الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة جيلالي ليابس – سيدي بلعباس
كلية الآداب واللغات والفنون
قسم الفنون

المدارس الإخراجية العالمية وأثرها على مسرح الطفل في الجزائر

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه ل.م.د

تخصص: نقد مسرحي

إعداد الطالب:

عبد القادر جريو .

إشراف الأستاذ الدكتور:

إدريس قرقوة

أعضاء لجنة المناقشة

-أ.د. فرعون بخالد	أستاذ التعليم العالي	جامعة سيدي بلعباس	رئيسا
-أ.د. قرقوة إدريس	أستاذ التعليم العالي	جامعة سيدي بلعباس	مشرفا ومقررا
- أ.د. حطري سمية	أستاذة التعليم العالي	المركز الجامعي عين تموشنت	عضوا مناقشا
- د. عزوز بن عمر	أستاذ محاضر أ	جامعة وهران	عضوا مناقشا
- د. بلبشير عبد الرزاق	أستاذ محاضر أ	جامعة تلمسان	عضوا مناقشا
- د. معروف حنان مختارية	أستاذة محاضرة أ	جامعة سيدي بلعباس	عضوا مناقشا

السنة الجامعية 2016/2015

بسم الله الرحمن الرحيم

إهداء خاص

إلى الروح الطّاهرة

روح ابن أختي محمد الأمين

إهداء

إلى من قاسمتني مشقّة البحث الزوجة والصاحبة "بن عيسى نوال"

إلى الأخت الكريمة التي كانت سندا لي الدكتورة "جريو خيرة"

إلى منبع إلهامي والريّ الكريمين أطال الله في عمريهما

إلى كل أفراد عائلتي وبخاصة يسرى أشواق

إلى الأصحاب عبد القادر، عبد المجيد، مصطفى

شكر وعرفان

الحمد والشكر لله أولا على أن وفقني وأتممت هذا البحث، وإلى والديّ الكريمين اللذين رافقاني بالدعاء، والجزيل الشكر والثناء إلى أستاذي المشرف الأستاذ الدكتور: قرقوة إدريس على قبوله الإشراف على هذا العمل وعلى ما قدمّه لي من نصائح علمية قيمة.

كما أشكر السادة عزري غوتي، ومحمد عباس إسلام، ولصفر بخالد لتوفيرهم لي المادة اللازمة للبحث.

وامتناني الوافر إلى الأساتذة: نقاش غالم، جريو خيرة، بن عيسى نوال على دعمهم لي وإسهامهم في البحث، وإلى الصديقة ديني سعاد.

كما لا يفوتني أن أشكر لجنة الأساتذة الموقرة التي تفضلت بقبول تقييم البحث ومناقشته.

وإلى كل من يجتهد ويثابر من أجل مسرح طفل راقي.

تعدّ تربية الطفل من الاهتمامات الأساسية لأي مجتمع لضمان نموه بطريقة سوية ومتزنة، لهذا جنّدت الدول المتقدمة أهم المختصين لتسطير برنامج تربوي وثقافي يرافق نمو الأطفال ويجهزهم لاجتياز العقبات التي يمرون بها في مختلف مراحلهم العمرية. كما إنّ الاهتمام بالأطفال والاتصال بهم والتعبير عنهم تخضع مفاهيمه للعلاقات الاجتماعية والأخلاقية، والفنية، وهذه العلاقات تؤثر سلبا أو إيجابا في ثقافة الأطفال ونمو شخصيتهم.

انتقاء المنتوج الفني الموجه للطفل ضرورة حتمية نظرا لحساسية مرحلة الطفولة، وللمسرح مكانة خاصة في المنظومة الثقافية والمنتوج الفني الموجه للطفل بحكم أنّه عرض حيّ يضم عدة أشكال فنيّة وهذا ما يجعل منه مادة دسمة تستهوي نفوس الأطفال، وتحقّق متعتهم ولذّتهم، أضف إلى ذلك الأهداف التربوية المرجوّة منه، والمتمثلة في التنمية الشخصية الشاملة للطفل، والجزائر كسائر البلدان خصّصت وضخت أموالا كبيرة، ورصدت له ميزانية ضخمة في المجال الفني والمسرحي خاصة في العشر السنوات الأخيرة أين تم تقديم مسرحيات الكبار، أنتجتها سواء المسارح الجهوية (مسارح الدولة)، أو فرق حرة وتعاونيات مدعمة من طرف الدولة، لكن للأسف لم تقدم أعمال كثيرة لجمهور الأطفال وحتى الأعمال التي قدمت غالبيتها لا ترقى إلى الاحترافية، وإلى الذوق الجمالي الرفيع الذي يتطلبه مسرح الطفل فينميه ويرقيه.

والتقصير لا ينحصر فقط على الفنانين بل حتى على النقاد الذين لم يولوا أهمية لهذا المسرح الذي يبقى جمهور الأطفال وفيا له برغم تدهور مستوى الأعمال، وغياب سياسة واضحة لتطويره وترقيته، ويمكن أن نرجع هذا الضعف إلى انعدام التكوين وقلة خبرة الممارسين، فمن المؤسف أنّ معظم المسرحيات الموجهة للطفل تسند إلى مخرجين مبتدئين، وكأنّ الإخراج لمسرح الطفل عقبة يجب أن يمرّ بها المبتدئ لتسند إليه فيما بعد أعمال لجمهور الكبار، ومن المفروض أن يحدث العكس.

ومما لاشك فيه أنّ المخرج هو الذي يتبنى نجاح أو فشل العمل المسرحي، وهذا ما يتجلى أيضا في كتاب مسرح الطفل بين التأليف والإخراج لجميل حمداوي الذي يبين دور المدارس الإخراجية في السمو والرقي بمستوى مسرح الطفل، وانطلاقا مما تقدم إلي ارتأيت في هذا البحث أن أركّز على الإخراج المسرحي بكامل مكوناته، وبمختلف توجهاته عبر المدارس الإخراجية الحديثة التي نظرت لهذا الفن، وجعلت من المخرج المهندس الأساسي والمسؤول الأول عن كل فريق العمل، وأمام هذه المعطيات تراءت لي فكرة تناول موضوع الإخراج لمسرح الطفل سيما بعد المشاهدة لكمٍ معتبر من المسرحيات الموجهة للأطفال، وما لفت انتباهي ضعف الرؤى الإخراجية، لذا حاولت صياغة هذه الفكرة في عنوان بحث والمتمثل في المدارس الإخراجية العالمية وأثرها على مسرح الطفل في الجزائر، فهذه الدراسة تحذوها جملة من الأسئلة حاول البحث إضاءتها والتي تتمحور في سؤال جوهري:

هل يمكن تطبيق نظريات الإخراج العالمية على الإخراج لمسرح الطفل؟ هل الإخراج لمسرح الكبار يختلف عن الإخراج لمسرح الطفل في المكونات والمراحل؟ ما هي أقرب مدرسة إخراجية يمكن تبنيها لإخراج مسرحيات للطفل؟ هل الجانب النفسي للطفل يؤخذ بعين الاعتبار أثناء العملية الإبداعية؟ هل المخرج الجزائري لمسرح الطفل يرتكز على المدارس والنظريات الإخراجية العالمية في رؤاه الإخراجية؟ أي المدارس الإخراجية أنسب لطبيعة مرحلة الطفولة؟ وهل وفّق المخرج المسرحي الجزائري في منجزه الإبداعي الموجّه للطفل؟

كلها إشكالات تم تناولها ضمن المنهج الوصفي التحليلي قمت على أساسه بتقسيم البحث إلى مدخل وإلى ثلاثة فصول أتبعتهم بخاتمة أدرجت فيها جملة من النتائج المتوصل إليها في البحث.

في المدخل تناولت تعاريف وإيضاحات حول مفهوم مسرح الطفل، وعرجت على بعض أنواع مسرح الطفل واختصرتها في نوعين: مسرح الطفل الآدمي ومسرح العرائس،

وأدرجت أهم العناصر لسلامة البنية الدرامية للنص الموجه للطفل (الفكرة، الشخصية، الحبكة، الصراع، اللغة)، وبينت في نقاط مقتضبة الأهمية البالغة لمسرح الطفل.

جاء الفصل الأول تحت عنوان "سيكولوجيا النمو وخصائص اللعب الطفولي" قسمته إلى خمسة مباحث درست في المبحث الأول النمو في مرحلة الطفولة بمظاهره المختلفة الجسمية، العقلية، والاجتماعية والمبحث الثاني خصصته للنمو في مرحلة المراهقة، وركزت في المبحث الثالث على المفاهيم اللغوية وخصوصيتها عند الطفل وسلطت الضوء على كيفية استخدام الطفل للكلمات والجمل، وعن طبيعة اللغة الطفولية وعن القاموس اللغوي الذي يجب أن يراعيه الكاتب لمسرح الطفل، أما المبحث الرابع أبرزت فيه أهمية اللعب وخصوصيّته، وذكرت أنواع اللعب الطفولي والعوامل المؤثرة فيه (العامل الجسدي، العامل الاجتماعي، العامل العقلي)، والمبحث الأخير أظهرت فيه نماذج انفعالية شائعة في مرحلة الطفولة كالغيرة، والغضب، الاندماجية، والإيهام، اللذة والألم، والتي أرى أنه من الضروري الاطلاع عليها قبل الشروع في إخراج أي عمل مسرحي للطفل حتى نعرف كيف نخاطب المتلقي عاطفيا، وأوليت هذا الفصل أهمية زائدة على باقي الفصول لأنّ الجانب النفسي والسيكولوجي للطفل غالبا ما يُهمل مع أنّه بمثابة المفتاح لكل العقد التي قد تواجه العملية الإبداعية.

أما الفصل الثاني عنونته بالمدارس الإخراجية الحديثة وأثرها على مسرح الطفل، قسمته إلى ثلاثة مباحث، استهليته بالواقعية النفسية **لستانسلافسكي** والأدوات والتقنيات المستعملة لتحقيق الإيهام، الذي تنص عليه هذه المدرسة كما عرجت على تعاريف للمصطلحات مثل التقمص والإيهام، وحاولت شرح علاقة **ستانسلافسكي** بالفضاء وتعامله مع الديكور ثم أسقطت التوجيهات والتعليمات التي تنص عليها هذه المدرسة على مسرح الطفل استناداً دائما على الجانب النفسي وخصوصية المتلقي الصغير، ثم عرجت على المبحث الثاني الذي تضمن تقنية التغريب وإجراءاته، وحاولت ضبط بعض المفاهيم والمصطلحات المتعلقة بالتغريب ومفهومه في المسرح البريختي، وأيضا درست إمكانية توظيف تقنيات التغريب لتسطير

رؤية إخراجية لمسرح الطفل مستوحاة مما دعا إليه بريخت، ودعمتها بدراسة نفسية تظهر بأن الطفل يميل أيضا إلى هذا النوع من العروض، أما المبحث الثالث خصصته للبيوميكانيك وتعاملت معه بنفس ما قدمت في المباحث التي سبقت، درست المفاهيم والمصطلحات وتدريب **مايرخولد** لممثليه وعلاقة المخرج بالفضاء والديكور، ثم دراسة إمكانية توظيف هذه المدرسة أيضا للإخراج المسرحي الموجه لجمهور الأطفال.

الفصل الثالث جاء تطبيقيا خصصّته لأعمال مسرحية موجهة للطفل صمّمهما المخرج محمد **عباس إسلام** وجاء اختياري انطلاقا من كونه مخرج متخرج من المعهد العالي للفنون الدرامية، وعرض من إخراج **لصفر بخالد** الذي اشتغل كثيرا على مسرح الطفل، وقدم الكثير من الأعمال القيمة خاصة مع الفرق الحرة، فوجدت أن أعماله جديرة بالدراسة وسلطت الضوء على علاقة المخرج مع الفضاء، وعلاقة الممثل مع الشخصية وأثر المدارس الإخراجية العالمية على أعمال المخرجين. ودعمت الفصل الثالث بلقاءات مع المخرجين **عباس محمد إسلام و لصفر بخالد**، وارتأيت أن يكون لقائي بهما كآخر مرحلة في البحث، وبعد دراستي للعرضين أضفت حوارا مع مدير المسرح الجهوي لوهران السيد **غوتي عزري** الذي كان من بين الأوائل الذين فكروا في إنشاء وحدة خاصة بمسرح الطفل، حدثني عن بداية التجربة وحثياتها والمشاكل التي منعت استمرارها.

وجاءت الخاتمة جملة من النتائج التي توصلت إليها بعد دراستي لمختلف المدارس الإخراجية وكيفية استعمالها للرقي بمسرح الطفل، وإعطائه دفعا جماليا. نتائج تمثلت في إمكانية تبني نظريات كبار المخرجين العالميين وتوظيفهم في الإخراج لمسرح طفل ذكي وراقي، وقد اعتمدت على بعض الدراسات السابقة التي أجريت في المجال نفسه لكن اغلبها لم تعنى بالإخراج المسرحي.

ولا يكاد يخلو البحث من صعوبات تعترضه من حين إلى آخر نجملها في:

أولا: غياب المراجع العربية والدراسات العلمية مع قلة الأبحاث الخاصة للإخراج لمسرح الطفل.

2- غياب المراجع الأجنبية لكبار المنظرين للمسرح أمثال **آن ابرسفيلد، وباتريس بافيس** في مكتباتنا الجامعية.

3- غياب الأرشيف للأعمال المسرحية وسوء تصوير وتوثيق الأعمال المسرحية مما يعيق الدراسة السليمة للأعمال المسرحية التي لم تتسنى مشاهدتها مباشرة.

4- استحالة وجود وثيقة رؤية المخرج مكتوبة والتي كانت فيما مضى لزاما على المخرج أن يكتب الرؤية الإخراجية مع التوجيهات لتبقى في أرشيف المسرح.

ويبقى هذا البحث محاولة للإجابة عن بعض الأسئلة الفنية فيما يتعلق بالمدارس الإخراجية بعامة، ومسرح الطفل بخاصة. مع أنّ المجال يبقى واسعا ومفتوحا لدراسات تجيب عن أسئلة علمية أخرى تبقى مطروحة في المجال النقدي.

وفي الختام إن كانت هناك كلمة يجب أن تُقال هي الاعتراف بفضل الأستاذ الدكتور المشرف **ادريس قرقوة** الذي كان صارما ومتسامحا في الوقت نفسه، والذي لم يبخل عليا بالتوجيهات والنصائح والملاحظات، وتزويدي بمختلف المراجع العربية والأجنبية، فله مني جزيل الشكر والتقدير. وأيضا الاعتراف بالترحيب الذي وجدته لدى الفرق والمخرجين الذين كانوا في الخدمة في أي وقت طلبته فلهم مني كل الثناء والتقدير.

جريو عبد القادر

سيدي بلعباس في 18 ماي 2016.

مدخل

مفاهيم ومصطلحات حول مسرح الطفل

أولا: مفهوم مسرح الطفل

يعدّ مسرح الطفل ركيزة أساسية في عملية ترقية الذوق الجمالي للنشء، أضف إلى ذلك مساهمته في التربية العقلية والخلقية،كما يساهم هذا الجنس من المسرح في إثراء الرصيد اللغوي للطفل. ومع تطور العلوم والدراسات السيكولوجية ظهرت أهمية المسرح في نمو الطفل جسميا وعقليا واجتماعيا، ولذلك دعت اليونسكو إلى ضرورة الاهتمام به، وهناك العديد من البلدان تدعمه ماديا ومعنويا باعتباره مكملا لبناء الطفولة الصحيحة، ذلك لإيمان الجميع بأنّه أحد الوسائط الفاعلة في بناء شخصية الطفل وتنمية قدراته عقليا وعاطفيا وجماليا ولغويا وثقافيا وإعداده ليكون طاقة خلاقة منتجة[1].

فطبيعة هذا الفن المعتمد أساسا على الفرجة والإمتاع يجعل منه الوسيلة الأمثل لاستقطاب هذه الشريحة من الجمهور، وبهذا كسب رجال المسرح المختصين جمهورا وفيا، وبالمقابل يسعد الطفل ويكسب أدوات جديدة تكون له بمثابة مفاتيح للتطور والعلم، وبالتالي يصبح الطفل من أهم الوسائط الثقافية الترفيهية لتوصيل القيم الروحية والاجتماعية والتربوية.

يختلف الكثير حول مفهوم مسرح الطفل وماهيته، فمثلا يرى **محمد حسن عبد الله** في كتابه "قصص الأطفال ومسرحهم" أنّ مسرح الطفل في الحقيقة مسرحان، مسرح الطفل والمسرح المدرسي ويطرح تساؤلات لتحديد المصطلح:"

– فهناك فرق بين مسرح الطفل، والمسرح المدرسي، وهما إذا اتفقا في جانب فإنهما يختلفان في جوانب.

[1]– ينظر، زينب محمد عبد المنعم، مسرح و دراما الطفل، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 2007، ص17.

– وإذا قلنا "مسرح الطفل" فهل يحدد هذا المصطلح بموضوعات معينة تخص الأطفال، وتكتب من أجلهم، أم يدخل فيه، أو لعله يعني: المسرحيات التي يشاهدها الأطفال، أو يسمح لهم بمشاهدتها، دون أن تكون وقفاً عليهم؟

– وإذا قلنا "مسرح الطفل" فهل يقصد أنه المسرح الذي يقدم عروضه للأطفال أم المسرح الذي يقوم الأطفال بأداء الأدوار فيه؟ وأيهما الصيغة الأكثر مناسبة للطفل: أن يمثل، أم أن يرى التمثيل؟."[1]

وهنا يسلّط **محمد حسن عبد الله** الضوء على نقطة أساسية، وهي من يمثل لمسرح الطفل، فهل نلجأ إلى الممثلين المحترفين أم أن نكتفي بالطفل فقط ممثلا ومتلقيا؟ الأهم يبقى في نوعية المنتوج الفني في حد ذاته، سواء كان مؤديا من طرف أطفال أو راشدين، فلكل أثره على المتلقي وبنسب متفاوتة.

ويُعرف أيضا مسرح الطفل على أنّه "تلك الخبرة المسرحية المقصودة، المقدمة للطفل من خلال عمل مسرحي، يوظف فيه تكنيك وأساسيات المسرح، دون الاستغراق في الأدب الدرامي بهدف تهيئة الأطفال، وهم يمثلون قطاع عريض من المجتمع لـ "دراما الشباب "إنه مسرح يغلب عليه طابع الترفيه لجمهوره ومرتاديه، بما يساعدهم لكي يصبحوا أفراداً إنسانيين قادرين على التعامل مع معطيات مجتمعهم ومتغيراته"[2]. وما نلاحظه في هذا التعريف أنّه تم التنويه إلى أهميّة ترفيه الجمهور، وهذا راجع لخصوصيّة الطفل، فقد يعاب على مسرح الطفل اعتناؤه بالجانب التعليمي على حساب المتعة والفرجة، وقد يؤدي هذا إلى نفور الأطفال حتى وإن كانت القيمة المعرفية التي يقدمها العرض بالغة الأهمية.

[1]– محمد حسن عبد الله، قصص الأطفال ومسرحهم، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع(عبده غريب)، القاهرة، 2001، ص53-54.

[2]– إيمان العربي النقيب، المسرح و القيم التربوية للطفل، تقديم: شيل بدران، دار المعرفة الجامعية للطبع والنشر والتوزيع، الإسكندرية، 2011، ص96.

وتعرّف **سهير عبد الحميد** مسرح الطفل، بوصفه ذلك "المسرح البشري أو العرائسي الذي يقوم بعملية توجيه الأطفال، نحو اكتسابهم لمجموعة من الخبرات، المعارف، المهارات، والأفكار الثقافية والأدبية والفنية، لتساعدهم على تنمية الحس الجمالي، الخلقي، الفني لبناء شخصية إنسانية كاملة ومتزنة"[1]، وفي هذا التعريف نلمح القيمة التعليمية التي يمكن أن يكتسبها الطفل عن طريق المسرح.

ويحدد قاموس "أكسفورد" مصطلح مسرح الطفل، كما يلي: "هو عروض الممثلين أو الهواة للصغار سواء على خشبة المسرح أو في قاعة معدة لذلك"[2]، وانطلاقا من هذا التعريف، يمكن أن نخلص إلى أنّه من الضروري أن نفكر في تهيئ فضاءات خاصة، وقاعات معدّة لاحتضان هذا النوع من المسرح، ولاستقطاب جمهور الأطفال في مسارح مخصصّة لهم فقط، وهذا ما بادرت به الدول الغربية بتوفيرها لبنايات تحترم خصوصيّة الطفل.

وهناك من يعرّف مسرح الطفل، على أنّه مسرح من أجل الطفل يقدم فيه راشدون محترفون أعمالا مسرحية ينفعل بها الأطفال، وهذا المسرح يكتبه مؤلف متخصّص، ويخرجه كذلك ويمثله راشدون متخصّصون[3]، ويمكن أن يكون هذا التعريف قاسيا على الفرق الهاوية التي تهتم بمسرح الطفل إلا أنّه يولى أهمية بالغة، ويدق ناقوس الخطر نظرا لحساسية التعامل مع الطفل، فهنا أهل الاختصاص هم المعنيون سواء كانوا كتاب أو ممثلين، أو مخرجين، ويفصل هذا التعريف في قضيّة الطفل ممثلا أم متلقيا باستعماله كلمة "راشدون"، أي أن يكون فريق العمل لمسرح الطفل راشدا بالغا مختصا مدركا لطبيعة عمله.

وفي معجم المصطلحات المسرحية نجد تعريف مسرح الطفل هو "تسمية تطلق على العروض التي تتوجه لجمهور من الأطفال أو من الكبار وتتراوح في غايتها بين التعليم والإمتاع

[1]- أحمد نجيب، أدب الأطفال علم وفن، دار الفكر العربي، القاهرة، ط1، 1991، ص12.

[2]- زينب محمد عبد المنعم، مسرح ودراما الطفل، ص15.

[3]- ينظر، المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

كما يمكن أن تشمل التسمية عروض الدمى الموجهة للأطفال"[1]، وتتضح غاية مسرح الطفل والمتمثلة في التعليم، وخاصة الإمتاع حتى لا يقع العرض في مطبات الخطاب التعليمي المباشر الذي يؤدي بدوره إلى ملل المتلقي الصغير.

ويضيف معجم المصطلحات المسرحية أن مسرح الطفل، يمكن أن يأخذ "شكل العرض المسرحي المتكامل الذي يقدم في صالات مسرحية أو في أماكن تواجد الأطفال مثل الحدائق أو المدارس، كما يمكن أن يدخل في نطاق أوسع فيكون جزءًا من عملية تربوية تهدف إلى تحريض خيال الطفل وتنمية مواهبه فيأخذ شكل التجارب الإبداعية ذات الطابع الارتجالي بإدارة منشط مسرحي"[2].

والمقصود هنا أن أية تجربة فنية موجهة إلى الطفل سواء كانت في فضاء خاص، أي المسارح، أو أماكن أخرى يمكن أن ندرجها ضمن مسرح الطفل حتى الارتجال، بمعنى نلغي نص الكاتب المتخصّص والممثل المتخصّص ويعوض بمنشط مسرحي، لكن هذا النوع هو أقرب إلى التنشيط الفني منه إلى المسرح، وهو ما نجده غالبا في حفلات نهاية السنة في المدارس، أو حتى في المخيمات الصيفية وله أثره في نفسية الطفل وذلك لطابعه الخفيف والقريب من لعب الأطفال.

وتتوفر في مسرح الأطفال "عدة عوامل تجعله وسيطا مؤثرا فيهم مثل الإيهام المسرحي وخيال الأطفال ومواقفهم الانفعالية وكذلك اندماجهم وثقافتهم"[3]، هذا يعني أنّ المسرح حتى يستطيع أن يكون مؤثرا ومفيدا عليه أن يتواصل مع الطفل وهذا أن يحرك مشاعره ويثير

[1]– ماري إلياس وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، 1997، ص41.

[2]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3]–مفتاح دياب، مقدمة في ثقافة وأدب الطفل، الدار الدولية للنشر والتوزيع، مصر، كندا، ط1،1995، ص20.

انفعالاته، وهذا لا يتحقق إلا إذا استقينا من خيال الطفل الجامح المواضيع التي تثير انتباهه والرؤى الإخراجية المبهرة التي تسرق بصره وتشبع متعته ولذّته.

ثانيا: أنواع مسرح الطفل:

وينقسم مسرح الطفل إلى نوعين اثنين "مسرح بشري" أي المؤدون ممثلون كبارا كانوا أم صغار "ومسرح العرائس"، ومسرح العرائس قديم الظهور مقارنة بالمسرح البشري المقدم للطفل، فالتاريخ الثقافي لكل أمة لا يخلو كليا من عرائس أو من مسرح للعرائس، "فالعروسة رافقت الإنسان بشكل أو بآخر منذ فجر التاريخ. والتقصي التاريخي العلمي في هذا المضمار عسير بدرجة كبيرة، لعدم كفاية المعلومات ذات العلاقة بإنتاج العرائس، ولأن عرائس الحضارات القديمة، باستثناءات نادرة، لم تصمد بوجه الزمن، بسبب موادها سريعة العطب"[1]، فقد يميل الطفل إلى مسرح العرائس إذ هو أقرب إلى لعبه مما يجعله من أحب الفنون إلى نفس الطفل فنجده مولعا بهذا النوع وشغوفا لما يقدم إليه عن طريقه.

ومسرح العرائس "هو الوجه الأخر لمسرح الطفل، فبينما يقوم الآدميون بأدوارهم على خشبة المسرح البشري، فإن المؤدين هنا مخلوقات، لها صفة الخيال الذي أنتجته قريحة المؤلف، وأضفت عليه جمالا وإبهارا موهبة الصانع الفنان الذي أبدعها، وهي تستلم عقل الطفل، بحسب مهارة اللاعب الذي ينفذ حركتها وفق خطة الإخراج"[2].

[1]- يرجى كولوفا، زدينك بزديك، أتورودل ريخالد لاندر، فيرا كوفاريتشكوفا، مسرح العرائس، تر: سليم الجزائري، مراجعة:كفاح الحبيب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2015، ص13.

[2]- محمد بشير صفار، مسرح الطفل، سلسلة تبسيط العلوم والفنون، دار الفنون العلمية، الإسكندرية، 1993، ص50-51.

يختلف المسرح البشري أو الآدمي عن مسرح العرائس في من يجسد الشخصيات، لكنه يتقاسم معه نفس مكونات اللعبة المسرحية، ففي مسرح العرائس نجد أيضا النص والفضاء وحتى الإخراج.

ونجد تعريفا لمسرح العرائس على أنّه" أحد فروع الفن المسرحي، وهو لا ينهج طريق أو أسلوب المسرح الدرامي بالممثلين، لكنه يعتمد في فلسفة عروضه على العروسة الخشبية الظاهرة على خشبة المسرح، والتي يحركها تمثيلا وأداءً وحركة شخصية لا تظهر أو تشاهدها الجماهير"[1].

وهناك من يعرّف مسرح العرائس على أنّه مسرح "يعتمد على تشغيل الدمى أو الكراكيز والماريونيت بطريقة دراماتورجية فنية للتثقيف تارة وللترفيه تارة أخرى، وهو أيضا مسرح مكشوف يعرض قصصه في الهواء الطلق، وله ستارة تنزل على الدمى أو ترتفع عنها، أما الممثلون فشخص واحد أو أكثر وقد يصلون إلى خمسة، وهم على شكل دمى محركة بواسطة أيدي اللاعبين من تحت المنصة أو بواسطة الخيوط"[2].

والغرض من مسرح العرائس أيضا الترفيه والتعليم، وقد نجد كلمة "كراكيز" أو "قره قوز" متداولة "وهي كلمة تركية الأصل مؤلفة من لفظتين: قره، ومعناها أسود، وقوز ومعناها عين، فالمعنى الكامل(العين السوداء)، وسمي بذلك أن الغجر السود العيون هم الذين يؤدونه، أو لأنه ينظر إلى الحياة بعين سوداء أو من خلال منظار أسود، لأن القره قوز يقوم على الشكوى من الحياة ومحنها ومفاجأتها وتقلب أحوالها ونقدها. وزعم المستشرق(ليتمان) أن لفظة قره قوز تحريف لاسم (قرقوش) الذي كان وزيرا في عصر الأيوبيين وقد اشتهر بالظلم إن

[1]- زينب محمد عبد المنعم، مسرح ودراما الطفل، ص154.

[2]- ينظر، جميل حمداوي، مسرح الدمى والعرائس، طنجة الأدبية، www.jamilhamdaoui.net ، 14-07-2009.

حقا وإن باطلا"[1]، وهذا التعريف يبين لنا أنّ مسرح العرائس يمكن أن يوجه لجمهور الكبار أيضا، ويمكن أن يكون أيضا مسرحا سياسيا أو تحريضيا منددا بظلم الحاكم، وهنا النص وطبيعة العرض هي التي تفصل في الجمهور وتحدّد عمره.

ويعدّ مسرح الدمى كشكل من "أشكال العروض تؤدي فيه الأدوار دمى بدلا من الممثلين الحقيقيين وغالبا ما تستند عروض الدمى إلى كانفاه محدّدة تترك حيزا للارتجال ولمخاطبة الجمهور، وتمثل الأدوار فيها شخصيات نمطية"[2]، وما يقصد من هذا أنّه يمكن إلغاء النص بمفهومه الأكاديمي وتعويضه بارتجال محركي الدمى حوارات يجمعها موضوع موحد، ولتسهيل الاندماج في عرض الدمى غالبا ما تكون العرائس مستوحاة من شخصيات نمطية معروفة لدى الجمهور.

وقد أفرزت عروض الدمى التقليدية أشكالا خاصة وإقليمية "سميت باسم الشخصيات الرئيسية في هذه العروض كما هو الحال بالنسبة لشخصيتَيْ punch وزوجته judy في عروض punch and judy show التي عرفت في انجلترا منذ 1800، وشخصيّة قره غوز التركيّة التي أفروت عروض الأراغوز في مصر، وعروض كاراكوز وعيواظ في سورية، وعروض Guignol التي تحمل اسم الشخصيّة الرئيسيّة في العرض ومازالت تقدم للأطفال في الحدائق في فرنسا"[3]، وبالتالي فإنّ مسرح العرائس هو فن أدائي يمزج بين عدة فنون مثل التأليف، والتصميم، والتشكيل، والتنفيذ، والإخراج، التمثيل والتحريك، وهو أسلوب مسرحي لا يختلف عن الفنون المسرحية بل يشترك معها في الأمور السابقة.

[1]– جميل حمداوي، مسرح الدمى والعرائس.

[2]– ماري إلياس وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، ص210.

[3]– المرجع نفسه، ص212.

وسميّ بهذا الاسم لأنّ البطل الأساسي في العرض المسرحي هو الدمى، وليست شخصيات بشرية إلا أنّ الشخصيات البشرية تؤدي دورا هاما بطريقة غير مباشرة متخفية في صورة الدمية، التي تمثل البطل الأساسي والإنسان هو البطل المساعد، والذي يطلق عليه محرك الدمية.

ويتنوع مسرح الدمى بتنوع العرائس وتحريكها، وهناك الدمى التي تتحرك بواسطة الخيوط ودمى أخرى تتحرك بأيدي اللاعبين أنفسهم، وتدعى هذه الدمى بالدمى القفازية، كبيرة والتي تحرك عن طريق إدخال اليد والأصابع داخل الدمية. ودمى الخيوط هي الأصعب في التحريك، فهي مشدودة بخيوط مشدودة إلى أطراف الدمية يحركها الماريونتيست من أعلى الخشبة، ومن حيث الشكل فهناك دمى ضخمة، ودمى صغيرة، ونصف دمى، وهناك أيضا دمى محشوة وغير محشوة[1].

وقد تساءل بعض عن ضرورة وجود المخرج لمسرح الدمى أم إمكانية الاستغناء عنه، وعلى هذا يجب على المخرج أن يطلع على كافة المواد السائدة في مراحل التحضير، وأعني بذلك المعلومات ذات العلاقة بمؤلف المسرحية وأعماله الأدبية أو الدرامية، أما إذا جاء النص من بلد أخر فإنّ ما يساعد المخرج، ومصمم المناظر الرجوع إلى كتب الجغرافيا والآداب الأنتروبولوجية، أما المسرحيات التاريخية فتتطلب معرفة تفصيلية بتلك الحقب ونمط الحياة آنذاك، وبعد التحليل الدقيق للنص يضع المخرج خطته الركحية لتنفيذ المسرحية، لذا فإنّ القدرة التنظيمية شرط أساسي في كل عملية إخراجية لكنها في مسرح العرائس بجوانبه التقنية المعقّدة أكثر إلحاحا وأهمية[2].

[1]- ينظر، جميل حمداوي، مسرح الطفل بين التأليف والإخراج، مكتبة المعارف، الرباط، ط1، 2010، ص11.

[2]- ينظر، يرجى كولوفا، زدينك بزديك، أتورودل ريخالد لاندر، فيرا كوفاريتشكوفا، مسرح العرائس، ص70-71

وما يظهر جليا من خلال هذه التعريفات أن مسرح الطفل سواء كان آدمي، أو مسرح عرائس على ممارسيه أخذه بمحمل الجد وأن نراعي خصوصيّة الجمهور الذي يرتاد هذا النوع من العروض، ويمكن أن نخلص إلى تعريف شامل.

فمسرح الطفل هو مجموعة العروض المسرحية العرائسية أو البشرية التي يقدمها المسرح الاحترافي أو الهاوي للطفل، ويؤدي فيها الأدوار مجموعة أشخاص راشدون مختصون، أو أطفال بطريقة مباشرة على الخشبة، أو بطريقة غير مباشرة بتحريكهم للدمى والعرائس باختلاف أنواعها وأشكالها، وباللجوء إلى نص أكاديمي لكاتب مختص يراعي شروط وقواعد الكتابة الدرامية، أو استعمال مواضيع معينة تبنى عليها حوارات عن طريق الارتجال.

ثالثا: خصائص مسرح الطفل:

ويتسم مسرح الطفل بخصائص تميزه عن مسرح الكبار، ونبدأ بالموضوعات المختارة التي تعرض على الأطفال، فطبيعة الطفل تفرض انتقاء المواضيع بما يناسب قدراته ونموه العقلي ودرجة نموه الجسماني والعاطفي، "فعندما يشاهد الأطفال في فترة مبكرة من الطفولة موقفا غراميا على المسرح فإنهم يشعرون بالحرج ويتهربون من مراقبة طرفيه (الفتى والفتاة مثلا أو الزوج والزوجة) وينصرفون عما يقولان أو يفعلان، ويدارون ارتباكهم بالصمت أو مغادرة المكان"[1].

مما يشار إليه هنا أنّ الطفل إذا لم يجد ما يناسبه قد ينصرف عن متابعة العرض وهنا يتحدث **حسن عبد الله** عن الحرج في الطفولة المبكرة، مع أنّ علماء النفس يركزون في هذه المرحلة على الملل المبكر، فالطفل لا يفقه في هذه الأحاسيس المعقّدة فهو يعبّر عن حبه واهتمامه بالمتابعة وعن مله بالنفور.

[1]- محمد حسن عبد الله، قصص الأطفال ومسرحهم، ص56.

وهناك من يميل إلى تخصيص لكل مرحلة عمرية مسرح يناسبها، فالطفل الذي لم يبلغ السادسة لا يحتاج إلى مسرح بالمفهوم التقليدي بل إلى مسرح أقرب إلى اللعب لا يتجاوز العشرين دقيقة، جل مواضيعه من عالم الحيوان والطيور.

من 6 إلى 9 سنوات يمكن أن نلجأ إلى نص مبلور يضم في طياته قيما تربوية بطريقة غير مباشرة تزينه بالقصص الخرافية والمغامرات.

ومن 9 سنوات إلى 12 على الموضوع أن يكون مرتبطا بالواقع ارتباطا شاملا، فأطفال هذه المرحلة يهتمون بالبحث عن البطولة والسعادة وانتصار الحق[1].

وهناك من يدعو إلى مسرح طفل شامل يجمع كل المراحل العمرية، ويرى أنّ "المسرحية التي تقع على صيغة أو طريقة تلائم جميع المراحل القابلة للذهاب إلى المسرح، هي المسرحية المناسبة، فحين يجمع طفل السادسة وطفل الثانية عشرة معا–على سبيل المثال– في قاعة واحدة لمشاهدة عرض مسرحي، فإنّ هذا يترك أثراً في تصور المؤلف لموضوع المسرحية، وشخصياتها، وطريقة عرضها كما أنّ اجتماع الأطفال متفاوتي العمر يؤدي إلى تبادل الخبرة فيما بينهم"[2].

أن تقدم مسرحا يجمع مراحل الطفولة أمر ليس بالهين، وهنا تم استثناء طفل ما قبل السادسة، فغالبية المنظرين يدعون إلى مسرح خاص بهذه المرحلة. وينهى عن تزيين الواقع بطريقة مبالغ فيها حتى لا ينصدم الطفل عند نضجه بقساوة الحياة، "أعتقد أنّه من المحتمل أننا نميل في قراءة الطفل، أن نقيه أكثر من اللازم (هكذا) من وقائع الحياة القاسية مثل الأسى والفشل والفقر وربما حتى الموت، أما إذا عولجت هذه الموضوعات بشكل شاعري

[1]– ينظر، لينا نبيل أبو مغلي، مصطفى قسيم هيلات، الدراما والمسرح في التعليم: النظرية والتطبيق، دار الراية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2008، ص90.

[2]– محمد حسن عبد الله، قصص الأطفال ومسرحهم، ص57.

يمكننا بالتأكيد تقديمها له دون ألم...أما إذا لم تحتو هذه الكتب على أية لمحة من قسوة العالم فلست على ثقة من كوننا نعمل بشكل منصف وأمين"[1].

إذن إنصافا وأمانة على كتاب مسرح الطفل، ملامسة الواقع حتى وإن كان قاسيا شريطة أن يقدم في طبق شاعري يسهّل على الطفل استيعابه دون إحداث خلل في نفسيته تجعله ينفر من المسرح، فالوعاء الذي يفرغ فيه الموضوع وأساس كل عمل مسرحي، هي الفكرة التي يطلق عليها **إيجري لايوس** "اصطلاح المقدمة المسرحية"[2].

1- الفكرة:

على الفكرة في مسرح الطفل أن تكون واضحة لا تعقيد، ولا غموض فيها حتى يتسنى للطفل فهم معانيها، وأن تخلو من الرمزية المبالغ فيها والتي تتعدى المستوى الإدراكي للطفل.

ومن الأهمية "أن تكون الفكرة في المسرحية متخفية دائما عن النظر ويعني ذلك أن المؤلف ملزم بتنظيم الأحداث داخلها دون أن يفصح عنها، أو أن يستعمل أسلوب النصح المتكلف فيه، لأن ذلك ينال من قيمتها الأدبية، ومن مصداقية تأثيرها في المتلقي الصغير"[3]، فيجب أن لا تكون الفكرة سطحية وساذجة بحجة أنّ جمهور الأطفال يفرض ذلك، بل أنّ الفكرة الناجحة هي التي تحمل في طياتها عدة معاني للفهم يتلقاها ويستوعبها كل طفل على حسب السن العمري، ونسب الذكاء المتفاوتة والتي تختلف من فرد لآخر.

---

[1]- بيتر هنت، مقدمة في أدب الطفل، مر: طلعت الشايب، تر: إيزابيل كمال، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2009، ص28-29.

[2]- عواطف إبراهيم محمد، هدى محمد قناوي، الطفل العربي والمسرح، مكتبة الأنجلو المصرية، مطبعة حسان، القاهرة، 1984، ص25.

[3]-حسن بحراوي، مسرح الطفل بالمغرب، مجلة الكاتب العربي، السنة الحادية والعشرون، العدد (55-56)، دمشق، 2002، ص205.

وتعد الفكرة أساس العمل وروحه والرابط بين كلماته ومعانيه، بضعفها يضعف العمل ويتفكك، ويصعب فهمه وبالتالي يضعف تأثيره، ويتفق الدارسون والخبراء في مسرح الطفل على تضمن فكرة مسرح الطفل ما يلي:"

أ- البساطة والتسلسل في عرض الفكرة، بما يساعد الطفل على استيعابها.

ب- وضوح القيم والمفاهيم، والبعد عن التعقيد والغموض.

جـ- استخدام الجماليات والموسيقى، والديكور، والملابس والإضاءة في إبراز الفكرة.

د- القدرة على مخاطبة وجدان الطفل، مع القدرة على جذبه وشد انتباهه"[1].

ومن سمات مسرح الطفل الناجح والمؤثر، مخاطبة وجدان المتلقي الصغير ولا يتحقق هذا إلا إذا تحقق الصدق في طرح الفكرة التي نستقيها من مصادر مختلفة تتجلى في الأساطير والحكايات الشعبية، أو القصة العالمية المشهورة شريطة أن يكون الكاتب يفقه ما يكتب ويقول في هذا الشأن **فان دورتن** V.DORTEN، "بمجرد أن كتبت عن الأشياء التي أعرفها وألم بها أصبح حواري أحسن مما كان وازدادت أذني خبرة ومرانا...أما عندما كنت أكتب عما لا أعرف كان حواري يجري آسنا ورديئا"[2]، بمعنى أنّ الفكرة المقنعة يجب أن تكون نابعة من وجدان الكاتب، وأن تدور أحداثها في حيز يضبطه الكاتب ويتقنه، خاصة عندما يتعلّق الأمر بجمهور الأطفال المتنبّه والفطن لكل تفاصيل العمل. وعليه، فالفكرة هي القضية التي يقوم المؤلف بطرحها من خلال النص المسرحي الذي يقدمه، ويقوم عليه العمل بأكمله، وهي اللبنة الأولى والأساسية في بناء أي نص درامي عامة.

[1]- إيمان العربي النقيب، المسرح والقيم التربوية للطفل، ص104.

[2]- حسن مرعي، المسرح التعليمي، دار ومكتبة الهلال، بيروت، ط1، 2000، ص15.

2- الشخصية:

تعدّ الشخصية بمثابة الوسيط الذي يحمل بالمضمون الفكري الذي يعبر عن رؤية المؤلف، وهي "الواحد من الذين يؤدون الأحداث الدرامية في المسرحية المكتوبة أو على المسرح في صورة ممثلين. وكما قد تكون هناك شخصيات معنوية تتحرك مع الأحداث ولا تظهر فوق خشبة التمثيل فقد يكون هناك أيضا رمز مجسد يلعب دورا في المسرحية كمنزل أو بستان أو بلدة نحو ذلك، فالشخصية إذن هي مصدر الحبكة التي يمكن أن تتطور من خلال الأفعال والأقوال التي تصدرها الشخصية"[1].

فالشخصية عنصر هام لا يمكن التخلي عنه في البناء الدرامي لأي نص مسرحي سواء كان موجها لجمهور الأطفال أو الكبار، ويمكن أيضا أن نعرّف الشخصية على أنها "وسيلة كاتب النص لتحويل النص المكتوب إلى حركة (DRAMA) فما تقوله أو تفعله الشخصية ما تخفيه وما يجول بخاطرها من حياة، بما تشترك من حوار، وما تختلف من مشاعر كل هذا يقدم لنا المادة الحيوية التي تقوم عليها الشخصية"[2]، وبما أنّ الشخصية هي التي تحرك الأحداث وتتصاعد عن طريقها الأحداث فعلى الكاتب لمسرح الطفل أن يحسن انتقاءها وأن لا يكتفي ويقتصر على اختيار شخصيات مثالية تؤدي إلى النصح المفرط الذي ينعكس سلبا على قوة ومعنى الفكرة.

2-1 أنواع الشخصية:

وتقسّم الشخصيات من حيث الظهور إلى شخصية رئيسية وهي المحرك الأول للأحداث ومركز المسرحية أو ما نسميه أحيانا بالبطل.

[1]- ابراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار المعارف، القاهرة، 1985، ص88.

[2]- حسن شحاته، قراءات الأطفال، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط2، 1992، ص102.

أ- شخصية ثانوية:

وهي شخصية ترافق الشخصية الأساسية دون أن تسرق الأضواء منها وتغذى بأفكار فرعية.

ب- شخصية ساكنة:

وهي شخصية سكونها يكمن في عدم توفر الحوار فيها، تقوم بحركات بسيطة لتعزيز المواقف المسرحية والمساهمة في إظهارها[1].

2-2 أبعاد الشخصية:

وقد تقسّم الشخصية أيضا من حيث الأبعاد التي يجب مراعاتها لرسم شخصية متكاملة ومتزنة:

***البعد الخارجي**: أو الفيزيولوجي كما يسمى أيضا، ويحدّد هذا البعد البنية والمظهر الخارجي والصفات الجسمية للشخصية وهذا إن توفر، قد يساعد المخرج فيما بعد في عملية توزيع الأدوار.

***البعد الاجتماعي**: وهو مجموعة الصفات الاجتماعية المستوحاة من البيئة الاجتماعية للشخصية ومن مستواها الثقافي والاقتصادي الذي يؤطر أقوالها وأفعالها.

***البعد النفسي**: وهو مجموعة الخصائص النفسية التي تتميز بها كل شخصية من حيث مزاجها الشخصي، طبائعها، وسلوكياتها[2].

[1]- ينظر، إيمان العربي النقيب، المسرح والقيم التربوية للطفل، ص105-106.

[2]- المرجع نفسه، ص108.

وما يجعل من إبراز أبعاد الشخصية بالأمر الحساس، هو طبيعة الطفل الذي يتأثر بالشخصية، ويحاول أن يحذو حذوها ،كما أنّه يقلّد حياتها وهذا هو الأثر المنشود من مسرح الطفل، ولا يتم هذا إلا إذا "تصور شخوصه تصويرا مقنعا يدفع الطفل إلى تصديقها والاهتمام بها ومتابعتها، وإن كانت البساطة والوضوح مطلبين أساسيين في تصوير الشخصيات إلا أن ذلك لا يعني تقديمها في منتهى التسطيح وإنما يعني ذلك مسك العصا من الوسط بين وجهين متناقضين تماما، الإسراف في البسيط والإسراف في التعقيد"[1].

وعليه، فإنّ الشخصية في مسرح الطفل لا يجب أن تكون مبسطة وسطحية إلى درجة السذاجة فهذا يضعف الأساس الذي تبنى عليه المسرحية، مما يؤدي إلى حتمية الفشل. وأن تكون الشخصية معقدة غير مبالية بالمستوى والقدرة الإدراكية للطفل فيؤدي ذلك إلى غموض العمل وعدم استجابة الطفل، وملله ونفوره من العرض، وأن يكون دائما للشخصية امتدادا للواقع حتى وإن كانت الشخصية خيالية حتى لا ينشأ الطفل مؤمنا ومتأثرا بالأساطير والخرافات.

3- اللغة والحوار:

تتناسب اللغة في مسرح الكبار مع قدرات الكبار الذين يخاطبهم، ويشترط في مسرح الطفل وضوح اللغة وبساطتها بما يتناسب مع مستوى الأطفال ورصيدهم اللغوي بالإضافة "إلى التركيز على الكلمات ذات المضمون المادي أكثر من المعنوي، والاهتمام أن تكون لغة المسرحية الفصحى لأنها تربوية وتعليمية، وحتى في حالة اعتماد اللغة العامية لابد من مراعاة تطعيمها بتعبيرات فصحى جميلة"[2].

[1]-حسن إبراهيم حسن، مسرح الطفل في الوطن العربي نحو مستقبل أفضل، التربية، العدد التسعون، دمشق، 1989، ص92.

[2]- لينا نبيل أبو مغلي، مصطفى قسيم هيلات، الدراما والمسرح في التعليم، ص91.

كما يجوز المزج بين العامية والفصحى ولا حرج حتى في استعمال مفردات قد تظهر صعبة الفهم، لكن طبيعة المسرح قد تسهل الاستيعاب، فالكلمة في المسرح تكون مرفقة بالفعل والحركة التي تساهم في إظهار المعنى وهنا يساهم مسرح الطفل في إثراء القاموس اللغوي للطفل.

أما بالنسبة للحوار الذي يقول فيه **توفيق الحكيم**: "للمسرحية عندي اعتبار خاص، ذلك لأن الحوار، بما فيه من إيجاز وتركيز، هو القالب الأدبي القريب إلى سليقتي المحبة للنظام، فالفن عندي نظام والنظام هو الاقتصاد أي بلا زيادة ولا نقصان..وإذا ذكرت المسرحية ذكرت معها كلمة الحوار...ذلك أن الحوار هو أداة المسرحية فهو الذي يعرض الحوادث ويخلق الأشخاص، ومن صفات الحوار الضرورية التركيز والإيجاز والإثارة التي تفصح عن الطبائع واللمحة التي تؤدى المرافق"[1].

وهنا يظهر جليا جوهر الحوار المسرحي الأقرب إلى التلميح منه على التصريح فالحوار هو الذي يفرض الإيقاع العام للمسرحية، فالحوارات الموجزة ترفع من إيقاع العرض لكن المبالغة في الإيجاز والإيحاء في الحوارات المستعملة في مسرح الطفل قد تنعكس سلبا على تجاوب الطفل.

3-1 أنواع الحوار:

هناك ثلاثة أنواع للحوار المسرحي:

أ- حوار بيني:

ويمثله ذلك الحديث المتواصل بين شخصيات المسرحية مارة بالأحداث والمواقف.

[1]- الزبير مهداد، أهمية الفن المسرحي في تعليم اللغة، الفيصل، ع302، أكتوبر/نوفمبر،2001، ص55.

ب- نجوى النفس:

ويمثله حديث الشخصية لذاتها، حيث تبدأ في الكشف عن مشاعرها، وأفكارها الداخلية وكأنها تفكر بصوت عال.

جـ- حوار متمثل في حديث الشخصية لذاتها أو لشخصية أخرى في وجود آخرين يستمعون.

ويفضل في مسرح الطفل التقليل من الحوارات الداخلية الطويلة أو كما يسمى أيضا بالمونولوج الداخلي، التي عادة ما تستعمل في الشخصيات التي في صراع نفسي داخلي، وهذا ما لا يلائم طبيعة الطفل الذي يميل إلى الإيقاع الخفيف المتواصل المرفق بالحركة وهذا يتحقق بالحوارات القصيرة بين الشخصيات.

4- الحبكة والصراع:

الحبكة هي أهم عنصر في تأليف النص المسرحي خاصة إذا كان موجها للطفل، فالحبكة هي ترتيب أحداث المسرحية بتناغم ومنطقية.

ويعتبر أرسطو الحبكة **mythes** أو العقدة كما تمت ترجمتها أحيانا أعظم الأجزاء في بناء التراجيديا وهي روح المأساة، وتصنع الحبكة -بالضرورة- مما تؤديه الشخصيات من أفعال ووفق ما تفكر فيه، وما تشعر به، ولذلك يمكن القول إنّ الشخصية هي مادة الحبكة وتحدد ملامح الشخصيات التي يستخدمها الكاتب المسرحي طبق للأفعال التي تقوم بها خلال مراحل العمل الدرامي[1].

[1]- ينظر، أرسطو، كتاب أرسطو في الشعر، تر: إبراهيم حمادة، هلا للنشر والتوزيع، مصر، ط1، 1999، ص121.

فالحبكة هي بمثابة الخيط الذي ينسج به الكاتب أحداث مسرحيته، وعلى هذا الخيط أن يكون واضحا بدون تفرعات كثيرة يمكن أن تربك الطفل، فيتوه بين أحداث المسرحية، ولا بأس أن يشوب الحبكة بعض الغموض الذي يمكّن بغرس روح التشويق في العرض شريطة أن تكون الأحداث متماسكة، فمفهوم الحبكة "أن تكون حوادث القصة وشخصياتها مرتبطة ارتباطا منطقيا يجعل من المسرحية وحدة متماسكة ذات دلالة محددة"[1]، فإذا صيغت الحبكة بإتقان وإحكام يسهل على الطفل الاندماج والانغماس في عالم المسرحية ويخلق الإيهام.

أما بالنسبة للصراع فهو الذي يدفع بالأحداث إلى الأمام ويكون نابعا من أبعاد الشخصيات المحركة للفعل الدرامي، والصراع هو"علاقة صدامية بين طرفين أو أكثر وهو مبدأ يحكم العلاقات بين الأفراد والمجتمعات. كما أنه موجود أيضا ضمن الذات البشرية، ولا يعتبر التوتر وعلاقة المنافسة بالضرورة صراعا"[2].

والصراع في المسرح يختلف عن الصراع في باقي الأجناس الأدبية، وخصوصيته تكمن في "أنه يولد الديناميكية المحركة للفعل الدرامي، فالموقف الصراعي هو الذي يعطي المبرر لبداية الأحداث الدرامية ويؤدى إلى أن تكون الأزمة ويدفع الفعل باتجاه العقدة والذروة ثم الحل"[3].

فالوقود الذي يحرك الشخصيات ويحرضها على التصادم فيما بينها هو الصراع والذي يستقي من خلافات الشخصيات فيما بينها حول قضية معينة أو خلاف الشخصية مع ذاتها، حتى نصل إلى الذروة وهي قمة الصراع وحدوده التي يجب أن لا يتخطاها الكاتب، والوصول إليها يفرض مباشرة حل العقدة ضمانا لسلامة البنية الدرامية.

[1]- عبد الفتاح أبو معال، أدب الأطفال دراسة وتطبيق، دار الشروق والتوزيع، عمان الأردن، ط2، 1988، ص30.

[2]- إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، ص289.

[3]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

ولئن كان الصراع بمثابة العمود الفقري فهو "ليس مجرد تناطح أفكار الصراع الدرامي يكون بين إرادات إنسانية تحاول فيه إرادة أن تكسر الإرادة الأخرى، فالصراع يكون بين إرادتين متكافئتين أو تصادم بين قوتين متكافئتين أو تعارض أهداف ومصالح بين طرفين والهدف من هذه الصراعات البقاء"[1]، وهنا يظهر شرط أساسي لمصداقية الصراع الدرامي، فضروري أن تكون القوى المتصارعة متكافئة، فمثلا في المسرح الإغريقي كانت الشخصيات البطلة أنصاف آلهة ما يبرّر تصارعها مع قدرها.

4-1 أنواع الصراع:

ويقسم الصراع إلى ثلاثة أنواع:

أ- صراع خارجي: صراع مبني على الاختلاف والتناقض بين الشخصيات حول قصة معينة، ويكون ظاهرا جليا لتجسد على الخشبة على شكل أفعال، مثال عن هذا الصراع، خلاف **أنتيغون وكريون** في مسرحية "أنتيغونا" **لسوفوكليس**.

ب- صراع وجداني: وهو صراع داخلي نفسي تتعارض وتتصارع فيه الشخصية مع نفسها ويظهر في المونولوج الداخلي أو الصمت الذي يوحي بالريبة والمعاناة الداخلية، وأشهر مثال على هذا الصراع تردّد هاملت في مسرحية شكسبير.

ج- صراع ميطافيزيقي: وهو صراع بين الإنسان وقدره أو قوة ما غيبية ويسمى أيضا الصراع العمودي وكثير ما يكون حول مبدأ أخلاقي يكون سببا لتحريك الفعل، خير مثال: صراع **أديب** مع قدره[2].

[1]- عبد العزيز حمودة، البناء الدرامي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998، ص102.

[2]- ينظر، إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، ص290.

وعلى الصراع في مسرح الطفل أن يكون واضحا، لا صراع أفكار وإيديولوجيات، صراع تميل فيه الكفة في الأخير إلى قوى الخير، وأن لا يكثر الكاتب من العقد الجانبية أو تأزمها أكثر من اللازم، "فيجب أن تكون مسرحيات الأطفال مناسبة الطول وأن تتجنب الحكايات المعقدة أو التي تضم شخصيات كثيرة العدد أو التي بها عقد ثانوية إلى جانب العقدة الرئيسية أو التي تنتقل مشاهدها في الزمان أو المكان مثل العودة إلى الماضي، لأن مثل هذه المسرحيات تصيب الأطفال بالحيرة والارتباك"[1].

ومهما كانت هناك فروق بين مسرح الكبار، ومسرح الأطفال إلا أنّ البنية الدرامية لا تختلف من حيث الشكل بل من حيث المضمون أين يجب مراعاة حساسية المتلقي الصغير وجذبه بما يهمه ويستهويه.

رابعا: أهمية مسرح الطفل:

يعدّ مسرح الطفل وسيلة من أهم الوسائل التربوية الراقية، وفن من أبرز وسائل الاتصال الجماهيري الفعالة والمؤثرة، فالطفل يميل أكثر إلى المشاهدة أكثر مما يميل إلى القراءة، "فالطفل يقرأ في غرفته، أو سريره وحيداً، وحتى في قاعة المكتبة العامة أو المدرسية فإنه يعكف على قراءته في حالة من التوحد بالكتاب، أما تلقي العرض المسرحي(وليس النص المسرحي) فإن الأداء الجماعي على الخشبة متراسلا مع الحضور الجماعي في الصالة، يؤدى من وظائف التعليم والتوجيه السلوكي والإعلاء النفسي وتنمية التذوق الفني ما لا تستطيع "القصة" أداءه"[2].

إذن طبيعة المسرح والجو الذي يخلقه العرض من تواصل بين الممثلين والجمهور وبين الطفل وأترابه المرافقين له، تجعل منه الوسيلة الأكثر فعالية ونجاعة لتوجيه النشء والترويح عن

[1]- لينا نبيل أبو مغلي، مصطفى قسيم هيلات، الدراما والمسرح في التعليم، ص91.

[2]- محمد حسن عبد الله، قصص الأطفال ومسرحهم، ص46-47.

نفسه، ويفضل أن يبنى العرض المسرحي على مواضيع تشترك فيه الفتاة والفتى ويكون مشاهدوه من الجنسين معا حتى تكون الفائدة أعم.

1- مسرح الطفل وتنمية الشخصية:

يؤدي مسرح الطفل دورا هاما في تكوين شخصية الطفل ونضجها بما يقدمه من وجهات نظر، وخبرات جديدة سواء في الأشخاص أو الأشياء أو الوقائع.

يرى **بيتر سلاد** "B.Slade" أن العمل المسرحي الموجه للطفل "يعد وسيلة شاملة لتنشيط الجوانب العقلية المعرفية، إضافة إلى تحقيق الاتزان الوجداني وإشباع الدوافع كذلك تنشيط الاستعدادات، كما أن نموذج القدوة المقدمة من خلال العروض المسرحية تساعد على اندماج الطفل لثقافة مجتمعه والارتباط بها وخاصة في جانبها الأساسي وهو القيم"[1].

أكدت التجارب التطبيقية بشكل واضح أن مسرح الطفل بمكوناته الفكرية والجمالية بمقدوره إشباع حاجات الطفل الأساسية، خصوصا الحاجة إلى الحب والتقدير والانتماء والنجاح. فالمسرح "يساعد الطفل على إكسابه المزيد من القيم الاجتماعية النبيلة مثل: التعاون ومعرفة الحقوق والواجبات، والمشاركة في العمل، وتنمية روح المشاركة، والتعود على تحمل المسؤولية، وعلى النقد الذاتي، والاعتراف بالخطأ حين يكون مسؤولا عن وقوعه"[2].

ومن أهم قواعد الحياة "اخبرني وسوف أنسى، أرني وسوف أتذكر، أشركني وسوف أفهم"، فالمسرح يجب أن يشرك الطفل عن طريق مخاطبة وجدانه لتحقيق اندماجه.

[1]- هنري وماير ، تر: هدى قناوي، ثلاث نظريات في نمو الطفل، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، 1992، ص202.

[2]- زينب محمد عبد المنعم، مسرح ودراما الطفل، ص20.

2- ترقية الذوق الجمالي للطفل:

يجلب المسرح السعادة والمتعة إلى نفوس الأطفال، ويكسبهم خبرة مباشرة من خلال تفاعلهم مع أقرانه، وبهذا يسمو بعقل الطفل من مجرد معلومات إلى مستويات أعلى قد تصل إلى مستوى الإبداع، ومن بين الثمار التي نجنيها من مسرح الطفل الراقي هو تنمية الإحساس بالجمال، وتدريب النشء على التذوق الفني السليم "والأطفال لا وسيلة لهم لتذوق الجمال وحبه إلا عن طريق الفنون، وعن طريق تشجيعهم على ممارسة الأنشطة الفنية، وذلك لتنمية موهبتهم وكذلك لاكتشاف الطفل الفنان أيضا"[1].

ويرى عدد كبير من أساتذة علم الجمال أنّه يجب تعويد الطفل منذ أول عرض مسرحي يشاهده على فهم واستيعاب مفردات لغة المسرح، والموسيقى، والأغاني، والرقص والديكور، "والمسرح باعتباره أبو الفنون جميعا يعتبر من أهم الوسائل التربوية والتي تهتم بالنواحي الخلقية، والسلوكية، والجمالية...الخ. وكل ما يتعلق بالنواحي التربوية بمفهومها الشامل، إضافة إلى أن الفنون المتعددة التي يقدمها كفن الممثل، وفن الديكور، وفن الإضاءة...تسهم في تنمية الخيال والإبداع"[2]، وتدريب النشء على الذهاب إلى المسرح والالتزام بتقاليد المشاهدة المسرحية، والمحاولة قدر الإمكان على إشراك الطفل في التجربة المسرحية وخلق التواصل بين الخشبة والجمهور، "فالاستمتاع بالمسرح لا يتحقق إلا بالتواصل وبالتفكير، وذلك لأن دور المتفرج في المسرح وخاصة في مسارح الأطفال ليس دورا سلبيا، ومن الخطأ الاعتقاد بأن كل دور الطفل المشاهد هو الاسترخاء بهدوء في مقعده ومتابعة العرض، فالعرض لن يتحول إلى تجربة فنية إلا عندما يصبح الأطفال المشاهدون جزءاً منه"[3].

[1]- عمرو دوارة، مسارح الأطفال، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2010، ص32.

[2]- إيمان العربي النقيب، تقديم: شيل بدران، المسرح والقيم التربوية للطفل، ص101.

[3]- عمرو دوارة، مسارح الأطفال، ص33.

ويجب الإشارة إلى أنّ المسرحيات المتقنة الصنع هي التي تنجح في إثارة عواطف الطفل كالإعجاب والخوف، والشفقة، فإذا تمت إثارة هذه العواطف بأسلوب سليم محكم، وواعي فإننا نضمن تنمية الأحاسيس الطيبة والإدراك السليم، أما إذا تمت إثارتها بطريقة مبتذلة أو ساذجة، أو بأسلوب وعظي مباشر، فإنّها تسبب ضررا بالغا، لذا يجب مراعاة الذكاء والحس الفني للطفل، وتقديم أعمال درامية تحرص على اتزان الأطفال عاطفيا وتشجعهم وتهيئهم إلى الاندماج في المجتمع بنجاح.

الفصل الأول

سيكولوجية النمو وخصائص اللعب الطفولي

تفيد معرفة خصائص نمو الطفل والمراهق والراشد والشيخ، الأخصائي النفسي والأخصائي الاجتماعي وكل من يهمّه مستقبل النشء، فالطفولة "اهتم بفهمها ودراستها الشابة الذين يحاولون أن يوجهوا الجيل الناشئ نحو هدف خاص معين يرون فيه المثل الأعلى للمواطن الصالح، واهتم بفهمها ودراستها علماء التربية والمدرسون والآباء ليتخذوا من الميزات النفسية للطفولة أساسا يسيرون بهديه في تنشئة الأطفال"[1].

فعالم الطفل عالم غريب لم تكشف لحد الآن كل أسراره برغم كل الدراسات الأكاديمية، هذه الدراسات التي يجب أن يطلّع عليها رجال المسرح المهتمين بجمهور الأطفال خاصة وقد "تقدمت وسائل البحث وتنوعت سبل التجريب، وتعدى نشاط العلماء الحدود واتجهوا إلى دراسة نواح أخرى من حياة الأطفال:كيف يفكرون؟ وكيف يشعرون؟ وكيف يسلكون؟ ولقد تطلبت أمثال هذه الأبحاث دراسات طويلة من أناس كرسوا حياتهم لمعرفة الطريقة التي ينمو بها الطفل في نواحي النمو المختلفة، من بدني وحسي وحركي وانفعالي وعقلي ولغوي ومدرسي واجتماعي"[2]، فإذا جهلنا نفسية الطفل، حتما ستقع أخطاء قد تكون جسيمة في تعاملنا وتصرفاتنا معه.

فمعرفة "نفسية الطفل لا تقي المربي من الوقوع في الأخطاء فقط، بل إنها تهديه أيضا إلى أحسن الطرق وأكثرها معقولية في تربيتهم، فهي توفر عليه كثيرا من العناء الذي قد يبذله في إتباع طرق لا تتناسب مع نفسيات أطفاله، وتجعل تربيته أقرب منالاً، وأقل عناء"[3].

زيادة على هذا يرى علماء النفس أنّ "سيكولوجيا الطفولة مهمة في حد ذاتها ومفيدة بالنسبة لمرحلة المراهقة، وأن سيكولوجية المراهقة مهمة أيضا في حد ذاتها ومفيدة بالنسبة

[1]- فؤاد البهي السعيد، الأسس النفسية للنمو من الطفولة إلى الشيخوخة، دار الفكر العربي، القاهرة، 1997، ص97.
[2]- كامل محمد محمد عويضة، سيكولوجيا الطفولة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1996، ص41.
[3]- طارق كمال، النشأة النفسية للطفل، مؤسسة شباب الجامعة، الإسكندرية، 2008، ص59.

لفهم مرحلة الشيخوخة، ودراسة سيكولوجية الشيخوخة مهمة لكي نتمكن من مساعدة أفراد هذه الفئة الذين أفنوا حياتهم في خدمة مجتمعاتهم، على أن يعيشوا سعداء أصحاء جسميا ونفسيا"[1].

وما تجدر الإشارة إليه انطلاقا من هذه الفكرة أن اللبنة الأساسية لبناء مجتمع صحي، ومتكامل جسميا ونفسيا هي الفهم والاعتناء بالطفل، وأهمية دراسة علم نفس النمو يلخصها **فيصل عباس** في ست نقاط:

1- تزيد من معرفتنا للطبيعة الإنسانية وتحدد معايير النمو في كافة مظاهره.

2- يساعد المراهقين في عملية التوجيه، ويساهم في الإرشاد النفسي والتربوي للأطفال.

3- يساعد المربين في بناء وإعداد المناهج التربوية التي تناسب المرحلة ومستوى النضج.

4- يتيح للأهل فهم مراحل النمو والانتقال من مرحلة إلى أخرى، أضف إلى ذلك معرفة خصائص الأطفال والمراهقين، حاجاتهم، رغباتهم وتطلعاتهم.

5- يفيد الفرد في فهم ووعي طبيعة مرحلة النمو التي يعيشها ونموه النفسي.

6- تساعد في عملية ضبط سلوك الفرد وتقويمه، بهدف تحقيق التوافق النفسي والتربـوي والاجتماعي بما يحقق الاتزان النفسي والنضج الاجتماعي الانفعالي، وبالتالي الصحة النفسية[2].

[1]- صالح محمد علي أبو جابر، علم النفس التطوري: الطفولة والمراهقة، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان، 2007، ص35.

[2]- ينظر، فيصل عباس، علم نفس الطفل، النمو النفسي والانفعالي للطفل، دار الفكر العربي، بيروت، 1997، ص15.

