الفصل الثاني
نماذج للمشاركة في مسرح الأطفال

نماذج للمشاركة في مسرح الأطفال

مفتتح تاريخي

من طبائع الأشياء أن الإنسان كائن مشارك لأنه بفطرته اجتماعي، وإذا كانت المشاركة في عالم المسرح سمة أساسية مقرونة بطبيعته، حيث نجدها متمثلة أولاً في مشاركة الممثلين بعضهم البعض بروح جماعية في التجربة المعروضة، وثانياً في ذلك الحوار الخفي الذي يسري من العرض إلى المتفرجين وبالعكس، أي بمعنى أخر تكون المشاركة هنا بين الممثل والمتفرج، وثالثاً تتمثل في مشاركة كل متفرج والمتفرجين الآخرين الذين يحضرون معه العرض.

وهذه المشاركة تتدرج ويتفاوت نبضها من لحظة إلى أخرى في شد قوي وجذب خفيف تبعاً لطبيعة العرض المسرحي، فهناك لحظات تنادي الاندماج والمشاركة الوجدانية ولحظات أخرى تنادي يقظة العقل – وتكسر الإيهام – لتصنع مشاركة عقلية أو كليهما معاً.

هذا بشكل عام أما الشكل الخاص للمشاركة والذي يستهدفه الكاتب ويطلق عليه أسم " مسرح المشاركة " PARTICIPATION THEATRE فهو دفع عناصر المشاركة بصورة حيوية مرسومة مسبقاً ولكن تبدو تلقائية أثناء العرض من أجل أن يتحقق للمتفرج بصفة عامة والمتفرج الطفل بصفة خاصة

مزيد من الربط بين المتفرجين والممثلين. وهنا يكون التناول للمشاركة من منطلق المفهوم السابق الإشارة إليه. والمشاركة بهذا المفهوم ليست بطبيعة الحال من المستحدثات وإنما لها أصولها في جذور المسرح الأولى فهي تلك العلاقة الحية المؤثرة والمتأثرة، الفاعلة والمتفاعلة في آن واحد بين المؤدي والمتلقي.

فالجمهور في عديد من الظواهر المسرحية الطقوسية وغيرها قد يشارك، فهو لا يأتي للمسرح ليكون مستقبلاً فقط، فهو يشارك في العرض بزواياه المختلفة، فيمكن أن يشترك في أداء الفعل المسرحي حركياً، ويمكن أن يدلي برأيه في قضية ما، ويمكن أن يقترب من مكان التمثيل، بل تتلاشى المسافة الجمالية ويمكن أن يشارك في تغيير الديكور، ويشارك في الغناء الجماعي ... ويمكن أن يفعل كل هذه الأشياء مجتمعة. الخلاصة أن الجمهور في هذا المفهوم للمشاركة ليس عنصراً ساكناً، وإنما هو عنصر متحرك بشكل إيجابي.

ولمزيد من التوضيح يمكن أن نقف على سبيل المثال أمام الظاهرة المسرحية البدائية في قصة (زعيم القبيلة وكيفية قتله للأسد) [1] حيث يتحلق المشاهدون في حلقة وتؤدى المعركة بين الأسد – والذي هو واحد من المشاهدين يتقمص شخصية الأسد – وبين زعيم القبيلة في منتصف الدائرة. من خلال ذلك نلاحظ أن العلاقة بين المؤدي والجمهور علاقة حية متصلة ليس بها تباعد، وإنما

[1] تشيني، تشيلدون تشيني: تاريخ المسرح في 3000 سنة، ترجمة دريني خشبة، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والطباعة والنشر، بدون تاريخ، ص 64.

هي شديدة القرب بين الطرفين.

ويمكن الوقوف كذلك عند بدايات المسرح الإغريقي مع نشأة الكوميديا، والاحتفالات العنزية في مواسم الحصاد واحتفالات ديونيسس كما يمكن أن نلحظ مشاركة الجمهور أيضاً في التصويت لجوائز الكوميديا في الكوميديا الأتيكية القديمة.

