيما في مصر القديمة، فكانت تظهر في الموكب الاحتفالية، وتشكل جزءاً من الطقوس الدينية، ففي الفلكلور الهندي أخبار عن عرائس عجيبة احتلت مكانة في التراث الأدبي والديني، وفي الصين أثارت العرائس اهتمام الكتاب والفنانين، فكتب عنها الأدباء أكثر من ألف مسرحية، وتفرغ لها الفنانون، وفي اليونان ألف الشعراء والفلاسفة بها الروايات، وعنى الرياضيون والمهندسون بتصميم أجزائها وثيابها، وأظهروا في ذلك براعة فائقة.

وكثيراً ما حمل التجار نماذج من تلك الدمى من الشرق الأقصى إلى مصر واليونان فكانت تثير الإعجاب، وتدعو إلى محاكاتها.

ولئن اختفت العرائس بعد سقوط روما، ودار حولها جدل كَنَسِي، انتهى بإقصائها في القرون الوسطى، فإن سراجها قد أطلق مرة ثانية في القرن السادس عشر، فظهرت

في الساحات العامة، كما ظهرت في بلاطات الملوك والإقطاعيين، وهكذا غدا مسرح العرائس منذ زمن بعيد مسرحاً شعبياً حقيقياً.

وبدأ الكتاب والفنانون في مطلع القرن الثامن عشر يولونه اهتمامهم، فألفوا له القصص والمسرحيات، ولحنوا له الألحان (الأوبرات) ومنهم: جوته، وفولتير، ورسو، وهايد، وموتزار، وغيرهم.

وفي القرن التاسع عشر لاقى مسرح العرائس نجاحاً كبيراً، وأخذت الدمى تؤدي دوراً هاماً في حياة الشعوب، وتعبّر عن تراثها ووجدانها من خلال تجسيدها لشخصيات تمثل رموزاً ومعاني وقيماً سامية، فعاشت حية في ضمير الكثيرين، ومن تلك الشخصيات: شخصية (جوجينول) في فرنسا (بولكينلا) و(أركينو) في إيطاليا، و(هاتزرس) في ألمانيا، و(كركوز)، و(عيواظ) في البلاد العربية.

إن مسرح العرائس نال اعترافاً كاملاً بدوره الإنساني ورسالته الخيرة، بعد نضال طويل، فزال من أمامه السدود، وفتحت أمامه الدروب، فوصل إلى قلوب الصغار والكبار على السواء، وللدلالة على ما حققه هذا المسرح، يكفي أن نذكر أنه كان في الاتحاد السوفيتي (سابقاً) ما يزيد على عشرة آلاف مسرح للعرائس.

لقد ظهرت الدمى — منذ أقدم العصور — عند الشعوب المتحضرة جميعها — في صور وأشكال مختلفة، يمكن تصنيفها في مجموعتين:

أ- الدمى المحمولة.

ب- دمى الخيوط (الماريونيت).

أ- الدمى المحمولة وهي ثلاثة أنواع:

1- الدمى القفازية.

2- الدمى أو العرائس ذات القائم.

### 3- شخوص خيال الظل.

#### 1- الدمى القفازية:

وهي دمية يلبسها العارض في إحدى يديه أو في كليهما كالقفاز، وتعتمد حركاتها على حركة أصابعه، ولتحريكها يقبض العارض بإصبعيه: البنصر والوسطى على قائم الرأس، ويحرك ذراعيها بالسبابة والإبهام، أما يده الأخرى، فيستخدمها لتحريك الساقين، وذلك بوساطة سلكين مثبتين بقدميها من الخلف. إن العارض يجب أن يتصف بالمهارة والقدرة على تحريك أصابعه، بشكل يوفر لدميته الحركات المناسبة للتعبيرات والانفعالات. وهذا النوع من الدمى يلائم صغار المتعلمين ويحقق نجاحاً ملحوظاً في مختلف الميادين.

#### 2- الدمى أو العرائس ذات القائم:

وهي دمية مسطحة ذات أجزاء قابلة للحركة، قد تربط بسلك صلب كالذي يستخدم في عمل المظلات، أو تعتمد على عصي خشبية رفيعة مثبتة بالذراعين أو الرأس، ولتحريك هذا النوع من الدمى يعتمد العارض على الإبهام أو السبابة في حركة ذراعي الدمية، ويحرك رأس الدمية من جانب إلى آخر، بإدارة القائم المثبت بذلك الرأس بوساطة الأصابع الباقية الخنصر، والبنصر، والوسطى، فتقبض هذه الأصابع عليه من منتصفه تقريباً، وتسندة إلى راحة اليد.

والدمى اليدوية بنوعها (القفازية وذات القائم) تتكون من رأس ولباس فضفاض يغطي رسغ يد العارض، حتى يخفيه عن أعين المشاهدين.

### 3- شخوص خيال الظل:

وهي أشكال مسطحة مفصلة، تتصل أجزاؤها بوساطة مفاصل تساعد على تأدية الحركات المطلوبة.

تُصنع هذه الأشكال عادة من الورق المقوى، أو من الرقائق المعدنية، وهي من نوع دمي القائم، ولكنها تختلف عنها بأنها لا تُرى على المسرح مباشرة، وإنما تظهر كظل على شاشة أو ستارة نصف شفافة مضاءة إضاءة قوية من الخلف، وتتحرك الدمي خلفها. (كنعان، المطلق، 2004، 127-131)

### سادساً - المسرح المدرسي وأثره في تنمية شخصية الطفل:

أ - تعريفه، أنواعه، أهميته، عناصره، فوائده:

**تعريف المسرح المدرسي:** تعرف اللجنة الوطنية للمسرح المدرسي المسرح المدرسي بأنه: "مسرح تربوي تعليمي تعليمي، وذلك باعتباره مكوناً من مكونات وحدة التربية الفنية والتفتح التكنولوجي" (أكويندي، 1994، 81) وهو مجموعة النشاطات المسرحية بالمدارس التي تقدم فيها فرقة المدرسة أعمالاً مسرحية لجمهور يتكون من الزملاء والأساتذة وأولياء الأمور، وهي تعتمد أساساً على إشباع الهوايات المختلفة للتلامذة كالتمثيل والرسم والموسيقى.. الخ، وكل ذلك تحت إشراف مدرب التربية المسرحية. (مرعي، 1993، 13).

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 التدوق 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 تعدّ الأساس لحياة طبيعية سعيدة يتمتعون فيها بالخبرة والحساسية الفنية. (مرعي، 1993، 13).

وهذا النوع من النشاط يساعد المدرسة في تكوين شخصية الطفل، تلك الشخصية التي تعاني الأمرين من النظام المدرسي الحالي الذي يصيبها بالتسطيح، ويجعل الطفل قلباً



محددًا يعكس نمطاً مكرراً، وليس فرداً قائماً بذاته يعكس شخصية مستقلة متكافئة مع الآخرين. (كاسانيلي، 1990، 2)

### أنواع المسرح المدرسي:

ويتخذ المسرح المدرسي اسمه من كونه يقدّم داخل بناء المدرسة، كما أن الممثلين والمشاهدين هم من الطلبة، وللمسرح المدرسي أربعة أنواع هي: المسرح التعليمي - والمسرح التلقائي - والمسرح التربوي - ومسرح العرائس وسنورد تعريفاً لكل نوع منها:

— **المسرح التعليمي:** هو المسرح الذي يقدّمه الأطفال من نصوص معدة سلفاً، ويمكن استخدام هذا النوع من المسرح لتقديم المواد والمناهج الدراسية بطريقة شائقة تعطي للطفل أثراً إيجابياً في العملية التعليمية.

— **المسرح التلقائي:** وتسمّى الدراما الخلافة، إذ يترك الأطفال يؤلفون ويخرجون ويقلدون الكبار، وفي هذا النوع يعرض المشرف موضوعاً، ويترك للأطفال التعبير عنه. (أبو هيف، 1980، 40).