وبإطلاعنا على مثل هذه الدراسات يتاح لنا بسهولة أن نبحث عن مصدر الشذوذ، وأسباب الانحراف وأن نعالجها في الوقت المناسب قبل أن يستفحل خطرها. وتسليط الضوء على مثل هذه المشاكل واقتراح تجنبها من المفروض أن يكون من اهتمام الفاعلين في مجال مسرح الطفل، إذا اعتبرنا أن للمسرح جانب تربوي تعليمي.

إنّ معرفة "نفسيات الأطفال وحسن التلاؤم معها يساعدنا أكبر مساعدة على احترامها ونحن لا نشعر باحترامها إلا إذا مهدنا لها أن تحيا على الصورة المناسبة لها"[1]، فمعرفة نفسية الطفل ودراسة خصوصيتة احترام له، وتحسيسه بأنّنا نعنى بمشاغله مما يساهم في اتزان صحته النفسية وينمو غير ناقم على عالم الكبار.

وعلم نفس الطفل **psychologies de l'enfant** هو ذلك العلم الذي "يدرس الطفل ككائن متميز يختلف في سلوكه عن كل من المراهق والراشد ويسعى إلى توضيح خصائص الطفولة، من أجل ذلك يدرس الطفل لذاته دون التطلع إلى الراشد الذي سيصيره"[2].

أما بالنسبة لعلم نفس النمو **psychologie de développement** يعرفه **بياجيه Piaget** بإيجاز "هو علم النفس الذي يدرس تكون التصرفات وطرق تشكلها"[3].

ويرى **حلمي إبراهيم** أن علم نفس الطفل يشكل بالنسبة إلى علم النفس التكويني (النمو) أداته الأساسية في التحليل الإيضاحي لحل المسائل المتعلقة بعلم النفس العام وهذا ما يراه أيضا العالم **بياجيه** في أن العلمين يكمل أحدهما الأخر لمعرفة دقيقة لنفسية الطفل[4].

[1] – طارق كمال، النشأة النفسية للطفل، ص61.

[2] – سلمى إبراهيم المصري، المسار النفسي لنمو الطفل، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، 2010، ص15.

[3] – المرجع نفسه، ص16.

[4] – ينظر، المرجع السابق، ص17.

أولا: النمو في مرحلة الطفولة:

يقسم علماء النفس هذه المرحلة إلى مرحلة الطفولة المبكرة، والطفولة المتأخرة، وهناك من يدرسها على أنها مرحلة واحدة وهي منذ الميلاد حتى نهاية الحادية عشر، وما يهم مسرح الطفل هي مرحلة ما فوق الخمس سنوات لأنه من الصعب جدا تحديد المسرح الذي يليق الطفل الأقل من 5 سنوات.

وفي"مرحلة الطفولة يتسم خيال الطفولة بالقوة والجنوح، فخيال الطفل يصبح قويا جدا وقد يفوق في قوته الواقع نفسه بل إن الطفل الصغير يمتزج عنده الحقيقة بالخيال، ويعجز عن التمييز بينهما في كثير من الأحوال، فالطفل الصغير يعامل دميته معاملة الآدمي فيطعمها ويلبسها وينزل بها العقاب ويعالجها إذا مرضت. وكذلك يكافئها إذا أصابت وأطاعت أوامره، لذا يجب استغلال قدرة الطفل الخيالية في المناشط الإيجابية كالعزف الموسيقي أو الرقص أو الرسم والأشغال وغيرها من الفنون"[1].

فبإدراكنا للمراحل العمرية والخصائص التي تميزها يمكن أن نتعامل مع الطفل باحترافية وأن نستطيع إشباع لذاته وفقا لما يحبه وما يستهويه.

وتتجلى مظاهر النمو في مرحلة الطفولة في:

1- النمو الجسمي:

"يمتاز النمو الجسمي بالسرعة حيث يتضاعف وزن الطفل في نهاية السنة الأولى ثلاثة أمثال وزنه عند الميلاد. وفي نهاية السنة الخامسة يصل الوزن ستة أمثال وزنه عند الميلاد. ومعدل السرعة هذا لا يصدق بالنسبة للوزن فحسب ولكن أيضا بالنسبة للطول ونمو

[1]- عبد الرحمن عيسوي، سيكولوجيا النمو: دراسة في نمو الطفل المراهق، دار النهضة العربية، بيروت، 1987، ص31.

العضلات المختلفة وحجم المخ"[1]، حيث ساهم في نمو الطفل السليم للطفل في هذه المرحلة التغذية الكاملة، وينصح بالتدريبات والتمرينات الرياضية كالجري والقفز وغيرها من الرياضة التي تسهم في تصحيح أي خطأ في قامة الجسم وتقوي الجسد بشكل عام.

وما لوحظ في هذه المرحلة (5-11سنة) أن الذكور أكبر حجما من الإناث أضف إلى ذلك نحافة الجسد تدريجيا، ويلاحظ أن الإناث يكنّ أكثر سمنة من الذكور، كما يظهر أيضا أن نسب أبعاد الجسم تتغير بشكل مثير فالجذع والأطراف تنمو بسرعة على خلاف العمود الفقري، وفي سن السادسة يقترب نسب أبعاد جسمه إلى ما هي عليه بالنسبة للراشد[2].

ويؤدي نضج الجهاز العصبي في هذه المرحلة إلى نضج الأعضاء الدقيقة للطفل كأصابع اليدين، وهنا على المربين أو الوالدين إتاحة الفرصة للطفل للتدريب على الأعمال الدقيقة كالكتابة على الحاسوب والألعاب الذكية كالشطرنج وغير ذلك[3]، وعلى الوالدين الانتباه إلى مراحل التطور الجسمي لطفلهم، وفي هذه المرحلة بالذات تتكون شخصية الإنسان ومن الضروري استشارة الطبيب في حالة حدوث خلل، فممكن أن نتدارك العاهات الجسمية إذا تمت معالجتها في الوقت المناسب وإن لم تعالج يمكن أن تخلق عقدا بإمكانها التأثير في شخصية الإنسان في المستقبل.

وتنصح **حلمي إبراهيم** ببعض التطبيقات التربوية التي يجب أن تساير هذه المرحلة العمرية:

- مواكبة النمو بالعناية بتغذية ونظافة الطفل وتحصينه ضد الأمراض.

- الانتباه إلى طريقة جلوس الطفل لتفادي التشوهات العظمية.

[1] - عبد الرحمن عيسوي، سيكولوجيا النمو: دراسة في نمو الطفل المراهق، ص31.

[2] - ينظر، صالح محمد علي أبو جادو، علم النفس التطوري: الطفولة والمراهقة، ص279.

[3] - ينظر، عبد الرحمن عيسوي، سيكولوجيا النمو: دراسة في نمو الطفل المراهق، ص32.

– الاهتمام بنظافة الأسنان وتفادي خلع أسنان الحليب والعمل على معالجتها لتسقط في أوانها خوفا من تشوه الأسنان الدائمة[1].

2– النمو العقلي:

يعدّ اكتمال ونضج الجهاز العصبي من أهم مظاهر النمو لدى الطفل فخلال مرحلة الطفولة تحديدا السنة السادسة "يكتسب الأطفال القدرة على التناسق الجسدي والإدراك والانتباه والتذكر واستخدام اللغة والتفكير المنطقي والتخيل، وفي الواقع فإن جميع المنظرين يتفقون على أن تطور الدماغ يسهم بشكل مهم في هذه التغيرات"[2].

وفي المرحلة المبكرة للطفولة أي قبل ثلاث سنوات لا يقوى الطفل على التفكير في الأمور المعنوية ولا يستطيع فهم المعاني والقيم مثل الحق، الخير، الجمال، الواجب...الخ، بل يستطيع التفكير في الأمور الماثلة أمام حواسه المختلفة.

أما في مرحلة الطفولة المتأخرة فنجد أن النمو العقلي يزيد في السرعة "وذلك نتيجة لنمو المخ والجهاز العصبي ولذلك يرتفع مستوى الإدراك الحسي لدى الطفل ويصبح أكثر دقة كذلك يتطور تفكيره من الموضوعات الحسية المادية إلى الموضوعات المعنوية المجردة"[3]، كما ينصح بتوجيه الطفل في هذه المرحلة إلى الألعاب العقلية التي تسمح بتنمية قدراته ونموها في الاتجاهات الإيجابية المرغوب فيها.

وتنمو عملية التذكر نمو سريعا خلال الطفولة، وتبدأ في سن المهد فيتعرّف الطفل على قارورة اللبن التي يرضع منها، كما يستطيع تذكر أمه فيصيح عندما تغيب عنه، ويفرح عند رؤيتها كما يستطيع "الطفل قبيل التحاقه إلى المدرسة أن يتذكر الأرقام والألفاظ والصور

[1]– ينظر، سلمى إبراهيم المصري، المسار النفسي لنمو الطفل، ص175.

[2]– صالح محمد علي أبو جادو، علم النفس التطوري، الطفولة والمراهقة ، ص280.

[3]– عبد الرحمن عيسوي، سيكولوجيا النمو: دراسة في نمو الطفل المراهق، ص32.

والحركات والمعاني والأوامر المختلفة كما تدل على ذلك دراسات **هيرلوك** E.B.Hurlock و**نيومارك** E.D.Newmark، التي أجريت على عينة من الأطفال تمتد أعمارهم من الخامسة إلى السادسة"[1].

وحتى يتسنى للطفل فهم الأشياء، ومعانيها، عليه أن يعتمد على التجربة وتكرارها بمعنى الاتصال المباشر بالبيئة الطبيعية، والبيئة الاجتماعية، وأن يتمكن الطفل من ربط الألفاظ اللغوية بالمعاني المختلفة.

تؤكد دراسات **بينيه** A.binet و**بياجيه** E.PIAGET أنّ فهم الطفل للأشياء المختلفة يتطور من فائدتها ووظائفها إلى نوعها وجنسها ولذلك لا يدرك الطفل مفهوم المعــاني المجردة كالعدالة، الفضيلة والخير إلا عندما يصل عمره إلى ثماني عشرة سنة[2].

وإذا كان جل علماء النفس يؤكدون على أنّ الطفل لا يفهم المعاني المجردة، فلماذا معظم كتاب مسرح الطفل يركزون على مواضيع معقّدة وقيم لا يفقهها الطفل ولا يتأثر بها، فتفكير الطفل يختلف عن تفكير الراشد، فالطفل ذاتي في تفكيره ولا يهمّه الموضوع بقدر ما يهمّه أن يكون هو المحور في كل ما يدور بخاطره ويناجي به نفسه.

وعليه، تنصح سلمى إبراهيم المصري بـ:

- الاهتمام بتوفير الاحتكاك المباشر البيئي والاجتماعي.

- الممارسة والخبرة المباشرة التي يوفرها محيط غني ومتنوع لإدراك المفاهيم.

[1]- فؤاد البهي السيد، الأسس النفسية للنمو من الطفولة إلى الشيخوخة، ص135.

[2]- ينظر، المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

– العمل على تنمية الأذن الموسيقية لدى الطفل نظرا للقابلية التي يتمتع بها في هذا السن[1].

3– النمو الاجتماعي:

تعدّ هذه المرحلة من النمو من أكثر المراحل تعقيدا وتأثيرا في حياة الطفل، ويؤثر في هذا النمو بطريقة مباشرة البيئة التي يعيش فيها الطفل، والأفراد الذين يرافقونها فيها "ويتم تأثير الأسرة في تشكيل السلوك الاجتماعي للطفل ونمط تصرفاته من خلال عملية التنشئة الاجتماعية، فمن خلال هذه العملية التي يسعى الوالدان عن طريقها إلى أن يكتسب الطفل أساليب سلوكية منضبطة اجتماعياً، وكذلك اكتساب عادات ومعايير وقيم أخلاقية"[2].

لكن المشكل الذي يطرح بما أن المجتمع يؤثر بطريقة مباشرة في السلوك الاجتماعي للطفل، فعلى الوالدين مراقبة ما يشاهده الطفل من برامج تلفزيونية غربية التي تحاكي مجتمعاتها، وبهذا النوع من البرامج يمكن أن يصدم الطفل بين ما هو مباح وما هو ممنوع مقارنة بين ما يستهلكه من برامج غربية وبين مجتمعه، ولهذا الثقافة والممثلة في أفلام للنشء ومسرحيات، وبرامج تلفزيونية ترفيهية ضروري أن تكون مدروسة ومقننة حسب مبادئ المجتمع حتى نضمن للنشء تطورا اجتماعيا سليما.

والنشأة الاجتماعية هي العملية التي ترافق الطفل للتحول من الفرد إلى الشخص، والفرد هو الوجود أي الإنسان في خصائصه الذاتية لا الاجتماعية، والشخص هو الإنسان الاجتماعي، وبهذه العملية نخلص إلى أنّ الطفل شخص له حقوق وواجبات يشارك فيها

[1]– ينظر، سلمى إبراهيم المصري، المسار النفسي للطفل، ص181.

[2]– فيصل عباس، علم نفس الطفل: النمو النفسي والانفعالي للطفل، ص37.

مجتمع الكبار، وعليه التعلّم الاجتماعي ينتج حتما من تربية الأطفال ليصبحوا راشدين يسهمون في أنشطة المجتمع الذين ينتمون إليه[1].

ويجب أن لا نبالغ في النشأة الاجتماعية التي تقيّد الطفل وعدم التراخي الذي قد يؤدي إلى الانحراف، وطبيعة الطفل تفرض طريقة للتعامل معه، ونجد أن الطفل الوحيد في البيت والطفل المدلّل يجد صعوبة في هذه المرحلة لقلّة احتكاكه بالمجتمع الخارجي[2].

ويقسم **إريكسون** النمو الاجتماعي إلى مراحل وكل مرحلة تشكل نقطة ايجابية تمهّد للمرحلة اللاحقة في حال لم تعترضها أي صعوبات وإلا فإنها تنقلب إلى أزمة نفسية، وتحدد هذه المراحل في:

3-1 مرحلة الثقة مقابل عدم الثقة:

تمتد من الميلاد إلى نهاية العام الأول إذا وفرت للطفل جميع حاجاته الأساسية خاصة الأمان، ووثق في عالمه الخارجي(الوالدين) وفي ذاته وقدراته، وإذا كان العكس وكانت الرعاية سيئة تتملكه مشاعر الخوف وعدم الثقة لا بذاته ولا بعالمه الخارجي.

3-2 مرحلة التحكم الذاتي مقابل الشك:

ينعكس فيها النمو العضلي والعصبي على المستوى النفسي ويظهر من خلال القدرة على التحكم الذاتي والاستقلالية وتمتد هذه المرحلة من السنتين إلى نهاية السنة الثالثة، ورعاية المحيط الزائدة أو النقص فيها يؤدي كلاهما إلى شعور الطفل بالخجل، والشك بالذات وبالآخرين من حوله.

[1]- ينظر، فؤاد البهي السعيد، الأسس النفسية للنمو من الطفولة إلى الشيخوخة، ص198.

[2]- ينظر، طارق كمال، النشأة النفسية للطفل، ص38.

3-3 مرحلة المبادرة مقابل الذنب:

تمتد من نهاية السنة الرابعة إلى نهاية السنة الخامسة، يجد فيها الطفل لذّة في النشاط الذي يبذله والمتمثل في تعلم المهارات واكتساب المعلومات خاصة إذا قدر له النجاح وهذا ما ينمي عنده حس المبادرة، أما إذا عمل الوالدين خوفا منهما على عرقلة وقمع هذه الطاقة يتولّد عند الطفل الشعور بالذنب.

3-4 مرحلة الاجتهاد قبل القصور:

تمتد من بداية السادسة إلى نهاية الحادية عشر، يكون فيها الطفل مجتهدا، مثابرا لاكتساب المعارف المدرسية، وهذا نابع من حس المبادرة التي يكون قد اكتسبها من القدرة على التحكم الذاتي، والمبالغة في تقدير الانجاز قد ينمي عنده حب المنافسة المفرطة التي قد تؤذي علاقته الاجتماعية، والتوبيخ والعقاب على الفشل يشعر الطفل بالعجز والقصور عن القيام بالمبادرة وتكرار المحاولة[1].

والمكونات الأساسية الفعالة في النمو الاجتماعي تتمثل في:

أ- الاستطلاع:

ويظهر في العديد من الأمثلة التي يطرحها الطفل، وفي بعض الأحيان تكون محرجة ويلّح في الحصول على الإجابة، وعلى الوالدين الاستجابة لكل هذه التساؤلات بطريقة واقعية وصادقة وبكلام بسيط يتناسب مع المستوى العقلي للطفل، ومقدار استيعابه للأمور وللموضوعات المحرجة كالمسائل الجنسية والدينية[2].

[1]- ينظر، سلمى إبراهيم المصري، المسار النفسي لنمو الطفل، ص87-88.

[2]- ينظر، فيصل عباس، علم نفس الطفل: النمو النفسي والانفعالي للطفل، ص38.

ب- المحاكاة والتماهي:

يقوم الطفل بتقليد كل شيء يقع تحت ملاحظته وهذا الفعل يحدث أثارا ممتعة في نفسه، والتماهي يعني يتقمص الطفل شخصية أحد الوالدين، أي أن يتبنى نمطا كليا للسمات والاتجاهات والقيّم لدى الشخص المتماهي معه، وعليه يجب على الوالد أن يكون نموذجا جذابا تتوفر فيه الرعاية والحب والقوة والكفاءة. فعن طريق التماهي يتبنى الطفل سلوك والده وخصائصه الشخصية وهذا ما يؤثر في نموه[1].

ج- المعايير الخلقية:

مع تقدم عمر الطفل يتسع مجال الضمير ليشمل معايير أكثر تعميما، أي كلما أصبح الطفل قادرا على الفهم والاستيعاب بدرجة أكبر فإنّ معايير سلوكه تتضح في عما يجب فعله وعما يجب تركه، "ويمكن القول أن الطفل الذي يتماهى بقوة مع والده يكون أكثر تقبلا في تبني المعايير الخلقية هذا بالإضافة إلى أن نمو السلوك الخلقي يعتمد أيضا على عوامل القدوة والتدعيم"[2].

ويتأثر النمو الاجتماعي بمحيط الطفل، ولهذا يجب الانتباه والاهتمام بإشباع حاجيات الطفل المعرفية وإحاطاته بالحب والرعاية، والابتعاد عن أساليب التسلط والسيطرة والقهر على الطفل في حالة الخطأ والفشل، بل يجب تعزيز ومكافأة النجاح حتى تتنمَى لدى الطفل الثقة بالنفس والثقة في الآخر سواء كان من أهله أو غريبا عنه.

---

[1]- ينظر، فيصل عباس، علم نفس الطفل: النمو النفسي والانفعالي للطفل، ص39.

[2]- عيسوي عبد الرحمن، النمو الروحي والخلقي والتنشأة الاجتماعية في مرحلتي الطفولة والمراهقة، عالم الفكر، المجلد 7، ع3، الكويت، 1976، ص220.

ثانيا: النمو في مرحلة المراهقة:

تعدّ هذه المرحلة من أصعب المراحل في نمو الإنسان وأكثرها حساسية إذ يتخذ فيها الطريق الذي يختاره الشباب وتكون هذه المرحلة مصحوبة باضطرابات عضوية، واجتماعية.

والمراهقة بمعناها الدقيق هي "المرحلة التي تسبق وتصل بالفرد إلى اكتمال النضج وهي بهذا المعنى عند البنات والبنين حتى يصل عمر الفرد إلى 21 سنة، وهي بهذا المعنى تمتد من البلوغ إلى الراشد"[1].

وغالبا ما يلجأ المربون إلى أساليب غير مناسبة للتعامل مع المراهق معتمدين في ذلك على اللوم والتوبيخ والعقاب، محاولة منهم لتصحيح سلوكه دون علم عن سبب هذه التصرفات التي غالبا ما تكون مبنية على قلق المراهق لتحديد هويته، وتأكيد ذاته في المحيط الذي يعيش فيه.

يختلف العلماء والمختصون في تحديد الفترة الزمنية المحدّدة لمرحلة المراهقة وفي هذا الصدد تذكر **لورا بيرك** (**1999**) BERK أنّ مرحلة المراهقة طويلة جدا، وتقسم إلى ثلاث مراحل فرعية :

- المراهقة المبكرة من 11 أو 12 سنة إلى 14 سنة، وهي فترة من التغيرات السريعة نحو البلوغ.

- المراهقة المتوسطة من 14- 18 سنة، وهي فترة اكتمال البلوغ تقريبا.

- المراهقة المتأخرة من 18-21 سنة[2].

[1]- فؤاد البهي السيد، الأسس النفسية للنمو من الطفولة إلى الشيخوخة، ص231.

[2]- ينظر، صالح محمد علي أبو جادو، علم النفس التطوري: الطفولة والمراهقة، ص407.

وهذه الشريحة من الجمهور هل هي من اهتمام رجال المسرح؟ وهل يمكن أن نتكلم عن مسرح الطفل أو مسرح المراهق، وأي مراهق يقصد قاعات المسرح؟ فلكل مرحلة خصوصية تميزها لذا يرتأى أن يحدّد عمر المشاهد قبل الشروع في أي عمل فني.

ونلّخص النمو في مرحلة المراهقة إلى ثلاثة أقسام النمو الجسمي، العقلي والاجتماعي حتى يتسنى لنا معرفة خصوصية هذه المرحلة.

1- النمو الجسمي:

يلاحظ في هذه المرحلة حدوث العديد من التغيرات الجسدية ويزداد الفرق بين الجنسين ويصبح جسم الطفل في هذه المرحلة أقرب إلى جسم الراشد "وتكون الإناث في هذه المرحلة المبكرة من مرحلة المراهقة (12.5) أكثر طولا ووزنا من الذكور. ولكن هذا التقدّم لصالح الإناث لا يستمر فترة طويلة من الزمن، حيث يعود الذكور للتفوق على الإناث في سنة(14) سنة عندما تبدأ لديهم طفرة النمو، في الوقت الذي تكون فيه هذه الطفرة قد انتهت عند الإناث، ويكتمل حجم الجسم عند معظم الإناث في سن(16) سنة، وعند الذكور في سن(17.5) سنة"[1].

وكثيرا ما يخلق هذا الاختلاف في النمو الجسدي حساسية لدى الذكور، ويشتد خجل الطفل خاصة في المدرسة، وسرعان ما يزول هذا الاضطراب عند تفوق البنين على البنات في القوة العضلية، "وذلك لامتياز الفتى عن الفتاة في اتساع منكبيه وطول ذراعيه وكبر يديه، وتقاس القوة العضلية بجهاز خاص يسجل قوة الضغط بالكيلوجرامات، وتبلغ زيادة الفتى

[1]- صالح محمد علي أبو جادو، علم النفس التطوري: الطفولة والمراهقة، ص407.

الفتاة 4 كيلوجرامات في سن 11 سنة ثم يزداد هذا الفرق حتى لا يصل إلى 20 كلغ في سن 18 سنة"[1].

أضف إلى ذلك نمو شعر الذقن والشارب وخشونة الصوت عند الذكور وبتعدد التغيرات يحس المراهق أن صورته الطفولية بدأت تتلاشى لتحلّ مكانها، فلضمان نمو جسمي سليم للمراهق عليه أن يلم بالعادات الصحية وأن يهتم بنومه، وغذائه وأن ينام على الأقل تسع ساعات حتى يوفر لجسمه الطاقة اللازمة، وأن يتجنب الآفات مثل التدخين الذي يضر بجهازه التنفسي الغض النامي، وأن يوجه إلى الألعاب الرياضية التي تتماشى ونموه الجسمي[2].

وهناك بعض الآثار التي تنتج إثر التغيرات الجسدية عند المراهق بسبب الطفرة النمائية التي تميز هذه المرحلة ومن بين أهم هذه الآثار التي استخلصتها **انجيلا هوبنر Huebner** والمتمثلة في:

أ- النوم لساعات طويلة حتى يتسنى للجسم القيام بالوظائف الداخلية الضرورية التي تواكب هذا النمو السريع.

ب- ضعف التوافق والتناسق في حركات المراهق أثناء محاولته التكيّف مع حركة الأطراف التي لا تنمو بنفس النسبة.

ج- الحساسية والقلق من الوزن الزائد خاصة عند الإناث، والمكتسب سرعة عند البلوغ والميل إلى إتباع نظم الحميّة الغذائية التي قد تنعكس سلبا على صحة المراهقات.

[1] - فؤاد البهي السيد، الأسس النفسية للنمو من الطفولة إلى الشيخوخة، ص237

[2] - المرجع نفسه، 239.

د- النضج المبكر يخلط أوراق الراشدين، ويفترض الراشدون في معظم الأحيان أن النضج الجسمي المبكر عند الذكور يكون مصحوبا بالنضج المعرفي ويؤدي هذا الافتراض إلى توقعات خاطئة حول قدرة المراهقين على تحمل المسؤولية.

هـ- التطور الجسمي يجعل الفتاة التي اعتادت على تقبيل والدها واحتضانه تشعر بالخجل بالقيام بذلك، وكذلك الحال بالنسبة للمراهق الذي اعتاد أن يقبل أمه قبل الذهاب إلى المدرسة بنمو جسمه يحس أن مثل هذا التصرف غير ملائم، وهذا ما يفسر على أنّه نقص لياقة في التعبير عن العواطف نحو الجنس الآخر.

و- كثرة الأسئلة المباشرة حول الجنس ومحاولة التعرف إلى قيمهم الجنسية[1].

وفي مرحلة المراهقة، نمو الجسم يكون سريعا ومفاجئا مرفوقا بتغيرات مظاهر جنسية ثانوية التي تختم في مرحلة البلوغ، والتي تبدأ عند الفتاة في السن(11) سنة، وعند الذكور في السن(13) سنة وتنتهي في السن(18) سنة، وعلى المربيين مرافقة المراهقة في هذه المرحلة[2].

2- النمو العقلي:

تتميز هذه الفترة بنمو ونضوج القدرات العقلية، هذه القدرات التي ينحو بها نحو التمايز والتباين والتي تؤكد الفروق العقلية الواسعة العريضة بين الأفراد المختلفين، ذلك أنّ "النمو العقلي لا يسير بسرعة واحدة في جميع الأعمار، فقد أثبتت الأبحاث أن هذا النمو يكون بطيئا في الصغر يلي هذا البطء سرعة النمو العقلي في الطفولة المتأخرة وتستمر حتى مرحلة المراهقة المبكرة، ويبدأ هذا النمو العقلي إلى البطء ابتداء من العام السادس عشر"[3]. بمعنى أن

[1]- ينظر، صالح محمد أبو جادو، علم النفس التطوري: الطفولة والمراهقة، ص414.

[2]- Voir, Anne Charlet- Debray, la psychologie de l'enfant, Edition Mehdi, Algerie, 2010, p48.

[3]- يوسف ميخائيل أسعد، رعاية المراهقين، دار غريب للطباعة، مصر، 2000، ص66.

الفترة التي تتزايد فيها القدرة العقلية هي ما بين 12و16 سنة، وتتجسد هذه القدرات في قيامه بكثير من العمليات العقلية كالتفكير، والتذكر والتخيل والتي يمكن شرحها كما يلي:

– **التفكير**: يرتبط التفكير ارتباطا وثيقا بنمو الذكاء والخبرة الواسعة، وتقترب مفاهيم المراهقين في مستوياتها العليا الصحيحة حيث بإمكان المراهق فهم معنى الخير، والفضيلة بينما يعجز الطفل عن إدراكه لهذه المفاهيم، ويجد المراهق لذة ومتعة في نشاطه العقلي الذي يتسم بالتناسق والانتظام[1].

– **التذكر**: يقصد به استعادة ما مرّ في خبرة الفرد السابقة، وتعتمد عملية التذكر عنده على القدرة على استنتاج العلاقات الجديدة بين الموضوعات المتذكرة، ولا يتذكر المراهق موضوعا إلا إذا فهمه وربطه بغيره من الخبرات السابقة التي مرت عليه، وعلى هذه نجده "يبذل في حفظ المادة المفهومة جهدا أقل من حفظ المادة غير المفهومة"[2].

– **التخيل**: معروف عند المراهق خياله الجامح الذي يعتمد فيه على الزخرفة والتزيين، ويتميز أسلوب المراهق بطابع فني جمالي، بينما يخلو أسلوب الطفل من هذا اللون الجمالي وتدل الدراسات على أنّ خيال الفتيات خصب يفوق في مراميه خيال الفتيان[3].

ويبتعد المراهق في هذه المرحلة عن التفكير العيني الذي كان يعتمد عليه سابقا، والآن يستطيع الاعتماد على التفكير المجرد وممارسة التصور العقلي، ويتميز المراهق بصورة عامة بالقدرة على القيام بعمليات التفكير المنطقي وعلى تصور الأشياء دون ربطها بالواقع المادي وعلى تطبيق القوانين المنطقية على الأفكار غير واقعية، كما تتميز هذه المرحلة أيضا بمرونة

[1]– ينظر، فؤاد البهي السيد، الأسس النفسية للنمو من الطفولة إلى الشيخوخة، ص248.

[2]– محمد مصطفى زيدان، دراسة سيكولوجية تربوية لتلميذ التعليم العام، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1985، ص185.

[3]– ينظر، فؤاد البهي السيد، الأسس النفسية للنمو من الطفولة إلى الشيخوخة، ص249.

التفكير وتجريده والقدرة على وضع الفروض العقلية واختبارها للبرهنة على صحتها وفحص الحلول البدنية بشكل منظم والجمع بين الحلول الممكنة للتوصل إلى قاعدة أو قانون عام[1].

ومن بين ابرز خصائص النشاط العقلي قدرة المراهق على الانتباه وهذا ما يهم بالدرجة الأولى رجال المسرح والمربون، إذ يستطيع المراهق دون 14 سنة تركيز الانتباه بعدما كانت قدرته على الانتباه محدودة، "وتزداد قدرة المراهق على الانتباه سواء في مدته أو مداه فهو يستطيع أن يستوعب مشاكل معقدة في يسر وسهولة، ويستطيع أن يلفت نظره وانتباهه إلى الأشياء"[2].

ويفسر هذا النمو العقلي المتسارع لنمو المخ السريع ويميز هذه المرحلة نقد المراهق لأفكار الآخرين سواء كما يعتقدونه أو ما يعبرون عنه من آراء، ومن التطورات العقلية للمراهقين نقد حتى أنفسهم، فهم يراجعون ما صدر عنهم من أفعال وتصرفات ويتضح أيضا انبهار المراهق بكل ما هو جديد ونبذه لكل ما هو قديم والتمرد في بعض الأحيان على القيم لجذب الانتباه أمام أقرانه.

3- النمو الاجتماعي:

تتسع علاقة المراهق الاجتماعية تدريجيا، يتجاوز فيها الأسرة والمدرسة ويكتشف محيطا أوسع وهو المجتمع، فيتبنى أنماطا سلوكية جديدة يفرضها التفاعل مع بقية الأفراد سواء في الأسرة أو المدرسة، أو جماعة الرفاق أين يتمّ اكتساب سلوك اجتماعي، فيدخل في علاقة اجتماعية، ويجد نفسه أمام مواقف اجتماعية مختلفة عليه التصرف حيالها والتفاعل معها، فينمو تدريجيا من خلال تجاربه الشخصية وللنمو الاجتماعي -كي يكون سليما- مطالب عديدة نذكر منها:

[1]- ينظر، رمضان محمد القذافي، علم نفس الطفولة والمراهقة، المكتبة الازاريطية، الإسكندرية، 2000، ص355.

[2]- أحمد زكي صالح، الأسس النفسية للتعليم الثانوي، دار النهضة العربية، القاهرة، 1972، ص92.

– تكوين علاقات جديدة مع رفاق السن، وتوسيع دائرة التفاعل الاجتماعي وهذا حسب ثقافة كل مجتمع وتنشئة أبناءه.

– نمو الثقة بالذات، وشعور الفرد بكيانه حتى يتمكن مستقبلا من تحمل المسؤولية.

– التفكير في المهنة والاستعداد لها جسميا، وعقليا، وانفعاليا، واجتماعيا.

– معرفة السلوك المقبول وممارسته واكتساب قيم مختارة منسقة مع المجتمع الذي يعيش فيه[1].

ويتّسم النمو الاجتماعي بملامح ومظاهر أساسية تميز مرحلة المراهقة عن باقي المراحل العمرية، وتبدو هذه المظاهر في تآلف الفرد مع الآخرين أو نفوره عنهم[2]:

3-1التآلف:

يتجسد التآلف عن المراهق في مظاهر مختلفة، منها الميل إلى الجنس الأخر ويبدأ هذا الميل مستتراً ثم يتطور، محاولا فيه المراهق جذب انتباه الجنس الآخر بشتى الطرق. أضف إلى ذلك الثقة وتأكيدات الذات أن يفرض الاعتراف بمكانته على الأفراد المحيطين به، ومن مظاهر التآلف عند المراهق الخضوع إلى جماعة النظائر يتبنى فيها مسالك ونظم ومعايير أصدقائه وأترابه متخليا عن ولائه للأسرة، وأيضا البصيرة الاجتماعية واتساع دائرة التفاعل الاجتماعي، يقترب فيها المراهق بسلوكه من أناس مختلفين يتعاون معهم ويدرك حقوقه وواجباته ويتخلى نوعا ما عن أنانيته.

[1]– ماهر محمود عمر، سيكولوجيا العلاقات، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 2001، ص278.

[2]– ينظر، فؤاد البهي السيد، الأسس النفسية للنمو من الطفولة إلى الشيخوخة، ص279-280.

3-2النفور:

يتمثل في إقامة الحدود بين شخصية المراهق وبين الأفراد والجماعات التي ينتمي إليها وتتلخص مظاهر النفور في:

* **السخرية**: الاقتراب من الواقع والسخرية والابتعاد عن المثل العليا.

* **التعصب**: يتخذ سلوكا عدوانيا يبدو في الألفاظ النابية والنقد اللاذع والنشاط الجامح.

* **المنافسة**: يؤكد بها المراهق مكانته بالمنافسة سواء كانت فردية أو جماعية.

وهناك عوامل شتّى تؤثر في النمو الاجتماعي للمراهق يمكن أن تسير به إلى النضج السليم، إن كانت مؤطّرة كما يمكن أن تحيد به عن مسالك الرشد إذا تم إهمال المراهق ومن بين هذه العوامل:[1]

أ- أثر الأسرة:

علاقة الطفل بوالديه تؤثر على المراهقة، فإن كان الطفل مدللا نظرا لإفراط الوالدين في المعاملة، والمغالاة في العناية تجعله يعجز في المستقبل عن الاعتماد على نفسه لأنه تعود على المدح وعلى تحقيق جميع رغباته، والدفاع الدائم عنه عندما يخطئ خاصة الأمهات، والتبذير في الإنفاق عليه.

والطفل المنبوذ في طفولته يثور ويتمرد في مراهقته وهذا راجع إلى الإفراط في نقده، وتخويفه وحرمانه من العطف والحنان وغالبا ما يلجأ الوالدين إلى الضرب أو الحبس في الحجرات المغلقة.

[1]- ينظر، فؤاد البهي السيد، الأسس النفسية للنمو من الطفولة إلى الشيخوخة، ص283.

كما أن الخلافات بين الأبناء والآباء تؤثر في المراهق الذي يحاول أن يثبت نفسه، والوالد الذي يرفض أن استقلالية الابن ظنا منه أنّه مازال طفلا، أو التأثير عليهم في خياراتهم المستقبلية وهذا ما يؤدي إلى تقييدهم.

وتترك الأسرة آثارها العميقة على حياة المراهق والراشد وتصبغها بصبغتها الهادئة السوية، إن كان الجو السائد في الأسرة يكسوه الاحترام والاستقرار، أو المضطربة الشاذة إن كان الجو مكهربا به خلاف دائم بين الأهل والأولاد أو بين الأولاد فيما بينهم، كما يؤثر المستوى الاجتماعي الاقتصادي للأسرة على النمو السوي للمراهق، ويختلف سلوك الفرد تبعا لاختلاف المدارج المختلفة، ذلك لأنّ لكل طائفة من الطوائف الاجتماعية أسلوبا معينا في الحياة ونمطا خاصا في السلوك.

ب- أثر المدرسة:

يتأثر المراهق في نموه الاجتماعي بعلاقته بمدرسيه وبمدى نفوره منهم أو حبه لهم، وتكفل المدرسة للمراهق ألوانا مختلفة من النشاط الاجتماعي كما أنّ الميول المهنية للمراهق تتعلق بعلاقة المراهق بمدرسيه وزملائه، وبمدى ميله نحو المواد الدراسية المختلفة، ويفوق تأثر المراهقات بمدرساتهن تأثر المراهقين بمدرسيهم.

ج- أثر جماعة النظائر:

يتجسد هذا الأثر في تكون جماعات من أفراد ينتمون إلى بيئات اجتماعية ثقافية متفاوتة، فقد تعمل على تآلف الطبقات الاجتماعية المختلفة فتحفز أفراد الطبقات الدنيا على الطموح العلمي والاجتماعي ليصلوا إلى مستوى نظائرهم، وقد تنقلب الأوضاع ويهبط مستوى الطموح في الجماعة.

وعلى كل حال يجب أن يتعلم المراهق تحمل المسؤولية في هذه المرحلة كما يجب العمل على أن يستفيد المجتمع من الطاقات الكامنة، وتوفير محيط اجتماعي ينمو فيه المرهق نموا سويا وسليما.

ثالثا: المفاهيم اللغوية وخصوصيتها عند الطفل:

اللغة ظاهرة إنسانية اجتماعية يمارسها الناس في الظروف الطبيعية كما يمارسون أي نشاط آخر دونما تعقيد أو صعوبات، فكل أطفال العالم منذ ميلادهم يستطيعون تعلم الرموز الصوتية عن طريق محاكاة ما تتلقاه آذانهم من أصوات،"والطفل في العصر الحديث يبدأ بتعلم اللغة منذ الأيام الأولى من طفولته ولكنه في واقع الأمر لا يتعلمها بالصورة المألوفة وإنما يستعد لتعلمها، فالطفل في تلك المرحلة يحاول أن يعبر عن التفاهم مع من يتعاملون معه وبأي شكل من الأشكال"[1].

واللغة في تعريفها العام "هي مجموعة من الرموز الصوتية التي يحكمها نظام معين، والتي يتعارف أفراد مجتمع ذي ثقافة معينة على دلالاتها من أجل تحقيق الاتصال بين بعضهم وبعض"[2]، ولا يجب التركيز على اللغة كمفردات فقط في تعاملنا مع الطفل بل يجب التركيز على المفاهيم أيضا، إذ إنّها تعد من الخطوات الضرورية لتعلم المبادئ والقوانين، وتسمح بالتنظيم والربط بين مجموعات الأشياء والأحداث، وتساعد المتعلّم على أن يتذكر ما يتعلمه ويفهم طبيعة العلم بعمق، وهذا ما يمكن أن يوفره مسرح الطفل في إثراء الرصيد اللغوي للطفل من جهة ومن جهة أخرى توضيح المعنى والمفهوم باعتبار المسرح نصا يرافقه تجسيد بصري وهذا ما يوفر للطفل رؤية أفضل لتحصيل هذه المفاهيم.

---

[1]- عبد الفتاح أبو معال، تنمية الاستعداد اللغوي عند الأطفال، دار الشروق، عمان، 2000، ص7-8.

[2]- رشدي أحمد طعيسة، المفاهيم اللغوية عند الأطفال-أسسها، مهاراتها، تدريسها، تقويمها، دار المسيرة للنشر والطباعة، عمان، ط3، 2011، ص25.

وأهمية المفاهيم اللغوية في عملية التعليم حتمية أكدت عليها البحوث والدراسات التي تعنى باللغة، ويمكن إجمال مواطن الأهمية فيما يلي:

1- خلق علاقة بين النجاح في القراءة وبين الرصيد اللغوي للطفل، مفرادات، تراكيب ودلالات مما يسهم في التعلم السليم.

2- الإسهام في عملية التحصيل مما يوفر للتلميذ التقدم في المواد المعرفية.

3- ربط فروع اللغة بعضها ببعض استماعا وكلاما وقراءة وكتابة ونحوا وأدبا، وبذلك يتحقق مفهوم التكامل المعرفي وهو الاتجاه الحديث في تعليم اللغة.

4- القضاء على اللفظية أو استخدام اللغة التي لا تحمل معنى فمثل هذه اللغة تخلق خلطا واضطرابا لدى الطفل بين رموز اللغة والنظام المعرفي الذي تمثله.

5- تنظيم وتصنيف وترتيب الحقائق واختصارها وبذلك يتذكر المتعلم ما يتعلمه بسهولة.

6- تساعد على التعلم الذاتي مدى الحياة. [1]

وهذا يتحقق إذا تم تكييف المنهج مادة وطريقة مع قدرات المتعلم، حيث ينبغي تحديد نوع المفاهيم التي تقدم للمتعلمين في سن معينة، ومراعاة قدراتهم في تحديد هذه المفاهيم كذلك استخدام الطريقة المناسبة في تقديم المفاهيم، إذ يختلف الأطفال في قدراتهم على إدراك المفاهيم.

تنمو لغة الطفل منذ ولادته انطلاقا من مناغاة ومجموعة من بعض الحروف التي يسهل عليه نطقها بناء على نضج جهازه العصبي المركزي، وتصبح هذه المجموعة من الأصوات

[1]- ينظر، رشدي أحمد طعيسة، المفاهيم اللغوية عند الأطفال-أسسها، مهاراتها، تدريسها، تقويمها ، ص10.

كالصراخ، والبكاء تعبيرا عن حاجته للطعام أو تعبيرا عن الألم، لكن غريزة التعلّم تجعله يطور لغته على امتداد مرحلة الطفولة، "فالطفولة البشرية أطول بكثير من مرحلة طفولة أي كائن آخر حي والرضيع البشري أكثر اعتمادا على الآخرين من صغار الحيوانات الأخرى جميعا، والطفل لا يعتمد على غرائز فطرية في سلوكه بل هو قابل للتعلم"[1].

وتتطور لغة الطفل بشكل سريع وبخاصة خلال السنوات الأولى التي يكون فيها على اتصال مباشر مع كل من يحيط به، فيثرى رصيده اللغوي، ويكتسب مفردات جديدة دون أن يفهمها فهم الكبار، فتراه يوظفها في مواقف ومواقع لا تصح ومعنى الكلمة.

وتدخل عدة عوامل في النمو السوي للغة الطفل نذكر منها:

أ- بيئة الطفل ومحيطه:

الأسرة هي الفضاء الأول لتدريب الطفل على استعمال الألفاظ اللغوية في التواصل الشفوي، واستعمالها لتبليغ وتحقيق رغباته اليومية المباشرة "وللظروف التي تحيط به في المنزل، والشارع أثرها الفعال في قدرته اللغوية وكثرهم الأطفال الذين يسعدهم الحظ، فتتاح لهم فرص لممارسة الخبرات المختلفة، ثم يشجعون على التحدث عن هذه الخبرات في سنتهم الأولى، وآخرون ينشئون في بيئة قاحلة لا أثر فيها للكتب، أو الصور، أو القصص أو اللعب أو الرحلات، بل لعلّ منهم من يحلّ بينه وبين التعبير عما يريد فيكبت نموه اللغوي في بدايته"[2].

وهذا ما يؤكد على أنّ أثر العلاقات الأسرية ينعكس إيجابا أو سلبا على الطفل، فإن وفرّ له جوا ملائما للكلام، والتعبير عما يخالجه من دون خوف ودفعه إلى المطالعة أو الخوض

[1] – هادي نعمان الهيتي، أدب الأطفال، فلسفته، فنونه، وسائطه، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مع الاشتراك مع دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ص13.

[2] – أبو الفتاح أبو معال، أدب الأطفال وأساليبهم وتعليمهم وتثقيفهم، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2005، ص24.

معه في حديث عن سفر قامت به العائلة، حيث يعامل بمثل ما يعامل به الكبار في التعبير عن أفكاره بما يشاء دون لوم أو تأنيب، فإنّ مداركَه العقلية واللغوية تنمو نموا سويا، وإن حدث العكس يكبت الطفل، وقد يؤدي ذلك إلى عواقب وخيمة.

وتدل "الدراسات العلمية المختلفة على أنّ أطفال البيئات الاجتماعية الاقتصادية الممتازة يتكلمون أسرع وأدق، وأقوى من أطفال البيئة الاجتماعية الاقتصادية الدنيا، وأنه كما تعددت خبرة الطفل واتساع نطاق بيئته ازداد نموه اللغوي"[1].

ويمكن أن يخلق المستوى المعيشي للأسرة تذبذبا للنمو السوي، فالطفل الذي ينمو وسط الكتب وفي جو يسود فيه الحوار الغني يثري لغته، فالأسرة هي التي تساير مراحل نضج الطفل حتى تصل به إلى بر الأمان.

والطفل الذي ينتقل في طفولته المبكرة من بيئته إلى بيئة أخرى تخالفها في لغتها وطرق حوارها، ينسى لغته الأصلية بالتدريج، ويستطرد به النسيان فيتخفف أولا من القدرة على التعبير بها قبل أن تضعف قدرته على فهمها ويستطرد به التعلم فيكتسب من بيئته الجديدة لغتها التي تتحدث بها وتبدأ خبرته اللغوية الجديدة بالفهم قبل التعبير.

فسفر الطفل مع عائلته في مراحل الطفولة المبكرة ينعكس على نموه اللغوي وإذا أهملت العائلة الطفل في هذه المرحلة يمكن أن تطمس لغته الأم وينشأ على لغة بيئته الجديدة، وهذا ما قد تؤثر عليه في مراحله العمرية القادمة فيحس بنقص تجاه من يحسنون لغته الأم.

ب- الذكاء والثقافة:

تختلف نسب الذكاء من شخص إلى آخر وقد يرجع هذا على حسب رأي بعض علماء النفس ومن بينهم **جون بياجيه** J . Piaget إلى أثر الوراثة، فالذكاء يورث وهو قابل

[1]- فؤاد البهي السعيد، الأسس النفسية للنمو من الطفولة إلى الشيخوخة، ص152.

للتطور والزيادة، فقدرة الطفل على استيعاب الكلام وتركيب الجمل بصفة سليمة دليل على وجود ذكاء لغوي وهو متفاوت من طفل إلى طفل آخر "وتبين البحوث أنّ الطفل الغبي أبطئ من الذكي في حديثه، كما أنه أقل منه قدرة على التمكن من الكلمات والجمل والتراكيب، ومن أجل هذا كانت للقدرة اللغوية دلالتها على ذكاء الفرد وكثيرا ما نلاحظ أن الطفل القاصر في استخدام اللغة أميل إلى أن يكون قاصرا في ذكائه العام كذلك"[1].

فالذكاء يؤمن توازنا أوسع واستقرارا للمفاهيم التي تجول في عالم الطفل، والتوازن هو دور الذكاء الأساسي والرئيسي في فكر الإنسان وجسمه "فالذكاء قبل كل شيء نظام عمليات حية وفعالة، أكثر سلاسة وديمومة في آن واحد، فهو تكيّف عقلي جدّ متطور، أي جهاز تبادلات ضروري بين الفرد والعالم الخارجي، حيث تتخطى حلقاتها الاتصالات المباشرة وآنية وصولا إلى العلاقات البعيدة والمستقرة "[2].

يركّز **جون بياجيه** على علاقة الطفل بالعالم الخارجي وما يحويه من عقائد وعادات وأخلاق، وهذا يوصلنا إلى أثر الثقافة في نمو لغة الطفل التي عرّفها **إدوارد تايلور** في كتابه الثقافة البدائية في قوله: "ذلك المركب الذي يشتمل على المعرفة، والعقائد، والفن، والأخلاق، والقانون والعادات وغيرها من القدرات والعادات التي يكتسبها الإنسان بوصفه عضوا في المجتمع"[3]، فثقافة الأطفال ثقافة نوعية، إلا أنّه لا يمكننا فصلها عن الثقافة العامة للمجتمع، فهي جزء منها لكن لها خصوصياتها، فهي تنفرد بخصائص أخرى منها قيّم ومعايير وعادات وطرق خاصة في اللعب، والتصرفات والاتجاهات، والمواقف والانفعالات، والأزياء وغير ذلك

[1] – أبو الفتاح أبو معال، أدب الأطفال وأساليبهم وتعليمهم وتثقيفهم، ص24.

[2] – جون بياجيه، سيكولوجيا الذكاء، تر: يولند عيمانوئيل، عيودات للنشر والطباعة بيروت، لبنان، دون سنة، ص13.

[3] – عاطف وصفي، الثقافة والشخصية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، 1981، ص80.

مما يشكّل ثقافة الأطفال، وخصوصيّة عناصرها وانتظامها البنائي، وهذا دون أن ننسى دور الكبار في وضع القوانين ورضع الطفل إن مسّ بما لا يتوافق مع عادات المجتمع[1].

1- الخصوصية اللغوية للطفل:

تزداد ثروة الطفل اللغوية من يوم إلى يوم، وتزداد مهارته في الكلام وترتيب الأفكار أضف إلى ذلك النطق السليم وإخراج الأصوات، وقد بيّنت بعض الدراسات أنّ القدرة اللغوية عند البنات أعلى منها عند البنين الذين هم أقلّ عناية ودقّة في تعبيرهم اللغوي وأكثر إهمالا لقواعد النحو.

وتظهر بعض الخصوصيات في لغة الأطفال نذكر منها:

1-1التركيز على المحسوسات لا المجرّدات:

أول ما ينطق به الطفل لا يتجاوز حرفا أو حرفين مثل"ما"،"با"، "ماما"، "بابا" دون أن يدرك معاني الكلمات فقد يقصد ب "بابا" أباه كما قد يقصد به رغيف الخبز، "فالأطفال عند بدء تعلمهم الكلام يتعرفون إلى الأسماء المحسوسة، أما الأفعال والحروف فتظهر بعد ذلك، ويختلف ظهور المعنويات مثل "حب" و"حنان" و"فن" و"نسيان" لأنها تقتضي خبرات مستمرة في مواقف معينة تهيّئ للطفل عملية أنّ أول ما ينطق به الطفل لا يتجاوز حرفا أو حرفين مثل "ما"، "با"، "ماما"، "بابا" دون أن يدرك معاني الكلمات فقد يقصد ب "بابا" أباه كما قد يقصد به رغيف الخبز، "فالأطفال عند بدء تعلمهم الكلام يتعرفون إلى الأسماء المحسوسة، أما الأفعال والحروف فتظهر بعد ذلك، ويختلف ظهور المعنويات مثل "حب" و"حنان" و"فن" و"نسيان" لأنها تقتضي خبرات مستمرة في مواقف

[1]- ينظر، سعد أبو رضا، النص الأدبي للأطفال، "أهدافه، سماته ومصادره، رؤية إسلامية"، دار البشير للنشر والتوزيع، 1993، ص14.

معينة تهيّئ للطفل عملية التعليم"[1]، لذا نرى الأطفال لا يولون أهمية لبعض الكلمات مثل الشرف أو الحرية فعبثا الخوض في حديث مع الطفل حول هذه المواضيع.

1-2 الذاتية:

من بين ميزات الطفل حبّه المفرط لذاته وتملكه للأشياء دون مقاسمتها مع الآخرين وهذا يكمن في خوفه على ألعابه وحبه في أن يكون هو مركز الانتباه، ونعكس ذلك في لغة الطفل فنجد كلمة "أنا" حاضرة في جلّ كلامه :"وهو ما يؤكد ما ذهب إليه العالم النفساني "**بياجيه**" في كتابه "لغة الطفل وتفكيره"، وذلك فيما سمّاه – التمركز حول الذات – Egocentrisme على الرغم مما أثارته هذه النظرية من خلاف بين الباحثين "[2].

فمن خلال تجارب **بياجيه** توصّل إلى أنّ كلام الطفل غالبا ما يكون موجّها إلى ذاته، فالطفل يتحدث عن نفسه دون أن يقصد التعرّف على وجهة نظر الآخرين، والغرض من ذلك إشباع رغبة الطفل في كونه محور كل حديث، وتجده عصبيا مع أترابه غير اجتماعي لا يحب أن تُسرق منه الأضواء حين يروي مغامراته التي عاشها حقا، أو التي أبدعها من نسيج خياله.

ويتحدث الأطفال دون أن يعنيهم أمر المستمع لهم، لذا يتحدثون حتى ولو لم يعرهم أحد انتباها، وقد قسم **بياجيه** هذا النوع من الحديث إلى ثلاث ظواهر فرعية:[3]

[1]– هادي نعمان الهيتي، أدب الأطفال، فلسفته، فنونه،وسائطه، ص26.

[2] – عبد الفتاح أبو معال، أدب الأطفال، ص26.

[3]– ينظر، صالح محمد علي أبو جادو، علم النفس التطوري، الطفولة والمراهقة، ص301-302.

أ- الإعادة وتكرار الحديث Répétition:

ولا يعد هذا الحديث تواصلا وإنما هو مرتبط بالترفيه عن النفس، ولا يرتبط هذا الحديث المكرر بأداء الآخرين فهو وقت معين يتلذذ فيه الطفل بتكرار عبارات يجد في ذلك متعة خاصة ولا يرتبط التكرار أو الاستمرارية أو التوقف عنه بردود أفعال الآخرين اللغوية.

ب- الحديث مع الذات Monologue:

يتحدث فيه الطفل مع نفسه ويسمع رجع صوته غير مبال بالآخرين لأن الغرض أيضا من هذا الحديث ليس التواصل مع الآخرين، لذا لا يعد وظيفة اجتماعية تسمح له بتعديل أبنيته اللغوية.

ج- الحديث مع الذات ضمن جماعة الأطفال Monolog collective:

يتحدث الطفل مع نفسه ضمن مجموعات الأطفال الذين لا ينصتون له، على الرغم من وجوده.

وهذا التركيز على الذات ناتج عن نفسية الطفل في هذه المرحلة بالنسبة له يستطيع أن يفوز بأي سباق يخوضه، أن يحفظ كل الأغاني في ثانية، وأنه أذكى من كل أقرانه ويتباهى بكل إنجازاته وإن لم يحققها فالخطأ ليس منه.

1-3 استخدام الكلمات والجمل:

تتّسم لغة الطفل بالبساطة والجمل القصيرة، حيث يربط بين كلمتين أو أكثر ليكون جملة ذات معنى دون مراعاة قواعد اللغة، أو حرف جر ويسبق الفاعل الفعل؛ بمعنى أن الطفل يبدأ عبارته الإخبارية عادة باسم المتحدث عنه، أو بما يسمّيه البلاغيّون المسند إليه ثم يذكر

بعد ذلك المسند سواء كان اسما أو فعلا، فمثلا نجده يقول "ماما راحت الدار" أو "بابا راح لوطو" وعادة ما يستعمل الطفل هذه الجمل لوصف عمل أو ظاهرة ما، ولهذا علاقة بتفكيره "فالطفل عادة يربط بين أشياء وأحداث لا توجد بينها علاقة منطقية في دنيا الواقع ولكنه يربط بينها لتلازم ظهورها أمامه أو لأثارتها مشاعر متشابهة في نفسه، تختلط عليه فلا يفرّق بينهما ولا يميزها عن بعضها البعض "[1].

والمقصود من عدم وجود علاقة منطقية بين ما يفكّر فيه الطفل والواقع هي في الحقيقة لا أساس لها من الوجود إذا فكّرنا بمنطق الطفل لا الراشد، وغالبا ما يعبّر عنها بتراكيب لغوية تثير ضحك الكبار وهذا ما ينهي عنه علماء النفس أمثال Norton" و "Piaget" فقد يزعج هذا التصرف الطفل أو يجعله يتعمّد الغباء لإثارة ضحك الكبار، زد إلى ذلك أنّ الطفل إذا استطاع أن يركّب الجمل فهو في مرحلة يكون فيها رصيده اللغوي على حسب "**نورتون**" Norton حوالي 2500 كلمة وهذا غير كاف لإشباع رغبته في الكلام ومحاكاة الكبار وتقليدهم، فيعمد إلى التكرار "وهذه النزعة أكثر وضوحا في التعبير اللغوي حيث إنّ اللغة من أيسر العمليات التي تبرز فيها قدرة الطفل على محاكاة الكبار، ويلاحظ أنّ الطفل يستمر في تكرار الكلمات والعبارات في مراحل نموه المختلفة، وإن كان يجنح إلى الإقلال منه كلّما كبر، ونمت قدرته الفعلية، واتّسعت أمامه آفاق الابتكار، وازداد محصوله اللغوي من الكلمات والأدوات التي تعينه على ربط الجمل والعبارات"[2].

والتكرار يفيد الطفل في اكتساب المهارات اللغوية فتراه ينقل كل ما سمعه على لسان الكبار لذا يجب توخي الحذر فيما نقول أمام أبنائنا، يقول ابن خلدون في مقدمته: "يسمع الصبي استعمال المفردات في معانيها فيلّقنها أولا ثم يسمع التراكيب بعدها فيلّقنها كذلك،

[1]– محمد السيد حلاوة، الأدب القصصي للطفل (منظور اجتماعي ونفسي)، كلية رياض الأطفال، جامعة الإسكندرية، المكتب الجامعي الحديث، 2003،

[2]– هادي نعمان الهيتي، أدب الأطفال، فلسفته، فنونه، وسائطه، ص28.

ثم لا يزال سماعهم لذلك يتجدد في كل لحظة ومن كل متكلم، واستعماله يتكرر إلى أن يصير ذلك ملكة وصفة راسخة ويكون كأحدهم، هكذا تصيرّت الألسن واللغات من جيل إلى جيل وتعلّمها العجم والأطفال"[1].

يختلف تعبير الطفل اختلافا بيّنا في مداه ونوعه تبعا لعمر الطفل وتبعا لطريقته في التعابير شفهية كانت أو كتابية، "هذا وتتأثر جمل الطفل في طولها وقصرها بمراحل نموه وبمدى نضجه وتدريبه، وبأعمار رفاقه فهو يميل في حواره مع أقرانه إلى جمل قصيرة، وفي حواره مع البالغين الراشدين يصوغ عباراته في جمل طويلة"[2].

وهذا ما لاحظه علماء النفس في العائلة التي ينمو فيها الطفل مع أخوانه الذين يفوقونه سنا يطور لغته وينمي تراكيب جمله، حيث "يصبح الطفل قادرا على وضع نفسه موضع الآخرين، فيوجه إليهم كلاما منطقيا منسجما ويدرك مفاهيم الاتصال كعلاقة الأخ بالأخت واليمين واليسار"[3].

وبالرغم من أنّ الأطفال يتكلمون بطلاقة وبشكل يمكن فهمه يستخدمون القواعد النحوية إلى حد ما، "فإنهم غالبا ما يقعون في أخطاء نتيجة عدم قدرتهم على ملاحظة بعض الاستثناءات على هذه القواعد ومثال ذلك عندما يريد الطفل أن يحول الفعل الماضي إلى اسم فاعل كما هو الحال في (ركب–راكب)،(لعب–لاعب) فانه يستخدم نفس القاعدة في تحويل أي مفردة تواجهه دون الأخذ في الاعتبار بعض الاستثناءات، فإذا أراد أن يحول (تعب) فإنها تصبح (تاعب)"[4].

---

[1]– عبد الرحمان ابن خلدون، مقدمة ابن خلدون، موقع الوراق، www.alwarraq.com، الموسوعة الشاملة، ص358.

[2]– فؤاد البهي السيد، الأسس النفسية لنمو من الطفولة إلى الشيخوخة، ص157.

[3]– طارق كمال، النشأة النفسية للطفل، ص107.

[4]– صالح محمد علي أبو جادو، علم النفس التطوري، الطفولة والمراهقة، ص303.

عندما يكتشف الطفل قاعدة لغوية معينة فإنّه يميل إلى جعلها منتظمة في جميع الحالات والمناسبات، وغالبا ما يميل الوالدين إلى تقليد الأطفال في تركيب جملهم لغرض المتعة والترفيه إلا أنّ هذا قد يعرقل النمو اللغوي السريع للطفل لذا ينصح بأن يتحاور الآباء والراشدين مع الأطفال بطريقة عادية، فصحيح أنّ الطفل يملك معجما محدودا من المفردات والتراكيب لكن بوسعه أن يفهم معاني المفردات حتى وإن لم يوظفها من قبل في جمله.

1-4 المحصول اللفظي:

عند الحديث عن المفردات اللغوية أو معجم الأطفال هناك سؤال مهم يطرح نفسه، وهو: ما هو القدر من المفردات التي ينبغي أن نعلّمها للأطفال؟ يرى في هذا الشأن **ماهر شعبان عبد الباري** استحالة كم أو عدد الكلمات التي تعلم للأطفال لعدة أسباب منها:

- تطور اللغة ونماؤها المستمر وذلك من خلال ظهور مصطلحات تكنولوجية أو علمية جديدة.

- تغير وتطور دلالة الكلمات إما لتوسيع دلالة المفردة أو تضييق دلالتها ومن ثم فهناك عملية تطور مستمر لها تفرض تطورا على المعاني المختلفة.

- طبيعة المتعلم نفسه تختلف من فترة زمنية إلى فترة زمنية أخرى، فتلاميذ سنة 1950 يختلفون عن تلاميذ سنة 2010 والاختلاف يكمن في العقلية والدوافع والقابلية للتعلم.

- اختلاف السياقات الموقفية التي توظف فيها المفردات.

وهناك من يحدد القدر المناسب من المفردات اللغوية على حسب المستويات الدراسية:

750 إلى 1000 كلمة للمستوى الابتدائي

1000 إلى 1500 كلمة المستوى المتوسط

1500 كلمة إلى 2000 للمستوى المتقدم[1]

وتعليم الأطفال وتمكينهم من 2000 إلى 2500 كلمة في المرحلة الابتدائية كاف لأن يكون لديهم قاموسا يفي لمتطلبات الحياة على شريطة أن يتعلموا مهارتين أساسيتين:

-كيفية ترتيب الكلمات.

- كيفية استخدام القاموس.[2]

وللطفل قاموس لغوي خاص يكتسبه في علاقته مع أسرته وعالمه الخارجي له مفاهيم وتعاريف خاصة بعالم الطفولة، فعلى المهتمين بهذه الشريحة السعي في تأليف معجم لغوي خاص بالطفل يتفق ومستويات إدراكه، أضف إلى ذلك تحسيس الطفل وتشجيعه على القراءة التي تعد عاملا مهما في إثراء رصيده اللغوي، وذلك قبل أن يصل إلى المدرسة، فميوله إلى القراءة تكون قبل ذلك.

وهذا ما يؤكده الخبراء في مجال القراءة، أنّ المجهودات الأولى التي يبذلها الطفل لتعلم القراءة لا تتم عند دخول الطفل المدرسة في الصفوف الأولى من بداية الدراسة الابتدائية، عندما يصل الطفل إلى السادسة من عمره فحسب، بل غالبية الأطفال خبروا المادة القرائية في مرحلة مبكرة من طفولتهم الأولى قبل المدرسة، عن طريق السور القرآنية والكتب والمجلات التي أصبحت جزءا من ثقافة الإنسان، ودلّت الدراسات أنّ هناك دافعا طبيعيا يدفع الأطفال إلى الاهتمام بالكتب وينشأ لديهم في سن مبكرة، ويستمر هذا الدافع معهم حتى يبلغ قمته

[1]- ينظر، ماهر شعبان عبد الباري، تعليم المفردات اللغوية، دار المسيرة للنشر التوزيع والطباعة، عمان، 2011، ص286-287.

[2]- ينظر، المرجع نفسه، ص398.

عندما يتعرف الأطفال على معاني الرموز المكتوبة ويتم ذلك عند وصولهم السادسة من عمرهم تقريبا[1].

بناء على هذا نجد أنّ كلمات قاموس الأطفال يشوبها الغموض ويعوزها التحديد، فالقراءة تساهم في إزالة الغموض، لذا يجب تحبيب هذه العادة بإقامة المهرجانات والاحتفالات التي تصمم خصيصا لأجل ربط الطفل بالكتابات "وتوسيع آفاق الذين يعملون مع الأطفال حول أدب الأطفال والقراء الصغار، والمسابقات وغير ذلك من الأنشطة والبرامج التي تهدف أساسا إلى تنمية القدرة على القراءة "[2].

وتوطيد العلاقة بين الطفل والكتاب تثري محصوله اللفظي، علاوة على القاموس اللغوي الشعبي الذي يتلقنه الطفل في أسرته ومحيطه وهي مفردات تختلف من ناحية إلى ناحية، فغالبا ما يتعلم الطفل كلمات من حوار الكبار، فتراه فضوليا يطرح الأسئلة إذا لم يفهم معنى الكلمة فلا يجب على الكبار تفادي أو تجنّب أسئلته والإجابة عليها ومنحهم الاهتمام اللازم.

وطفل اليوم نادرا ما يتجاوب مع حكايات الجدات التي تحوي كلمات زالت وحلت مكانها جمل وتراكيب جديدة كون اللغة حية، تتغير من حقبة إلى حقبة وتتغذى من لغات جديدة، وهذا ما نراه في عصرنا الحالي أين دخلت مفردات غربية فرضتها أنواع الترفيه الجديدة كألعاب الفيديو والأفلام المتحركة المخصصة للأطفال les films d'animation وصارت متداولة في حوارات الأطفال.

[1]– ينظر، ماريون مونور، تنمية وعي القراءة، تر: ترجمة سامي ناشد، دار المعرفة، القاهرة، 1975، ص24.

[2]-Ralphe. Staiger, roads to reading, Paris, UNESCO,1979,p70 .

رابعا: اللعب عند الطفل

1- تعاريف:

يميل الأطفال إلى اللعب وذلك باعتباره نشاط يحبونه، ويمارسونه طوال مراحل نموهم منذ الولادة سواء كانت هذه الممارسة تلقائية أو موجهة يستخدم فيها الطفل جميع حواسه، فيساهم ذلك في تعلمه ونموه نموا سليما، وقد"اعتبر الباحثون في مجال النمو أن اللعب أفضل وسط قادر على إتاحة فرص استخدام الحواس والعقل بصورة بناءة ومربية، وكما يشير الكثير من الباحثين والكتاب والمهتمين بدراسة نمو الطفل أنه من خلال اللعب، يكتشف بيئته ويتعرف على عناصرها ومثيراتها المتنوعة والمختلفة، ويتعلم عن ذاته فيعرف من هو، ما هو مركزه وموقعه ويتعلم أدواره وأدوار المحطين به من الكبار والأقارب "[1].

بناء على هذا نجد أنّ اللعب يساهم في النمو المتوازن للطفل، وعلى الآباء توفير الجو الملائم لمتعة الطفل وغالبا ما يختلف الباحثون في إيجاد تعريف واحد، لكن نجد في جلّ التعاريف بعض التكرار والتداخل في بعض المعلومات والآراء، ومن بين تعاريف اللعب عند الطفل نجد تعريف **فاضل حنا** في كتابه اللعب عند الأطفال أن معنى اللعب" استنادا إلى علم الاشتقّات فإن كلمة "Ludique" والتي تعني في الوقت نفسه التسلية الطفلية، تشتق من الكلمة اللاتنية، لكن تطورا جديرا بالمقارنة جعل الكلمة اليونانية "Seholor" التي تعني في الأصل "وقت الفراغ" تأخذ معنى الوقت المخصص للدراسة"[2]، بمعنى أنّ اللعب كان يقصد به وقت الفراغ المخصص بين الحصص الدراسية يكون فيه الطفل حرّا يروّح عن نفسه بما يريد.

