المسرح المدرسي

المصطلحات ... المناهج ... الانتشار

د. محمد أبو الخير

المسرح المدرسي

المصطلحات – المناهج – الانتشار

د. محمد أبو الخير

المسرح المدرسي

المصطلحات – المناهج – الانتشار

د. محمد أبو الخير

2019

رقم الإيداع: 25725- 2019

الترقيم الدولي: 978-977-90-6806-0

جميع الحقوق محفوظة للمؤلف

يحظر طبع أو نقل أو ترجمة أو اقتباس أي جزء من هذا الكتاب دون إذن كتابي سابق من المؤلف.

إهداء

إلى نشء وشباب عالمنا العربي

الفنون ذوق وجمال

المحتويات

إهداء 4

المحتويات 5

مقدمة 8

تمهيد تعريفات في دراما الأطفال ومراحل الطفولة 16

أولاً: تعريفات في دراما الأطفال 18

دراما الأطفال Children's Drama 18

الدراما المبتكرة Creative Drama 18

مسرح الأطفال Children's Theatre 19

مسرح المشاركة Participation Theatre 20

المسرح التفاعلي Interactive Theatre 20

المسرح المدرسي School Theatre 21

مسرحة المناهج التعليمية Dramatic Curriculum 22

مسرح العرائس Puppet Theatre 22

خيال الظل Shadow Play 23

الحكواتي Storyteller 23

الألعاب الممثلة Simulation Games 24

تمثيل الدور Role playing 24

التمثيل الصامت Pantomime 25

الأهداف التربوية Educational Goals 26

الأهداف الفنيةArtistic Goals 26

ثانياً: خصائص مسرح الأطفال من حيث مراحل سن الطفولة..... 27
1. مرحلة الواقعية والخيال المحدود 32
2. مرحلة الخيال المنطلق..... 34
3. مرحلة البطولة..... 35
4. مرحلة المثالية..... 36
الفصل الأول الصيغة المسرحية ومفهوم التركيبية في إقامة العرض المسرحي 38
مفتتح 39
الصحة النفسية من أهداف المسرح في المدرسة..... 46
سمات المخرج/المعلم 57
اعداد المخرج/المعلم 59
مهام المخرج في المسرح المدرسي 68
الفصل الثاني مسرحة المناهج الدراسية..... 72
أولاً – الدراما المبتكرة: Creative Drama..... 78
ثانياً: التمثيل الصامت Pantomime 86
المدرسة الأولى: الحركة الميكانيكية The Mechanical Movement..... 91
المدرسة الثانية: الحركة التعبيرية The Expressive Movement 92
منهج الحركة في التمثيل الصامت 92
العناصر الفنية والتمثيل الصامت 93
ثالثاً – النماذج المسرحية Theatrical Models..... 97
الفصل الثالث إمكانيات العرض المسرحي داخل المدرسة 100
أولاً – الهواء الطلق 105
ثانيا – قاعة المدرسة..... 109
ثالثا – في الفصل..... 113

العناصر التكميلية للعرض المسرحي 114
الفصل الرابع انتشار واقتصاديات مسرح الأطفال 126
اقتصاديات المسرح في المدرسة 128
أهمية الترابط بين المدرسة ومسرح الأطفال 133
توظيف بعض أنماط المسرح المتنقل للأطفال 140
أولا – مسرح اندريه بارساك 147
ثانيا – المسرح البسيط 148
ثالثا – مسرح الممثلين ذوي الحقائب 149
خاتمة 151
ملحق الصور 154
المراجع 168
التعريف بالمؤلف 175

مقدمة

إن دراما الأطفال تلعب دوراً حضارياً في تشكيل وعى الأطفال في المجتمع، وانطلاقاً من كونها أحد روافد ثقافة الطفل التي تساهم في بنائه عقلياً ووجدانياً، فإن هذا الكتاب يلقى بعض الضوء على المسرح المدرسي كرافد أساسي في النشاط داخل جدران المدرسة، وهذا يساعد في اعداد جيل مستنير لعالمنا المعاصر الذي يتسم بثورة المعلومات، وثورة التطور التكنولوجي، وتحديات المستقبل المعرفي.

وتعزيزاً من أن المسرح المدرسي وما يتضمنه من فنون مختلفة يعتبر أحد الروافد الأساسية التي تساهم في تشكيل الوعي الثقافي والفني للطفل، لذلك فان هذه الدراسة تحاول أن تلقى مزيداً من الضوء على ملامح الدور الذي يجب أن يلعبه المسرح المدرسي مع عالمنا المعاصر وما يفرضه من متغيرات يجب علينا أن نواكبها من أجل تحقيق شيء من الازدهار والانتشار لحاضر مسرح الأطفال ومستقبله.

وانطلاقا من أن "التربية حاجة أساسية من الحاجات الإنسانية، وبدون اشباعها يصعب على الفرد أن يحقق انسانيته والتربية هي الابتكار الذي قدمه الانسان ليحفظ حضارته ويطورها ... ويمتد مفهوم التربية ليشمل جميع جوانب الفرد العقلية المعرفية منها والوجدانية والاجتماعية والدافعية بالإضافة إلى ما لديه

من مهارات يدوية وحركية مختلفة في كل متكامل."[1] وانطلاقا من أن المسرح فن مركب، ويمكنه بهذه الصفة تحقيق تلك الأهداف التربوية، ويفجر بين جدران المؤسسة التعليمية، الطاقات الإبداعية للتلاميذ، لأنهم بهم وإليهم. من هنا نبدأ...

فإذا أردنا أن نقيم مسرحاً مصرياً يستطيع البناء والتشييد ضمن حركة التاريخ، السائرة إلى الأمام، فإنه يجب أن يشب جيل من الأطفال – في المدرسة وخارجها – على الاهتمام بالمسرح، حتى نبني جمهور الغد، الرفيع الذوق، المستنير العقل.

يقول مارك توين Mark Twain(1835-1910) عن مسرح الأطفال أنه " أعظم الاختراعات في القرن العشرين .. أنه أقوى معلم للأخلاق وخير دافع إلى السلوك الطيب اهتدت إليه عبقرية الإنسان، لأن دروسه لا تلقن بالكتب بطريقة مرهقة أو في المنزل بطريقة مملة، بل بالحركة المنظورة التي تبعث الحماس.. أن كتب الأطفال تأثيرها العقل. وقلما تصل إليه بعد رحلتها الطويلة الباهتة.. ولكن حين تبدأ الدروس رحلتها من مسرح الأطفال فإنها لا تتوقف في منتصف الطريق بل تمضي إلى غايتها "[2]

[1] تقرير، السياسة التعليمية في مصر، وزارة التربية والتعليم، المكتب الفني للوزير، مطابع وزارة التربية والتعليم، يوليو 1985، ص 7.

[2] وينفريد وارد، مسرح الأطفال، ترجمة محمد شاهين الجوهري، مطبعة المعرفة ابريل 1966، ص44.

وذلك لأن للمسرح خاصية، متفردة، ألا وهي التحام الآدمية بالآدمية، وجها لوجه، بلا حواجز أو فواصل وهذا ما يمنحه التأثير المباشر على المشاهد. إن قضية مسرح الطفل، إشكالية حديثة على الساحة العالمية، فلم توضع تحت المجهر، إلا منذ عهد قريب.

فبدأت البلدان تهتم بذلك الرافد، إيمانا منها بقيمته في تشكيل بعدها الحضاري، على المدى البعيد. فللمسرح قوة وقدرة كأداة فعل وعمل وتطوير وتغيير، تغيير العالم الداخلي للإنسان، وتغيير العالم الخارجي أيضاً، تغييراً تسانده بيئة صالحة لحياة أفضل وأجمل.

فعلى سبيل المثال لا الحصر، ففي الولايات المتحدة الأمريكية "أنشئ أول مسرح للأطفال عام 1903 وكان مسرحاً تعليمياً، يشرف عليه الاتحاد التعليمي في نيويورك ولكن هذا المسرح لم يستمر غير بضع سنوات وأنشأت بعد ذلك مؤسسات وجمعيات مختلفة، مسارح للأطفال منها جمعية الناشئين التي قدمت أول عمل مسرحي لها عام 1922.. وبعد ذلك تولت هذه الجمعية إمداد فروعها في الولايات"[1]

أما في بريطانيا "فيبدأ مسرح الأطفال ببريطانيا منذ أن كانت تعرض فرقة (بن

[1] هادى نعمان الهيتى، أدب الأطفال، فلسفته، فنونه، وسائطه، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الألف كتاب (الثاني) 30،1986، ص327.

جريت Ben Great) أعمال شكسبير في مدارس لندن 1918، ومن بعض الحفلات الصباحية لفرقة (ماكملارى Mackmlary) وكانت أول فرقة من الممثلين الكبار المحترفين الذين يقدمون أعمالهم للأطفال بصفة منتظمة هي فرقة المسرح الاسكتلندي للأطفال التي تكونت عام 1927"[1]

أما في ألمانيا الديمقراطية فقد " افتتح أول مسرح للأطفال بمدينة لايبزك عام 1946تحت اسم "مسرح العالم الفني" رغم أن آثار الحرب كانت ما تزال ثقيلة على صدور الناس وكان من بين أهداف ذلك المسرح إزالة الذكريات المؤلمة للحرب من نفوس الأطفال والبدء فنيا وإنسانيا لتحمل مسئوليات الحياة الجديدة"[2]

أما في مصر فالأمر أكثر حداثة، فكانت النشأة الأولى له في رحاب المدرسة عندما " تقدم رائد المسرح المصري العربي (زكى طليمات) بمذكرته التاريخية إلى وزارة المعارف العمومية في تاريخ 1936/11/28م. بشأن الفرق التمثيلية بالمدارس الثانوية، واقترح الخطة اللازمة، وتمت موافقة الوزارة في 1936/12/31م. على مشروع تنظيم الشئون الداخلية للفرق التمثيلية "[3]

---

[1] بحث منشور، آراء وخبرات العاملين بمسرح الأطفال بمصر، والمركز القومي للبحوث الاجتماعية والجنائية، وحدة بحوث الرأي العام والإعلام، الثقافة الجماهيرية مركز ثقافة الطفل، 1979، ص30.