— **مسرح العرائس:** وهو نوع شائع في المدرسة الابتدائية في منهاج إعداد المعلم، وترى فيه المناهج وسيلة تربوية، وله مسارح خاصة، ومسرح العرائس يعتمد في الأساس على العروس أو اللعبة، ويجعل منها أبطالاً يجوبون الفضاء الشاسع، ويغوصون في أعماق البحار والمحيطات، وينطلقون إلى حيث لا يصل الآخرون. (الدوسري، 2002، 5)

وهناك أنواع للعرائس التعليمية وهي: عرائس الأيدي أو الأكف، وعرائس القفاز المارونيت، وعرائس العصي، وعرائس الظل. (الطوبجي، 1999، 236)

– **المسرح التربوي:** وهو فن تربوي يلتحم فيه الأسلوب بالغايات، ويرتبط بأصوله المعرفية والإبداعية، ويستعيد التراث في نشاط تربوي سواء بالعودة إلى الأدب التعليمي أم الشعبي أم الحكاية الرمزية وحكايات وأغاني ترقص الأطفال.

### أهمية المسرح المدرسي:

ويعد المسرح المدرسي أحد أوجه النشاط المدرسي الهامة، وهو بطبيعته يعد مكوناً من مكونات المنهج بمفهومه النظامي، وتسمو أهميته من كونه فناً أو أدباً قيماً، وإذا ما أحسن اختيار نصوصه وتقديمها فإنه يفعل الشيء الكثير بالناشئة الذين يعملون فيه أو يكونون من نظارته.

والمسرح المدرسي جزء هام من النشاط الثقافي، يستهدف تطوير الأوليات الإبداعية الضرورية لصحة الجيل الجديد وسلامته، وتكاد تتفق معظم آراء العلماء والمتخصصين على أهميته في تطوير الطالب أدبياً وذوقياً. (المقدادي، 1984، 5).

ويسهم المسرح المدرسي في تثقيف الطفل، وإغناء معلوماته وتنمية شخصيته، وتوسيع مداركه، كما يدرّب المساهمين في تقديم المسرحيات على الفصاحة والإلقاء السليم وسرعة البديهة وحسن التصرف ومواجهة الجماهير. (جعفر، 1985، 67).

وبهذا يحقق المسرح مقولة هامة تتميز بها وسائل الإعلام، وهي "قدرتها على تغيير نظرة الناس إلى العالم من حولهم، وتغيير المواقف والاتجاهات وبعض القيم وأنماط السلوك، وذلك من خلال ما تبثه من معلومات، فكثيراً ما يتخلى الناس عن قيم راسخة لديهم واستبدلوها بقيم أخرى نتيجة تعرضهم لوسائل الإعلام" (شماس، 2004، 22)

ويعدُّ المسرح المدرسي دعامة هامة من دعائم التربية والتعليم، لأنه يحقق الأهداف العديدة التي هي من أهداف المناهج التربوية المرسومة ومنها:

- 1- يساعد الطلاب في مراحل دراساتهم كلّها على النمو الصحيح في اتجاه قومي حين تنهياً لهم الظروف والإمكانات المناسبة.
- 2- يعلم الطلاب التمرس بالحياة والانسجام مع المجتمع الذي يعيشون فيه.
- 3- يدرّب الطالب على النطق السليم الواضح والأداء المعبر والإلقاء الحسن، وينمّي ثروته اللغوية، ويزيد تعلقه باللغة الفصحى.
- 4- يمدّ الطالب بالمعارف والخبرات والمهارات بتوضيحها وتثبيتها عن طريق الحركة والحوار وتقديم العبر.
- 5- يعلم الطالب دروساً في التعاون والصبر والمواظبة وإنكار الذات والاعتماد على النفس، ويساعده في التغلب على الخجل، والتخلص من الميل إلى العزلة.
- 6- يساعد على توثيق الصلة بين المدرسة والبيئة، ويقدم حلولاً لكثير من المشكلات الاجتماعية القائمة والانحرافات السلوكية الخطيرة.
- 7- يساعد على إثارة خيال الطالب بتدريبه على الملاحظة، ودفعه إلى البحث، والتنقيب والاكتشاف مستخدماً العديد من الحواس.
- 8- يزكي في الطالب عاطفة حب الجمال والخير.

### عناصر المسرح المدرسي:

ويشمل برنامج المسرح المدرسي بالتعليم الأساسي خمسة عناصر أساسية هي:

#### 1- الحركة:

وهي الفعل الخلاق الإبداعي مثل حركات الرقص، وتؤدي الحركة إلى تنمية العقل والحواس، ويمكن تصنيفها إلى عدة تصنيفات بحيث يخضع كل تصنيف للموضوع الذي تنتمي إليه الحركة في المسرح.

## 2- التعبير:

يرتبط التعبير بالإلقاء، ومن ثمة تأتي علاقته بالنطق والصوت، حين يعود بنا هذا العنصر إلى جهاز الإصاثة الذي رأينا أنه هو جهاز التنفس إلا أنه يرتبط بالصوت للتلفظ بالحوار، وإلقاء كلماته، ومقتضيات التلفظ ومقاماته من حركات جسدية مما يجعله مرتبطاً بالتعبير الجسدي، وهو وسيلة اتصال بين الذات والآخرين كما يساعد على التقارب والتواصل والمحبة.

## 3- التشخيص:

يقصد به الأداء الفردي أو الثنائي أو الجماعي مما يجعله أقرب إلى المونولوج / المناجاة أو الديالوج / الحوار. ويقوم التشخيص على عنصرين أساسيين هما:  
- تصوير شخصية الدور والامتلاء بها والعيش فيها.  
- التعبير عما يقدم ووسيلة الإلقاء بين الكلمة والإيماء والحركة.

## 4- الحوار:

عنصر أساسي في الكتابة الدرامية، ويرتبط ارتباطاً كبيراً بالنص الدرامي، وهو من عناصر البرنامج المسرحي الخاص بالمدرسة القائم على لعب الأدوار والارتجال مما يجعله مكملاً للتشخيص وفن التمثيل.

## 5- الميم:

ويعني التعبير الصامت أي الفعل بلا كلام. وترجع أهمية الميم إلى معطى سيكولوجي يؤكد على تأثر معظم الناس عن طريق المشاهدة. (اكويندي، 1994، 180)

## فوائد المسرح المدرسي:

قبل أن نبدأ بعرض الفوائد التي يقدمها المسرح للأطفال علينا التمييز بين نوعين من المسرح هما:

أ - **مسرح الأطفال**: الذي قدمه المحترفون المتخصصون للأطفال، ويمثل فيه الصغار إلى جانب الكبار في بعض العروض.

ب - **المسرح المدرسي**: الذي هو أشبه ما يكون بمختبر التجارب أو معرض لنشاطات التلاميذ، وهو جزء من بقية جوانب المنهج المدرسي، ويهدف إلى تحقيق أغراض تربوية: كالكشف عن قدرات التلاميذ وتطويرها، وسنتحدث عن الفوائد التي يقدمها المسرح المدرسي وفق المستويات التالية:

**1- المستوى النفسي**: يرى كثير من علماء النفس أن التمثيل هو من أهم الوسائل التي تستخدم لتحقيق الشفاء النفسي، فقيام المرء بتمثيل دور ما في إحدى التمثيلات، أو قيامه بمشاهدة تلك التمثيلية يؤديان عادة إلى نقص التوتر النفسي، وتخفيف هذه الانفعالات المكبوتة، وذلك عندما يندمج الممثل أو المتفرج في جو التمثيلية ويتقمص درواً معيناً فيها، ومن الظواهر النفسية التي يمكن معالجتها عن طريق التمثيل: الخجل والانطواء وعيوب النطق، وقد يرتبط معنى التمثيل في أذهان بعضهم، على أنه وسيلة تقتصر على الترويح والتسلية، وهذا الفهم قاصر بطبيعة الحال لأن التمثيليات هي وسائل اتصال فعالة للتعبير عن فكرة أو مفهوم أو شعور معين، وهي تعتمد في ذلك على اللغة وحركة الجسم وتعبيرات الوجه والإشارات وأسلوب الكلام، وكل ذلك يجعل منها وسيلة ذات قوة اجتماعية هائلة للتنقيف والتأثير والتوجيه إلى جانب الترويح والتسلية الهادفة.