---

[1]- ماريا بيرس،جنفيف لاندو، اللعب ونمو الأطفال، عداد عبد الرحمان سيد سليمان، شيخة يوسف الدربيستي، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، 1996، ص 12.

[2]- فاضل حنا، اللعب عند الأطفال، دار مشرق- مغرب للخدمات الثقافية والطباعة والنشر، سوريا، ط1، 1999، ص15.

لكن ورد عن **أفلاطون** أنّه كان يستعمل اللعب في تعليم الأطفال عمليات الحساب بتقسيمه حبات التفاح ليسهل عليهم عملية العد والحساب، وهناك تعريف **شابلن** الوارد في قاموس علم النفس أنّ "اللعب هو نشاط يمارسه الناس إفرادا أو جماعات بقصد الاستمتاع ودون أي دافع"[1]، وهذا التعريف يتفق والموسوعة البريطانية في أنّ "اللعب هو أي نشاط طوعي من أجل السرور"[2]، ومن خلال هذين التعريفين نخلص إلى أنّ أيّ نشاط يحقق لذة السرور والمتعة هو اللعب.

ويعرّف **بياجيه** اللعب على أنّه "عملية تمثيل تعمل على تحويل المعلومات الواردة لتلائم حاجات الفرد، فاللعب والتقليد والمحاكاة جزء لا يتجزأ من عملية النماء العقلي والذكاء"[3]، وهنا يربط **بياجيه** اللعب بالنمو العقلي، وأنه عامل مهم في نمو الطفل، وهذا ما تراه أيضا **سوزانا رايزكس** في تعريفها للعب بأنّه "عمل الطفل والوسيلة التي ينمو بها ويرتقي بها ونشاط اللعب رمز للصحة العقلية"[4].

ونجد تعريفا آخرا في السياق نفسه لـ"**سوزانا ميلر**" أنّ اللعب هو"نشاط سلوكي هام يقوم بدور رئيس في تكوين شخصية الفرد وتأكيد تراث الجماعة أحيانا وهو ظاهرة سلوكية في الكائنات الحية وتتميز بها الفقريات العليا والإنسان على وجه الخصوص"[5]، ومن خلال هذا التعريف نخلص إلى فكرة أنّ اللعب نشاط تلقائي طبيعي، لا يُتعلم له علاقة وطيدة بالنمو العقلي ودور أساس في تكوين شخصية الفرد الغرض منه المتعة وإدخال السرور في نفسيّة الطفل.

---

[1] –محمد عبد الكريم الشنطاوي وآخرون، سيكولوجيا اللعب، دار الصفاء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 1991، ص10.

[2] – فاضل حنا، اللعب عند الأطفال، ص18.

[3] – أحمد بلقيس، توفيق مرعي، الميسر في سيكولوجيا اللعب، دار الفرقان للنشر والتوزيع، الأردن، 987،ص06.

[4] – البابيدي عفاف، سيكولوجيا اللعب، دار الفكر، عمان، 1990، ص115.

[5] – نوف محي الدين، اللعب في حياة الأطفال، الطفل العربي والمستقبل، الكتاب العربي، سلسلة فصلية تصدرها مجلة العربي، 1995، ص114.

2- خصوصية اللعب:

حاول العديد من العلماء والباحثين إيجاد خصوصية اللعب لدى الطفل من خلال ملاحظة الأنماط السلوكية الخاصة وأهم هؤلاء العلماء، الفرنسي **Roger Caillois كيوا** الذي رصد بعض الخصائص التي تميز لعب الطفل عن باقي الممارسات الإنسانية الأخرى في كتابه "الألعاب والناس" نذكر منها اللعب يعرّف كنشاط:

1- حر: أي أنّ اللاعب لا يمكن أن يكون مجبرا من دون أن يفقد اللعب طبيعته المسلية والجذابة والسارة.

2-منفصل: أي أنّه محاط بحدود من المكان والزمان ومحدد بشكل مسبق.

3-غير منتج: أي أنّه خبرات مادية وإنما يتم انتقال اللاعب ضمن دائرة من اللاعبين من البداية إلى النهاية.

4- **وهمي أو تخيّلي**: أي أنّه يترافق بشعور خاص يتّصف بواقعية ثانوية أو بلاواقعية[1].

يحدّثنا العالم "**كيوا**" هنا عن خصوصية اللعب بصفة عامة فلعب الأطفال يتصّف بجملة من الخصائص تميّزه عن لعب الكبار نذكر منها:

أ- اللعب العاكس للواقع:

يحاكي الطفل في لعبه ما يراه في واقعه، إذ يعكس من خلاله الحياة المحيطة به في شكل لعب تكون من نسيج خياله ضاربا عرض الحائط التقيّد بشروط الموقف الحقيقي أو التسلسل الزمني أو المنطقي للأحداث، فالأطفال "يعتقدون وهم يلعبون في الغرفة مثلا أنهم يسبحون

[1]-Voir, R. CAILLOIS, les jeux et les hommes, Gallimard, paris , 1985, p42.

في الغرفة وسط بحر هائج ويعانون مشاعر الخوف ثم مشاعر الفرح إثر تمكنهم من اجتياز المواقف الصعبة مثلهم في ذلك مثل رواد الفضاء الذين يغزون الفضاء، ثم يعودون ثانية إلى الأرض، فالأحداث تتوالى كما لو أنها حكاية أو رحلة، كما أنّ لعب الأطفال يتأثر بالتقاليد الشائعة في المجتمع وغالبا ما يقوم الصغار بتقليد من هم أكبر منهم سنا في ألعابهم وهكذا تنتقل الألعاب الشعبية في مجتمع ما من جيل إلى جيل"[1].

فلعب الطفل إذن مستوحى مما يحدث في محيطه، حيث نجده يقلّد سائق السيارة ويجوب كل أنحاء البيت متخيّلا نفسه السائق، أو نجده يفتح ذراعيه ظنا منه أنه يطير إلى غير ذلك من الألعاب التي يقلّدها الطفل ويتمتع بها في عالمه.

ب- طابع الذاتية في اللعب:

يخلق الأطفال لُعبهم ويبدعونها في عالم من خيال، يضعون قوانينها وكيفية ممارستها وتختلف طرق اللعب باختلاف الانتماءات الاجتماعية والاقتصادية، وعلى حسب مستويات الذكاء حتى وإن كان مضمون اللعبة واحدا.

وغالبا ما يكون الطفل هو البطل في اللعبة في تخطّيه الصعاب أو كشف السّر والغموض المحيط باللعبة المبتكرة، وهذا لتحقيق اللذّة "فالطفل حينما يلعب يشعر باللذة في استخدام قواه واستعداداته وتعتبر هذه اللذة بمثابة علة النشاط الذي يقوم به"[2].

وعليه، نخلص إلى أنّ إشراك ذات الطفل في اللعبة يحقق له اللذّة، وهذا ما توفّره الألعاب الفيديو ذات التكنولوجيا المتطورة، مثل PlayStation وألعاب x box التي تدخل الطفل في أعماق اللعبة فتوهمه بأنّه يقود سيارات السرعة ويعتلي الطائرات الحربية،

[1] - فاضل حنا، اللعب عند الأطفال، ص20.

[2] - يوسف ليلى، سيكولوجيا اللعب والتربية الرياضية، عالم الكتب، القاهرة، 1965، ص10.

أضف إلى ذلك ألعاب wii وهي آخر ما ابتكره صناع ألعاب الفيديو، يلعب فيها الطفل بجسده، ويشاهد نفسه مباشرة على الشاشة، وهذا ما يعطيه لذّة أكبر بإشراكه جسمه وعقله في عالم ثلاثي الأبعاد.

ج- التلقائية والعفوية في الألعاب:

يسعد الآباء رؤية أطفالهم وهم يتمتّعون بجذب أقدامهم إلى أفواههم، والاهتزاز والميل على مسند الكرسي أو اللعب بالعقد المتدلي حول عنق الأم، فاللعب يبدأ بعفوية وتلقائية مع أحب الناس للطفل، وهما الوالدان.

واللعب ملازم لحياة الطفل فهو "يلعب عندما يتناول طعامه ويلعب وهو يرتدي ملابسه، وهو يستحمّ، وهو يحضّر دروسه وفي الليل وفي النهار داخل المنزل أو خارجه، أو في موقف الحزن والفرح، وحيدا أو مع الرفاق، فالحياة عنده تساوي اللعب واللعب عنده يساوي الحياة"[1]، ولكن سرعان ما تزول هذه التلقائية في اللعب، وتتطور مع نمو الطفل ويحلّ النظام محل التلقائية ويصبح السمة المميزة لهذا النشاط الذي يمارس في أماكن وأزمنة معينة.

ولا يجب أن نحاصر هذه العفوية في اللعب بوضع قوانين وعادات تمنع الطفل من ممارسة ما يهواه بحرية، فالطفل ليس بحاجة إلى تعلّم اللعب ولكنه بحاجة إلى الحريّة في اللعب.

3- العوامل المؤثرة في لعب الطفل:

يلعب الأطفال بأشكال مختلفة بدرّاجات متباينة في النشاط والحيوية، وإن كانت اللعبة نفسها، بل حتى وإن كان الطفل نفسه، فقد يغيّر بين الفينة والأخرى قوانين لعبته، وتدخل في هذه التغيرات عوامل مؤثرة نذكر منها:

[1] - فاضل حنا، اللعب عند الأطفال، ص23.

أ- العامل الجسدي:

يساهم الجسد السليم في زيادة رغبة الطفل في اللعب، فالطفل" السليم جسديا يلعب أكثر من الطفل معتل الجسد، كما أنّه يبذل جهدا أو نشاطا يفرغ من خلالهما أعظم ما لديه من طاقة، وتدلّ ملاحظات المعلمين في المدارس الابتدائية، والمشرفين على دور الحضانة ورياض الأطفال أنّ الأطفال الذين تكون تغذيتهم ورعايتهم الصحية الناقصة هم أقل لعبا واهتماما باللعب والدمى التي تقدم إليهم"[1]، ومن هنا يتأكد لنا أنّ سلامة الجسد أو سقمه ينعكس سلبا أو إيجابا على لعب الطفل، زد على ذلك حالته الاجتماعية، فان كانت تغذيته غير موازية نسبة إلى فقر أسرته أو إهمالا منها فقد يقلّل من اهتمام الطفل باللعب.

فيميل إلى العزلة مما يسبب له الكآبة وضيق النفس، وضعفا في صحة جسده فالطفل المريض لا يمكن أن يشارك بقية الأطفال في لعبهم "فقد تبين أن الطفل الذي لا يملك القدرة على قذف الكرة، كما أن النقص في التناسق الحركي عند الطفل ينتهي به إلى صدّه وإعاقته عن ممارسة الألعاب التي تعتمد بصورة أساسية على التقطيع والتركيب والرسم والزخرفة، وقد كشفت الدراسات التي أجريت على استخدام مواد من لعب الأطفال أن اللعب يتوقف إلى حد كبير على مستوى الاتساق العصبي العضلي الذي بلغه الطفل"[2].

والعامل الجسدي لا يكمن إلا في صحة أو سقم الطفل بل حتى اختلاف الجنسين، فلعب البنين يتمايز عن لعب البنات فبعد أن يتعرف الطفل إلى جنسه يميل تلقائيا إليه، ومن الطبيعي أن يختلف لعب الإناث عن لعب الذكور، فالإناث يصبحن أكثر ميلا للألعاب الأنثوية كاللعب بالعرائس والأدوات المنزلية، وغيرها من الأعمال الأخرى التي يمكن أن

[1] - فاضل حنا، اللعب عند الأطفال ، ص63.

[2] - مخول ملك، علم نفس الطفولة والمراهقة، منشورات جامعة دمشق، الطبعة الجديدة، ط2، 1992، ص250.

يمارسونها في المستقبل، وأما الصبيان يصبحون أكثر ميلا لممارسة ألعاب القوة وتمثيل أدوار مختلفة مثل دور الشرطي أو رائد الفضاء واستخدام الألعاب النارية.

وعادة ما نجد البنين يشتركون مع الإناث في لعب تسمح باختلاط الجنسين، مثل لعبة الغميضة، ويجدون في ذلك لذة أكبر وقد نجد بعض الحالات الشاذة في ميل الصبيان إلى ألعاب الإناث أو العكس، و"قد دلت الملاحظة المبكرة لسلوك الأمهات نحو أطفالهن وهم في سن الستة أشهر أن هذه الفروق بين الجنسين في السلوك واختيار الألعاب ترجع إلى سلوك الأمهات نحو أطفالهن، فقد لوحظ أن أمهات يسلكن بطريقة مختلفة نحو الإناث عنها نحو الذكور حتى في الرضاعة مما يعزز السلوك المرتبط بجنس الطفل منذ السن المبكرة "[1].

وينهى علماء النفس عن نعت البنات اللواتي يملن إلى لعب الذكور بالمترجلات أو بالمخنثين عند الصبيان، بل يجد التصرف بروية وحكمة إزاء هذه الحالات واستشارة المختصين في هذا المجال.

ب– عامل العقل:

يرافق النشاط اللعبي نشاطا عقليا وفكريا، ويرتبط أي لعب بمستوى ذكاء الطفل "فالأطفال الذين يتصفون بالذكاء والنباهة تختلف أعمالهم كما تدل لعبهم على التفوق والإبداع"[2]، وقد يميل الأطفال الأكثر ذكاء إلى الألعاب الفكرية التي تتطلب جهدا ذهنيا، والأطفال الأقل ذكاء يميلون إلى ألعاب أساسها المجهود البدني، "أما بالنسبة إلى اختيار مواد اللعب وانتقائها فإن الأطفال العاديين أو ذوي المستويات الأعلى في الذكاء يظهرون تفضيلا لمواد اللعب التي تعتمد إلى حد كبير على النشاط التركيبي البنائي، بنسبة أعلى من الأطفال ذوو العقول الضعيفة كما يهتم الأطفال العاديون والأذكياء بمواد لعبهم التي يختارونها لفترة

[1] – زهران الحامد، علم نفس النمو، عالم الكتب، القاهرة، ط5، 1990، ص303.

[2] – فاضل حنا، اللعب عند الأطفال، ص64.

أطول وأكثر ثباتا من أولئك ضعاف العقول"[1]، وعليه نجد أنّ الألعاب الفردية أكثر رواجا في وسط الأطفال الذين يتميّزون بنسبة عالية من الذكاء مقارنة مع أترابهم، فيقضون فيها وقتا أطول وبتركيز عالي، فالخيال يختلف من طفل إلى آخر، وكلما كان الخيال جامحا وواسعا زادت متعة اللعبة وتحققت اللّذة عند الطفل وهي الغاية المرجوة من هذا النشاط.

4- أنواع اللعب الطفولي:

يختلف علماء النفس في تصنيف أنواع اللعب لدى الطفل، لكن الاختلاف غالبا ما يكون طفيفا ويكون حول تسمية اللعب والمراحل العمرية التي يمارس فيها، لكن ضرورة اللعب لدى الطفل حتميّة متفق عليها من كل علماء النفس بحكم أنّه وسيلة يتمرّن بها على القيام بالأعمال الضروريّة التي تساعده في حياته، وبما أنّ الإنسان مدة طفولته أكبر، فإن مدة لعبه حتما تكون أطول وتذكر **كارول بيرجر** وهي أستاذة محاضرة فرنسية في علم النفس، اهتمت كثيرا بأعمال بياجيه أنّ هناك ثلاثة أنواع من اللعب تناسب مهارات التطور الحركي للطفل وهي كما جاء بها صالح محمد علي أبو جادو في كتابه علم النفس التطوري، الطفولة والمراهقة كما يلي:[2]

4-1 اللعب الحسي والحركي:

وهي الألعاب التي يقوم بها الطفل مستخدما حواسه وقدراته الحركية للحصول على البهجة والمتعة، وعلى سبيل المثال يشعر الطفل بالسعادة أثناء تناول الطعام فتراه يستمتع بمزج أنواع مختلفة من الطعام بيديه ويشعر بفرح شديد عند رؤيته الحلوى تطفو فوق الحليب وغالبا ما يستعمل المربون اللعب لينهي الطفل طعامه.

[1] - مخول مالك، علم نفس الطفولة والمراهقة، ص252.

[2] - ينظر، صالح محمد علي أبو جادو، علم النفس التطوري، الطفولة والمراهقة، ص288-289.

4-2 اللعب الإتقاني:

وهذا النوع من اللعب مهم في نمو الطفل، فهو يساعده في اكتساب وإتقان المهارات الجديدة، ومنها المهارات الجسدية فالمشي مثلا يتقنه الطفل انطلاقا من اللعب حيث نجد أنه يمشي على الحائط ومن ثم يقفز على الرصيف مرة أخرى، ويبدأ بالقفز من فوق الحجارة التي يتكون منها وبعد قليل نلاحظ أنه قد غير طريقة سيره فبدلا من السير إلى الأمام يسير إلى الخلف أو يبدأ بالعدو وكأنه في سباق مع غيره للوصول إلى المكان الذي يريد أن يصل إليه قبل غيره، وهذا فيما يخص المهارات الجسدية ويمكِن اللعب الاتقاني الطفل من اكتساب مهارات ذهنية أيضا كما هو الحال بالنسبة للعب الكلمات.

4-3 اللعب الخشن:

ومن الخصائص المميزة لهذا اللعب اختلافه الكبير عن العدوان الحقيقي، فبالرغم من أنّه يبدو للوهلة الأولى شبيها بالعدوان إلى أنّه في الواقع ليس كذلك ويعتبر هذا التمييز على درجة كبيرة من الأهمية، حيث إنّ هذا النوع من اللعب يعتبر جزءا مهما من النشاطات اليومية خاصة عند الذكور فهذا النوع من اللعب نادرا ما نجده في صف الإناث.

وتقسم **سوزان ميلر** اللعب إلى ثلاثة أقسام هي كالآتي:[1]

أ- اللعب التلقائي:

يكون فيه الطفل حرا غير مقيد بقواعد أو قيود اللعبة وتكون في الغالب مع الدمى، ويميل الطفل في هذا النوع من اللعب إلى تخريب وتدمير لعبه فهو يجذب الأشياء إليه بعنف وقد يرمي بها بقوة بعيدا عنه.

[1]- ينظر، فيصل عباس، علم نفس الطفل، النمو النفسي والانفعالي للطفل، ص145-146-147.

ب- اللعب الإيهامي:

وهو شكل شائع للعب ويتطور مع نمو الطفل، فمثلا ما بين العام والنصف إلى العامين ويتمثل هذا النوع من اللعب في تقمص الطفل لشخصيات الكبار يعكس فيها نماذج من العالم المحيط به، فاللعب الإيهامي يلجأ إليه الطفل لكي يستكشف مشاعره ويخفف من قلقه وتوتره ومخاوفه.

وما بين سن الثالثة والرابعة يلجأ الطفل إلى اللعب التمثيلي، يقوم الطفل بخلق الشخصيات التي يجد فيها تعبيرا عن مشاعره الدفينة وعما يشغله من موضوعات ويعتمد هذا النوع من اللعب على مقدرة الطفل على المزج بين الواقع والخيال. "ويحدد مضمون الألعاب التمثيلية بحسب أدوات اللعب والأشياء المتوافرة لدى الأطفال فيمكنهم تقليد تصرفات بعض الأشخاص وتمثيل العلاقات الطيبة بين من يحيط بهم من أشخاص وأناس كبار...ويتصف هذا النوع من اللعب بالإيهام أحيانا وبالواقع أحيانا أخرى، إذ لا تقتصر الألعاب التمثيلية على نماذج الألعاب الخيالية فحسب بل تشتمل على ألعاب تمثيلية واقعية تترافق مع نمو الطفل"[1].

ج- اللعب التركيبي البنائي:

ويظهر هذا النوع من الألعاب عند أطفال الخامسة والسادسة، يلجأ فيها الطفل إلى استخدام الأشياء بطريقة ملائمة في البناء بعدما كان في السابق يستخدمها ويضعها بجوار بعضها على سبيل الصدفة، وبالتالي يصبح اللعب أكثر بنائية ومن بين هذه الألعاب جمع الأشياء واللعب بالمكعبات والطين ومواد القص واللصق وينمي هذا النوع من الألعاب ذكاء الطفل، ومن بين الألعاب التي ينصح بها الأطفال هي جمع الملصقات أو تكوين مجموعة

[1]- فاضل حنا، اللعب عند الأطفال، ص99-100.

أشياء تخص الطفل une collection خاصة عندما يتجاوز سن السادسة يصبح فيها الطفل أكثر تعقيدا في الانتقاء.

ويعد اللعب التركيبي "من المظاهر المميزة لنشاط اللعب في مرحلة الطفولة المتأخرة من 10 إلى 12 سنة، ويتضح ذلك في الألعاب المنزلية وتشييد السدود فالأطفال الكبار يضعون خطة اللعبة ومحورها ويطلقون على اللاعبين أسماء معينة ويوجهون أسئلة لكل منهم حيث يصدرون من خلال الإجابات أحكاما على سلوك الشخصيات الأخرى ويقوّضونها"[1].

كما يميل الطفل إلى ألعاب أخرى فنية تستهويه، وتحقق له اللذّة والمتعة مثل الرسم فهو يرسم كما يحلو له وكما يرى الأشياء بمنظوره الخاص، ويضع من التفاصيل ما يثير اهتمامه "ويعبر الطفل في رسومه عن موضوعات مختلفة من أشياء وأشخاص ومنازل، ومع تطور نمو الطفل، يصير أكثر تركيزا على رسوم الآلات والطائرات ومناظر المعارك الحربية ولاشك أن للبيئة الاجتماعية والثقافية أثرها البالغ على نوعية رسوم الأطفال، كما يؤثر مستوى ذكاء الطفل على نوعية رسومه وعلى الموضوعات التي يعبر عنها"[2].

يستمتع الأطفال أيضا بالغناء خاصة في مجموعات والأغاني المفضلة هي التي تكون مرفقة برقصات أو تعبيرات جسدية، وهذا النوع من اللعب شائع عند البنات، والطفل "يقوم بالغناء تلقائيا أثناء لعبه، إنه يحب الأغاني الحركية التي يستجيب فيها لكلمات بحركات معينة، كما أنه يتمكن من أن يشارك بعدد من الكلمات عندما يغني الآخرون، إنّ هذه المهارات لا

[1]- فاضل حنا، اللعب عند الأطفال ، ص101.

[2]- البيلاوي فيولا، اللعب والأطفال، عالم الفكر، المجلد 10، ع3، الكويت، 1979، ص128.

تلبث أن تتطور سريعا بحيث يصبح قدرا على طلب بعض الأغنيات الخاصة وأن يميز بعض المقاطع الموسيقية"[1].

ويذهب **طارق كمال** إلى تصنيف آخر لأنواع اللعب ويقسمه إلى ثلاثة أشكال تتماشى والمراحل العمرية للطفل فلكل فترة من فترات الطفولة نوع من اللعب تتميز به ويقسمه إلى ما يلي:[2]

1- اللعب العشوائي:

من السنة الأولى إلى السنة الثالثة يكون فيها اللعب عشوائيا ثم يتطور إلى حركات متزنة تتوافق مع نمو مختلف عضلات الجسم فيبدأ الطفل بالمشي، والجري واللعب بالدمى وكسرها وما يميز هذا اللعب أنه فردي، فالطفل لا يشارك أحدا في لعبه.

2- اللعب التخيلي الفردي:

ما بين 4-6 سنوات وهو لعب يعتمد على الخيال والإيهام يقلد فيه الطفل الكبار في أعمالهم فيكلم الطفل بالحذاء الناس تخيلا بأنّه هاتف والبنت تحاول كي الملابس بلعبتها الشبيهة بالدمية، ويجد الطفل متعة أكثر إذا كان اللعب محفوفا بالمخاطر وهذا اللعب أيضا فردي لا ينضم فيه الطفل إلى جماعة منظمة للعب.

3- اللعب الجماعي المنظم:

من السادسة إلى الثانية عشر، ففي بداية هذه المرحلة لا يتخلى الطفل كليا عن اللعب الفردي الإيهامي بل يتخلى عنه تدريجيا ويعوضه بالانضمام إلى جماعة والى اللعب المنظم وهنا تحدد قواعد اللعبة، ويعرف كل طفل دوره في اللعب ولا يتعداه ويقل اللعب التخيلي ويحل

[1]- نوف محي الدين، اللعب في حياة الأطفال، الطفل العربي والمستقبل، ص120.

[2]- ينظر، طارق كمال، النشأة النفسية للطفل، ص203-204.

مكانه لعب تفكير منطقي، وفي مرحلة المراهقة يتوجه الكثير من الأطفال إلى الألعاب الجماعية المنظمة خاصة الرياضية منها ككرة القدم والمصارعة والسباحة والعدو.

أما **بياجيه** فسمى أنواع اللعب وقسمها إلى:

- الوظيفي
- اللعب الرمزي
- اللعب وفقا للقواعد
- اللعب البنائي[1]

وما يميز أيضا اللعب الطفولي أيضا فكرة الرفيق الخيالي والطفل هنا يلعب مع شخص متخيل une personne imaginaire أي مع رجل صغير غير موجود أو حيوان أليف غير مرئي يصادقه ويتظاهر باللعب معه، والرفيق الخيالي compagnon imaginaire أو رفيق اللعب الخفي كما يسمى أيضا: "هو إنسان أو حيوان أو موضوع وهمي يخلقه الطفل في مرحلة الطفولة المبكرة(من سن الثانية إلى سن الخامسة) ويعطي الطفل لهذا الرفيق الخيالي اسما ويتحدث معه ويشاركه مشاعره ويلعب معه، وقد يستخدمه ككبش فداء لأعماله الخاطئة أو المذكرة، حيث يدعي أن رفيقه هو الذي فعل الأعمال الخاطئة أو هو الذي دفعه إلى عملها. وظاهرة الرفيق الخيالي تكون منتشرة بدرجة أكبر عند الطفل

[1]- ينظر، هدى محمود الناشف، استراتيجيات التعلم والتعليم في الطفولة المبكرة، دار الفكر العربي، القاهرة، 1993، ص78-79.

الوحيد الذي ليس له إخوة أو الطفل الأعزل من الأصدقاء، ولكنها ليست أكثر شيوعا من بين الأطفال ذوي المشكلات الانفعالية"[1].

ونسبة الذكاء تؤدي دورا هاما في خلق هذا الرفيق، فالأطفال الأذكياء هم الأكثر عرضة لخلق هؤلاء الرفقاء، وبناء خيالات مناسبة ومتقنة حولهم ومن خلال هذا الصديق نستطيع التعرف على مخاوف الطفل، أو ما يساوره من قلق، ورغبات من خلال القصص التي يرويها عن صديقه. ويجب أن يكون التعامل مع مثل هذه الحالات وسطيا بمعنى عدم تكذيب الصغير أو تعنيفه وعدم مسايرته التامة وتصديقه الكامل.

وينصح باصطحاب الطفل للتعرف على أطفال آخرين حتى يتسنى له نسيان صديقه الخيالي، وإذا لم يقبل صحبة الآخرين فهنا يجب استشارة أخصائي نفساني خوفا من أن يكون الطفل يعاني من التوحد. وعلى المربين معاملة الصديق الخيالي باحترام، فهم بذلك يحترمون شخصية الطفل نفسه وعدم الكلام عليه إذا لم يتطرق إلى ذاك الطفل نفسه.

وقد اهتم المختصون بمسرح الطفل خاصة الكتّاب، ويستطيع الكاتب المسرحي الذي يخاطب الطفل أن ينتفع بفكرة الرفيق الخيالي عند الطفل إذ "ينحو الطفل في فترة سنية سابقة على المدرسة الأولية نحو البحث عن رفيق يشاركه لعبه وسروره، يبثه ما يعتمل في نفسه أو هو يفرغ بين يدي ذلك الرفيق الذي يبتكره ذهن الطفل، كثيرا ما يتمثل عنده في صورة الطفل نفسه في المرآة أو في حيوان أليف يحبه، أو دمية يتعلق بها ويشكو إليها ما يعانيه ويضع وجهها على أذنه ويتكلم بصوتها عبر صوته أو بأمرها تنفيذ أمر ما أو ينهاها عن فعل ما"[2].

[1]- جابر عبد الحميد جابر، علاء الدين كفافي، معجم علم النفس والطب النفسي،ج4، دار النهضة العربية، القاهرة، 1991، ص1674.

[2]- أبو الحسن سلام، مقدمة في نظرية مسرح الطفل، مركز الأبحاث العلمية، الإسكندرية، 1998، ص111.

ولا تبتعد فكرة الرفيق الخيالي عند الطفل عن فكرة حلم اليقظة عند الكبار، والطفل وهو يمارس هذه العملية إنما يبدو أشبه بمن يجمع بين وظيفتي كاتب المسرحية والممثل يقوم بالتمثيل مع رفيقه المتخيل سواء كان دمية أو غيرها بحوار صنعه الطفل نفسه. وهذا اللعب ينمي عند الطفل القدرة على الابتكار، والقدرة الذهنية والقوة الانفعالية والاستقرار النفسي، والأهم من ذلك هو الشعور بالمتعة والسعادة والسرور والتعوّد على ذلك بمعنى التعرف على كونه إنسانا سعيدا، والسعادة تكمن أيضا في عتابه على رفيقه الخيالي والقسوة عليه فبذلك يعبر عن رفضه لمعاملة الآخرين له، وكثيرا ما ينهر رفيقه الخيالي أو يضربه أو يحاول تمزيق أوصال دميته، أو يشدها من أذنيها، أو يمسك بقدمها، ويضربها بعصا مقلدا أحد إخوته أو والديه في مسلكهم معه وذلك كنوع من التخلص من كبتٍ وتعبير عن رفضه للقسوة التي قد تكون واقعة عليه من شقيقه أو شقيقته الكبرى أو أحد والديه ولا يجوز التدخل بين الطفل ورفيقه أو معاتبته إن كسر دماه أو دمرها فهو بذلك يتطهر ويرتاح نفسيا[1].

وكثيرا ما يرتبك الآباء حين يختار الطفل دمى لا تتماشى وجنسه، فمثلا يميل الذكور في بعض الأحيان إلى اللعب بالدمى، فهذا لا يؤثر على نفسيته أو اهتمام الإناث بلعب الذكور كالكرة والسيارات فهذا لا يعني أن هذا سيجعل منهن بنات مترجلات، بالعكس فالطفل يحاول أن يكسب أكبر قدر من الخبرات والتجارب التي تساعد نموه المعرفي وتضمن له نموا سوياً.

4-4 اللعب العلاجي:

تدعو العديد من الدراسات النفسية إلى اللجوء إلى اللعب في التعليم والعلاج، لأنّ اللعب يعد من أبرز المقومات النفسية والتربوية، واللعب مدخل مهم لفهم علم الطفولة وبعد أن أثبت اللعب نجاعته في تعلم الخبرات الجديدة باعتبار مرافق اللعب بمثابة خبرات حسية

[1]- ينظر، أبو الحسن سلام، مقدمة في نظرية مسرح الطفل ، ص112.

عملية، وتمثل بعدا مهما في عملية التعليم وتنظيم البيئة المتحدية الإمكانيات وقدراته، فالطفل يتعلم ويتذكر المعلومة التي ترتبط بالخبرة الحسية، والممارسة العلمية والتداول مع الخبرة ذاتها عكس أن تقدم المعلومة بطريقة شفهية مجردة يصعب على الطفل حينها تذكرها واستيعابها.

والعلاج باللعب "أسلوب يستخدم في الغالب مع الأطفال الذين يعانون من مشكلات انفعالية حيث تتاح لهم فرص التعبير عن الخوف، أو الكراهية أو العدوان، أو القلق أو غيرها من الانفعالات من خلال أنشطة تستخدم فيها الدمى واللعب والمباريات"[1]. وانطلاقا من هذا فاللعب ضروري لمص الغضب والانفعالات التي يمر بها الطفل خاصة الأطفال الأكثر حركة وديناميكية، وهذا ليس أمراً يستحق العتاب بل على الوالدين التقرب من الطفل وتوفير الجو الملائم للعب حتى يتسنى لهم كشف مظاهره النفسية، والانفعالات السلبية التي يجب معالجتها وكذلك يكشف مواهب الطفل وقدراته وتخيلاته.

إنّ الطفل أثناء اللعب "وتماهيه مع أدوار معينة، فإنه يقوم بعملية تفريغ رغباته المكبوتة ونزعاته العدوانية وتوتراته وقلقه، وذلك من خلال إسقاطها من داخله إلى العالم الخارجي، أي أنه يسقط رغباته ونزعاته الدفينة على اللعبة التي يتناولها باللعب، أو على الدور التمثيلي الذي يقوم به في اللعب. هذا النوع من النشاط يؤدي إلى عملية تفريغ للانفعالات وإلى عملية تكيفهم مع الآخرين ومع العالم المحيط بهم"[2]. فقيمة اللعب العلاجية تكمن أولا في تشخيص الحالة النفسية للطفل وفي الترويح عن مكبوتاته فيتطهر من العنف والعدوان، فكما أشارت الدراسات النفسية أنّ اللعب العنيف لا يعد عدواناً بل طريقة لكسب المتعة، وكلما عبر عن خبراته المؤهلة باللعب يضمن بذلك نموه السليم والمتزن.

[1] – كلارك موستاكس، تر: عبد الرحمن سيد سليمان، علاج الطفل باللعب، دار النهضة العربية، القاهرة، 1990، ص116.

[2] – فيصل عباس، علم نفس الطفل، النمو النفسي والانفعالي للطفل، ص151.

وللعب قيمة علاجية أيضا فهو "يساعد الطفل على التعبير عن ميوله واتجاهاته وانفعالاته. ويستخدم اللعب كمتنفس للقلق وللتوتر الصراعات. فالكثير من الحاجات والرغبات التي لا يتحقق لها الإشباع في حياة الطفل، يمكن أن تجد لها إشباعا في اللعب، وهذا بالتالي يؤدي إلى تخفيف حدة التوتر والإحباطات التي يعيشها الطفل في المواقف المختلفة"[1].

ومهمة المعالج أن يقيم علاقة خاصة بالطفل ويكسب ثقته ويشاركه في لعبه، ويفضل أن يقنع الطفل بأن يسند إليه دورا من الأدوار في لعبته ومهمته، أيضا أن يتفهم ما يشعر به الطفل وأن ينقل له هذا الشعور، "عندما يظهر الأطفال علامات تدل على أنهم يعانون ضغوطا انفعالية حادة على سبيل المثال التعرض لكوابيس متكررة، الإتيان بسلوك يتسم بدرجة عالية من العدوانية أو العكس أي الإتيان بسلوك انطوائي حاد، فغالبا ما يكون العلاج النفسي باللعب وسيلة الطبيب الرئيسية في الكشف عن مصدر مشكلات الطفل وبالتالي معاونته في التغلب عليها"[2].

أما بالنسبة لأنواع اللعب العلاجي فهي نفس أنواع اللعب التي ترافق طفولة الإنسان، وحتى يكون العلاج فعّالا وناجحا على المحلّل النفسي أن يترك الحرية للطفل في اختيار نوع اللعبة التي تساعده على الإفراج عن مكبوتاته سواء كان اللعب بدنيا، تركيبيا أو فنيا إيهاميا.

[1]- فيصل عباس، علم نفس الطفل، النمو النفسي والانفعالي للطفل، ص151.

[2]- ماريا بيرس، اللعب ونمو الأطفال، ص69.

خامسا: نماذج انفعالية شائعة:

1- الغيرة:

الغيرة حالة من الحالات الانفعالية الشائعة التي يشعر بها الطفل، يحاول في غالب الأحيان إخفاءها لكنها تظهر في سلوكاته، وهي سلوك وانفعال طبيعي ما لم يتعدى الحد اللازم، فالقليل من الغيرة يحفز الطفل على المنافسة والتفوق إذا تعدت هذا الإطار تصبح غيرة مرضية Jalousie maladive يجب استشارة مختص لأنها تضر بنمو الطفل.

والغيرة "هي انفعال مركب من الكره والحقد والحسد، يتوجه إلى أي فرد يعتدي على امتيازات الطفل لدى والديه، وعادة ما يكون العدوان على مصدر الغيرة هي السلوك الذي يختاره الطفل، وإذا منعه الكبار من العدوان يلجأ إلى طريقة أخرى هي النكوص إلى سلوك طفلي سابق"[1]. والعدوان يكون سلوكا تلقائيا والمقصود بالنكوص إلى سلوك طفلي هو الارتداد والعودة إلى سلوك طفلي، وهذه الحالة تكون عند ولادة أخ جديد يجعله يحس بأن له منافسا في علاقته مع والديه فيرجع الطفل إلى عادات مثل: مص الأصبع والحبو بدل المشي وهذا ليلفت انتباه الوالدين بهدف الحصول على اهتمامهم.

تنطوي الغيرة في جوهرها "على كره شخص لشخص آخر من أجل علاقة الاثنين بشخص ثالث. وهكذا يتطلب مسرح الأحداث النفسية ثلاثة أشخاص لحدوث ظاهرة الغيرة: الشخص الذي يغار والشخص الذي يغار عليه أو من أجله والشخص الذي يغار منه"[2].

[1]- صالح محمد علي أبو جادو، علم النفس التطوري، الطفولة والمراهقة، ص320.

[2]- فؤاد البهي السيد، الأسس النفسية للنمو من الطفولة إلى الشيخوخة، ص185.

وقد تصبح الغيرة مصدر ألم ومعاناة للطفل خاصة حين تشتد، فالطفل لا يفقه جيدا معنى هذا الشعور ويدخله في حالة من الحزن والغضب والأجدر بالوالدين مرافقة الطفل وتحويل هذه المشاعر إلى مشاعر أخرى أقل إيلاما وهذا بطمأنة الطفل أن مخاوفه من منافسيه غير صحيحة وأنها لا تؤثر على علاقته مع من تحب.

ولعلّ الصدق "في التعامل مع الطفل هو أكثر دعامة لخلق جو من الثقة المتبادلة بينه وبين سائر أفراد الأسرة، وعموما فإن التنافس بين الأخوة ليس كله أمرا سيئا فهو يعمل على توثيق علاقة الطفل بوالديه، وينمي شخصيته، ويساعده في إثبات ذاته كما أن التنافس ينطوي على أهمية اجتماعية من حيث علاقة الطفل بأقرانه، إذ يتعلم كيف يحظى بالفوز عن جدارة واستحقاق وكيف يخسر بروح رياضية"[1].

فإذا تمت العناية بالطفل وموافقته للتغلب على هذا النوع من الشعور يمكن أن نعكس سلوكه من سلبي إلى ايجابي خاصة إذا تم التخفيف من مخاوفه وتوطيد ثقته بنفسه، ومن أسباب الشعور بالغيرة في نفوس الأطفال:

- إيثار طفل على طفل آخر سواء في الأسرة أو المدرسة.

- الشعور بامتياز في حق ما ثم فقدانه أو فقدان البعض منه وحصول شخص آخر عليه.

- الإخفاق في الحب أو الإخفاق في التفوق الدراسي أو الرياضي.

- مقارنة الطفل بأقرانه أو أقاربه ومدحهم أمامه.

[1]- صالح محمد علي أبو جادو، علم النفس التطوري، الطفولة والمراهقة، ص321.

وتتجلى الغيرة في مظاهر مختلفة قد تتمثل في الغضب أو العدوان والشجار في بعض الأحيان، "وقد ينحو الشعور بالغيرة عند طفل المرحلة الأولى إلى زملائه وخاصة الذين يستمتعون بشهوة واسعة أو بنجاح مرموق في التحصيل أو في النشاط الرياضي فيكثر شجاره معهم ويسخر منهم ليغيظهم، ويروج الإشاعات عنهم لينال من سمعتهم ويتجاهلهم ليشعرهم بمدى حقارتهم، وقد يلجأ الطفل إلى الكذب أو للغش كوسيلة للتنفيس عن مشاعره الدفينة"[1].

وقد تختلف مظاهر الغيرة كلما زاد عمر الطفل فهو يتعلم كيف يخفيها ويخفي المظاهر المباشرة، كالشجار والسب والعدوان إلا أنّها تستبدل بمظاهر أخرى تبدي عدم الغيرة إلا أنّ الشعور الدفين يعكس ذلك، فالغيرة شعور إنساني طبيعي ما لم تتعدى الإطار الطبيعي في المعاملات.

2- الغضب:

الطفل مثله مثل الراشد معرض للانفعالات، فله أيضا القدرة على الغضب وله الحق أيضا في التعبير عنه، لأنّ إنكاره أو كتمانه غير صحي فالطفل عندما يعاني إحباطا يعبر عنه بشكل نوبة من الغضب احتجاجا على أسباب الإحباط أو الأشخاص الذين كانوا السبب في إحباطه. والغضب هو "حالة الاستشارة التي يعيشها الفرد عندما تحول بعض المعيقات بينه وبين تحقيق أهدافه، أو عندما يشعر بالإحباط بسبب فشله في إشباع حاجاته"[2].

وتفسير ذلك أن نفسية الإنسان في مرحلة الطفولة خاصة الطفولة المبكرة لا تقبل الفشل، والطفل يغضب ويثور لأتفه الأشياء ويتم التعبير عن الغضب بعدة تعابير "فبعض الأطفال يعبرون عن الغضب من خلال تعابير الوجه أو البكاء أو العبوس أو الكلام ولكنهم

[1]- فؤاد البهي السيد، الأسس النفسية للنمو من الطفولة إلى الشيخوخة، ص188.

[2]- صالح محمد علي أبو جادو، علم النفس التطوري، الطفولة والمراهقة، ص318.

يفعلون القليل لحل المشكلة ومواجهة العوامل التي تثيرها. والبعض الآخر يعبرون عن رفضهم لموقف معين عن طريق الاستجابة اللفظية أو الجسدية بطريقة غير عدوانية ومع ذلك فهناك بعض الأطفال الذين يصرون على مهاجمة مصادر الغضب والتوتر بطريقة عدوانية"[1].

والتعبير عن الغضب يختلف من طفل إلى آخر فمنهم من يكون مسالما ويعاتب فقط نفسه، وهذا النوع من ردة الفعل يؤثر في نفسية الطفل ويجعله تعيسا وحزينا ومنطويا على نفسه وهناك من يميل إلى العدوان اللفظي كالسب والشتم ومنهم من يعبر عن غضبه بالعدوان الجسدي على مصدر الغضب إذا كان من أقرانه.

ولا يجوز مواجهة غضب الأطفال بالضرب والصراخ أو تأنيب الطفل وعقابه بغرض إسكاته، لأنه في هذه الحالة وفي حدة الغضب يكون الطفل متوترا وأية محاولة لإسكاته وتهدئته تكون غير مجدية، ذلك أن الطفل أثناء غضبه لا يكون مستعدا للاستماع، وعليه يفضل أن يظل الآباء هادئون، وان يقتربوا من الطفل بروية وهدوء ويتحدثوا إليه بالحسنى، مما يكون له اثر في تهدئته[2].

ومن بين العوامل التي ينتج عنها الغضب الصراع الذي ينشأ حول ملكية الأشياء مثل اللعب، أو قطع الحلوى، الاعتداء البدني الذي يسبب حالات حادة من الغضب والرد في غالب الأحيان يكون بالمثل، ومن أسباب الغضب عند الأطفال السب والشتم أيضا والسخرية والاستهزاء، وما يسبب الغضب في غالب الأحيان هو منع الطفل وعدم السماح له باللعب أو الضغط عليه بالقيام بشيء لا يرضاه.

وترى **هيلان جيبسون** Elaine Gibson وهي مختصة في علم نفس الأطفال وعلاقتهم بالوالدين، أنّ التعبير عن الغضب أمر لابدّ منه وأنّ الحاجة ماسة لضبط الأفعال

[1]– صالح محمد علي أبو جادو، علم النفس التطوري، الطفولة والمراهقة، ص319.

[2]– ينظر، فيصل عباس، علم نفس الطفل، النمو النفسي والانفعالي للطفل، ص35.

التي تعبر عن الغضب، ويلاحظ أنّ الأطفال بارعون في التعبير عن الغضب ولكن ليس دائما بطرق مناسبة، ويستطيع الأطفال أن يتعلموا كيفية التعبير عن المشاعر والسلوكات الغاضبة، إنهم بحاجة إلى أن يسمعوا العبارات التالية سواء من الوالدين أو المعلمين أو من يقومون برعايتهم:

– لا بأس أن تشعر بالغضب أو بشيء منه ولكن يمكننا أن نتعلم طرقا مقبولة للتعبير عن الغضب.

– استخدام كلماتك عندما تشعر بالغضب ولكن لا تستخدم يديك[1].

وبهذا النوع من معاملة الراشدين للأطفال يحس الطفل بأنّه مركز اهتمام، وله كامل الحقوق في إبداء رأيه وحتى التعبير عن ما لا يرضيه، وهكذا نساعد الطفل على تنظيم وتوجيه وتقويم انفعالاته ليتمكن من إدارة مشاعر الغضب.

3– الاندماجية والإيهام:

يتميّز الطفل باندماجية مفرطة نلمحها أثناء انهماكه في اللعب، وبخاصة إذا غاب عن الأنظار واختلى بمكان لوحده مع لعبه، فينعزل عن الآخرين ويستمتع بعالمه، فالاندماج "حالة من حالات الإخلاص في أداء مهمة مختارة ومحبوبة إذ يستمتع فيها المندمج استمتاعا بعزله عن العالم المحيط فترة اندماجه وهو حالة من حالات الإخلاص للمهمة نفسها... ولا يفرق **بيتر سليد** بين الاندماج والانهماك حيث يرى الانهماك هو الاندماج الكامل فيما يقوم به

[1]– ينظر، صالح محمد علي أبو جادو، علم النفس التطوري، الطفولة والمراهقة، ص320.

الفرد، ويظهر عند الطفل في عملية الرفيق الخيالي بدليل أن الطفل يمتنع عن اللعب إذا شعر بمراقبة من الكبير أو محاولة تدخل في اللعب "[1].

يمتنع الطفل عن اللعب إذ أفسدنا عليه خلوته، فهو لا يحب أن يقحم أي غريب عالمه، حتى وإن كان هذا الغريب من أعزّ الناس إليه، فعندما يكون مع لعبه فهو مع شخصيات وهمية يعيرها صوته وحركاته وعواطفه، وهذا ما تؤكده **سوزان ميلر** في عدم تدخل الكبار في العالم الإيهامي للطفل، حيث تقول إنّ "الطفل أثناء اللعب الإيهامي لا يرحب بتدخل الكبار، إن الأطفال يؤدون وهم مقتنعون وهذا الاقتناع نابع من صدق وعمق التخيل، فالتخيل له وظيفته مباشرة في إكساب الأطفال خصائص سلوكية ملائمة[2] ، وعليه للأولياء مسؤولية احترام خلوة أطفالهم، وإن كان واجبا عليهم مراقبتهم فليفعلوا ذلك من بعيد دون إشعار الطفل بقيود الرقابة.

فخيال الطفل واسع واندماجه مع لعبه أكيد، وعادة ما يختار لعبة واحدة من بين كل لعبه يقرّبها إليه، ويتخذ منها رفيقا خياليا يتحاور معه ويشكو إليه، ويكرّر معه نفس ما يعانيه، فإذا أنّبه أحد عامل لعبته بنفس ما عومل به، وإن كان سعيدا يشركها في أفكاره "فالطفل يتحاور مع رفيقه الخيالي ويشكو إليه ما يعانيه ويهمس في أذنيه ويتكلّم بصوته عبر صوته أو يأمره بتنفيذ أمر ما أو ينهاه عن أمر ما تماما مثل ما يفعل والديه معه وكثيرا ما ينهره أو يضر به، أو يحاول تمزيق ذلك الرفيق وبخاصة إذا كان دمية"[3] .

[1] – أبو الحسن سلام، مسرح الطفل، النظرية، مصادر الثقافة، فنون النص، فنون العرض، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2004، ص 65

[2] – مصري عبد الحميد حنورة، الرفيق الخيالي وتلقائية الأداء، والأداء التمثيلي عند الأطفال، الحلقة الدراسية حول مسرح الطفل، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1986، ص80

[3] – أبو الحسن سلام، مسرح الطفل، النظرية، مصادر الثقافة، فنون النص، فنون العرض، ص101.

ولا ينحصر الاندماج عند الطفل مع لعبه فقط بل هناك ما هو أخطر عندما يتعلق الاندماج بما يراه الطفل على شاشة التلفاز من أفلام المغامرات، فيمكن للطفل خصوصا في السنوات الأولى من عمره أن يضع ستارا حول عنقه ويرمي بنفسه من الأعلى ظنا منه أنه Super Man أو Batman، فالطفل يتعامل بصدق مع كل ما يحيط به ويعتقد أنّ كل ما يحيط به صادق، فهو"يجد متعة في تقليد الآخر سواء كان جمادا أو حيوانا أو إنسانا، فهو يتبنى تصرفاته ويقلّد كل ما يرى بوفاء شديد لحركات الشخصية وكلماتها، والأطفال يحبون هذه الألعاب التي أساسها التقليد لما يرون سواء على الشاشة أو في الطريق أو في العائلة أو في المدرسة "[1].

فعلى الأولياء احترام الإشارات التي غالبا ما توضع في أسفل الشاشة، والتي تحدد السن الملائم لطبيعة ومحتوى الفلم (-10)، (-12) خاصة ونحن في زمن انتشرت فيه أفلام السرعة، والأفلام الحربية وأفلام الرعب والخوف بل مسّ هذا التيار حتى ألعاب الفيديو التي بها عنف ومشاهد رهيبة، لا تتماشى مع الحس الرهيف للطفل.

4- الخوف ورهاب الأطفال:

يعدّ الخوف في الأساس توقعا أو الشعور بخطر أو حدث مؤلم وهذا لارتباط الطفل بخبرة سابقة غير سارة، ومن أهم مخاوفه الخوف من الغرباء ومن الأماكن الغريبة الشاذة، وتنمو المخاوف حتى تتصل بالمخاوف المعنوية كالخوف من الفشل والفضيحة واللوم.

وتظهر ملامح الخوف على الطفل من خلال نبضات قلبه التي تزيد "ويسرع تنفسه ويجف لعابه ويرتعد جسمه وتتقلص عضلات وجهه، وقد يصيح أو يصرخ وترتجف الكلمات

[1]- Hélène Beauchamp, apprivoiser le théâtre, les éditions logiques p 200,201

على شفتيه ويتلعثم ولا يكاد يدري ما يقول، وتؤدي به هذه التغيرات إلى الجري هربا أو الاختفاء أو مواجهة الموقف المخيف بأية طريقة يحافظ بها على حياته"[1].

وتنتقل عدوى الخوف بين الأطفال بطريقة مذهلة كما تنتقل أيضا من الوالدين إلى الأطفال بمخاوف الكبار، تؤثر مباشرة في الطفل لأنه يقلّدهم، يحب ما يحبونه ويكره ما يكرهونه ويفزع مما يخافون منه، وهذا ما أظهرته دراسات **هاجمان** F.R.Hagmain التي اختصت في مخاوف الطفل قبل المدرسة بشأن "أن مثيرات الخوف عند الطفل فيما بين الثانية والسادسة من سني حياته تتلخص في الخوف من الخبرات الماضية المؤلمة كالخوف من علاج الأطباء والخوف من الأشياء الغريبة كالحيوانات التي لم يألفها الطفل من قبل، والخوف مما يخشاه الكبار، فهو يقلد أهله وذويه في خوفهم من العواصف والظلام والشياطين، أي أنّ الطفل يخضع في مخاوفه لأنماط الثقافة التي تهيمن على بيئته وتؤثر فيها"[2].

وهنا نرى أنّ العلاقة وثيقة بين مخاوف الوالدين ومخاوف الأطفال، لأنّ الطفل يتعلم الخوف مما يخافه الكبار في أسرته، فهو يبدي استعداداً قويا وقابلية لتمثل مخاوف والديه، أضف إلى ذلك قدرة الطفل في هذه المرحلة على التخيل والتصور التي تؤدي دورا هاما في خلق مخاوف من أخطار وهمية.

وهناك العديد من العوامل التي يمكن أن تؤدي إلى تطور انفعال الخوف، فالصراعات الداخلية على سبيل المثال يمكن أن تسبب الخوف "كما أن مشاهد العنف في البرامج التلفازية والأفلام يمكن أن توفر للأطفال صورا مروعة تزيد من قلق الطفل وخوفه وفي بعض الأحيان تؤدي هذه التخيلات إلى خشية الطفل من التخلي عنه أو مهاجمته من قبل أسد، ولكن معظم مخاوفهم تنتج عن مخاطر حقيقية كالعض من كلب أو من أحداث حقيقية كما

[1]- فؤاد البهي السيد، الأسس النفسية للنمو من الطفولة إلى الشيخوخة، ص181.

[2]- المرجع نفسه، ص182.

هو الحال عندما يصدم الطفل من قبل إحدى السيارات فيصبح خوفه شديدا من قطع الشارع"[1].

وعليه، يجب مراقبة ما يشاهده الأطفال من برامج تلفزيونية واحترام إشارات تحديد السن (-10)، (-12)، (-16)، التي قد تكون مصادر خوف حتى في المستقبل فعندما يفزع الطفل من مشهد معين فإنه يرتبط في عقله ويخزن كذكرى تكون في المستقبل منبع للخوف والرهاب والتي قد تؤدي فيما بعد إلى الخوف المرضي الذي قد يلازم نمو الطفل.

أضف إلى ذلك القلق الدائم الذي يرافق الطفل ويعيق نموه السليم ويعرقل تعامله مع الخبرات الجديدة فينعزل الطفل ويتردد في فعل أو القيام بأي شيء دون الشعور بالخوف، فالقلق "خوف مرتبط ببعض الدوافع الذاتية دون وعي من الفرد بذلك، مثل الدافع للعدوان والرغبات الإتكالية. وحيث أن هذه الدوافع والرغبات موضوع تحريم وقصاص، لذلك فإن الطفل لا يستطيع أن يعبّر عنها، فهي تبقى قابعة في لا شعوره، وقابلة للظهور كلما وجدت ما يحركها من مثيرات. ولذلك فإن الطفل في ظروف معينة يبدي مشاعر الخوف والقلق من دون وعي لمصدر الخوف الذي يبديه"[2].

فحري بالوالدين تجنب مثيرات الخوف والقلق بل بالعكس تعزيز ثقة الطفل بنفسه لتبديد مظاهر الخوف التي في الغالب تكون وهمية، وتجنب قدر المستطاع إظهار مصادر خوف الوالدين أمام الأطفال فكلما تكررت مشاهدته لخوف أمه وأبيه ترسخ شعوره بالخوف.

[1]- Anne charlet-debray, la psychologie de L'Enfant, p85.

[2]- فيصل عباس، علم نفس الطفل، النمو النفسي والانفعالي للطفل، ص33-34.

5- اللذة والألم:

اللذة والألم شعوران أساسيان يلازمان الإنسان طفلا كان أم راشدا، ويشعر الإنسان إما باللذة أو بالألم كما عرفهما العالم **ريشر** Richer "اللذة حالة تريد البقاء فيها، والألم حالة لا تريد البقاء فيها"، وهناك من يعرف اللذة والألم على أن "اللذة حالة تنبع من إشباع الميل والألم حالة تنبع من عدم إشباع الميل"[1]. ومعنى هذا أنّ اللذّة هو شعور مريح بتحقيق غاية تم الوصول إليها بالنجاح في مشروع عمل أو دراسة يحقق اللذّة، أما الرسوب والفشل يجعل الألم هو الشعور المسيطر والمهيمن، ولكن هناك اختلاف في اللذّة والألم عند الطفل ويكمن الاختلاف غالبا في كيفية التعبير عنها أو شدتها وحدّتها.

وتتميز صفات اللذة والألم عند الطفل بـ:[2]

أ- الكثرة:

مقارنة بالراشد نلمح عند الطفل كثرة اللذّة، وكثرة الألم وهذا راجع لطبيعة نفسية الراشد الذي يمكنه أن يتحكم في شعوره عكس مزاج الطفل غير معتدل، المائل إلى حب اللذات والشعور السريع بالألم لأتفه الأسباب.

ب- السرعة والتغير والاضطراب:

تتميز مدة الشعور باللذّة والألم عند الطفل بالقصر، وينتقل من أقصى الشعور بالسعادة والتلذّذ إلى قمة الغضب والألم، والطفل مثلا يحقق اللذّة باللعب فيكون مغمورا بالسعادة وبمجرد منعه، أو أخذ لعبه ينتقل إلى شعور آخر فتمتزج بسمته بالدموع ويتألم كثيرا عند توقفه عن اللعب.

---

[1]- طارق كمال، النشأة النفسية للطفل، ص175.

[2]- ينظر، المرجع نفسه، ص176-177.

ج- الشدة:

طاقة الطفل المدخرة والمهيأة للإفلات بتأثير أي منبه مهما كان بسيطا أو تافها في بعض الأحيان تجعل من انفعالاته شديدة فتتجلى لذاته وآلامه بشكل شديد وقوي .

د- التعميم:

وهذا يجسد طبيعة إظهار الانفعالات عند الطفل فعند شعوره باللذّة والفرح تجد الطفل يضحك ويجري إلى أمه أو إلى إخوته ليظهر فرحه عكس الراشد الذي إذا ضحك تبسم أو قهقه نفهمه دون إشراك بقية أعضائه، وإذا تألم الطفل فإنه يبكي ويرفس الأرض بقدميه.

وتتطور اللذّة أو بالأحرى العوامل والظروف التي تحققها بتطور ونمو الطفل، ففي السنوات الأولى تتحقق بمجرد التوفير للطفل الحاجات الضرورية كالأكل، والشرب، واللعب فهو يتمتع بأخذ لعبته بيده ويفككها ليرى ما بداخلها ويحبط ويتألم عندما يفشل في إعادة تركيبها.

وعند خروجه من مرحلة التمركز حول الذات نراه يجد لذته في إظهار قوته أو ذكائه أمام الآخرين أو سعادته بالفوز في اللعب الجماعي مع أقرانه "ومعنى كل ذلك أن اللذة والألم بينما كانا في إشباع ميول الطفل الفطرية الأولية أصبحا في إشباع نزعاته الاجتماعية"[1].

وعلى الطفل أن يفهم أن اللذات ليست كل شيء في الحياة وواجب علينا أن ندرب الطفل ونجهزه ونمرنه على العمل فاللذّة الحقيقية هي التي تحقّق عن طريق العمل والاجتهاد وحتى إذا لم يُوفق فعليه أن يتجاوز شعوره بالألم الذي يتسبب فيه الفشل وعدم النجاح، بل على المربي مرافقة الطفل حتى يفهم ويعي أن اللذّة والألم ليس هدفا في ذاتها بل نتيجة عمل وفعالية.

[1]- طارق كمال، النشأة النفسية للطفل ، ص179.

6- العدوان والعنف:

يتصرّف الأطفال في بعض الأحيان بصفة عدائية تجاه مواقف يشعرون فيها بالألم أو بالإحباط أو لمجرد اللذّة في رؤية غيظ الآخرين "فالعدوان سلوك إما يدفعه الإحباط أو الغضب وهو رد فعل غريزي يتهذّب بالتعلم أو يدفعه التلذذ في إيذاء الآخرين وهو نوع من العنف يتسبب بالألم لفرد آخر أو التلف لأشياء تخص المعتدي أو تخص غيره، ويمكن للعدوان أن يصدر في واحدة من عدد من الصور كأن يكون ألفاظا عدوانية(سبا)، أو تعديا جسميا أو سخرية "[1].

والعدوان ظاهرة كثيرا ما نراها عند الطفل، ويغلب عليها العنف بخاصة إذا كان الطفل قوي البنية، فيمكن أن يعتدي جسميا على أترابه وإذلالهم بكل ألفاظ السب والشتم، كما قد يكون العدوان هدفه المعتدي نفسه، فقد يضرب الطفل يده بقوة على الطاولة أو يمتنع عن الأكل والشرب، وقد يسبب العدوان الاعتداء عنفا داخليا وكبتا في نفس المعتدى عليه، فتخلق لديه رغبة في التحطيم، وغالبا ما يتّجه مباشرة إلى أغراضه ولعبه "إن الطفل إذ يحطم لعبته يسقط بداخله من كبت على هذه اللعبة التي قد تتخذ شكل ولد أو رجل فيكون في فعله المندمج هذا تنفيس عن رغبة دفينة في التعبير مثل رغبته في الانتقام من شخص قد يكون أحد والديه أو إخوته الكبار وهو بذلك يتطهر من عاطفة القصوى على غير إرادة منه أو إدراك"[2].

والعنف موجود بين الأطفال على اختلاف أعمارهم وجنسهم فلقد وجد" أن انتشار العدوانية (اللفظية والجسمية) متساو تقريبا فيما بين الأولاد والبنات، وقد وجدت إحدى الدراسات أن حوالي 10% من الأطفال في عمر عشر سنوات لديهم عدوانية زائدة بشكل

[1] - ألفت حقي، سيكولوجيا الطفل، مركز الإسكندرية للكتاب، الإسكندرية، 1996، ص81.

[2] - أبو الحسن سلام، مسرح الطفل ، النظرية، مصادر الثقافة، فنون النص، فنون العرض، ص112.

ملحوظ"[1]، وقد تختلف درجة العدوان والعنف على حسب البنية الجسمية للطفل وذكائه، فقد يبتكر الطفل طرقا وخططا للاعتداء من خياله، بحثا عن المتعة في السخرية واللذّة في إيلام أترابه.

[1] – ماريا بيرس،جنفيف لاندو، اللعب ونمو الأطفال، ص127.

الفصل الثاني

إسقاطات أثر المدارس الإخراجية على بعض مسرحيات الطفل

يعتمد المخرج الناجح سواء كان العمل المسرحي موجها لجمهور الأطفال، أو الكبار حتما على عديد التجارب التي خاضها رواد الإخراج في العالم ليتعرف على الأفكار التي سبقته وسبقت عصره، وعلى طرق المعالجة التي صاغتها كل مدرسة إخراجية ليبني رؤيته الإخراجية الخاصة به، إذ يعد الإخراج من أهم المراحل التي ترافق النص المسرحي من نص مكتوب إلى عمل فني جدير بالمشاهدة، فظهور المخرج قاد المسرح إلى مرحلة جديدة من مراحل تطوره.

المخرج هو مهندس العرض والذي يعطيه لونا خاصا بحسب ميولاته وذوقه الفني، لذا يجب أن يكون المخرج مشبعا بباقي الفنون كالسينما والرسم، والمدارس التشكيلية، وهذا ما يعطي للرؤية الإخراجية عمقا، ويوفر للنقاد مادة جديرة بالدراسة إذا ما واكب العمل المسرحي عملا نقديا موازيا.

وإذا تعلّق الأمر بالإخراج لعمل مسرحي موجّه للأطفال فهذا يعقّد العملية أكثر، لأنّ المخرج مطالب بأن يكون على دراية بأغلب المدارس الإخراجية ليختار أنسبها لذوق المتلقي وطبيعته، أضف إلى ذلك درايته بالجانب النفسي للطفل الذي يمكن أن يسهّل عليه الولوج إلى العالم الطفولي حتى يخاطب جمهوره بما يليق به وما يحقّق لذّته.

لكن للأسف ما نشاهده في مسرح الطفل بالجزائر أنّ معظم الأعمال المسرحية للأطفال تسند في الغالب إلى فرق هاوية، إلى مخرجين غير متمكنين أو ناقصي خبرة، واطّلاع على مجال الإخراج العالمي وهذا ما يجعل مسرح الطفل لا يرقى إلى المستوى المطلوب ولا يحقق الغايات المرجوة منه، والتي من بينها ترقية الذوق الجمالي للطفل وهذا لا يتحقق إلا إذا كان العمل مشبعا بجماليات مستوحاة من مدارس فرضت وجودها في المجال الفني.

وسنتطرق في هذا الفصل إلى بعض قامات الإخراج المسرحي العالمي ومدى تأثيرهم على بعض الأعمال المسرحية الجزائرية الموجهة للطفل:

أولا: المدرسة الواقعية لستانسلافسكي وتأثيرها على المسرح الطفل بالجزائر:

تقدم على أنّها من أهم المدارس الإخراجية وأكثرها تأثيرا على تطور أداء الممثل، التي اهتمت به كثيرا، وبتحويل أدائه من أداء نمطي مليء بالكليشيهات إلى أداء واقعي مليء بالإحساس، وهذا ما حاول **ستانسلافسكي*** تجسيده من خلال تجربته الإخراجية، وهو الذي كتب مرحلة مهمة في تاريخ المسرح وعلاقته بالمجتمع، ولم يقتنع بدراسته التي قدمت له في مدرسة الدراما والتي لم يكن حتى مواظباً على حضور المحاضرات فيها لاقتناعه بأنّ هذه المدرسة لا تعطي إجابات شافية ودقيقة لتساؤلاته ولا تصل به إلى الأداء التمثيلي الذي يفضله.

ففي مدرسة الدراما وجد نفسه يؤدي بالطريقة الرومانسية التي لا تحاول دراسة وسائل التنفيذ التي تؤدي إلى نتائج مصطنعة بينما كان **ستان** يسعى إلى الوصول إلى طريقة أداء تحقّق له الصدق والطبيعية، وهذا لغرض واحد وهو خلق مسرح شعبي يحقق المتعة والبهجة في نفوس الطبقات الفقيرة، وهذا ما جاء على لسانه في خطابه لفرقته "مسرح الفن" عند افتتاحه لموسمه المسرحي الجديد سنة 1898 "إن ما نحن بصدد انجازه الآن ليس مسألة خاصة ولكنه

* – كونستانتين سيرجفيتش الكسيف Konstantine Sergeyvich Alekseyv: الإسم الأصلي لأحد رواد المسرح المعاصر وإسم شهرته ستان سلافسكي من كنية جدته لأمه وتدعى فارلي ستان سلافسكي، ولد في مدينة موسكو في 5 يناير 1963 وتوفي 1938/08/7 بموسكو، عرف أنه ممثل ومخرج ومعلم صاحب نظرية هامة في فن التمثيل التي من خلالها ابتكر أساليب وطرق جديدة تساعد الممثلين على الأداء بطريقة واقعية وصادقة والتي لا زالت تشكل إلى يومنا هذا أساسا جوهريا لمدارس التمثيل في كل أنحاء العالم. ينظر، شكري عبد الوهاب، الأسس العلمية والنظرية للإخراج المسرحي، مؤسسة حورس الدولية للنشر والتوزيع، الإسكندرية، 2007، ص70-71.

واجب اجتماعي، فلا تنسوا مطلقا أننا نحاول أن نشيع البهجة والنور في حياة الطبقات الفقيرة كي نوفر لهم لحظات من السعادة والسمو الجمالي، ونخفف عنهم تلك الكآبة والعتمة التي تغلف حياتهم، أننا نهدف إلى خلق مسرح أخلاقي، شعبي وذكي في نفس الوقت ونحن نكرس حياتنا لتحقيق هذه الغاية"[1].

يظهر جليا من خطاب **ستان** اهتمامه البالغ بالجمهور وبالطبقة العاملة خصوصا، وغايته واضحة هي إمتاع الجمهور، لكن بمسرح ذكي وبجماليات راقية وما يلفت الانتباه هو عبارة "مسرح شعبي ذكي" فغالبا ما يحكم الناس على المسرح الشعبي على أنّه مسرح التفاهات أو مسرح العبارة المصرية الشهيرة "الجمهور عايز كده"، فالمسرح الشعبي الناجح هو الذي يعنى بقضايا المجتمع التي تهم الشعب، وتقديمها بطريقة فنية راقية ومعالجتها بذكاء.