[2] هادى نعمان الهيتى، مرجع سابق ص325.

[3] سلسة مطبوعات المتجول (22) دراسات في المسرح المصري، مطبعة دار أسامة 1984، ص29.

على أن ينشأ مسرح بكل مدرسة ثانوية يسهل تركيبه وطيه في أي مكان، ويجب الاهتمام باختيار النص المسرحي، وعرضه على الوزارة، للتأكد أن يفي بأغراض المسرح المدرسي، والعناية باختيار المدربين، والاهتمام بتدريب الطلاب على إلقاء قطع شعرية أو نثرية بأسلوب حسن ن وأن تزود مكتبات المدارس بالكتب المختارة وتقوم الوزارة بعمل مسابقات بين المدارس المختلفة وكذلك عمل إعلان عن مسابقات للحصول على مسرحيات مناسبة لذلك المجال.

ألا أن مسرح الطفل البعيد عن المدرسة، يعتبر أكثر حداثة عندنا، وقد مر بمرحلتين، المرحلة الأولى "بدأت في يوليو سنة 1964م، عندما أنشأت وزارة الإرشاد القومي شعبتين لمسرح الأطفال، إحداهما بالقاهرة والأخرى بالإسكندرية ثم تبنته هيئة الإذاعة والتليفزيون ... ثم توقف في عامي 68/67، وعاد في فبراير 1969 تحت إشراف وزارة الثقافة "[1] أما المرحلة التالية فكانت " في عام 1973، بدأت التجربة الثانية لمسرح الأطفال في مصر، وكانت هذه المرة تحت إشراف الثقافة الجماهيرية "[2] وقد اعتمد هذا المسرح على مسرحيات مترجمة مقتبسة ومؤلفة.

[1] المرجع السابق، ص29.

[2] المرجع السابق، ص2، 30.

واستنبت مسرح الطفل في التربية المصرية وبدأ يثمر عروضه. ولكن موضوع عروض مسرح الطفل، متعدد الأطراف، بحيث يصعب أن يجمعه كتاب واحد، ويلم بكل أوجهه المختلفة، فقد يكون مسرحاً بشرياً أو عرائسياً (الدمى، الخيوط، القفازية) أو خيالا للظل، أو المسرح الأسود وقد يكون مسرحاً بشرياً مع إحدى هذه الأشكال أو مع مجموعها. وهكذا تتشعب طرقه، وعلى ذلك سيعالج الكتاب، موضوع مسرح الأطفال في المدرسة.

ومن خلال دراسة استطلاعيه، عن طريق القراءات والملاحظات العلمية، وسؤال ذوي الخبرة، في هذا المجال وضحت المظاهر التالية:

1. ضعف الإمكانيات المادية بالمدرسة، وقصر النشاط المسرحي على حفلة واحدة في العام الدراسي.
2. ضعف استخدام أسلوب مسرحة المناهج فى المدرسة.
3. عدم معرفة أسلوب الدراما المبتكرة.
4. كثير من القائمين بالإخراج في المدرسة ليسوا من خريجي معاهد أكاديمية متخصصة وإنما من هواة التمثيل والإخراج والحاصلين على دورات تدريبية.
5. العروض المسرحية مرتبطة بوجود المسرح التقليدي.
6. التمثيل هو الهدف الأعلى في العملية الفنية.
7. الاعتماد على نصوص مسرحية مترجمة، وقلة النصوص المسرحية التابعة من قيم مجتمعنا.

8. وجود نقص ظاهر في تكوين فرق متخصصة لتمثيل للأطفال على مستوى الجمهورية بشكل عام.

9. قلة وجود مخرج متخصص للإخراج في مسرح الطفل المحترف والمسرح المدرسي.

10. عدم وجود مسارح محترفة للأطفال متنقلة، بحيث تساهم هذه المسارح في معالجة النقص الموجود في الفرق.

11. ضعف وجود اتصال بين المدرسة والمسرح المحترف للطفل.

12. عدم وجود تسجيلات مرئية أو مسموعة أو مرئية مسموعة للاطلاع عليها، فضلا على نقص الظاهر في التسجيل والتوثيق للنشاط المسرحي بصفة عامة، ونشاط المسرح المدرسي بصفة خاصة.

13. قلة الأبحاث العلمية الأكاديمية في هذا المجال.

وعلى ذلك يكون تقسيم الكتاب على النحو التالي: تمهيد، وأربعة فصول، وخاتمة

التمهيد ويشمل تعريف مصطلحات في دراما الأطفال ومراحل الطفولة.

الفصل الأول: يتناول الصيغة المسرحية والمفاهيم التركيبية في إقامة العرض المسرحي بكل مفرداتها من تمثيل، وصنع ديكور، وملابس، وموسيقى، وإدارة .... إلخ. وأيضا أهمية الأبداع للصحة النفسية للتلاميذ، مع توضيح ماهية المخرج في هذا المفهوم الشمولي، الذي يتطلب منه ألماماً كاملاً بكل تقنيات العملية المسرحية.

أما الفصل الثاني: فسيناقش استخدام المسرح كوسيلة تعليمية مباشرة في إطار المناهج المدرسية، من خلال الدراما المبتكرة، وطريقة النماذج المسرحية، والتمثيل الصامت.

ويتناول الفصل الثالث: إمكانيات العرض المسرحي داخل المدرسة، وما هي أهم العقبات وكيفية الحلول للتغلب عليها، لصنع عرض مسرحي
بالإمكانيات البسيطة المتاحة.

ويوضح الفصل الرابع: سبل انتشار واقتصاديات مسرح الأطفال من خلال دراسة اقتصاديات المسرح في المدرسة، وأهمية الترابط بين المدرسة ومسرح الأطفال، وتوظيف بعض أنماط المسرح المتنقل.

والخاتمة تتضمن بعض التوصيات للنهوض بعالم المسرح المدرسي ومسرح الأطفال.

أدعو الله أن يكون هذا الكتاب معين للدارسين والعاملين ومحبي المسرح المدرسي، وعالم ثقافة الأطفال.

د. محمد أبو الخير

تمهيد
تعريفات في دراما الأطفال ومراحل الطفولة

تمهيد

تعريفات في دراما الأطفال ومراحل الطفولة

قبل الشرح والتحليل إلى مفهوم المسرح المدرسي، من الضروري الفهم لبعض تعريفات في مجال دراما الأطفال والتي تعتبر المظلة الجامعة للعديد من فنون الطفل حتى يكون هناك معرفة وتفرقة بين مصطلح وآخر لتوضيح علاقته بأسلوب التعامل مع الأطفال. هذا بالإضافة إلى معرفة علاقة مسرح الأطفال ومراحل سن الطفولة، وذلك لكي يكون هناك وعى الرؤية حول تقديم المادة الفنية إلى الأطفال سواء في حالة الآداء أو التلقي أو هما معاً.

ويظل التعريف بالمصطلح قضية متعددة الأوجه، لأن بها الكثير من النسبية في الرؤية، فيظل يحمل التعريف آثار المكان والزمان والخبرة المعرفية والسياق العام في منطوق المصطلح، ومن زاوية أخرى في فهم المصطلح نتيجة ترجمته أو تعريبه لأن هناك ظلال من المعاني، ومن ثم نرى تعدد التعريفات في المجال الواحد باختلاف المفهوم من مبدع إلى مبدع، ومن باحث إلى باحث آخر، ومن فرقة فنية إلى فرقة فنية آخرى، ولكن هذه التعريفات التالية، وما تتضمنه من معاني هي ما يعززه الكتاب في ثنايا موضوعاته.

أولاً: تعريفات في دراما الأطفال

من الضروري تحديد بعض المصطلحات، لأن جزء من الخلط الذي يحيط بحقل النشاط المسرحي للأطفال – سواء الذي يقدم من أجل الأطفال أو الذي يقوم به الأطفال - ينبع من المصطلحات، لأن مسرح الأطفال تتكاثر فيه المصطلحات والتعريفات، ومن المفيد وضع تقنين لهذه المصطلحات حتى تكون مرجعاً يستضاء به في هذه الدراسة أو الدراسات المستقبلية في هذا المجال.

دراما الأطفال Children's Drama

إن هذا الاصطلاح هو الأكثر شمولاً، وهو مظلة كبيرة تضم بصفة عامة كل أنشطة مسرح الأطفال، سواء في ذلك تلك التي يمثلون فيها أو التي يمثل لهم فيها غيرهم. ودراما الأطفال بهذا المعنى تشمل وتضم الأشكال الفنية التي سوف نصفها فيما بعد بأنها " "مسرح الأطفال"، " الدراما المبتكرة " و " المسرح المدرسي" و "مسرحة المناهج " و"مسرح المشاركة" و " لعب الأدوار" و"مسرح العرائس" و "خيال الظل" وغيرها من فنون الطفل.