فالمسرح يعالج الخوف والخجل من مواجهة الناس، وله قدرة على تفجير كل الطاقات المكبوتة داخل الطفل، فهو يعيد التوازن النفسي إليه، ويحقق جاذبيته على مستويين، الجمالي والذهني: ففي المستوى الجمالي يعمل المسرح في ذلك مثل الموسيقى والرسم والرقص على الإسهام في احتياجات الإنسان العاطفية وإشباع فهمه إلى كل ما هو

جميل، وفي المستوى الذهني نجد أن القالب الدرامي يتضمن التعبير عن نسبة هائلة من أعظم الأفكار التي تفتق عنها عقل الإنسان.

**2- المستوى الاقتصادي:** إن عمل التلاميذ لإنتاج العمل المسرحي يرسّخ في نفوسهم شعوراً يدعوهم إلى عدم الإسراف والتبذير، كأن يحافظوا مثلاً على الأصباغ، ولا يبذروا في استعمالها، وعدم ترك مواد الرسم في علب مفتوحة حتى لا تتعرض للتلوث، والاستفادة من قطع الأثاث القديم، وهذا كله يعطي التلاميذ درساً في الاقتصاد والمحافظة على الأشياء التي يمتلكونها واستخدامها في الوقت المناسب.

**3- مستوى التعاون واكتساب المهارات:** إن العرض المسرحي وتنفيذ متطلباته يفرض على التلاميذ نوعاً من المشاركة في عدة نشاطات وفي مختلف أنواع الفنون والأعمال التي يتطلبها العرض، فالتلاميذ يمكن أن يساهموا في تشغيل الإضاءة، وقص قطع القماش لاستخدامها في صنع الديكور (مرعي، 1993، 17-18).

**ومن مزايا المسرح المدرسي أيضاً:**

- 1- أنه من العوامل المساعدة في اكتمال شخصية التلميذ ونضجه وتمرسه بفن الحياة الصغيرة والتمثلة ببعض التمثيليات، التي يقوم بأدائها بعض التلاميذ، ويحضرها الباقيون بشوق وشغف.
- 2- أنه يمدُّ التلميذ بمعلومات، ويزوِّده بخبرات ومهارات كثيرة كالأداء المعبر – والنطق الواضح، والإلقاء الجيد وتنويع الصوت، ورعاية ما يقتضيه المقام من أنواع السلوك.
- 3- وهو كذلك وسيلة تعليمية تساعد على توضيح المعلومات دون شرح أو تفسير، وذلك عن طريق تمثيل المعاني وحسن أدائها، فتثبت في أذهان التلاميذ، وتؤثر في سلوكهم لأنهم يرونها ماثلة وناطقة ومتحركة أمامهم.

4- وعن طريق التمثيليات الأخلاقية يمكن معالجة بعض الانحرافات الأخلاقية والآراء الاجتماعية السلوكية، بإظهارها مضخمة، تهيئةً للتلاميذ للاضطلاع بأعباء الحياة المقبلة في كبرهم. (مقبل، 1978، 149 - 150)

#### ب - مقاصد المسرح المدرسي ومسرحياته:

وللمسرح المدرسي مقاصد تربوية وغايات تعليمية أو وظيفية يسعى إلى طرحها وتقديمها للتلاميذ من خلال المسرحيات التي يكتبها غالباً أساتذة أو موجهون تربويون، وهم يتوجهون بمسرحياتهم تلك بصفة خاصة إلى تلاميذ مرحلة التعليم الأساسي (المرحلتين الابتدائية والإعدادية) ويمكن تقسيمها إلى نوعين:

#### 1- مسرحيات ذات غايات تربوية:

يسعى هذا النوع من المسرحيات إلى بثِّ قيم خلقية معينة في نفوس الأطفال، مثل وجوب اتباع الحق، وقول الصدق، والفصل بين العاطفة والواجب، ونمثل لذلك بمسرحية بعنوان (نداء الواجب) التي تتناول مواقف سلوكية تطرحها شخصيات المسرحية، وهي أسرة مصرية معاصرة تتكون من: الأب (الدكتور ماهر) وهو طبيب توليد، والأم كريمة وتعمل (مذيعة) والابن الأكبر وائل (وكيل نيابة) والابن الأصغر هشام (طالب ثانوي) وتتكون المسرحية من فصلين، حيث يطالعنا في الفصل الأول منظر غرفة المكتب في منزل الدكتور ماهر وتضم مكتباً أمامه كرسيان، ومكتبة بها بعض الكتب الطبية، وأريكة ومنضدة عليها مزهرية وتليفون بينما نشاهد الدكتور ماهر جالساً إلى مكتبه يطالع كتاباً، ويدخل الابن الأكبر وائل (وكيل النيابة) ويدور بينهما الحوار التالي:

- وائل : لا يا أبي. أخي في رعاية الله ورعايتك. وأنا مطمئن.  
الدكتور ماهر : ما سبب هذا القلق؟  
وائل : أتعرف جارنا القديم عبد السميع والد عماد؟

- الدكتور ماهر : التاجر المشهور صاحب شركة الأغذية؟! كان صديقاً لي.  
وكان ابنه زميلك في المدرسة.
- وائل : نعم هو، للأسف قبض رجال الشرطة عليه وعلى ابنه بسبب  
الكسب غير المشروع.
- الدكتور ماهر : لا حول ولا قوة إلا بالله، هل هي قضية أطعمة فاسدة؟  
وائل : نعم. هي عصابة تستورد دجاجاً فاسداً، وتزورّ في تاريخ  
الصلاحية، ثم تبيعه للجمهور.
- الدكتور ماهر : هذه جريمة بشعة، وسرقة علنية، بل غش وخداع. ولكن ما  
شأنك أنت بذلك؟ المجرم لا بد أن يأخذ جزاءه.
- وائل : الشرطة حولت المحضر والجناة إلى النيابة، وسوف أحقق  
معهم اليوم، ولذلك فإنني أفكر في الاعتذار.
- الدكتور ماهر : الاعتذار! هذا عملك ولا بد أن تتصدى له.
- وائل : القضية كبيرة، وستكون الأحكام قاسية.. والرجل جارنا وعماد  
صديقي. ولذلك سأطلب من رئيسي انتداب وكيل نيابة آخر.
- الدكتور ماهر : لا ... لا يا بني لست معك في ذلك. الصداقة شيء والواجب  
شيء آخر. وواجبك يحتم عليك أن تُظهر الحق.. سلامة الناس  
أمانة في عنقك. هذه قضية الوطن.
- وائل : معك حق يا أباي. لقد أرحت ضميري وشرحت صدري، وأنا  
سعيد بقولك هذا.

والمسرحية – كما نرى – تستمد مادتها من الواقع الاجتماعي المعاصر، فتطرح  
بعض أمثلة الفساد والغش التي تستشري في المجتمع لدى بعض الجشعين وفاقدي  
الضمائر، مثل تلك العصابات التي تستورد الدجاج الفاسد وتبيعه للجمهور بالتزوير  
والغش والخداع، فيحققون ثروات على حساب صحة هذا الشعب المسكين، وبالرغم



من أن هذه القضايا التي تطرحها المسرحية من صميم الواقع إلا أنها في تقديري فوق مستوى تلاميذ السنة الرابعة الابتدائية الذين تخاطبهم المسرحية، فهم في هذه المرحلة العمرية (عشر سنين) قد لا يدركون مثل هذه الأمور الخاصة بالكسب غير المشروع أو الغش التجاري. وربما كان من الأجدى أن تتوجه هذه المسرحية إلى تلاميذ المرحلة الإعدادية الذين تتسع مداركهم لتقبل هذه المضامين، واستيعاب ما تهدف إليه كالدعوة إلى الإيمان بقيمة أداء الواجب بعيداً عن أية مؤثرات عاطفية، وهذه هي الفكرة الأساسية التي تطرحها المسرحية وتُلحّ عليها حيث نرى في الفصل الثاني الدكتور ماهر يضرب مثلاً آخر في تأدية الواجب أو الالتزام بمبدأ الواجب فوق العاطفة حين يترك ابنه مريضاً، ويذهب إلى المستشفى لإنقاذ حياة أم ومولودها.