هذا ما دعى إليه أيضا **أنطوان فيتاز** أحد رواد المسرح الشعبي في فرنسا عندما قال أنه يصبو إلى مسرح نخبوي للجميع "un théâtre d'élite pour tous" رؤية تبناها أيضا **كاتب ياسين** في مسرحه مع فرقته "الحركة الثقافية للعمال" أين قدم مسرحا شعبيا ذكيا، أيضا اهتم فيه بقضايا شغلت بال الطبقة العاملة والطبقة المثقفة على حد سواء، فإسهامات **ستانسلافسكي** باقتراحه لمسرح المجتمع كان بمثابة القوة الدافعة لفتح الطرق أمام المسرح الجديد في عالم متغير، وسريع التطور من أجل تطوير تقنياته التي تخدم أهدافه الاجتماعية.

وإذا تم تبني هذا التصميم في مسرح الطفل قد يكون الأثر إيجابيا وفعالا، فمسرح الطفل ضروري أن يكون ذكيا وضروري أن يقدم كماليات عالية، وما سنحاول تقديمه في هذا المبحث إسقاطات لطريقة **ستانسلافسكي** على بعض الأعمال المسرحية الموجهة لجمهور الأطفال، فالإخراج المسرحي يخضع لنفس المراحل سواء كان العرض موجها للأطفال أم

[1] – ادوارد برون، ميرهولد ثورة في المسرح، تر: أمين الرباط، القاهرة، وزارة الثقافة إصدارات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي 14، 2002، ص18.

للكبار، ما يخلق الفارق هو طبيعة المتلقي التي تفرض طريقة التعامل مع النص وبذلك تحدد الرؤية الإخراجية.

1- التقمص في منهج ستانسلافسكي:

ركّز **ستانسلافسكي** كل جهوده واهتماماته على أداء الممثل حتى يرتقى به إلى أداء واقعي مقنع بعيد عن التصنع والابتذال، همه الوحيد كان الوصول إلى التلقائية في التمثيل حتى يتحقق الإيهام، وتتحقق لدى الجمهور المتعة واللذّة في مشاهدة مسرح غني بالعواطف الصادقة النابعة من الطبيعة، وفي هذا الصدد كتب **ستانسلافسكي** مرة إلى أحد أصدقائه الممثلين: "إجعل الطبيعة دائما نصب عينيك، حاول أن تدخل تحت جلد الدور الذي تؤديه لو صح التعبير، أدرس الإطار الاجتماعي للشخصية، ولا تنسى دراسة ماضي حياتها، هكذا ستدرس كل طبقات المجتمع"[1].

يظهر من هذه الفقرة جليا اهتمام **ستان** بالجانب السيكولوجي للشخصية وهذا ما يمكن الممثل من التعرّف على الشخصية ودراستها دراسة عميقة يحقّق بها اتصاله الوجداني ليبني أدائه انطلاقا من الداخل ليتوصل في الأخير إلى الصدق في الأداء، وغالبا ما يفهم الأداء الطبيعي التلقائي بالخطأ فيعتلي الممثل الخشبة ويكتفي بردود فعل عفوية وأداء تلقائي، إلا أن الخطر يكمن في تكرار الممثل لنفس الأحاسيس والأداء مهما اختلفت الأدوار والشخصيات، لذا فالأصح أن يدرس الممثل الشخصية، ويتخيّل كيف تضحك، كيف تغضب، كيف تحب، وكيف تكره...إلى غيره من الأحاسيس التي يطلبها الدور ويتقمصها ويؤديها بطريقة تلقائية بعيدة عن التصنع وهذا ما يوفر لذّة التمثيل ومتعته في اكتشاف طرق جديدة للتعبير عن العواطف، فمثلا بكاء الفقير في مأتم مع الفقراء يختلف عن بكاء الغني في

[1]- جيمس روس ايفانز، المسرح التجريبي من ستان سلافسكي إلى بيتر بروك، تر: فاروق عبد القادر، هلا للنشر والتوزيع، ط1، 2000، ص27.

مأتم أرسطوقراطي. فبالرغم من أنّ العاطفة واحدة وهي البكاء على الميت، إلا أنّها تختلف من طبقة إلى طبقة في طريقة الأداء لذا يحرص أيضا **ستان** على معرفة الطبقة الاجتماعية للشخصية حتى يصدق الأداء ويخلق الإيهام.

ومن بين تعاريف الإيهام نجد "كلمة الإيهام المسرحي في اللغات الأوروبية الحديثة (illusion) جاءت من الفعل اللاتيني (illudese) ومعناه اللعب بالشيء واستخدمه **هوراسيوس** بمعنى (التسلي بالكتابة) وله أيضا معنى التلاعب أو السخرية، وهذا الفعل اللاتيني المركب مُنسق في الفعل البسيط فراغ (luder) ومعناه ألعب لعبة معينة، ألعب بشيء ما، أسلي الآخرين أو أتسلى، أرقص، أخدع"[1].

هذا التعريف يأخذ بعداً خاصا عند **ستانسلافسكي** "وهو المعايشة أو الاندماج أو التقمص المسرحي، الذي يقوم على نظرية المحاكاة عند أرسطو، والتي فسرها كخلق وإبداع من خلال عرض لأفعال بشرية وإنسانية تكون مشابهة بالواقع"[2]، أي محاولة تقليد ومحاكاة هذا الواقع من جميع النواحي شكلا ومضمونا، والمحاكاة في تعريفها نجد:

أ–المحاكاة لغة:

جاء مفهوم مصطلح المحاكاة في معجم لسان العرب في مادة(قلد) بمعنى "نقول قلّد فلانا عملا"[3].

[1]– أحمد عثمان، قناع البريشتية، دراسة في المسرح الملحمي من جذوره الكلاسيكية إلى فروعه الأصلية،فصول، مج 2، ع3، أبريل، مايو، يونيو، 1982، ص72.

[2]– ماري إلياس، حنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، ص441.

[3] – ابن منظور لسان العرب، دار المعارف كورنيش النيل، القاهرة، ج1(مادة قلد)، ص371.

وجاء تعريفه في معجم "القاموس المحيط" كما يلي: "حكيت فلانا أو حاكيته: شابهته وفعلت فعله أو قوله"[1].

ب–المحاكاة اصطلاحا:

تُعرفه ماري إلياس على أنّه: "مفهوم عام أطلقه المفكرون اليونان وناقشوه وحاكموه على أساس أنه يشكل جوهر علاقة العمل الفني والأدبي بالواقع، وقد شكل هذا المفهوم على مدى العصور معيارا يميز المدارس الفنية والنقدية التي ظهرت في تاريخ الفنون والآداب في الغرب وكل ما تأثر به"[2].

والمحاكاة عند منظري فن التمثيل هي التقليد الفني عن طريق التقمص الفعال والإحساس الصادق بالشخصية، بمعنى اندماج وتقمص الممثل لدوره وفق منهج **ستانسلافسكي**، أما بالنسبة للتقمص فيعرف على أنّه:

1–1التقمص لغة:

جاء في المعجم الوسيط في مادة (تَقَمص) "من مصدر تقمص، أي لبس قميصا وهو ارتداء شخصية الغير وتقليده ومحاكاته في سلوكه وهيئته"[3].

ويقال أيضا: "قمّصتُه تقميصاً أي ألبسته فتقمص، أي لبس، وروى ابن الأعرابي عن عثمان، أن النبي صلى الله عليه وسلم قال له: إن الله سيقمصك قميصا، وإنك ستلاص

[1]– مجد الدين يعقوب الفيروز أبادي، القاموس المحيط، المؤسسة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ص320.

[2]– ماري إلياس، حنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، ص412.

[3]– المعجم الوسيط، معجم اللغة العربية، مكتبة الشروق الدولية، ط4، 2004، ص759.

على خلعه، فإياك وخلعه، قال أراد بالقميص الخلافة في هذا الحديث وهو من أحسن الإستعارات"[1].

1-2التقمص اصطلاحا:

ويقصد به محاكاة الغير سلوكيا وانفعاليا ومعرفيا "ويحقق فن التمثيل في هذا المستوى فِعل التقمص من خلال عملية ذوبان ذات الممثل الإنسان وانصهارها بذات الممثل الشخصية، وهذا الذوبان يحتاج إلى توظيف علاماتي تحويلي تتحول فيه صفات وسلوك ومشاعر وما يتعلق بعناصر التعبير الداخلية والخارجية من علامات الممثل الإنسان إلى علامات الممثل الشخصية عندها يحدث فعل التقمص"[2]، إذن هو عبارة عن دمج شخصية الدور الإبداعي الذي يطمح الممثل في الوصول إليه، بشخصية الممثل ذاته حتى تظهر كالخليط الجديد والمركب.

ولقد وضع **ستان سلافسكي** بعض الملاحظات والإرشادات التي على الممثل أن يأخذها بعين الاعتبار إذا أراد أن يصل إلى التقمص ونذكر منها:[3]

أ- الحالة الذهنية للممثل:

وهي التي تشكل إحدى أهم العقبات للممثل، فإذا كان مشوشا ذهنيا سيعرض من الخارج ما لا يشعر به باطنيا وهذا منافي للأداء الصادق وهي حالة يعاني منها الممثلون معظم حياتهم الفنية لذا أوجد **ستان** معالجة هذه المعضلة بواسطة الاسترخاء التام للعضلات مما

[1] - ابن منظور، لسان العرب، (مادة تقمص)، ص3738.

[2] - عبد الكريم عبود عودة، اتجاهات ومفاهيم تلقي الأداء التمثيلي، كلية الفنون الجميلة، البصرة، 2010، ص4.

[3] - ينظر، أحمد سلمان عطية، الاتجاهات الإخراجية الحديثة وعلاقتها بالمنظر المسرحي، دار صفاء للطباعة والنشر والتوزيع، مؤسسة دار الصادق الثقافية، طبع، نشر، توزيع، ط1، 2012، ص32-33-34.

يجعل جسم الممثل بأسره تحت إرادة الممثل وطوع أمره، وبهذا يستطيع أن يعبر عما يشعر به بكل حرية.

ب- الانتباه والتركيز:

أو ما يعرف أيضا بدوائر التركيز فالممثل يشعر بالارتياح حينما يركز اهتمامه على أحاسيس جسمه، وينشغل عن الجمهور وهذا يوصله إلى حالة العمل الخلاق على خشبة المسرح، وحتى لا يتشتت انتباه الممثل يجب عليه أن يخلق لنفسه دائرة تركيز صغيرة تساعده في خلق حركة حرة لأحاسيسه تجعله ينسى مدرجات الجمهور.

ج- موعد حضور الممثل:

ينصح **ستان سلافسكي** الممثل بالقدوم إلى المسرح مبكرا على الأقل ثلاث أو ساعتين قبل العرض وهذا يساعده على البناء الداخلي للدور، ويتوصل بذلك إلى الصدق في الأداء، لأن القدوم إلى المسرح مبكرا يسمح للممثل بالانقطاع والانعزال على العالم الخارجي، ويتوغل في أعماق الشخصية، ويضرب **ستان** في هذا الصدد المثل بالممثل **توماس سالفيني** وهو ممثل إيطالي (1829-1916) تميز بالصدق في أدائه التمثيلي، كان يتقمص الشخصيات جسدا وروحاً، والذي كان يحضر إلى المسرح قبل ثلاث ساعات، وما يعنيه **ستانسلافسكي** بالصدق هو "صدق مشاعر الممثل وأحاسيسه، صدق الدافع الإبداعي الداخلي، الذي يجهد التعبير عن نفسه"[1].

[1]- إريك بنتلي، نظرية المسرح الحديث، تر: يوسف عبد المسيح ثورت، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط2، 1986، ص221.

فالمسرح له طقوسه، والبناية تساهم في خلق جو خاص لتقمص الممثل لدوره، ويندمج في الجو العام للمسرحية ويتجول في الفضاء ويتعود عليه، وهذا ما يسهل عليه الاندماج في الدور وفي الجو العام.

د- التدريب والمران:

التدريب الصارم والدائم يمكن الممثل من الوصول إلى الأداء الصادق والطبيعي "وللوصول إلى حالة الصدق التي يراها **ستانسلافسكي** ضرورية في عمل الممثل الخلاق، أوجد (لو) السحرية الخلاقة، لأن العمل الخلاق على المسرح لا يبدأ في الواقع الملموس والصدق الملموس، وهذا ما لا يستطيع الممثل أن يؤمن به، لكن إيمان الممثل ينبع من (لو) السحرية التي يكتشف الممثل أن باستطاعته الإيمان بها كحقيقة ملموسة وبحماس شديد"[1]، فالمسرح المؤثر والناجح في نظر **ستان** هذا الصدق الذي يؤمن به الممثل.

كما يصر **ستانسلافسكي** على ذكاء الممثل، وانتباهه الشديد في حياته اليومية ويخزن أكبر قدر ممكن من الحالات التي يستقيها من الطبيعة ليوظفها فيما بعد في أدائه لمختلف الأدوار، وكان دائما يقول إنّ الممثل الناجح هو ذاك الذي مر بتجارب حياتية عديدة تشكل فيما بعد خزان للعواطف التي يقدمها على الخشبة وهذا ما كان يسميه بالذاكرة العاطفية، والخطأ الذي يمكن أن يقع فيه الممثلون الآن هو محاكاتهم لأداء الممثلين العالميين، خاصة لما وصلت إليه السينما الآن من تطور واستثمار الممثلين في شخصياتهم وأدائهم الأقرب إلى الطبيعة، والتوجه الجديد إلى كبار مخرجي هوليود الذين خرجوا من الاستديو وتوجهوا إلى الديكورات الطبيعية حتى يكون أداء الممثلين واقعيا وصادقا، كما هو الحال بالنسبة للفيلم "العائد" "the revenant" أين تحصل **ديكابريو** على أوسكار أحسن ممثل، فأداؤه ممكن

[1] – أحمد سلمان عطية، الاتجاهات الإخراجية الحديثة وعلاقتها بالمنظر المسرحي، ص34.

أن يغري الممثلين الناشئين إلى محاكاته بمعنى "محاكاة المحاكاة" فالأصح هو أن يحاكي الممثل الطبيعة حتى يكون أداؤه أقرب بدرجة واحد أفضل من درجتين.

2- فلسفة المنظر المسرحي في منهج ستان سلافسكي:

رؤية **ستانسلافسكي** للمنظر المسرحي لا يمكن لها أن تختلف مع المنهج الذي تبناه في إدارة ممثليه، والمبني على الأداء الطبيعي، والفضاء عنصر مهم في العملية الإخراجية وحتى يخلق الإيهام للمتلقي ويتقمص الممثل دوره، كان لزاما على مصممي الديكور الذين تعامل معهم **ستان** أن ينقلوا عن الواقع نقلا فوتوغرافيا الفضاءات التي تدور فيها الشخصيات والتي يحدّدها الكاتب.

وما أثبت نجاعة منهج **ستان** في دعوته للأداء الصادق هو أيضا بروز كتّاب نقلوا الواقع بطريقة ذكية بدون مغالاة، فالنص "طبيعي" و"واقعي" يفرض أداء واقعي ونذكر على سبيل المثال لا الحصر نصوص "تشيكوف" و"ابسن"، و"مترلينك" وغيرهم من كتاب العصر الذين تعامل معهم **ستان**، أما تعامل **ستان** مع المنظر المسرحي فيمكن تقسيمه إلى مرحلتين زمنيتين:

أ- مرحلة ما قبل 1906:

في هذه المرحلة كان متشددا في انتهاجه للطبيعة كمرجع أساسي في تصميم المنظر مع كثير من المغالاة، وكان يطالب من مصممي المناظر المسرحية الدقة في نقل الواقع حتى الإكسسوارات، فإذا كان في المشهد ممثل يحتسي كوبا من الشاي الساخن كان لزاما على المكلف بالإكسسوار أن يقدم الشاي ساخنا، ومن أهم المصممين الذين تعاملوا معه في هذه المرحلة "فيكتور سيموف" Victor simov صمم العديد من المناظر المسرحية التي أخرجها

ستانسلافسكي منها: "الشقيقات الثلاث" "لتشيكوف" 1901، "الحضيض" لـ "غوركي" 1902، "سلطان الظلام" لـ "تولستوي1902".[1]

ونظرا لتشدد **ستانسلافسكي** "قام برفقة زوجته ومصمم المناظر "سيموف" وإحدى خياطي الملابس، وعدد كبير من الممثلين برحلة إلى مدينة "روستوف ياردـ سلافسكي" للبحث عن الملابس والإكسسوارات التي يحتاجونها لأحد عروضهم المسرحية والتقوا "شلياكوف" الذي أعاد إعمار قصر "الكريمان" فرحب به في هذا القصر وعاشوا فيه عدة أيام فرسموا وصوروا ما في هذا المتحف من كنوز، واشتروا في طريق عودتهم عددا آخر من العباءات والمعاطف، والأحذية"[2].

إصرار **ستانسلافسكي** على سفر الممثلين ومصممي المناظر إلى الأماكن الحقيقية الواقعية يسهم بشكل فعال في اندماج كل فريق العمل في روح الحكاية المسرحية ويتفاعلون معها بوجدانهم مما يضمن نجاح العمل المسرحي في الأخير.

ب- مرحلة ما بعد 1906:

وفيها انتهج الواقعية النفسية بشكل مدروس دراسة علمية دقيقة، وأعطى الجانب الجمالي مساحة اكبر وحرر مصممي المناظر لكن دون أن يجيدوا كليا عن المنهج الواقعي الطبيعي، ومن أهم من تعاملوا معه في هذه المرحلة في تصميم المناظر هو "ايكوروف" "Egorov" والذي صمم عددا من المناظر المسرحية تحت إدارة **ستانسلافسكي** للعديد من

[1]- ينظر،أحمد سلمان عطية، الإتجاهات الإخراجية الحديثة وعلاقتها بالمنظر المسرحي، ص37.

[2]- عقيل مهدي يوسف، نظرات في فن التمثيل، الموصل، مديرية دار الكتب للطباعة والنشر، جامعة الموصل، 1988، ص126.

الأعمال نذكر منها: مسرحية "لعبة الحياة" لـ"ك.هامسون" 1907، ومسرحية "الطائر الأزرق" لـ "مترلينك" 1908[1].

ويمكن أن نلخص نظرة وفلسفة **ستانسلافسكي** للمنظر المسرحي في نقاط هي:

– بناء المنظر المسرحي يأخذ شكلا معماريا مقاربا للواقع.

– الملحقات والإكسسوارات التي تدخل ضمن المنظر المسرحي تأخذ الشكل الواقعي أو تستعمل نفسها دون تغيير أو تحويل.

– الصوت والإضاءة ضروريان ليتحقق الإيهام المطلوب وكله مستوحى من الطبيعة.

– إظهار للمشاهد أنّ حياته أمامه فوق الخشبة معتمدا على الممثل الجيد والمنظر المسرحي الواقعي الجيد.

– اغلب ديكورات أعمال **ستانسلافسكي** تمثلت في بيوت ضخمة، حدائق واسعة وأسوار عالية.

– اهتمامه بحركة الممثل في الفضاء المسرحي وبشكله العام وملبسه ، وحتى نبرة صوته.[2]

3– إمكانية توظيف منهج ستان سلافسكي في مسرح الطفل:

لم يرد في الدراسات التي عُنيت بتجربة **ستانسلافسكي** أنّه قدم عرضا لجمهور الأطفال إلا أنّ هذا لا يعني استحالة توظيف ما دعا إليه في مسرح الطفل، وإذا درسنا جيدا سيكولوجيا الطفل بتمعن لوجدنا إمكانية استعمال منهج الواقعية النفسية في العملية الإخراجية لمسرح الطفل، ومن المعروف أنّ الطفل يملك خيالا جامحا يوظفه في مختلف أنواع

[1] – ينظر، أحمد سلمان عطية، الاتجاهات الإخراجية الحديثة وعلاقتها بالمنظر المسرحي، ص37.

[2] – ينظر، المرجع نفسه، ص38-39.

لعبه وكما يرى علماء النفس الأطفال الأذكياء يجدون لذة أكبر في اللعب لأن خيالهم واسع وسرعة الاندماج شديدة عند الطفل، فهو يؤمن بأنّ لعبته أو رفيقه الخيالي يسمع ويرى، ويتحرك مع استيقانه أيضا بأنها مجرد لعبة.

لذا تعد هذه الشريحة من الجمهور الأكثر قابلية لتلقي عروض بمنهج الواقعية النفسية والتي يمكن أن تسهم في ترقية الذوق الجمالي للطفل، وحتى المساهمة في نموه السوي، **فستانسلافسكي** يحث ممثليه على عدم التصنع في الأداء، فإذا كان التمثيل صادقا آمن الطفل، وصدّق الشخصية ويمكن أن يتأثر بها ويحاكيها ويحاكي انفعالاتها، وإذا قدم مشهد انفعال شخصية البطل وتم معالجته بطريقة مدروسة يمكن أن تساهم في نمو الطفل الانفعالي، فمن العوامل "التي تساعد على تنمية السلوك العدواني عند الطفل هي التقليد والتدعيم، فالطفل الذي يرى والده يحطم ما حوله، أو يبدأ بالصراخ والشتم والصراخ عندما يثور، فإنه يقوم بتقليد هذا السلوك العدواني"[1].

طريقة انفعال الممثل على الخشبة يمكن أن تؤثر ايجابا على نمو الطفل وهذا لا يتحقق إلا إذا اندمج الطفل اندماجاً تاما مع العرض وهذا ما ينُص عليه منهج الواقعية النفسية، لكن قد يتساءل البعض عن ميولات جمهور الأطفال التي تختلف عن ميولات الكبار وذوقهم، فما يستهوي الطفل هو قصص الأبطال والأساطير وعالم الحيوان، وهذه شخصيات لا نجدها في الواقع فكيف لممثل بمنهج **ستان سلافسكي** أن يتقمص دورا غير واقعي في الأصل، لكن من بين الأدوات التي يوفرها **ستان** لممثليه هي "لو السحرية".

فالممثل يحاول أن ينتقل من عالم الواقع الذي يعيش فيه إلى عالم افتراضي يعتبره نقطة انطلاق إبداعه الفني بصورة تلقائية وطبيعية، فهذا العالم يكمن في وجود كلمة صغيرة واحدة هي كلمة "لو" وهي من الكلمات المهمة التي تم اكتشافها، والتي تساند الممثل وتمده بالصدق

[1]– فيصل عباس، علم نفس الطفل، النمو النفسي والانفعالي للطفل، ص36.

والصراحة بل وتشجعه على الشعور بالثقة في أي موقف، عن طريق خلق فعل داخلي وخارجي على المسرح[1]، وفعالية هذه التقنية والأداة "أنها تجعل كل شيء في الفن ممكنا فإذا ما استعصى الدور أو المشهد على الفنان يكفي أن يقول كلمة "لو" حتى يتم كل شيء بسهولة ويسر"[2].

قد يستغرب الممثل الثاني إذا تعامل مع مخرج لمسرح الطفل بمنهج **ستان** ويطلب منه إذا كنت أسداً ماذا ستفعل في هذا الموقف؟، لكن متعة الإبداع تكمن في تحقيق على الركح ما هو مستحيل على الواقع، وقدمت أعمال كثيرة للطفل مستوحاة من عالم الحيوان وأداها كبار الممثلين، كالفرقة الدائمة للكوميديا الفرنسية "la comédie française" أو فرقة المسرح الوطني الجزائري الذي قدم عرضا مبهرا "الدويرة" ضم خيرة الممثلين المسرحيين الجزائريين على غرار "عزالدين مجدوبي" في دور الديك، "صراط بومدين" في دور الثعلب، و"محمد بن قطاف" في دور الأسد.

دون أن ننسى منهج **ستانسلافسكي** يعتمد أيضا على خيال الممثل الواسع، فهو يساهم في ترجمة كلمات وتصورات الكاتب إلى صورة مرئية فنية على خشبة المسرح، حيث إن الكاتب يمده بكافة المعلومات والتفصيلات التي تحول إلى صورة مرئية على خشبة المسرح.

والكاتب لمسرح الطفل غالبا ما يستقي مواضيعه من الواقع ثم يحبكها ويحكيها بكثير من الخيال موظفا شخصيات وهمية عرفها الطفل عن طريق حكايات الجدّات والتراث الشعبي، أو عن طريق الكتب والأفلام، والممثل هنا عليه أن يستكمل وبعمق ما ابتدعه الكاتب "عندئذ فقط ينتعش ما أعطانا إياه الشاعر وغيره من مبدعي العرض ويهز حنايا

---

[1]– ينظر، شكري عبد الوهاب، الأسس العلمية والنظرية للإخراج المسرحي، ص88.

[2]–كونستانتين ستانسلافسكي، إعداد الممثل في المعاناة الإبداعية، تر: شريف شاكر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1997، ص106.

روح المبدع على الخشبة والمتفرج في الصالة على السواء، عندئذ فقط يستطيع الممثل نفسه أن يعيش بنظم حياة الشخصية المصورة وعمقها الداخلي، وأن يفعل كما يطلب المؤلف والمخرج ويأمر به شعورنا الداخلي"[1].

والطريق إلى هذا العمل هو الخيال الذي يجب أن يتمتع به الممثل، فإن كان يملك خيالا محدودا وغير ناضج فهذا يعقد العملية الإبداعية لأنّ الممثل في هذا المنهج يحتاج إلى خيال متطور ويملك عنصر المبادرة، حيث إن هذا النوع من الخيال لا يحتاج إلى بذل جهد اكبر بل يأتي بصورة تلقائية عند الممثل، فالخيال هو أساس الإبداع عند الممثل، لذا ينبغي عليه أن ينميه حتى لا يسقط بين أيدي المخرجين الذين يستبدلون خياله غير النامي والناقص بخيالهم وعندئذ يصبح الممثل بيدقا في يدهم.

إن الخيال مرتبط بالتخيل، بوجود الخيال يستطيع الممثل أن يتخيل، فالخيال يخلق الأشياء التي نعرفها في الواقع وما يمكن أن يوجد، أما التخيل أو ما يسمى "الفانتازيا" وهي من اليونانية تخلق ما ليس له وجود ولا نعرفه في الواقع[2].

فكلما كان العرض مبهرا والممثل صادقا في الأداء يتحقق الإيهام ويندمج الطفل في عالم المسرحية ويحس نفسه جزءا منها وهذا ما يصبو إليه مسرح الطفل، فإذا آمن الطفل واندمج من الشخصية تأثر بها وحذا حذوها، وهنا يدخل الجانب التربوي والذي يعد هدفا من أهداف مسرح الطفل.

[1]- Constantine stanislavski,an actor prépares, transiated, Elizabeth reynolds, published by rantledge theatre arts books, new york, 1989, p50.

[2]- Voir, Constantine stanislavski,an actor prepares,p55.

ثانيا: إرهاصات البريختية والديداكتيك الطفولي:

1- ظهور المسرح الملحمي:

نجد أنّه ساد وطغى على المسرح الأوربي في بدايات القرن العشرين مسرح يعتمد على مبدأ المحاكاة الأرسطية والتي تهدف إلى إصلاح الواقع عن طريق الإضافات والجماليات مخاطبة الأحاسيس لا العقل، انتفض بعض المخرجين والكتاب على هذه المدرسة وأوجدوا نظرية جديدة في المسرح تطورت وتبلورت من مخرج إلى آخر خالفوا بها قواعد أرسطو المعروفة بعد أن أحسوا بتدهور المسرح الأوربي. فالانقلاب على القواعد الأرسطية تبلور في مسرح جديد سمي بالمسرح الملحمي وهو مسرح "يعتبر المضمون أهم من الشكل والحقيقة أهم من المجاز والإيهام المسرحي"[1]، وما مهد لظهور هذا النوع الجديد من المسرح المدرسة التعبيرية التي تدعو إلى اتخاذ طرائق جديدة من أولوياتها إنقاذ حياة البشرية والتعبير عن مشاعر الفنان في تناقضاتها وصراعاتها حيث مثلت هذه المدرسة التربة الملائمة لنشأة "المسرح الملحمي" الذي يعد من أكبر الاتجاهات الفكرية التي تدعو إلى التغيير الشامل عن طريق الثورة، وهناك من يذهب إلى أن المدرسة التعبيرية أنها كانت مجرد عامل ثانوي في نشأة تيار المسرح الملحمي، خاصة بعد أن تأثرت بنتائج الحرب العالمية الأولى.

وأن أهم ما يميز هذه المدرسة عن سابقتها وهي:"الذاتية المفرطة حيث يلجأ بعض كتاب الدراما التعبيرية إلى تشويه الواقع عن طريق التبسيط والمبالغة والتفتيت وخلط الواقع دائما بالحلم والرمز، حيث تتحول أي رؤية موضوعية إلى رؤية بالغة الذاتية وبالغة الغرابة وفي أحيان كثيرة تميل إلى القبح وبالرغم من الذاتية التي كان يتميز بها التعبيريون إلا أنه كان لديهم وعي اجتماعي عميق لا يرضى بالتشاؤم والمعاناة الإنسانية فهو قريب من الثورة"[2]، والذي

---

[1]– شكري عبد الوهاب، الأسس العلمية والنظرية للإخراج المسرحي، ص157.

[2]– نهاد صليحة، التيارات المسرحية المعاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998، ص73.

عرف بهذا التيار من المسرح ونظّر له واستمر فيه حتى نسب إليه هو الكاتب والمخرج الألماني "**برتولد بريخت**"* الذي شهدت مسرحياته انتشارا واسعا في بقاع العالم خاصة بعد موته، وتناول أعماله المسرحية العديد من كبار المخرجين مثل **بيتر بروك** المخرج الانجليزي ذي الأصول الروسية صاحب نظرية الفضاء الفارغ والذي ساهم بتعريف **بريخت** للجمهور الانجليزي.

لكن هناك من يذهب إلى أن الحراك الفني المسرحي آنذاك هو الذي مهد الطريق لنشأة المسرح الملحمي خاصة من حيث الكتابة المسرحية، وأهم المسرحيات التي قام بإخراجها **بريخت** وساهمت بشكل كبير في تغيير رؤيته للمسرح وتحديد وجهته المستقبلية هي مسرحية الكاتب الكبير **لويجي براندیلو** "ست شخصيات تبحث عن كاتب" والتي قام بإخراجها عام 1924، "ولقد مكن بريخت من اكتساب إدراك قوى للتغريب Distanciation . إننا ندرك الأهمية المحورية لهذه المسرحية التأسيسية في تاريخ الدراما، بحكم أنها تدعوا إلى وضع المسافة وقلب القيم الدرامية السائدة في هذه الفترة، حيث يتمظهر الصراع الجدلي بين السردي والدرامي بطريقة إجرائية على المستويين الشكلي والتيماتي من خلال الفصل الحاصل بين الممثل/الشخصية، والواقع/الوهم. لقد زجت عملية إخراج مسرحية "**بيراندیلو بريخت**" في عملية تجريب ظاهرة التغريب. ومن هنا، يلزم الاعتراف بأهمية تأثير تجديدات بيراندیلو على نظريته في الأثر التغريبي"[1].

* برتولد بريخت (1898-1956): كاتب ومخرج مسرحي ألماني وضع نظرية المسرح الملحمي، وأسس فرقة برلين المسرحية في عام 1949 مع زوجته الثانية هيلين فيجل في ألمانيا الشرقية، أولى كتاباته كانت تميل إلى المذهب التعبيري أكثر مما تنتمي إلى الماركسية، هاجر إلى الولايات المتحدة الأمريكية واستقر فيها لفترة طويلة بعد انجاب عددا من الدول الأوربية المختلفة بسبب عدائه للنازية قبل اندلاع الحرب العالمية الثانية، عاد إلى برلين عام 1948 وأعطى مسرحا من قبل الدولة، كتب للمسرح ما يقارب 30مسرحية أبرزها (أوبرا القروش الثلاثة)،(الاستثناء والقاعدة)،(الأم الشجاعة)،(غاليلو غاليلي)، وكتب العديد من القصائد لكن عايشها لم تنشر.

[1]– خالد أمين، مابعد برشت، تر، عبد المنعم الشنتوف، مراجعة وتقديم المؤلف،مطبعة سندي، مكناس، 1996، ص6.

يظهر جليا أنّ إرهاصات المسرح الملحمي لم تكن مستوحاة من رؤى إخراجية بل أساسها كان طريقة الكتابة المغايرة للنظم الأرسطية، والتي أدت إلى ظهور أنماط أخرى من المسرح كالعبث وغيرها من الأنماط المسرحية، ومن بين من ساهم في نشأة المسرح الملحمي المخرج الاسترالي **ماكس راينهارت** Max Reinhart(1873-1943)، الذي اشتغل **بريخت** عنده مساعدا ومجموعة أخرى من المخرجين الذين كانوا ينشطون في برلين وكانوا أحد أعمدة التيار التعبيري في المسرح ومن بينهم أيضا "**ليوبولد جسنر** Leopold Jessner(1878-1945). لقد كان هذا المخرج الألماني المتأثر بـ "راينهارت"، الذي هيمن على مسرح برلين خلال عقد العشرينات، أحد الوجوه الرائدة في الاتجاه التعبيري في المسرح، إذ كان كشفه القناع عن نصوص المسرح الكلاسيكي ومقاربتها وفق طريقة تنفي صفة البطولية عنها، ونزوعه، علاوة على ذلك، إلى انتزاع هاته النصوص من موضع السمو الأثري والمقاييس الأسطورية-، ذا وقع قوي على **بريخت** الشاب، واقتباساته(برشت) اللاحقة من النصوص الكلاسيكية"[1].

والغليان الفكري والصراعات الإيديولوجية التي عرفتها أوروبا في بدايات القرن العشرين خاصة في برلين ساهمت في دفع الحركة المسرحية إلى تقديم ما هو أفضل والأزمات السياسية فرضت نفسها على المسرح، فكان المسرح لا يخلو من الطرح السياسي، وفي السياق نفسه "يعتبر إروين بيسكاتور Erwin Piscator(1893-1966) مخرجا ألمانيا آخر من بين اللاحقين على راينهارت. لكن، بعد مرحلته التعبيرية أو "الدادائية" تحديدا، فإنه وجه اهتمامه لهدف تسييس الجمالية بعد تخلصه من التزامه اللاسياسي apolitical commitment، وعدميته الفنية artistic anarchy؛ وهي عدمية وسمت المرحلة التي تلت الحرب العالية الأولى بكاملها. يمثل فن بسكاتور النظام الاجتماعي social order بكل نفسه الملحمي

[1]- خالد أمين، مابعد برشت، ص6.

وشموليته، ويتيح له أن يسرد علينا حكايته؛ وفي الحقيقة، يعد بسكاتور المحفز الرئيسي وراء انتقال مكونات ومفاهيم لفظ الملحمي إلى المسرح الحديث"[1].

وما يظهر جليا في هذه الفقرة أن "بسكاتور" مؤمن بالعدمية الفنية للمسرح الذي لا يعنى بالسياسة وطلق كل الأعمال غير ملتزمة سياسيا، وهذا مبدأ من بين المبادئ الأساسية التي يدعو إليها مسرح **بريخت**.

هذا فيما يخص الجانب الإيديولوجي، فغالبا مخرجي تلك الحقبة كانوا يملكون وعيا سياسيا ومؤمنين بالثورة متشبعين بأفكار "كارل ماركس"، لذا ساهموا في توضيح الرؤية لـ **بريخت**، وأما من جانب العرض وتقنياته، فالمسرح الملحمي تأثر كثيرا بالمسرح الذي دعا إليه المخرج الروسي **فيسفولد مايخولد** Vesvold Myerhold(1874-1940)، خاصة من الجانب الجمالي وطريقة استعمال الفضاء ورؤيته لتوجيه الممثلين الذي تعتمد كثيرا على حركة الممثل، والإمكانات المحاكتية للجسد وكان تدريبه للممثلين يتضمن كمّا لا يستهان به من التمارين الرياضية "وتتمثل أوجه الائتلاف بين **مايرهولد** و**برشت** في تركيز الأول على مبدأ القناع الاجتماعي Social Mask من حيث إنه بديل للتطور السيكولوجي للشخصية، وهو ما يماثل جستوس Gestus **بريخت**، الذي يجلي انفصاما أصليا في الجسد، وتقوم بالتركيز على الطبيعة الجدلية التي تؤكد على جستوس الجسد من حيث إنه علاقة"[2].

من هنا يمكن اعتبار **مايرخولد** من أكثر المخرجين في صنع الفرجة في مسرح **بريخت** دون أن ننسى أن كليهما رفضا النزعة السيكولوجية **لستان سلافسكي** وكليهما يدعوا إلى تثوير المسرح، وبالتالي نخلص إلى أن المسرح الملحمي الذي نظر له **بريخت** عرف به ليس

[1]- خالد أمين، مابعد برشت، ص6.

[2] – المرجع نفسه، ص8.

فقط حكرا عليه، بل ساهم في نضجه وتطويره العديد من الكتاب المخرجين وعديد الأنواع المسرحية الأجنبية كمسرح **النّو** الذي اثر أيضا في مسرح **الكابوكي** و**البانتوميم**.

2- مبادئ الملحمية عند بريخت:

إن المنطلقات الدلالية التي تؤكدها جماليات المسرح الملحمي تتبلور فيما يتصل بعلاقة العرض المسرحي بالجمهور ومن ثم بالتنظيم الاجتماعي،"لقد تعين على المسرح أن يكون تشخيصات أخرى للحياة الاجتماعية ذلك أن الحياة لم تتغير وحدها بل تغير معها تشخيصها أيضا"[1].

ومن بين المبادئ الأساسية للمسرح الملحمي اهتمامه بالعلاقات الاجتماعية وفصله للممثل عن المشاهد فهو مسرح يهدف إلى التأثير الذهني لمتفرجه دون إغراقه وإيهامه بأنّ ما يقدم له هو الحياة، بل أنّ المسرح الملحمي مسرح للتضامن وإبداء وجهات النظر لا مسرح يخاطب المشاعر والأحاسيس التي يرى **بريخت** بأنها تمثل وجاء بينها وبين الوعي والأفكار المطروحة التي من المفروض أن يتلقاها الجمهور ويعمل بها، فالأمر الرئيسي في هذا المسرح هو "أنه لا يستهلك المتفرج كليا ولا يدمجه في العرض بل يحتفظ له ببعد قليل يسمح له برؤية نفسه معانيا ومحتارا"[2].

تسييس المسرح أو مسرحة السياسة هو الغاية الموجودة من هذا التيار المسرحي الذي لا يولي أهمية للمسرح المقدم من أجل فقط التسلية والمتعة، أو المسرح العاطفي الذي يتطهر في آخره المتلقي،"المسرح عند بريخت يقدم عروضا حية لأحداث بين البشر المنقولة أو المتخيلة

[1] – برتولد بريخت، نظرية المسرح الملحمي، تر: جميل نصيف التكريتي، عالم المعرفة، بيروت، 1973، ص218.

[2] – رولان بارت، مقالات نقدية في المسرح، تر: سهى بشور، منشورات المعهد العالي للفنون المسرحية، دمشق، 1986، ص 112.

وذلك لأنه يهتم بالإنسان الجديد، وحتى يتحول هذا المسرح من مسرح للتسلية إلى أداة تنويرية اجتماعية لتغيير الواقع بأسلوب علمي منظم، مع محاولة إسقاط الحائط الرابع...وأن أسلوب الملحمة هو الوحيد الذي يساعده على إيجاد صورة للعالم"[1].

فالمسرح الملحمي يقوم أساسا على الجمع بين الدراما والملحمة في إطار واحد، وعبقرية **بريخت** في المسرح الملحمي تتجلى ليس في تناوله للمواضيع السياسية بل بإضفائه الطابع الجمالي على السياسة، وهنا يكون قد سيّس الجمالية وجمّل السياسة، لأن السياسة طبق دسم لا يمكن لأي متلقي هضمه لكن إذا تمت معالجته بطريقة فنية يمكن للمواطن البسيط أن يفقه في السياسة ويكون على دراية بالمستجدات السياسية وبهذا يكون المسرح الملحمي وسيلة لنشر الوعي ومن بين أهدافه أيضا:

- متعة اكتشاف الحقيقة والانتشاء لحظة الإدراك
- التعليم أكثر من التسلية
- التوعية السياسية الماركسية
- لا حبكة قصصية، بل مشاهد تتوالى وتؤدي كل منها دورا فلسفيا أو سياسيا مستقلا، ولا رابطة بين ما قبلها وما بعدها.[2]

المسرح الملحمي مسرح ثوري ذو نزعة تحررية مشبع بالإيديولوجية الماركسية ويعتبر الجمهور كالمناضلين في الأحزاب السياسية، لذا كان يعتمد على الجانب الذهني في عملية التلقي وأن يشركه في العمل لا بالإيهام بل يكسره حتى يكون عنصرا فعالا في العرض وهنا تتحقق اللذّة والمتعة في اكتسابه وعيا لا في تأثره بعاطفة ما وكل هذا يرمي إلى "تحقيق دعوة

[1] - شكري عبد الوهاب، الأسس العلمية والنظرية للإخراج المسرحي، ص158.

[2] - ينظر، المرجع نفسه، ص157.

الجمهور لكي يتوقف وهو يعني القطع يعني التدخل، يعني وضع شيء في حزمة الضوء، يعني أن يعاد النظر في الأشياء وهو فوق كل هذا دعوة للمتفرج لكي يعمل بنفسه بحيث يكون مسؤولا عن تقبله ما يراه وامتناعه عنه باعتباره شخصا ناضجا"[1].

ومن هنا نرى اهتمام **بريخت** البالغ بالتلقي وكلمة ومصطلح المتلقي لا يليق بهذا المسرح بل الجمهور والأصح هو الشعب، لأنّ خطابات **بريخت** التي كان يمرّرها عبر نصوصه وأعماله كانت موجهة بالدرجة الأولى للشعب كون الشعب هو من يقوم بالثورة لا المتلقي التقليدي، وعلى عكس **ستان سلافسكي** الذي يلتزم بأداء الممثل الطبيعي الصادق ومعايشته للدور الصادقة يلتزم المسرح الملحمي بحرفية النص الدرامي باعتباره نصا اجتماعيا، والممثل فيه مجرد وسيلة تعمل على إبراز الأبعاد الاجتماعية.

ويقول **بريخت** في هذا الصدد "أني وبوصفي كاتبا مسرحيا بحاجة إلى قدرة الممثل على معايشة كاملة وعلى إعادة التجسيد الكاملة، هذه القدرة التي يقوم عليها **ستان سلافسكي** لأول مرة بفك رموزها على نحو منتظم، لكن بالإضافة إلى ذلك وقبل كل شيء فإنني بحاجة إلى البعد عن الشخصية هذا البعد يتعين على الممثل تحقيقه من حيث أنه يمثل المجتمع"[2]، فـ**بريخت** لم يدعو إلى اللاتمثيل أو إلى اللاتجسيد بالعكس لكن كان يصر على الجانب التعليمي أكثر من الجانب العاطفي، وهو أراد أن يمزج بين المتعة والتعلم ويصل إلى اللذّة في التعلم، فهو لا يعتمد على الأسلوب الديداكتيكي ويهمل الجانب الترفيهي، بل مسرحه يجمع بين المحاضرات التي يحضرها الناس ليستفيدوا من معلوماتها، نراه يقترب أيضا من ساحة السيرك حيث يستمتع المشاهدون بما يرونه دون أن يتقمصوا الشخصيات، إلا أن الفارق بين المسرح والسيرك وبين قاعة المحاضرات هو أن المسرح الملحمي يقدم عرضا إنسانيا لأحداث

[1]- بيتر بروك، المكان الخالي، تر: سامي عبد الحميد، أكاديمية الفنون الجميلة، بغداد، 1983، ص93.

[2]- برتولد بريشت، نظرية المسرح الملحمي، ص182.

تاريخية أو متصورة جرت في الماضي ولا يرمي إلى وعظ الناس بقدر ما يرمي إلى تعليمهم واستفزازهم، يقول **بريخت** أيضا:"أن الهدف من أبحاثنا يركز على إيجاد الوسائل الكفيلة بإزالة الظروف الاجتماعية المذكورة التي يصعب تحملها"[1].

إذن كان الهدف الأسمى لـ **بريخت** أن يتعود الجمهور على الحضور لقاعات المسرح ويغريه بكل أنواع المتعة والترفيه التي استقاها من تقنيات السيرك وتوظيف الموسيقى الحية وجسد الممثل لكن في مقابل ذلك يتعلم ويغرس في ذهنه أبجديات النضال السياسي والوعي الفكري.

إن "الآرغانون الصغير" يمثل خلاصة الأبحاث البريختية لنظريته المسرحية، وإلحاحه على التقيّد بكل عناصرها، فالممثل في "الآرغانون الصغير" مطالب باتخاذ موقف من دوره كفكرة إيديولوجية، وعليه أن ينبذ كل أشكال ومقومات الربط بينه وبين الشخصية لتقمصها، فحسب **بريخت** لا يمكن بأي حال من الأحوال عرض الشخصية من جديد ولا محاكاتها، إنما دورنا هو إيضاح الموقف منها، بالرغم من "أن بريخت انتقد المسرح الدرامي القائم على المحاكاة والإيهام، إلا أنه لم يبتعد تماما عن المحاكاة وتصوير الواقع، بل تعامل معها بشكل مختلف ومن منظور ماركسي، فبدلا من اعتبار هذا الواقع واقعا جامدا يؤثر المجتمع عل الفرد فيه كما في المسرح الطبيعي، أو يتجابه فيه الفرد مع المجتمع، كما في المسرح التعبيري، طرح بريخت جدلية العلاقة ما بين الفرد والمجتمع"[2]، وذلك بإعادة النظر في وسائل وكتابات أرسطو وعصره، والتفسيرات التي قدمت له، وما يتطلب العصر الحاضر لإيجاد الوسائل الكفيلة بتحقيق مسرح يهدف إلى التعليم والمتعة.

[1]- برتولد بريشت، نظرية المسرح الملحمي، ص82.

[2]- ماري الياس، حنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، ص457.

وكانت جهود **بريخت** ترمي إلى تحديد وتحقيق متطلبات اجتماعية والمحافظة على المسرح كعامل اجتماعي، محرك في ظل الظروف التاريخية الجديدة،"إن مسرح بريخت اعتمد على مادة جديدة وتصميم جديد من غير جفاف في الأداء والمضمون والشكل، ومن غير تنصل عن التسرية والترفيه والتسلية، إن بريخت يوقن بأن على المسرح منذ البداية القيام بالترفيه عن الناس كما في كل الفنون وهذا العمل هو يضفي على المسرح وقاره الخاص"[1]، هذا هو البديل الذي طرحه بريخت فيما يخص دور المسرح، من خلال استرجاع الوظيفة التعليمية عن طريق إدخال أداة تنوير وتعليم اجتماعية على كل المستويات.

3- التغريب عند بريخت وتقنياته:

التغريب من الناحية اللغوية مأخوذة من مادة (غرب)، وقد جاء هذا المصطلح في لسان العرب"غَرَبَ فُلاَنٌ: بَعَدَ" مصدره الغَرْبُ، و"الغَرْبُ الذهاب والتنحّي عن الناس، وقد غَرَب عنَّا يَغْرُبُ غَرْبًا، وغَرَّبَ، وأَغْرَبَ، وغَرَّبَهُ، وأَغْرَبهُ: نحَّاهُ" فأصبح الفعل(غَرَّبَ) ويقال:"غَرَّبَ في الأرض وأَغْرَبَ"[2] وهذا ما يتوافق مع الحديث حيث ورد في اللسان "أن النبيّ صلى الله عليه وسلّم، أمَر بتَغْرِيبِ الزَّانِي سَنةَ إذا لم يُحْصَنْ، وهو نَفْيُهُ عن بَلَدِهْ"[3].

ويعرف التغريب اصطلاحا في معجم المصطلحات الدرامية على أنّه "المصطلح الشائع في اللغة العربية كترجمة لتعبير "Distanciation" وهو الإبعاد الذي أطلقه الشكلاني الروسي "شكلوفسكي Chklovski" واستخدم لذلك في اللغة الروسية تعبير " Priem Ostranenija" الذي يعني تعديل إدراك الشيء المألوف من خلال إبراز الشاذّ فيه، استند

[1] – عقيل مهدي يوسف، أسس نظريات فن التمثيل، ص233.

[2] – ابن منظور، لسان العرب، ص3225.

[3] – المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

المسرحي الألماني "برتولت بريخت"إلى نفس المفهوم واستعمل تعبير تأثير الإبتعاد "Verfremdungseffekt" في نظريته حول المسرح الملحمي"[1].

وهذا لا يعني أن **بريخت** تأثر كثيرا بـ**شكلوفسكي** بل يعتبر فقط محطة بارزة في جنيالوجيا التغريب عند **بريخت** الذي تمرّد عن القيم الجمالية السائدة، وأعلن قطيعة مع المسرح الأرسطي السائد في تلك الحقبة وليس التغريب هو المقصود بل الأثر منه وانعكاسه، وتأثيره على المتلقي.

ويقول **بريخت**: "إن تغريب حادثة أو شخصية، يعني ببساطة تخليص تلك الحادثة والشخصية مما فيهما ظاهر، معروف أو بديهي، وإيقاظ الدهشة أو الفضول بدلا منها"[2]، هذا الطرح مستوحى من الفلسفة **الهيغلية** و**الماركسية** حيث نجد الإنسان نفسه غريبا داخل مجتمع إنساني مختل للعلاقات التي يتوجب وجودها بين أفراده فتحكمه قواعد وقوانين عادلة ومقبولة، فالإنسان في نظرية الاغتراب عند **هيغل** و**كارل ماكس** تعني ذلك الذي يجد نفسه وسط تناقضات وحتميات مجبر على العمل بها بالرغم من عدم قبوله لها كقاعدة في علاقاته الاجتماعية، ولهذا لجأ **بريخت** إلى الاغتراب لعرض هذه العلاقات غير طبيعية من منظور سياسي بحت، وعليه، فالممثل عند بريخت يمثل موقفا سياسيا والحوار الدرامي الذي يؤديه هو في نهاية المطاف وجه آخر لصراع الأفكار السياسية والإنسانية.

الكثير من لم يفهموا جيدا فلسفة **بريخت**، يذهبون إلى أنّ التغريب يقتل الإبداع وهذا طرح خاطئ ومعاكس تماما لما دعا إليه **بريخت** وبالإضافة إلى تمسكه بالجانب السياسي والإيديولوجي في المسرح لم يُهمل الجانب الجمالي الذي في نظره أساس رؤيته، لذا كان يدعو

[1]- ماري إلياس، وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، ص139.

[2]- فردريك أوين، برتولت بريخت، حياته، فنه، وعصره، تر: ابراهيم العريس، دار ابن خلدون، بيروت، 1973، ص161.

إلى "تسييس الجمالية" وخير دليل اهتمامه بتقنيات السيرك وجسد الممثل، والسياسة في نظره طبق دسم لا يثير شهية "الشعب" لكن إذا قدمت في طبق وأزيلت عنها الشحوم وقدمت بطريقة فنية وجمالية راقية تخاطب العقول يمكن أن تستقطب الجمهور، يتمتع بالعرض ويخرج بتساؤلات وأفكار عن ما يحدث وهذا المراد المبتغى من طريقة التغريب وهذا هو تأثير الابتعاد الذي يرتكز عليه المسرح الملحمي البريختي.

ومن بين التقنيات التي اعتمدها **بريخت** لتحقيق التغريب في العرض المسرحي نجد:

3-1الطابع السردي والروائي:

لقد استخدم بريخت القالب السردي في عرضه للأحداث، "في صورة قصة من الماضي تروى أمام المشاهدين كما يروي شاهد عيان لمن لم يروه بأنفسهم، وبدل أن تكون المواقف المتوترة الحافلة بالصراع هي محور العمل المسرحي، كما في المسرحية التقليدية، تصبح القصة وتسلسلها، المعبر الأول عن تجربة المسرحية الاجتماعية"[1]، وهذا ما يجعل النص المسرحي أكثر تميزا، قد يغيب فيه الفعل أحيانا، ولا تروى القصة عن طريق القص بمفهومه القديم، بل عن طريق خطاب مسرحي موجه بطريقة غير مباشرة إلى الجمهور، يدرك من خلالها المشاهد أنّ "لمهم ليس ما حدث، وإنما كيف حدث"[2]، ليستخلص في الأخير الدروس من هذا الحدث الذي وقع في الماضي.

[1] – عبد القادر القط، فن المسرحية، الشركة المصرية العلمية للنشر، لونجمان، القاهرة، 1998، ص421-422.

[2] – ماري إلياس، وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، ص458.

3-2القطع أو التقطيع:

يقصد بالتقطيع "الشكل الذي ينتظم فيه العمل المسرحي بحيث تتحدّد المفاصل الرئيسية للحدث من خلال تقسيمه إلى وحدات"[1]، بما أنّ التقطيع يعد من أهمم عناصر الشكل المسرحي، لأنه ذو علاقة وثيقة بالمعنى الجمالي للعمل، فهو يحدد نوعية التلقي المطلوبة (إيهام/كسر إيهام)، فقد عمد **بريخت** إلى هذه الوسيلة لتحقيق الأثر التغريبي، بإرشاد المؤلف المسرحي إلى تقطيع الحدث إلى أجزاء، حتى تغيب الحبكة ولا يحدث تسلسلا منطقيا للأحداث، فالحكاية عند **بريخت** لا تقدم في تسلسل منطقي ومتصاعد كالتي نجدها في المسرح الدرامي التقليدي، وإنما تقدم ونروى على شكل شرائح، وعناوين تعرض على شاشات، وأغنيات.

وظهرت وسيلة التغريب هذه لأول مرة في"مسرحية بريخت "رجل لرجل"... وفيها تتحول شخصية "غالي غاي"، بالأحداث إلى شخصية متعطشة للدماء، يلفت إليها نظر الجمهور، ويوجه تفكيره إلى دوافع هذا التغيير، سيجعلون منه جزارا في غمضة عين إذا لم نلحظه"[2]، وظهر في هذه المسرحية ولأول مرة مبدأ التغيير "أن الإنسان قابل للتغيير"، حيث إنّ أحداث هذه المسرحية دارت في الهند،"إذ يذهب مبشر إرلندي بائس هو "غالي غاي"، ذات يوم ليشتري سمكة طعاما له ولزوجته. في الطريق يوقفه ثلاثة جنود انكليز كانوا قد فقدوا العضو الرابع في فريقهم، وبات عليهم العثور على بديل له مهما كلف الأمر. والواقع أن رفيقهم، جيب، الذي كانوا قد حاولوا برفقته سرقة أحد المعابد الدينية، فقد جزءا من شعره خلال المغامرة، ولا يجب أن يراه أحد الآن وإلا تم التعرف عليه كواحد من المجرمين، ومن جهة ثانية أسر هذا التاعس مقبل الراهب الذي حوله إلى إله لكي يغش المؤمنين، في

[1]- ماري إلياس، وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، ص141.

[2]- محمد غنيمي هلال، في النقد المسرحي، دار العودة، ط1، بيروت، 1982، ص163.

الوقت نفسه تحدث عملية تحويل غريبة قصد إحلال غالي غاي محل جيب، حيث يسلم الايرلندي نفسه، طوعا، للمغامرة التي يرى أنه سيستفيد منها، ويصل إلى حد إنكار زوجته، وفي سبيل إغراقه أكثر وأكثر وربطه بهم مزيدا من الربط، يقنعه رفاقه ببيع فيل مزيف مصنوع من عتاد عسكري، ثم يتهمونه بالاحتيال ويحكمون عليه بالموت، ويزعمون تنفيذ الحكم واضعينه في موقف يتلو معه صلواته الأخيرة. وهكذا يصبح "غالي غاي"، بالفعل، الجندي جيب، ويحقق أعمالا عسكرية باهرة إلى حد أنه يحتل، بمفرده، حصن "الدشوار"، وحين يعود جيب الحقيقي، لا يتعرف إليه أحد، وينتهي به الأمر للتحول إلى غالي غاي"[1]، فلقد كانت الحبكة في هذه المسرحية تشكل نوعا من القطع، باستخدام العناوين الداخلية، ومقاطع من الأغاني تقطع كل حدث يصل إلى ذروته.

3-3التكرار:

يعمد المؤلف لتحقيق الأثر التغريبي أن يدخل في بناء المسرحية ذاتها، وفي لغتها، فقد لجأ إلى التكرار وازدواجية الشخصيات والأحداث في البناء، "الذي ينتج عنه بعض التضاد لكي يلفت انتباه المشاهد إلى وجود إمكانيات أخرى للقضية الواحدة"[2]، حتى لنجد السيد "بونتلا" يعلّق بالتلميح، وهو في نشوء السكر الفياضة على شخصية السيد "بونتيلا" المتعصب في حالة اليقظة، ونفس النقطة بالنسبة إلى مسرحية "طبول في الليل" تتكرر المناقشة التي تجري بين اثنين، عن طريق سفرجي يعيد حكايتها إلى زبون جديد لحظة وصوله[3]، إنّ الغرض من هذا الأسلوب، هو إعطاء فرصة للمشاهد أن يرجع إلى الوراء و إعادة التفكير في نقد سلوك الشخصية بدل أن يتماهى معها.

---

[1]- فردريك اوين، برتولت بريخت (حياته، فنه، وعصره)، ص 83.

[2]- Gray Ronald- Bertolt Brecht, grove press, new York, 1961, p67.

[3]- ينظر: عقيل مهدي يوسف، أسس نظريات فن التمثيل، ص242.

3-4الإضاءة وفراغ الفضاء:

يقول بريخت:

أي مهندس الإضاءة، أعطنا ضوءا على المسرح

فكتاب المسرح والممثلون يقدِّمون تصوُّرنا للحياة

في جو نصف معْتِم..وضوء الغسق يهدهدنا

إلى النوم..لكنا نريد أن يكون النظارة

دائمي اليقَظَة والانتباه. فلندعهم

يحملوا في الضوء الباهرِ [1]

هذا ما كان يطالبه **بريخت** من المخرج المسرحي أن يستعين بالإضاءة القوية على خشبة المسرح، حتى لا تتيح الفرصة إلى المشاهد بأن يشعر بتوهم الحقيقة ويستغرق في أحلامه، وحتى في مشهد الليل كان **بريخت** يستعمل الإضاءة عن طريق استخدام مصابيح تبدو كأنها قرص القمر، وهكذا يبقى الممثلون دائمي اليقظة والانتباه بعدم الاندماج مع الشخصية التي يصورونها، مؤيدا ذلك بقوله:"إن أحدًا لا يمكن أن يتوقع أن تخفى المصابيح الكاشفة في حَلْقة الملاكمة، فلماذا نخفيها فوق خشبة المسرح؟"[2].

[1]- ينظر، عبد القادر القط، في فن المسرحية، ص422.

[2]- المرجع نفسه، ص422-423.

4-التعليمية أو الديداكتيك في مسرح الطفل:

المتفرج في العرض مفردة أساسية ومساهمة مكونة له وبدونه تسقط المعادلة المسرحية، فإذا كان **بريخت** يتعامل في مسرحه مع الجمهور لتوعيته وترشيده فمن الممكن استعمال منهجه واستثماره في المسرح الطفولي، فبريخت كان يدعو إلى المسرح التعليمي"الديداكتيك" السياسي لكنه في المبدأ لا يختلف كثيرا عن المسرح المدرسي إذا نزعنا منه الإيديولوجيات وكل الشوائب السياسية لأنّ الطفل ليس بإمكانه استيعاب مثل هذه الأمور، لكن بإمكانه أن يتعلّم ما يهمه وما يفيده إذا استطعنا أن نمزج بين المتعة والتعلم.

فإذا كان **بريخت** يدعو إلى "تسييس الجمالية" لمسرح الكبار فيمكن في مسرح الطفل أن نستفيد من بعض تقنياته لنصل إلى الهدف نفسه، حتى ولو كان مغايرا في المضمون لكن الشكل يبقى نفسه ونحقق "جمالية التعلم" أو "اللذة في التعلم"، وبما أنّ **بريخت** كان مهتما بالشؤون الاجتماعية وهذا ما نجده في نصوصه، فعلى كاتب مسرح الطفل أيضا أن يهتم بالمجتمع الذي يعيش فيه الطفل، ذلك أنّ "الاتصال بالأطفال يخضع في مضمونه وأساليبه لمعايير المجتمع وطرق التفكير السائدة فيه. ولذلك فالأطفال وهم يستدمجون الثقافة يكتسبون مفهومات كثيرة عما هو سلبي أو ايجابي. فالأهداف التي ينبغي أن يضعها الاتصال الثقافي هو تشكيل ثقافة للطفل تكون متوافقة مع ما يناسب الطفل واحتياجاته وما يتوافق مع تطلعات المجتمع"[1].

فالمنتوج الثقافي الموجه للطفل ضروري أن يكون مبطن بما ينفعه ويفيده وضروري أيضا أن لا يكون مختلفا عن بيئة الطفل ومحيطه مراعين بذلك المستوى الإدراكي للمتلقي الصغير حتى يتمكن من استيعابه وهنا يكون المسرح كمنتوج ثقافي وسيلة اتصالية بالغة التأثير في الطفل، وتجعل من عملية اكتسابه للثقافة عملية سريعة ومفيدة لمعنى أخر.

[1]- فيصل عباس، علم نفس الطفل، النمو النفسي والانفعالي للطفل، ص138.

إنّ هدف الاتصال الثقافي المتمثل في المسرح ينبغي أن يوجه الطفل إلى اكتساب الوسائل والأساليب التي تتيح له استيعاب الثقافة بصفة عامة "وأن يمارس طرق التفكير التي يستطيع بها حلّ ما يعترض حياته من مشكلات ومواقف. ولهذا كان هدف الاتصال الثقافي هو إشاعة ثقافة تقوم على العقل والاستنارة، وإحلال قيم ومثل وأهداف تقوم على الحقائق وعلى أسس موضوعية"[1].

هذا رأي المختصين في علم نفس الطفل وتصورهم للثقافة التي يمكن أن يستهلكها الطفل واستند فيصل عباس على "العقل والاستنارة" وهذا ما يدعو إليه المسرح الملحمي أيضا وما يحققه التغريب "فجوهر نظرية التغريب هو إحلال نشاط فكري ثاقب ونقدي"[2]، والسؤال الذي يطرح نفسه هل بإمكان الطفل أن يستوعب الأفكار التي قد يطرحها العرض المسرحي؟ وهل هذا مناسب لسن الطفل؟ وأي مرحلة عمرية تكون مناسبة لهذا النوع من العروض التي تخاطب الأذهان والعقول؟ وفي هذا السياق يرى **بياجيه** "piaget" "أن الطفل يوسع تدريجيا من آفاقه العقلية حتى يستطيع أن يكون خلفية للتجريدات الواسعة والمعقدة، وباقتراب الطفل من سن السابعة يصبح أكثر قدرة على الاستنباط في تفكيره ويصبح أكثر موضوعية ودقة. ومنذ هذه السن يصبح تفكيره شيئا فشيئا شبيها بتفكير الراشد الكبير"[3].

إنّ تحليل **بياجيه** يشجع إمكانية الاستثمار في مسرح للطفل يخاطب عقولهم بلا مزايدة ولا استخفاف، والطفل إذا بلغ السابعة صار بإمكانه استيعاب الأمور وإدراكها حتى في ديننا الحنيف يحثنا ويوصينا نبينا الكريم عليه الصلاة والسلام على تعليم الطفل الصلاة على سبع،

[1]- فيصل عباس، علم نفس الطفل، النمو النفسي والانفعالي للطفل، ص138.

[2]- ابرينج نيتشر، برتولت برشت والسياسة، النظرية السياسية والممارسة الأدبية، تر: كامل يوسف حسين، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986، ص28.

[3]- عبد الرحمن عيسوي، سيكولوجية النمو، دراسة في نمو الطفل المراهق، ص58.

فهذه الشريحة من الأطفال فما فوق بإمكانها استيعاب عرض مسرحي مشفّر حسب مستواهم الإدراكي.

من المستحيل أن نكتفي فقط بالمسرح كوسيلة تعليمية لكن بإمكانه المساهمة في تصحيح بعض المفاهيم الخاطئة التي تتسرب عبر الثقوب والفتحات التي أحدثتها وسائل الإعلام ومواقع الانترنيت التي أصبحت في متناول الأطفال وذلك حرصا على المحافظة على قيم الطفل العليا ومثله السامية، ومن خلال مسرح الطفل يمكن أن نغرس بعض القيم ومنها:[1]

أ- القيم النظرية:

تتمثل في اكتشاف الحقائق والمعارف من أجل تحقيق التوازن بين الأشياء على أساس ماهيتها، وهذه القيم تتسم بالاتجاه الفكري العقلي والتجريبي والنقدي.

ب- القيم الاقتصادية:

يتميز الأطفال بهذه القيم من ناحية الاهتمام النفعي فيحرصون على جمع الألعاب المركبة بالنسبة للطفل واعتبارها ملكا خاصا بهم.

ج- القيم الجمالية:

يهتّم الأطفال بالناحية الجمالية فيما يحيط بهم، فهم ينظرون إلى ما حولهم نظرة التنسيق والتأليف الشكلي، ويتذوقون كل ما هو جميل، وترسيخ هذه القيمة لا تقتصر فقط على الفنانين بل يجب أن يمتد كل المعلمين والمتذوقين للفن والمهتمين به.

[1] - ينظر، زينب محمد عبد المنعم، مسرح ودراما الطفل، عالم الكتب، ط1، القاهرة، 2007، ص23.

أضف إلى ذلك القيم الدينية، والقيم الاجتماعية التي يجب أن تولى أهمية بالغة، وشرط حصول كل هذا إذا اعتمدنا مسرح الطفل كوسيلة هو الفرجة المسرحية والمتعة واللذّة، وهذا ما حرص عليه **بريخت** أيضا في مسرحه والدليل على ذلك اهتمامه البالغ بجسم الممثل واستعماله للقناع والحركة، بالإضافة إلى الموسيقى والأغاني وكل هذه العوامل تساهم في خلق الفرجة المسرحية التي تناسب أيضا ذوق الطفل وطبعه المتسم بالملل السريع، فحركة الممثل بإمكانها شد انتباه الطفل وهنا بإمكاننا استعمال طريقة المسرح الملحمي لترقية مسرح الطفل.

والمسرح الملحمي "مسرح حركي أو بمعنى أدق أن الحركة تعتبر مادة المسرح الملحمي وتشكل عنصرا أساسيا فيه من حيث الاستخدام والتوصيل وبما أن الحركة مادة المسرح الأساسية ينبغي استخدامها بحذق وذكاء لكي تحقق الركائز الأساسية لقدرتها التغريبية"[1]، لذا يمكن أن نتساءل عن إمكانية تمتع الطفل بمسرحية بتقنية التغريب، هذا الطفل المعروف باندماجيته وقابليته للإيهام والغوص في مغامرات القصة باندماجه في شخوص المسرحية حتى يصل إلى تخيّل نفسه مكان بطل المسرحية وهنا تتحقّق اللذّة، إلا أنّه إذا أحس بأنّ المسرحية المقدمة بطريقة **بريخت** تعنيه وتستثير فضوله يمكن أن تشدّ انتباهه ويشارك في المسرحية وكأنها لعبة، ومعروف أيضا أهمية اللعب في حياة الطفل والمتعة التي يحققها له وثبت أيضا تأثر بريخت بمسرح النو والمسرح الصيني الذي مبني أساسا على الأقنعة التي تعتبر أيضا وسيلة تغريبية، وهذه التقنية الجمالية أيضا تستهوي الطفل.