الدراما المبتكرة Creative Drama

إن الدراما المبتكرة أحد الأساليب الهامة في مجال التربية الحديثة التي تعتمد على منهج التفاعل والمشاركة بين المؤدى والمتلقي. تهدف الدراما المبتكرة – من خلال عمل الجماعة (الأطفال) وتفاعلها – إلى تطوير حرية التعبير

الجسدي، والأحاسيس والمهارات اللغوية، وهي تزيد الثقة بالنفس، والوعي والفهم الذاتي، أنها تطلق الإبداع الكامن في كل فرد، وتمده بالسعادة لذلك فهي " تصلح أن تكون أسلوباً تربوياً متكاملاً أو يفاد منها في جميع جوانب تربية الطفل، سواء في مجال التثقيف أو في مجال الإرشاد والعلاج النفسي. والمستلزمات الأساسية للدراما المبتكرة هي: مجموعة أطفال، قائد أو مدرس مؤهل، مكان يتسع لحركة الأطفال بحرية، فكرة تمكن من الإبداع من خلالها.

مسرح الأطفال Children's Theatre

إن مسرح الأطفال، هو مسرح من أجل الأطفال، يقدمه محترفون متخصصون، وأحياناً يمثل فيه الصغار إلى جانب الكبار، في بعض العروض. "والهدف من مسرح الطفل هو اعطاء الجمهور أفضل خبره مسرحيه من حيث حرفية وأساسيات المسرح، لكي يخلق فيما بعد جمهور المسرح من الشباب والذي سيكون فيما بعد جمهور الكبار، وهكذا يساهم هذا المسرح في صنع جمهور الغد. وإذا كان المسرح المحترف للطفل يمارس نشاطه خارج نطاق المدرسة، إلا أنه لا بد ان تحتوى مادته على العنصر التربوي، هذا العنصر التربوي لابد أن يندمج في نسيج العمل الفني دون أن يثقل العرض على الأطفال بشكل مباشر، ويضيف إلى مفهومهم شيئاً جديداً، معنى هذا أن مسرح الطفل يستخدم كل إمكانياته البشرية والمادية والحرفية في تحقيق عالم بهيج، متألق ممتع بقيمه الجمالية في كل من العالم البصرى والسمعي لخشبه المسرح – والقيم التربوية كامنة في داخله لا ترى مباشرة، وإنما هي تسرى إلى الأطفال في يسر وسهولة من خلال نسيج العمل الفني.

بهذا المعنى فإن "مسرح الأطفال" يمكن وصفه بأنه تجربة مسرحية متكاملة الشكل حيث تعرض فيه المسرحية أمام متفرجين من الأطفال. إن هدف مسرح الأطفال هو تزويد الأطفال المشاهدين بأحسن ما يمكن تقديمه من التجربة المسرحية. ولتعميق هذا الهدف يستخدم مسرح الأطفال كل الوسائل التكنيكية والمبادئ الفنية.

مسرح المشاركة Participation Theatre

فهو دفع عناصر المشاركة بصورة حيوية مرسومة مسبقاً، ولكن تبدو التلقائية أثناء العرض من أجل أن يتحقق المتفرج بصفة عامة والمتفرج الطفل بصفة خاصة مزيد من الربط بين المتفرجين والممثلين. ويعتمد مفهوم المشاركة على نفس التكنيك الإيهامى في المسرح التقليدي، ولكن يتعدى حدود الإيهام للأطفال إلى استدراجهم للمشاركة الفعلية فيما يجرى من أحداث درامية، وهو بذلك يعطى مسرح المشاركة الفرصة للأطفال للمشاركة البدنية والصوتية والتخيلية في إبداع المسرح مع الفنانين إنه يشجع التفاعل بين الكبار والصغار ويوقظ أحاسيسهم ويمنحهم السعادة. ويترتب على ذلك أن يصبح الأطفال فاعلين في التجربة المسرحية على مستويين بوصفهم جمهورا ومشاركين.

المسرح التفاعلي Interactive Theatre

يمنح المسرح التفاعلي الفرصة للمشاهد ان يشارك في العرض يقوم بدور العارض (عارض/جمهور/مشارك) فهو بمثابة الجلوس في آلة الزمن، وليس

مجرد مشاهدة عرض مسرحي، ومن ثم فإن المسرح التفاعلي وسيلة لفتح حوار مع الجمهور ودمجهم في العرض. للمسرح التفاعلي المقدرة على تحدى المعتقدات الشخصية والمجتمعية عن طريق خلق شخصيات ثلاثية الابعاد التي لا يمكن تجاهلها، كما يحدث في تغيير الأحداث والمواقف داخل العروض، ومن هنا تكون المشاهد حقيقية واضحة ومثيرة للجدل.

المسرح المدرسي School Theatre

إن المسرح المدرسي هو مجموعة النشاط المسرحي بالمدارس، والتي تقدم فيها فرقة المدرسة، أعمالا مسرحية، لجمهور يتكون من زملائهم، وأساتذتهم، وأولياء أمورهم، وهي تعتمد أساسا على إشباع الهويات المختلفة التمثيل، والرسم، والموسيقى .... كل ذلك تحت اشراف موجه التربية المسرحية. فمن خلال النشاط المسرحي المدرسي تنمو الثقافة العامة للطالب وتزداد خبراته ومعلوماته، عن الأنشطة المختلفة التي تمارس من خلاله: دراسة للنصوص المسرحية تنمى القدرة على التعبير وتزيد من الحصيلة اللغوية، وتنمى ملكة التذوق الأدبي، إلى تدريب على فن التمثيل والإلقاء المسرحي ... إلى معرفة بفنون الرسم والمناظر والإخراج وإدارة المسرح والإضاءة والملابس وغيرها.

وهناك تعريف آخر من خلال استراتيجية المسرح المدرسي، للهيئة العربية للمسرح، حيث تم التعريف طبقاً لرأى الخبراء كالتالى: المسرح المدرسي هو نشاط تربوي وتعليمي وثقافي وفني، منطلقه المدرسة. غاياته معرفية ومهارية ووجدانية يفضي إلى أشكال تعبيرية ومشهديه متعددة ومتنوعة. يقوم به الطلبة

في تفاعل مع معلم مؤهل.[1]

مسرحة المناهج التعليمية Dramatic Curriculum

تعرف مسرحة المناهج بأنها وضع المادة التعليمية في إطار مسرحي باعتبار أن المسرحية وسيلة تعليمية هامة، تخاطب أكثر من حاسة، ويكون الطالب فيها إيجابياً مشاركة ومشاهدة. ومن مميزات هذه الطريقة إيجابياتها بالنسبة للطلبة المشتركين فيها، فهي تعمل على أن يندمج الطالب إيجابياً في العلوم التي يتلقاها، بدلاً من أن يكون موقفه منها موقفاً سلبياً ... فهم بذلك يرددون دروسهم، وهذا يساعد الطلاب على تيسير الفهم وتعميق الأثر، وسهولة التذكر في قالب محبب إلى قلوبهم وأذهانهم فيمتزج التحصيل بمتعة اللعب، للمادة المدرسية لأنها ارتبطت بخبرة معاشه في إطار مسرحي. ولا يشترط أن تؤدى هذه العروض على خشبة المسرح، وإنما الفصل الدراسي هو أنسب الأماكن لها. كما يجب أن يراعي المدرس أن يشترك جميع الطلاب في تقديم المسرحية حتى يحفظوا كل الأدوار الموجودة، والتي هي في الحقيقة إحدى المواد الدراسية المقررة عليهم.

مسرح العرائس Puppet Theatre

هو المسرح الذي يستخدم العرائس بكل أنواعها وأشكالها (الماريونت، القفاز، خيال الظل...) في تقديم العروض المسرحية للأطفال، ويمكن فى مسرح

[1] المشاركون في ملتقى خبراء المسرح المدرسي في الوطن العربي. الهيئة العربية للمسرح الشارقة، يناير 2014.

العرائس تقديم شخصيات بشرية، العرائس أو الدمى إحدى الوسائل المهمة التي يمكن من خلالها تسلية الطفل أو تعليمه وإتاحة الفرصة لقدراته الخلاقة أن تنمو وتنشط.

خيال الظل Shadow Play

خيال الظل، فن شعبي انتقل إلى العالم العربي من الصين والهند عن طريق بلاد فارس واشتهر في العصر المملوكي على وجه الخصوص. يعتمد هذا الفن على دمى من الجلود المجففة، ذات الألوان المتباينة، تتراوح أطوالها بين ثلاثين وخمسين سنتيمتراً، ويتم تحريكها بواسطة محرك الدمى، بعصا وراء ستار من القماش الأبيض، المسلط عليه الضوء، مما يجعل ظلها هو الذي يبرز للمشاهدين. وكانت عروض خيال الظل، تقَّدم في مسارح مخصصة، وفي المقاهي، والأماكن العامة، بل وحتى في حفلات الزواج، وغيرها من المناسبات. كان يقبل على مشاهدتها الناس من جميع طبقات المجتمع. كانت التمثيليات تناقش موضوعات سياسية واجتماعية وتاريخية بطريقة فكاهية ساخرة.

الحكواتي Storyteller

الحكواتي أو الراوي هو عرض يقوم فيه شخص بسرد القصص، أمام جمهور، في ساحات المنازل، والمحال، والمقاهي، والطرقات، حيث يحتشد حوله الناس، وهو لا يكتفي بسرد أحداث القصة بتفاعل دائم مع جمهوره، بل

يدفعه الحماس، لأن يجسد الشخصية التي يحكي عنها، بالحركة والصوت المعبر، عن انفعالات الشخصية في المواقف المختلفة. يتسم الحكواتي بالمرح وخفة الظل وسرعة البديهة، وحفظ الكثير من الأمثال الشعبية والمواعظ، والقدرة على الغناء، والعزف على آلة موسيقية. يعتبر الحكواتي ظاهرة في التراث العربي، وتتشكل الحكايات بطبيعة البلد والبيئة، فنجده على شواطئ الخليج العربي، وفى مقاهي دمشق، وأزقة القاهرة، وفى ميادين تونس والمغرب. يحكى الحكواتي قصص من التراث عن البحر وصيد اللؤلؤ، وشخصيات مثل أبو زيد الهلالي، والظاهر بيبرس، وألف ليلة وليلة.