ولمزيد من الأمثلة على وجود هذه الظاهرة يمكن الوقوف كذلك أمام الكوميديا ديلارتي، حيث كانت تقدم العروض على منصة أداء بسيطة في الشوارع والميادين وأروقة الفنادق، وكان الحوار بالمعنى المباشر يتم تداوله من موضوع إلى آخر بين الممثلين والمتفرجين الذين يجتمعون حول العرض.

وإذا كان المسرح مع النموذج الإيطالي لدار العرض الذي انتشر في أرجاء العالم منذ القرن السابع عشر حتى العصر الحاضر، وقاد إلى كثير من الفصل بين خشبة المسرح ومقاعد المتفرجين وبين المتفرجين بعضهم البعض، باعتبار أن هذا النموذج من إفراز المجتمع الطبقي، فإن هذا النموذج قد واجه في الفترة الحديثة منذ نهايات القرن التاسع عشر وحتى الآن موجات عارمة من التمرد عليه.

بدأت أولاً بالخروج من المعمار الإيطالي إلى تحقيق تجارب في السيرك مثل تجارب " ماكس رينهاردت " في ألمانيا و " جيميه " في فرنسا وظهرت هذه الموجة كذلك في إلغاء أضواء الحافة لدى " أدولف أبيا " ثم ظهرت أخيراً

هذه الموجات اعتباراً من تجربة " أروين بسكاتور " مع المهندس المعماري " جروبيوس " في مشروع " المسرح الشامل 1927" والملاحظ إن هذا المشروع إن لم يكن قد نفذ إلا أنه كان له أثر كبير في تجارب العمارة المسرحية الحديثة التي انتشرت في كثير من البلدان، إذ لجأت فرنسا مثلاً إلى تعميمها في كثير من المدن خارج باريس مثل " أميان، جرينوبل، رن " وغيرها، إذ أقيمت مسارح داخل بيوت الثقافة تتميز بمرونة تغيير العلاقة بين العرض وبين المتفرجين، ويمكن ملاحظة أن الولايات المتحدة الأمريكية تأخذ بإقامة مجمعات مسارح تتعدد فيها دور العرض متجاورة، ومختلفة أيضاً من حيث شكل العلاقة بين العرض وبين المتفرجين، بحيث يمكن القول بأن حركة العمارة الحديثة بصفة عامة، تنطلق جميعها من منظور تحقيق هذا التغيير المتعدد الوجوه بين مكان الأداء ومكان المتفرجين.

وفي هذا ما يؤكد أن عنصر المشاركة بالمفهوم الذي يتحدث عنه المؤلف يرتبط ارتباطاً وثيقاً بهذه الثورة في العمارة المسرحية الحديثة. هذا فضلاً عن أن المشاركة تمتد أيضاً في التجارب المسرحية الحديثة إلى اتجاهات رجال المسرح، حيث نرى بعضهم يعمد إلى استلهام ظاهرة المشاركة من منابعها الأولى الطقوسية والسحرية .... الخ.

وحيث يعمد البعض الأخر من المؤلفين والمخرجين إلى إشراك الجمهور في مناقشة العرض، وإجراء تعديلات فيه تتحدد كل ليلة في ضوء ما تم من نقاش، ويعتبر هذا إشراك للجمهور بأوسع معانيه، وهذا يلاحظ على سبيل المثال في تجارب فرقة مسرح " البحر الجزائري " وفي تجربة " بيتر بروك " عن

حرب فيتنام على سبيل المثال أيضاً.

الواقع إن اتساع دائرة التجارب المقرونة بتذكية مجالات لتحقيق المشاركة بين المتفرجين والقائمين بالعرض، قد أصبح اليوم اتساعاً عريضاً، والاستطراد إلى تناوله في مختلف أشكاله ومجالاته قد يبعد بالكتاب عن مساره الطبيعي لذلك ننتقل بعد هذه اللمحات المقرونة بالمشاركة في المسرح بصفة عامة إلى التركيز على تناول هذا المفهوم للمشاركة في مسرح الطفل موضوع الكتاب.