[1] – عبد الكريم عبود، الحركة على المسرح بين الدلالات النظرية والرؤيا التطبيقية، دار الفنون والآداب للطباعة والنشر والتوزيع، العراق، ط1، 2014، ص222.

ومن هنا "لابد للمخرج المسرحي في إطار التصور الميزانسيني أن يستثمر الأقنعة الدرامية الوظيفية بطريقة كلية أو جزئية أو بطريقة مباشرة أو غير مباشرة، أو بشكل تقريري حرفي أو مجازي استعاري ومن الأحسن أن يشرك المخرج الأطفال في انتقاء أنواع الأقنعة"[1].

ومن هنا نخلص إلى أنّ ما دعا إليه **بريخت** في نظريته للمسرح الملحمي والتقنيات التي وظفها في عمليته الإخراجية يمكن أن تلهم المخرجين المسرحيين المهتمين بالطفل حتى نرقى إلى أعمال ذات قيمة فنية جمالية رفيعة المستوى، ومن المستحيل أن يتحقق هذا في غياب نصوص مسرحية للطفل تتناسب مع هذه الرؤية والجانب التعليمي، يجب أن يكون أولا في النص وأن يدرج بطريقة ذكية وسلسة حتى لا ينفر الطفل، فإذا دعا **بريخت** إلى مسرحة السياسة فعلى رواد مسرح الطفل أن يدعوا إلى مسرحة المناهج الدراسية أو مسرحة القيم الاجتماعية والثقافية وحتى الدينية فالقرآن الكريم به زخم كبير من القصص الرائعة والمؤثرة التي يمكن أن تمسرح، وإذا قدمت بطريقة فنية وبتقنيات العرض الحي الذي يحقق المتعة يكون التأثير تحصيلا حاصل، وهنا يتمتع الطفل ويتعلم ونكون قد تجنبنا الفن من أجل الفن أو كما يقال باللغة الفرنسية "juste pour amuser la galerie"، وعليه إذا اعتمدنا المدارس الإخراجية المبنية على أسس أكاديمية يمكن أن نصل إلى مسرح طفل ذكي ومؤثر.

ثالثا: مايرخولد والتجديد في المسرح:

أسفرت تجربة **ستان سلافسكي** على تكوين جيل مهم من الممثلين والمخرجين منهم الذين واصلوا في نفس مبادئ المدرسة الواقعية ومنهم تمرّد على أسسها ونادى بمسرح آخر ومتجدد وذلك لإحساسهم بركوض الحركة المسرحية وتدهورها، ومن بين هؤلاء المجددين المخرج المعروف باسم **مايرخولد** وهو **كارل تيودور خازمير** المولود في 28 فبراير 1874 بمدينة **بنزا** الروسية، وهو من أصول ألمانية اعتنق الديانة الأرثودكسية وكنى نفسه "فسفولد

[1] - جميل حمداوي، مسرح الطفل بين التأليف والإخراج، مكتبة المعارف، ط1، الرباط، 2010، ص42.

إميليفيتش" التحق بكلية الحقوق بجامعة موسكو، ولكنه ترك الدراسات القانونية، والتحق بمعهد الفيلهارمونيا ثم التحق بعدها إلى فرقة مسرح الفن كممثل فور تأسيسه عام 1898م[1].

ومنذ بداياته مع مسرح الفن لم يكن مقتنعا بطريقة عملهم، ولم يكن مناصرا لنقل الواقع كما هو على المسرح، والطبيعية في الأداء فهو"يعترض على الاهتمام بالشكل والجمال، ونادى بالاهتمام بالفكرة، لذا ترك العمل مع فرقة مسرح الفن عام 1902، ليبدأ نشاطه من خلال رئاسته لجمعية الدراما الجديدة، وتوليه إخراج مسرحياتها بأسلوب رمزي انطباعي، وجاب بهذه الفرقة، المقاطعات الروسية حتى عام 1905، ثم عاد إلى موسكو ومسرحها الفني، ليرأس الاستديو التجريبي الذي أنشأه ستانسلافسكي"[2].

وهذا التمرد على منصب **ستان** لم يجعل منه عدوا له بل كان **ستان** يشيد بأعمال **مايرخولد** ويحترمها، وفي إحدى تدريبات **مايرخولد** لممثلين فصّل رؤيته في كلمات مقتضبة: "قلت لكم دائما إن هناك شيئين أساسيين لإخراج مسرحيات: الأول هو أن نكتشف فكر المؤلف، ثم نقدم هذا الفكر في شكل مسرحي، هذا الشكل أسميه "لعبة المسرح"[3].

يتضح من مما قاله **مايرخولد** عن اهتمامه بالفكر "فكر المؤلف" وهذا يعني الالتزام وهذا ما جعل **بريخت** يتأثر بما دعا إليه الذي هو الآخر يخاطب الفكر لا العواطف ثم توظيفه لكلمة "لعبة المسرح" وهذا يتضمن في طياته بوادر التغريب والابتعاد عن الاندماج، فالممثل يلعب ويُظهر بأنه يلعب وهذا مخالف تماما لما دعا إليه **ستان**، "لقد حان وقت اللاواقعية في

[1]- ينظر: شكري عبد الوهاب، الأسس العلمية والنظرية للإخراج المسرحي، ص133.

[2]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3]- جيمس روس- إيفانز، المسرح التجريبي من ستانسلافسكي إلى بيتر بروك، ص41.

المسرح من الضروري أن نصور الحياة لا كما تحدث في واقع كل يوم لكن كما نحسها إحساسا غائما في أحلامنا ورؤانا ولحظات سمونا الروحي"[1].

وقوة **مايرخولد** في تمرده ورفضه لما كان سائدا آنذاك في المسرح الروسي ولم يكتف بنقد وإبراز العلّل التي عششت ونخرت المسرح بل اشتغل على تطوير نظرة جديدة في المسرح، وكان مؤمنا بنجاعتها حتى وإن لم تنجح في نظره قد تساهم وتكون لبنة أساسية لما قد يليه من رواد مسرح جدد، وقد كان يقول: "قد لا تنجح في تحقيق فكرة المسرح الجديد...وقد نسقط جميعا، ونكون جسرا للآخرين ليمروا فوق أجسادنا نحو مسرح المستقبل"[2]، فمسرح **مايرخولد** لم يكن فقط جسرا للآخرين بل مدرسة أثرت ولا زالت تؤثر حتى اليوم في المسرح العالمي فهو اعتمد على فيزياء الجسد في عمل الممثل وأن هذه المفاهيم تختلف عن مفاهيم **ستانسلافسكي** لكنها لا تقل أهمية في قيمتها الفنية والجمالية والفكرية، فالممثل كان في المنهج الواقعي النفسي يبدأ بتخيله في خلق الشخصية التي تمثلها من الأحاسيس الداخلية أما بالنسبة **لمايرخولد** إنّ الممثل يبدأ بالحركة وإيقاعها للوصول إلى المشاعر الداخلية.

1- البيوميكانيك عند مايرخولد:

وهي الميكانيكا الحيوية أو علم حركة الجسم ويتكون هذا المصطلح من جزأين:

الأول: بيو Bio ويعني حياة أو إحياء

[1] - جلال الشرقاوي، الأسس في فن التمثيل والإخراج المسرحي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2012، ص202.

[2] - فيسفولد مايرخولد، في الفن المسرحي، تر: شريف شاكر، ج2، دار الغاربي، ط1، بيروت، 1979، ص9.

الثاني: ميكانيكا Mechanica وتعني البراعة اليدوية وقد تكون هذه الميكانيكا ذات علاقة بالآلات، أي ارتباطها بالآلية، أي ذاتية الحركة، أي أنه عمل أوتوماتيكي، لا إرادي منجز من غير تفكير"[1].

وهذا التعريف العلمي للبيوميكانيك، لكن ما يهمنا هو توظيف هذه النظرية الفيزيائية في العمل الإخراجي وعمل الممثل الذي يعتبره **مايرخولد** عاملا، فالعامل ينظم وقت عمله وأوقات راحته وينتج في المصنع، فالممثل أيضا عليه تنظيم وقته على المسرح وحركته، فالعامل في نظر **مايرخولد** عنده الاقتصاد في الحركة وعدم وجود حركات إضافية مجانية، وغير مجدية وهذا رصده عند ملاحظته للعمال في المصانع، "وإذا ما راقبنا الحركات التي يقوم بها عامل ما وهو أثناء عمله فإننا نلاحظ الآتي:

1- عدم وجود حركات إضافية غير منتجة

2- الإيقاعية

3- توافر مركز صحيح للجسم

4- الثبات"[2]

فإذا كان العامل يتفادى الحركات الإضافية غير منتجة وهنا نتحدث عن الإنتاج المادي المصنعي، فعلى الممثل البيوميكانيكي أن يتجنب أيضا الحركات التي لا تحمل معنى ولا تنتج، ولا تعبر عن حالة معينة، فهذا التصور الذي جاء به **مايرخولد** وهذا التجديد الذي دعا إليه لم يكن مخالفا للنظام السياسي الذي كان سائدا في تلك الحقبة، وكثيرا ما كان يستشهد **مايرخولد** في خطاباته بأقوال "لينين" وتوجهه إلى المصانع والاستلهام من عالم العمال،

[1]- شكري عبد الوهاب، الأسس العلمية والنظرية للإخراج المسرحي، ص140.

[2]- فيسفولد مايرخولد، في الفن المسرحي، ص29.

وتقديس العمل والطبقة العاملة هو فلسفة الشيوعيين، ولم يكن يستشهد بأقوال "لينين" وقادة الثورة حبا فيهم أو تمجيدا له بل لتمرير خطاباته وتعزيز منهجه "وكي يمرر خطابه ومنهاجه، فإنه يستشهد بما يقول كمبتكرات ما ألهمته به الثورة- ليكون في السكة، لا خارجها- فحول وجهتنا إلى الفعل في جانبه الحركي، وليس فيما يحمله الفعل من مضمون. وبعبارة أخرى أنه حول وجهتنا إلى الممثل باعتباره منفذ الفعل، ليوازي بين حركته وحركة العامل في المصانع، ما دام العامل هو الوحدة الأساس المعتمد عليها في الإنتاج خصوصا في نظام البروليتاريا"[1].

هذا ما يؤكد معرفة **مايرخولد** بالواقع الروسي ومتطلباته، فاختار طريقا لمنهجه موازيا ومدعما لمطالب المجتمع الروسي، فاعتماده وتقديسه للممثل يطابق تقديس العامل عند السياسيين، واعتماده على جسم الممثل هو بمثابة تفضيل، فكما العامل هو الأساس في المصنع فالممثل في المسرح هو الأساس ويمكن أن يكتف فقط بحركة جسمه وأن يستغنى في بعض المشاهد عن الكلمة وعن النص، كما لم يكن يعتمد **مايرخولد** على الملابس والديكور فالممثل عنده هو مصدر أساسي في الإنتاج المسرحي.

وعليه، يجب استخدام قوانين جديدة وأدوات إبداعية تساعده في تنظيم مادته – جسمه- وبالتالي توظيف أعضاء جسمه بصورة صحيحة معبرة معتمدا على قوانين الإبداع البيوميكانيكي، لذا "يلزم الممثل اقتصاد أكبر في الزمن، وذلك أن الوحدات الزمنية المخصصة للفن تشغل في حدود التوزيع العام ساعة ونصف أو ساعتين في وضع الماكياج أو إعداد الملابس، إن ممثل المستقبل سوف يعمل دون ماكياج مرتديا ملابس إنتاجية خاصة تتلاءم مع

[1]- أحمد أمل، نظرية فن الإخراج المسرحي، دراسة في إشكالية المفهوم، ج1، دار النشر المغربية، ط1، الدر البيضاء، 2009، ص 137.

الحركات والمهمات التي يقوم بأدائها على خشبة المسرح، ويمكنه استخدامها في الوقت نفسه في حياته اليومية"[1].

ممثل المستقبل أو ممثل الآلة هي المصطلحات التي نجدها دائما في خطابات **مايرخولد** التي لاقت نقدا لاذعا من طرف النقاد كونها تجرد الممثل من إنسانيته، وقد لا تحقّق المتعة التي يبنى عليها أي عرض مسرحي، فهل كان **مايرخولد** معادا للمتعة والفرجة في المسرح؟ فإن كان استلهم نظريته من المصانع ومعروف أن المصانع تخلو من عناصر الفرجة والمتعة لكن **مايرخولد** كان يرى عكس ذلك، ويجد "أن الطريقة التي يعمل بها العامل الماهر تذكرنا دائما (الرقص) الذي ينقلنا إلى مشارف الفن، وتصبح مشاهدة إنسان يعمل بصورة سليمة سببا في المتعة، وينطبق هذا على فنان المستقبل"[2]، فالممثل عامل مخلص ومتقن لعمله.

قدسية الحركة في البيوميكانيك ومسرح **مايرخولد** توازي قدسية العمل والعمال عند الشيوعية، لكن يمكن أن يعاب على هذا المذهب والتيار المسرحي هو أنّه مستوحى من نظرية **فريديرش تايلور** (1856-1915) مهندس ميكانيكي أمريكي خبير في الإدارة العلمية، معروف بسعيه لتحسين الكفاءة الصناعية والإنتاجية، وكان محاربا من طرف النقابات العمالية الأمريكية، فكيف **لمايرخولد** أن يستق فنه من أعداء الشيوعية التي ينتمي إليها، فالبيوميكانيك يمكن أن يستنزف جهد العامل الممثل لتستفيد منه جهة أخرى، ومن بين ما كان يقوله "تايلور" وإحدى عباراته الشهيرة لأحد العمال "نحن لا نطلب منك أن تفكر فهناك أناس مأجورون، لهذا إذن قم إذهب لعملك واعمل" وهذا يعني أن العامل لا يفكر وليس من حقه التفكير بل العمل فقط وهذا يتشابه نوعا ما مع الممثل البيوميكانيك أو الممثل الآلة الذي يدرب جسده ويهديه لخدمة العرض.

---

[1]– فيسفولد مايرخولد، في الفن المسرحي، ص31.

[2]– المرجع نفسه، ص29.

فإذا كان **مايرخولد** "يتبنى نظرية (فريديرش تايلور) رغم رفض النقابات الأمريكية لها، فإنّ فهمنا لا يمكن أن ينجرف مع تبنيه لهذه النظرية باعتبارها تضرب عرض الحائط بإنسانية الإنسان، وتجعل من قواه آلة ميكانيكية. فالرفض الحاصل من النقابات الأمريكية رفض سياسي، وقبول **مايرخولد** للنظرية ليس إلا لبناء منهج يهتم بالحركة الجسمانية وكيفية الاقتصاد في تفريغ هذه القوة. بهذه الطريقة سوف نبرئ ساحة مايرخولد"[1]، فمن روج لهذه الاتهامات هم أعداء النجاح لأن **مايرخولد** لم يكن رجل أعمال أو مالكا لمصانع أو مروجا لمسرح تجاري يستنزف فيه جهد الممثلين ليجني الثروة، وقوله أن الطريقة التايلورية "في المسرح سوف تعطي إمكانية أن نؤدي في ساعة واحدة ما يتطلب أداءه في أربع ساعات"[2].

معناه الاقتصاد في الحركة والاقتصاد في النص، فهذا تمرد على الواقعية النفسية وعن العروض التي كانت تدوم أكثر من أربع ساعات والتي يتخللها الملل، وهذا راجع نظره لإعادة تمثيل الواقع كما هو، وهذا لا يعطي صورة جمالية بل صورة مطابقة للواقع بينما هو يرى أن الفن شيء ليس هو الحياة بل كما نراه في صور الأحلام، إذن تبنيه لنظرية "تايلور" من الجانب التطبيقي وأخذ فقط ما يناسبه، "فاستخدام البيوميكانيك أو ميكانيكية الجسم، هو في الحقيقة محاولة تطويع نظرية الميكانيك إلى نظريات التمثيل، وتفترض أن جسم الممثل عبارة عن ماكنة عجيبة مؤلفة من مكائن عدة. وأن مشكلة المسرح الجديدة هي كيفية الوصول إلى صيغة، بحيث تصبح هذه الماكنة بحركة كاملة ولجميع أجزائها (العضلات والغضاريف والعظام والأعصاب)"[3].

[1]- أحمد أمل، نظرية فن الإخراج المسرحي، ص139.

[2]- فسفولد مايرخولد، في الفن المسرحي، ص30.

[3]- أحمد سلمان عطية، الإتجاهات الإخراجية الحديثة وعلاقتها بالمنظر المسرحي، ص66.

فالممثل هو العامل، والجسم هو الآلة فتدريب ممثل المستقبل يكمن في تحكمه التام في جسمه حتى يصل إلى أداء كل عضو في الجسد لمهمة خاصة به تترافق مع مهام الأعضاء الأخرى.

وتقنية البيوميكانيك التي دعا إليها مايرخولد نجد بعض النقاد يسمونها البلاستيكية، والتي كانت تتغدى من عديد أنواع العروض كالغروتسك والسيرك، والأوبرا، والأوركسترا، ففي مجال البلاستيكية في المسرح دعا **مايرخولد** إلى الاقتداء بفن السمفونية، وفي نظره الكلمة ليست الأداة الوحيدة التي بإمكانها التعبير عن المشاعر، "وعليه وجب ظهور مهمة ضرورية في ابتكار وسائل للتعبير عن الأشياء والأفكار التي لا تستطيع الكلمة الوصول إليها والخاصة بالدواخل الدقيقة للإنسان. وكما عمل (فاجبر) عندما كان يعطي مجالا للأوركسترا أن تتكلم عن المعاناة الداخلية، فقد أعطى (مايرخولد) البلاستيكية مجالا لكي تتكلم"[1].

والبلاستيكية تعطى أهمية للجانب البصري أكثر منه للسمعي، تعتمد على القدرة النحتية التي يقوم بها الممثل عن طريق حركة جسده المضبوطة والمدروسة، لذا يجب على الحركات البلاستيكية أن تتكلم لتأخذ موضعها الحقيقي كوسيلة تعبيرية في الفضاء المسرحي عن طريق الإيماءة والإشارة المدروسة بعيدا عن الألفاظ والكلمات، والأفضل في نظر **مايرخولد** فيما يخص علاقة الكلمة بالإيماءة وحتى تكون هناك جمالية واستشعار لخيال المتلقي يجب أن تخالف الكلمة الإيماءة "فمثلا الحركة العنيفة وهي عبارة عن صفعة لخد الممثل المقابل دلالة الغضب. وبذلك تحمل الحركة معناها الأصلي المطابق للكلمة، أما إذا استخدمنا حركة غير مطابقة فان التأثير سيكون دلالة أخرى في ذهن المتفرج، وبهذا نحقق بنية ظاهرية للحركة غير المطابقة للكلمة"[2].

[1] – عبد الكريم عبود، الحركة على المسرح، ص187.

[2] – المرجع نفسه، ص188.

وبهذا يكسر الإيهام ويكسر الأداء الواقعي الطبيعي الذي يمكن للمتفرج أن يندمج معه بأحاسيسه وعواطفه، الأمر الذي قاطعه **مايرخولد** و**بريخت** أيضا، وبما أنّ البيوميكانيك مبنى أساسا على فيزياء الجسد فكان لزاما على ممثلي **مايرخولد** التمتع بلياقة بدنية وكان يعتمد في تدريب فريقه على:

أ- الجمباز السيركي:

بالإضافة إلى الجانب الجمالي الذي يمكن أن يوفره الجمباز السيركي والمتعة البصرية التي يخلقها في العرض المسرحي يساهم أيضا في تنمية القوة العضلية للممثل، "فعلم البيوميكانيك الذي لابد منه للممثل هو الذي جعل النتائج التي توصل إليها الممثلون لمواظبتهم على التدريب في صالات المبارزة والجمباز السيركي وفن الحواة نتائج غير متوقعة"[1]، فإذا تمكن الممثل من تقنيات الجمباز صار بإمكانه ملأ الفراغ فقط بجسده عن طريق الحركة والمبارزة "L'ESCRIME" التي يكتسب من خلالها الممثل الرشاقة والدقة في التحرك، والمبارزة لحد الآن تدرس في أكبر معاهد التمثيل باختلاف توجه المدارس الإخراجية.

ب- الجمناستيك:

رياضة أخرى أدرجها **مايرخولد** في ترسيخ منهجه ولإثبات نجاعته كان قاسيا مع ممثليه، فالجمناستيك يتطلب جهدا كبير وطاقة، وركّز على الأنواع الثلاث: الجمناستيك الإيقاعي، والجمناستيك الأكروباتي وجمناستيك الترامبولين، حيث هذا النوع من الرياضة المسرحية يساعد على تشكيل الليونة البلاستيكية التي يراها **مايرخولد** الأساس عند فن الممثل.

[1]- فيسفولد مايرخولد، في الفن المسرحي، ص21.

ج- الألعاب البهلوانية:

والتي يراها لبنة أساسية في العرض المسرحي الجديد والتي تحقق صفات كثيرة والمتمثلة في السرعة والذوق الرفيع واللياقة، والدقة وعدم المبالغة والإفراط في الحركة ليتم التوصل في النهاية إلى صورة تعبيرية جمالية مشكلة بجسد الممثل.

2- البيوميكانيك في الإخراج المسرحي:

إن الهدف من البيوميكانيك هو توحيد عملية الإخراج والدفع به إلى الاحترافية، ففي نظر **مايرخولد** إذا تم الاعتماد على الممثل وتدريبه حتى يتمكن من السيطرة التامة والدقيقة على جسده فإنّ عملية الإخراج تسهل وتطبق نفس التقنية على الكوميديا كما على التراجيديا ونادى **مايرخولد** بما أطلق عليه "المسرح الشرطي" والذي استلهمه من العالم الروسي "إيفان بافلون" (1849-1936)، وهو عالم بيولوجي استقى منه **مايرخولد** الشرطية ويعتمد المسرح الشرطي على مبادئ أساسية:

- المسرح الشرطي يحرر الممثل من الديكورات

- البساطة في العروض وإمكانية تقديمها في الساحات العمومية

- حذف الفصل بين القاعة والخشبة

- ترك المجال لإبداع الممثل فمهمة المخرج في المسرح الشرطي تصبح مجرد جسر يصل روح المؤلف بروح الممثل.

– إستشعار خيال المتلقي، فهو خالق رابع إضافة إلى المؤلف والمخرج والممثل فهو يكمل إبداعيا رسم التلميحات التي يقدمها العرض على خشبة المسرح. [1]

فالمخرج في المسرح الشرطي لزام عليه أن يصنع عرضا بسيطا مادته الخامة جسد الممثل الذي يخلق المتعة والإثارة عن طريق الحركات الأكروبانية المتقنة، وأن يجعل المتفرج لا ينسى بأنه يشاهد عرضا أمام ممثلين يؤدون أدوارهم كما هو الحال عند مشاهدة لوحة فنية فالمشاهد لا ينسى أنها لوحة من ألوان وخيش وريشة رسام، فالمسرح الشرطي يكسر الإيهام "إن التكنيك الشرطي يناضل ضد الطريقة الإيهامية، أنه ليس بحاجة إلى الوهم"[2].

يتبع **مايرخولد** نفس مراحل العملية الإخراجية العادية لكن طريقة التعامل تختلف فنجد:

2-1التعامل مع النص:

يذهب الكثير إلى أنّ **مايرخولد** بحكم اهتمامه بالجسد لا الكلمة، قد يهمل النص ولا يوليه أهمية في عمليته الإخراجية لكن الواقع عكس ذلك حتى وإن كان متشددا مع الكتاب، إلا أنّ النص عنده حلقة أساسية في العرض المسرحي وضروري على المخرج أن يتعمق فيه، وأن يفك شفراته قبل توزيع الأدوار وبداية التدريبات، فالمرحلة الإخراجية عند **مايرخولد** مقسمة إلى مرحلتين:

*المرحلة الأولى:

تتمثل بالعمل المستقل الذي يدرسه مع نفسه.

[1]– ينظر، أحمد أمل، نظرية فن الإخراج المسرحي، ص108-109.

[2]– فيسفولد مايرخولد، في الفن المسرحي، ص87.

***المرحلة الثانية:**

العمل المشترك مع الممثلين والفنيين، وكلما "بذل المخرج جهدا أكبر في المرحلة الأولى، تمكن من إنجاز العمل بطريقة أسهل في المرحلة الثانية"[1]

فالمرحلة الأولى هنا هي تعرف المخرج على النص والتعمق فيه، والكشف عن نقاط قوته ونقاط ضعفه، والقيام بالتقطيعات اللازمة وتصور الكاستينج اللازم، ووضع خطة إخراجية مبدئية وأولية انطلاقا من النص قابلة للتغيير أثناء التدريبات لأنّ **مايرخولد** يرى أنّه ليس من حق المخرج إعداد خطته بكل تفاصيلها وبوقت يسبق فيه التمارين مع الممثلين "فالعرض المسرحي لا يولد إلا عندما نقبل على الفرقة المسرحية، ونواجه مبادرات الممثلين العديدة"[2]، وما يعنيه بمبادرات الممثلين هي اقتراحاتهم وإضافاتهم في الرؤية الإخراجية وحتى في الحوارات التي يقدمونها عن طريق الارتجال ويتم اعتمادها من طرف المخرج إن كانت تخدم المعنى للمشهد.

ويصر **مايرخولد** على عدم حصول الممثلين على النص قبل المخرج فهو يحذر من "أن يقع النص المسرحي في أيدي الممثلين قبل أن يتناوله المخرج بالدراسة والتحليل. ويعود سبب ذلك إلى أن الكاتب المسرحي يوزع اهتمامه على جميع الشخصيات، أما المخرج، فيقوم بعمل تحضير يحول فيه النص إلى مجموعة أفكار يطرحها الممثلين، وهذه الأفكار لا تمتلك شكلا واحدا يمكن اعتباره الشكل الوحيد المعبر عن المضمون، بل تمتلك أشكالا متعددة"[3]، فلم يكن يلتزم **مايرخولد** بتقديم النص حرفيا كما جاء بل كان يعدله ويحذف ما لا يراه نافعا، فقد كانت له السلطة في التعامل مع النص لأنّ الجمهور عندما يأتي إلى القاعة يأتي لمشاهدة

[1]- أحمد سلمان عطية، الإتجاهات الإخراجية الحديثة وعلاقتها بالمنظر المسرحي، ص64.

[2]- فيسفولد مايرخولد، في الفن المسرحي، ص226-227.

[3]- أحمد سلمان عطية الإتجاهات الإخراجية الحديثة وعلاقتها بالمنظر المسرحي، ص69.

عرض لا لسماع نص مسرحي، فلو أراد هذا لاكتفى بقراءة النص في بيته دون أن يكلف نفسه عناد القدوم إلى المسرح وهذا ما يعطي سلطة للمخرج على الكاتب، فلسفة **مايرخولد** تنبع من إيمانه بأن المخرج أقرب إلى أن يكون كاتبا مسرحيا من أن يكون الكاتب المسرحي مخرجا.

فمن أجل "أن لا يحرم (مايرهولد) كتاب المسرح من المشاركة في إخراج أعمالهم، دعاهم للمشاركة عن قرب مع المخرج والممثل، والعدول عن الوقوف على بعد، ومراقبة نصوصهم المسرحية وهي تتمزق، لتعاد صياغتها من جديد وبطريقة المخرج الخاصة"[1]، وهذا معناه أن العمل الإخراجي عند **مايرخولد** مخبري بمعنى الكلمة يشارك فيه الكل، فالنص يتغير ويتطور ما دام ورشة التدريبات لم تنته، والكاتب الجيد والملائم للمسرح الشرطي هو ذاك الذي يكون في خدمة المخرج والفريق.

ويقول **مايرخولد**: "يجب عليهم أن يدركوا أن ما يطلب منهم هو تقديم مسودات وفصول مسرحية لا تتخذ صورة نهائية ليعمل صوغها المخرجون والممثلون، ويجب عليهم مادامت الكلمات لم تلفظ بعد أن يصغوا إلى رغبة الممثل ويقدموا له الجمل الضرورية، يجب عليهم أن يعملوا بالاشتراك مع المخرج والممثل"[2].

هذا لا يعني طمس شخصية الكاتب أو التقليل من شأنه لأنّ الكتاب المسرحيين هم أيضا ساهموا في تجديد المسرح والذين قدموا نصوصا مختلفة عن النص الطبيعي، وهذا النوع من الكتاب الذين أشاد بهم **مايرخولد** ومن بينهم الكاتب **موريس ميترلينك** وهو شاعر ومؤلف مسرحي فرنسي ولد في بلجيكا، متحصل على نوبل للآداب عام 1911م، وفي نصوصه كان يميل إلى التلميح وكانت أيضا تفتقد للحركة في كيفية بنائها "فالتراجيديا حسب

[1]- أحمد سلمان عطية الإتجاهات الإخراجية الحديثة وعلاقتها بالمنظر المسرحي، ص68.

[2]- فيسفولد مايرخولد، في الفن المسرحي، ص217.

رأيه- أي ميترلنك- لا تتبدى في أكبر تطور للفعل التراجيدي، ولا في الصرخات التي تمزق نياط القلوب، بل العكس في الشكل الأكثر هدوءً وسكونا، وفي الكلمة التي تقال بصوت منخفض"[1]، والتقليل من المفصح عنه في نصوص **ميترلينك** يتماشى ونظرية المسرح الشرطي التي تبقى فراغات في العرض يملأها المتلقي بخياله، والتعبير الصامت يلعب دورا أساسيا في التعبير أكثر من الكلام، والصمت عند **ميترلينك** حوار زمني "أي أنه صمت ممتد في الزمان، له قياس الإمتداد كما في الموسيقى"[2].

قد ينفر المخرجين من هذا النوع من النصوص لصعوبته تجسيدهم على الخشبة في حين يرى **ميترلينك** أن الصمت والسكون المطبق في نصوصه يحتاج في تشخيصه للبساطة لا غير، أما **مايرخولد** فيرى تلميحات **ميترلينك** بـ: "أنه أول من أشار إلى طرق جديدة في التصوير الدرامي وهو يدعو للانتقال من الحقيقة الغير الضرورية في المسارح الحديثة إلى الشرطية الواعية"[3].

معروف في المسرح أن الصمت ليس زمنا ميتا بل هو تعبير عن حركة أو عن حالة انفعالية وهذا ما كان يريده **مايرخولد** الابتعاد قدر المستطاع عن الواقعية في الأداء والأصل دائما في التجديد المسرحي الذي بلور معظم المدارس الإخراجية، كانت إرهاصاته دائما تأتي عن طريق الكتاب المسرحيين المجددين ويبقى النص إحدى اللبنات الأساسية في اللعبة المسرحية.

[1]- فيسفولد مايرخولد، في الفن المسرحي، ص62.

[2]- أحمد أمل، نظرية فن الإخراج المسرحي، ص110.

[3]- فيسفولد مايرخولد، في الفن المسرحي، ص64.

2-2 العلاقة بالسينوغرافيا والمنظر المسرحي:

لم تكن ثورة **مايرخولد** منحصرة على طريقة الأداء الذي طغى عليه الجانب الواقعي الطبيعي، أو النص الذي يفصح عن كل شيء ولا يترك أي مجال لاستشعار خيال المتفرج بل كانت على جميع مكونات العرض المسرحي، والسينوغرافيا أيضا مسها التجديد والتغيير في المسرح الشرطي، فخشبة المسرح فن لا الواقع، إذا فلا ضرورة لإدخال أشياء زائدة، وإذا تكلمنا عن السينوغرافيا فهي مصطلح يشمل الديكور والملابس والماكياج والإكسسوارات، لكن **مايرخولد** كان يرى في الملابس المنمقة والماكياج مضيعة للوقت لذا اعتمد فقط على تأثيث المكان لما ينفع الممثل ولا يعيق حركته. ويرى "أن عمل مصمم المناظر المسرحية الحقيقي هو خلق الانسجام بين أجسام الممثلين، والأرضية التي تتحرك عليها هذا الانسجام. وأن يكون التصميم ركيزة جيدة لإظهار حركة جسم الممثل. وفي المقابل، فأن عمل المخرج يتمثل في خلق خطوط وزوايا من أجسام الممثلين تنسجم مع خطوط وزوايا التصميم الديكوري"[1].

إذن الديكور يجب أن يكون في خدمة الممثل ورؤية المخرج، وليس بالضرورة إعادة للواقع كما هو الذي يعرقل عمل الممثل ويشوش على الرؤية الإخراجية بتأثيره على ذهن المتفرج، "فيجب على الوظيفة الديكورية أن تندمج بوظيفة العمل الدرامي المحرك لأداء الممثل"[2]، بمعنى أن أي مادة أخرى تدخل على الخشبة يجب أن تكون لها وظيفة درامية توازي وظيفة الممثل، بل يجب أن يندمجان ويحركان معا العمل الدرامي، وهذه الرؤية الجديدة أثارت حفيظة بعض الحرفيين الذين كانوا يعملون على صنع الديكورات الضخمة، وبعض المخرجين

[1]– أحمد سلمان عطية، الإتجاهات الإخراجية الحديثة، ص70.

[2]– فيسفولد مايرخولد، في الفن المسرحي، ص219.

أيضا تخوف من الاضطراب الذي يمكن أن يحدث للمتفرج الذي اعتاد على نوع من المناظر المسرحية التي كانت سائدة آنذاك.

إن "النزول السريع من الديكورات الفخمة والمصورة لدقائق التفاصيل إلى البقع الأكثر تألقا، والاستغناء عن الكثير من التفاصيل، ربما جعل الحرفيين أكثر اضطرابا في ورشتهم...هذا النزول ربما سيحدث اضطرابا لدى المتفرج، الذي تربى على الأشياء بشكلها في الطبيعة إلى وحدات تلخص له الطبيعة"[1].

إذن الفن عند **مايرخولد** هو تلخيص للحياة وهو صورة ومستخلص مُركز للواقع، وهذا تحدي ومغامرة لروّاد التجديد في المسرح، لأن إمكانية نفور المتفرج من هذا النوع وارد، ولكن **مايرخولد** بتبنيه هذا التوجه في تصميم الديكور لم يكن يُهمل مكانة المتفرج في العملية الإبداعية بل كان يعتبره شريكا أو كما كان يسميه "الخالق الرابع"،"فقبول المتفرج للزوايا والأشكال التزيينية في ديكوراته، قد تكون في بادئ الأمر مستحيلة لكنها تدفع أحيانا المتفرج وهذا أساس العملية التواصلية التي يسعى إليها **مايرخولد**، وهو دَفْع المتفرج بأن يتمم ما تبقى، أي لا يمكن للفنان أن يقول كل شيء، فالمتفرج مبدع أخر في سلسلة الإبداع ككل"[2].

وهذا يظهر أنه كانت **لمايرخولد** رؤية إخراجية شاملة ومكتملة لمسرح جديد، الغرض منه التأثير على المتفرج ومخاطبة ذهنه وفكره، وهذا لا يمكن أن يتحقق فقط باختيار النص المناسب ومعالجته وتوجيه الممثلين وتدريبهم على الطريقة البيوميكانيكية، بل بإعادة صياغة الديكور كونه هو الصورة الأولى التي يتلقاها الجمهور، "فالديكور هو الصورة والقارة التي

[1] – أحمد أمل، نظرية فن الإخراج المسرحي، ص116.

[2] – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

يتعرف بها المتفرج عن المكان والزمان، وما يمكن أن يخمن من الشخصيات التي ستتحرك فيه وتنفعل داخله. فلهذا يعتبر الديكور أكبر مؤثر في المتفرج"[1].

لم يكتف بهذا العامل المهم في العملية الإبداعية، وعمل على تغيير الديكور مما يخدم رؤيته وتوجهه الفني والإيديولوجي خاصة، ولجأ إلى استعمال مجموعة من الأحجام (براتيكابلات) قابلة للتحرك، بالإضافة إلى أنّه استخدم في بعض مسرحياته الستائر بدلا عن الديكورات وسعى إلى ربط المتفرج بالخشبة، "وبنى ممرات وسلالم بين الخشبة والصالة وجعل الممثلين يتحركون في الممرات بين الجمهور"[2].

ولخلق ديناميكية وحركة لم يكتف فقط بتحريك جسد الممثل بل عزَّز علاقة الديكور بالحركة ولتحقيق هذا استند إلى:

– استند إلى الكتلة المتغيرة

– استعمل العجلات والكتل التي تتحرك بواسطة العجلات أي بمعنى أن الكتلة في حركة دائمة.[3]

وبهذا يكسر الإيهام الذي قد يفرضه ديكور واقعي ثابت يرافق المتفرج من بداية العرض حتى نهايته، فعمل المخرج في نظر **مايرخولد** تحقيق متعة دائمة بالحركة أي بتحريك كل ما هو موجود على الخشبة، وحركة الكتلة ليست فقط استعراض للعضلات بل لها مهمة إبداعية معبرة، واستعمل العجلات الضخمة التي تسهل حركة الديكور بمرونة دون إعاقة الممثل،

[1]– أحمد أمل، نظرية فن الإخراج المسرحي، ص116.

[2]– أحمد سلمان عطية، الإتجاهات الإخراجية الحديثة، ص71.

[3]– عبد الكريم عبود، الحركة على المسرح، ص193.

ودون أن يظهر بأنه يقوم بعناء كبير أثناء تحريكه للأجسام، فهو يضرب دائما المثال بالراقص الماهر الذي يحمل رفيقته بطريقة سلسة وفنية.

فالحركة هي"المبدأ الرئيسي المستخدم في طريقة الإخراج، حركة الممثلين، حركة المجاميع...الخ، وخلال عرضه(الزوج الرائع المخدوع) لجأ إلى استخدام أقراص دائرية كبيرة تتحرك عندما تمر شخصيات المسرحية بأزمة عاطفية أو انفعال. فعندما كان الزوج يثور تأخذ الأقراص بالحركة والدوران وبالعكس تجمد حركتها خلال لحظات الهدوء والاسترخاء"[1]. وما نستخلصه من هذا أنّه بإمكان حركة الديكور التعبير عن حالة انفعالية ما، وهذا ما يسعى إليه **مايرخولد** والذي يُعتبر قطيعة عن ما كان يقدم في المسرح الطبيعي مع أنه كان من المعجبين بـ"المسرح الإليزابيثي" والعلاقة التي كانت تجمع بين عروض شكسبير وجمهوره وحتى طبيعة القاعات وطريقة جلوس المتفرجين الذين كانوا يشاهدون العرض من جميع الجهات.

2-3 التعامل مع الممثل:

لتحقيق نظريته في المسرح اعتمد **مايرخولد** على الممثل كونه الحلقة الأساسية التي بها ينجح العرض أو يسقط، وبما أنّ منهجه يعتمد على حركة الجسد كان لزاما على الممثل البيوميكانيكي أن يكون سليم الجسم والأعصاب، وأن يتمتع بلياقة بدنية عالية التي يجب أن تُطوّر بالتدريبات الصّارمة التي وضعها **مايرخولد** للممثل ليصل به إلى القدرة على القيام بالألعاب البهلوانية والرشاقة في الأداء التي تعطيه الحيوية الداخلية لتجسيد انفعالات الشخصية دون المبالغة أو الإفراط.

ويوصي **مايرخولد** الممثل"بدراسة طبيعة دوره قبل بدايته في العمل ويُحذره من استنساخ شخصيته على نحو فوتوغرافي دون أية إضافة إبداعية من عنده، ويؤكد عليه أن يُتقن تنظيم

[1] - عبد الكريم عبود، الحركة على المسرح، ص193.

حركات يديه. كما يُوصيه باحترام الوقت المحدد لكل مشهد، وعدم تجاوزه لسببين يراهما غاية في الأهمية:

الأول: احترام زمن العرض المسرحي.

الثاني: عدم إضافة حركات قد تدمر العرض المسرحي"[1].

يظهر لنا هنا صرامة **مايرخولد** مع ممثليه، فغالبا ما ينفعل الممثلون أكثر من اللُّزوم ويرتجلون عبارات زائدة، خاصة إذا تفاعل الجمهور مع العرض، فهذا قد يفتح شهية الممثل للارتجال لإطالة المتعة، لكن هذا ما يمنعه **مايرخولد** لأنّ هذه الإضافات يمكن أن تُدمر العرض وتَخلق خللا في الإيقاع العام للعرض المسرحي، أو في علاقة الممثلين فيما بينهم الذين اعتادوا على شيء في التدريبات والارتجال قد يفاجئهم، لكن هذا لا يعني أن **مايرخولد** يمنع إشراك الممثل في العملية الإخراجية بل يرى أنّ عمل المخرج "مع الممثل في جلسات التدريب الأولى يتلخص بتعرفه على الخطة الإخراجية التي أعدت، ولكن ليس بكل تفاصيلها، من أجل أن يترك له فرصة للإبداع والمبادرة لتطوير العرض المسرحي"[2].

يسمح للممثل بالمساهمة باقتراحاته لإثراء الرؤية الإخراجية وحتى النص، لأن **مايرخولد** يطور النص والحوارات أثناء التدريبات، وكان ينظم بطاقات عمل لكل ممثل حتى يتمكن مراقبة تطوره، والتعرف على نمو شخصيته في العرض، لكن لا يسمح بالارتجال أثناء العرض دون استشارة المخرج فكل الارتجالات تُضبط في التدريبات، وهذا ما يمنح الممثل القدرة على السيطرة على أدائه، ونعني بالارتجال الارتجال الصوفي المتمثل في الإضافات النّصية والارتجال الحركي المتمثل في الإيماءات الجسدية التي قد تظهر أثناء العرض إذا اندمج الممثل مع شخصيته وفقد السيطرة والتحكم على عواطفه وهذا ما يُنهى عنه المنهج البيوميكانيكي.

[1]– أحمد سلمان عطية، الإتجاهات الإخراجية الحديثة وعلاقتها بالمنظر المسرحي، ص67.

[2] – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

وينتقي **مايرخولد** ممثليه على حسب بعض الخصائص والميزات الذي يجب أن تتوفر بما أسماه ممثل المستقبل ونذكر منها:

– أن يتمتع بموهبة موسيقية وأن يكون قادرا على الغناء بشكل صحيح.

– سرعة الاستجابة للأدوار ولإرشادات المخرج وهذا بتطويع مادته(جسمه) والدقة في حركته.

– التمتع بمزاج جيد.

– دراسة وضبط الحركات والإيماءات والحرص على عدم التلقائية.

– استبعاد كل المشاعر الإنسانية وأن يكون مثل آلة فالحركة تعبر عن الانفعال.

– القدرة على تجسيد الشخصية انطلاقا من الحركة الخارجية للوصول إلى الفعل الداخلي وهذا عكس منهج الواقعية النفسية.

– الرياضة الدائمة والتدريب الذي يهدف إلى تطوير فن الممثل وينظم الاستجابات الانفعالية والعضلية. [1]

وفي نظر **مايرخولد** كان الممثلون المنتمون إلى الواقعية النفسية عبيدا لتقليد الحياة الواقعية وهذا ما يقتل الإبداع المسرحي، فممثل المستقبل ينقل الواقع بطريقة فنية تختلف عن الحياة العادية عن طريق السيطرة التقنية الرفيعة، ولقد كان **مايرخولد** متأثرا بفن الموسيقى وانعكس هذا، وتجسد في طريقة توجيهه لممثليه وكيفية إلقائهم للحوارات المسرحية "فقد درب

[1] – ينظر، شكري عبد الوهاب، الأسس العلمية والنظرية للإخراج المسرحي، ص 141.

ممثليه على أن تكون طريقة إلقائهم للحوار ملحنة وحركاتهم بطيئة أشبه لحركات رجال الدين (الكهنوت)"[1].

واعتمد **مايرخولد** كثيرا على تقنيات المسرح القديم والمسرح الشرقي في علاقته مع ممثليه "كالكاتاكالي" (المسرح الهندي الراقص) والمسرح الصيني "الكابوكي" و"النو" إضافة إلى "البانتوميم" وهو الأداء الصامت، وكان متأثرا بممثلي الكوميديا "ديلارتي" الذين كانوا يعرضون مسرحياتهم في الساحات العمومية وبأبسط الأشياء، دون ديكور أو إكسسوارات ضخمة، وبما أنّ **مايرخولد** لم يغفل عن الفرجة في العرض المسرحي كان يميل إلى تقنية الفن الغرائبي "الغروتسك" الذي يعتمد على المبالغة وتحطيم أبعاد الواقع، وقد كان يقول:"في الفن الغرائبي حين يتحقق انتصار الشكل على المضمون فإن روح الغرائبية وروح المسرح ستصبحان الشيء نفسه وما هو خيالي سيوجد على الخشبة لحسابه الخاص وستتم إعادة اكتشاف فرجة الحياة فيما هو تراجيدي وكوميدي على السَّواء"[2].

وبفهمنا **لمايرخولد** والتزامه الثوري يمكن أن نفهم أيضا جانبا من علاقته بالممثل الذي كان يعتبره جنديا يثور به عن ما لا يوافقه ويحقّق تطبيق منهجه في كل المسارح، ليعيد للجسد مكانته وهذا ما جعل كل اهتمامه صوب هذه الكتلة اللحمية، وكانت أمنيته أن يتحقق مشروعه، "لَكَم نحترق شوقا إلى ولادة جيش حربي جديد متقن التدريب لنبدأ معه بداية جديدة في مجال التراجيديا والتراجيكوميديا، والبانتميم والباليه والفعل الجماهيري"[3].

[1]– أحمد سلمان عطية، الإتجاهات الإخراجية الحديثة وعلاقتها بالمنظر المسرحي، ص67.

[2]– جيمس روس إيفانز، المسرح التجريبي من ستانسلافسكي إلى بيتر بروك، ص45.

[3]– فيسفولد مايرخولد، في الفن المسرحي، ص9.

3- توظيف البيوميكانيك في مسرح الطفل:

من دراسة التقنيات التي يعتمدها **مايرخولد** في الإخراج وإسقاطها على طبيعة الطفل نجد أنّ احتمالية توظيف هذا المنهج الإخراجي في مسرح الطفل واردة جدا وجديرة بالمحاولة، ويمكن أن تأت بثمارها، فضروري على رجال المسرح التجريب والسؤال: هل مسرح الطفل أيضا معني بالتجريب؟ نعم فالمسرح "المخصص للأطفال يحتاج إلى إجراء عدة تجارب حتى إلى أفضل طريقة لمحاكاة الأطفال الصغار لنتمكن من بناء جيل ثوري سيصبح في يوم من الأيام قائدا للمجتمع وهذا الجيل هو الذي سيجرب ويجدد ويقدم الأفضل للمسرح وللمجتمع، ثم لا تلبث هذه أن تصبح أصولا وهذه الأصول الجديدة ستصبح يوما أصولا قديمة سرعان ما تهب رياح ثورة جديدة عليها"[1].

"جيل ثوري" عبارة تتماشى مع الروح الثورية للمسرح الشرطي، **فمايرخولد** كان أيضا يسعى إلى ولادة جيش حربي يجدد به المسرح لكن ما يهمنا من المنهج البيوميكانيكي ليس الجانب الإيديولوجي لأن هذا لا يتماشى مع المستوى الإدراكي للطفل، بل الجانب الفني وطريقة تدريب الممثلين لتحقيق متعة المشاهدة، واعتمد في ذلك على لغة الجسد، لغة يفهمها جيدا الطفل ويستهويها ويمارسها في التعبير عن أحاسيسه وانفعالاته، وتحقق له المتعة في اللّعب، فلغة الجسد في المسرح البيوميكانيكي "تشبه لغة الطفل التي تغلب عليها الحركة الجسدية، أكثر من لغة الكلام كلما كان عمره أقل، وربما لأن اللغة تكتسب في حين أن الحركة غريزة تولد معه...في حين تكون الحركة أساس وأقرب إلى التلقائية في الإرسال وفي الاستقبال وفهم رموزها سهل ومتاح كما أنها تطابق المقابل المعنوي للتجريد الذي يستهدفه"[2].

[1]- سمير قشوة، مسرح الطفل الحديث، دار الفرقد للطباعة والنشر والتوزيع، سورية، دمشق ص73.

[2]- أبو الحسن سلام، مسرح الطفل، ص113.

من هنا نجد أنّ الطريقة الأسهل والأنجع لإرسال رموز فنية، وضمان فهمها من طرف الطفل، يجب الاعتماد على الحركات الجسدية الموحية والحاملة لمعنى، وهذا ينطبق تماما على فلسفة **مايرخولد** الذي يعتقد جزما بأنّ "التهذيب الجسماني، فالتهذيب الرفيع للتعبير الجسماني هو الوسيلة الوحيدة لخلق الممثل"[1]، لكن الفرق الطفيف الذي يمكن أن لا يخدم كثيرا مسرح الطفل يكمن في أن **مايرخولد** لا يستعمل كثيرا الحركة التي توافق الكلمة في المعنى، فمثلا إذا كان الانفعال هو شدّة الفرح **فمايرخولد** ينهى ممثليه عن القفز فرحا وهو التعبير الجسدي الشائع، بل يطلب من الممثل أن يكون أكثر إبداعا ولكن هذا يطبق على جمهور الكبار، لكن الطفل قد يتوه إذا أكثرنا من الرمزية والغموض لذا يجب أن يميل مسرح الطفل إلى البساطة لا السذاجة.

وبما أن البيوميكانيك تعتمد أيضا على أنواع المسرح القديم التي تأثر بها كثيرا **مايرخولد** كتقنية البانتوميم والتي اعتمدها لإيصال التعابير عن الأفعال والمشاعر بالإيحاء والحركة المعبرة، وهذا نوع من أنواع لعب الأطفال وضروري أن نستثمر من لعب الأطفال في مسرحهم وهذا أيضا نقطة تضاف إلى أوجه التشابه بين فلسفة **مايرخولد** وفلسفة مسرح الطفل، وإذا عدنا إلى التمثيل الإيمائي فهو"يعرف بين الأطفال بأنه لعبة الخرس، ويشترك في اللعبة 3 أو 4 أطفال على الأكثر، ويقوم الطفل الأول بدور محدد له يعبر عنه حركيا بإيماءات يدوية وإشارات وتعبيرات وجهه ويقوم باقي الأطفال باستنباط معاني الحركات والإشارات وتفسيرها وتأويلها لكشف مضمون الرسالة التي يعبر عنها الأداء الحركي للطفل الأول"[2].

ويمكن أيضا إشراك الطفل في التمثيل الصامت وأن نناقشهم أثناء العرض لاختبار مدى استيعابهم للأفكار المطروحة ويتم هذا بإدخال الطفل في جو اللّعب والمتعة وهذا أيضا يندرج

[1]- فيسفولد مايرخولد، في الفن المسرحي، ص9.

[2]- زينب محمد عبد المنعم، مسرح ودراما الطفل ، ص240.

ضمن تكسير الجدار بين الجمهور والممثل الذي دعا إليه **مايرخولد** وأن المتلقي يكون الخالق الرابع في العملية الإبداعية، وهذا يجعل الطفل يحب المسرح أكثر كحبه للعب "فالمسرحية هنا ترجع نوع من اللعب الإيهامي وما من أحد يستطيع أن ينكر دور اللعب الإيهامي في حياة الأطفال فهو ظاهرة نفسية وصحية وفيه علاج لكثير من مشاكل الأطفال"[1].

ومن بين الخصائص التي تميز المسرح البيوميكانيكي وطبيعة الطفل على السَّواء هو الإيقاع الحركي، **فمايرخولد** جد صارم في حركة ممثليه ويحثهم على الدقة وعدم الإخلال بالإيقاع العام للعرض، وهذا ينطبق على طبيعة الطفل النشطة وكثرة حركاته حتى ولو كانت تلقائية فهي المنطلق الأساسي لتعبيره الإيقاعي. وقد تساعد تدريبات **مايرخولد** الطفل على الربط بين حركته والإيقاع، ويمكن تجسيدها في مسرحياته المدرسية أو في المخيمات الصيفية وقد تكون لها فائدة، "وتظهر أهمية الإيقاع الحركي للأطفال في:

1- تهذيب الإيقاع الحركي التلقائي للأطفال

2- تربية أذن الطفل على الإنصات للأصوات والاستماع للألحان الموسيقية والتمييز بينها.

3- التفاعل مع اللحن الموسيقي أو الكلام المنغم للمواءمة بين إيقاع اللحن والإيقاع الحركي لأجسامهم.

4- مساعدة الأطفال على التعبير الفردي بالحركات الإيقاعية ثم التعبير الجماعي"[2].

[1]- طارق جمال الدين عطية، محمد السيد حلاوة، مدخل إلى مسرح الطفل، مؤسسة حورس الدولية للنشر والتوزيع، الإسكندرية، 2004، ص105.

[2]- زينب محمد عبد المنعم، مسرح ودراما الطفل، ص248.

وهذا التدريب يمكن أن يكون فعالا إذا قدّم الأطفال مسرحهم يعني أن يكون الممثلون أطفالا فتعبيرهم بالجسد يكون ممتعا وواضحا أكثر مع تعبيرهم بالكلمة، فقد نرى في الكثير من العروض المسرحية الموجّهة للأطفال الاعتماد على الإيماءات والحركات الجسدية لكنها في الغالب تميل إلى السذاجة وتنقصها الدقة، وهذا ينعكس سلبا على جمالية العرض في الأخير، وعلى مدى تأثيره على المتلقي ويرجع هذا إلى ضعف تكوين الممثلين وإهمال المخرجين للمبادئ الأولية والأساسية لفن الإخراج، فإذا كان مايرخولد يدعو إلى مسرح مؤثر فمسرح الطفل أيضا من أهدافه التأثير على أفكار الطفل وتغذيتها بما ينفعه والمساهمة في نضجها حتى نُكوّن جيلا واعيا ومالكا لذوق جمالي رفيع.

الفصل الثالث

دراسة تطبيقية على بعض المسرحيات

أولا:دراسة تطبيقية على مسرحية "الفصول الأربعة":

1-ملخص المسرحية:

مسرحية "الفصول الأربعة" مضمونها يظهر جليا من عنوانها، فهي عبارة عن قصة مجموعة أطفال عددهم خمسة، أربع بنات وولد، كل منهم يحمل شجيرة، يغرسونها ويتابعون ويحرصون على نموها.

عن طريق هته الخمس الشجيرات ينقلنا الكاتب في جولة عبر الفصول يستهلها بالخريف، حيث يظهر ذلك في حوار الأشجار فيما بينها أين تلمح اصفرار، أوراقها وتساقطها ثم يختم مشهد الخريف بأغنية -أنشودة الخريف- وبين مشهد وآخر تظهر شخصية الشمس التي تربط بين الفصول وتراقب نمو الشجيرات، واستعمل الكاتب شخصية الشمس للتعريف بالمجموعة الشمسية في مشهد عن دوران الأرض حول الشمس، ويتواصل تداول الفصول، وتعاني الشجيرات الصغيرة من أهوال فصل الشتاء من رياح ورعود وأمطار غريزة التي كادت أن تقتلع جذور الشجيرات الصغيرة.

تشرق الشمس من جديد على الشجرات وتطمئنهم بأشعتها الدافئة وتتزين الشجيرات بأوراق الربيع، وللربط بين المشاهد والفصول دائما يستعمل الكاتب أغنية وصفية للمشهد، والمشهد الأخير هو مشهد لفصل الصيف أين تظهر معاناة الأطفال والشجيرات على حد سواء من حرارة الشمس، ولكن سرعان ما تتبدد هذه المعاناة وتتلاشى بوضوح هذه الشجيرات ونموها وفرحة الأطفال بقطعهم للثمار التي طالما انتظروها.

2-نص الفصول الأربعة:

يعتمد نجاح العرض المسرحي الموجه للطفل في كثير من الأحيان بنسبة كبيرة على احترافية النص المراد عرضه، فإذا كان متقنا ومراعيا لمقاييس الدراما ولخصوصية المتلقي فإن هذا يسهل عمل المخرج ويضمن له نسبة من النجاح، وفي نص الفصول الأربعة نجد العكس

فإن العرض هو الذي أضفى روحا جمالية للنص الذي جاء بسيطا للغاية خاليا من التشويق والصراع الذي يمتاز به فن الكتابة المسرحية.

والنص هنا لم يأت طويلا، بل تضمن على الأكثر ثلاثة عشر مشهد، وهذا يُحسب للكاتب، فمراعاة طول المسرحية أمر مهم لضمان شد انتباه الطفل وعدم مله، لكن ما يمكن أن يخلق رطانة في العرض هو أن يتنبأ الطفل بما سيحدث مسبقا، فتسلسل الفصول أمر معروف عند الطفل، وهذا يمكن أن يخلق نفورا لديه وعليه فإنّ كاتب النص المسرحي للطفل عليه أن يراعي:

– أن لا تكون المسرحية بعيدة عن تصورات الطفل

– أن يتلاءم النص مع قدرات الطفل.

– أن لا تكون مشاهده مألوفة يمكن للطفل أن يتوقعها مُقدما وكأنها سلسلة من الأفكار النمطية.

– أن لا تكون مجرد تلفيقات أو مجرد آراء يَصُبها المؤلف في قالب مسرحي. [1]

جاء مضمون النص سهلا مبسطا إلى حد التسطيح، لكن الرؤية الإخراجية القريبة من المسرح الغنائي جعلت الطفل يتجاوب مع العرض الذي كان بلغة عامية في متناول الأطفال. النص يحوي إحدى عشر شخصية، خمسة أطفال: حكيم، رميسة، وحياة والطفلين الباقيين لم يذكر اسمهما في العرض، وخمس شجرات في نهاية العرض نعرف بأنّها شجرات تين وعنب وشخصية الشمس التي وظفها المخرج كأنها الراوي والتي تربط بين المشاهد.

جاءت الشخصيات جاهزة، فمجموعة الأطفال كان يمكن ضمّها في شخصية طفل واحد لعدم اختلافها إلا في كلمة أو اثنتين، عند وصف حكيم من طرف صديقته بالعلاَّمة

[1] – ينظر، زينب محمد عبد المنعم، مسرح ودراما الطفل، ص124.

أو حياة بالأنانية والأمر نفسه بالنسبة للأشجار التي وُضّفت كأنها كورس يمكن أن نعتبرها شخصيات نامية بحكم أنّها تكون في بداية العرض شجيرات لتنتهي بأشجار مثمرة، لكن نمو الشخصيات لم تنمو يتصاعد الأحداث أو تأزمها بل جاءت بطريقة ميكانيكية متوقعة من طرف الطفل الذي يعرف عملية نمو الأشجار بتداول الفصول.

هذا النوع من العروض يمكن أن يمتع شريحة عمرية من الأطفال لكن يصعب متعة المراهقين من هذا النوع من النصوص، فخُلوه من الصراع والتشويق يعيق متعة الأطفال واندماجهم، "فالصراع يولد الحركة ويقضي على الجمود، والصراع يثير انفعال الأطفال المشاهدين ويهيج عواطفهم، ويجذبهم نحو خشبة المسرح"[1].

كانت الشخصيات تتحاور فيما بينها بلغة عامية في بعض الأحيان محليّة أقرب إلى لهجة الممثلين، وتخلّلتها بعض الجمل والكلمات باللغة العربية الفصحى وهذا يخدم طبيعة النص الذي جاء تعليميا بالدرجة الأولى.

3- المنظر المسرحي في عرض "الفصول الأربعة":

يظهر الفضاء فارغا في بداية العرض مع وجود مجموعة أكياس زينت على شكل حفر صغيرة مخصصة لغرس الشجيرات، وجدارية من قماش أبيض وظفها المخرج لعرض صور وفيديوهات في بعض الأحيان تكون واقعية وفي مشاهد تكون صور مصمّمة للعرض، ووظف المخرج الجدارية الخلفية أيضا في إظهار شخصية الشمس وهذه التقنية تعتمد على الفيديو، يصور المخرج مع الممثل قبل العرض ثم يعرضه مع الممثلين المتواجدين على الخشبة والممثل المسجل بالفيديو، وهذا يعتمد على الدّقة في إلقاء النص حتى لا يقع تفاوت زمني وهناك من لا يخاطر ويجهز الممثلين على الخشبة والممثل على الجدارية في آن واحد، وهذا سهل نظرا لتطور الوسائل التقنية.

[1]– سمير قشوة، مسرح الطفل الحديث، ص53.

في المشهد الثالث يتغير المنظر المسرحي بطريقة فنية تفاجئ الأطفال وتزيد من جمالية الفضاء المسرحي، وهي لحظة نمو الأشجار والتي يجسدها الممثلون لإثراء الفضاء وقامة الممثلين المتساوية زادت من جمالية المشهد.

هذا التصميم للمنظر المسرحي يتوافق من جهة ونظرة **مايرخولد** للفضاء المسرحي الذي يدعو فيه "إلى خلق الانسجام بين أجسام الممثلين والأرضية التي تتحرك عليها هذه الأجسام"[1]، **فمايرخولد** كان يدعو إلى البساطة في المنظر المسرحي وقوة التعبير، فالسينوغرافيا في عرض الفصول الأربعة كانت بسيطة أساسها إحساس الممثلين لكن مع تداول المشاهد لا يحدث تغيير كبير في المنظر ويتعود الطفل على التشكيل نفسه لأنّ بنمو الأشجار مرة واحدة يكون المخرج قد لعب كل أوراقه، ولا يمكن خلق حدث سينوغرافي آخر، وتشابه الأشجار أيضا يعيق نوعا ما إبداع المخرج مع أنّه في النص نجد تنوع الأشجار (التين والعنب) إلا أنّنا لا نشاهد الاختلاف في الزي والملابس.

الذي أعطى للمنظر حياة وحيوية هو حركة الممثلين والرقصات الكوريغرافية وبعض الإكسسوارات التي كانت تدخل الفضاء من حين إلى آخر كالأغصان التي يضعها الممثلون فوق رؤوسهم، والتي تتغير من فصل إلى آخر، من مزهرة فصل الربيع إلى عارية من الأوراق في الخريف، والمظلات التي استعملها الكوريغراف في رقصة الشتاء والمستوحاة من المسرح الشرقي (المشهد السابع).

وجه الممثلة التي جسّدت دور الشمس المحاط بأشعة الشمس والمعروض على الشاشة الخلفية في وسط السماء الزرقاء أعطى بعدا وعمقا على الخشبة، ويمكن أن نجد أيضا ملامح الواقعية النفسية التي دعا إليها **ستانسلافسكي** في اختيار الملابس التي ظهرت واقعية في شخصيات الأطفال الذين يلعبون أدوارا قريبة من شخصياتهم، وهذا المزج في الفضاء بين

[1]– أحمد سلمان عطية، الاتجاهات الإخراجية الحديثة، ص70.

الواقع المُمَثل في الأطفال والخيال المجسد في شخصيات الأشجار خلق فضاء متوازنا به بعض الغرابة التي تستهوي نفوس الأطفال.

4-توجيه الممثلين:

التمثيل في مسرح الطفل ليس بالأمر الهين، لا يختلف كثيرا في المبدأ عن التمثيل في مسرح الكبار لكن خصوصيّة الطفل تفرض على الممثل الوضوح والدّقة، وكما كان يرى **ستانسلافسكي** "أن التمثيل أمام الأطفال يشبه التمثيل أمام الكبار على أن يكون بصورة أفضل واضح وأنقى، حيث يقبل الأطفال على مسرحهم وكأنهم ذاهبون لاحتفال بعيد"[1].

وفي عرض "الفصول الأربعة" المخرج ارتأى اختيار الممثلين من شريحة الأطفال الأقل من 13 سنة في أدوار الأطفال، والمراهقين الأقل من 16 سنة في أدوار الأشجار مما يعقد عملية توجيه الممثلين فالطفل يستوعب العملية المسرحية على أنها لعبة.

لكن سطحية النص آلت دون الوصول بالأطفال إلى تجسيد شخصيات العرض، فالمخرج لم يركز على شخصية واحدة أو الطفل البطل، بل كان التمثيل في أغلب المشاهد جماعيا، فدخول الأطفال الخمسة كان في آن واحد وخروجهم كذلك، وكان تمثيلهم أقرب إلى تمثيل الكورس وهذا يسهّل نوعا ما عمل المخرج في التعامل مع الممثلين، فالأداء الجماعي يغطي ضعف الممثل، وهو شبيه باللعب الجماعي الذي يفضله الطفل، وبالتالي يقلّل من قلق الطفل على الخشبة ويعطيه ثقة أكبر، فهو يحس بالأمان مع الأطفال الذين في مثل سنه.

في العرض الممثل الذي أدى دور "حكيم" هو الطفل الذكر الوحيد وهذا لم يخلق عائقا أو عقدة كونه الوحيد في وسط البنات، بل بدا مرتاحا، وهذا طبيعي بالنسبة للأطفال الأقل من 12 سنة الذين يجدون ارتياحا في اللعب مع البنات، وأداؤه كان طبيعيا وعفويا، ويظهر هذا منذ المشهد الأول في الحوار الذي بينه وبين "حياة" أين نلمح عفويته في ردة فعله "يا

[1]– أبو الحسن سلام، مسرح الطفل، (النظرية، مصادر الثقافة، فنون النص، فنون العرض)، ص63.

حياة...دوك نهبل...روحي تنقلي على رميسة"[1]، طبيعة المشهد والذي يبدو وكأنه لعبة جماعية، لعبة من الأول الذي ينهي غرس الشجرة، جعل مجموعة الأطفال منسجمين ومندمجين في أدوارهم وهذا ما جعل العفوية، والأداء الطبيعي هو الذي يظهر.

وبما أن العرض استعراضي، غنائي راقص، فتوجيه الممثلين وإدارتهم تكون حسب النوع المسرحي الذي يفرض أداء خاصا يعتمد فيه المخرج على جسد الممثل في الرقصات الكوريغرافية المرفقة بالأغاني المسجلة بصوت الأطفال.

الرقصة الأولى: الدقيقة الأولى

الرقصة الثانية: الدقيقة 4 و10ثواني

الرقصة الثالثة: الدقيقة 7 و45 ثانية

الرقصة الرابعة: الدقيقة 11 و30 ثانية

الرقصة الخامسة: الدقيقة 14 و40 ثانية

الرقصة السادسة: الدقيقة 20 و5 ثواني

الرقصة السابعة: الدقيقة 21 و30 ثانية

الرقصة الثامنة: الدقيقة 31

ثماني أغاني مع رقصات كوريغرافية من أصل عشرة مشاهد في العرض ما يعادل تقريبا أغنية في كل مشهد، ومدة الأغاني تقريبا دقيقتين، 16د غناء ورقص، في 30د كزمن إجمالي للعرض يجعل من هذا عرضا غنائيا استعراضيا تاما بمعنى الكلمة، والمزج بين الموسيقى والحركة الإيقاعية المضبوطة يسهّل استيعاب العرض من طرف الأطفال وتشد انتباهه وتمنعه من

[1] – عرض الفصول الأربعة، د 3:02ثا.

التشويش وإثارة الضوضاء بكلامه مع رفاقه في القاعة، وهذا تصرف متداول عند الأطفال خاصة إذا أحسّوا بالملّل، وهذا ما يتفاداها المخرج عند استعماله للموسيقى التي تعد عاملا ولبنة أساسية في العروض الاستعراضية "فالموسيقى تحيط بالمتلقي من جميع الجهات، وتعزله عن كل عناصر التشويش والضوضاء، ليبدأ دور التلقي البصري والتوغل العميق في التجربة المعروضة"[1].