الألعاب الممثلة Simulation Games

تجمع الألعاب بين خصائص المواقف الممثلة وبين الألعاب، فيأخذ من الأولى توفر بعض العناصر أو الملامح الواقعية من الموقف الذي نقوم بتمثيله، كما أنها تتيح قدراً من الحرية في اتخاذ القرار، وهي تسمح بالكثير من التصرف والموازنة والمفاضلة واختيار أنسب الحلول للموقف الذي يواجهه المشاركين، وفى نفس الوقت تأخذ من الألعاب وجود قواعد وأصول محددة تحكم عمليات المشاركة والتنافس التي تنطوي عليها وهي تنمى المهارات التربوية والاجتماعية والفنية.

تمثيل الدور Role playing

يعتبر تمثيل الدور نشاط درامى يستخدم كنموذج تربوي للتعليم الفردي والجماعي للنشاط المدرسي أو الاجتماعي ويقوم فيه المشاركون بتمثيل

الأدوار الرئيسية للحدث من خلال محاكاة شخصية في مكان، وزمان، وموقف، وذلك لاستخدامها في إيضاح الاتجاهات والمفاهيم والتفسير والبحث عن حلول لموقف المشكلة وذلك بطريقة شيقة وممتعة والقائد للمجموعة عنصر جوهري في طرح الأفكار واختيار المناسب منها، وتطور الأدوار بين المشاركين. إن تمثيل الأدوار يجعل المشاركين يعبرون عن مشاعرهم وأفكارهم باللغة والحركة، وهذا ينمى مهاراتهم وقدراتهم وبخاصة رؤية الأشياء من وجهات نظر مختلفة.

التمثيل الصامت Pantomime

التمثيل الصامت هو القدرة على التعبير عن الأحاسيس والأفكار عن طريق الحركة بدلاً من الكلام، أو بمعنى آخر التعبيرات الصامتة التي تؤديها حركات الجسم، ويعتمد التمثيل الصامت بالدرجة الأولى على تجسيد المواقف الواقعية أو التعبيرية من خلال مرونة الجسم وعن طريق الإيحاء والإيهام والرمز، ومن هنا يعتبر فن التمثيل الصامت هو تعبير المشارك من خلال الحركة والإشارة والإيماءة على توصيل معنى إلى المشاهدين، لذلك يجب على المؤدى أن يكون قادراً على إبراز تفصيل وحدة الحركة، مثل إبراز تعبير الوجه، وحركة اليد، وحركة القدمان، وهذا لا يتأتى إلا من خلال التمكن والسيطرة على جميع أجزاء الجسم، حتى يمكن التحكم في تحريك جزء دون الأجزاء الأخرى.

الأهداف التربوية Educational Goals

ويقصد بها القيم والخبرات والتوجيهات، والمعارف التربوية التي يكتسبها المشارك في النشاط المسرحي المقدم، سواء أكان ذلك بطريقة مباشرة متمثلاً في مسرحة المناهج أو بطريقة غير مباشرة، كنتيجة للمشاركة في العمل المسرحي او مشاهدته له.

الأهداف الفنية Artistic Goals

ويقصد بها القيم والخبرات والمهارات والمعارف الفنية التي يكتسبها المشارك من خلال مشاركته في النشاط المسرحي، سواء أكان مشاركاً في هذا العمل أو متلقياً له، مما يؤهله للقيام بأدوار فنية في التمثيل والإخراج وإكسابه معلومات عن مقومات العمل الفني من لغة، ديكور وملابس، وموسيقى، وماكياج وغيرها من فنون المسرح.

ثانياً: خصائص مسرح الأطفال من حيث مراحل سن الطفولة

الموضوع هنا في هذه الدراسة ليس دراسة مسيرة الإنسان كاملة، وإنما دراسة مقصورة على الطفولة بمراحلها المختلفة. والسؤال الآن: هل نقدم مسرحية، يلائم مضمونها الأطفال في جميع الأعمار؟ أم هل نقدمها للمرحلة العمرية المناسبة لها؟

هناك فريق يرى - العاملون في مسرح الطفل في مصر - أن تقديم المسرحية التي تلائم مضمونها جميع الأعمار هي أفضل السبل للأطفال، لأن ذلك سيحدث تفاعل، لتبادل الخبرات بين مختلف المراحل العمرية، وذلك لعدم التفرقة بين عالم الكبار، وعالم الأطفال. هذا يساعدهم على النضج المبكر، لأن جمهور الأطفال يذهب إلى المسرح مع الكبار. وبالسؤال عن السمات التي يجب أن تراعى في هذه العروض المسرحية، كانت الإجابة:

1) استخدام لغة بسيطة يفهمها الأطفال
2) بساطة وضوح الفكرة
3) تظهر مثيرة وبهيجة
4) استخدام حركات البهجة والرقصات
5) تحتوي على غرض تعليمي.[1]

[1] بحث منشور، آراء وخبرات العاملين بمسرح الأطفال بمصر، المركز القومي للبحوث الاجتماعية والجنائية، وحدة بحوث الرأي العام والاعلام، الثقافة الجماهيرية، مركز ثقافة الطفل، 1979، ص 78.

بينما يرى الفريق الآخر أن الأداء يجب أن يتطابق مع المرحلة المقدمة إلى، عدم الخلط بين الجمهور لفرق الأعمار.

عندما يفكر الإنسان في الكون المحيط، فإنه يدرك، ويفهم، ويحاول أن يستنتج من علاقات هذا الشخص المنفصل عنه، ويجد أن الأشياء لها مراحل، كل مرحلة لها سماتها الخاصة التي تميزها. عند النظر إلى الطبيعة، وجدت أن لديها مراحل متغيرة: الربيع مع الإزهار، والصيف بالحيوية، والخريف بأوراق الشجر، والشتاء مع الإخفاء.

عندما نظر إلى التاريخ العميق، وجد حضارة إنسانية منذ مهد حتى الآن يسير في موجات نابضة بالحياة بين أعلى وأسفل في إنتاجها المادي والمعنوي. العصور الوسطى مع الكهوف المظلمة مختلفة عن عصر النهضة بعقلها المضيء، تختلف من الآن عصر اليوم مع سباقها في الفضاء.

الإنسان نفسه الذي يتأمل، إذا كان يفكر في نفسه. كان سيجد أنه خلال عمره منذ أن ولد ليكون مسنًا، لديه مراحل ويمر بها. الدافع الأساسي للاختلاف هو أن الإنسان له خصائص النمو العقلي، والتي لها سماتها الخاصة، والشخصيات المميزة تختلف من مرحلة إلى أخرى، لا يمكننا أن نمر بها. على سبيل المثال، إذا لاحظنا سلوك اللعب في مراحل الطفولة، فسنجد أن رضاعة اللعب تختلف من حيث الأسلوب ومعقدة ولطيفة عن لعب الأطفال في المرحلة السابقة للمدرسة على الرغم من أن موضوعات ومواقف اللعب قد تكون متشابهة. إذا

وجدنا طفلاً ومرضعًا بنفس الطريقة والانضباط، فهذا يلفت الانتباه إلى أن اللعب يجب أن يكون مختلفًا لأنهما في مرحلتين مختلفتين من النمو. هذا الموقف يجعل العديد من الاحتمالات مثل: الطفل يمكن أن يكون متأخرا في نموه، يمكن أن يكون الرضاع متقدما.

ويوضح بياجيه PIAGET - من خلال تجاربه - الاختلافات الملحوظة على الأطفال في مراحل النمو. عندما قدم وعاءين أسطوانيين متشابهين في الشكل والحجم، وكلاهما ممتلئان بالخرز، أدرك هذا الطفل أن الوعاءين لهما كميات متساوية، لكن عندما تم إخلاء أحد الأواني في وعاء آخر لفترة أطول وأقل عرضًا، وجد هذا الطفل الرابع يقول: إن القدر الأطول يحتوي على كمية أكبر من الخرز من القدر الآخر، بينما نجد هذا الطفل نفسه عندما يصبح في السابعة يدرك أن الكمية تظل ثابتة، لا يتغير مع القدر.