وقد جاءت لغة الحوار بسيطة، ومالت الجمل الحوارية إلى التركيز، ولم تعتمد إلى الإطالة أو الإسراف؛ فالجمل تؤدي معانيها بصورة محددة مباشرة، وإن كان يعييه الثبات، وهو ما ينطبق على الحدث ذاته، فليس هناك حركة أو عقدة أو حبكة أو نمو أو تصاعد في الأحداث والمواقف، وهي من المآخذ الفنية التي توجه لهذا الضرب من المسرحيات المدرسية حيث تغطي الغاية الوظيفية أو التربوية دائماً على الغاية الفنية.

ويهدف المسرح المدرسي دائماً إلى غرس القيم السلوكية والتربوية والأخلاقية في نفوس الأطفال، وتتنوع هذه الغايات بتنوع المسرحيات، كما تتنوع الوسائل التي يصطنعها الكتاب للوصول إلى هذه الغايات. فهناك من يتركز على الحدث التاريخي أو التراثي أو القصصي، وهناك من يتعامل مع الواقع بصورة مباشرة، وإذا كانت أغلب المسرحيات تسعى إلى تقديم العظة أو العبرة، فإن هناك مسرحيات أخرى تستجيب لمتطلبات العصر وأهداف المجتمع، كالحفاظ على البيئة والعمل على تنميتها وتجميلها وتطويرها، وهذه الأفكار تطرحها مسرحية (صديق الشجرة) للشاعر أحمد شلبي وهي من فصل واحد، وتعتمد على الأطفال وحدهم، ويمتاز فيها الشعر بالنثر، فنرى في المشهد الافتتاحي مجموعة من الأطفال، بعضهم يحمل في يده جذوراً نباتية صغيرة

يهم بغرسها في الأرض، بينما يحمل الآخرون أنية من الماء لري ما يغرس، ويرددون خلال عملهم هذه الأنشودة:

هَيَا مَعَا هَيَا نُنْزِينُ الْعَالَمَ دُنْيَا

بثوبها الأخضر

نُعْطِي الأجرَاءَ وَنَجْعَلُ الْعَالَمَ صَحْرَاءَ

جميلة المنظر

هَيَا إِلَى الْعُرْسِ لِرؤْيَا الْعَالَمِ الْغَرَسِ

في روضنا أثمر

ويعبر الحوار عن حماس الأطفال لهذا العمل الجليل الذي يقومون به:

- 1) طفل : هيا يا أصحابي، فلنأخذ قسطاً من الراحة ثم نعد إلى العمل.
- 2) طفل : لولا حرارة الشمس ما استرحنا إلا بعد أن نكمل العمل.
- 3) طفل : صدقت، فنحن لا نذكر الأشجار إلا عندما نفقدها.
- 4) طفل : رغم أن الله تعالى يذكرنا دائماً بالشجرة.
- 5) طفل : أجل.. أجل، فالأشجار والثمار من نعيم الجنة.
- 1) طفل : بل إن الله تعالى جعل الحياة الدنيا كلها أشبه بالنبات.
- 2) طفل : أجل، ورغم ذلك لا نتذكرها إلا قليلاً.
- 3) طفل : (وهو يجلس): هيا نسترح بعض الوقت.

وبينما يجلس الأطفال للراحة يمرُّ طفل صغير يعبث ببعض ما غرسوه، ويقطع إحدى الشجيرات، فيثور الأطفال، ويهمون بعقابه، ويخاطبونه بهذا الخطاب الشعري:

يَا قَاطِعَ الشَّجَرَةِ يَا قَاتِلَ الثَّمَرَةِ

أتجهل الإحسان بالذنبات والإنسان  
تبعثر الشرا وتتكبر الخيـرا  
وتكبره الجمال والمساء والظلال  
ويشعر الطفل بأنه أخطأ خطأ جسيماً، فيسرع إلى الشجرة المقطوعة يحاول أن يعيد  
غرسها، ويدور هذا الحوار الذي يكشف عن وعي الأطفال بقيمة الشجرة:

الأول : الشجرة مخلوق حيّ  
للطفل : يتألم مثل الإنسان  
الثاني : وإذا قُطعت ماتت، فلن تستطيع إرجاعها.  
الطفل : (وهو يبكي): وما العمل إذن؟ أريد أن أكفر عن ذنبي.  
الثالث : قم معنا.  
الرابع : خذ هذي (يناوله شجرة).  
الخامس : فلتغرس معنا الشجرة.  
الطفل : شكراً.. شكراً.. فأنا بعد اليوم لن أقطع أبداً شجرة وسأوصي كل  
أخ وصديق أن يغرس شجرة.

ويقف الطفل في المشهد الختامي مع مجموعة الأطفال، وهم يختمون المشهد بهذه الأبيات:

هَيَّا مَعَّا هَيَّا نُنْزِينُ الشَّجَرَةَ  
بثوبها الأخضر  
نُعْطِرُ الأَجْوَاءَ ونَجْعِلُ الصَّحْرَاءَ  
جميلة المنظر

والمسرحية تستمد قيمتها من جلال المقصد، فهي تقدم درساً عملياً في توعية الأطفال  
بقيمة الشجرة وأهمية الحفاظ عليها، وتلفتهم إلى قيمة العمل وكيفية الإسهام في خدمة

بيئتهم. ويحسب للمسرحية – فنياً – الاعتماد على الأطفال وحدهم في التمثيل، وقد تأثرت لغة الحوار بروح الشعر، كما تميزت بالتركيز. ويمكن تقديم الفكرة على المسرح بأقل الإمكانيات الفنية والمادية.

## 2- المسرحيات ذات الوظائف التعليمية:

تختلف أهداف هذه المسرحيات عن المسرحيات السابقة، فهي تقتصر على الغايات التعليمية أو الوظيفية، وتقترب إلى حد كبير من وظيفة الشعر التعليمي الذي يهتم بنظم العلوم في قوالب شعرية ليسهل على الطلاب حفظها أو استيعابها.

وكذلك الحال في المسرحيات التعليمية، فهي تكتب لتقديم المادة العلمية للأطفال في شكل مسرحي بسيط، يستطيعون من خلاله فهم الأحداث التاريخية أو المعالم الجغرافية أو العلوم الطبيعية أو غيرها، (وهذا النوع من المسرح يمكن استخدامه على أوسع نطاق لتقديم مختلف المواد والمناهج الدراسية، بطريقة تربط الطفل بمدرسته أو بناديه لما فيها من تشويق، وللدور الإيجابي الذي تعطيه للطفل في العملية التعليمية. ويمكن في هذا النوع من المسرح الاستعانة في تقديم الموضوع بشرائح الفانوس السحري، وبالأفلام وبالراوي، بالإضافة إلى المشاهد التمثيلية التي يؤديها الأطفال أنفسهم، وهو ما نسميه (مسرحية المناهج) وحتى يجد المدرسون لمختلف المواد نصوصاً يؤديها تلاميذ الصفوف داخل صفوفهم كجزء من العملية التعليمية. ويلاحظ أن هناك نقصاً واضحاً في النصوص المنشورة لمتل هذا المسرح، لذلك لا بد أن تعمل الجهة المشرفة على ثقافة الطفل على تشجيع كتابه، وتأليف هذا النوع من المسرحيات بتكليف كتاب الأطفال بكتابتها، أو بعقد مسابقات لهذا الغرض مع نشر النصوص الصالحة" (الشاروني، 1986، 172).

ولا نتوقع بطبيعة الحال أن نظفر في هذه المسرحيات بمعالجة درامية جيدة إلا في القليل النادر. ومن أكثر هذه المسرحيات طرافة مسرحية بعنوان (أبناء الجملة

الاسمية) للشاعر أحمد شلبي صاحب المسرحية السابقة، ومبعث الطرافة أن المسرحية تتناول مادتها من موضوع (النحو العربي) وهو من الموضوعات التي يستشعر فيها الأطفال نوعاً من الصعوبة والجفاف، ولهذا سعت المسرحية إلى تقديمه في صورة مبسطة، فشخصت الجوامد، وجسدت المبتدأ والخبر، وكذلك (كان) و(إن) في صورة أشخاص من البشر يتكلمون، ويتحركون، ويتشاجرون، ويتصالحون، وذلك بهدف تقريب المعلومة وتسهيلها على تلاميذ المرحلة الابتدائية الذين تتوجه لهم بالخطاب.