والجدير بالذكر في عرض "الفصول الأربعة" أنّ الرقصات الكوريغرافية كانت مدروسة ومختلفة باختلاف المشاهد، وكانت تحمل قيمة جمالية، وهذا يدل على استعانة المخرج بكوريغراف محترف الذي اعتمد على حركات بسيطة لكن متقنة حتى لا يُعقّد الأداء على الأطفال، والممثلة التي كانت بزي الشجرة والتي كانت تتوسط الخشبة في المقدمة، استعملها المخرج في المقدمة خصيصا لأناقتها وقدرتها على تجسيد الحركات بدقة وسلاسة دون عناء، وهذا ما يجعل المشهد مقنعا وأكثر إيحاء، "ويستوجب المسرح الاستعراضي مجموعة من الشروط الأساسية كاعتماد الرشاقة الجسدية، وتفضيل بساطة الحركات، والاستعانة بشعرية الكلمات، والارتكان إلى روعة الحوارات الدرامية"[2].

بما أنّ عرض "الفصول الأربعة" لمخرجه **محمد عباس إسلام** انقسم إلى لوحات كوريغرافية غنائية، وإلى لوحات حوارية درامية جعل الإيقاع العام للعرض يختلف من لوحة إلى لوحة، وركاكة الحوار الدرامي في المشاهد غير راقصة جعل العرض يقع في بعض الهنات، وجعل الإيقاع يسقط نوعا ما، فالحوارات لم تكن قوية والمشاهد لم تكن محبكة، وهذا ما أدى إلى التباين في المستوى الجمالي للمشاهد.

[1]– الحسيني، (وزير الإعلام افتتح مهرجان الكويت المسرحي العاشر)، جريدة الفنون، الكويت، العدد 89، 2008، السنة الثامنة، ص8، نقلا عن جميل حمداوي، مسرح الطفل بين التأليف والإخراج، ص260.

[2]– جميل حمداوي، مسرح الطفل بين التأليف والإخراج، ص264.

المزج بين المشاهد الحوارية والمشاهد الراقصة أمر جائز في المسرح الاستعراضي خاصة الموجه للطفل "فلابد للمخرج أن يقسم مسرحيته الطفلية إلى لوحات ومشاهد استعراضية جماعية، فيخصص البعض منها كلوحات درامية محبكة، ولوحات أخرى للرقص الكوريغرافي، ولوحات أخرى للموسيقى والغناء. أي لابد أن يتداخل في النص الاستعراضي الحوار الدرامي، والرقص الشاعري، والموسيقى النابضة"[1].

فالمشهد الحواري الذي كان بين الشمس والأشجار في المشهد الرابع جاء تعليميا سهلا قريبا نوعا ما من السذاجة، فتخصيص مشهد كامل للقول بأنّ الأشجار الصغيرة بالمطر سوف تكبر فهذه معلومة لا تستدعي تخصيص مشهد كامل لها خاصة وأن المشهد خالي من الحركة يعتمد فقط على الحوار، إذن ضعف الحوار يؤدي حتما إلى ضعف المشهد وهذا ما ينعكس سلبا على الإيقاع العام للعرض، أما المشهد السادس ضم في طياته بعض المعلومات عن المجموعة الشمسية ودوران الأرض وأنّ الشمس هي مصدر الحرارة والضوء، معلومات يمكن أن تحقّق المتعة عند بعض الأطفال لكن الأغلبيّة تفضل الحركة والإيقاع على الجمود.

أما بالنسبة للموسيقى في العرض فكانت الركيزة الأساسية التي حملت العرض، والتي تجسدت في ثماني أغاني كلها متقنة مختلفة عن بعضها البعض، والموزّع الموسيقي كان ذكيا وأعطى لكل أغنية لون موسيقي معين يتماشى والمشهد الذي وُضّفت فيه، وتراوح زمن الأغاني بين دقيقة ونصف إلى دقيقتين. فمثلا الأغنية الأولى "3،2،1"[2] جاءت بإيقاع غربي معاصر حماسي لشد انتباه الطفل من أول العرض كون الأغنية كانت في المشهد الأول ومثلتْ بداية العرض.

[1]- جميل حمداوي، مسرح الطفل بين التأليف والإخراج، ص263.

[2]- عرض الفصول الأربعة، د: 40:1ثا.

الأغنية الثانية "يا النّو صبي صبي"[1] جاءت على شكل إيقاع هادئ يشبه أغاني الأمهات التي يسمعها الطفل قبل أن ينام (berceuse)، وكانت الأغنية بطابع كلاسيكي حتى الكوريغرافيا جاءت بحركات الباليه لمرافقة هذه الأغنية.

الأغنية الثالثة "حزينة الفرحة حزينة"[2] أبدع الملحن في هذه الأغنية التي امتزج فيها الإيقاع والنوتات الغربية بالإيقاع البدوي المحلي بصوت "البندير"، وكان يتخلل الأغنية صوت الناي المحلي أيضا "القصبة" وهذا يجعل الطفل يندمج مع الأغنية لأنها تخاطب أحاسيسه بإيقاعات وأصوات أصلية يكون قد سمعها من قبل.

الأغنية الرابعة "الأرض، الأرض هي اللي دور" في الدقيقة 11 من العرض وأغنية "هذو لحاين هذو" في الدقيقة 15 جاءت بإيقاع متشابه وبآلات غربية.

الأغنية السادسة "مرحبا بالربيع"[3] أغنية احتفالية تعبّر عن فرح الأشجار بالربيع بإيقاع الفلامينكو، والرقصة كانت أقرب إلى حركات رقصة "الصالصا" الإسبانية.

الأغنية السابعة "قطرة قطرة ما"[4] وجاءت مع مشهد فصل الصيف، واستعمل الملحن الإيقاع الصحراوي والعيطات القناوية التي تبعث بالطفل إلى جو الصحراء والرمال، وهذا يتماشى ومحتوى المشهد ويجعل الطفل يحس بعطش الأشجار بمجرد استحضاره لصور الصحراء.

الأغنية الأخيرة كانت بنفس إيقاع الأغنية الأولى واستعملها المخرج كمشهد ختامي يلتقي فيه الأطفال مع الأشجار في رقصة جماعية، واستعملها أيضا لتحية الجمهور.

[1]- عرض الفصول الأربعة ، د3 و5ثا.
[2]- عرض الفصول الأربعة ، د 7 و45ثا.
[3]- عرض الفصول الأربعة ، د 20 و10ثا.
[4]- عرض الفصول الأربعة ، د 20.

وهذا التنوع الموسيقي الذي حمله العرض ضمن الأغاني الثمانية، غطى على ضعف النص، وجعل من العرض محل اهتمام الأطفال، والاستعانة بالإيقاعات والألوان الموسيقية العالمية مهم لترقية الذوق السماعي للطفل، فتعويده على الموسيقى العالمية منذ صغره يجعله في المستقبل يتذوق كل الأنواع وبحس مرهف، فمن بين أهداف مسرح الطفل هو ترقية الذوق الجمالي لديه سمعيا كان أو بصريا.

ما نلخص إليه بعد مشاهدتنا للعرض هو أنّ المخرج استعمل تقنيات المسرح الاستعراضي، واستعان بفريق عمل لإنجاز العرض من مغنيين وكوريغراف وموسيقيين، كلهم كانوا في خدمة مجموعة من الأطفال الذين جسدوا أدوارهم بعفوية وتلقائية.

والعرض كان تعليميا حتى وإن سقط في بعض الأحيان في السهولة المفرطة إلا أنّه حمل في طيّاته بعض المعلومات التي قد تعين الطفل، والفرجة كانت مضمونة بحكم أن نصف العرض كان غنائيا راقصا وهذه التقنية تسهل عملية التلقي.

ثانيا:دراسة تطبيقية على مسرحية "بتي عمر" أو "ثورة البراءة":

1- ملخص مسرحية

يروي العرض أحداث مرحلة مهمة في تاريخ الثورة الجزائرية وهي "معركة الجزائر" مركزا على دور الطفولة في الحركة الوطنية عن طريق شخصية "عمر ياسف" أو "بْتي عمر" كما كان يسمى أبان الثورة.

تعود المسرحية بنا إلى أجواء الحرب وتقص لنا حكاية الطفل الذي طلّق اللعب والدراسة مع أقرانه وفضل اللعب مع الكبار، واختار طريق النضال مع "خاله" الذي جنّده معه كفدائي وعون اتصال بين أفراد الجبهة الوطنية للتحرير في القصبة التي احتضنت "حرب الجزائر"، ونشاهد في المسرحية علاقة "بتي عمر" بعائلته خاصة أمه التي عارضت في البداية تجنيده والتزامه بالقضية الوطنية لكن استسلمت في الأخير إلى رغبته وإرادته.

في المسرحية أيضا نتعرف على الجو الذي كان سائدا بين الفدائيين والفدائيات الذين فجّروا معركة الجزائر كاللقاء الذي جمع بين "بتي عمر" وأحد أكثر الفدائيين شهرة "علي لابوانت"، في أحد المشاهد أيضا نلمح إعجاب "بتي عمر" بكاريزم وجمال "حسيبة بن بولعي"، وفي مشاهد أخرى يسلط الضوء على أحد أعمدة الثورة الجزائرية الشهيد "العربي بن مهيدي" الذي كان المخطّط والمسؤول الأول في منطقة الجزائر.

وتتوالى أحداث المسرحية إلى أن نصل إلى إلقاء القبض على خال "بتي عمر" ومدى تأثره بهذه الفاجعة، وتنتهي المسرحية بمشهد درامي يلخص استشهاد "بتي عمر" مع الأصدقاء والرفقاء الذين اختارهم برغم صغر سنه مع محمود، علي وحسيبة، ويختم العرض بأغنية و"بتي عمر" الذي يتوسط الخشبة بزي أبيض.

2-نص "ثورة البراءة":

جاء النص في عرض "ثورة البراءة" على شكل مجموعة من المشاهد القصيرة متصلة بخط درامي يربط فيما بينها، والقصة المستعملة في المسرحية مستوحاة من تاريخ الجزائر، والشخصيات هي شخصيات كانت موجودة في حقبة مضت، والقصص التاريخية هي مصدر من مصادر مسرح الطفل لما قد تحمله من قيّم نبيلة يمكن أن تغرس في نفس الطفل عن طريق المسرح، فالهدف من المسرحية التاريخية "هو إرضاء نزعة البطولة وعشق الشجاعة عند الطفل، وكذلك تنمية حس الانتماء إلى الوطن، فإن كانت القصة عن أبطال ينتمون إلى قوميات وتاريخ غير تاريخنا فسيكون الهدف هو تنمية المعلومات وإغناء الخيال والتعريف بطرفي الصراع، وموقع المعركة، وظروفها، وكيفية التخطيط لها، وتنفيذها كل هذا مما يضيف إلى القارئ الصغير معلومات قيمة"[1].

[1] – محمد حسن عبد الله، قصص الأطفال ومسرحهم، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2001، ص74.

والقصة المستعملة في النص معروفة عند عامة الناس قصة "بتي عمر" أحد أبطال القصبة، والكاتب اعتمد البساطة في سرد الأحداث أي أنّ النص لم يكن مبعثرا بل ببداية ووسط، ونهاية، استعمل حكايته بميلاد الشخصية البطل "بتي عمر" ثم عرّج على بعض أعماله الفدائية واختتمها باستشهاد البطل.

النص تراجيدي لأنّه يروي قصة بطل في صراع مع قوة استعمارية لهدف نبيل ويفدي قضيته بنفسه، والتراجيديا كما يعرّفها "أرسطو" هي محاكاة الأخيار في كلام موزون[1]، واستعمل الكاتب في كثير من الأحيان جمل موزونة ومقفاة، وهذا أعطى جمالية إيقاعية للنص لكن هذه الجمل لا يتسنى لجميع الأطفال فهمها نظرا لتعقيدها، فالجمل المركزة التي تحوي عدة كلمات لا تتماشى وطبيعة اللغة المتداولة بين الأطفال المعروفة ببساطة التراكيب.

وتظهر طبيعة النص منذ أول مشهد على لسان الرّاوي الذي ارتأى المخرج أن يكون موسيقيا ومغنيا، يبدأ العرض بصوت الراوي:"ما هي طلاسم ولا ألغاز ولا هي معاني" وهذا التركيب معقد مقارنة بتركيب الطفل، بالإضافة إلى أنّه يحوي كلمة "طلاسم" التي قد تكون غريبة على المعجم اللغوي للطفل، فقد يغرق في فهم معناها خاصة وأنّها غير مرفقة بتعبير جسدي يساعد الطفل على فهمها، وهذا لا يكون في صالح نجاح العمل، وحتى شخصية الأم في المشهد الثاني من العرض التي كانت وراء الستار فقط خيالها ظاهر، وتكلم جنينها:

"أنا شفت من الويل ألوان....وكتبت في الشْقا ديوان"

فهذه العبارة هي مجموعة من الكلمات التي قد تكون مفهومة عند بعض الأطفال لكن التعقيد يكمن في طريقة التركيب التي تخالف طريقة الطفل الذي يميل إلى الإيجاز،"فأدب الأطفال يعمد إلى الإيجاز والسرعة واستخدام الجمل القصيرة الواضحة التي يمكن أن يفهمها

[1]- ينظر، ماري إلياس، وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، ص124.

الأطفال دون عناء، وإن أكثر الأساليب تأثيرا في الأطفال تلك التي يجدون فيها السرعة والرشاقة والخفة، والتي تنهج نهج الكلمة المنطوقة"[1].

وبالغ الكاتب في استخدام مفردات سياسية فرضتها طبيعة الحكاية التاريخية، فنجد "العدو ما عاد يْأمَن بالسياسة"،"الشعوب تتحرر بالدم"،"يلزم نوريوها لـ ONU"، فهذه جمل تفوق بكثير المستوى الإدراكي لطفل لا يتجاوز 12 سنة، فهي مصطلحات لا يتعامل بها في حواراته اليومية ولا يجدها في لعبه، ولا في كتبه وقصصه، فباستعمال حوارات بمثل هذا التعقيد نقصي الطفل من عملية التواصل التي ينبغي أن تكون بين القاعة والخشبة.

جاء النص في غالبيته باللغة العامية تتخللها مفردات محلية مثل مفردة "زردي" التي تكرّرت في عدة مشاهد لوصف "بتي عمر" بأنّه ذكيّ، فهذه المفردة مثلا لا يمكن لجميع الأطفال فهمها إلا إذا كانوا من الجزائر العاصمة وضواحيها، كما أنّ العرض ضمّ أيضا بعض من المشاهد باللغة الفرنسية لكن الحوار المستعمل فيها لم يكن طويلا، ولجأ المخرج إلى هذه المشاهد لإعطاء العرض لمسة واقعية تقرّبه أكثر من الحقبة الاستعمارية.

ولعل أساس نجاح الحوار في مسرح الطفل هو الحيوية وحركيته المتجدّدة والتي تخاطب دواخل الطفل، والابتعاد قدر الإمكان عن الرمزية والمجازات والكنايات التي تصرف ذهن الطفل عن المعنى الأساسي، وفي هذا النص نجد أنّ هناك بعض التجاوزات لمحدودية الطفل اللغوية، وإذا كانت الحوارات تفوق المستوى الإدراكي للطفل فهذا ينعكس على النظام العام للعبة المسرحية،"فالحوار الحي الهادف بالنسبة للطفل المشاهد هو (الدال) الذي يعكس الصورة (المدلول) مع انسجامه مع الحركة والمنظر المسرحي لدى الشخصيات عبر أحداث المسرحية ونمو فضائها الزمكاني وعقدتها"[2].

[1]– حسن مرعي، المسرح المدرسي، دار ومكتبة الهلال، الطبعة الأخيرة، ص41.

[2]– تشارلز مورغان، الكاتب وعالمه، تر: شكري محمد عياد، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، ص268.

ومن ثمة فإن التواصل فيما بين الشخصيات يحقّقه الحوار المنطقي الذي يجب أن يكون مناسبا لكل شخصية، ونفس الحوار يحقق التواصل بين المشاهد والمسرحية إلا أنّ صعوبة التراكيب الموجودة في الحوار يمكن أن تَحول دون ذلك أو تُقصي شريحة عمرية، وتُركّز على الأطفال الذي يفوق سنهم 15 سنة فما فوق، فالنص أقرب إلى المراهقين الذين يحبون قصص البطولة.

3- المنظر المسرحي:

اتسم المنظر المسرحي في عرض "ثورة البراءة" بالاقتصاد في الديكور، حيث نجد أن الخشبة فارغة، كرسي في مقدمة الخشبة يجلس عليه عازف الموسيقى، في عمق الخشبة شاشة في شكل ظرف بريدي استعملت لعرض بعض الصور، وبراتيكابل في شكل صندوق استعمله الممثلون في بعض المشاهد للجلوس عليه واستغنوا عنه في مشاهد أخرى.

مقارنة مع عرض "الفصول الأربعة" نجد تقريبا نفس الديكور وهذا ما يجعل المخرج **محمد عباس إسلام** يميل إلى الفضاء الشاغر، وإلى استعمال تقنية بث الصور الواقعية وعرضها على الشاشة للتعريف بالأماكن التي تتطور فيها الشخصيات، فمثلا إذا كان "بتي عمر" وهو الشخصية المحورية في العرض خارج البيت نجد على الشاشة صورة لحي من أحياء القصبة، وإذا كان في البيت فصورة الفناء التي تعرض، وهذا يمكن أن يعجب الطفل الذي يحب الخدع البصرية والتبديلات السريعة للديكور والمناظر.

لكن طريقة عرض صور جامدة على الشاشة تبقى طريقة بدائية قيمتها الجمالية ضعيفة مقارنة بالصور المخزنة عند الطفل، والتي جمعها من الطبيعة وألعاب الفيديو والأفلام ثلاثية الأبعاد، "فالديكور على المسرح ليس لوحة، كما أنه ليس بالدرجة الأولى زخرفة، ولا ريب أن

المتفرجين يحبون المناظر الجميلة أو الجليلة"[1]، فإذا كان المتفرجون بصفة عامة يفضلون المناظر الجميلة على الخشبة فإنّ طبيعة الطفل وميوله تستدعي الإبهار البصري لشد انتباهه.

الاعتماد على الفضاء الفارغ وعلى بعض الصور ينقص من القيمة الجمالية للمنظر المسرحي، فعند رفع الستارة أول ما يجذب انتباه المتفرج هو المنظر الذي يعطي الجو العام للمسرحية ويعرّف بالمكان الذي ستتطور فيه الشخصيات، وفي عرضنا هذا الديكور تقريبا مغيب ما يقلّل من متعة المتلقي، "فمن اللازم أن يحقق العمل المسرحي ومن ضمنه المنظر تلذذ العين، وتوفير عنصر القيم الجمالية كلما دعت الضرورة إلى ذلك، لكن شريطة الابتعاد عن خلابة المنظر لما له من خطورة في شغل الأنظار والإبعاد عن الانتباه لموضوع المسرحية وهدفها"[2].

ومصمّم الديكور عليه أن يكون عارفا ومضطلعا على شتى الفنون ليخلص في الأخير بتصور لفضاء مسرحي يعطي للمخرج مجالا أوسع لتجسيد رؤيته، ويزيد في القيمة الجمالية للعرض في الأخير، وإذا كان المتلقي طفلا فضروري أن يسهم العمل المقدم في ترقية ذوقه الفني.

وعليه، الاكتفاء بظرف بريدي في عمق الخشبة لا يعطي حلولا كثيرة للمخرج الذي استعمل الظرف كستار ووضع خلفه مصدر إضاءة "بروجيكتور" (PROJECTEUR) ليُظهر خيال الشخصيات (تقنية خيال الظل)، أو كشاشة عادية لعرض صور قديمة للقصبة، تقنية بسيطة ومستهلكة تُنقص من فرص تلذّذ ومتعة الطفل.

في المشهد الأخير يفتح الظرف ليخرج منه "بتي عمر" وهذا التغير الوحيد في الديكور إذا استثنينا دخول البراتيكابل مرة واحدة، وهذا أيضا غير كاف لخلق المتعة والفرجة البصرية التي تدعو إليها جل المدارس الإخراجية العالمية.

---

[1]– هارولد كليرمان، الإخراج المسرحي، تر: ممدوح عدوان، دار دمشق للطباعة والنشر، ط1، دمشق، 1988، ص67.

[2]– المرجع نفسه، ص68.

أما بالنسبة للملابس والتي تعتبر مكملا للديكور فكانت واقعية مطابقة نسبيا لما كان سائدا في الحقبة الاستعمارية، فشاهدنا مثلا الزّي العسكري للجنود الفرنسيين، اللباس التقليدي "الحايك" عند المرأة و"الجلابة" التي ظهرت بها شخصية "علي لابوانت" في المشهد العاشر، أما اللباس العصري على طريقة الأوربيات الذي ظهرت به شخصية "حسيبة بن بوعلي" وهذا التنوع أضفى بعض الألوان على المنظر المسرحي، وساهم في إظهار أبعاد الشخصيات، أما بالنسبة لباقي الشخصيات كخال "بتي عمر" أو شخصية "العربي بن مهيدي" فظهرت بلباس عادي لا يوحي بالضرورة إلى الحقبة الاستعمارية.

وارتأى المخرج أن يكون "بتي عمر" الوحيد الذي يغيّر الملابس، وهذا يظهر في آخر مشهد عند خروج الشخصية البطل بطاقم أبيض بعد انفجار القنبلة وكأنه عريس، وهذا يحمل دلالة ورمزية هي الشهيد يوم استشهاده هو يوم بشراه، وهذه الصورة نجدها أيضا في نص "كاتب ياسين"، "الجثة المطوقة" عندما يصف مجزرة العدو 8 ماي 1945 أين يرى "لخضر" الشخصية الرئيسية الموتى يرقصون من حوله فرحين باستشهادهم. قراءة يمكن أن لا يستوعبها الطفل لكن صورة "بتي عمر" يخرج بطاقم أبيض مصحوبا بزغاريد النساء تحمل قيمة جمالية يمكن أن تؤثر في نفس الطفل، وتبعث فيه الحماس وهذا كاف.

وعليه، فإنّ الاهتمام بالملابس في مسرح الطفل أمر أساسي وبديهي لأنها تبعث بالمتفرج التفاعل مع الشخصية التي تؤدي دورها على الخشبة، وتساهم في فك شفرة الشخصية وتقريبها من الطفل ليستوعبها ويفهم حكايتها.

4- إدارة الممثلين في عرض "ثورة البراءة":

فرضت طبيعة الشخصيات المسرحية التي كانت موجودة واقعيا في حقبة مضت على المخرج التعامل مع ممثليه بتقنية الواقعية النفسية التي تدعو إلى الأداء الطبيعي التلقائي، فمن الصعب تجسيد الشخصيات التاريخية بطريقة أخرى غير الواقعية خاصة إذا كانت هذه

الشخصيات راسخة في مخيلة المتلقي بصورة أقرب إلى المثالية، فهم أبطال ضحوا بحياتهم وهذا الثقل التاريخي يخلق حساسية وارتباكا عند أداء هذا النوع من الأدوار.

وتوجه المخرج يظهر منذ المشهد الأول الذي تظهر فيه الأم ظاهرا حملها تتكلم وتتوجع[1]، ولم يستعمل المخرج الرمزية أو الإيحاء في مظهر الأم بل في لباسها يظهر انتفاخ البطن دليل على الحمل، وطريقة التحرك أيضا توحي بأنّ الشخصية تتألم والآهات التي تخلّلت خطابها، والتي كان مبالغا فيها نوعا ما.

وفي المشهد الذي يلي والذي يجمع بين أم "بتي عمر" والأب أيضا لم يكن الأداء مقنعا مع أن الحالة المراد تجسيدها تستدعي براعة الأداء، بحكم أن هدف المشهد هو نقل حالة القلق والرعب التي كانت تعيشها العائلة الجزائرية أثناء الاستعمار خصوصا العائلات التي كان أحد أفرادها مجندا في صفوف جبهة التحرير، واكتفى الممثلين بردود فعل بسيطة على الطلقات النارية التي استعملها المخرج كمؤثرات صوتية لإعطاء المشهد أكثر مصداقية وواقعية.

أما بالنسبة للطفل الذي أدى شخصية "بتي عمر" ظهر مرتبكا في أول مشهد حواري له في الدقيقة التاسعة من العرض، لكن أداؤه كان أقرب إلى التلقائية نظرا لقرب الشخصية وتصرفاتها من طبيعة الطفل، والمخرج هنا كان ذكيا لأنه هيّأ الجو للطفل الممثل حتى لا يحس بأنّه يؤدي في دور بل أنه الشخصية نفسها، وهذا الإحساس بالراحة والاطمئنان، وعدم الخوف ضروري كشعور يبعثه المخرج في نفس الممثل أثناء التدريبات، شيء يراه المخرج **بيتر بروك** بديهيا ويضرب المثل بنفسه ويقول أنّه عندما يكون في البحر مع عائلته يصرون على أن يسبح معهم، فعند دخوله إلى الماء يتغير وجهه وتظهر عليه تعابير القلق، وعدم الارتياح وكل هذا نتيجة لخوفه من البحر، كذلك الأمر بالنسبة للممثل وقبل دخوله إلى الخشبة أثناء

[1]– عرض ثورة البراءة، د 2و30ثا.

التدريبات، وفي بداية علاقته مع الشخصية يكون خائفا وغير مرتاح، ودور المخرج هو طمأنته وتعزيز ثقته بنفسه[1].

انطلاقا من فلسفة **بروك** ورؤيته للعلاقة بين الممثل والمخرج نجد أن الأداء الباهت لبعض الممثلين راجع لخوفهم وعدم ارتياحهم، لكن الطفل الذي أدى دور "بتي عمر" نجح في إقناع الجمهور في عديد المشاهد، وهذا راجع إلى نفسية الطفل الذي يميل إلى الاندماجية وحب تقمص الأدوار فهذا يندرج ضمن أنواع اللعب التي يمارسها مع أترابه.

والمشاهد الأكثر إقناعا هي تلك التي تجمع "بتي عمر"، "محمود" وهي شخصية أداها ممثل تقريبا بنفس سن الممثل الذي أدى دور "بتي عمر"، فالتفاهم والتناغم بين الممثلين على الخشبة يُضفي على العرض مصداقية وجمالية.

جاء الأداء أثناء العرض متفاوتا من مشهد لآخر ومختلفا من ممثل لآخر، فبعض الممثلين بذلوا جهدا وبعض اكتفى بالأداء السطحي واعتمدوا على الكليشيهات خاصة الأدوار الثانوية مثل شخصيات الجنود الفرنسيين الذين ظهروا في مشهد باهت يتظاهرون بالسكْر، لكن الأداء كان غير مقنع، كما أنّ غالبية المشاهد اكتفى فيها الممثلون بإلقاء النص، ولم يعتمد المخرج على التعابير الجسدية لتغذية مشاهده وإعطائها أكثر ديناميكية وهذا جعل العرض بطابع سردي أكثر منه فرجوي.

وغالبا ما يخطئ الممثلون الذين ينتهجون المدرسة الواقعية **لستانسلافسكي** لأداء أدوارهم ظنا منهم أنّ الأداء الواقعي هو فقط أن تكون طبيعيا وهنا المغالطة، والأصح هو أن الممثل يدرس الشخصية جيدا يتقمصها ويؤديها بطريقة طبيعية وبصدق كبير، "إن الصدق والإيمان صنوان لا يمكن فصل أحدهما عن الآخر، إذ لا يمكن أن يوجد أحدهما دون وجود

[1]-film documentaire, "Brook by Brook, portrait intime", Arte video, france, 2001.

الثاني، ويستحيل عليك أن تحيا في دورك، كما يستحيل عليك أن تخلق شيئا بدونهما، إن كل ما يحدث على المسرح يجب أن يكون مقنعا للممثل نفسه، ولزملائه والجمهور"[1].

الممثل هو أول من عليه أن يؤمن ويصدق دوره حتى يستطيع التعامل أولا مع الممثلين ومن ثم التواصل مع القاعة، وهذا يتطلب مجهودا وتدريبا صارما ودراية واسعة بتقنيات التقمص، وفي عرضنا "ثورة البراءة" وُفق إلى قدر كبير الممثل الذي أدى دور "بتي عمر" وهذا راجع إلى سن الممثل المتقارب مع سن الشخصية الذي ساهم في إعطاء لمسة واقعية، بالإضافة إلى وزن الشخصية التاريخي الذي يعطي رغبة في تقمصها وهذا لمواقفها البطولية.

وهذا كله دون أن ننسى سيكولوجيا الطفل وحبه للعب، وتعلقه به، "فاللعب ضرورة وظيفية مهمة للطفل وأن التمثيل هو أحد ملامح هذا اللعب فقد ثبت أن هؤلاء الأطفال الذين يتميزون بظهور الرفيق الخيالي في مجالهم النفسي، لهم نفس الخصائص التي يتمتع بها الممثل الجيد من حيث قدرته على الاندماج والمرونة العقلية"[2].

توزيع الأدوار مرحلة مهمة في العملية الإخراجية فإذا تمت بدقة، تضمن نسبة كبيرة من نجاح العرض وهذا ما يحسب للمخرج **محمد عباس إسلام** الذي وفق إلى قدر كبير في اختيار الممثلين، فإسناد دور "بتي عمر" إلى طفل مغامرة لكنها أتت بثمار إيجابية، واحترام عمر الشخصيات الأخرى التي أيضا تم إسنادها إلى ممثلين بنفس أعمار الشخصيات تسهل عملية التقمص. بالنسبة للطفل الذي أدى دور "بتي عمر"، المشهد الذي أداه مع جدّه كان مقنعا وواقعيا، والمشهد الأكثر إقناع والأكثر تأثير هو ذاك الذي أداه مع أمه حين يعلن لها انتماءه في صفوف جبهة التحرير الوطني، ورغبته الشديدة في الشهادة للظفر بالجنة.

[1] – قسطنطين ستانسلافسكي، إعداد الممثل، تر: محمد زكي العشماوي، محمود مرسي، مر: دريني خشبة، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، 1981، ص161.

[2] – أبو الحسن سلام، مسرح الطفل، النظرية، مصادر الثقافة، فنون النص، فنون العرض، ص77.

"بتي عمر: الموت حق، والفراق صعيب، والموت في سبيل الوطن ما عندوش عمر يا يما وأنا اخترت..

الأم: واش اخترت يا وليدي، سرك في بير يا وليدي؟

بتي عمر: اخترت نروح للجنة، ياك الشهداء يروحو للجنة يما، ما تحرمينيش منها"[1].

ـــموسيقى ـــ

وفي هذا المشهد كل من الأم و"بتي عمر" نقلا الحالة إلى الجمهور بصدق واندمجا مع الشخصيتين مما جعل العاطفة تنتقل إلى رفيقهم الموسيقي الذي ذرف الدموع في نهاية المشهد، وإلى القاعة فيما بعد التي تجاوبت مع المشهد بالتصفيق.

بالنسبة إلى حركة الممثلين على الخشبة واستعمال الفضاء، ركّز المخرج على وسط الخشبة للمشاهد المؤثرة، والتي تمركز فيها الممثلون، كما وظّف المخرج عمق الخشبة والستار الذي كان بمثابة شاشة، ووضع خلفه مصدر إضاءة مما مكننا من رؤية خيال الممثلين الذي جسدوا بعض المشاهد التي اعتمدت على الحركة ،كمشهد التفتيش، ومشهد إلقاء القبض على خال "بتي عمر" ومشاهد المطاردة، وبهذا يكون المخرج وظف بطريقة جزئية تقنية خيال الظل لقربها من عالم الطفل، "وبما أن خيال الطفل لعبة طفولية كما يعرف الجميع، لذا فهي قريبة من عالم الصغار، ينبهرون بها أيما انبهار، وذلك لسحرها الأخاذ وجمالها الفتان. ومن هنا، يفضل تشغيل خيال الظل في مسرح الطفل إما بطريقة كلية حيث يهيمن خيال الظل على المسرحية بأكملها، وإما يستخدم بطريقة جزئية"[2].

وفي المشهد ما قبل الأخير ارتأى المخرج أن يستعمل مقدمة الخشبة، وأجلس شخصية "بتي عمر" في الدرج الذي يفصل القاعة عن الخشبة، وهذا أعطى للمشهد حميمية.

[1] – عرض بتي عمر، ثورة البراءة، د 33.

[2] – جميل حمداوي، مسرح الطفل بين التأليف والإخراج، ص73.

"بتي عمر: توحشت يما، زقاها، ضحكها، ضربها وحنانها.

توحشت دارنا، خاوتي، القصبة وريحتها.

توحشت نمشي في دزاير ونعيط، توحشتك يا دزاير.

توحشتك يا يما"[1].

وبهذا يكون المخرج استعمل جميع أجزاء الخشبة لإعطاء حيوية للعرض، لكن هذا يبقى غير كافي نظرا لثقل النص وتجاوزه للمستوى الإدراكي له.

حتى الموسيقى لم تساهم في تخفيف العرض وتقريبه من الطفل، نظرا للنوع الموسيقي الذي اختاره المخرج، الذي لا يستهوي بالضرورة المتلقي الصغير، وارتأى المخرج أن تكون الموسيقى حيّة غير مسجلة واستدعى لذلك عازفا موسيقيا رافق الممثلين منذ بداية العرض تارة بالآلة، وتارة أخرى بالعزف والغناء.

اختار المخرج "الشعبي" كنوع موسيقي لقربه من الجو العام للمسرحية، فأحداث القصة تدور في أحياء القصبة بالجزائر العاصمة، وهذا النوع الموسيقي هو الشائع والمتداول، لكن عند جمهور البالغين فهو يعتمد على القصائد المشفرة، ومفردات يصعب حتى على المتلقي الكبير في بعض الأحيان أن يفهمها، إن لم يكن متتبعا وفيا لهذا النوع الموسيقي.

وعليه، فإن توظيف هذه الموسيقى في مسرح الطفل ومنذ بداية العرض حتى نهايته، قد يخلق نوعا من الملّل في نفس الطفل، وهذا يرجع إلى صعوبة الجمل والمفردات المستعملة في الأغاني، وغياب الإيقاع لأن العازف لم يستعمل ولم يستعن بآلات إيقاعية بل اكتفى بالآلات الوترية "الموندولين"، و"القيتارة"، وهذا ما انعكس سلبا على الإيقاع العام لموسيقى العرض. فهذا النوع يمكن أن يتذوقه الكبار لأنّه مبني أساسا على قوة الكلمات، وتراكيب

[1] – عرض ثورة البراءة، د 46.

الجمل المنمقة والمقفاة، لكن بالنسبة للطفل الذي يفضل بساطة التراكيب قد لا تدغدغ أحاسيسه هته الموسيقى، هو الذي "يميل إلى وقع الأغنية والأنشودة، عندما تكون إيقاعية بالدرجة الأولى فتدعوه إلى الحركة والتفاعل عن طريق الرقص"[1]. كان الأجدر بالمخرج أن يستعين بقطع موسيقية أخرى إضافة إلى موسيقى الشعبي حتى يخلق تنوعا في الإيقاع ويكسر الرتابة والجو الحزين "Mélancolique" التي تبعثه الموسيقى.

فحتى وإن كانت القصة تعبر عن مأساة، فيجب أن تعالج بطريقة ذكية إن كان المتلقي هو الطفل، والخطأ هو أن نعامل الطفل على أنّه راشد صغير ومع هذا المقطع الموسيقي الأخير كان موفقا إلى قدر بعيد لتجاوب القاعة مع الأغنية، وملائمة المشهد الذي كان احتفاليا، يظهر فيه "بتي عمر" باللباس الأبيض تعبيرا عن طهارة الشهيد وفرح عائلته به لأنّه مفخرة، والأغنية كانت مناسبة لأنها بلحن يذكرنا بأغاني الأفراح العاصميّة، وبكلمات معبرة مرفقة بالزغاريد.

"راجع يا عدويا راجع... في الدنيا والأبدية

راجع نغني ونرقص .... في ترابي مع الحرية

ـــزغاريدـــ

راجع يا عدويا راجع.....اسمي في كل لسان قصية

ونقول يا يما زغردي....وما تبكيش عليا"

ـــزغاريدـــ[2]

[1]- غازي مكداشي، موسيقى الأطفال، سلسلة ثقافتنا القومية، المجلس القومي للثقافة العربية، الرباط، 1990، ص302.

[2]- عرض ثورة البراءة، د 51.

وهذا هو دور الموسيقى في العرض، فهي تساهم في توطيد التواصل بين الجمهور والممثلين، وتسهم في تلطيف مشاعر الأطفال وترقية ذوقهم السمعي.

يمكن أن يصعب استيعاب عرض "ثورة البراءة" للأطفال الأقل من 12 سنة، ويمكن أن يحقق المتعة للمراهقين وحتى الراشدين، فالمخرج استعان بالمدرسة الواقعية لإدارة ممثليه ووفق في بعض المشاهد وأخفق الممثلون في مشاهد أخرى عند ظهورهم بأداء باهت، وكان تعامله مع الفضاء أقرب إلى فلسفة الفضاء الشاغر لـ**بيتر بروك** الذي يعتمد على الممثلين فقط وحركتهم.

العائق لتوصيل العرض إلى جمهور الأطفال عامة هو النص الذي يخاطب الراشدين قبل الأطفال.

ثالثا:دراسة تطبيقية على مسرحية "أرنوب والذئب":

1- ملخص مسرحية:

تدور أحداث المسرحية في غابة تعيش فيها مجموعة من الحيوانات الطريفة والمتكونة من الفأرين الظريفين، "عبقور" و"فرفور" همهما الوحيد إنهاء الاختراع المتمثل في آلة السفر عبر الزمن، وتضم الغابة أيضا "أرنوب" الشجاع الذي يحمي أصدقائه من المخاطر، "أرنوبة" اللطيفة بالإضافة إلى "الغزال"، "القنفذ" و"الديك" كل هذه الحيوانات تعيش في أمان إلا أن يستولي "الذئب" على النهر المجاور للغابة ليحرم باقي الحيوانات من الماء وهذا ما يجعلهم يفكرون في حل يخلصّهم من بطشه وظلمه.

تتعقد أحداث المسرحية بتهديد "الذئب" لـ"عبقور" بأنّه إن لم يسلمه "أرنوب" و"أرنوبة" في مهلة يومين يقضي عليهم جميعا، وعند تأزم الأوضاع، وعزم الحيوانات على مواجهة "الذئب"، يتفاجأ الجميع بدخول شخصية الطفل "نجم الدين" الذي ضاع أثناء جولة مع عائلته.

بحثا عن "نجم الدين" يخرج والد الطفل ليقتفي أثره في الغابة وكله أمل بأن يجده سالما ليعيده إلى البيت، ويلتقي أثناء بحثه مع "أرنوب" وباقي الحيوانات، ويتفقون على أن يتعاونوا جميعا للقضاء على "الذئب" ليتوجه الجميع إلى وكره وكفريق واحد تمكنوا من القضاء عليه ووضعه في آلة السفر عبر الزمن للتخلص منه إلى الأبد.

2- التعامل مع النص:

علاقة المخرج مع النص في عرض "أرنوب والذئب" يختلف عن العرضين السابقين لأنّ كاتب النص "لصفر بخالد" هو المخرج نفسه، وهنا العلاقة تكون أكثر ليونة وسهولة لأنه غالبا ما يكتب "الكاتب- المخرج" نصه برؤية ركحية، بالإضافة إلى انعدام الحساسية التي يمكن أن تنشب بين المخرج والكاتب عند ضرورة حذف أو إضافة بعض المقاطع.

جاء نص "أرنوب والذئب" بلغة بسيطة عامية محليّة ظهرت بساطتها في تعامل الممثلين معها، حيث لم يجدوا صعوبة في إلقائهم للنص حتى في بعض الأحيان يتهيأ لنا أنّ الممثل هو من ارتجل النص، فمثلا في المشهد الأول نجد الحوار بسيط بين "عبقور" و"فرفور":

"عبقور: هذه التجربة "99"

فرفور: كما مضاري "98" بيم، "99" بوم

عبقور: باش تنجح التجربة يلزمني طاقة كبيرة يا صاحبي

فرفور: هذا الطاقة منين نجيبوها

عبقور: الطاقة نجيبوها من الشمس والريح والما

فرفور: راك متأكد من التجربة

عبقور: راني متأكد 100%

فرفور: استنى أرنوب راح يجيب الما

عبقور: ما عنديش الوقت نجرب تجربتي الآن

فرفور: أيا نجربوا التجربة

عبقور: الزر الأخضر يا فرفور

فرفور: حاضر

عبقور: الزر الأصفر"[1]

يظهر جليا في هذا المقطع اعتماد الكاتب على مفردات سهلة في متناول جميع الأطفال، وحوارات قصيرة حتى لا يخلق الملل والحوارات القصيرة تفرض إيقاعا معينا للعرض، وهذا المشهد يعطينا فكرة عن طبيعة النص الذي نجد فيه الشخصيات في حركة دائمة وكأنّ الحوارات جاءت فقط لترافق حركة الممثلين، فالمشهد يظهر "فرفور" و"عبقور" يحضران لبداية تجربة "آلة السفر عبر الزمن"، وكأنّ بالكاتب الذي هو المخرج نفسه فكر في المشهد بصريا على الخشبة وركّب عليه حوارات فيما بعد.

هذا النوع من النصوص يسهّل العملية الإخراجية لأنه مكتوب ليُعرض، طابع السرد فيه شبه منعدم ما يحيلنا إلى ضرورة اطلاع كاتب المسرح على أبجديات الخشبة ومقومات العرض الحي، فمعظم كتاب المسرح الناجعين كانوا مخرجين أو مدراء فرق مثل الكاتب الفرنسي "موليير" أو "شكسبير"، "بريخت" أو كتاب عايشوا العملية الإبداعية مع الفرقة الفنية مثل تجربة "تشيكوف" مع "ستانسلافسكي" وفرقة "مسرح الفن".

كلّما ابتعد النص عن الطابع السردي وركز على المشاهد التي تميل إلى الحركة كلّما زادت نسبة نجاح العرض الموجه للطفل الذي يفضل التسلية بطابعها الجمالي، "فلا بد للعمل

[1]– عرض أرنوب والذئب، د: 7.

المسرحي من جمالية خاصة تجعله يشدُ الطفلَ إليه، ويأخذ بيده إلى عالم التسلية والفرح والبهجة، كي يدخلَ من خلال ذلك إلى المعرفة والمعلومة"[1].

واستعان الكاتب في كثير من الأحيان بالحوارات الطريفة فبالضحك يسهل عملية التلقي ونزرع الراحة النفسية للطفل.

كما هو معهود عند بعض كتاب مسرح الطفل الاعتماد على الحكاية الواضحة ببداية وسط، ونهاية مربوطة بخيط واحد واضح غير متشعب، والحكاية في عرض "أرنوب والذئب" تبدأ باستحواذ "الذئب" على النهر الوحيد في الغابة وهذا ما دفع بحيوانات الغابة إلى التفكير بحل ينجيهم من "الذئب"، فرصتهم الوحيدة هي اكتمال اختراع "عبقور" المتمثل في "آلة السفر عبر الزمن" لكن لتحقيق ذلك يلزم الماء الأمر الذي يستحيل على "عبقور" وأصدقائه، تتواصل أحداث المسرحية إلى أن يقحم الكاتب شخصية جديدة لزيادة الإثارة، تجسدت في الطفل "نجم الدين" الذي تاه في الغابة، والحبكة هنا تتفرع ونتابع قصة الطفل كيف ضاع عن أهله، ومحاولة الحيوانات لإيجاد وسيلة تمكن الطفل من العثور على أهله، وتتصاعد الأحداث حتى تصل إلى الذروة والتي لمسناها في مشهد سجن "الذئب" لـ "أرنوبة" والطفل، وبعدها مباشرة حُلت العقدة باتحاد والد الطفل الذي أمد "عبقور" بالماء اللازم والحيوانات للقضاء على الذئب وتحرير "أرنوبة" و"نجم الدين".

هذا التفرع الطفيف في الحبكة كان بإمكانه إحداث خلل في تركيز الطفل على الحكاية الأساسية، وهي القضاء على "الذئب" بـ"آلة السفر عبر الزمن"، والكاتب المتمكن هو الذي يضبط حبكته، "فالحبكة المسرحية لا تعمل على التنظيم فحسب وإنما تتابع الموقف من الحدث ودلالة ذلك الموقف ونتائجه، أنها ترسيمة الحدث وأشعته وهي ليست حكاية الأحداث أو قصتها، بل هي القيمة الفنية لتلك الأحداث التي تتكشف من خلال المواقف،

[1]- زينب محمد عبد المنعم، مسرح ودراما الطفل، ص139.

ومن خلال الواقعة، أنها حركة الخطوط الدرامية المتمثلة بحركة الفكرة والشخصيات والأفعال والزمن"[1].

وعمل المخرج هو تسخير مكونات العرض المسرحي لخدمة القصة لأن الطفل يجد متعة إذا أمسك بخيوط الحبكة، وتزداد لذته كلما اندمج في غمار الحكاية، وهذا له علاقة مباشرة بلعبه الإيهامي، ولضمان المتعة اختار الكاتب شخصياته من عالم الحيوان لما تحمله من تشويق وإثارة فكثيرة هي الرسوم المتحركة والأشرطة الوثائقية، وحتى أفلام الرسوم ثلاثية الأبعاد "les film d'animation 3d" التي أظهرت سحر عالم الحيوانات ونجحت في شد انتباه الطفل.

وشخصيات عرض "أرنوب والذئب" هي:

عبقور: فأر ذكي متهور نوعا ما، يقضي معظم وقته في مخبره، هدفه إتمام تجربته، يتحايل على "الذئب" ويوهمه بأنّه وفي له وسيسلّمه "أرنوب" لكن في الأخير يختار أصدقائه ويقضي على "الذئب"، وبتعقيده للشخصية نجد نوعا من المغامرة من طرف الكاتب لأن الطفل قد يتوه إذا تعددت المواقف المتناقضة للشخصية، لذا يفضل الوضوح واجتناب الصراعات الداخلية والاضطرابات داخل الشخصية نفسها.

فرفور: فأر مشاغب متهاون استعمله الكاتب لإضفاء طابع كوميدي على المسرحية وكان موفقا لأنّ الأطفال تفاعلوا مع طرائفه في أكثر من مشهد.

أرنوب: أرنب شجاع اختاره الكاتب ليكون البطل فهو الذي يواجه "الذئب" كلما اقتضت الضرورة، وفكرة البطل تثير الطفل وتزيد من حماسه، حتى وإن كان البطل خياليا لأنه "لا يهم اختلاط الواقع بالخيال، لأن الطفل في هذه المرحلة يكون قادرا على الفصل بينهما،

[1] – مجيد حميد الحبوري، البنية الداخلية للمسرحية، دراسات في الحبكة المسرحية، عربيا وعالميا، منشورات ضفاف، بيروت، ط1، 2013، ص46.

لذلك يشترط أن تبقى المسرحية على فكرة البطولة، والشجاعة والمغامرة الشيقة، إلا أن هذه الفكرة لا بد أن تكون هادفة، ويكون منطلقها تربويا وتعليميا"[1].

***شخصية الذئب**: الشخصية السلبية الوحيدة في العرض والتي مثلت الطرف الآخر من الصراع، واختيار"الذئب"كشخصية مخيفة راجع لما يمثله هذا الحيوان في مخيلة الطفل المغذاة بقصص الجدّات وبعض القصص العالمية، كقصة "صاحبة الرداء الأحمر" التي أسندت الجانب المظلم والسيئ إلى "الذئب"، وفي مسرحية "أرنوب والذئب" لجأ الكاتب إلى الخيار الأسهل واستعمل الذئب بكل ما يمثله ليكون الشخصية التي تتصارع معها باقي الشخصيات الخيرة، وحتى يكون الصراع متكافئا انضم والد "نجم الدين" إلى الحيوانات للقضاء على الذئب لأنه "ليس من المنطقي تقديم شخصية مترددة وجبانة وهي تجهز على شخصية شجاعة مقدامة في مبارزة علنية مكشوفة، إلا إذا تم افتعال حيلة ما، لا تنسجم مع إمكانيات وقدرات الشخصية الحقيقية"[2].

***شخصية نجم الدين**: طفل صغير يتوه في الغابة يدخل في وسط العرض، ويزيد في تصاعد الأحداث، وهذا التوظيف للطفل في وسط عالم الحيوانات عنده أيضا مرجعية في الريبرتوار العالمي، كقصة "موغلي" الذي تربى في الأدغال أو في الريبرتوار العربي قصة "حي بن يقظان".

***شخصية أرنوبة**: أنثى الأرنب وهي الصديقة المقربة من "أرنوب" والمقربة من الطفل "نجم الدين" بعد دخوله.

هذه هي الشخصيات الأساسية في العرض والتي تحمل غالبية الحوار في المشاهد، والتي تحرك الأحداث، واستعمل الكاتب شخصيات أخرى لمرافقة الشخصيات الأساسية وهي

[1]– غالم نقاش، مسرح الطفل في الأشكال والمضامين، أطروحة دكتوراه، جامعة وهران، 2010-2011، ص222.

[2]– مجيد حميد الحبوري، البنية الداخلية للمسرحية، ص102.

"الغزال"، "القنفذ"، "الديك" بالإضافة إلى والد "نجم الدين" الذي يظهر في نهاية المسرحية ويساهم في حل عقدة العرض وهي تحرير "أرنوبة" و"نجم الدين"، والقضاء على "الذئب".

3- التعامل مع الفضاء:

تفتح الستارة على فضاء فارغ ببعض الكرات المعلقة مختلفة الأحجام والتي تظهر على أنها كواكب، وفي مشهد موسيقي راقص يقوم الممثلون بإدخال عناصر الديكور والمقسمة إلى أجزاء، وهذا التصميم فسح المجال للمخرج وأعطاه فرصة تغيير المنظر المسرحي بتغير أمكنة المشاهد، فمثلا في المخبر نجد تركيب مغاير لمشهد الغابة مثلا.

وارتأى السينوغراف **عبد الإله مربوح** الذي هو أيضا ممثل محترف، ومخرج مسرحي أن يكون الديكور عبارة عن "جسر المشاة"، "passerelle" بدرج بالجهة اليمنى ودرج آخر بالجهة اليُسرى، ويمكن فصل الأجزاء الثلاثة وتوزيعها على الفضاء بما يخدم المشهد والرؤية الإخراجية، وبما أن **عبد الإله مربوح** والمخرج **لصفر بخالد** تعاملوا مع بعض لمدة سنوات في فرقة "كاتب ياسين" فإن التواصل كان سهلا وأقرب إلى العمل الإخراجي الجماعي.

الديكور المتغير يجعل العرض في حركة دائمة والمنظر المسرحي غير ثابت وهذا توجه شائع عند المخرجين الذين يميلون إلى الحركة الدّائمة أمثال **مايرخولد** لكن الإشكال الذي يُطرح في هذا النوع هو مراعاة زوايا النظر عند الجمهور، وأن لا يكون تغيير الديكور لمجرد التغيير أو خلق حركة على الخشبة بل أن يكون ذا دلالة، فعندما "ننظر نظرة عريضة إلى التصميم المسرحي فإن المشكلة الأساسية تكمن في معالجة النواحي البصرية من ناحية الصورة. ويعمل المصمم والمخرج في كل لحظة من لحظات العرض بأشكال ممثليه الهيئات الجسمانية والحركات التي ترمز إلى الرغبة الداخلية بالإضافة إلى أشكال البيئة والديكور"[1].

[1] – ساموئيل سيلدون، المسرح والعمل، تر: سامي عبد الحميد نوري، مطبوع على الآلة الكاتبة، ومحفوظة لدى المترجم، ص22، نقلا عن عبد الكريم عبود، الحركة على المسرح، ص41.

وهذا النوع من التصاميم السينوغرافية تفرض على المخرج رؤية تتجاوب مع الحركة الدائمة للديكور، وفضل فريق العمل على أن يكون التغيير جزءا من اللعبة المسرحية فتارة يغير أمام الجمهور بحركات إيقاعية مرفقة بموسيقى، وفي أحيان أخرى يغير في الظلام ويكتشف الجمهور التشكيل الجديد عند إنارة الأضواء.

ويمكن تقسيم الديكور إلى ثلاث تشكيلات:[1]

أ- تشكيل مخبر "عبقور":

أجزاء الثلاثة منفصلة، الجزء الكبير في الوسط الذي وُظف على أساس أنه "آلة السفر عبر الزمن" واستعمله الممثلون لخلق مستويات فيمكن الأداء فوقه وفي جوفه، والجزأين هما عبارة عن سلالم وضعت في مقدمة الخشبة على الجانب الأيمن والأيسر.

ب- تشكيل الغابة(1):

وفي هذا التشكيل الأجزاء الثلاثة تركب مع بعضها لتجسد جسرا في وسط الخشبة يعتليه كل الممثلين ويقفزون منه بحركات أكروباتية.

ج- تشكيل الغابة(2):

وهو المشهد الذي يذهب فيه الحيوانات للبحث عن عائلة الطفل الضائع، وهو تشكيل يشبه نوعا ما تشكيل المخبر فالجزء الكبير ثابت لا يتحرك، السلالم على اليمين وعلى اليسار، وهو التشكيل الوحيد الذي لم يحقّق الإضافة المرجوة من تحريك الديكور لإعطاء منظر جديد ومغاير.

[1] – ينظر، عرض أرنوب والذئب

د- تشكيل وكر "الذئب":

فيه أيضا الأجزاء الثلاثة ملتصقة ببعضها لكن في خط مائل "diagonal" وليظهر الاختلاف أضفى السينوغراف لمسة بسيطة لكن كانت لها فعالية، قام بإلصاق قطع قماش بنيّة اللون تظهر كأشلاء أعطت منظرا رهيبا يتماشى وطبيعة المشهد والمكان الذي يمثل وكر "الذئب" المخيف.

يمكن القول بأن السينوغرافيا بكل مكوناتها تكون ناجحة إذا جاءت مكملة لرؤية المخرج، وفي عرضنا نجد أن العمل كان ثمرة تعاون بين كل أفراد الفريق الفني، فالمخرج استعمل التشكيلات التي اقترحها السينوغراف وتعامل معها، "فالسينوغرافيا فن قديم قدم فن المسرح، حيث تهدف إلى تجسيد الفضاء المسرحي، بصوره ومناظره وفق نص المؤلف ورؤية المخرج"[1].

والعرض المتكامل هو الذي يظهر الانسجام بين كل الفنون على الخشبة (نص، تمثيل، موسيقى وسينوغرافيا)، فمن المستحيل أن ينجح العرض إذا اشتغل كل الفاعلين على حدة ضاربين عرض الحائط الرؤية الإخراجية والوحدة الفنية التي يحدّدها المخرج مع فريق عمله، فكلما زاد الانسجام زادت نسبة نجاح العرض.

من بين الإكسسوارات التي وظفت في العرض، السيارة الصغيرة المتحركة بجهاز تحكم عن بعد، والتي تدخل الفضاء لتنبأ الحيوانات بخطر "الذئب"، والكل يناديها "عبقورة"، واستعمال السيارة الصغيرة كإكسسوار وشخصية يغذي الفضاء والمنظر المسرحي، ويبرز جانبه الطفولي فمعظم الأطفال يملكون سيارة بين لعبهم، وتوظيف لعب الأطفال في المسرح له وقع خاص في نفس المتلقي الصغير لارتباطه المباشر بما يحقّق لذّته، ومتعته وهنا السينوغراف "يمنح

[1] – مارسيل فريدفون، سينوغرافيا اليوم، معالم على الطريق، تر: إبراهيم حمادة، وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي، ص08.

الصور الأيقونية المنتجة للدلالة ولارتباطها بسيكولوجية المتلقي وما يعالجه من ذكريات وأحلام"[1].

ما يعاب نوعا ما على الديكور هو اللون الأخضر الذي كان مبالغا فيه نوعا ما، والذي كان مغطى جميع الأجزاء مما خلق نوعا من الاختلال في توازن الألوان، لأنّ الخشبة أيضا لوحة فنية تشكيلية يجب مراعاة قواعد الرسم للوصول إلى مستوى جمالي راقي.

وما يجدر الإشادة به هو الملابس والأزياء التي كانت موفقة إلى قدر بعيد رغم صعوبة الشخصيات التي كانت غالبها من عالم الحيوان إلى أنّ السينوغراف لم يختر الزّي الحيواني المباشر بل لجأ إلى التلميح فقط، فاستعمل ألبسة عصرية "قمصان"، "معاطف"، "سراويل" وللتفريق بين الحيوانات استعمل قبعات تحيلنا مباشرة إلى نوع الحيوان.

أرنوب وأرنوبة: الأذنان الطويلتان فوق القبعة.

الغزال: القرنان.

القنفذ: الأشواك في القبعة والكتفين.

الذئب: الأذنان الطويلتان.

كما ألصق أيضا في الأزياء جلود الحيوانات للتذكير وإعطاء لمسة واقعية للملابس واستعمل ألوانا زاهية "فالأطفال يتأثرون بالألوان أكثر مما يتأثرون بالزّي، ويتجاوبون مع الألوان الزاهية المزركشة في الملابس التي تبهر الأطفال ولذلك فإن مصمم الأزياء الناجح في مثل هذه العروض، هو الذي يصمم هذه الأزياء بشكل يلائم جو المسرحية وزمانها وجمهورها"[2].

[1]- غالم نقاش، مسرح الطفل في الجزائر، دراسة في الأشكال والمضامين، ص285.

[2]- حنان عبد الحميد العناني، الفن الدرامي والموسيقي في تعلم الطفل، دار الفكر للنشر، ط2، الأردن، 2002، ص169.

كان بالإمكان أن يختار المخرج الأقنعة التي تغطي كامل الوجه لكن فضل هو والسينوغراف أن يبقى وجه الممثلين ظاهر ليتمتع المتلقي بتعابير وجههم، وهذا في حد ذاته عامل تغريبي يجعل الطفل يحس بأنّ الذي أمامه ممثلون يؤدون في أدوار حيوانات ويأخذ الأمر على أنّه لعبة فيتفاعل مع حركاتهم وحواراتهم دون الاندماج المفرط ما يسهل عملية تلقي المعلومات، وتحقيق الديداكتيك التي دعا إليها **بريخت** والتي تعتبر أيضا هدفا من أهداف مسرح الطفل.

4- إدارة الممثلين:

يرى الناقد المسرحي **باتريس بافيس** صاحب كتاب "الإخراج المعاصر" (la mise en scène contemporaine) أن الإخراج هو توجيه الممثلين، وتوجيه الممثلين في عرض "أرنوب والذئب" لم يكن هينا على المخرج "لصفر بخالد" الذي كان ضمن الممثلين، فهو من أدى إحدى الشخصيات المحورية "عبقور" في العرض لكن روح العمل الجماعي يَسّرت الأمر، فحين يعتلي المخرج الخشبة لأداء دور "عبقور" عين السينوغراف **عبد الإله مربوح** الذي قام بإخراج مسرحيات هو الآخر حاضرة لتحرير كل الملاحظات والاقتراحات التي تتم مناقشتها أثناء التدريبات، وهذا ما لاحظته أثناء حضوري لعدد من البروفات بالمسرح الجهوي لسيدي بلعباس أين تم تركيب العرض.

أضف إلى ذلك صعوبة طبيعة الأدوار، فالشخصيات من عالم الحيوان وليكون الأداء مقنعا ضروري أن يكون مختلفا في أدق التفاصيل، فطريقة مشي الأرنب تختلف عن الغزال، وجلسة الذئب مغايرة لجلسة القنفذ، وتجسيد هذه الشخصيات يتطلب تدريبات جسدية صارمة واحترافية كبيرة من طرف الممثل، فمن الصعب إسناد هذا النوع من الأدوار إلى ممثلين هاوين وإن حدث ذلك فمن الطبيعي أن تسقط القيمة الجمالية للعرض.

فمثلا في فرنسا قام المسرح العريق "الكوميديا الفرنسية" بإنتاج عرض مسرحي مستوحى من عالم **لافونتين** " les fables de la fontaine"، وضم كاستينغ العرض خيرة

الممثلين الفرنسيين نظرا لصعوبة أداء الأدوار الحيوانية. "عندما يقوم الطفل بدور طائر، أو حيوان في مسرحية بشرية، على المخرج أن يختار السّمة المميزة لذلك الحيوان مع الملابس والماكياج، والأقنعة...فحركة الفراشة بخفتها وتذبذبها في اتجاهات مختلفة، تختلف عن حركة الحصان لرشاقته وجماله وانسيابية حركاته..، لذلك فإنّ السّمة المميزة للحركة واكتشافها في الحيوان، وقدرة الممثل على التعبير عنها من خلال جسمه هو النجاح الحقيقي لتوصيل الشخصية للمتفرج الطفل"[1].

الأمر الملفت للانتباه والذي كان إيجابيا هو الكاستينغ أو اختيار الممثلين الذي كان محكما، وأعطى مصداقية للعرض وجمالية، حيث اعتمد فريق العمل على المواصفات الجسدية في توزيع الأدوار، فمثلا دور الذئب أسند إلى الممثل الأطول قامة مما أعطى هيبة للشخصية، "دور الفأرين **عبقور** و**فوفور** تمت تأديته من طرف ممثلين قصار القامة، وما أعطى خصوصية للعرض مشاركة الممثل **عقال** والذي يعتبر من أقصر الممثلين قامة، والذي لا تبلغ قامته المتر، وأدى دور الطفل **نجم الدين** ببراعة"[2]، هذا التنوع أضفى جمالية على العرض ووفر خيارات متعددة للمخرج عند استخدامه التشكيلات الجسدية.

والتنوع لم يكن فقط في فوارق القامة، لكن لمحناه أيضا في نبرات الصوت فنجد الصوت الرقيق عند **فرفور** الفأر، والخشن عند **القنفذ** الذي كان موفقا إلى حد بعيد، لكن ما يعاب عند الممثلين هو الإلقاء الرديء، ففي بعض المشاهد كانت الحوارات غير مفهومة إما لضعف الصوت أو لعدم النطق السليم، وهذا الخلل يمكن أن يتسبب في نفور الطفل، لأن "الأداء التمثيلي يرتكز في مسرح الطفل، على فن الإلقاء، حيث يتطلب الأمر من الممثل أن يكون كلامه واضحا، وصوته جهوريا مسموعا، وتكون نبرات صوته مناسبة للدور الذي يؤديه، ومعبرا على الأفكار والمشاعر التي يعيشها الممثل على الركح ويجلب من خلالها انتباه

[1]– محمد حامد أبو الخير، مسرح الطفل، نقلا عن أبو الحسن سلام، مسرح الطفل، (النظرية، مصادر الثقافة، فنون النص، فنون العرض)، ص90.

[2]– عرض أرنوب والذئب

المتفرجين، ويكون أحد الوسائل التعبيرية العامة لإيصال فكرة العرض، ورسالته إلى المتفرجين"[1].

وعليه، كان الأجدر بالمخرج، أن يضاعف تدريبات الإلقاء مع ممثليه أو الإطالة في التمارين أثناء القراءة الإيطالية للنص، وهي مرحلة مهمة من مراحل تصميم العرض، والتي يجتمع فيها الممثلون مع المخرج وكاتب النص إن وجد حول طاولة، ويقرؤون النص مرات عديدة تمكنهم من الحفظ والتوغل في أعماق النص، وتمكنهم أيضا من ضبط مخارج الحروف.

طريقة أداء الممثل **لصفر بخالد** لا تختلف في باقي العروض التي قدمها، فهو ممثل اشتغل كثيرا في عروضه على تقنية المهرج، واحتكاكه الدائم بجمهور الأطفال أعطاه خبرة، وملكة تجعل المتلقي يتفاعل مع حركات جسده الطريفة أو نبرة صوته الطريفة. فمثلا في مشهد مع الطفل **نجم الدين** استعمل **لصفر بخالد** صوته على طرية أفلام الكرتون، وبدون اللجوء إلى كلمات مفهومة أو حوارات، فقط نبرة الصوت والإيماءة جعلت القاعة تنفجر ضحكا[2]، وهذا راجع لخبرته الطويلة في مجال التنشيط في المدارس والمخيمات الصيفية.

الرؤية الإخراجية في عرض "أرنوب والذئب" ارتكزت كثيرا على الجانب الجسدي لضمان الفرجة، ولتحقيق ذلك استدعى فريق العمل الممثلين والراقصين المحترفين **بن عبد الله محمد** في دور الأرنب و**زوقاغ محمد** في دور الغزال، واللذان يمارسان أيضا الفنون القتالية، ورشاقتهما كانت واضحة من خلال تحركاتهما مقارنة بالممثلين الآخرين، وبين الحين والآخر يفاجئون القاعة بقفزات أكروباتية. لكن المشهد الذي سخر فيه الممثلين طاقتهما وتجربتهما كان مشهد المواجهة بين الغزال وأرنوب ضد الذئب أين قدموا لوحة كوريغرافية بدون حوارات، اكتفوا فيها فقط بالتعابير الجسدية[3]، وهذا ما يدعو إليه **مايرخولد** "ويحث ممثله إلى

[1]- حسن مرعي، المسرح المدرسي، ص56-57.

[2]- عرض أرنوب والذئب، د 26.

[3] – عرض أرنوب والذئب، د31.

التمكن من طاقته الجسدية، للاقتراب في أدائه التمثيلي من الرقص الإيقاعي، الذي يعني التحكم في الحالات الجسدية، بدقة ومهارة تعطي لكل حركة مهما كانت صغيرة دلالة إيحائية معبرة"[1].

والمشهد كان موفقا ليس لجمالية الحركات المتقنة من طرف الممثلين، لأنّ الجمالية وحدها لا تكفي بل يجب على الحركات أن تكون حاملة لدلالات تخدم المعنى العام للعرض والخاص للمشهد، فباستدعاء فنانين غير معتادين على خصوصية مسرح الطفل، وإسناد إليهم أدوار قد يكون مغامرة، ففي العرض عدا المشاهد الجسدية التي كانت موفقة وجد الراقصون صعوبة في نطق الحوارات بدقة، وبإلقاء سليم واستحضار العواطف، لأنّ هذا أيضا مكمل أساسي لتجسيد الشخصية. كان الأجدر بالمخرج أن يعفيهم من الحوارات ويكتفي بتعابيرهم الجسدية أو أن يكون صارما في التدريبات معهم حتى يصلوا إلى عمق الشخصية.

يبقى على العموم ضعف التكوين للممثلين هو الحلقة الضعيفة، فالممثل هو الذي يحمل على كاهله العرض، هو من يقابل الجمهور، وهو الذي يخلق التواصل بين القاعة والخشبة. لذا يجب أن يكون متمكنا من أدواته المسرحية، وأن يغذي خياله، وفي هذا الشأن يرى **مايرخولد** "أنّ الممثل فضلا عما تقدم من صفات، عليه تنشيط مخيلته وإيقاظ خياله بالتدريب المستمر، ويوصي **مايرخولد** بطرق عديدة لتدريب خيال الممثل ومنها:

- دراسة سيرة الناس العظماء
- الرحلات
- دراسة مؤلفات الفن

[1] – علي عبد الحسين الحمداني، عبود حسن المهنا، التواصلية في أداء الممثل المسرحي، دار الرضوان للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2014، ص119.

– دراسة الأدب القوي تكوينيا"[1].