عندما عرضت بياجيه على طفل كرتين من الطين بنفس الحجم، وطلب منه أن يصنع أحدهما كقطعة فطيرة، ثم سأله عن كمية الطين في كل كرة، كانت الإجابة تعني أن هناك واحدة أخرى في الأخرى لأن فطيرة أكثر شمولية أو لأن الكرة أكبر، لأنها أعلى. هنا، فهم الطفل أن التغيير في شكل مقطوع غير كميته.
مع المزيد من الخبرات التي يكتسبها الطفل في الثامنة أو العاشرة، يدرك أن كمية المواد وحجمها ووزنها ثابتة، لا تتغير بالشكل.[1]

[1] انظر، محمد عبد الظاهر الطيب، وآخرون، التلميذ في التعليم الأساسي، سلسلة علم النفس المعاصر، أبناؤنا وبناتنا (3)، منشأة

إن ما يتم تقديمه للطفل يجب أن يكون مناسبًا لعمره، وهذا أمر مهم "دلت الدراسات النفسية أن الأطفال يحاولون الهروب من الأعمال على مستوياتهم، فنجدهم يعملون بجد إذا شعروا بقدرتهم على النجاح. إن تدريس المواد التي تلائم الأطفال لديهم معنى في أذهانهم، يساعد على تطوير معلوماتهم، ويزيد من تجاربهم، ويحقق الكثير من الأهداف، من بينها: جعل النمو والنمو في شخصيات الأطفال في الاتجاه الاجتماعي المرغوب فيه"[1]

لذلك، نرى أهمية أن يتم فهم المواد المقدمة للطفل، فهي تخلق منه شخصية تدركها بنفسها وأسرتها ومجتمعها. يجعله شخصية إيجابية وتفاعلية نحو الأفضل. ذلك لأن الأمور وضعت في مواقعها الصحيحة وأثمر ثمارها الجيدة. وتؤكد وينفرد وارد Winfred Ward على أهمية الموضوع المقدم للطفل، ومدى ملاءمته لعمره، وتقول: "ما يقبله الأطفال في سن الخامسة، يبدو تافهاً للأطفال في الحادية عشرة، وما يهز مشاعر هؤلاء الأطفال، يثير فزع الأطفال في الخامسة".[2]

إن وينفرد وارد ترغب في أن يعلق على مسرح الأطفال لافته، تحدد عمر الأطفال الذين يشاهدون المسرحية. على سبيل المثال: يمكن أن تشير العلامة إلى "مسرحية الليلة للأطفال فوق الثامنة لا يسمح لغيرهم بالدخول".[3] وهي

المعارف بالإسكندرية، 1982، ص 9، 10.

[1] ولارد أولسون، وجون ليولن، كيف ينمو الأطفال، ترجمة محمد خليفة بركات، سلسلة دراسات سيكولوجية (25)، مكتبة النهضة المصرية، بدون تاريخ، ص 79.

[2] وينفريد وارد: مسرح الأطفال، ترجمة محمد شاهين الجوهري، مطبعة المعرفة، ابريل 1966، ص 145.

[3] المرجع السابق: ص 145.

تحدد أيضًا، المستويات العمرية لمسرح الأطفال، وتعتبر "المسرح المثالي للأطفال يعرض ثلاث مجموعات من المسرحيات على الأقل. الأول للأولاد والبنات من السادسة إلى السابعة، والثاني من التاسعة إلى الثانية عشرة، والأخير هو لمن اجتاز الثانية عشرة. لا يحتاج الأطفال الصغار إلى مسرح، ولألعابهم ما يكفي من التمثيل ".[1]

للتأكد من ذلك، وجدنا أن علماء التعليم وعلم النفس قسموا النمو إلى عدة مراحل، كل مرحلة لها خصائص ثابتة. إن مراحل نمو الإنسان مراحل متصلة مع بعضها البعض، ليست مراحل منفصلة، تفصل بين كل مرحلة وآخرى خطوط قاطعة، إنها متداخلة ومتواصلة باستمرار. ومع ذلك، قرر علماء النفس أن جميع الأطفال يمرون بالمراحل التالية:

1- مرحلة الواقعية والخيال المحدود

تشمل الأطفال الذين تتراوح أعمارهم بين 3 إلى 5 سنوات.

2- مرحلة الخيال المنطلق

تشمل الأطفال ما بين 6 إلى 8 سنوات

3- مرحلة البطولة

تشمل الأطفال ما بين 9 إلى 12 سنة

4- مرحلة المثالية

تشمل الأفراد ما بين 12 إلى 16 عامًا

وسنتطرق هنا إلى سمات كل مرحلة وعلاقتها بعالم المسرح.

[1] المرجع السابق: ص 147.

1- مرحلة الواقعية والخيال المحدود

تشمل الأطفال الذين تتراوح أعمارهم ما بين 3 إلى 5 سنوات. عالم الطفل في هذه الفترة هو المنزل، والأقارب، والألعاب التي يلعب بها، وبعض الشخصيات الطبيعية التي يدركها مثل: المطر، والظلام، والنور ... ويملك الطفل طاقة حركية كبيرة، تجعله يمشي ويجرى ويتسلق، فيجد نفسه في دنيا يجهل الكثير عنها، فيحاول أن يفهم الأشياء من حوله، لذلك يكثر الطفل من الأسئلة، ومن بين الميزات الهامة لهذه المرحلة "اللعب الايهامي، والمقصود باللعب الايهامي أن يتطابق الطفل مع أدوات اللعب المتاحة أمامه."[1] نجد الطفل يحمل عصا، ويضعها بين ساقيه، يركض معها، يتخيلها حصان. ونرى أن الطفلة تجعل دمية لها ابنتها، تدللها، تغني لها في وقت ما، وتغضب مرة أخرى منها، وتمنعها من فعل شيء ما.

ولكن، هل يمكن للطفل في هذه المرحلة التفاعل مع المسرح؟

كما ذكر سابقاً، في رأى وينفريد وارد أن الأطفال الصغار دون السادسة لا حاجة بهم إلى المسرح، فإن لعبهم الإيهامي هو وسيلة لتنظيم الكثير من أنشطتهم، وقاعدة لممارسة مهاراتهم الحركية، وطريقة لتنشيط تفكيرهم وحواسهم بدلاً من أن تظل خاملة.

في البحث عن "آراء وتجارب العاملين في مسرح الأطفال في مصر" كان

[1] محمد عبد الظاهر الطيب، وآخرون: الطفل في مرحلة ما قبل المدرسة، سلسلة علم النفس المعاصر أبناؤنا وبناتنا 2، منشأة المعارف، الإسكندرية، بدون تاريخ، ص 85.

هناك سؤال حول الحد الأدنى - في رأيهم، من تجربتهم في العمل في الميدان - والتي يستطيع الطفل أن يتفاعل مع مسرحية بشرية؟

كان الجواب "الحد الأدنى لتفاعل الطفل مع المسرحية البشرية بعد مستوى عمر ست سنوات".[1]

وحول أهم الخصائص المسرحية التي تقدم للأطفال أقل من ست سنوات، انتهى الرأي إلى أنها:

1) تعتمد أساساً على الحركة أكثر منها على الكلام.
2) تجرى في عالم الحيوان والطيور.
3) تستخدم العرائس.
4) تستخدم الرسوم المتحركة والكرتون.
5) أن تكون مبسطة واضحة تعتمد على محسوسات.
6) أن تكون مشوقة.
7) فيها نوع من الابهار بالألوان والاضاءة والأشكال.[2]

لا يمكن للطفل في هذه المرحلة فهم مسرحية بشرية بسبب لغتها التي لا يستطيع فهمها، لأن إدراك الطفل لا يصل إلى مرحلة النضج الكافي لمتابعة مسرحية حوارية، لأن الطفل لديه قدرة حركية كبيرة في هذه المرحلة مما يجعله يتنقل كثيرًا. لذلك، فإنه يعيق مواصلة المشاهدة والمتابعة. في حين أنه

[1] بحث منشور، آراء وخبرات العاملين بمسرح الأطفال بمصر، مرجع سابق، ص 86.
[2] المرجع السابق، ص 84،83.

يمكن أن يشاهد مسرحية عرائس، تتحدث عن عالم الحيوانات والطيور بأشكال جذابة، قليلة الحوار، تعتمد على الحركة اعتماداً أساسياً، وتقدم في وقت زمني يمكن أن تتحمله قدرة الطفل على التركيز، (15 م - 20 م). كل هذا يجعله مولعا بهذا النوع من المسرح.

من خلال إدراك الوالدين في المنزل، المعلم في رياض الأطفال عن اللعب وأهميته بالنسبة للطفل، يمكنهم الاستفادة من هذه الطاقة الإبداعية في اللعب. اللعب يساعدهم على معرفة نوع الطفل، إلى أي الأشياء التي يميل إليها: الألعاب الحركية، أو الألعاب الفكرية، أم الالعاب الجمالية، حيث أن اللعب بالنسبة للطفل هو تحضير للعمل في المستقبل لأن الطفل يتصرف كثيرًا من مشاعره وأفكاره في اللعبة التي يتفاعل معها. لذلك، يكشف عن نفسه. لذلك، الأسرة هي أول أم لتقويم الطفل في بيئته، ورياض الأطفال هي الأم الثانية خارج نطاق المنزل للتعامل مع المجتمع.

2- مرحلة الخيال المنطلق

تشمل الأطفال ما بين 6 إلى 8 سنوات. تتميز هذه المرحلة بانطلاق الطفل نحو آفاق عقلية جديدة. لتعلم القراءة والكتابة في المدرسة، ومعرفة المزيد من الألعاب الرياضية والجماعية. من خلال الذهاب إلى المدرسة والتفاعل مع المجتمع، يتم توسيع البيئة الاجتماعية للطفل، مما يساعد على زيادة تجارب الطفل، ويجعله يكتسب الاتجاه الصحيح تجاه نفسه، ليكون مستقلاً عن الآباء. الميزة الأكثر أهمية في هذه المرحلة هي خيال الأطفال، حيث "يتطلع بخياله إلى عوالم أخرى، تعيش فيها الجنيات العجيبة والحوريات الجميلة، والملائكة

والعمالقة والأقزام في بلاد السحرة والأعاجيب. ومن هذه القصص كثير من أساطير الشعوب، وقصص ألف ليلة وليلة ... وما اليها، وهذه القصص الخيالية تهيئ للأطفال قدراً كبيراً من المتعة" [1]

حول الخصائص المهمة للمسرح المقدم للأطفال الذين تتراوح أعمارهم بين 6 و9 سنة كانت السمات التالية:

1) خيالية.