والمسرحية عبارة عن مشهد واحد نرى فيه تلميذين يلبس كل منهما وشاحاً، أحدهما مكتوب عليه (مبتدأ) وعلى رأسه تاج مكتوب عليه (مرفوع) والآخر كتب على وشاحه (خبر) وعلى تاجه (مرفوع) ويجلس كل منهما على كرسي بكرياء شديد ثم يقفان ويدور كل منهما حول الآخر، ويجري بينهما هذا الحوار:

- الخبر : ما اسمك؟  
المبتدأ : اسمي مبتدأ  
الخبر : (ضاحكاً) تقول مبتدأ.. اسمك مبتدأ!  
المبتدأ : لماذا تضحك؟ نعم اسمي مبتدأ، وأنت ... ما اسمك؟  
الخبر : (باعتزاز) اسمي خبر.  
المبتدأ : (ضاحكاً) تقول خبر... يا خبر !!  
الخبر : نعم خبر ... ما شأنك بذلك؟  
المبتدأ : إني أراك مغروراً كثيراً..  
الخبر : وأنا أراك أيضاً مغروراً كثيراً...  
المبتدأ : أنا مغرور على حق... فأنا مرفوع دائماً.  
الخبر : وأنا أيضاً مرفوع دائماً.  
المبتدأ : أيها المغرور، إنني أستطيع أن آتي بمن يغيرك من الرفع إلى النصب؟  
الخبر : (ساخراً): ومن ذلك الذي يستطيع أن يغيرني من الرفع إلى النصب؟!

المبتدأ : يا خبر .. تعقّل.. وإلا أتيت لك بمن ينصبك..  
 الخبر : ومَنْ هذا؟ قل.. أنا لا أخاف أحداً..  
 المبتدأ : إذن انتظر... سأتي لك بإحدى صديقاتي...

والصديقة التي يعنيها المبتدأ هي (كان) التي تنصب الخبر، وينادي عليها (المبتدأ) فتدخل مجسدة في شخصية إحدى التلميذات، ويدور حوار طريف تشارك فيه (إنّ) التي تتوعد (المبتدأ) بالنصب، ويستمر الحوار على هذا النحو:

كان : يا مبتدأ... يا عزيزي يا مبتدأ !  
 المبتدأ : أنا هنا يا كان.. أنا هنا منصوب يا عزيزتي ..لقد نصبتني إنّ !  
 كان : (تتجه إلى إنّ): ماذا جاء بك إلى هنا يا (إنّ) ؟  
 إنّ : جئت أنصب المبتدأ.  
 كان : وأنا أريد أن أنصب الخبر....  
 إنّ : إذن ... ما العمل ؟  
 كان : فعلاً.. ما العمل إذن... نحن لا يجب أن نجتمع معاً...  
 إنّ : إذن فلتنصبي أنت الخبر مرة... وأنصب أنا المبتدأ مرة...  
 كان : وهو كذلك ... (تتصافح كان وإنّ).  
 المبتدأ للخبر : انظر يا خبر ... إنهما تتفقان علينا...  
 الخبر : حقاً يا صاحبي... ما العمل إذن؟  
 المبتدأ : نحن يا صاحبي ركنان لجملة واحدة.  
 الخبر : نعم، نعم... الجملة الاسمية.  
 المبتدأ : وأنا دونك لا أعني شيئاً.  
 الخبر : وأنا كذلك ... دونك لا أعني شيئاً.  
 المبتدأ : فلنتحد يا صديقي.

الخبر

فلنتحد يا صديقي.

(تتجه إليهما كان وإن)

كان وإن صديقينا... لا تختلفا معنا. فنحن أيضاً (معاً): نعطيكما  
معنى جديداً ... نحن جميعاً أبناء جملة واحدة... هي الجملة  
الاسمية.

(ممسكين بأيدي بعضهم بعضاً)

الجميع : نعم... نعم ... فلنتحد... فلنتحد.

وهكذا نجح الشاعر أحمد شلبي في تقديم درس تعليمي للتلاميذ بهذا الشكل المسرحي  
البسيط الذي تتوافر له عوامل الجذب من استنارة لخيال الأطفال من خلال تشخيص  
الجوامد، ومن حوار متدفق لا يخلو من عنصر الإضحاك والفكاهة، وبإمكانات بسيطة  
تيسر عرضه مسرحياً.

**سابعاً: مسرح الأطفال التلقائي (الارتجالي) أو ما يسمى (بلعبة  
المسرح):**

إن أهم ما يمتاز به الطفل الممثل هو تلقائيته وأداؤه بشكل طبيعي، وقد أشرنا من قبل  
إلى أن لعب الأطفال هو نوع من الدراما الاجتماعية، وثمة تجربة مهمة في مسرح  
الأطفال التلقائي تحكيها السيدة مديحة البتراوي، وتصف فيها تجربة مسرحية قام بها  
الأطفال تأليفاً وإخراجاً وتمثيلاً، ونرى من المفيد أن ننقل التجربة كاملة على لسانها  
حيث تحدها في المراحل التالية: (البتراوي، 1986، 154 - 157).

\* ما قبل التجربة:

(كنت قد فكرت في عمل نشاط فني مع أطفال على شكل ورشة تجمع أنشطة متنوعة:  
رسم، أعمال يدوية من خرز وكبريت وصوف وقص ولصق، وصلصال وعمل

ماكيت مجسمة. واستمر العمل لمدة ستة أشهر حتى طرأت فكرة تجسيد حدودة يعرفونها (ذات الرداء الأحمر أو سندريلا أو الأميرة والأقزام السبع). كان الأطفال ما بين السادسة والعاشرة فوجدتهم لا يميلون كثيراً إلى هذا النوع من اللعب أو بمعنى أصح لا يعرفون كيف يتعاملون مع هذا النوع الجديد، فكل لعبهم إما بالعروسة أو بالكرة أو عسكر وحرامية... إلخ، واكتشفت أنهم يميلون أو لا يعرفون إلا اللعب المسمى Play، ولا يحبون كثيراً اللعب المسمى Game وهو اللعب المحدد ببعض القوانين.

### \* أول تجربة:

فكرت في العام اللاحق أن أخوض التجربة مع أطفال أكبر في السن أي ما بين التاسعة و سن الثانية عشرة. وبدأنا بالفعل نجتمع مرة في الأسبوع يوم الجمعة من الساعة الحادية عشرة حتى الواحدة والنصف. وشرحت لهم فكرة "لعبتنا": لعبة اسمها مسرح، وبعد أن مسرحنا بعض الحكايات المعروفة كان من الممكن أن يفهموا ما هو النص الأدبي والنص المسرحي - الحوار - والشخصيات والحدث والمساحة المسرحية والإكسسوارات والملابس والماكياج. وكل اجتماع كان يحتوي على لعب مسرحي ورسم للشخصيات والملابس والديكورات حتى يتحول الخيال إلى واقع مرئي يسهل التعامل معه. وبعد شهرين من بدء المقابلات وبعد أن تعارفنا جيداً وأصبحت الثقة متبادلة، وبعد أن تلاشت فكرة أنني "المعلمة" بدأنا في عمل صياغة لحكاية (حدوتة) من كليلية ودمنة سمينها "بيدبا و دبشليمة" وأصبح دبشليم ملكة لأن فتاة أرادت أن تقوم بهذا الدور.

وقد قاموا بعمل "مسرح داخل المسرح" دون دراية بالطبع بهذا الاتجاه: فتح الستار على محاوره بين الفيلسوف بيدبا وتلاميذه ثم دخول الملكة. بعد ذلك قامت بعض الحيوانات بتجسيد فكرة الفيلسوف لعرضها وتفسيرها وتأكيدا كيف أن الأسد



الدكتاتور لا يمكن أن يظل يحكم فقط لأنه الأقوى، وكيف أن الحيوانات والطيور الصغيرة ممكن أن تنتصر عليه لأنها على حق ولأنها متحدة.