نماذج في مسرح المشاركة للأطفال

يذكر الأستاذ عبد التواب يوسف تجربة في إحدى مسارح أمريكا عن المشاركة، المسرحية كانت لأطفال في سن السادسة وهي مسرحية " أليس في بلاد العجائب " للكاتب لويس كارول، فمنذ البداية والمشاركة واضحة تمام الوضوح، فالممثلون هم الذين يقطعون التذاكر وكل طفل يأخذ تذكرة وصورة من التذكرة للذكرى، ثم يذهب مع أسرته إلى باب المسرح فيجد الممثلين أيضاً في الانتظار فيدخل كل فرد إلى المسرح بتذكرة، أما التذكرة الأخرى فتترك لهم، وهذا ارتباط أخر يحبب الأطفال في العرض – بعدما ينفصل الكبار للمكان المخصص لهم – يتولون ارشادهم إلى التعرف على مختلف جوانب دار العرض (المقصف، دورات المياه ...)، ثم يذهب الأطفال مع الممثلين إلى مكان العرض، فيجلس الأطفال على الأرض في شبه حلقة حول مكان

التمثيل، والممثلون يتجولون بين الأطفال ويشاركونهم إحساس المتعة بهذا التداخل، ثم يتحاورون معهم حول ما شاهدوه[1]. وهكذا تتضح المشاركة منذ لحظة البداية وحتى نهاية العرض وما بعد النهاية.

وفي حديث أجراه المؤلف مع السيدة / منحة البطراوي[2] استعرضت تجربة بمسرح الطفل بفرنسا من خلال أسلوب المشاركة عن طريق " الحوار " المباشر بين الممثلين وجمهور الأطفال.

ويتمثل قوام التجربة في أن موضوع المسرحية يدور عن " الطلاق " وكيف يعيش الأبناء مع زوج الأم أو زوجة الأب. قدمت هذه المسرحية لأطفال يعانون من نفس هذه الحالة، وقدم الفصل الأول وكانت نهايته تطرح قضية مثيرة للنقاش وأخذ الممثلون يتحاورن مع الأطفال في الحلول لتلك المشكلة، والتي هي تمسهم بالدرجة الأولى ويقترح الأطفال عديداً من الحلول يمكن أن يظهر منها بعض الحلول في الفصل الثاني. ثم تسير المسرحية في خطها الطبيعي حسب رؤية المؤلف والمخرج وهما بالطبع قد درسا المشكلة تماماً واشتركا مع الممثلين في التعرف على كل زوايا الموضوع.

إن أسلوب المشاركة عن طريق تبادل الحوار حول مشكلات مطروحة يصل بالمتعلم إلى المعرفة حيث " إن الفكرة التربوية السائدة اليوم في كثير من

[1] يوسف، عبد التواب: حديث شخصي أجراه المؤلف مع الكاتب في منزله، يوم 1986/8/4.
[2] البطراوي، منحة: حديث مع المؤلف، مبنى الأهرام، يوم 1986/5/7.

بلدان العالم أن يكون طرح المعرفة على المتعلم سواء أكان طفلاً أو راشداً على شكل مشكلات تنسجم مع اهتماماته وتتحدى فكره فيندفع للبحث لها عن حلول بشوق ولهفة وبوسائل تفكيره الخاصة، وبالاستناد إلى وسائل المعرفة المتوافرة لديه."[1]

وهذه النوعية من النصوص تتطلب قدراً من المرونة في بنائها بحيث يمكن أن تسير بعض الأحداث في اتجاهات متعددة مع إمكانية العودة مرة أخرى إلى الاتجاه الطبيعي للنص. وتتطلب مخرجاً يستطيع أن يقوم بدراسة المشكلة بكل تفاصيلها وشعيراتها الدقيقة مع وضع كافة التصورات التي يمكن أن تطرح من خلال القضية، وقدرة على اختيار ممثليه وشرح تصوراته لهم و مناقشتهم وتوجيههم لكافة الاقتراحات، وماذا عليهم أن يسلكوا في المواقف المختلفة، وبالطبع لابد أن يكون الممثل ذا موهبة خاصة بالإضافة إلى تمكنه من قدراته التعبيرية مثل سرعة البديهة، المرونة، وسرعة التكيف، لما في العرض من مواقف مرتجلة وحلول جديدة لم يسبق أن تعامل معها من قبل وقدرة على النقاش والإقناع نظراً للالتحام المباشر مع الجمهور حول المشكلة المتعلقة بموضوع العرض.