2) تتضمن العرائس، أو المسرح البشرى (أو كليهما).

3) مستمدة من البيئة الاجتماعية.

4) تشتمل على نوع من التوجيه التربوي والاجتماعي، الذي يؤكد القيم الاجتماعية بطريقة غير مباشرة.

5) تحتوي على نوع من المغامرات.

6) تحتوي على أسلوب واضح وفكرة بسيطة.[2]

3- مرحلة البطولة

تشمل الأطفال ما بين 9 إلى 12 عامًا، مع زيادة السن؛ يبدأ الطفل في هذه المرحلة بالانتقال من عالم الخيال إلى عالم الواقع، ويتعلم المهارات اللازمة لشئون الحياة. إنه يتقدم من المفهوم البسيط إلى المعقد، ومن التمركز حول الذات إلى المفاهيم الموضوعية، إنه يشكل معايير أخلاقية وقيمية، فيصبح الطفل أكثر استعدادًا لتحمل المسؤولية، ويميل إلى أعمال المنافسة، والشجاعة،

[1] أحمد نجيب: فن كتابة الأطفال، دار اقرأ، بيروت، 1983، الطبعة الثانية، ص 40.

[2] بحث منشور، آراء وخبرات العاملين بمسرح الأطفال بمصر، مرجع سابق، ص 84.

والمغامرة والتمثيل. "ومما يظهر أيضاً بقوة في هذه المرحلة: ميل الأطفال إلى الاستهواء وهو تقبل آراء الآخرين ممن يعجب بهم الطفل، أو يقدرهم دون أي نقد أو مناقشة ... هذا يدفعنا إلى أن نحرص دائما، على ألا نوحى للأطفال إلا بكل ما هو شريف ونبيل وصادق وحقيقي. "[1]

ويمكن تلخيص أهم مواصفات المسرحية المقدمة إلى الأطفال في هذه المرحلة وتتضمن ما يلي:

1) البطولة، والشجاعة والمغامرة.

2) الواقعية.

3) المعلومات العلمية.

4) الطابع التربوي والاجتماعي وتأكيد القيم التربوية والأخلاقية، والانتماء القومي بأسلوب غير مباشر.[2]

4ـ مرحلة المثالية

تشمل الأفراد ما بين 12 إلى 16 عامًا؛ هذه المرحلة مقرونة بفترة المراهقة، وإن كان هناك سهولة في تحديد بداية فترة المراهقة: وهي عند البلوغ الجنسي للذكور والإناث، ولكن من الصعب تحديد نهايتها. يمكن القول إن نهايتها عندما يصل الفرد إلى مرحلة النضج في ملامح نمو الشخصية الإنسانية في جوانبها المختلفة. هناك أيضًا تقسيمات للمراهقين: مبكرة (13 - 16) عامًا، و متأخرة (17 - 21) سنة أو ما بين مبكرة (12 - 13، 14) سنة، ومتوسطة (15 - 16 - 17) سنة ، ومتأخرة (18 - 19 - 20 - 21) سنة.

---

[1] أحمد نجيب: فن كتابة الأطفال، مرجع سابق، ص 42.

[2] بحث منشور، آراء وخبرات العاملين بمسرح الأطفال بمصر، مرجع سابق، ص 84، 85.

إلا أن للمراهقة سمات عامة، وهي التدرج من مرحلة الطفولة إلى مرحلة النضج في جميع مظاهر النمو البدني والجنسي والعقلي والعاطفي. يدرك الفرد قدراته من خلال التجارب التي يتفاعل بها مع الآخرين، ويعرف حدوده وحدود من سواه. تزداد علاقات الفرد الاجتماعية وتصبح أكثر شمولاً وعمقًا مع البيئة الاجتماعية. يبدأ في اتخاذ مواقف تجاه الأشياء في حياته، كاختيار نوع التعلم الذي يريده، والمهنة، والزواج. ويأخذ الفرد في تكوين جملة من القيم، تجعله قادرًا على العيش في عالمه، ومتطلعاً إلى مستقبل أفضل.

حول الخصائص المهمة للمسرحية المقدمة لهذه المرحلة:

1) تأكيد المثل العليا.
2) أن تكون ذات أهداف تعليمية.
3) تتضمن معلومات تاريخية وأخلاقية وتخاطب العقل [1]

في الختام، إن تحديد المستويات العمرية أمر مهم للغاية، لكن الأهم: ماذا نقدم؟ وكيف؟ يختلف طفل اليوم عن طفل الأمس في البيئة المتحضرة بشكله المعنوي والمادي. هذا ما ينبغي فهمه لمن يتعامل مع عالم الطفل؟

[1] المرجع السابق، ص 85.

الفصل الأول
الصيغة المسرحية ومفهوم التركيبية في إقامة العرض المسرحي

الصيغة المسرحية ومفهوم التركيبية في إقامة العرض المسرحي

مفتتح

إن المسرح المدرسي هو مجموعة النشاط المسرحي بالمدارس، والتي تقدم فيها فرقة المدرسة، أعمالا مسرحية، لجمهور يتكون من زملائهم، وأساتذتهم، وأولياء أمورهم، وهي تعتمد أساسا على إشباع الهويات المختلفة التمثيل، والرسم والموسيقى ...الخ، كل ذلك تحت اشراف مدرب التربية المسرحية.
وإذا كان هذا المفهوم للمسرح المدرسي هو ما سيتضح من خلال هذا الفصل، إلا أن المسرح المدرسي له بعد آخر بين جدرانها، باعتباره وسيلة تعليمية للمنهج الدراسي، وهذا هو موضوع الفصل التالي.

" فمن خلال النشاط المسرحي المدرسي تنمو الثقافة العامة للتلميذ وتزداد خبراته ومعلوماته، عن الأنشطة المختلفة التي تمارس من خلاله: من دراسة للنصوص المسرحية تنمى القدرة على التعبير وتزيد من الحصيلة اللغوية، وتنمى ملكة التذوق الأدبي، إلى تدريب على فن التمثيل والإلقاء المسرحي ... إلى معرفة بفنون الرسم والمناظر والإخراج وإدارة المسرح والإضاءة والملابس وغير ذلك "[1]

[1] فاروق عبد الحميد اللقاني، تثقيف الطفل، فلسفته وأهدافه، مصادره ووسائله، منشأة المعارف بالإسكندرية، بدون تاريخ، 112.

إن المدرسة هي المؤسسة التربوية الرسمية التي وكلها المجتمع بثقافته لتقوم بعملية التربية والتعليم والسلوك القويم القائم على القيم التي تحددها ثقافة المجتمع." فعلى المدرسة تقع المسئولية اعطاء الأطفال الفرصة لممارسة خبراتهم التخيلية، وألعابهم الابتكارية، والتي تعتبر الأساس لحياة طبيعية، سعيدة، يتمتعون فيها بالخبرة والحساسية الفنية"[1]

وإذا كان الاهتمام بالفن في المدرسة – سواء أكان ذلك في إطار النشاط أم على قوة المناهج – قد قل وانحصر في مدارسنا في الفترات الأخيرة، لقلة الإمكانيات المادية والبشرية ... ألا أن هناك بوادر ملموسة لاستعادة الاهتمام بهذا الجانب في مدارسنا، إيمانا من رجال التربية والتعليم بأن الفن ضرورة، لنماء الذوق والحس الجميل، لدى الإنسان.

والمسرح باشتماله على الفنون الجميلة، وبما يؤكده من قدرات وما يفجره من طاقات إبداعية لدى التلاميذ يعتبر من أهم ألوان النشاط الفني في نطاق المدرسة. فمن المعروف أن المسرح له سمة أساسية، لا مناص للمسرح في المدرسة، من أن يأخذ بها، وهي سمة التركيبية. فالصيغة المسرحية المتطلبة، ينبغي أن تضع في اعتبارها فتح المجالات المختلفة للفنون وألوان النشاط التي تجتمع، وتتضافر في التجربة المسرحية، من أداء تمثيلي، ونصوص (أدبية أو مقرونة بمسرحة المناهج) وموسيقى وفنون تشكيلية ... الخ.

[1] أ.ج. بيرتون، التمثيل في المدارس، ترجمة رياض محمد عسكر وآخرون، مؤسسة سجل العرب 1966، ص99.

إن المسرح عمل جماعي يحتاج إلى مجهودات كثيرة ومتنوعة لإنجازه، ولكن كثيرا ما ينظر إلى المسرح المدرسي على أنه التمثيل، التمثيل فقط، ويكون الشغل الشاغل للمخرج في المسرح المدرسي، هو أن يختار فريق التمثيل من الطلاب الموجودين لديه، ويستبعد التلاميذ الآخرين متجاهلا المواهب الأخرى الموجودة لدى طلابه، والتي يمكن الاستفادة منها في العملية المسرحية، بصفتها تركيبية.

يجب أن ننظر بمنظار أرحب إلى المسرح المدرسي، حيث يجب استغلال كل الطاقات لدى التلاميذ، سواء أكانت هذه المواهب في فن الرسم أو النجارة، أو الكهرباء، أو الموسيقى أو التفصيل ...الخ.

وبالتالي سيكون هناك عناصر كثيرة لإتمام العملية المسرحية، وإذكاء لطاقات إبداعية متنوعة من قبل التلاميذ. وعلى المخرج هنا أن ينسق هذه العناصر مع بعضها البعض في إطار منسجم.