اشترك جميع الأطفال في المناقشات حول فكرة المسرحية، وأضافوا، وحذفوا، ولكن الصياغة النهائية قام بها أكبرهم سناً. أما بالنسبة للملابس فقد قام كل واحد منهم بعمل قناعه وملبسه، ومنهم من رأى أن تنفيذ ما رسمه أولاً على ورق صعب تحقيقه فاضطر إلى استبدال بعض الأشكال والألوان، وهذا مهم للغاية لأنه يجعل الطفل يعود لمعاملة الواقع وحدوده بعد أن كان قد أطلق لخياله العنان، فتبدأ عملية المزج والتقدير وفهم النسب وبناء العلاقات.. إلخ، وقد اخترت للموسيقى المصاحبة "حيوانات الغابة" لميسيان. أما ملصقات المسرحية فقد قام الأطفال برسمها.

ولم ندع إلا الأهل والأصدقاء، وقمنا بعرض واحد حتى يشاركونا فيه، وليس بفكرة "عرض مسرحي" على أساس جمهور متفرج وممثلين ينتظرون النجومية والتصفيق والاستحسان.

#### \* التجربة الثانية:

اخترت دون كيشوت لسيرفانتيس، وظهر أن كثيراً من الأطفال قد قرؤوها في إعداد مبسط، ولا ننسى أن نذكر أن بدء العمل الحقيقي أو الفعلي أي المرتبط بالمسرحية ذاتها يتم بعد مرور شهرين أو ثلاثة كما في المرة الأولى وللأسباب نفسها.

بدأنا نتناقش في معنى القصة والدون كيشوتية وضرربنا أمثلة كثيرة تظهر هذه الفكرة حتى هضمها الجميع. ووجدتهم المرة تلو المرة يتعدون عن الأحداث الأصلية لكن مع الاحتفاظ بفكرة الدون كيشوتية. فوجدنا أنفسنا نخلق مواقف جديدة أي دون كيشون مخالف تماماً عن الحكاية (الحدوتة) الأسبانية. ولما كان مجموع الأطفال ثلاثين، فقد فرض هذا الوضع تقسيمهم إلى مجموعتين، وكان لذلك أثر جيد وهام لسببين الأول: هو تثبيت فكرة وجود بعض الدون كيشوتية في كثير منا (فكل مجموعة خلقت دون

كيشوت وسانشوبانزا في أحداث مختلفة - (1) دون كيشوت عند الحرامية (2) دون كيشوت عند الهنود الحمر - ثم اجتمعت المجموعتان بالاثنتين دون كيشوت عند الهيبز) أي أنه ليس شخصية بطولية فردية نمطية. والسبب الثاني هو إمكانية كل مجموعة في مشاهدة المجموعة الأخرى وقت البروفات أي أن يصبح "الممثل" نفسه "متفرجاً" بعض الوقت.

تخلل هذا العرض أغان وطقوس وموسيقى إيقاعية خلقها الأطفال استناداً إلى الموقف، وباستخدام أدوات مسرحية وظفوها لهذا الغرض بدلاً من اللجوء إلى الآلات الموسيقية.

### \* التجربة الثالثة:

وقد قصصت فيها للأطفال ثلاث حكايات اختاروا منها "الفيل ... يا ملك الزمان" لسعد الله ونوس. وهي في الأصل حكاية (حدوتة) شعبية مسرحها الكاتب. فأعدنا نحن مرة أخرى صياغتها. في المسرحية الأصلية لا يظهر الفيل لأنه شيء هلامي يرمز إلى السلطة القاهرة، ولكن الأطفال كانوا في شيء مجسد ومادي وملمس ومتحرك. أما نهاية المسرحية الأصلية فهي تتلخص في أنه تتكاثر "الأفيال" لأننا نتركها بجهلنا وضعفنا وعدم تحديد موقفنا تتكاثر. ولأنها فكرة رمزية لا يستوعبها الأطفال بسهولة، فقد رأوا استبدالها بالانسحاب من المدينة التي يعمرها الظلم والذهاب إلى الجبل حتى تقوى صفوفهم ثم العودة إلى المدينة وأخذ حقهم بالقوة.

في هذه المرة كان الأطفال أكثر نضجاً وتفتحاً، فكان العمل بالطبع أكثر متعة، ولذلك استخدمنا آلة التسجيل حتى لا تضيق منا مقترحاتهم وآراؤهم اللادعة. ثم قمنا بتفريغ الأشرطة وكتابة النص. والإخراج عموماً يتم بعد كتابة النص وبعي حساب متطلبات الحوار والأحداث والشخصيات. ولا يعرف "الأطفال الافتعال المسرحي" بل تظهر

الحركة مناسبة وحقيقية، وعندما تبدأ عملية الإخراج يرى الأطفال أحياناً ضرورة إضافة جملة أو تعبير تساعد على تفهم الحركة أو تفسيرها.

وتتحدث السيدة مديحة البتراوي عن دورها في هذه التجربة الرائعة فتقول:

"دوري محدود بالطبع إذا ما قارناه بالدور التقليدي للمشرفين أو للرواد الثقافيين الذين (يعلمون) الطفل نشاطاً فنياً، فهم عادة يقومون بدور "المدرس" ولكن في ناد أو قصر، وقررت منذ البداية أن أعرض لهم الإطار العام الذي نعمل فيه بعد أن اتفقنا عليه، وتركتهم يقولون ويفعلون كل حسب قدراته. كنت أقترح كما يقترحون بالنسبة للنص، أما بالنسبة للإخراج فتركتهم أيضاً يخلقون حركة، ولكن إرشاداتي كثرت قليلاً. فقط لأن معرفتي التكتيكية بالمرشح أكبر.

وأهم ما يجب أن نشير إليه هو الجو العام الذي يتم فيه العمل: احترام كامل للطفل، احترام فكره ورأيه ومشاعره وردود أفعاله، احترام كل ما يقدمه ويساهم به. فالمفروض أن كل طفل لا ينتظر أن "يحاسب" حسب مقاييس التنقيط المدرسية، فقد قررنا منذ البداية أن كل مساهمة هامة لأنها تضيف إلى العمل المسرحي، مهما كانت حجمها.

ومن هنا كان وجودي "خفياً" بمعنى أنني موجودة للرد على الأسئلة والمشاركة والحماية الوجدانية ولكن لست هنا للتسلط وإعطاء الأوامر. كنت موجودة لمساعدة الطفل عندما يحتاجني دون فرض رأيي. حاولت دائماً تطبيق جو من الديمقراطية ثم لا مانع بعد ذلك من ظهور "قيادات" بين الأطفال مع محاولة لترشيدها بإعطائها مسؤوليات داخل إطار المشاركة (وهو ما يسميه بعضهم المنافسة) وبالرغم من وجود هذه "القيادات" أو وجود أطفال أكثر قدرة على التعبير، فقد حاولت دائماً إظهار قدرات كل طفل على حدة وإظهار أهميتها في إطار العمل الجماعي.

أما فيما يخصُّ العمل المسرحي بالذات فقد كان منهجي هو تأكيد الربط بين المسرح والحياة الاجتماعية (الحياة العامة والحياة المعاشة)، حياتهم. وذلك عن طريق تفجير مواقف، والسؤال الدائم: لماذا أو كيف وكم وماذا؟ إلخ والربط بين المسرح والحياة الاجتماعية ليس نقل الواقع على المسرح، ولكن وجود علاقة بين المسرح والحياة. أي كيف تصبح الحكمة اليومية المعتادة أو الشخصية النمطية حركة وشخصية مسرحية. كل ذلك تطلب منهم تنمية المشاهدة وبناء علاقات ونسب بين الظواهر المختلفة.

### وأخيراً تقول السيدة مديحة البطراوي في ختام حديثها:

"إن كان علينا أن نطلق على هذا المسرح تسمية فلنكن "لعبة المسرح" أو تسمية أكثر علمية "المسرح الارتجالي" يجعل الطفل يكتشف الحقائق ويناقشها، يكتشف الحياة، ويعيد صياغتها.. فالمستقبل ملكه وعليه:

إن هذه التجربة التي سردها السيدة مديحة البطراوي، والتي سميتها "المسرح الارتجالي" أو "لعبة المسرح"؛ هذه التجربة تستحق التقدير والإعجاب، وتحتاج إلى "تعميم" لأنها تسهم بطريقة عملية فعالة في النهوض بمسرح الطفل، واكتشاف المواهب، وتنمية قدرات الأطفال، على التمثيل كما تشتمل على سلوكيات هامة، كتحمل المسؤولية والتصرف الجماعي، واحترام آراء الآخرين، والتعود على المناقشة وطرح الرأي واحترام الرأي الآخر، وغير ذلك من سلوكيات.