وأذكر أنني قدمت " أمسية دينية "[2] في مسجد السيدة نفيسة، حيث وقف الأطفال في صحن المسجد على شكل نصف دائرة، وأضيئت ثريات الجامع،

[1] حلقة العناية بالثقافة القومية للطفل العربي، جامعة الدول العربية، بيروت 1970 ص 168.

[2] أبو الخير، محمد: أمسية مسرحية، مسجد السيدة نفيسة، الخميس 13 رمضان 1406 هـ، 23 مايو 1986م.

وأنطلقت أصوات الأطفال محلقة بصفاء عذب يتناسب مع جلال الشهر الكريم " رمضان " والروح الطيبة للناس في تلك الأيام، منشدة أشعاراً في حب الرسول، ويمثلون مواقف متعلقة بسيرته الشريفة العطرة، كل ذلك ما بين أداء فردي وجماعي.

وبدأ الناس يتحلقون حول الأطفال، بل وأخذوا يقتربون منهم حتى كادوا يلمسونهم ويختلطون بهم، بل وذهب البعض يردد بعض المقاطع مع الأطفال في تناغم روحي، ثم انعكس ذلك الانسجام مع الجمهور إلى الأطفال فكرروا مقطوعات شعرية وابتهالات دينية وكل منهم في حالة وجد مع الآخر.

إن تقارب المسافة والتلاحم بين المؤدي والمتلقي صنع مشاركة وجدانية مما خلع على العرض حيوية كبيرة في إطار هذا اللون من المشاركة. وهناك بعض المسارح توجه الأطفال إلى المشاركة في العرض المسرحي بأسلوب مباشر حتى توجه اهتمام الطفل إلى المعاني الجوهرية التي يريده أن يصل إليها من بين ثنايا مكملات العرض.

ويذكر الأستاذ/ مرسي سعد الدين عن مسرح الأطفال في ألمانيا الديمقراطية عندما قدم مسرحية مستمدة من ألف ليلة وليلة عنوانها (قدر الزيتون) وكان السؤال الذي وجهه القائمون على مسرح الأطفال للمشاهدين هو ما رأيكم في الصداقة بين خلف وعبده؟ وظل الأطفال طوال العرض يحاولون معرفة الإجابة عن طريق مراقبة تعبيرات الوجوه ولهجة الصوت والموسيقى وكم كان سرور الأطفال بالغاً عندما اكتشفوا أن البطلين يبتسمان لبعضهما

ويحتضنان بعضهما كصديقين مع أن ما يفكر فيه كل منهما هو كيف ينزل الضرر بالآخر.[1]

كما يمكن أن تتحقق المشاركة أيضاً من خلال المسرح وفرقة الجوالة التي تذهب إلى وسط المدينة أو ساحة القرية ... وتصنع عالماً من المرح والبهجة عن طريق تلاحم الممثلين مع الأطفال في حوار وغناء وملابسهم المزركشة وآلاتهم الموسيقية التي تصدر نغمات متنوعة (جيتار، أكورديون، طبول...) إن تلك الظاهرة لهي من أشد الأشكال التي تجذب الأطفال فيندمجون فيها أيما اندماج.

وقد شارك المؤلف بمساعدة الإخراج في تجربة عن مسرح المشاركة، مع الخبير الكندي البروفيسور " دافيد كامب " لمسرحية بعنوان " الملك والفطيرة السحرية " [2] من تأليفه وإخراجه.