ومن هنا يجب أن يكون للمخرج علاقات بعديد من الأساتذة في المدرسة فمثلا بمدرس اللغة العربية، لكي يتعرف على الطلاب ذوي المواهب المتميزة في كتابة موضوعات الانشاء، وما لديهم من ملكة الشعر والقصة والحوار ... الخ إذ يمكن الاستفادة من هذه الموهبة مثلا في استكمال جوانب في النص المسرحي.

ومع مدرس التربية الفنية يمكن اكتشاف مهارة الطلاب اليدوية في تصنيع قطع الديكور المطلوب وتركيبها وفكها، وأيضا تلوينها، كما يمكن للطلاب أن يعملوا أشغال خشبية في تصميم الديكور، وبذلك يتعرفوا على أنواع الخشب اللينة والصلبة، ومجالات استخدام كل منها، وكذلك يمكنهم التعرف على العدد التي يمكن بها زخرفة الخشب، كاستخدام الشمع والورنيش، وأنواع البويات التي تجف بسرعة، كما يمكنهم أن ينتجوا عن طريق النسيج والطباعة باستخدام الأنوال الصغيرة اليدوية كعمل بعض المفارش أو الأشياء المعلقة على الجدران، وبعض الستائر، وبعض المفروشات البسيطة، واستخدام الورق بأنواعه المختلفة وأيضا إنتاج أشكال خزفية متعددة ، كالأطباق ، وبعض قطع النحت والأواني، وأيضا يمكن للمخرج ومدرس الرسم أن ينبه التلاميذ إلى استغلال الخامات المستهلكة في إنتاج أشياء مفيدة مثل الأزرار ، والملاعق ، وقصاصات الأقمشة ، وأوراق اللف السميكة ، وعلب السجائر ، وورق الشيكولاته المفضض... يمكن لكل هذه الأشياء أن تستخدم في إنتاج العملية المسرحية.

ولعل من أهم النقط التي يجب التركيز عليها الاستفادة من الأشياء التي نعتبرها لا قيمة لها، ويصنع منها شيء جميل " لقد استخدم مدرس التربية الفنية في إحدى المدارس، الأغطية الصغيرة التي تغطى فتحات علب البيبسى والملقاة على الأرض أمام مقصف المدرسة، في إعداد مناظر إحدى المسرحيات، وقد شارك معه في هذا العمل مجموعة من الطلاب. إذ تقدم أحد هؤلاء الطلاب بلوحة كبيرة بديعا المنظر قد شكلها الطالب من أغطية علب البيبسي دون أن تكلفه شيئا، وكانت بحق أجمل ما في المعرض من حيث الفكرة ومن حيث

الشكل "[1]

وعلى المخرج ومدرس الرسم أن يرسبا الشعور لدى الطلاب، بأن طبيعة العمل في المسرح المدرسي، لا تحتاج إلى الاسراف والبذخ "كأن يحافظ على الأصباغ ولا يبذر في استعمالها، وعليهم أن يغلقوا العلب بحيث لا يتلف الصبغ في داخلها إذا ما ترك فترة، ويجب عدم ترك المواد عرضة للتلف في العراء. ويجب تنظيف الفرش بعد الانتهاء من الصبغ وتجفيفها وحفظها. كما يجب قطع الخشب بشكل اقتصادي لا تبذير فيه، وكذلك الحال بالنسبة للقماش. وإذا أمكن استعمال خشب مستعمل سابقا أو قماش فهو أفضل "[2]

ومع أستاذ الموسيقى يستطيع المخرج أن يتعرف على الأصوات التي يمكن أن تغنى بشكل فردى والأصوات الجماعية، كما يمكن أن يجعل الموسيقى في المسرحية "حية" والعازفون هم فريق المدرسة. وبذلك تربى أذواق الأطفال موسيقيا سواء بالممارسة أو بالاستماع، وستزدهر المواهب الموسيقية والغنائية عن طريق النشاط المسرحي.

وعن طريق مدرس العلوم، ونادى العلوم بالمدرسة، يمكن للمخرج أن يستفيد بالتلاميذ في مجال الكهرباء وإعدادها بشكل يتناسب مع طبيعة العرض، ويمكن أن يكونوا مسئولين عن تشغيل الإضاءة في العرض المسرحي، وأيضا

[1] مقال، المسرح المدرسي فعليته، حسنى قنديل، مجلة التربية، عدد69، تصدرها اللجنة الوطنية القطرية للتربية والثقافة، 1985، ص72.

[2] سامي عبد الحميد، واسعد عبد الرازق، مشاكل العمل المسرحي في المدارس، مطابع جامعة الموصل، بغداد، 1984، ص70-71.

في صنع الخدع المسرحية المطلوبة، إذا لم يوجد امكانية لتوفر أجهزة المؤثرات، فيمكن عمل بديل لتلك الأجهزة، ويساهم في ذلك مدرس الفيزياء والكيمياء " وكبديل لجهاز تكوين النار، يمكن استخدام مصابيح. ملونة باللون الأحمر، وتوضع أمامها مروحة كهربائية تدار بسرعة بطيئة. ويمكن استعمال جهاز عاكس كبير وتمرر صرة شفافة تمثل الغيم أمامه بين الحين والآخر لإعطائهم تأثير الغيوم. ويمكن استعمال قطعة قماش ينزل منها قصاصات ورق بيضاء لإعطاء تأثير هطول الثلج، ويمكن استعمال بعض المرايا تعكس على شاشة في خلف المسرح لإعطاء تأثير الماء، ويمكن استخدام السينما والفانوس السحري أيضا"[1]

ومع مدرس التربية الرياضية يمكن للمخرج الاستفادة من فريق الجمباز بشكل خاص في صنع التشكيلات الحركية الصعبة، وفى أداء المواقف التي تتطلب مهارة حركية عالية، فمثلا لو كان في العرض المسرحي مشهد في سيرك فهنا فريق الجمباز سيكون له دوره المتميز في إكساب العرض المتعة والواقعية، بسبب المهارة الحركية.

ومن خلال تعامل المخرج مع التلاميذ سوف يلاحظ طبيعة كل تلميذا هذا طموح، هذا يحب الظهور، هذا انطوائي، هذا يحب القيادة ... الخ فيمكن أن يسند الجوانب التنظيمية في صالة العرض وعلى خشبة المسرح لطلاب يرى فيهم حب المسئولية والقيادة، ويمكن أن يستفيد في هذا الجانب بجماعة الشرطة المدرسية.

[1] المرجع السابق، ص81.

ومن هنا يتضح أن المسرح المدرسي هو أشبه بمصنع فيه عمال كثيرين، كل فريق يعرف عمله جيدا، يؤديه في مشاركة ايجابية من قبل التلاميذ في مختلف ألوان الفنون والأعمال التي يضمها هذا النشاط. مؤكدين في ذلك العمل Learning by Doing الذي نادى به المربى الأمريكي جون ديوى"[1]

" وما يجب أن يعيه الأطفال والمدرس أن العرض المسرحي باعتباره مشاركة، وليس مظهرا براقا، أنه من الضروري للأطفال أن يتعلموا مسئولياتهم كمرسلين ومستقبلين، ويجب أن يتفهموا آن العرض ما هو ألا سعى متعاون من خلالهم وليس أعانة من الآخرين " [2] وبالتالي سيكتسب الطلاب مهارات مختلفة نتيجة مواجهة المشكلات والمحاولة للتغلب عليها كما سيتعلم الطلاب معنى العمل الجماعي، وما يحتاجه من احترام وتقدير الرأي الأخر، وأهمية المعلومة العلمية والسعي إلى الحقيقة وحدها، وأهمية التعاون والنظام والوقت، وعدم التعالي على الأخرين، واعطاء كل ذي حق حقه، واحترام القيادة، ومن ذلك سيتعلمون المشاركة الوجدانية والتي تعنى "المشاركة في المشاعر ومن ثم فإن المرء بتلك المشاركة يضع نفسه موضع الأخرين الذين يحس بإحساساتهم. وطالما أنه أحس بتلك المشاعر فأنه في الغالب سوف يتجه إلى السلوك الذي يتناسب مع تلك المشاعر التي يحس بها"[3] إنها تخلق شخصية – ليست جامدة أو باردة – وإنما سوية من الناحية النفسية، لأن النشاط المسرحي له أثره على التلاميذ.

---

[1] فاروق عبد الحميد اللقاني، تثقيف الطفل، فلسفته وأهدافه، مصادره ووسائله، مرجع سابق، ص117.

[2] Nellie Sccaslin, Children and Drama, Longman Second Edition, 1981, P.117.

[3] يوسف ميخائيل أسعد، رعاية الطفولة، مطبعة نهضة مصر 1979، ص282.

الصحة النفسية من أهداف المسرح في المدرسة

إن الصحة النفسية هدف ضمن أهداف المسرح في المدرسة حيث يتحقق جانب منها تلقائيا، وبعضها الآخر يتحقق من خلال وعى المخرج بالحالات المرضية، الذي يتخذ الخطوات اللازمة لعلاجها.

فالمسرح له قدرة على تفجير كل الطاقات المكبوتة داخل الطفل، ويمكن أن يحل المشكلات للكائن البشرى عن طريق التمثيل والرسم والالقاء والموسيقى والعمل الجماعي ..... ويعيد اليه التوازن النفسي لان المسرح " يحقق جاذبية على مستويين الجمالي، والمستوى الذهني. ففي المستوى الجمالي يعمل المسرح في ذلك مثل الموسيقى والرسم والرقص على الاسهام في سد احتياجات الانسان العاطفية واشباع نهمه الى كل ما هو جميل، وفى المستوى الذهني نجد أن القالب الدرامي يتضمن التعبير عن نسبة هائلة من أعظم الافكار التي تفتق عنها عقل الانسان. "[1]

ومن ثم نجد التربية المسرحية في المدارس.
"تتيح للتلاميذ في مختلف مراحل العمر فرصا يعبرون فيها عن كثير من الموضوعات التي تعكس الحياة من حولهم، وقد ورثنا من الأجيال الماضية

[1] فرانك، م هوايتنج: المدخل إلى الفنون المسرحية، ترجمة كامل يوسف وآخرون، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، 1970، ص 16.