تدريب خيال الممثل وتوسيع ثقافته، يجب أن تكون أيضا من أولويات المخرجين، ومدراء الفرق، فمثلا كان بمقدور المخرج أن يحضر مجموعة من الأعمال التي قدمت من قبل، وعالجت عالم الحيوان سواء كانت سينمائية أو مسرحية، أو حتى وثائقية، وحتى الكتب ليعرضها على الممثلين لتهيئتهم نفسيا، وتغذية خيالهم ليسهّل عليهم فيما بعد تقمص أدوارهم لتكون النتيجة في الأخير أفضل بلا شك.

والإضاءة عنصر مهم من عناصر العرض الحي، والتي يجب أن تكون موافقة للرؤية الإخراجية، وروح النص ناهيك عن الجانب الجمالي التي تحققه الإضاءة المدروسة في المسرح، سواء أكانت من مصدر ثابت "البروجيكتور الثابت، les projecteurs fixe"، أم من مصدر متحرك إذا اقتضت الضرورة الفنية، ذلك "مصابيح اليد، torche"، "بروجيكتور متنقل، projecteurs mobile". في عرض "أرنوب والذئب" لجأ المخرج إلى الإضاءة المعتمدة على البروجيكتورات الثابتة، فتارة نجد كل الفضاء مضاء "plein feu"، وتارة أخرى يحجب جزء من الخشبة والديكور ليسلّط الضوء على جهة معينة يكون فيها حركة الممثل أو مشاهده الحوارية، وهذا لتركيز انتباه الطفل على زاوية معينة من الخشبة.

فمثلا في المشهد الذي يحتجز فيه الذئب "أرنوبة"، و"نجم الدين" تمت إضاءة وسط الخشبة فقط، والتي كانت مسلطة على الجزء الثابت من الديكور، الذي أعطى للمشهد هيبة تخدم معنى وروح الحالة التي كانت فيها الشخصيتين المحتجزتين، فعزلهما عن باقي الفضاء بالإضاءة والظلام، صورة جمالية أعطت للمنظر المسرحي تشكيلا جديدا بدون تحريك الديكور، "فالإضاءة والظلام تساهم كثيرا في خلق الإحساس بالعمق الفراغي"[2].

[1]– علي عبد الحسين الحمداني، عبود حسن المهنا، التواصلية في أداء الممثل، ص120.

[2]– أحمد سلمان عطية، الاتجاهات الإخراجية الحديثة وعلاقتها بالمنظر المسرحي، ص118.

واستعمل السينوغراف بعض الإكسسوارات ألصقها بالديكور، والتي تبعث بعض الأضواء الملونة، استخدمها للإيحاء بالجانب الإلكتروني والرقمي لآلة السفر عبر الزمن، لتقريبها من الواقع وإعطائها مساحة أكبر في المنظر المسرحي، كما وظف هذه الإكسسوارات في مشهد الاحتفال بعيد ميلاد "أرنوب" ليخلق جو المرح والفرح، والذي يقتضيه أيضا المشهد.

فالإنارة في مسرح الطفل حلقة أساسية، لأن هذا النوع من الجمهور يتفاعل مع الخدع البصرية، والألعاب الضوئية التي تحقق له المتعة واللذّة، وتعزله عن عالمه الواقعي لترحل به إلى عالم العرض الخيالي. إنّ الاستعمال الوظيفي في مسرح الطفل، "يبعث في نفسيته الشعور بالمرح والارتياح، حيث يستطيع مهندس الإضاءة، أن يشكل من خلالها العديد من الخدع، التي تنمي ذكاء الطفل، ويستطيع من خلالها رؤية المادة المكشوفة في الخشبة، أو أي منظر من المناظر التي يراها الطفل في حياته الواقعية"[1].

والمؤسف في عروضنا المسرحية المقدمة للكبار والصغار على حد سواء، إهمال تصميم الإضاءة والتي تعد اختصاصا وفنا مستقل بذاته، فيجب أن لا نحصرها فقط في إنارة الفضاء، والممثلين بل أن نستغل وظيفتها التعبيرية لتصبح عنصرا فاعلا من عناصر الأداء في العرض، "فلغة الضوء هي اللغة التي تخاطب إحساس ووجدان وعقل المتفرج من خلال إدراكه البصري، ولها القدرة على التأثير السريع في نفس الإنسان"[2].

وفي عرضنا لم نسجل للأسف إضاءة مدروسة بل اكتفت على الظلام والضوء، حتى في مشاهد كان الممثلون خارج الإضاءة، وهذا أيضا راجع إلى خبرة الممثل الذي يحس بأنّ وجهه مضاء أم لا، وهذه أيضا نقطة مهمة، فتعابير وجه الممثل يجب أن تكون مضاءة جيدا حتى وإن استعملنا إضاءة خافتة في الفضاء، فوجه الممثل هو حلقة الاتصال بين المتلقي والعرض.

[1] – غالم نقاش، مسرح الطفل في الجزائر، دراسة في الأشكال والمضامين، ص285.

[2] – فرانك م.هوايتنج، المدخل إلى الفنون المسرحية، تر: كامل يوسف وآخرون، دار المعرفة، القاهرة، 1970، ص381.

أما بالنسبة لتعامل المخرج مع الموسيقى، نجد أنّ العرض يضم قطعا موسيقية تم إعدادها خصيصا للعرض، والملحن **عمر عسو** الذي اشتغل كثيرا مع المسرح هو من تكفّل بالجانب الموسيقي. كما ضم العرض أيضا قطعة موسيقية في بداية المشهد مأخوذة من فيلم هندي تم استعمالها لمرافقة الرقصة الكوريغرافية، التي ارتأى المخرج أن تكون بداية عرضه، لكنها جاءت طويلة بعض الشيء (4د)، المقطع نفسه يعاد خلق بعض الرتابة والإزعاج السمعي، فكان بمقدور المخرج أن يكتفي بدقيقتين على الأكثر في المشهد الكوريغرافي حتى يفرض الإيقاع منذ بداية العرض.

جاءت الموسيقى التي أمضاها **عمر عسو** في العرض مضبوطة، ومراعية لذوق الطفل وطبيعة المشاهد، فمثلا المقطع الذي رافق "عبقور" في المخبر إذا أغمضت عينك، واكتفيت بالسمع تحيلك الموسيقى إلى عالم الرقميات والتكنولوجيا، وهذا يخدم المشهد ويعطيه عمقا أكبر. وحتى طريقة التلحين واختيار الآلات الموسيقية كانت ملائمة، لأنّ "إعداد موسيقى العرض الموجه للطفل، لابد أن يراعي فيه المخرج مواقف الشخصيات وأحداث المسرحية، وأكثر من ذلك هو مراعاة المراحل العمرية لنمو الطفل، حيث نجد أنّ كل شكل من أشكال الموسيقى يستعمل حسب عمر الطفل"[1].

والاستعانة بملحن محترف نقطة تحسب للمخرج، فنجاح العرض المسرحي مربوط ومرهون بكل التفاصيل البسيطة التي تحققّها كل العناصر من نص، تمثيل، إخراج، سينوغرافيا وموسيقى أيضا، لذا يجب أن تسند إلى المحترفين لأنّ ضعف الأعمال المسرحية الموجهة للطفل راجع إلى الفرق التي توكل إليها هذه المسرحيات، والتي تفتقر في الغالب إلى الكفاءة اللازمة والخبرة.

[1] – محمد حامد أبو الخير، مسرح الطفل، ص71-74، نقلا عن أبو الحسن سلام، مسرح الطفل، (النظرية، مصادر الثقافة، فنون النص، فنون العرض)،

يجسد عرض "أرنوب والذئب" رؤية إخراجية معاصرة مستوحاة من الأسس التي دعا إليها المسرح البيوميكانيكي، الذي يعتمد على الجسد والفرجة، وهذا ما أعطى للعمل جانبا استعراضيا وفرجويا تفاعل معه جمهور الأطفال.

رابعا: لقاء مع السيد "غوتي عزري" حول تجربة المسرح الجهوي لمدينة وهران فيما يخص الطفل يوم: 2016/09/26 في الساعة 14:00.

*كيف كانت البداية مع مسرح الطفل؟

التجربة بدأت بالاحتكاك مع سلك التعليم وزارة التربية أنذاك (1974)، كانت تقوم بدورات تكوينية للمدرسين أثناء العطل الشتوية والصيفية، وكان المسرح الجهوي لوهران على علاقة مع مديرية التربية لذا تمت دعوتنا للمشاركة في تأطير بعض الورشات المسرحية.

*يعني تكوين المعلمين وتلقينهم المبادئ الأولية في المسرح؟

نعم، نعم خاص بالمعلمين وتحسيسهم بدور المسرح، وكنت أنا الأول مع **محمود بسايح** لتأطير الورشة، **بسايح** الذي كان فنانا ومكلف بالجانب الإداري للمسرح، ما لم يمكنه من البقاء حتى نهاية الورشة، أنا واصلت التأطير حتى النهاية أين فاجأنا سي **عبد القادر** الذي كان مدير المسرح، والذي جاء بسيارة المسرح وقدمنا له بعض المشاهد التي أداها المعلمون تلاها نقاش حول المسرح.

*ماذا كانت خلاصة النقاش وذكرنا بالسنة؟

الخلاصة كانت هي ضرورة الاهتمام أكثر بالطفل، ومسرح الطفل هذا سنة 1974، وفي طريق العودة في السيارة أنا وسي **عبد القادر** أخبرني "وجد روحك أنت غادي تتكفل بمسرح الطفل"، أنت الذي سوف تشرف على مسرح الطفل، علينا تشكيل "وحدة مسرح الطفل"،"section théâtre pour enfant"، بحلم أنك قمت بتأطير الورشة عليك بتشكيل فرقة مصغرة، ومستقلة من الممثلين الذين سوف يتكفلون بالإنتاج خصيصا لمسرح

الطفل. بدأت البحث حتى دخلت في اتصال مع "ATEJ" الجمعية المسرحية لمسرح الطفل والشباب بفرنسا، التي كانت متقدمة في جانب البحث في مسرح الطفل، والتي كانت تراسل كل المهتمين بهذا المجال في العالم بأسره.

*يعني تم توظيف ممثلين خصيصا لمسرح الطفل بطلب من المدير **عبد القادر علولة؟**

نعم، وتمت تسميتها "وحدة مسرح الطفل"، وأنا كنت المسؤول على هذه الوحدة، ومن بين الممثلين الذين كانوا ضمن الفرقة نجد: "**حمودة، بلعروسي، عبد القادر بلكروي، فضيلة حشماوي**" إلى غيرهم من الممثلين.

*بما بدأت أعمال الورشة أو الوحدة؟

أولا كان لزاما علينا أن ندرس طبيعة هذا الجمهور وخصوصيته في الجزائر، وأن نكون على دراية بما يقدم في هذا المجال في أنحاء العالم، ورصدنا مجموعة من الأسئلة وقدمناها لمجموعة من الأطفال.

*يعني دراسة طبيعة الجمهور أمر أساسي في المسرح؟

نعم، فجمهور الأطفال في حد ذاته مختلف من شخص إلى آخر، والمستوى المعيشي يختلف، فهناك طفل يعرف السيارة، وطفل لا يعرف، طفل العائلة الفقيرة لا يعرف أيضا الرسوم المتحركة في التلفاز، نحن سنة 1974 يجب أن لا ننسى ذلك وعليه قمنا ببحث وتحريات لمدة ثلاثة أشهر، رصدنا فيها معلومات مهمة.

*هل في المجموعة التي قامت بالبحث اكتفيتم بالفنانين أم استعنتم بمختصين في مجال الطفل؟

نعم، طلبنا نصائح من معلمين ومن مختصين في علم النفس الذين قدموا لنا المساعدة وأطرونا، لم نكن وحدنا بل مع أناس أقرب منا للطفل.

*هل كانت هناك ميزانية مخصصة للبحث؟

لم يكن هناك ميزانية بل كانت قناعات فردية، واستعداد لخدمة الطفل، كانوا مناضلين في الثقافة، وقدمنا خلاصة في الأخير بها ما يجب أن يقدم من مسرح للطفل، وأول عمل أثمرت به التجربة كان مسرحية "النحلة"، **محمد صالح حفيظي** هو الذي آتانا بفكرة النص وقمنا بكتابته جماعيا، وحتى الإخراج كان جماعيا.

"النحلة" عرض نال إعجاب الطفل، ولقي رواجا كبير ولم تكن هناك ميزانية مخصصة لوحدة الطفل بل رغبة **عبد القادر علولة** في الدفع بمسرح الطفل إلى الأمام، وبمجرد رحيله عن مسرح وهران تمت مداهمة المسرح الجهوي لوهران من طرف المناضلين ضمن جبهة التحرير الوطني بالمسدسات مطالبين برحيل الممثلين المقربين من **علولة** وتم توقيف التجربة.

حتى بمجيء **كاكي** لم تتم مواصلة التجربة المخصصة للطفل، تم إعادة عرض "النحلة" لكن تم تشويهها، وفشلت المحاولة، تم الاتصال بي مجددا سنة 1979 لكن لم تدم طويلا وكان آخر عرض "البحيرة".

*هل تمت مواصلة البحث في مجال مسرح الطفل من طرفكم خارج إطار المسرح الجهوي لوهران؟

نعم، اشتغلت أنا والممثل **بلقايد** على سيناريو مسرحية موجهة للطفل، وتقدمنا كثيرا وكان هناك مجموعة من الشباب طلبوا بعض التوجيهات من **عبد القادر علولة** في مجال المسرح وهما: **مراد سنوسي**، و**عبد القادر بوقطاية**، فوجههما وطلب مني أن أتكفل بتكوينهم، وأسندنا إليهم السيناريو الذي كنت اشتغلت عليه أنا و**بلقايد**، وقدمنا معهم عرض "النغمة السحرية".

*تم تقديم هذا العمل مع فرقة حرة؟

نعم، مع تعاونية "حمو بوتليليس" يعني في البدء اشتغلت أنا و**بلقايد** على النص، ثم أقنعت **بلقايد** بضرورة إعانة هؤلاء الشباب، وتمت كتابة النص من طرف **مراد سنوسي** الذي قدم النسخة الأولى، ثم تمت مراجعتها وقدمنا له بعض الملاحظات، ثم الثانية ثم الثالثة إلى أن استوى النص وقمت أنا بالإخراج المسرحي سنة 1986-1987.

*مدة طويلة بين المرحلتين يعني من 1979 حتى 1986؟

نعم: لا يخفى عليكم أننا كنا محاصرين فنيا، وتم إبعادنا عن كل فعل فني، الأمر الذي أدى بنا إلى البحث عن فضاءات أخرى غير المسرح الجهوي.

*هل تظنون أن هذا التهميش راجع لإيديولوجيا معينة التي كانت ممكن أن تشكل خطرا على الطفل؟

لا أظن ذلك، همهم كان إبعاد الشيوعيين عن المسرح، الطفل لم يكن من اهتماماتهم أصلا، لم يستطيعوا طردنا كليا من العمل لكن قاموا بإبعادنا عن الحركة الفنية لمسرح وهران، وكانوا مساندين من طرف محافظة الحزب آنذاك، وهذا ما أدى إلى تأسيس تعاونية "أول ماي" سنة 1988، لكنها لم تقدم أعمال الطفل، لكن تمت مواصلة العمل والتكوين مع فرقة "حمو بوتليليس"، وكان من واجبنا نقل كل الخبرات والمعلومات التي اكتسبناها لمجموعة من الشباب.

*قدمتم تجربة كمدير مسرح وهران وفتحتم القاعة أثناء العطلة فقط للأطفال فما تقييمكم لطلب الجمهور

التجربة كانت ناجحة، ولم نستطع تلبية كل حاجيات الطفل الذي يأتي ويدفع ثمن التذكرة، وأخذنا قرار بفتح المسرح أثناء العطلة فقط للأطفال، وتنويع العروض حتى يجد الطفل مكانا لمتعته والترفيه عنه، وأثناء العروض الأولى شاهدنا طلب الجمهور مكثف فطلبت من الفرق أن تقدم عرضين في اليوم، ووضعنا مخطط تنظيمي لاستقبال الأطفال ثم كيفية

خروجهم عبر باب آخر بينما الجمهور الثاني يدخل إلى القاعة، ووصلنا إلى معدل ثلاثة عروض في اليوم نظرا لطلب الجمهور، كنا مغمورين بالأطفال.

*ما هي قدرة استيعاب المسرح ؟

المسرح به حوالي 500 مقعد

يعني على الأقل 1200طفل في اليوم

على الأقل نعم على الأقل

*هذه الظاهرة التي تعتبر مهمة لم تنتبه إليها الوزارة الوصية، ولم تنتبه إلى ضرورة الاستثمار في مسرح الطفل الذي له جمهور مضمون الذي يدفع التذكرة.

لم يكن هناك ردة فعل أو اهتمام، حتى في المرحلة التي كان فيها المسرح في أوج عطائه، قدمنا مشروع "المسرح الوطني للطفل" لكن لم نلق آذانا صاغية، وفي إطار وحدة مسرح الطفل ومع جمعية "ASSITEJ" الجمعية الدولية لمسرح الطفل والشباب، قمت بزيارة بعض المسارح المخصصة للطفل حتى البناية مهيأة لاستقبال الطفل.

*في إطار التظاهرات المسرحية هل كانت توجه لكم ميزانية مخصصة لمسرحيات الأطفال؟

كل التظاهرات لم تكن مسرحيات الطفل من اهتمام المنظمين

*إذن أنتم تؤكدون عدم اهتمام المؤسسات المسرحية بالطفل رغم أنه جمهور وفي؟

نعم، الجمهور موجود وينتظر الأعمال لكن ولا مؤسسة ثقافية أعطت أهمية للطفل، حتى **سليمان بن عيسى** الذي هو فنان ومخرج مسرحي كان إطار في وزارة الثقافة، مسؤول عن المسرح راسلته فيما يخص مسرح الطفل لكن لم يظهر اهتماما بالأمر.

*هل أنتم كمدراء مسارح كانت لكم القدرة على خلق فرق مسرحية مختصة بالطفل، أم الميزانية لم تكن كافية؟

الميزانية لا تكفي وحتى الفنانين لم يقدموا مشاريع يمكن أن يتبناها المسرح

*إذن حتى الفاعلين في المسرح يغيّبون الطفل عن أولوياتهم؟

نعم، الآن الذين يقدمون أعمال للطفل لغرض تجاري بحت، والحقيقة أن الفنانين الأقل موهبة هم من يتوجهون إلى مسرح الطفل لأن الجمهور موجود ويدفع التذكرة.

*الرداءة وضعف الأعمال الموجهة للطفل راجعة إلى ماذا في رأيكم؟

ضعف التكوين وانعدامه.

*هل تظنون أن الإخراج في مسرح الطفل يجب أن تكون لديه قاعدة ترتكز على المدارس الإخراجية العالمية؟

هذا أكيد مع احترام خصوصية الطفل الثقافية، للأسف لا نحترم الطفل في بلدنا، ويمكن القول بأنّ المؤسسة الوحيدة التي حاولت تقديم مشروع فني مخصص للطفل هي المسرح الجهوي لوهران، والحقيقة هي أننا قدمنا مسرح الطفل في الجزائر فقط للقول بأننا نعتني بالطفل أو لكسب بعض المال، لم نقدم مسرحا للطفل احتراما منا للطفل بل العكس.

خامسا:حوار مع المخرج محمد عباس إسلام يوم: 2016/09/29 في الساعة 21:00.

*عرض الفصول الأربعة ظهر بنص باهت وسيط، كيف تعاملتم مع النص؟

غالبية أعمالي المسرحية أركّز فيها على الفكرة والنص ما هو إلا سبب، في البداية لم يكن لدينا النص أردنا أن نحكي حكاية عن الفصول الأربعة.

*هل النص تمت كتابته على الخشبة؟

لا، طورنا الفكرة واستخدمنا كاتب الذي اشتغل على النص انطلاقا من الفكرة التي كانت عندنا منذ البداية، أردنا فيها إبراز مزايا كل فصل، الهدف هو الدرس عن طريق العرض، فكثير من الأطفال لا يعرفون الثمار التي تجهز في الربيع، وما هي التي تجهز في الصيف.

*لكن جاء خاليا من التشويق والصراع ألا تظنون بأن هذا يمكن بأن يخلق مللا عند الأطفال؟

المهم في العرض بالنسبة لي ليس الحكاية بل كيفية الحكي، فإذا نضمن الجانب البصري، والاستعراضي نضمن نجاح العرض.

*الكاستينغ كان مشكلا من أطفال، هل يتم إشراك الطفل في العملية الإخراجية؟

ضروري، فهو عنصر فعال في العملية الإبداعية فحرام علينا نحن الكبار أن نفرض أمورنا، بل يجب أن نصغي للطفل للولوج في عالمه.؟

*المنظر المسرحي في عرض الفصول الأربعة اتسم بالاقتصاد، واكتفيتم بجدارية خلفية وأجساد الممثلين.

الممثل هو الذي يحمل خاصية المسرح، فيمكن أن تبدع في السينوغرافيا والموسيقى، لكن يبقى الممثل هو الذي ينفخ الروح على الخشبة بدونه تكون باقي العناصر ميتة.

*هل جسد الممثل كافي لخلق الفرجة؟

أنا ممثل قبل أن أمتهن الإخراج، كنت ممثلا إذن فبالنسبة لي الممثل هو أساس اللعبة المسرحية، هناك بعض المخرجين الذين يتخفون وراء السينوغرافيا، والموسيقى، والملابس، في عرض الفصول الأربعة رفعت التحدي واخترت أن أعتمد فقط على الممثل، ركّزت على الجانب البصري، والموسيقى فمثلا عندما أتكلم عن فصل الشتاء أحاول أن أقرب المتلقي من جو الشتاء حتى يتفاعل أكثر.

*لاحظنا في اختيارك للممثلين أنهم كانوا تقريبا بقامة واحدة، هل هذا كان مقصودا؟

كل الممثلين أعرفهم منذ الصغر، قمت بتكوينهم منذ البداية، وفي العرض هناك مجموعتين: الفريق الذي أدى أدوار الأشجار هم في سنتهم الثالثة معي، والأطفال هم الدفعة الجديدة. ضروري أن يقدم الأطفال نفسهم مسرحهم، لأني أحس بأننا نكذب عليهم إذا قدمنا مسرح الطفل من دونهم.

*إذن أنتم من دعاة مسرح الطفل الذي يقدمه الأطفال؟

نعم، يجب أن يكون البطل في العرض طفل لأن الجمهور في القاعة هم أطفال يتمنون أن يكونوا مكان البطل

*كيف تتعاملون مع الممثل الطفل، هل بطريقة جادة لأن المسرح عمل جاد، أم خلق جو اللعب حتى يطمئن الطفل؟

أصدقك القول، عندما اشتغل مع الأطفال أعود إلى طفولتي، وبخلق جو اللعب حتى يتحرر الطفل ويقدم لك الأفضل، ممكن هذا راجع إلى شخصيتي وذكريات طفولتي لأنني لم ألعب كثير، فأعيش هذه المرحلة الإبداعية مع الأطفال لإشباع غريزة اللعب لدي أيضا.

*الروية الإخراجية أيضا تبنى مع الأطفال؟

لا، تكون لدي الرؤية الإخراجية لكن أقترحها بطريقة سلسة يتبناها الطفل، وأفسح لهم المجال حتى في تغيير الحوارات لأن الطفل إذا ارتجل نصا يتبناه ويدافع عنه، ويلقيه بصدق.

*إذن خلق جو اللعب ضروري عند العمل مع الأطفال؟

من المشين أن نقول للطفل "مَثِّل"، لأنه في مرحلة اللعب والتقليد

*لكن المسرحية يجب أن تضبط في الأخير؟

معك حق، عندما تنتهي من التدريبات ويتشكل العرض نحسس الطفل بمسؤولية العرض، ونضبط الأمور بصرامة.

*قدمتم عروض للأطفال أغلبها مشاهد حوارية، وفي عرض "الفصول الأربعة" معظم المشاهد غنائية راقصة، هل التلقي يَسهل بالمشاهد الحوارية أم الراقصة، وأيهما يحقّق متعة الطفل؟

المسرح لعبة ويبقى الحوار هو العمود الفقري للمسرحية، لكن يجب أن نتفادى الثرثرة، وهذا يحيلنا إلى مشكلة قلة ذوي الاختصاص في الكتابة المسرحية، ما أحوجنا إلى كتاب مختصين في الكتابة الركحية التي تتحول إلى فعل، معظم الكتاب يتوجهون إلى كتابة أدبية، أنا أميل إلى مسرح الصورة.

*وهذا أقرب إلى متعة الطفل؟

متعة الطفل تتحقق أولا عندما يوفقون في تقديم عرض، فهذا يعتبر إنجاز، وأثناء التدريبات ألقنهم بعض المبادئ الأساسية في فن المسرح.

*هذا ما يجعل منهم في المستقبل جمهورا ذواقا وعارفا بأبجديات المسرح.

هذه قناعاتي، لأن هؤلاء الأطفال هم رجال الغد، هم ممثلوا ومخرجوا الغد، أضعف الإيمان سوف نربح جمهورا ذواقا سيقصد قاعات المسرح، ويفرق بين العرض الجيد والعرض الرديء، والذي سيصحب أبناءه معه إلى قاعات العرض.

*من إيجابيات عرض "الفصول الأربعة" هو التنوع الموسيقي، هل كان عندكم تصور للموسيقى أم الملحن هو من اقترح وتمت موافقته؟

أنا أؤمن بأن المسرح عمل جماعي، لكن المخرج هو يبقى القائد والمنظم للعملية الإبداعية، اشتغلت كثير على الموسيقى أنا والملحن الذي هو زميلي في المعهد، وأردنا أن تكون بهوية جزائرية، وعمل المخرج هو إقناع الفريق الفني برؤيته الإخراجية وهذا ما لم يكن سهل في غالب الأحيان، وهذا عادي أثناء العملية الإبداعية.

*حتى الكوريغرافيا كان عندكم فيها تصور؟

نعم، كنت أؤدي الحركات وأطلب من الكوريغراف تطويرها وكنت حاضرا أثناء التدريبات لأتدخل عندما أرى بأن التعبير الجسدي لا يلائم طبيعة المشهد، الموسيقى التي لا تحرك وجدان القاعة هي موسيقى ميتة.

*ننتقل إذا سمحتم إلى عرض "بتي عمر"، وهنا نجد نص مبني دراميا، هل تظنون أنّ محتواها كان ملائما لسن الأطفال؟

أنا أظن أنه ملائم لأننا بحاجة إلى أطفال أبطال، وفي العرض الشخصية المحورية هي طفل.

*النص تراجيدي، إذن يمكن أن توظف تقنية الكتابة التراجيدية في مسرح الطفل؟

النص نهايته تراجيدية وهو اقرب إلى الملحمية، النص كان مبني بالسرد ما يعيق العملية الإخراجية، حاولت اختصار النص وتحويل الجانب السردي إلى فعل حتى أنّي وظفت شخصية الموسيقى كراوي، وتدخل من حين إلى أخر في أحداث المسرحية، والعرض هو سرد السيرة الذاتية لبطل من أبطال الجزائر الذي لا يعرفه غالب الأطفال.

*الخلل الموجود في النص هو صعوبة التراكيب، والألفاظ التي لا تتناسب والمعجم اللغوي المحدود للطفل.

نعم أوافقك الرأي، لكن في المشاهد التي يكون فيها "بتي عمر" استعملنا لغة بسيطة، لأن جمهور الأطفال كان مركّزا على حكاية البطل فقط، حقيقة في المشاهد التي لم يكن فيها "بتي عمر" كانت الحوارات صعبة، وأهم شيء هي أفعال الشخصية المحورية.

*إذن كان من الأفضل التركيز على مشاهد "بتي عمر"، وإلغاء المشاهد الحوارية المعقدة، مثلا مشهد "العربي بن مهيدي" مع "ياسف سعدي" كان مشهدا موجها للكبار فقط، فمستحيل أنّ الطفل يفقه في أمور الثورة والأحزاب السياسية، والأمم المتحدة، وهذا يربك الطفل وينعكس على الإيقاع العام للعرض.

هذا كان خيارا، لأن العرض ليس موجه للأطفال فقط، اللغة صعبة، أنا أوافقك والإيقاع كان ثقيلا حتى الملل الذي قد يشعر به الجمهور، كان مقصودا مع أنني حاولت اختصار المشاهد.

*في عرض "بتي عمر" نجد أيضا الجدارية، لماذا دائما هذا الخيار في المنظر؟

الجدارية كانت لها وظيفتين، الأولى لعرض الصور (القصبة، المنزل الداخلي)، والثانية كانت رمزية لأنها على شكل ظرف بريدي، وهذا لطبيعة مهنة الشخصية المحورية "بتي عمر"

الذي كان ينقل الرسائل بين أفراد جبهة التحرير، وأنا أقول دائما كفانا من الديكورات الضخمة التي تخنق الممثل.

*لكن الاقتصاد في الديكور يجب أن تكون فيه لمسة جمالية، لأنّ الطفل يحب الإبهار البصري، لأنّ طفل اليوم يملك رصيد جمالي اكتسبه من الوسائل الحديثة، كالسينما، وألعاب الفيديو، والانترنيت.

زرت مؤخرا مهرجان في بلجيكا، أغلب العروض جاءت بديكورات بسيطة، الأهم هو كيفية إدخال الجمهور في اللعبة المسرحية، لأن الطفل يعرف بأن ما يقدم هو لعبة، الآن أنا أميل إلى الفضاء الشاغر.

*إذن هذا خيار ليس لنقص الإمكانيات.

نعم، أنا أفضل هذا النوع من الفضاء المسرحي، أنا أغامر، أنا لا أخاف التجريب.

*اعتمدتم في توجيه ممثليكم على تقنية الواقعية النفسية، هل هذا الخيار راجع إلى طبيعة القصة التي هي واقعية كما هو معروف، أم هو تفضيلكم لهذه المدرسة عن باقي المدارس الإخراجية؟

أنا أفضل كمخرج خاصة في مرحلتي الأولى مدرسة **ستانسلافسكي** لأنه يدعوا إلى الأداء الصادق، وهذا ما أطلبه من الممثلين، يجب أن يكون الأداء صحيحا وطبيعيا.

*لكن هذه الطريقة في الأداء تتطلب تدريبات صارمة، حتى يتم تفادي الكليشيهات، فمثلا سقط الممثلون في فخ الأداء السطحي في بعض المشاهد، مثل مشهد الأم التي تضع يدها على ظهرها لتوهم بأنها حامل أو الممثل الذي أدى دور "علي لابوانت" الذي ظهر مقلدا لما جاء من قبل في فيلم "معركة الجزائر".

نعم، أوفقكم الرأي وهذا راجع لإمكانيات المحدودة لبعض الممثلين.

*الطفل المتلقي لا يتفطن لمثل هذه التفاصيل، ما يهمني كيف تمت تهيئة الطفل بسيكولوجيا الذي أدى دور "بتي عمر"

في بداية التدريبات وقراءة النص مع الممثلين، ملاحظة عندما أشرع في قراءة النص مع الممثلين معناه أنني ضبطت العرض، لأني أكون قد اشتغلت على النص مع السينوغراف والموسيقي، الممثل هو آخر مرحلة، والطفل الذي أدى الدور لم يكن في البداية هو من سيؤدي "بتي عمر"، كنت قد أسندت الدور إلى طفل آخر وفي التدريبات قلبت الأدوار بين من كان يؤدي "محمود" و"بتي عمر"، وأعطى هذا دفعا إيجابيا للعرض، وكان الممثل ملائما أكثر للشخصية.

*توجيهه كان صعبا، أم تجاوب مع توجيهاتكم بسهولة؟

لم يكن سهلا حتى أنني أثناء التدريبات وبخته، وكنت قاسيا حتى يحس بمسؤولية الدور، ولم يكلمني لمدة يومين، لكن النتيجة في آخر العرض كانت جد مرضية، وبكيت يوم العرض عندما شاهدت الجمهور يثني على أدائه.

*المشاهد الأكثر إقناعا كانت تلك التي جمعت بين الأطفال فقط، خاصة بين "محمود" و"بتي عمر"، هل هذا راجع إلى سنهم المتقارب ؟

نعم ممكن وهم أصدقاء أيضا، وقلت لباقي الممثلين أن الأطفال كانوا أكثر صدقا منكم في العرض.

*كم استغرقت التدريبات من وقت ؟

التدريبات كانت على شكل تربص مغلق لمدة 15 يوم، حاولت أن أتقرب من جو الثورة، واستعنت بفيلم "معركة الجزائر" نظرا لما مثله هذا الفيلم في المخيلة الجماعية للجمهور الجزائري.

*الكاستينغ احترمتم فيه سن الشخصيات؟

نعم، وهذا لإضفاء لمسة واقعية للعرض وإدماج الطفل في الحكاية فمستحيل أن أسند دور أب "بتي عمر" لطفل يمثل سنه، هذا سيثير سخرية الطفل المتلقي.

*في الأخير الموسيقى والأغاني جاءت بطابع "الشعبي" وهي موسيقى تعتمد على قصائد الشعر الملحون المشفر، والإيقاع الثقيل.

نعم يمكن أنّ الموسيقى المختارة ليست هي الأمثل لعالم الطفل، لكن الأمثل لروح المسرحية، لأنّ الأحداث جرت في القصبة والتي معروفة بموسيقى الشعبي.

سادسا: لقاء مع المخرج لصفر بخالد يوم 2016/09/30 في الساعة 10:00.

*أول سؤال أنتم اشتغلتم كثير على مسرح الطفل، منذ متى وأنتم في هذا الاختصاص، ولماذا عالم الطفل خصيصا؟

ربما هذا راجع لأول صعود لي على الخشبة عام 1992 أين قدمت مع فرقة فولكلورية عرض كوريغرافيا، وكان الجمهور غالبه الأطفال، هناك أحسست بتواصل قوي مع هذه الشريحة من الجمهور، وكنت أتردد على الفرق التي كانت تنشط آنذاك، مثل فرقة "عظيم فتيحة"، فرقة "الكلمة" وكنت أحضر التدريبات، وكان هذا بالنسبة لي تكوين في حد ذاته، أول عرض قدمناه للأطفال كان "حط، بط، نط" عام 1993، من تأليف **إدريس قرقوة**.

*أنتم عرفتم لدى جمهور الأطفال بالمهرج؟

نعم، أول دور لي وكان في مسرحية "حط، بط، نط"، كان المهرج وأحببت كثيرا هذا الدور، وأدركت أنّ هذا اللون الأدائي سيفجر طاقاتي التمثيلية، أحسست كثير بدور المهرج وأديته بصدق وواصلت منذ تلك الفترة في تقديم عروض المهرج للأطفال.

*هل شاركتم في تربصات أو ورشات تكوين في هذا النوع من الأداء؟

في بداية الأمر لم نكن ندرك أو نفقه في مراحل العملية الإبداعية، بالنسبة لنا نلتقي نقرأ نصا ونؤديه، وبالتجربة والممارسة أدركنا أنه يجب أن يكون هناك سينوغراف ومخرج. إذن تكويني كان ميدانيا، وأثناء المشاهدة للعروض الورشة الوحيدة التي أفادتني كممثل كانت رفقة الفنانة **فضيلة عسوس** عام 2003، أضف إلى ذلك الورشات التي كانت تنظم أثناء المهرجانات، فمثلا أنا تعلمت الماكياج في ورشة دامت يوم واحد مع المؤطر **دويلة نورالدين، وعبدو مداني**، وهذا في مهرجان مسرح الممتاز بسيدي بلعباس.

*بالنسبة لعرض "أرنوب والذئب"، قمتم بكتابة النص، والإخراج والتمثيل أيضا، أولا كيف انتقيتم بفكرة النص؟

عنوان النص الأول كان "التجربة" وأردت أن أحكي قصة عن مخترع يجرب في مخبره، واستوحيت هذا من حب الطفل للتجريب والمغامرة، فالطفل لا يخاف عندما يراوده شيء أو أمر في ذهنه يحاول تجريبه، وتجسيده، هذه كانت الانطلاقة، والنص كان يضم خمس شخصيات، في البداية تم بعد لقائي مع فريق العمل خاصة السينوغراف **عبد الإله مربوح**، طورنا النص وأضفنا باقي الشخصيات، وحتى الصراع الذي وضعته بين الحيوانات والذئب يشبه نوعا ما لعبة المعركة التي يلعبها الأطفال بين الأحياء.

*إذن ضروري أن يكون النص قريب من عالم الطفل وطريقة لعبه؟

نعم، هذا أكثر من ضروري، حتى يتم التجاوب مع العرض يجب أن نقترب من الطفل.

*ما أثار إعجابي في العمل الخلاصة التي يخرج بها الطفل، وتحمل قيمة معرفية وجمالية، وهي ضرورة العلم، والممثل في عرضكم "آلة السفر عبر الزمن" للقضاء على أشد الأشرار والأعداء "الذئب".

نعم، حاولنا أن نجمع بين المتعة والتعليم، والفضل أيضا يرجع إلى فريق العمل الذي طور النص.

*كيف رسمتم رؤيتكم الإخراجية؟

الإخراج بالنسبة لي تحصيل حاصل نابع من مشاهدتي لعديد المسرحيات، ولاحتكاكي بمخرجين وفي عرض "أرنوب والذئب" اشتغلت أنا والسينوغراف لمدة شهر كامل رسمنا فيها الخطوط العريضة للعرض.

*السينوغرافيا لم تكن ثابتة، وظهرت بعدة تشكيلات، الديكور المتحرك، كانت فكرتكم أم اقتراح السينوغراف؟

السينوغراف هو من اقترح على هذا التصميم، ووجدت أنّه مناسب لروح العرض.

*إذن العمل كان جماعيا، وكنتم منفتحين على أراء فريق العمل.

هذا طبيعي في المسرح الكل يساهم في إطار رؤية مضبوطة.

*شاهدنا في الكاستينغ أنّه ضم ممثلين يتمتعون بإمكانيات جسدية فائقة، هل كان خياركم أم خيار الكوريغراف؟

كان خيارا مشتركا وهذا لما قد يضيفه الممثلين الذين يتقنون الحركات الأكروباتية من جمالية، وحركة في العرض، فالممثل يجب أن يكون متقنا لكل فنون العرض من غناء ورقص، وهذا ما قد يحقق المتعة في مسرح الطفل، واختيار هذا النوع من الممثلين يسهل العملية الإخراجية.

*ماذا اعتمدتم في توجيهكم لممثليكم، خاصة وأنّ الأدوار كانت من عالم الحيوان وهي من أصعب الأدوار؟

قبل التوجيه يجب على الممثل أن يجري أبحاث عن دوره، ويجمع مجموعة من المعلومات حول طبيعة الشخصية، ثم بعد ذلك يأتي دور المخرج لتأطيره، كما أننا قمنا بعرض بعض الشرائط الوثائقية التي آتانا بها **عبد الله بن عبد الله** حول عالم الحيوان.

*كنتم أيضا ضمن الممثلين، كيف حققتم التوازن بين عملكم كممثل ومخرج في آن واحد ؟

ربما هذا راجع أيضا للخبرة، ولمعرفتي الجيدة بروح النص، أضف إلى ذلك الفريق المرافق لي كان حاضرا في كل التدريبات وكما قلتها من قبل المسرح عمل جماعي.

*بعد مشاهدتكم للعرض هل هناك بعض المشاهد التي ترون أنها يمكن أن تحذف؟

كل عرض قابل للتعديل، وفي عرض "أرنوب والذئب" نعم هناك بعض المشاهد التي كان بالإمكان حذفها، لأنّها لا تضيف شيئا كبيرا للعرض بالعكس قد تؤثر على الإيقاع العام للعرض وتخلق الملّل. اللوحات الطويلة المملة هي عند الطفل، أحيانا نحاول أن نبالغ في تبسيط العرض فنضيف مشاهد دون جدوى، فمثلا في العرض المشهد الذي يبحثون فيه عن والد الطفل نجم الدين كان يمكن أن يقدم دون حوار وبحركات قليلة إيمائية تؤدي المعنى.

*إذن الاقتصاد ضروري في مسرح الطفل.

إذا أمسك الطفل برأس الخيط، واندمج مع الحكاية يجب أن لا نقطع هذا التواصل بطول المشاهد ما يسبب له الملّل.

*عرض "أرنوب والذئب" هل هو موجه لمرحلة عمرة معينة أم لكل الأطفال؟

الأطفال والشباب معا، فالعرض الجيد الموجه للطفل لا يقصى جمهور الكبار بل يحقق متعتهم أيضا، وبشهادة العائلات الذين أتوا مرافقين لأطفالهم، في نهاية العرض يصعدون لتهنئتنا ويؤكدون أنهم تمتعوا أيضا بالعرض، يجب أن لا نستخف بعقل الطفل، وأن لا نزين له الواقع حتى لا يتفاجأ فيما بعد.

*هذه الاستنتاجات انتم أدركتموها باطلاعكم على كتب سيكولوجيا الطفل، وتجارب المخرجين العالميين في مسرح الطفل والشباب، أم نابعة من تجربة شخصية؟

أكون غير صادق إن قلت عن طريق الكتب، منذ أكثر من 20 سنة وأنا أقدم عروض الأطفال بكل الأعمار في المخيمات الصيفية، وفي المدارس وحتى دور الحضانة هذا ما جعلني أكتسب معارف من احتكاكي الدائم مع الطفل.

خاتمة

من خلال دراستنا لموضوع المدارس الإخراجية العالمية وأثرها على مسرح الطفل في الجزائر توصّلنا إلى مجموعة من النتائج نجملها فيما يلي:

- إنّ أغلب المناهج والمدارس الإخراجية يمكن لها أن توظّف في مسرح الطفل إذا راعينا حساسية المتلقي الصغير خاصة في توجيه الممثلين، وضبط الإيقاع العام للمسرحية الموجهة للطفل المعروف بالملّل السريع من المشاهد الطويلة.
- إنّ أهمية دراسة وإطلاع المخرجين لمسرح الطفل على تجارب من سبقوهم من مخرجين عالميين يسهّل عملهم، ويفتح لهم مجالا أوسع في الإبداع ويقوي رؤاهم الإخراجية.
- إنّ فكرة وجود إخرج لمسرح الطفل، وإخراج لمسرح الكبار هي فكرة غير مؤسسة لأنّ علم الإخراج واحد، فالاختلاف يكون مع النص الذي يكون مقيدا بالشريحة الموجه إليها أما الإخراج فهو واحد في المكونات.
- ضعف التكوين أو انعدامه يقف حاجزا أمام الرقي بالحركة المسرحية بصفة عامة، والموجهة للطفل بصفة خاصة، لأنّ المخرج هو من يصل بالعمل إلى برّ الأمان وهو من يرفع من قيمته الجمالية أو يحط منها.
- الجانب النفسي وسيكولوجي للطفل يعد شطرا مهما، ومرحلة ضرورية في تكوين كل من يشتغل على مسرح الطفل سواء كان كاتبا، مخرجا أو حتى ممثلا، لأنّ عالم الطفل عالم مختلف له خصوصيّته، وغموضه لذا كان لزاما على العاملين في هذا المجال الاطلاع على الدراسات النفسية أو حتى إقحام مختّص في علم نفس الطفل يواكب العملية إبداعية حتى نتقرب أكثر من عالم الطفل.
- المدارس الإخراجية العالمية لا تخلوا من الإيديولوجية وهذا ما يجب اجتنابه في مسرح الطفل والاكتفاء فقط بالتوجيهات الفنية التي تخدم العرض والمخرج.

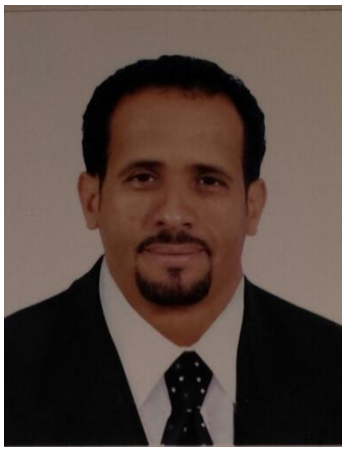
- انعدام اهتمام مسارح الدولة والوزارة بصفة عامة بالأعمال الموجهة للطفل على الرغم من أنّ جمهور الأطفال هو الوحيد الذي مازال يقصد قاعات المسرح، ويدفع ثمن تذكرته، وهذا وضع تأسف له العقول، فالطفل هو جمهور الغد فإذا قدمنا له أعمالا مميّزة وأبهرناه بها ترسخ في ذهنه قيم جمالية ترافقه في كل مراحله العمرية، وتوطد علاقته بالمسرح في الغد، وهكذا نجده مستقبلا يتذوق أعمالا مسرحية للراشدين.
- ضرورة الأخذ بعين الاعتبار التحديد العمري قبل الشروع في العمل الفني، فكل مرحلة لها خصوصياتها لكن تبقى الأعمال الراقية والمدروسة تجمع بين مختلف الأعمار انطلاقا من خمس سنوات فما فوق، لأنّ الأطفال الأقل من خمس سنوات صعب جدا التكهن بما يستهويهم، وما يمتعهم عدا اللعب.
- المزج بين المدارس الإخراجية العالمية وضمها في رؤية إخراجية موحدة يمكن أن يثمر بنتيجة، لأن الإيهام الذي ينص عليه ستان سلافسكي يتماشى مع نفسية الطفل ومع طبيعة لعبه، والجانب التعليمي الذي دعا إليه بريخت أيضا من اهتمامات مسرح الطفل، والبيوميكانيك لميرخولد وطريقة الأداء والتعامل مع الفضاء خاصة أنّ هذه المدرسة تعتمد كثيرا على الأكروبات وتقنية السيرك وهذا أيضا يمكن أن يحقّق اللّذة والمتعة لدى الطفل.
- توجه الجمعيات الثقافية إلى مسرح الطفل لما يمكن أن يذره هذا المسرح من أرباح أثناء الجولات عبر المدارس.
- غياب نظرة ثقافية حتى في وزارة التربية التي تعتبر الوزارة المعنية بتربية النشء، فلما لا تكون هناك فرقة محترفة تابعة لوزارة التربية تتكفل بتقديم عروض للأطفال، وتكوين فرق الناشئة لضمان مستوى راق لمسرح الطفل وهذه المبادرة مثلا، قامت بها وزارة العمل التي كان على رأسها المجاهد الراحل محمد السعيد معزوزي، أين استقدم كاتب

ياسين مع فرقته "الحركة الثقافية للعمال" لتقديم عروض، وجولات في المصانع لصالح العمال

- بعد تقربي من بعض المخرجين الذين ينتجون لمسرح الطفل أدركت أن غالبيتهم تكوّنوا أثناء ممارستهم الميدانية.
- ضرورة التكوين الأكاديمي والتي يجب أن يكون مرفقا بالاحتكاك الميداني مع الأطفال.
- تجربة لصفر بخالد في الإخراج لمسرح الطفل أساسها الاحتكاك الطويل والمتواصل مع الأطفال، والتي أعطت ثمارها لكنها تفتقر إلى تكوين أكاديمي واطلاع على أسس ونظريات العالمي.
- خبرة محمد عباس إسلام في المجال المسرحي ودراسته العليا في معهد الفنون طوّرت رؤاه الإخراجية، وأعطتها بعدا أكاديميا.
- المخرج محمد عباس إسلام من المخرجين القلائل الذين شكّلوا وكوّنوا فرقة مسرح أعضاؤها أطفال، وقدّم معهم العديد من الأعمال المسرحية في إطار تعامله الدائم مع جمعية أشبال عين البنيان بالجزائر العاصمة.
- إهمال كل من لصفر بخالد ومحمد عباس إسلام إلى دور المستشار المختص في علم نفس الطفل الذي يمكن أن يقدّم إضافات قيمة إذا تمت الاستعانة بنصائحه فيما يخص سيكولوجية الطفل.

وما أتمناه هو أن تعطي الدولة ممثلة في وزارة الثقافة والمسارح الجهوية فضاء أوسع لتطوير مسرح الطفل وأن تولي أهمية لهذا النوع من المسرح المهمّش، وأن تساهم في إشراك النقاد الذين من واجبهم مواكبة كل عملية إبداعية.

ملحق



السيرة الذاتية والمهنية

اللقب : عباس	الاسم : محمد	تاريخ الميلاد : 1970/05/08

الدراسات العليا

حاصل على دبلوم دراسات عليا تخصص تمثيل من المعهد الوطني العالي للفنون الدرامية' ببرج الكيفان (سابقا). دفعة 2000/1999

الوظائف الرسمية

-ممثل و مخرج

- مستشار ثقافي بالمعهد العالي لمهن فنون العرض و السمعي البصري ببرج الكيفان, الجزائر.

العنوان	**الهاتف :**
المعهد العالي لمهن فنون العرض و السمعي البصري,	0552 76 77 04
03 شارع العربي تبسي برج الكيفان	البريد الإلكتروني : Abass.islam2012@gmail.com
ر.ب. 16300. الجزائر	

التربصات, المشاركات و الانتماءات العضوية

1990- متربص في فن التمثيل بورشة التمثيل ضمن رزنامة المهرجان الدولي للمسرح بأفينيون, فرنسا .....

1991- المشاركة في ورشة مسرح الشارع بأورياك' فرنسا .....

1993- متربص بالمركز الثقافي الفرنسي, تحت إدارة و إشراف السيد بوانو .....

1997- مخرج و مستشار فني بجمعية أشبال عين البنيان .....

1999- المشاركة في مهرجان المسرح الجامعي ببلجيكا المعهد الوطني العالي للفنون الدرامية' ببرج الكيفان (سابقا). .....

2002- عضو بلجنة التحكيم بمهرجان القليعة .....

2003- مؤطر ورشة تفعيل النشلط الثقافي بالمؤسسات التربوية بالتنسيق مع اليونيسيف و وزارة التربية الجزائرية .....

2003- المشاركة في ورشة مسرح الروو بألمانيا مسرح وطني .....

2003- عضو بلجنة التقييم بالمعهد البلدي للمسرح للجزائر العاصمة .....

2004- عضو بلجنة التحكيم في المهرجان الوطني للمسرح المدرسي بمستغانم, الجزائر .....

2004- المشاركة في مهرجان المسرح التجريبي بالقاهرة مسرح وطني.....

2005- المشاركة في مهرجان المسرح بدمشق, سوريا مسرح وطني.....

2007- المشاركة في مهرجان 24 ساعة مسرح دون انقطاع بتونس مسرح وطني.....

2008- المشاركة في مهرجان المسرح بالشارقة, الإمارات العربية المتحدة مسرح وطني.....
2010- مؤطر بورشة تكوينية, فن التمثيل بوهران .....
2010- مؤطر في ورشة التكوين, فن التمثيل بأم البواقي .....
2010- مؤطر في ورشة التكوين, الصحراء الغربية مسرح
وطني.....
2010- المشاركة في مهرجان قطر مسرح وطني.....
2011- رئيس تعاونية الفضاء الثقافي .....

الأعمال المسرحية و التلفزيونية المنجزة

1- أثناء الدراسات العليا :

1997 - أداء دور بمسرحية مسيسيبي عن نص للكاتب فدريك دورينمات .....
1998- أداء دور بمسرحية أضرار التبغ عن نص للكاتب أونوان تشيكوف .....
1998- أداء دور بمسرحية تراجيديا رغم أنفه عن نص للكاتب أنطوان تشيكوف .....
1998- أداء دور بعرض فسيفساء' تركيب و اخراج محمد شرشال
.....
1999- أداء دور بمسرحية الملك و المهرج عن نص للكاتب ميشال دي قال دي رود .....
2000- أداء دور بمسرحية ترويض الشرسة عن نص للكاتب وليام شكسبير .....
2001- أداء دور بمسرحية طلب الزواج عن نص للكاتب أنطوان تشيكوف .....

2- بالمسرح الوطني الجزائري من أهمها :

2000- أداء دور بمسرحية الجثة المطوقة من إخراج دريس شقروني .....
2001- أداء دور البطولة بمسرحية التمرين من إخراج محمد بن قطاف
.....
2001- أداء دور البطولة بمسرحية بدون تعليق إخراج عمار معيوف .....
2002- أداء دور بمسرحية سليمان الملك من إخراج عبد العزيز قردة .....
2002- أداء مسرحية رحلة حظ من إخراج دريس شقروني .....
2003- أداء دور البطولة بمسرحية سفينة الألحان من إخراج سمية بن عبد ربو (إنتاج مشترك) .....
2003- أداء دور البطولة بمسرحية إيبو الملك من إخراج أحمد خودي .....
2003- أداء دور بمسرحية الشهداء يعودون هذا الأسبوع من إخراج زياني شريف عياد .....
2004- أداء دور البطولة بمسرحية المنتحر من إخراج مالك العقون .....

2006- أداء دور البطولة بمسرحية بيت الحدود من إخراج بلقاسم محمد عمار .....

2007- أداء دور و مساعد مخرج بمسرحية الحكواتي الأخير من إخراج المنجي بن براهيم .....

2007- مساعد مخرج لمسرحية بيت برناردا ألبا .....

2008- إخراج مسرحية غوتية عن نص لحسين طايلب .....

2009- إخراج لو كنت فلسطينيا .....

2009- أداء دور مسري إخراج فاضل عباس .....

2011- إخراج مسرحية الفصول الأربعة .....

2014- إخراج مسرحية للبيع.....

2015- مساعد مخرج و سينوغرافيا في مسرحية معاق و لكن .....

3- المسرحيات المنجزة في إطار التكوين والفعل الجمعوي :

- مساعد مخرج في مسرحية ليلة الملوك عن نص لوليام شكسبير.ISMAS
- مساعد مخرج في مسرحية إكترا عن نص صوفو كليس.ISMAS
- مساعد مخرج في مسرحية ليلة الشك عن نص لأزرق مترف.ISMAS
- مساعد مخرج في مسرحية ليونس و لينا عن نص بوشنار.ISMAS
- أداء دور و مساعد مخرج بمسرحية هملت عن نص لوليام شكسبير بجمعية أشبال عين البنيان.
- مساعد مخرج في ملحمة العقيد لطفي, وزارة المجاهدين.
- أداء دور في مسرحية الخطابة عن نص لقوقول, جمعية قوس قزح.
- أداء دور في مسرحية حلاق بغداد لألفريد فرج, جمعية مصطفى كاتب.
- إخراج مسرحيو الأناني (نشين دايت ماس) باللهجة الميزابية عن نص اصالح ترشين' الكشافة الإسلامية.
- إخراج مسرحية الماء أغلب الدقيق (أمان أرنان آرن) باللهجة الميزابية عن نص اصالح ترشين' الهلال الأحمر الجزائري.

2001- إخراج مسرحية محفظة نجيب عن نص لأحمد بوشيشة و اقتباسي .....

2005- إخراج مسرحية كوري بوان كوم عن نص لحسين نذير .....

2006- إخراج مسرحية روضة النور عن نص (إبداع جماعي) .....

2007- إخراج مسرحية أطفال و ألوان الطبيعة عن نص لعمر شتيوي .....

2008- إخراج و تمثيل-ستراتاج- مع أشبال عين البنيان .....

2008- إخراج مسرحية عرس المحروسة عن نص لحسين طايلب .....

2010- إخراج مسرحية أبواب المحروسة عن نص لحسين طايلب .....

2010- إخراج صبيان و لكن .....

2010- إخراج النافذة لروبلاس المسرح الجهوي وهران .....

2011- تمثيل و إخراج هو و هي مع أشبال عين البنيان.....

2012- إخراج نساء بلا ملامح-مع النوارس البليدة- .....

2012- إخراج صاحبة الكنز -أم البواقي-.....

2013- إخراج ثورة البراءة Petit omar مع أشبال عين البنيان .....

2013- إخراج بني كلون مع أوفياء المسرح-براقي..... ....

2014- إخراج أول مكرر -مع الفضاء الثقافي..... ....

2015- إخراج الجنود الصغار -مع أشبال عين البنيان-.....

2015- إخراج مسرحية زهرة الوادي مع مسرح أم البواقي الجهوي .....

2015- ممثل في مسرحية عطيل-لويليام شكسبير- إخراج أحمد مداح-مع النوارس البليدة- .....

2016 - إخراج مسرحية جيل الأنترنيت مع جمعية أشبال عين البنيان .....

4- الأدوار التلفزيونية :

2002- أداء أدوار متنوعة بالسلسلة الفكاهية مع الفكاهي صويلح .....

2004- أداء دور بالمسلسل التلفزيوني حنان امرأة من إخراج مسعود العايب .....

2005- أداء دور بالمسلسل التلفزيوني جحا الجزء 2 من إخراج محسن عمار .....

2006- أداء دور بالمسلسل التلفزيوني مفترق الطرق من إخراج حسين ناصر .....

2007- أداء دور بالمسلسل التلفزيوني ناس الحومة من إخراج محسن عمار.....

2010- أداء دور بالمسلسل التلفزيوني جحا الجزء 5 من إخراج محسن عمار .....

2013 - أداء دور مقيدش بالمسلسل التلفزيوني أولاد الحومة من إخراج محسن عمار .....

2015 - أداء دور جموعي بالمسلسل التلفزيوني بساتين البرتقال من إخراج محسن عمار .....

2016- مساعد مخرج في المسلسل التاريخي "ابن باديس" .....

5- الجوائز المحصلة :

1990- جائزة أحسن ممثل الأيام المسرحية بغرداية .....

1998- جائزة أحسن عرض متكامل مسرحية محفظة نجيب مهرجان مستغانم .....

2005- الجائزة الكبرى مهرجان مستغانم مسرحية COURI.COM.....

2005- جائزة البرنوس الذهبي بمهرجان المسرح الممتاز ببلعباس .....

2005- الجائزة الكبرى بالعلمة مسرحية COURI.COM.....

2005- الجائزة الكبرى بأفلو مسرحية COURI.COM.....

2006- جائزة أحسن ممثل بمهرجان الفكاهي بالمدية بمسرحية الخطابة .....

2006- جائزة أحسن عرض متكامل مسرحية روضة النور بباتنة .....

2007- جائزة القناع الذهبي لأحسن عرض متكامل مسرحية أطفال و ألوان الطبيعة بخنشلة .....

2009- جائزة القناع البرونزي لعرض مسرحية صبيان و لكن... بخنشلة .....

2011- جائزة أحسن عرض متكامل مسرحية الفصول الأربعة بخنشلة.....

2012- الجائزة الأولى مهرجان سيدي بلعباس مسرحية نساء بلا ملامح .....

2012- جائزة لجنة التحكيم مسرحية نساء بلا ملامح .....

بالمهرجان النسوي بعنابة

2012- جوائزمسرحية نساء بلا ملامح بمهرجان بغداد . 4.....

2013- الجائزة الثانية مهرجان سيدي بلعباس مسرحية أبواب البهجة..... ....

2014- الجائزة الثانية مهرجان سيدي بلعباس مسرحية الأول مكرر.. ....

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة الثقافة

المســـــرح الوطنـــــي الجزائـــــــري

الجمـــعـــــية المســـــــــرحـــــــــية أشبال عين البنيان

ثـــــــــورة البـــــــــراءة

(بوتي عمر)

البطاقة الفنية

ملخص المسرحية:

ثورة البراءة بورتريه للطفل البطل "عمر ياسف" واستقراء لسيرته الذاتية، إنّه صبي من ذهب انخرط في مسالك الكبار واستشهد خالدا ليظل حيا بيننا، بعدما انخرط في عمليات كبرى مع الفدائيين رغم حداثة سنه، وارتبط مع أبطال كبار على منوال علي عمار (لابوانت)، حسيبة بن بوعلي، ياسف سعدي وغيرهم، فمرحبا بكم في رحلة استكشاف ملحمة الصغير/الكبير "بوتي عمر".

كلمة الكاتب حسين طايلب: اعتدنا أن نبحث في تاريخنا عن أمجاد رجال صنعوا التاريخ ، وكم من مرة استدرجنا إلى رقعة الركح، سيرهم و ملاحمهم ، لكن لم يخطر ببالنا و لو مرة أن نميط اللثام عن سير أبطال صنعوا نفس الملاحم رغم أنهم **'' أطفال''**، و كأن الأطفال ودون وعي منا " خارجون عن التاريخ" .

هذه السيرة ، بطلها **''طفل''** بكل المقاييس العمرية، رمى المحفظة ورفض أن تكون الشهادة و البطولة ملكية للكبار دون غيرهم، و تبنى عن وعي الثورة ، و دخل التاريخ مع من صنعوها ... و أضحى " بوتي عمر "... كبيرا ...بالمعنى التاريخي للكلمة .

كلمة المخرج محمد إسلام عباس: شهدت الثورة قبل نصف قرن بطولات أفذاذ صنعوا الحضور الجزائري الأصيل ضدّ احتلال غاشم سعى لوأد الآخر وتغييبه، إنّه "بوتي عمر" الذي فجّر ثورة البراءة ضدّ المسخ، ولا يزال نابضا في قلوبنا.

كلمة الأستاذ مصطفى علوان: لأنّ المسرح الثوري متألق دائما بملاحم صانعيه، ارتضينا السفر في دروب الماضي، لتلمس أحد رموز المقاومة في مسار التحرر الجزائري الخالد، إنّه "بوتي عمر" الذي يعد نموذجا لأطفال من ذهب تحدوا العدم رغم الويلات.
إنّ عملنا هذا احتفاء بالهوية واعتزاز بالجذور الأصيلة للأمة الجزائرية العظيمة.

طاقم ثورة البراءة

***الكاتب: حسين طايلب**

***المخرج: محمد إسلام عباس**

*** مساعد المخرج: سيد أحمد مدّاح**

*** السينوغرافيا: مبروك بدري**

*** موسيقى : عبد الرحمان إكروان**

*** إنجاز الديكور: رابح راربو**

*** إضاءة: شاكر يحياوي**

*** تركيب الشريط السمعي البصري: محسن عمامرة**

*** تنفيذ الشريط: هشام منادي**

***خياطة: نادية العالم**

تمثيل: عبد الحكيم حراث -مصطفى علوان -فتحي كافي -سيد أحمد مدّاح -سمير سايح تواتي - جعفر بن حليلو - عبد الغني علوان - ماريا عمارة - شهرزاد قايدي - أمين حراث - علاء صايفي - رشيد بلمختار - طارق طايبي - عادل معروف - سارة بطوش.

تنويه: تخطو الجمعية المسرحية لأشبال عين البنيان بثبات عقدها الثالث

تأسست في أوت 1991

أنجزت الجمعية عدة عروض، أشهرها:

محفظة نجيب - روضة النور – صبيان ... لكن – هاملت – أطفال وألوان الطبيعة -

الفصول الأربعة – البسمة المحرومة – أولاد الحومة – أبواب المحروسة – هو وهي

وأحرزت هذه الأعمال جوائز عديدة في مختلف المهرجانات

التواصل مع جمعية عين البنيان على البريد الالكتروني
achbalainbenian2008@yahoo.fr

وزارة الثقافة

وبدعم من الصندوق الوطني لدعم الإبداع

الجمـــعـــــية المســـــــرحـــــــــية لأشبال عين البنيان

دعوة

مسرحية الفصول الأربعة

البطاقة الفنية

نص: عمر شتيوي

سينوغرافيا: اسماعيل ميموش بمساعدة نادية العالم

كوريغرافيا: نوارة إيدامي

مساعد المخرج: مصطفى علوان

إخراج: محمد إسلام عباس

الممثلون: ليندة أكدي، ماريا عمارة، منال صافي، سارة ابراهيمي، سارة بطوش، سارة معروف، عبد الحكيم حراث.

ملخص المسرحية: من خلال عرض استعراضي غنائي راقص، يتطرق عشرات الممثلين الأطفال إلى حركية فصول الشتاء والربيع والصيف والخريف.

ويظهر الممثلون بشكل تجريدي في العمل، إذ يتمظهرون كأشجار وشموس وغيم وتلال وفسائل، بالتزامن مع انخراطهم كجوقة طفولية تتغنى بفضائل وحكم الفصول، وتعنى المسرحية باطلاع المتلقين على الخصوصيات المناخية والجمالية لكل فصل وما ينطوي عليه من مميزات، وسط أجواء حوارية بديعة بين الشمس والأشجار، الرعد والبرق، الأطفال والصيف ليُختتم العرض بأغنية "الأربعة فصول" الداعية لإحياء الكون والتملي في أيقوناته.

هذه المسرحية الملحمية كتبت على شكل لوحات، يمتزج فيها الحوار الشاعري والتعبير الجسماني .

اللوحة الأولى: الراوي

عتمة .

الصوت : ماهي طلاسم ولا ألغاز...ماهي معاني...غارقة في سود انجال مكفوف...هو الوقت ...الوقت اللي حب يرتاح...و يتنهد من مشقة السفر ...

الطفل : أنا ...أنا ...المسافر ...على بساط الزمان ...رحلت ...قبل موعد الرحيل...ماشي غرضي...حكمة لقدار ...

الطفل :توحشت صحابي ...حميد...محمود ...لياس...مولود...الهادي...عمر ...محمد شيبان...سيد علي...بوعلام ياسف ...

يدخل أربعة أطفال .

يقترب من الطفل الأول و يربت على كتفه مبتسما .

الطفل : محمود...محمود ياسف ...وليد عمي ...

يبدي الطفل الأول دهشة كبيرة يتمعن فيه ثم بتردد ينطق اسم الطفل متقطعا .

الطفل الأول : عمر ...

يلتفت الطفل نحو الطفل الثاني ...

الطفل : سيد علي...بوبول ...

يندهش الطفل الثاني من كلام الطفل ،يعرج بنظره على الطفل الثالث مبتسما .

الطفل : عمر...عمر قاصد...

الطفل الأول : انت....أنت...عـ....مـ...ر.....عمر..ptit omar...

بحرارة كبيرة يحضن الأطفال الثلاثة الطفل عمر.

كوريغرافيا تعكس ظهور المكان و الزمان، حيث يظهر ديكور يبين العمران التقليدي للقصبة، بيوت صغيرة الواحدة قرب الأخرى تنتهي بشرفة صغيرة يختفي القبر.

في خضم الكوريغرافيا يقال كلام و من الأفضل يغنى .

الأطفال : رجعنا للمكان ...و غلبنا بقوة الذكرى...غربة النسيان ...رجعنا نلمو اشواقنا ...حياتنا...تاريخنا ... هنا عشنا...ضحكنا و بكينا...هنا تعذبنا...و هنا متنا ...و رجعنا من جديد ....نحكو...قوتنا ....

يظهر عمر جالسا فوق درج و حوله الأطفال الثلاثة .

عمر : المكان ...أعز ما نحب ...و طني و التراب اللي شفت فيه النور...القصبة داري وحياتي... و ...قبري...ما نسعى من كنز مثيل...ما حبيت الثورة و لا طلبتها ...هي اللي عشقت فيا...و اختارتني من بين ألف و ألفين ... لهيه يما يسموها ذهبية .

عتمة ثم ضوء خافت في مؤخرة الخشبة .

امرأة حامل تتعصر من الألم .

نور ينبعث من الأعلى ، ترافقه موسيقى .

المرأة : ...آه...و آه...وينك يا أنت ...يا هو ...يا اللي جاي مني أنا ...

ترفع رأسها عاليا .

المرأة : طال غيابك...يا ضنايا...طال غيابك ...يا كبدي...ما عدت ...نقدر نستنى...أجي...و خلي...نرحل أنا ...بحار عليا...أنا أنا شفت من الويل...لوان... وكتبت في الشقا ...ديوان...أجي ...أجي ...نغنيلك...قصيدة...معروفة من زمان ...