يمكن من خلال هذه التجربة أن نلقي بظلال على هذا النوع من المسرح حيث يعتمد مفهوم المشاركة في مسرح الطفل على نفس التكنيك الإيهامي الخاص بالمسرح التقليدي، أي خلق الإيهام بالواقع بالنسبة للجمهور من الأطفال لأبعد درجة ممكنة ولكنه لا يقف عند ذلك بل يتخطى حدود إيهام الطفل بواقعية ما

---

[1] الشاروني، يعقوب: فن الكتابة لمسرح الطفل، بحث غير منشور، وزارة التربية والتعليم، دورة تدريبية من 6/14 إلى 1986/6/22، ص17.

[2] قدمت هذه المسرحية في المعهد العالي للفنون المسرحية بقاعتي" زكي طليمات " و" جورج أبيض " الخميس 1984/1/19 قام بترجمتها " محمد شيحة وعماد عبد الرازق المعيدان بقسم الدراما بالمعهد.

يقدم أمامه على خشبة المسرح، يتخطاه نحو محاولة استدراج الطفل إلى المشاركة الفعلية فيما يجري من أحداث على المسرح مشاركة عقلية تتطور لتصبح مشاركة أدائية ينخرط فيها الطفل[1] ، سواء بالغناء أو بالتعليق أو بالإجابة على سؤال أو حركة أو بتغيير قطعة ديكور أو بالتمثيل الصامت.

إن إحداث المشاركة أو استدراج الطفل للانخراط فيها يعتمد على إيجاد دافع محرض للطفل على المشاركة، ويكون هذا الدافع من واقع البناء الدرامي للمسرحية[2] ، وذلك ليكون له التأثير القوي في إدماج الأطفال مع موضوع العرض وأيضاً على حثهم في المشاركة التلقائية بشكل حيوي. تحكي المسرحية عن ملك يحكم بلاداً غير محددة الزمان والمكان، وكان لهذا الملك كل الصفات الطيبة التي تجعله محبوباً من شعبه ورعيته، ولكنه فجأة، بدأ يتخلى عن كل هذه الصفات الطيبة، واتسمت طبائعه بكل ما هو منفر ومزعج، والسبب في ذلك هو أنه اندفع نحو الإفراط في الأكل بشكل جنوني، دون أن يعلم أحد السبب في ذلك، وقد أدى به هذا الإفراط إلى أن يعاني من متاعب صحية أفسدت عليه حياته، وجعلته يعاني ألاماً في معدته حرمته الراحة والنوم ... ودفعه ذلك إلى طرد جميع أفراد حاشيته من القلعة التي يعيش فيها.[3]

وتدور أحداث المسرحية في مكانين، المكان الأول قاعة تنفصل عن مكـان

---

[1] عبد الرازق، عماد: مسرح المشاركة، بحث غير منشور، المعهد العالي للفنون المسرحية 1984 ص 1،2.

[2] المرجع السابق ص2.

[3] المرجع السابق ص10.

التمثيل (القلعة) حيث نجد الشخصيات التي طردها الملك، وهم (الوزير، البستاني، الخادم، السايس) والذي سيكون دورهم الأساسي في العمل لتحقيق المشاركة، وتعمل الشخصيات الأربعة على توضيح القصة للأطفال، ويطلب منهم أن يشتركوا في المسرحية بل ويكونوا هم حاشية الملك، فيقسم الستون طفلاً (الجمهور المشارك) أربع مجموعات مع الشخصيات الأربعة، ثم يبدأ قائد كل مجموعة توضيح المهنة التي سوف يؤديها مقرونة بالأداء الإيمائي – البستاني والسايس التي توضح المهنة الموكلة منهم.

ثم ننتقل إلى مرحلة أخرى ألا وهي الذهاب إلى القلعة لكي يحاولوا إيجاد علاج لألام الملك المسكين ... ولكن لابد أن يكون ذلك في صمت وهدوء، حتى لا يشعر الملك بوجودهم. وبالتالي ننتقل إلى القلعة أي مكان التمثيل حيث شخصية الملك والطبيب والطباخة، وهي الشخصيات التي تعتمد على الإيهام الكامل سواء في الأداء التمثيلي أو في الملابس والملحقات داخل إطار منزل ديكور مبسط يوحي بصالة في قلعة ملك.