وما هو جدير بالذكر أن عدداً من الأدباء العرب السوريين قد كتبوا مسرحيات متنوعة الأغراض، ومن بينها ما كتبه الشاعر **مصطفى عكرمة** بعنوان: جند الكرامة، والعدالة الرائعة، ومحاكمة الحساب، وقد عرض بعضها على خشبة المسرح المدرسي، ركز فيها على الجانب الوطني والقومي والأخلاقي، إضافة إلى ثماني عشرة مسرحية حديثة في ميدان التعليم والبيئة.

وثمة مسرحيات متعددة الأغراض للشاعر سليمان العيسى، ركّز فيها على الجوانب الوطنية والقومية والاجتماعية، كما في مسرحية القطار العربي، وقد مُثل معظمها على خشبة المسرح.

وكان للشاعر المسرحي عيسى أيوب الحظ الوافر في ميدان مسرح الأطفال إذ قدّم ما يزيد على (70) سبعين مسرحية عرائس، وخمسين مسرحية خيال الظل، وثلاثين مسرحية للكبار والصغار، إضافة إلى عشر ملاحم وطنية، ركّز فيها على الجوانب الوطنية والقومية والاجتماعية والأخلاقية، عرض معظمها في مهرجانات طلائع البعث والمسرح المدرسي.

### ثامناً: كيفية ممارسة النشاط المدرسي:

يمارس النشاط المدرسي على النحو التالي:

1- يعتمد مدرسو اللغة إلى تحويل بعض النصوص في القراءة والقصة إلى مشاهد تمثيلية يقوم الطلبة بتنفيذها، ويمكن أن تكون الموضوعات من خارج الكتب المدرسية، فتقرأ، وتوزع الأدوار، ويتمّ التدريب على أدائها، وفي ضوء التنفيذ يتمّ انتقاء العناصر ذات الإمكانيات في هذا المجال، وتشكّل منهم فرقة للتمثيل.

2- يقوم المشرفون على هذه الفرقة من المدرسين بتدريب أعضائها على تمثيل بعض النصوص المسرحية بعد صقل مواهبهم في النواحي التالية:

أ- الإلقاء المسرحي

ب- التمثيل المسرحي.

ج- الليونة الجسمية.

د- الذوق المسرحي.

هـ- النقد.

3- يكلف المشرفون أعضاء الفرقة لاختيار النصوص الملائمة للتمثيل من المنهاج المدرسي أو من خارجه، وتحول إلى حوار مسرحي، ثم تقدّم هذه المشاهد التمثيلية في الإذاعة المدرسية، وفي المناسبات والحفلات المدرسية، وفي مسابقات المسرح المدرسي ومهرجاناته.

4- ينبغي أن تكون النصوص المسرحية هادفة، تعزّز القيم، وتغرس المفاهيم، وتعديل السلوك، ومن أمثلة المسرحيات الهادفة:

أ- مسرحيات ترمي إلى حب الوطن والتعلق بالأرض.

ب - مسرحيات ترمي إلى تعزيز مبادئ التعاون والمساواة بين المواطنين.

ج - مسرحيات ترمي إلى تعزيز القيم الأخلاقية مثل: الصدق والأمانة والصبر والجد... إلخ.

د - مسرحيات ترمي إلى تبصير الناشئة بمشكلات مجتمعهم وأعرافه وتقاليدته، ونقد الاتجاهات السلبية والكشف عن انعكاساتها الضارة.

هـ - مسرحيات ترمي إلى تقجير المشاعر الإنسانية في نفوس الناشئة والسمو بها.

5- الاعتناء بأسلوب المسرحية إضافة إلى مضمونها لأنها تهدف إلى توسيع ثقافة الناشئة، وتقوية لغتهم وتعويدهم على سلامة النطق، وتدريبهم على الفصاحة والأداء الجيد وجعلهم قادرين على التعبير السليم، مما يساعدهم على التفاهم مع الآخرين في حياتهم العملية بأوضح أسلوب، على أن تكون المسرحيات المختارة ملائمة لمدارك الناشئة ومستويات نموهم العقلي والنفسي.

6- يدرّب الناشئة على تقديم بعض المشاهد التمثيلية الإيمائية " التمثيل الصامت " ويترك لهم حرية اختيار الموضوعات التي يرغبون في تمثيلها تنمية لخيالهم وتوسيعاً لمداركهم. ومن الموضوعات التي تصلح للتمثيل الإيمائي:

- الاستيقاظ صباحاً والاستعداد للذهاب للمدرسة.
- مساعدة العجزة والشيخوخة.
- احترام الكبار في الأماكن العامة والحافلات.
- استغلال أوقات الفراغ (رياضة — سباحة... الخ)
- تقديم نماذج للسلوك الاجتماعي في المواقف العاطفية (لقاء الطفل مع أحد أقربائه العائد من السفر — وداع أحد الأقرباء — تقديم باقات من الزهور في المناسبات مثل عيد الأم... الخ)
- بعض الموضوعات ذات الغاية العلاجية لبعض العيوب النفسية كالخجل والخوف والانطواء على النفس وعدم الثقة بالنفس.
- 7— يدرّب الناشئة على أداء بعض المشاهد التمثيلية الغنائية بمرافقة بعض الآلات الموسيقية والرقصات التعبيرية (اسكتش — أوبريت).
- 8 — تتطلب بعض المواقف في المسرحيات إجادة الخطابة والإلقاء وسرعة البديهة وإتقان مهارات المحادثة، ولذلك كان لابد من أن يراعي المدرسون هذه الأمور، وتدريب الناشئة عليها، وذلك من خلال النصوص الواردة في المنهج، ومن خلال النصوص الخارجية، ومن خلال نصوص يقوم الطلبة أنفسهم بكتابتها.
- 9 — من الواضح أن إخراج المسرحية يتطلب تضافر عدة جهود من جهة تأمين الألبسة، وإعداد الإضاءة، وصنع الأقنعة والأدوات . لذا كان لابد من أن تتعاون جمعية التمثيل مع جمعية الرسم والأشغال في المدرسة لتأمين مستلزمات المسرحية، وهذا يحقق هدفاً من أهداف المنهج الأساسية.
- 10 — وأخيراً أن تقام مناقشات بين المدارس في تقديم العروض المسرحية على أن تعتمد لجان متخصصة إلى تقويم المسرحيات الجيدة وتخصيص مكافآت لمنفذيها وللمدارس التي ترجع إليها.

### تاسعاً: خاتمة البحث وتوصياته:

بعد هذه الرحلة التي عشناها مع مسرح الطفل عبر أشكاله وأنماطه المختلفة يمكن أن نرصد هذه الملاحظات:

1- لاحظنا أن كثيراً من كتاب مسرح الطفل يعتمدون في مضامينهم على الأفكار والمواد والقوالب الجاهزة المستمدة من التراث، واقتصرت جهودهم على إعادة تقديم هذه المواد في شكل مسرحي دون إضافة أو تحويل، ولكن الاعتماد على هذه القوالب وحدها ليس كافياً لإشباع طموحات مسرح الطفل، لأنها لا تحقق الأهداف المطلوبة جميعها، ولأنها تهتم بالماضي على حساب الحاضر، وبالتاريخ على حساب الواقع الراهن، ولذلك أغفلت معظم هذه المسرحيات ما يواجهه الأطفال في الحاضر من تحديات وأخطار، وما يحاصرهم من مشكلات، وفي رأيي أن الذي أغرى الكتاب بهذا التوجه هو ما رأوه في تلك المواد التراثية من عظات وعبر، وهي إن كانت من أهداف مسرح الطفل إلا أنها ليست كل أهدافه.

2- لجأت بعض المسرحيات إلى الوعظ المباشر، وهو من العيوب الخطيرة التي يقع فيها بعض كتاب المسرح، لأن الخطاب الوعظي المباشر يفقد العمل فنيته، ويحول دون وصوله إلى المتلقي بالشكل المناسب.