تغني قصيدة مطلعها .

يا الغايب يا اللي جاي – ارسلي مع الريح سلام

يا الغايب ياللي جاي – شوقك تعدى حد الكلام

يا الغايب يا اللي جاي – عذابك ما خطوه قلام

صوتك قرحة ناي – و زهرك تلحف لون الظلام

صراخ امرأة و هي تلد خلف ستار عازل .

يظهر خيال امرأة مستلقية، بينما تمتد يدين حاملتين مولود جديد و هو يصرخ، يقدم إلى أمه التي تحتضنه بحنان .

يرفع الستار فتظهر المرأة و هي تلاعب مولودها .

المرأة :(و هي تنظر إليه) : يا الزين ...يا قرة العين...يا الثالث الأولين ...

صوت الرضيع و هو يصدر أصوات .

المرأة : علاه ما تنعس ...علاه عينيك ديما عساسة...

تحضنه و تباشر الكلام و هي ترقص متنقلة من اليمين إلى اليسار

المرأة : باري يا باري ...يا رقاد ذراري...

ينام الطفل، تضعه المرأة جانبا ...تقوم ...تطل من النافذة كأنها تنتظر أحدا .

تستدير .

المرأة : العيشة فاتت و هو لا خبر ...الله يجعل الخير ... أش ندير ...و كيف الحيلة ...قرة العين نايمة ...و الثانية تايهة ...هاملة ما تعرف الراحة ...أش ندير...حابة ...نخرج من ذاتي الذايبة في بركة القنطة...وينك أنت...يا خويا ...

يقترب منها زوجها .

الزوج : خوك طلق لحياة ...و قتل الخوف اللي فيه...كل ما نسمع طلقة نقرا الفاتحة على روحو...لكن في اللخر يبان من جديد...(يلتفت إليها)ما يكون غير الخير ...ربي حنين كريم ...البركة في اللي جاء للدنيا (ينظران إليه).

الطفل عمر : توسدت السلاح و شميت ريحة البارود و أنا ملفوف في القماطة...الحكاية بدات من ذاك العام ...العام اللي جيت فيه للدنيا ...عام 44 ...

اللوحة الثانية : البداية .

تضاء الجهة التي يجلس فيها الطفل عمر رفقة الأطفال الثلاثة .

يقوم عمر من مكانه يتبعه الأطفال الثلاثة .

ينزع الثوب الأبيض و يظهر ثوبه الأصلي .

يستند على حائط و يضع يديه في جيبه بينما يشرع الأطفال الثلاثة في لعب لعبة الكريات الصغيرة les billes... يصرخون متفاعلين مع اللعبة .

عمر مشغول البال لا يكترث لأصحابه .

يظهر شاب في العشرين من عمره مرتديا بدلة أنيقة سوداء، يستدير ، في تلك اللحظة يلمح عمر آثار سلاح في ظهر الشاب الذي كان متأهبا لمغادرة المكان .

يبادره عمر بعفوية .

عمر : عمو...رد بالك على المشوارة انتاعك...راهي قريب تطيح ...

يستدير الشاب، يلمح طفل نحيف ذو شعر أسود .

قبل الإجابة يضع الشاب يده متحسسا سلاحه، فيجد أن حاملة السلاح مفككة وبالتالي جعلت السلاح يبرز مما يعرضه للخطر ، يخبئ الشاب سلاحه جيدا و هو يتمعن في الطفل الواقف ثابتا في مكانه منتظرا ردة فعل الشاب .

يقترب الشاب من الطفل و يعزله عن الأطفال ثم يبادره .

الشاب : باين عليك زردي من الكبار أنت ...

عمر : ما راكش بعيد ...

يبتسم الشاب .

الشاب : قولي ...كي سما الله ؟

عمر : عمر ...و عند لحباب...بوتي عمر ...

الشاب : قولي عمر ...

عمر (مقاطعا) : بوتي عمر ...اللي يرفدو لمشاور كامل حبابي ...و ثاني ...راسي راه يقولي بلي راك مبحر ...و محتاج مساعدة...

الشاب : راك خالعني و ليدو...المهم ...تقدر توريلي هذ العنوان ؟

عمر : ما تقدرش تلقى خير مني ...نعرف القصبة كي جيبي ...على كل حال ...كاينة منها ...أنا زردي ...يقولو هالي بزاف ...

يبتسم الشاب و يضع الطفل فوق كتفيه و يغادران المكان دون أن ينتبه لهما باقي الأطفال .

فجأة يتبه الأطفال لغياب عمر، مما يجعلهم يصرخون .

الأطفال : خالتي ذهبية...خالتي ذهبية ...عمر خطفوه ...خطفوه ...

تظهر ذهبية من خلال شرفة .

ذهبية : خير ان شاء الله يا لولاد ...

الطفل الأول : خالتي ذهبية ...واحد الراجل خطف عمر و هرب بيه ...

ذهبية : يا ربي ...يا ربي واش ندير مع هذ لولد ...عمرو ما يقعد ترانكيل ...من مصيبة لختها ...درك نقول لخوه لكبير يروح يحوس عليه ...

الطفل الأول : خطفو عمر قدام عينينا و احنا نلعبو ...

الطفل الثاني : لازم نديرو حاجة...

الطفل الثالث : هيا ...نخبرو ناس الحومة ...

الطفل الأول و الثاني : هيا .

يغادر الأطفال المكان و هم يصرخون .

الأطفال : خطفو عمر ...عمر ياسف خطفوه ...

يظهر الطفل بلباس أبيض فوق المدرج .

الطفل : ما خطفوه و لا شي ...عمر ...بوتي عمر ...ما عاد بوتي...بالعكس...راه يلعب في درب الكبار...طلق الطفولة...و عشق في شي ما فهم معناه...لكن في دواخل نفسو...واعي بيه و حد ما قادر يقنعو بالعكس ...و خالتي ذهبية ...ما عادت تامن بلي عمر ولدها يخطفوه ... ولات تمثل ...بعدما ...عرفت السر...بوتي عمر ...ولا فدائي ...

يقترب منه الأطفال الثلاث .

الطفل الأول : من وقتاش يا عمر ؟

الطفل : من زمان ...و السبة ...ذاك الراجل ...

يشير عمر باصبعه إلى الجهة اليمنى أين يقف رجل في الخمسين حاملا على كتفه زربية صغيرة دليل على حرفته .

يضع الرجل زربيه جانبا و يقترب من طاولة حولها ثلاثة رجال، ينضم إليهم رفقة بوتي عمر .

الرجل الأول : يا رجال ...السياسة...ما نفعت مع هذ العدو...

يدور بوتي عمر حول الطاولة متمعنا في الرجال المجتمعين .

الرجل الثاني : لازم يفهم هذ العدو ...بلي احنا ...خاطيه...

الرجل الثالث : في العالم...الشعوب تتحرر بالدم...ماشي بالسياسة...

الرجل الرابع : ساعة الصح قربت يا جماعة ...و لازم نتحملو مسؤليتنا ...

يظهر بوتي عمر قرب مدخل البيت حاملا محفظة صغيرة .

عمر : صباح الخير بابا ...

الأب : قول مس الخير وين زدت هملت ...يماك راهي تحوس عليك ...باين عليها تحتاجك ...

عمر : كنت مع صحابي نحوسو...

يبتسم الأب .

الأب : روح ترتاح و كول حاجة ...أنا راني رايح للحزب...عندنا اجتماع ...

يبتسم عمر فرحا .

عمر : نجي معاك با ...نحب نسمع كلام ذو الرجال ...تعيش با ...تعيش ...

الأب : صح ...بصاح لوكان تسمع يماك راهي تزعف .

عمر يحضن والده .

عمر : تعيش با تعيش ...

يسمع عمر صراخ أمه و هي تتوعده .

صوت ذهبية : هكذا عمر ...تدير رايك...استنا ترجع و من بعد نتفاهمو ...

الاب : قلتلك ...تزعف ...

عمر : و هي تلتهى غير بيا...تلتعى شوية بخاوتي لخرين ...و علاه حرقت جوامع

الأب : وليدي ...راك حرقت الوقت...شوف لخوك موح أكلي...عمرو ما دار المشاكل .

عمر : كل واحد فينا حر... و يشبه لمن يحب ...

الأب : و أنت لمن تحب تشبه...

عمر : لروحي ...

ينظر الأب لابنه بفخر يلامس شعره .

الأب : كي نرجعو نهدر مع يماك باش تخليك ترانكيل...بصاح توعدني...بلي حتى أنت ما تزيدش فيها ...

يصمت عمر منهيا الحوار الذي دار مع والده ...

كوريغرافيا تعكس بداية الحرب في القصبة .

يرافق هذه الكوريغرافيا كلام يردده الراقصون .

الكلام : حد ما يوقفنا...حد ما يقول لا...أحنا عزمنا...و كلامنا بارود ...العدو قهرنا ...قتلنا و دفنا...لكن من صلبنا ...يخرج ...الفحل ...ينسف النار ...ويسكن لجبال... ويبقى واقف ...وكي يطيح...في لحظة...يعود ...كلمتنا خرجت من فم المدفع...اسمع ياللي ما حبيت تسمع...و إذا طرشت...نزيدوك حتى ...تشبع ...

يظهر الطفل عمر في المدرج رفقة الأطفال الثلاثة .

الطفل عمر : واللي خلاني ...نكبر قبل الوقت ...و نروى من عين الثورة ...هذ الناس ...

يظهر في جانب من المكان الذي يسكن فيه الطفل عمر، متسولون و أناس فقراء متسكعين في كل مكان، و أطفال ينظفون أحذية الأوروبيين .

الطفل عمر : هذ الناس...مزروعين في كل مكان...يستناو لقمة من يد الكلب...و إلا الموت من يد...خوه...هذ الناس هما ...اللي أمروني...نرمي المحفظة...و نحلف بيمن ...ما نزيد نرفد إلا ...بلادي ...في قلبي ... هذ الناس بيهم اللي حرقت الزمان و هربت للوقت ...و رجعت في غمضة عين...راجل ...

الطفل الأول : و اشكون ثاني ؟

الطفل الثاني : قلنا يا عمر ...

الطفل الثالث : شوقتنا يا عمر ...

ينزل الطفل عمر من المدرج ، ينظر إلى السماء كأنه اشتم شيء .

الطفل عمر : ما راكمش تشمو...مبهاها ريحة...كانت تعبق بيها ...قصبة ذاك الزمان...

يتبادل الأطفال النظارات .

الطفل عمر : ريحة جدي ...الحاج محمد ياسف...الخباز ...كان في كل ليلة ...لهيه...

يظهر في زاوية شيخ ببرنوس أبيض و شاشية حمراء متكئا بجانبه شمعة موقدة .

الحاج محمد ياسف : ما تقدرش تعرف اشحال راني فرحان يا عمر كي تعشيت معايا اليوم...على بالك بلي سكسو...هو ماكلة الملوك؟

الطفل عمر : بصاح يا جدي راك تاكلو بلاش...كي كون طايب باللحم و مرقة الله الله اللي يولي ماكلة الملوك . بصاح يا جدي أنت ديما مستقنع بالقليل و فرحان .

الحاج محمد ياسف : أقعد ...أقعد يا المكراش و احكيلي واش اللي راه غابنك ...

الطفل عمر : جدي ...قداه من مرة سمعت تقول بلي الاسلام دين يحترم كرامة الشعوب ... و الراجل لازم يدافع على حقو و حياتو ...و لازم يموت على زوج حوايج: الله وبلادو...وباش تكون مسلم انتاع الصح ...لازم تدافع على كل هذ الشي ....

الحاج محمد ياسف : صح...ربي خلقنا احرار ...و لازم نحافظو على هذ الحرية...لأنها هدية من السما...كيفها...كيف الأرض و الكرامة و شرف الراجل ...

الطفل عمر : جدي...اليوم شفت العسكر يضربو في شيخ كبير ...حسبوه كلوشار...

الحاج محمد ياسف : واش تحب نقولك يا وليدي ...هذا الشي ولينا نشوفوه كل يوم ...لكن الحاجة المليحة و اللي تفرح ...الجزايريين و الذراري اللي كيما أنت ...ما ولاوش يقبلوهم ... وهذا يبين بلي ... الحرية راهي تغلي في دواخلهم ...و ما تبطاش ...ترجع ...ثورة ...

يقوم الطفل عمر من مكانه .

الطفل عمر : أحنا الجزايريين...نصلحو ...نظفو ديور القور و مدينتهم ...تلقاهم ديما لابسين أحسن لباس و يخدمو ...خيار الخدمة ...و هذ الشي كامل في بلادنا أحنا...

يلفت لجده.

الطفل عمر : ياك هذي بلادنا جدي ...

الحاج محمد ياسف : معلوم يا وليدي ...صراتنا كي ذاك اللي عندو دار كبيرة ...جاء جارو نحاهالو و خدمو وصيف عندو...

الطفل عمر : و مول الشي علاش ما ينوضش يرجع حقو؟

الحاج محمد ياسف : على خاطر ماهوش قوي كي جارو السراق اللي راه مسلح

الطفل عمر : و إذا ما تسلحناش ...باش نحاربو عدونا...

الحاج محمد ياسف : بالارادة يا وليدو ...

الطفل عمر : و أنا عندي هذ الإرادة ..

يبتسم الجد و يرد .

الحاج محمد ياسف : خلي هذ الشي للكبار ...أنت لازم تقرا و تنجح ...

الطفل عمر : حتى الصغار من واجبهم يدافعو على بلادهم ...القراية ما تهمنيش ...على خاطر القور الصغار ...عندهم حق في كل شي...و ديما يدو النقاط المليحة

الحاج محمد ياسف : حتى القراية حرب يا وليدو...بالحكمة قادرين نحاوزو العدو من بلادنا

يقترب الطفل عمر من الأطفال و يعود إلى المدرج .

الطفل الأول : و اشكون ثاني يا عمر...اشكون رجعك...هكذا...

الطفل الثاني : قدامك يا عمر...كنا أصغر من الأطفال...

الطفل الثالث : أحكينا ...قلنا ...اشكون ...

الطفل عمر : و أخيرا...بدات الثورة...اللي تمنيتها ...اللي عشقتها...و بلا شك عشقتني...حبيتو تعرفو اشكون ...

الطفل الأول : ماذا بيك ...

الطفل عمر : قدامو...كنت نحس بالقوة...حاجة...تدخل كياني...و ترجعني ما نحس غير بيه و ما نسمع غير كلامو ...

الطفل الثاني : راك شوقتنا نعرفوه ...

الطفل عمر : معلوم تعرفوه...اشكون غيرو ...

تضاء جهة و يظهر مجموعة من الرجال مجتمعين حول طاولة .

يظهر رجل ذو شارب يوزع الأسلحة عليهم

يظهر الطفل عمر .

الطفل عمر : هو...الهادي جعفر ...خالي...جرعت على يدو ...القطرات الأولى للثورة...إذا كانت الثورة ...هي يما ...الهادي جعفر بلا نقاش...بابا ...

يقترب منه الهادي جعفر مسلحا .

الهادي جعفر : عمر ...توقف قدام الباب و ما تتحركش...دير روحك تلعب مع صحابك...بصاح بلاك تنسى مهمتك...إذا شفت العسكر و إلا واحد تشك فيه ...عيط باسمك و السيد اللي في السطح يشرنا نبدلو المكان...حل عينيك مليح ...

الطفل عمر : بلا ما توصي خالي ...

يصمت ثم يبادر الطفل عمر الهادي جعفر .

الطفل عمر : إذا حبيت ...نجيبلك الجرانن خالي...

يبتسم الهادي جعفر و هو يتحسس رأس الطفل عمر .

الهادي جعفر : سبحان الله...كنت رايح نطلب منك هذ الشي ... زعمة ...ماراكش تقرالي في مخي يا واحد الزردي ...

يبتسم عمر ثم يغادر المكان .

كوريغرافيا الحرب ، مجموعة من الأطفال حاملين السلاح بينما يظهر الطفل عمر رفقة خاله الذي يدربه على فك و تنظيف السلاح .

يرافق الكوريغرافيا كلام .

الكلام : خلاص وقت الكلام ...و ما بقاش قد اللي فات...فات وقت الهدرة الزايدة...والأفيون والكلام المعسول ...و الأحلام...خلاص وقت الوعود...خلاص وقت السياسة...ماتت السياسة غسلناها ...دفناها ... و بقيناها بالسلام ...خلاص وقت الكلام...سلمنا أمرنا لله ...و قلنا أخر كلام ...خيطنا علامنا...و كتبنا نشيدنا ...و قشعنا الظلام ...يا عدو...جات نوبتنا...أسمع و زيد اسمع...هذي لغة عمرك ما سمعتها... و رايح ما تسمع غيرها...فيق من المنام...خلاص وقت الكلام ...

يقف الطفل عمر مقابلا خاله الهادي جعفر و بعض رفاق السلاح .

الطفل عمر : اقسم بالله ما نخرج لسرار و لا اسماء الفدائيين و لا وين يتخباو ...ونحلف بالله ما نشرك حتى واحد في هذ السر .

الهادي جعفر : موقفك هذا يزيد من قوتنا...تأكذ بلي كلامك و فعايلك هما السبة اللي خلاتنا نثيقو فيك و نشدوك معانا...عمر لازم نحرو البلاد من يد العدو...و أنت يا عمر راح تكون العين اللي نشوفو بيها ...و الوذن اللي نسمعو بيها ...

يعود الطفل عمر إلى مجلسه .

الطفل الأول : و la bataille d'alger....

الطفل عمر : ياه...فكرتني ...بيمات...وين الحلم ضحى حقيقة ...ptit omar ...ولا كيما يقول العدو...agent de liaison ... و كل عملية مهما كانت تمشي بيه...بصاح الحرب حمات نارها...و صهدها ما يقدرلوغير ناسو...الثورة كبرت و ناسها محتم يكبرو معاها ...و على هذا...خصها ...دم جديد...

يظهر رجل في زاوية من زوايا الركح يقوم بحركات إحمائية للملاكمة .

يقترب الطفل عمر من الرجل .

ينظر إليه الرجل بنظرة حادة.

الرجل : واش تحب ؟

الطفل عمر لا يرد ...

الرجل : أيا ...أمشي ...طير ...

الطفل عمر : الراجل عندو زوج وجوه...واحد يبكي و لخر يضحك...

الرجل : ايه امالا ...أنت المرسول ...

يرد عمر بهز رأسه، يسلم الرسالة للرجل و يهم بالمغادرة .

يبادره الرجل .

الرجل : حبس ! أرواح لهنا .

يعود الطفل عمر أدراجه .

الرجل : تعرف تقرا ؟

الطفل عمر : معلوم .

يجلسان عند مدخل ضريح سيدي محمد شريف .

الرجل : هيا أقرا ...

يفتح الطفل عمر الورقة و يقرأ محتواها .

الطفل عمر : مول القهوة عرب اللي جاي في القصبة التحتانية يسموه مغربي، انديكاتور انتاع لبوليس ...كل يوم على الخمسة قدقد...يجي ليه بوليس باش يشوفو ...يقعد معاه شي دقايق ...الوقت اللي يهدرو مع بعض و يشربو قهاوي...لازم تقتل البوليس...ما لازمش تخطيه...قدام القهوة تلقى مرا رافدة قفة ... تبع البوليس و في الوقت اللازم ...اقرص عليه...

الرجل : نقتل البوليس ...ماشي مغربي... alors ...اللي لازم يموت هو مغربي ...هو لنديكاتور...الخاين...

الطفل عمر : أمر طبق...الهدرة ماكانش...اللي لازم تقتل هو البوليس ...و ما لازمش تخطيه...

الرجل : فهمت خلاص ...أعطيني البرية و طير ...حقا...كي سماك الله ؟

الطفل عمر : عمر...و لحباب يسموني ...ptit omar

الرجل : زيد فيه درك...

الطفل عمر : و أنت ...يسموك علي...علي لابوانت ...

يختفي الطفل عمر .

يقترب منه الطفل الثاني متسائلا .

الطفل الثاني : هذا هو علي لابوانت...

الطفل : علي...صاحبي الروح بالروح...في زوج و في نفس المكان ...سلمنا الروح...

يقترب الطفل عمر ثانية من علي لابوانت يلاكمه و يلاعبه ثم ينتقل إلى مكان يتناولان أسلحة يحاولان فكها و تنظيفها مع بعض، كما يلقن علي لابوانت الطفل عمر مسك السلاح و اطلاق النار .

في خضم هذه التعابير الجسمانية يسمع صوت .

Voix off للطفل عمر : أنا و علي ما يفرقنا عمر و لا عقلية...هو أنا و أنا هو...ذات انقسمت على زوج ... اللي جمعنا ما يفرقنا...عاش الميزيرية ...و طول عمرو كان يحوس على قلب ...قلب يذوب بيه في كف الثورة...كان ثاير...لكن وجه الثورة ...كان غايب فيه...حتى طاح في حضن ثاير الثوار...الهادي جعفر...

يظهر الأطفال الثلاثة فوق المدرج .

يبادر الطفل الثالث الجميع .

الطفل الثالث : كل هذا دارو عمر...و أحنا لا خبر...كان يلعب مع لكبار...

الطفل الأول : واش من لعب ...

الطفل الثاني : وين راه عمر ... حاب نعرف اكثر...

يظهر الطفل عمر يمشي بهدوء .

الطفل عمر: الثورة يا حبابي...بيها اللي عرفت رجال...قريت على يدهم معناها و رسمت بوصافهم صورتها...كانت تفتن...و كل ما عرفت واحد من عشاقها ...زاد فتانها...و زدت أنا في عشقها...و اللي وصلني لحضرتها...

يظهر رجل نحيف يرتدي بدلة متواضعة و يضع نظارات ماسكا جريدة .

يقف الرجل بالقرب من مخبزة يظهر بجانبه الطفل عمر .

يقترب منه الطفل عمر ينظر اليه متمعنا .

في تلك اللحظة ينطلق حوار داخلي منفرد يتساءل فيه الطفل عن هذ الرجل .

الطفل عمر : يادرا اشكون هذ الرجل ...اللي وصاني عليه الهادي جعفر...من الصباح وهو يوصي و يعاود ...واش اللي زايد فيه على لخرين ...واش السر اللي رافدو...توالم راني مع

ثاير من قيمة خالي ...توالم بعد عوام يرجع من طينة ...الأمير عبد القادر ...المقراني...الشيخ بوعمامة ...زعمة أنا ...قادر نولي من طينة هاذو ...

يبادره الرجل .

الرجل : وليدي ...

الطفل عمر : تبعني

يختفي الاثنان .

يظهر الهادي جعفر و هو يسلم على الرجل الذي أتى به الطفل عمر .

يتمعن الرجل في الطراز المعمار للحي .

الرجل : القصبة هي القصبة ...

الهادي جعفر : سي العربي ...جاء الوقت باش نجوزو للخطوة الثانية...

يقترب الطفل عمر من الهادي جعفر و الرجل و يبقى الأطفال الثلاثة يتابعون الحوار باهتمام كبير.

الرجل : الثورة يا السي الهادي...يصنعها الشعب...و إذا ما احتضنهاش الشعب...تفقد ذوق الثورة...تولي صرخة في واد...و الا نفخة في رماد...لازم نرمو بالثورة للشارع ...

الهادي جعفر : نسا و رجال ...و حتى الصغار...راهم مسبلين باش يخرجو العدو من بلادنا...

الرجل : قوتنا في هؤلاء...و أملنا فيهم كبير...التاريخ علمنا بلي الثورة...ما تختارلا قيادها و لا جنودها...بيبان الثورة مفتوحين لكل المومنين بها ... ثورتنا عادلة...و ما يكفر بها الا جاحد...

يخرج الرجل من جيب سترته شعار مكتوب عليه جيش التحرير الوطني A.L.N يلتفت إلى الهادي جعفر .

الرجل : خويا...هذ الشعار قيمتو كبيرة ...حاول تصنع منو كمية تكفي باش نوسمو بهم خاوتنا الفدائيين .

يبتسم الهادي جعفر و هو ينظر إلى الطفل عمر .

الهادي جعفر : علاش ما نبداوش ب ptit omar ...أصغر جندي في جيشنا .

يقلد له الشعار .

يحضن الرجل الطفل عمر حضنة حارة .

الرجل : أعطيني هذ الطفل يا السي الهادي ...

يبتسم الهادي جعفر .

الهادي جعفر : واش يبقالي كي ... نعطيك سمعي و بصري ...

يبتسم الجميع .

يقترب الأطفال الثلاثة من الطفل عمر .

الطفل الأول : عرفتو ...

الطفل الثاني : أنا ثاني عرفتو ...

الطفل الثالث: لكن كيفاه عمري ما شفتو ...كان معانا ...

الطفل عمر : حضانو كانت أوسع باب دخلت منها لحضرة الثورة و رقصت في رقعتها على إيقاع الحرية...مع الوقت قصارت المسافة اللي فصلت بينا...ولات على بعد خطوتين ...قداه من مرة تمدت يدي ليها...شربت من كفوفها ...رشفات ...ما رويت...و كل ما طلبت المزيد...كانت تصبرني و تقول ...أصبر ...أصبر ...يا عمر ...علاه يا السي العربي ...علاه يا بن مهيدي...علاه طمعتني بالثورة ...و غريتني بالحرية...كانت وحدة منهم تكفيني...تكفيني ...

في زاوية من زوايا الركح الهادي جعفر و رجلين يتحدثون فيما بينهم و هم ينظفون الأسلحة و يتبادلون الأظرفة التي بها رسائل في غاية الأهمية .

يقترب الطفل عمر من الهادي جعفر .

الطفل عمر : خالي...حاب نشارك في العمليات كي باقي الخاوة .

يبتسم الهادي جعفر .

الهادي جعفر : يا ولد دير في بالك ...كي تحلنا الطريق راهي حاجة كبيرة .

الطفل عمر : بصاح...بصاح يا خالي راني حاب نكون فدائي ...كي علي...حسيبة وباقي الخاوة

الهادي جعفر : وليدي...الخدمة اللي راك تدير فيها واحد منا ما يقدر يديرها في مكانك. لازم تتعلم تدير واش اللي مطلوب منك...و بس...روح تريح ...

ينصرف الطفل عمر مطأطأ الرأس مرددا كلام غير مفهوم .

يبادره الهادي جعفر ثانية .

الهادي جعفر : عمر ! أرواح هنا .

يعود الطفل و يقترب من الهادي جعفر .

الهادي جعفر : راك تعهدت بلي تسبل عمرك في جال بلادك، و تحفظ السر و ما تناقش الأوامر .

الطفل عمر : صح خالي ...

الهادي جعفر : ايه امالا ما تناقش الأوامر .

صمت .

الهادي جعفر : حاب تكون فدائي...اشكون قالك بلي ما راكش فدائي...بالنسبة ليا أنا ...و باقي الخاوة...أنت فدائي...و ماشي أي فدائي...كل يوم راك تتحدى العدو والموت...واش راك حاب تزيد فوق هذ الشي .

يبتسم الطفل عمر فرحا من كلام خاله .

يستلقي فوق فراش ، يقترب منه الأطفال الثلاثة .

الطفل الأول : صح فيك يا عمر ...وليت فدائي و أحنا لا خبر ...

الطفل الثاني : علاش ما قلتناش...

الطفل الثالث : ما سمعتوش...راه حلف و تعهد ...

ينهض الطفل عمر و يجلس فوق فراشه .

الطفل عمر : كلام خالي أثر فيا...لكن بالنسبة ليا ...الثورة تحتاج أكثر من هذ الشي...التضحية ...التضحية ...

في الجهة الأخرى يبادر علي لابوانت الهادي جعفر .

علي لابوانت : الوليد معمر إرادة علاه ما تخليهش يخدم معانا .

الهادي جعفر : راه صغير علي...ما نقدرش نحطو في فم المدفع ...و بالزيادة ...الشي اللي راه يدير فيه ...راه مساعدنا كثير ...

علي لابوانت : كي كنت قدو ...ما كانتش عندي هذا الإرادة ...هذا الطفل حاجة مخالفة ...

الهادي جعفر : عندك الحق...راه في الوسط...ما فرا ذري ...و لا راجل ...تقدر تقول...ذري راجل ...فايق و قافز ...و يحسب حساب كل حاجة...و كيما يقولو...يفهمها و هي في عشها...قبل ما تطير ...لكن اللي مخوفني ...اختي...عاهدتها بلي راه تحت حمايتي...

علي لابوانت : جعفر...عمر عندو ما يمد ...ذري بهذ القوة...يساعدنا كثير في هذ الحرب ... و الحرية ...راك تعرف...مازالت بعيدة ...

ينظر الطفل الأول إلى الطفل عمر كأنه ينتظر ردة فعله .

الطفل الأول : و...واش ردلو...خالك ...

الطفل عمر : قال... يجي النهار ...اللي ما نقدروش نتحركو ...العسكر ...رايحين ويحاصرو القصبة ...بهذ السيرة ...يوم النصر ...ديال ptit omar ...ما يكونش بعيد ...

الطفل الثاني : و قرايتك يا عمر ...

يبتسم عمر من سؤال الطفل الثاني، يلتفت إليه و يربت على كتفه .

الطفل عمر : من عادتي نختار ...و ما نرجعش في كلامي ...اخترت قراية أخرى ...في مدرسة أخرى...و شياخ أخرين...يحبلك باش تجالسهم و تتعلم منهم ...العلم ...ما عادش يغريني...و لا يوقفلي في المنام...الشي اللي راني نحوس عليه تعرفوه ...

الطفل الثالث : الحرية ...

الطفل عمر : علم بلا حرية ...ما نحتاجوش...نتحرر...و من بعد نتعلم ...

يتناول الطفل عمر محفظته و يغادر إلى زاوية من زوايا الركح أين تجلس أمه .

يفتح الطفل عمر محفظته و يخرج كراريسه و يرميها أرضا .

تقوم الأم ذهبية و تقترب إليه متسائلة .

الأم دهبية : علاش رميت كتابتك؟

الطفل عمر : يما ...حلفت قدام الخاوة بلي ما نفشي حتى سر ...حتى ليما ...حب يقول غير ماكله تطمعي ...

تنظر إليه الأم ذهبية متمعنة .

الأم ذهبية : ماراكش تشوف بلي مازلت صغير على هذ الشوفات ...و لازم تلتهى بقرايتك...

بسرعة يلتفت إليها و يرد .

الطفل عمر : في ميزك واش راهم يقرونا في المسيد؟ تاريخ فرنسا...لامارسياز...ألوان علام فرنسا ...حب يقول يعلمونا باش نولو...قور صغار...و أنا جدادي ماشي قور ...و علامي ماهو لا زرق و لا بيض و لا أحمر...

يمسك الطفل عمر أمه من ذراعيها .

الطفل عمر : اللي تعلمتو في المسيد ...أنا فرنسا فخورة بأبطالها اللي حرروها ...و الذزاير ثاني عندها أبطالها اللي رايحين اليوم و الا غدوة يحرورها من العدو...أنعام ايه يما ...الذزاير رايحة تفخر برجالها...

يمشي الطفل عمر خطوات .

الطفل عمر : الموت في سبيل الوطن...ما عندوش عمر يا يما ...و كيفاه حبيتيني نقرا ... و هما عافسين علينا...

يقترب منها .

الطفل عمر : فرنسا هي عدونا يا يما...و الجبهة ...رايحة تحرر الذزاير...

تلامس الأم ذهبية خد ابنها عمر بحنان .

الأم ذهبية : سرك في بير يا وليدي ...بصاح لوكان كاش ما يصرالك...

الطفل عمر : الموت حق يا يما...و الفراق صعيب...و أنا أخترت يا يما ...

الأم ذهبية : واش اللي اخترت يا وليدي ؟

تنحني إليه و هي تداعب شعره .

الطفل عمر : اخترت... نروح للجنة ...ياك الشهداء ...يروحو للجنة... يما...

تحضنه بحرارة .

الأم ذهبية : معلوم يا بني ...كلهم يروحو للجنة ...

يقبلها من جبهتها .

الأم ذهبية : روح يا وليدي ...الله يحفظك...

الطفل عمر : ما تخافيش يما...راني مع خالي...علي ...حسيبة و الخاوة ...كلهم يتهلاو فيا...

ينصرف الطفل عمر و تبقى الأم ذهبية لوحدها مستغربة و متأثرة من كلام ابنها.

الأم ذهبية : اليوم نقدر نقول...فداك كل شي يا وليدي...فداك الوجع ...فداك الحسرة...فداك الجمرة اللي راني داركة عليها...يا قرة العين...يا اللي توسدت السلاح وشميت عبق البارود و أنت ملايكة...فداك كل شي يا ضنايا ...

يقترب الطفل عمر من الطفل الأول و هو محمود ياسف مبتسما .

الطفل عمر : تشفى محمود ...

الطفل الأول : فكرني ...

الطفل عمر : نهار ...سركلاو العسكر القصبة من خمس بيبان ...

الطفل الأول : نهار استنيتني قدام المسيد ...

يتناول الطفل الأول محفظة .

يستلمها الطفل عمر و يمسك ابن عمه محمود من يده .

الطفل عمر : صح محمود...

الطفل الأول : واش عمر ...وين بيها ؟

الطفل عمر : واش رايك نروحو نحوسو...

الطفل الأول : تعرفني نقول لا لا ...هيا ...

يهما بمغادرة المكان.

يضع الطفل عمر رسالة داخل المحفظة خفية دون أن ينتبه له الطفل الأول.

الطفل عمر : اسمحلي ...كارطابك تقول فيه les grenades...محمود

ينفجر الطفل الأول ضحكا ثم يتبعه الطفل عمر .

يقتربان من حاجز عسكري أين يقف ثلاثة جنود حاملين أسلحة خلفهم سياج حربي .

الجندي الأول : venez ici petits voyous.ou allez –vous comme ça ? qu'est-ce qu'il y a dans le cartable ?

الطفل عمر : nous rentrons chez nous,mon petit frère et moi, c'est son cartable, regardez, il y a ses cahiers et ses livres ...

يفتح الطفل عمر المحفظة مظهرا ما بداخلها، لكن الجندي يصرخ في وجهه .

الجندي الأول : allez fichez-moi le camp d'ici sales voyous !

الطفل الأول : الفوايو أنت ..

ينظر الطفل الأول إلى عمر هذا الأخير يكبت ضحكة .

يمشيان خطوات ثم ينفجران ضحكا .

يقفان بالقرب من باب منزل ، يدخل عمر و يبقى محمود في الخارج .

يمشي الطفل الأول (محمود) خطوات .

الطفل الأول : اشحال كبير سرك يا عمر...جوزتني على خيط النار و أنا لا خبر محال يا عمر ...محال انت ذاك الذري اللي عرفناه...أنت كبير على ذاك الشي ...الشي اللي ما نقدر نوصفو و لا نقول فيه كثر ملي شفت ...

يقترب الطفل الثالث (عمر قاصد) من الطفل الأول (محمود ياسف) .

الطفل الثالث : أنا عندي سر ...

الطفل الثاني : الدنيا هنا ولات أسرار ...

الطفل الأول : واش من سر عمر ؟

الطفل الثالث : عمري ما قلتو لحد ...

الطفل الثاني : قولهنا ...و الا خليه سر ...

الطفل الثالث : السر انتاع la rue Caton ...ذاك الوقت ptit omar كان روشارشي ...الخاوة ما كانوش في 3 rue caton ...كانو في الـ04 ...

الطفل الثاني : و من بعد ...وقتاش يلحق هذ السر ...

الطفل الأول : حب يقول...في الدار اللي مقابلتها...

الطفل الثالث : هي بالذات ...و هذا بعدما كشفو العسكر المخبأ اللول في 03 ...دخلو و قعدو يستناو في الخاوة باش يحكموهم ...و باش يخرجو العسكر ...لازم الخاوة يديرو حاجة تبين بلي راهم خارج القصبة ...و هنا جات الفكرة...

الطفل الثاني : واش من فكرة ؟

الطفل الثالث : لازم يبعثو برية لـ 03 و يشكرو مول الدار اللي سكنهم و يقولولو بلي راحو من القصبة بعدما صعابت عليهم الحالة ... و معلوم يخلصوه ...

الطفل الثاني : اشحال طويل هذ السر ؟ و من بعد ...

الطفل الثالث : راني جاي...عمر خرج من الـ 04 و مع سطوح وصل للحومة rue des abderames ...بدا يحوس على واحد من صحابو ...

الطفل الثاني : و معلوم ...لقاك أنت ...

الطفل الثالث : كيما صابني في la greve أنتاع ثمن ايام ...فهمني واش ندير و قصدت المكان و وصلت البرية لواحد المرا يسموها...فتيحة...

تضاء حوله حلقة .

يقترب منه جندي بزي المظليين (أصحاب القبعات الخضراء)

يخطف الرسالة من يده و يمسكه بقوة .

الجندي: Qui t'a Ou se trouve-t-il ? parle ou tu le regretteras remis cet enveloppe ?

ينهال الجندي عليه بالضرب .

تختفي حلقة الضوء .

الطفل الثاني : و من بعد ؟

الطفل الثالث : فكرت ...و فكرت مليح ...و لقيتها ...

الطفل الثاني : واش لقيت ؟

الطفل الأول : خليه يكمل بوبول ...

الطفل الثالث : نخرجهم لبرا ...نوريلهم الدار اللي تجي في طريقي ... و من بعد ...نهرب ...

تضاء الحلقة ثانية .

يهم الطفل الثالث بالهرب لكنه يسقط أرضا و يطلق عليه الجندي النار .

تضاء الحلقة على الطفل عمر و هو جالسا رأسه بين كفيه يبكي .

الطفل عمر : كيفاش أعطاني قلبي و بعثت صاحبي للموت ...أنا اللي كان لازم يموت بذاك الرصاص ماشي هو...هذي ثورتي أنا ...ماشي ثورتو...

يرفع رأسه ثم ينهض يتناول بندقية و يهم بالخروج يعترضه خاله، يمسكه من قميصه .

الهادي جعفر : هدن روحك عمر...حاب تروح لفم الذيب...يخدمو منك فريسة ...

يلتفت إلى علي لابوانت .

الهادي جعفر : علي ...شد لارولاف .

يقوم علي من مكانه و يخرج .

يمسك الهادي جعفرعمر من كتفيه .

الهادي جفر : نعاهدك يا عمر بلي رايحين يندمو على واش دارو ...الحرب رايحة تشعل و تزيد...نزعزعوهم من كل جهة ...و يبداو يطيحو كي الذبان...واحدة مور ختها ...حتى يخرجو من بلادنا و يديهم فوق ريسانهم ...

ينتابه الهدوء و الطمأنينة يقوم من مكانه و يقترب من فتاة جميلة شقراء ، يجلس بجانبها تمسح دموعه و تداعب شعره.

الفتاة : ماشي ذنبك ...صاحبك ما دار غير واجبو...كيما احنا...ستر ربي ...راه سلك ...

الطفل عمر : حسيبة ...

الفتاة : واش ؟

الطفل عمر : اشحال في عمرك ؟

الفتاة : علاش ؟

الطفل عمر : حبيت نعرف برك ...

تبتسم الفتاة و تحضنه .

كوريغرافيا : موسيقى الحرب.

يرافق هذه الكوريغرافيا كلام

الكلام : ما عرفناش الموسيقى...و لا تمتعنا بألحان ...نضنا نغنو بالشهقة ... و النواح كان لينا ميزان...سامحونا ما نعرفوش الموسيقى...قنابلكم صمت سماعنا ...و رجعت قنبالكم لينا أجمل ألحان...سمعناك يا عدو...واش اسمعنا...يا درا عرفت سر العدوان...سامحونا...هذي هي الموسيقى...قنابل...مينات... رصاص...و مدافع... في الميدان... غابت في غربة الحرب... رنة العود...و تنهيدة الفحل...و عويل الكمان...ما نعرفوش من غيرها موسيقى...

يظهر الطفل عمر وحده في زاوية يبكي .

الطفل عمر : شدوك و ربطوك...و لوان من عذاب ذوقوك...أنت يا سبع القصبة فديت نفسك في جالنا...أنت يا سيد الرجال...خديتها في روحك باش تحمي رواحنا ...أنت...واش نقول...ما نوفي حقك...يا ...أنت...يا سعدي...غابت ثورتي بغيابك...و تلحفت حوريتي بلون الظلام...ما عرفتها...أرجع ...و رجعلي ثورتي...و أطلق سراح حوريتي...و خلي أنا...نروح فداهم ...

يجهش بالبكاء .

يقوم و يظهر الطفل عمر حاملا محفظة رفقة الطفل الأول (محمود).

الطفل الأول : وين بيها ثاني ...

الطفل عمر : نحوسو كي العادة ...

الطفل الأول : نحوسو...بعدما حكمو خالي سعدي...

الطفل عمر : تبعني و اسكت ...

يقتربان من حلاق و يبادره .

الطفل عمر : الشيخ ماجاش ليوم .

يتناول الحلاق المحفظة يأخد الرسالة يرد المحفظة للطفل عمر، ينظر إليه .

الحلاق : وليدي...رد بالك... les mouchards راهم معمرين لبلاد .

يومئ عمر برأسه و يغادر المكان رفقة الطفل الأول .

يلمح الطفل عمر وراءه جنديين، يلتفت إلى الطفل الأول (محمود)

الطفل عمر : محمود...راهم يتبعو فينا ...غير نشرلك أجري قد ما تقدر .

يمشيان خطوتين ثم يرفع الطفل عمر يده و ينطلقان بسرعة.

يتبعهما الجنديين و يطلقان النار .

يدخلان من الجهة الأخرى يتوقفان ينظر الطفل عمر إلى صديقه، يمد يده .

الطفل عمر: محمود...حابك تعاهدني بلي تتهلا في روحك...أنا نروح ...و من اليوم ما نزيدوش نتشاوفو...

يحضنه و يختفي .

يبقى محمود واقفا، يلتفت وراءه ثم ينصرف .

يظهر الطفل عمر واقفا .

الطفل عمر : توحشت يما ...توحشت زقاها و ضحكتها...توحشت ضربها وحنانها...توحشت خاوتي...توحشت...دارنا...توحشت كل شي...توحشت حتى روحي...توحشت الثورة...توحشت الحرية...توحشت القصبة و ريحتها...توحشت نشوفها فارغة غير من ولادها...توحشت نمشي في الذزاير...و نعيط ...تحوشتك يا الذزاير...توحشتك يا يما ...

يتقدم الطفل الثاني رفقة الأم دهبية.

الطفل الثاني : الأمانة وصلت عمر .

الطفل عمر : يما .

يحضنها بقوة .

تحضنه وهي تبكي .

الطفل عمر : يما...حبيت نبات في الدار ليوم ...

الأم ذهبية : لا يا وليدي...les para ...راهم داخلين خارجين ...لوكان يحكموك ...ما تقدرش تعرف واش يديرو فيك ...

الطفل عمر : حاب نبوس خاوتي ...نحضنهم ...

تحضن الأم ذهبية ابنها بحرارة .

يقترب من مكان به صندوق متوسط، يخرج بدلة بيضاء أنيقة ثم يعود إلى أمه .

الأم ذهبية : واش هذا وليدي ؟

الطفل عمر : كوستيم يما ...

الأم ذهبية : علاه يا وليدي ؟

الطفل عمر : خبيهولي يما ...و عاهديني تتهلاي فيه ...

ذهبية : نعاهدك يا وليدي ...بصاح قولي علاه ...

الطفل : حاب نلبسو ...يوم الاستقلال ... و نطوف بيه القصبة ...الذزاير...

يختفي الكفل عمر

و تظهر الأم ذهبية حاضنة البدلة بحرارة .

كوريغرافيا : الوداع

جنود فرنسيين يحاصرون بيت و يسيجونه .

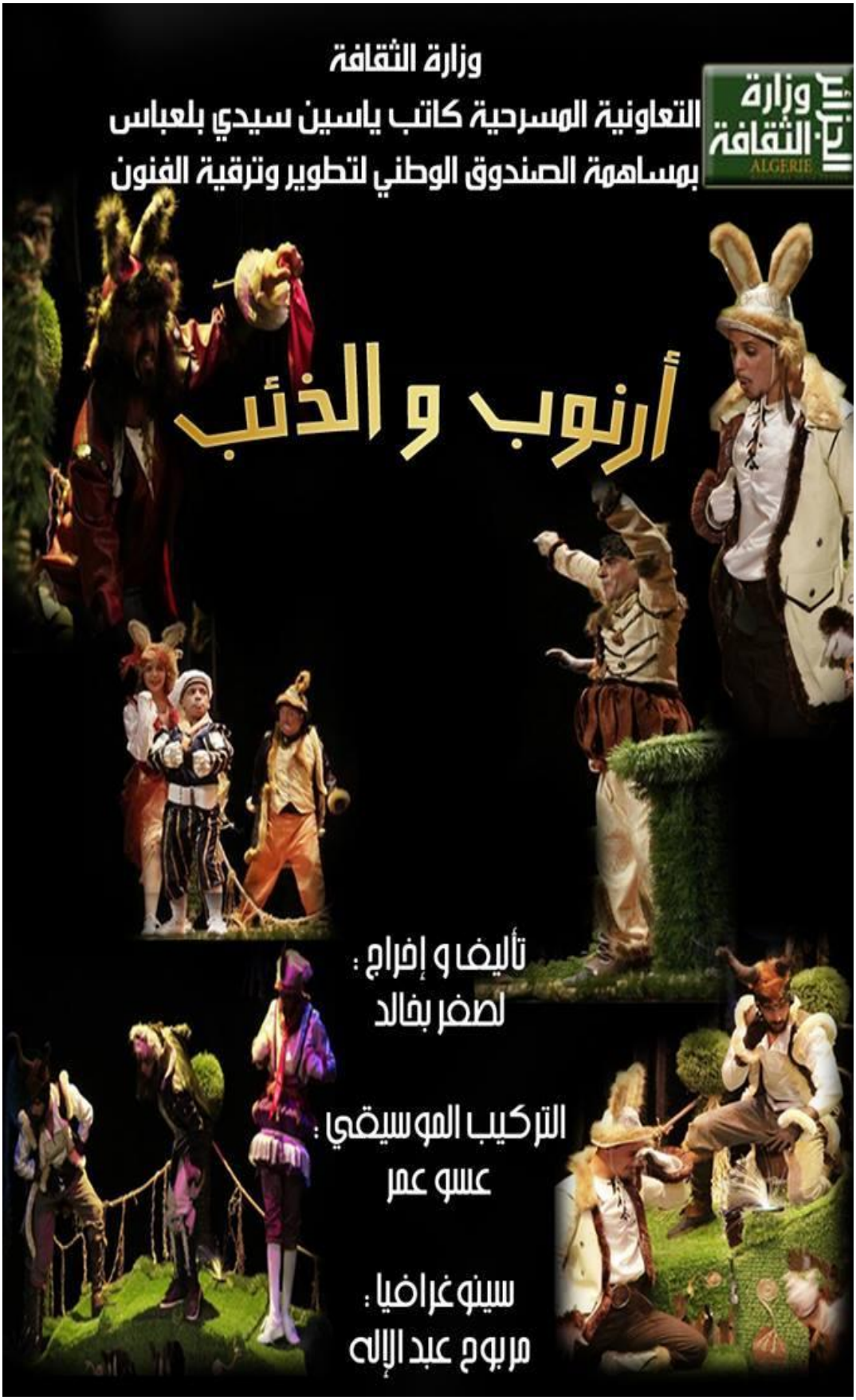
يرافق هذا الكوريغرافيا كلام .

الكلام : راحل يا عدوي راحل...أركب السما...و طوف السواحل...و قول...ربحت الحرب ... و كركرت عدويا...في التراب و الوحل...لكني راحل يا عدويا ...راحل ...مهما...كتبت...و مهما قلت...أنت المهزوم بقوتك...و أنا المنصور بضعفي ...راحل يا عدويا راحل ...راحل و باقي ... و لمروج العلالي مسافر... نلقى ...اللي تمنات روحي ...ثورتي ...و حريتي...و اللي رحلو معايا...أنا ليهم ونيس...وهما بيا دايرين...ضاوين تقول شواعل...راحل يا عدويا راحل ...

يظهر الطفل عمر بلباس أبيض فضفاض يقترب من الطفل الأول و الثالث
يحضنهم ثم يلبس الثاني لباس أبيض فضفاض، يمسكه من يده و يصعد معه نحو مؤخرة الركح
.

كوريغرافيا : العودة.

يجلس الطفل الأول و الثالث في المقعد العمومي و يباشر الأطفال الكوريغرافيا .
يتصاعد دخان كثيف من الأرضية بالقرب منهم خمسة قبور .
خلفية لصورة الطفل عمر تتوسط علي لابوانت و حسيبة بن بوعلي و محمود بوحاميدي .
يتعالى الصوت .
الصوت : راجع يا عدويا راجع ...راجع في موكب الخلد و الأبدية ...راجع نغني و نرقص فوق ترابي...راجع نكتب بما الورد ...أغنية...راجع نمسح الدموع ...و نقول ليما ...زغرتي ...و لا تبكي عليا...راجع يا عدويا ...و نقولك ...راني رجعت...و اسمي على كل لسان ...و محال نموت ... نبقى في قلوب ناسي وشام...و في وجهك.... كية ....راجع يا عدويا راجع ...
انتهى
حسين طايلب


وزارة الثقافة
التعاونية المسرحية كاتب ياسين سيدي بلعباس
بمساهمة الصندوق الوطني لتطوير وترقية الفنون
وزارة الثقافة
ALGERIE
أرنوب و الذئب
تأليف و إخراج :
لصفر بخالد
التركيب الموسيقي :
عسو عمر
سينوغرافيا :
مربوح عبد الإله

فرقة مسرحية "أرنوب والذئب" في الكواليس بعد نهاية العرض مع الجمهور المعجبين

مكتبة البحث

أولا: المصادر المرئية:

1- أرنوب والذئب للمخرج لصفر بخالد.

2- ثورة البراءة للمخرج عباس محمد إسلام.

3- الفصول الأربعة للمخرج عباس محمد إسلام.

ثانيا: المراجع باللغة العربية:

1- إبرينج نيتشر، برتولت برشت والسياسة، النظرية السياسية والممارسة الأدبية، تر: كامل يوسف حسين، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986.

2- إدوارد برون، ميرهولد ثورة في المسرح، تر: أمين الرباط، القاهرة، وزارة الثقافة إصدارات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي 14، 2002.

3- إريك بنتلي، نظرية المسرح الحديث، تر: يوسف عبد المسيح ثورت، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط2، 1986.

4- إيمان العربي النقيب، المسرح و القيم التربوية للطفل، تقديم: شيل بدران، دار المعرفة الجامعية للطبع والنشر والتوزيع، الإسكندرية، 2011.

5- أحمد أمل، نظرية فن الإخراج المسرحي، دراسة في إشكالية المفهوم، ج1، دار النشر المغربية، ط1، الدر البيضاء، 2009.

6- أحمد بلقيس، توفيق مرعي، الميسر في سيكولوجيا اللعب، دار الفرقان للنشر والتوزيع، الأردن، 987.

7- أحمد زكي صالح، الأسس النفسية للتعليم الثانوي، دار النهضة العربية، القاهرة، 1972.

8- أحمد سلمان عطية، الاتجاهات الإخراجية الحديثة وعلاقتها بالمنظر المسرحي، دار صفاء للطباعة والنشر والتوزيع، مؤسسة دار الصادق الثقافية، طبع، نشر، توزيع، ط1، 2012.

9- أحمد نجيب، أدب الأطفال علم وفن، دار الفكر العربي، القاهرة، ط1، 1991.

10- أرسطو، كتاب أرسطو في الشعر، تر: إبراهيم حمادة، هلا للنشر والتوزيع، مصر، ط1، 1999.

11- ألفت حقي، سيكولوجيا الطفل، مركز الإسكندرية للكتاب، الإسكندرية، 1996.

12- البابيدي عفاف، سيكولوجيا اللعب، دار الفكر، عمان، 1990.

13- برتولد بريخت، نظرية المسرح الملحمي، تر: جميل نصيف التكريتي، عالم المعرفة، بيروت، 1973.

14- بيتر بروك، المكان الخالي، تر: سامي عبد الحميد، أكاديمية الفنون الجميلة، بغداد، 1983.

15- بيتر هنت، مقدمة في أدب الطفل، مر: طلعت الشايب، تر: إيزابيل كمال، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2009.

16- تشارلز مورغان، الكاتب وعالمه، تر: شكري محمد عياد، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة.

17- جابر عبد الحميد جابر، علاء الدين كفافي، معجم علم النفس والطب النفسي، ج4، دار النهضة العربية، القاهرة، 1991.

18- جلال الشرقاوي، الأسس في فن التمثيل والإخراج المسرحي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2012.

19- جميل حمداوي، مسرح الطفل بين التأليف والإخراج، مكتبة المعارف، الرباط، ط1، 2010.

20- جون بياجيه، سيكولوجيا الذكاء، تر: يولند عيمانوئيل، عيودات للنشر والطباعة بيروت، لبنان.

21- جيمس روس ايفانز، المسرح التجريبي من ستان سلافسكي إلى بيتر بروك، تر: فاروق عبد القادر، هلا للنشر والتوزيع، ط1، 2000.

22- حسن إبراهيم حسن، مسرح الطفل في الوطن العربي نحو مستقبل أفضل، التربية، العدد التسعون، دمشق، 1989.

23- أبو الحسن سلام، مسرح الطفل، النظرية، مصادر الثقافة، فنون النص، فنون العرض، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2004.

24- أبو الحسن سلام، مقدمة في نظرية مسرح الطفل، مركز الأبحاث العلمية، الإسكندرية، 1998.

25- حسن شحاته، قراءات الأطفال، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط2، 1992.

26- حسن مرعي، المسرح التعليمي، دار ومكتبة الهلال، بيروت، ط1، 2000، ص15.

27- حنان عبد الحميد العناني، الفن الدرامي والموسيقي في تعلم الطفل، دار الفكر للنشر، ط2، الأردن، 2002.

28- خالد أمين، مابعد برشت، تر: عبد المنعم الشنتوف، مراجعة وتقديم المؤلف،مطبعة سندي، مكناس، 1996.

29- رشدي أحمد طعيسة، المفاهيم اللغوية عند الأطفال-أسسها، مهاراتها، تدريسها، تقويمها، دار المسيرة للنشر والطباعة، عمان، ط3، 2011.

30- رمضان محمد القذافي، علم نفس الطفولة والمراهقة، المكتبة الازاريطية، الإسكندرية، 2000.

31- رولان بارت، مقالات نقدية في المسرح، تر: سهى بشور، منشورات المعهد العالي للفنون المسرحية، دمشق، 1986.

32- زهران الحامد، علم نفس النمو، عالم الكتب، القاهرة، ط5، 1990.

33- زينب محمد عبد المنعم، مسرح و دراما الطفل، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 2007.

34- سعد أبو رضا، النص الأدبي للأطفال، "أهدافه، سماته ومصادره، رؤية إسلامية"، دار البشير للنشر والتوزيع، 1993.

35- سلمى إبراهيم المصري، المسار النفسي لنمو الطفل، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، 2010.

36- سمير قشوة، مسرح الطفل الحديث، دار الفرقد للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا، دمشق.

37- شكري عبد الوهاب، الأسس العلمية والنظرية للإخراج المسرحي، مؤسسة حورس الدولية للنشر والتوزيع، الإسكندرية، 2007.

38- صالح محمد علي أبو جابر، علم النفس التطوري: الطفولة والمراهقة، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان، 2007.

39- طارق جمال الدين عطية، محمد السيد حلاوة، مدخل إلى مسرح الطفل، مؤسسة حورس الدولية للنشر والتوزيع، الإسكندرية، 2004.

40- طارق كمال، النشأة النفسية للطفل، مؤسسة شباب الجامعة، الإسكندرية، 2008.

41- عاطف وصفي، الثقافة والشخصية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، 1981.

42- عبد الرحمن عيسوي، سيكولوجيا النمو: دراسة في نمو الطفل المراهق، دار النهضة العربية، بيروت، 1987.

43- عبد العزيز حمودة، البناء الدرامي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998.

44- عبد الفتاح أبو معال، أدب الأطفال دراسة وتطبيق، دار الشروق والتوزيع، عمان الأردن، ط2، 1988.

45- عبد الفتاح أبو معال، تنمية الاستعداد اللغوي عند الأطفال، دار الشروق، عمان، 2000.

46- عبد القادر القط، فن المسرحية، الشركة المصرية العلمية للنشر، لونجمان، القاهرة، 1998.

47- عبد الكريم عبود عودة، اتجاهات ومفاهيم تلقي الأداء التمثيلي، كلية الفنون الجميلة، البصرة، 2010.

48- عبد الكريم عبود، الحركة على المسرح بين الدلالات النظرية والرؤيا التطبيقية، دار الفنون والآداب للطباعة والنشر والتوزيع، العراق، ط1، 2014.

49- عقيل مهدي يوسف، نظرات في فن التمثيل، الموصل، مديرية دار الكتب للطباعة والنشر، جامعة الموصل، 1988.

50- علي عبد الحسين الحمداني، عبود حسن المهنا، التواصلية في أداء الممثل المسرحي، دار الرضوان للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2014.

51- عمرو دوارة، مسارح الأطفال، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2010.

52- عواطف إبراهيم محمد، هدى محمد قناوي، الطفل العربي والمسرح، مكتبة الأنجلو المصرية، مطبعة حسان، القاهرة، 1984.

53- غازي مكداشي، موسيقى الأطفال، سلسلة ثقافتنا القومية، المجلس القومي للثقافة العربية، الرباط، 1990.

54- فاضل حنا، اللعب عند الأطفال، دار مشرق- مغرب للخدمات الثقافية والطباعة والنشر، سوريا، ط1، 1999.

55- أبو الفتاح أبو معال، أدب الأطفال وأساليبهم وتعليمهم وتثقيفهم، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2005.

56- فرانك م.هوايتنج، المدخل إلى الفنون المسرحية، تر: كامل يوسف وآخرون، دار المعرفة، القاهرة، 1970.

57- فردريك أوين، برتولت بريخت، حياته، فنه، وعصره، تر: ابراهيم العريس، دار ابن خلدون، بيروت، 1973.

58- فؤاد البهي السعيد، الأسس النفسية للنمو من الطفولة إلى الشيخوخة، دار الفكر العربي، القاهرة، 1997.

59- فيسفولد مايرخولد، في الفن المسرحي، تر: شريف شاكر، ج2، دار الغاربي، ط1، بيروت، 1979.

60- فيصل عباس، علم نفس الطفل، النمو النفسي والانفعالي للطفل، دار الفكر العربي، بيروت، 1997.

61- قسطنطين ستانسلافسكي، إعداد الممثل، تر: محمد زكي العشماوي، محمود مرسي، مر: دريني خشبة، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، 1981.

62-كامل محمد محمد عويضة، سيكولوجيا الطفولة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1996.

63-كلارك موستاكس، تر: عبد الرحمن سيد سليمان، علاج الطفل باللعب، دار النهضة العربية، القاهرة، 1990.

64- كونستانتين ستانسلافسكي، إعداد الممثل في المعاناة الإبداعية، تر: شريف شاكر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1997.

65- لينا نبيل أبو مغلي، مصطفى قسيم هيلات، الدراما والمسرح في التعليم: النظرية والتطبيق، دار الراية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2008.

66- مارسيل فريدفون، سينوغرافيا اليوم، معالم على الطريق، تر: إبراهيم حمادة، وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي.

67- ماريا بيرس،جنفيف لاندو، اللعب ونمو الأطفال، عداد عبد الرحمان سيد سليمان، شيخة يوسف الدربيستي، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، 1996.

68- ماريون مونور، تنمية وعي القراءة، تر: ترجمة سامي ناشد، دار المعرفة، القاهرة، 1975.

69- ماهر شعبان عبد الباري، تعليم المفردات اللغوية، دار المسيرة للنشر التوزيع والطباعة، عمان، 2011.

70- ماهر محمود عمر، سيكولوجيا العلاقات، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 2001.

71- مجيد حميد الحبوري، البنية الداخلية للمسرحية، دراسات في الحبكة المسرحية، عربيا وعالميا، منشورات ضفاف، بيروت، ط1، 2013.

72- محمد السيد حلاوة، الأدب القصصي للطفل (منظور اجتماعي ونفسي)، كلية رياض الأطفال، جامعة الإسكندرية، المكتب الجامعي الحديث، 2003.

73- محمد بشير صفار، مسرح الطفل، سلسلة تبسيط العلوم والفنون، دار الفنون العلمية، الإسكندرية، 1993.

74- محمد حسن عبد الله، قصص الأطفال ومسرحهم، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع(عبده غريب)، القاهرة، 2001.

75- محمد عبد الكريم الشنطاوي وآخرون، سيكولوجيا اللعب، دار الصفاء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 1991.

76- محمد غنيمي هلال، في النقد المسرحي، دار العودة، ط1، بيروت، 1982.

77- محمد مصطفى زيدان، دراسة سيكولوجية تربوية لتلميذ التعليم العام، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1985.

78- مخول ملك، علم نفس الطفولة والمراهقة، منشورات جامعة دمشق، الطبعة الجديدة، ط2، 1992.

79- مصري عبد الحميد حنورة، الرفيق الخيالي وتلقائية الأداء، والأداء التمثيلي عند الأطفال، الحلقة الدراسية حول مسرح الطفل، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1986.

80- مفتاح دياب، مقدمة في ثقافة وأدب الطفل، الدار الدولية للنشر والتوزيع، مصر، كندا، ط1 ،1995.

81- نهاد صليحة، التيارات المسرحية المعاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998.

82- نوف محي الدين، اللعب في حياة الأطفال، الطفل العربي والمستقبل، الكتاب العربي، سلسلة فصلية تصدرها مجلة العربي، 1995.

83- هادي نعمان الهيتي، أدب الأطفال، فلسفته، فنونه، وسائطه، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مع الاشتراك مع دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد.

84– هارولد كليرمان، الإخراج المسرحي، تر: ممدوح عدوان، دار دمشق للطباعة والنشر، ط1، دمشق، 1988.

85– هدى محمود الناشف، استراتيجيات التعلم والتعليم في الطفولة المبكرة، دار الفكر العربي، القاهرة، 1993.

86– هنري وماير ، تر: هدى قناوي، ثلاث نظريات في نمو الطفل، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، 1992.

87– يرجى كولوفا، زدينك بزديك، أتورودل ريخالد لاندر، فيرا كوفاريتشكوفا، مسرح العرائس، تر: سليم الجزائري، مراجعة:كفاح الحبيب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2015.

88– يوسف ليلى، سيكولوجيا اللعب والتربية الرياضية، عالم الكتب، القاهرة، 1965.

89– يوسف ميخائيل أسعد، رعاية المراهقين، دار غريب للطباعة، مصر، 2000.

ثالثا: المعاجم والقواميس:

1– ابن منظور لسان العرب، دار المعارف كورنيش النيل، القاهرة، ج1

2– إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار المعارف، القاهرة، 1985.

3- ماري إلياس وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، 1997.

.4– مجد الدين يعقوب الفيروز أبادي، القاموس المحيط، المؤسسة العربية للطباعة والنشر، بيروت.

5- المعجم الوسيط، معجم اللغة العربية، مكتبة الشروق الدولية، ط4، 2004.

رابعا: المراجع باللغة الأجنبية:

1- Anne Charlet- Debray, la psychologie de l'enfant, Edition Mehdi, Algerie, 2010.

2- Constantine stanislavski,an actor prépares, transiated, Elizabeth reynolds, published by rantledge theatre arts books, new york, 1989.

3- Gray Ronald- Bertolt Brecht, grove press, new York, 1961.

4- Hélène Beauchamp, apprivoiser le théâtre, les éditions logiques.

5- R. CAILLOIS, les jeux et les hommes, Gallimard, paris , 1985.

6- Ralphe. Staiger, roads to reading, Paris,UNESCO, 1979.

7-film documentaire, "Brook by Brook, portrait intime", Arte video, france, 2001.

خامسا: الدوريات:

1- أحمد عثمان، قناع البريشتية، دراسة في المسرح الملحمي من جذوره الكلاسيكية إلى فروعه الأصلية،فصول، مج 2، ع3، أبريل، مايو، يونيو، 1982.

2- البيلاوي فيولا، اللعب والأطفال، عالم الفكر، المجلد 10، ع3، الكويت، 1979.

3- الزبير مهداد، أهمية الفن المسرحي في تعليم اللغة، الفيصل، ع302، أكتوبر/نوفمبر، 2001.

4- حسن بحراوي، مسرح الطفل بالمغرب، مجلة الكاتب العربي، السنة الحادية والعشرون، العدد (55-56)، دمشق، 2002.

5- عيسوي عبد الرحمن، النمو الروحي والخلقي والتنشأة الاجتماعية في مرحلتي الطفولة والمراهقة، عالم الفكر، المجلد 7، ع3، الكويت، 1976.

سادسا: الرسائل الجامعية:

1- غالم نقاش، مسرح الطفل في الأشكال والمضامين، أطروحة دكتوراه، جامعة وهران، 2010-2011.

سابعا: المواقع الإلكترونية:

1- جميل حمداوي، مسرح الدمى والعرائس، طنجة الأدبية، www.jamilhamdaoui.net، 14-07-2009.

2- عبد الرحمان ابن خلدون، مقدمة ابن خلدون، موقع الوراق، www.alwarraq.com، الموسوعة الشاملة.

ثامنا: اللقاءات والحوارات:

1- حوار مع المدير الجهوي لمسرح وهران غوتي عزري.

2- حوار مع المخرج لصفر بخالد.

3- حوار مع المخرج محمد عباس إسلام.

فہرست

مقدمة..... أ

مدخل: مفاهيم ومصطلحات حول مسرح الطفل

أولا: مفهوم مسرح الطفل..... 2

ثانيا: أنواع مسرح الطفل..... 6

ثالثا: خصائص مسرح الطفل..... 10

رابعا: أهمية مسرح الطفل..... 21

الفصل الأول: سيكولوجية النمو وخصائص اللعب الطفولي

أولا: النمو في مرحلة الطفولة..... 29

ثانيا: النمو في مرحلة المراهقة..... 37

ثالثا: المفاهيم اللغوية وخصوصيتها عند الطفل..... 46

رابعا: اللعب عند الطفل..... 59

خامسا: نماذج انفعالية شائعة..... 76

الفصل الثاني: إسقاطات أثر المدارس الإخراجية على بعض مسرحيات الطفل

أولا: المدرسة الواقعية لستانسلافسكي وتأثيرها على المسرح الطفل بالجزائر..... 91

ثانيا: إرهاصات البريختية والديداكتيك الطفولي..... 105

ثالثا: مايرخولد والتجديد في المسرح..... 123

الفصل الثالث: دراسة تطبيقية على بعض العروض المسرحية

أولا: دراسة تطبيقية على مسرحية الفصول الأربعة..... 149

ثانيا: دراسة تطبيقية على مسرحية بتي عمر أو ثورة البراءة..... 158

ثالثا: دراسة تطبيقية على مسرحية أرنوب والذئب..... 171

رابعا: لقاء مع السيد غوتي عزري حول تجربة المسرح الجهوي لمدينة وهران فيما يخص الطفل..... 188
خامسا: حوار مع المخرج محمد عباس إسلام..... 193
سادسا: حوار مع المخرج لصفر بخالد..... 201
خاتمة..... 207
ملحق..... 211
مكتبة البحث..... 247
فهرست..... 259