ويحكي الطبيب والطباخة حكاية الملك الطيب وكيف أصبح مختلفاً شديد العصبية والغضب نتيجة ألام معدته. ويستمع الأطفال لتلك الحكاية ثم يطلب كل من الطبيب والطباخة منهم إيجاد حل للملك حتى يشفي من ألامه وإلا طردهما أيضاً. وهنا يتعاطف الأطفال مع الملك لإيجاد حل له ومع الطبيب والخادمة للخوف على مصيرهما، ويشترك الأطفال بإلقاء الحلول التي يمكن أن تشفي الملك ... ويستمع الطبيب والطباخة لهذه الاقتراحات ويتناقشان معهم بكل جدية حول ما يقولون ... ثم بعد ذلك يقترح الطبيب كتاب (الوصفات

الطبية) ويقرأ فيه عن صنع الفطيرة السحرية لعلاج الملك، ويلقي الطبيب بمكونات الفطيرة، وهي عبارة عن أشياء يمكن للأطفال جمعها مثل البرتقال والتفاح والليمون والموز ... الخ، وهنا يبدأ قائد كل مجموعة بسؤال الأطفال حول صفات هذا الشيء الذي سيجمعه من خلال الأداء الصامت، وبعد الجمع تأخذ الطباخة هذه المكونات، وتصنع فطيرة ولكن حينما يأكلها الملك لا تشفي ألامه، ويتوعد الملك بالويل للطبيب والطباخة إن لم يشف.

وفي هذه اللحظات يكون الأطفال مشاهدين فقط، وذلك تحت تأثير (حتى لا يرانا الملك)، وبعد خروج الملك يأخذ الطبيب والطباخة بأسباب المناقشة مع الأطفال حول فشل الفطيرة، والبحث عن حلول جديدة، ويعود الطبيب إلى القراءة في الكتاب السحري، ويطلب أعداداً معينة من المواد التي يجمعها الأطفال مع تبديل مواقع المجموعات بحيث تأخذ المجموعة (أ) ما كانت تجمعه المجموعة (ب)، حتى يكون هناك تنوع لدى الأطفال زيادة في الخبرة الخيالية والحركية. وهكذا تتكرر هذه الأفعال مرات متعددة حتى يتم صنع الفطيرة التي تشفي الملك، ويعود لحالته الطبيعية الطيبة فيشكرهم على حسن صنيعهم ثم يطلب منهم أن يقوموا بتنظيف وترتيب القلعة بعد ما أصابها. وهنا يبرز دور الأطفال كل حسب مهنته كما عرفها في الجزء الأول من المسرحية، وبعد الانتهاء من العمل يقدم الملك للأطفال حلوى أو هدايا على ما قدموه له، ويشترك الجميع في رقصة جماعية تعبر عن روح المشاركة بين الجميع.

إن هذه المشاركة تساهم في نمو وتطور النواحي المعرفية لدى المشاركين، محققة مبدأ العالم التربوي فيجتسكى THE ZONE OF PROXIMAL

DEVELOPMENT[1] وتعني تطور وتنمية المعرفة بالتفاعل بين الحدث والمتفرج.

إن التفاعلية بين الممثلين كأشخاص ناضجين وبين الأطفال في مرحلة النمو، وأيضا بين الأطفال بعضهم البعض يعطى مزيدا من الخبرات والمعارف نتيجة الاحتكاك، وتبادل الأراء، وتجسيد ما هو متخيل إلى واقع عملي حي على خشبة المسرح أو في إطار العرض المسرحي، هذا يساعد على تنمية القدرات الإبداعية للمشاركين نحو التطور.

وفي لغة الحوار مع الجمهور، تم استبعاد كلمة " يا أطفال " واستبدلت بكلمة " يا أصدقاء " أو " يا زملاء ".. وذلك حتى تكون العلاقة متساوية وليست فوقية أو علوية، مما يجعل الطفل يرفض كل ما يطرح عليه، فالطفل يحب أن يعامل كشخص له كيانه وذاتيته ويجب أن نشعره بذلك.