3- لم يهتم بعض الكتاب بتحديد الفواصل الزمنية أو العمرية التي يوجهون إليها خطابهم المسرحي، مع أن كل مرحلة من مراحل الطفولة لها اهتماماتها ومتطلباتها وحاجاتها الموضوعية والفنية، وقد أدى ذلك إلى نوع من الخلط، فجاءت لغة بعض المسرحيات وخطابها ومضامينها غير متوافقة مع المراحل العمرية المناسبة.

4- أغفلت معظم المسرحيات عنصر الفكاهة والإضحاك إلا في القليل النادر، مع أنه من أهم العناصر التي تجذب الطفل إلى العمل وتحفزه على تلقيه بصورة جيدة،



ولاشك أن استثارة هذا العنصر ضروري للغاية في حياة الأطفال، ولا يتعارض مع الغايات أو الأهداف التربوية، بل إنه يعدُّ وسيلة هامة للوصول إلى هذه الغايات إذا تمَّ توظيفه بصورة فنية جيدة.

5- لم تهتم معظم المسرحيات بتوظيف الفنون الأخرى كالموسيقى والرسم والباليه بالرغم مما لها من أهمية في صقل وجدان الطفل وتنمية ملكة التذوق لديه.

6- غاب عن كتاب المسرحيات الالتفات إلى أعماق الحضارة العربية، وما خلفته من كنوز فكرية وعلمية ومعمارية وما حقته من إنجازات ضخمة، وتلك كلها تمثل مادة ثرية للمسرح فضلاً عن أنها تحقق هدفاً هاماً، وهو استحضار الشخصية العربية في أعظم صورها، وحفز الطفل إلى استعادة أمجاد أجداده.

7- لم تُعن بعض المسرحيات بالالتزام بقواعد البناء الفني لأن اهتمامها كان منصباً على المضامين الوعظية، وفي ذلك يقول الأستاذ يعقوب الشاروني: (إن على الكاتب المسرحي للأطفال أن يتجنب قلب مسرحيته إلى درس في الوعظ والإرشاد، بل يجب أن يهتم كثيراً بالجانب الفني، الذي يتولى بدوره نقل مختلف المعاني والقيم للأطفال، إذ يُدرك المشاهد الصغير المضمون بغير تصريح. إن كثيراً من مؤلفي مسرحيات الأطفال يكتبون نصوصاً هي مجرد صياغة للنصائح والمعلومات في شكل حوار، وهم بهذا يفشلون سواء في تقديم المسرح أم في تقديم النصائح والمعلومات. ذلك لأنه لا بد من تقديم المضمون الجيد بأفضل الطرائق الفنية، ولا قيمة لمضمون جيد يفشل في أن يصل إلى عقول وقلوب الأطفال، بسبب عدم مراعاة العناصر الفنية المختلفة من حبكة مسرحية، ورسم واضح للشخصيات، وصراع يتضمن قدراً كافياً من التشويق، وحوار ينبع من الشخصيات ويحسم الصراع، ويتقدم بالموضوع خطوة بعد أخرى حتى يصل بالموضوع إلى

ذروته، وروح فكاهية تتسجم مع طبيعة الأطفال المرححة، وتحببهم في العمل المعروف. (الشاروني، 1986، 136).

8 – لم نشهد إسهاماً واضحاً من كتاب المسرح الكبار في الكتابة لمسرح الطفل باستثناء محاولات محدودة، مع أن هؤلاء الكتاب يستطيعون برصيدهم الفني الضخم أن يحققوا إنجازات ضخمة لمسرح الطفل.

9 – لم نجد غير نسبة ضئيلة من المسرحيات التعليمية أو الوظيفية برغم ما تمثله من أهمية في دفع العملية التعليمية.

10 – بالرغم من الجهود التي بذلها بعض الشعراء في كتابة المسرحية الشعرية للأطفال، إلا أنها غير كافية، ولا تزال الحاجة ماسة إلى مضاعفة الرصيد وإلى استقطاب الشعراء إلى هذا اللون من الإبداع.

وأخيراً يوصي الباحث بضرورة تعزيز مكانة المسرح المدرسي، واعتماده في مدارسنا ومناهجنا التربوية، وتوظيفه لتحقيق الأهداف التربوية وغرس القيم العربية الأصيلة المنشودة.

## مراجع البحث

- 1- إبراهيم، زكريا، 1992، سيكولوجية الفكاهة والضحك، دار مصر للطباعة.
- 2- البطرانوي، مديحة، 1986، مسرح الأطفال التلقائي، الحلقة الدراسية حول مسرح الطفل، الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- 3- أبو الخير، محمد حامد، 1996، عبد التواب يوسف ومسرح الطفل العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- 4- أبو رية، جمال، 1986، المسرحية التلفزيونية للأطفال، الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- 5- أبو هيف، عبد الله، 1981، قضية مسرح الطفل، اتحاد الكتاب العرب، دمشق.
- 6- أكويندي، سالم، 1994، ديداكتيك المسرح المدرسي، ط12، دار الثقافة، المغرب.
- 7- جعفر، عبد الرزاق، 1985، موقف الطفل إزاء الثقافة، منشورات منظمة طلائع البعث.
- 8- الدوسري، أماني، 2002، الدور التثقيفي لمسرح وعرائس الطفل، وزارة التربية والتعليم، قطر.
- 9- دليل العمل الثقافي في الوحدات الطليعية، 2003، منشورات منظمة الطلائع، دمشق.
- 10- زلط، أحمد، 1986، جماليات النص الشعري، الشركة العربية للنشر والتوزيع، القاهرة.
- 11- سلام، أبو الحسن، 1998، مقدمة في نظرية مسرح الطفل، مركز الأبحاث العلمية، الاسكندرية.
- 12- سويلم، أحمد، 1989، المسرح الشعري للأطفال، الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- 13- الشاروني، يعقوب، 1986، الدور التربوي لمسرح الأطفال والممثل في مسرح الطفل، الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- 14- شماس، عيسى، 2004، الإعلام التربوي، منشورات جامعة دمشق.
- 15- شوقي، أحمد، 1986، المسرح المدرسي والمسرحية الدينية، الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- 16- الصوري، محمد مبارك، 1997، مسرح الطفل وأثره في تكوين القيم والاتجاهات، حويليات كلية الآداب بالكويت الحولية الثامنة عشرة.
- 17- الطوبجي، حسين حمدي، 1999، وسائل الاتصال والتكنولوجيا في التعليم، دار القلم، الكويت.

- 18- العناني، حنان عبد الحميد، 1997، **الدراما والمسرح**، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع.
- 19- عويس، مسعود، 1986، **مسرح الطفل في التربية المتكاملة للنشء**، الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- 20- عيسى، فوزي، 1998، **أدب الأطفال (الشعر، مسرح الطفل، القصة)** منشأة المعارف بالاسكندرية.
- 21- كاسانيللي، فابريسيو، 1990، **المسرح مع الأطفال**، ترجمة أحمد المغربي، دار الفكر العربي القاهرة.
- 22- كنعان، أحمد، المطلق، فرح، 2005، **الأنشطة المدرسية**، منشورات جامعة دمشق - التعليم المفتوح.
- 23- مرعي، حسن، 1993، **المسرح المدرسي**، دار مكتبة الهلال بيروت.
- 24- محمد، عواطف ابراهيم، 1990، **مفاهيم التعبير والتواصل في مسرح الطفل**، مكتبة الأنجلو المصرية.
- 25- مقل، فهمي توفيق، 1978، **النشاط المدرسي**، دار المسيرة. دمشق.
- 26- المقدادي، فيصل، 1984، **المسرح المدرسي**، دار الجليل، دمشق.
- 27- ورينفريد، وارد، 1966، **مسرح الأطفال**، ترجمة محمد شاهين الجوهري، مطبعة المعرفة. القاهرة.
- 28- يوسف، عبد التواب، 1982، **المسرح المدرسي والجامعي**، مجلة المسرح العدد العاشر، القاهرة.
- 29- يوسف، عبد التواب، 1983، **الألمان يقدمون شكسبير وشيلر وموليير للأطفال**، مجلة المسرح العدد / 18 / ابريل، القاهرة.
- 30- يوسف، عبد التواب، 1987، **الهرابي راند مسرح الطفل العربي**، دار الكتاب المصري.

---

تاريخ ورود البحث إلى مجلة جامعة دمشق 2008/7/29.