إن دورثى هسكت DOROTHY HEATHCOTE[2] تؤكد ان عرض القضايا على الأطفال برؤية موضوعية تجعل منهم شخصيات قادرة على الرؤية الصحيحة، مما يساعد على نمو شخصياتهم بأسلوب متكامل يعمق من تفاعلهم مع الواقع وفي استبصارهم لتحقيق ما هو أفضل في الواقع اليومي. وبمنظور عميق فإن المشاركة تلعب دوراً هاماً في تشكيل طرق التفكير لدى

[1] Vygotsky, L.S (1962) Thought and language. Translated and edited by A. Kozulin. ambridge, Mass: MIT Press.
[2] Dorothy Heathcote (1980) Drama as Context. London, The Notional Association the Teaching of English.

الأطفال بما يعنى– بين ما يعنيه – أن التفكير هو طريق اكتسابهم كثيرا من عناصر الثقافة، لأن التفكير يقود إلى الفهم. والتفكير ليس أداة لفهم ما هو قائم في كيان الثقافة فحسب، بل هو يساعد على تحفز الأطفال لاكتشاف حقائق جديدة ونمو اتجاهات يقظة إزاء جوانب الحياة، وهو إضافة إلى ذلك يهيئ الأطفال لمواجهة مواقف الحياة المختلفة حيث ينتهي التفكير في العادة إلى حلول، وعلى هذا يقال "إن التفكير هو جوهر التعلم، وبسبب أهمية التفكير في حياة الطفل ذهب البعض إلى القول إن أبرز مهمات مؤسسات التثقيف والاتصال هو تنمية قدرة الأطفال على التفكير، وتعليمهم كيف يفكــرون."[1]

إن دور الممثل في هذا المنظور يتحول من الدور السلبي، وهو الاكتفاء بأداء دورة، فقط إلى دور أكبر وأبعد تأثيراً من الفاعلية والحيوية داخل إطار العرض المسرحي، فهو يلعب دوراً تمثيلياً وتربوياً في آن واحد ACTOR AS FACILITATOR[2] انه يتحول في هذا الإطار من الاتجاه السلبي الى الاتجاه الإيجابي، الذي يخلق مجالات للمعرفة والتفاعل داخل إطار العرض المسرحي. إن الممثل في هذا النسق يكسر الحائط الرابع، فهو يحطمه، وايضا يكون واعياً لما يقدمه تبعا لضرورة اللحظة الدرامية، وبالتالي فهو يستخدم منهج برخت[3] BRECHT في فن الممثل، حيث يبعد الممثل عن الاندماج، ويباعد بينه وبين الشخصية، إنه يرويها وينقدها، بحيث يكون موضوعيا لطرح الموضوع المراد بحثه ـ في بعض المواضع التي تحتاج ذلك ـ وهذا

[1] الهيتي، هادى نعمان: ثقافة الأطفال، عالم المعرفة، العدد 123، 1988، ص96.

[2] Otoole, John: (1992) The Proses of Drama, London, Routledge.

[3] أردش، سعد: المخرج في المسرح المعاصر، عالم المعرفة، 1979.

من أجل استنارة جمهور الأطفال بالمعاني التربوية والجمالية داخل الحدث المسرحي.

إن مسرح الأطفال يجب أن يكون تربويا ليس بأسلوب مباشر، وإنما بشكل غير مباشر، من أجل الجمهور. أن العمل المسرحي هو في حد ذاته حوار مع الجمهور لكي يضئ له الطريق، ويوضح له المفاهيم، من هذا الاهتمام بالمتفرج، ومن خلاله الاهتمام بالمجتمع. ومن هنا يعنى المسرح شيئا أعمق وأعرض من اعتباره وسيلة ترفيهية، وإنما الى مفهوم أكثر عمق، وهو أن يكون المسرح وسيلة تعليمية ـ والمقصود هنا ليس أن يتحول المسرح الى خطب رنانة أو دروس مباشرة من الحكم والنصائح، إن ذلك ليس بفن، وإنما القيمة تمتزج بحرفة فنية عالية، داخل نسيج العمل الفني ـ لاستنارة المجتمع.