كثيراً من ألوان الكبت، والضغط الانفعالي، وكثيرا من الطعنات والخوف بكل أنواعه، ولذلك فان من بين الوظائف العامة التي يمكن أن يؤديها الفن فى المدارس هي اتاحة الفرصة للتلاميذ للتنفيس عن مكبوتاتهم فحينما يفصحون عن هذه الانفعالات المخزونة وليدة هذا الماضي ... إنما نعيد بالتالي الى المتعلم شيئاً من صحته النفسية. "[1]

وكثيراً من تنشأ مشكلات في حياة التلاميذ بالمدرسة نظرا لعدم الاهتمام بالجانب النفسي لديهم من حيث اشباع حاجاتهم النفسية عن طريق أوجه النشاط المختلفة سواء الرياضية والاجتماعية والفنية، لأن عدم توفر هذه الألوان من النشاط بالمدرسة يترتب عليه أن يعبر التلاميذ عما عندهم من طاقات دفينة " بطريقة غير موجهة في التدخين والتخريب والاضطراب وتكوين العصابات الى غير ذلك من الاضطرابات السلوكية المختلفة."[2]

لأن " الموهبة عند ما تحبس بداخل الطفل فإنها تشكل خطرا عليه وتهدد كيانه النفسي وتفقده اتزانه الوجداني، فهو يحس بضغط داخلي شديد على نفسه كما يحس بأن الطاقة العقلية غير المستغلة وغير المستثمرة تجعله في موضع المظلوم المحروم من الوضع اللائق به في المجتمع "[3]

---

[1] محمود بسيوني: الفن وتنمية السلوك الاجتماعي، دار المعارف، 1963، ص 29.

[2] كلير فهيم: المدرسة والأسرة والصحة النفسية لأبنائنا، كتاب الهلال، 1983، ص 124، 125.

[3] يوسف ميخائل اسعد: رعاية الطفولة، مرجع سابق، ص 85.

ومن هنا ندرك أن اتاحة الفرصة للتنفيس الانفعالي، عن طريق أوجه النشاط المختلفة، يقي التلميذ من كبت الانفعال في داخله الذي يمكن أن يؤدى به الى الانفجار الانفعالي الذي لا تحمد عقباه. فيمكن للمسرح أن يعالج حالات الخوف والخجل - من مواجهة الناس - والتي تؤثر بدورها في طريقة القاء الكلمات للتلميذ فتصيبه بعيوب في النطق كاللجلجة، والتأتأة ، والفأفأة .... فيمكن علاج ذلك بتفهيم المدرب لتلك الحالة ، بأن يعطى التلميذ الثقة في نفسه ويبعد عنه كل خوف، ويجعله يواجه الجمهور من خلال العملية المسرحية سواء في الفصل أو في الحقل المدرسي أو المسرح العام، عن طريق تقديم مقطوعات شعرية أو نثرية، وسوف يراعى المدرب جانب الالقاء والذى هو "الكلام الفصيح المعبر المفهوم معناه ومدلوله والذى يتفق مع قواعد فن الالقاء، أحكامه وشروطه ، بحيث تظهر منه شخصية المتكلم تعبيرا ذاتيا بقصد الافهام والتأثير والاقناع "[1] لأن الاهتمام بالإلقاء في الأعمال المقدمة باللغة العربية له أهمية كبيرة ، في تفهم التلميذ للكلمات والمعاني في المقطوعات المعدة، وكذلك الاهتمام بالنطق السليم، أي بتوضيح الالفاظ الذى يتأتى بدراسة " الحروف الابجدية في مخارجها وصفاتها، وكل ما يتعلق بها لتخرج من الفم سليمة كاملة لا يلتبس منها حرف بحرف ... وبذلك لا تلتبس الكلمات ولا تخفى معانيها .. وأيضا الاهتمام بتوضيح المعنى والذي يتأتى أيضا بدراسة الصوت الإنساني في معادنه وطبقاته دراسة موسيقية تتيح للدارس أن ينغمه بما يناسب المعاني فتبدو واضحة مبينة جميلة الوقع على آذان السامعين."[2]

---

[1] أحمد البدوي: مذكرات مادة الإلقاء، المعهد العالي للفنون المسرحية، 1978.

[2] عبد الوارث عصر: فن الإلقاء، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الثالثة، 1985، ص 6.

وسوف يؤكد الملقى ذاتيته التي لا تتنكر ولا تدخل في ايهاب شخصية أخرى بقصد الافهام والتأثير والاقناع.

ولا يفضل في مثل هذه الحالات التي تعاني من عدم النطق الصحيح للكلمات - أن تتم معالجاتها- عن طريق آداء شخصيات مسرحية داخل عمل التمثيل، لأن ذلك سيصيب التلميذ المعالج بعبء كبير، أولاً، نتيجة محاولة تلافي عيوب النطق وما يلاقيه من جهد، وثانياً لمحاولة تقمص الشخصية التي يؤديها، والتي يمكن بدورها أن تحطم قواعد فن الإلقاء نتيجة البواعث النفسية التي تُمليها عليه الشخصية، مما يشتت الجهد المبذول في القضاء على السلبية الأولى. فلابد من التركيز على جانب واحد، وهو تصحيح آلة النطق، حتى يتسنى بعد ذلك للمدرب أن ينطلق إلى المرحلة التالية وهي آداء الشخصية.
"والأطباء النفسانيون إذا اتفقوا على شيء فإنما يتفقون على الرغبة في أن يواجه الأنسان عيوبه مواجهة صادقة أمينة موضوعية"[1]، لذلك حينما يتم توزيع الأدوار على الممثلين في مسرحية ما، لا يجب أن يوضع الشاب الخجول الهياب في دور يتطلب العنف والقوة، أو تأخذ الفتاة الساذجة الطيبة دور البطولة في المسرحية الرومانسية، لأنه كفيل بأن يجعل غير موفق، وما يجب أن يؤخذ في الاعتبار هو العكس بأن يسند المدرب دور الشخص الخجول إلى شخصية من هذا النوع، ثم نعلم ذلك الشخص كيف يسيطر على خجله وتهيبه من خلال المواجهة بينه وبين الشخصية التي يؤديها، "والعيوب التي

[1] فرانك م. هوايتنج، المدخل إلى الفنون المسرحية، مرجع سابق، ص 425.

يمكن السيطرة عليها سيطرة إرادية أو اختيارية، بهذه الطريقة نفقد معظم جوانبها الخطيرة، في حين أن النجاح أمام الجمهور يمكن أن يمهد الطريق وينقيه من العقبات وأن يملأ نفس الممثل بالثقة."[1]

وتأكيداً لذلك كانت هناك حالة لتلميذة من تلميذات المدرسة الابتدائية تعاني من اضطرابات في سلوكها نتيجة عدم إشباع غريزة السيطرة وحب الظهور لديها، وقد أشار التقرير نتيجة بحث هذه الحالة أن تعين هذه الطالبة رئيسة للفصل، وقد نفذت أستاذة الفصل هذا المطلب رغم تأخير التلميذة الدراسي نوعا ما، وكانت الدهشة حيث "دفعها هذا إلى التقدم والاجتهاد، وقد إنقاد الفصل لها بطريقة غريبة حتى أنها قامت بحفل عيد الأم، نظمته بغير علم مدرسة الفصل التي فوجئت به في حينه، حافلاً بالأناشيد والرقصات التوقيعية والقطع لموسيقية بالآلات من عضوات الفريق الموسيقي، وكانت روعة أظهرت مواهب لا تحصى من تلميذات كثيرات... أظهرت فيه هذه التلميذة كفاءة ملحوظة."[2]

كما يمكن عن طريق التمثيل غرس قيم كثيرة في نفوس النشء كالشجاعة والصدق والجمال...مثلاً إذا أردنا أن نغرس صفة من الصفات الحميدة للطلاب- فيمكن ذلك عن طريق تقديم مسرحية بسيطة تتألف من مشهد واحد

---

[1] المرجع السابق، ص 425.

[2] كلير فهيم، المدرسة والأسرة النفسية لأبنائنا، مرجع سابق، ص 83.

يكون فيه البطل يتسم بهذه السمة، ولتكن الشجاعة مثلاً، ويمكن لمعلم الفصل في هذه الحالة أن يسمح لكل تلميذ أن يقوم بدور البطولة، وبذلك تكون الفرصة كافية أمام كل تلميذ لكي يتقمص شخصية البطل الشجاع، ومن ثم لا يلبث أن يتلبس هذا السلوك الشجاع، الشخصية المؤدية، ويصبح جزءاً لا يتجزأ من كيانه النفسي والعقلي، ويصير سلوكاً في حياته العامة.

وأذكر أنه في عملي مع الأطفال في مسرحية " الحمامة المطوقة"[1] التي تحكي أن صياداً بالغابة نصب شباكه، وبدر عليها الحَب فأتى سرب من الحمام لكي يأكل، فوقع في الشبكة، ولكن سرعان ما فكرت الحمامة المطوقة، وأنقذت هذا الموقف الحرج، فطلبت من زملائها أن يتعاونوا مع بعضهم البعض في الطيران، وبالفعل ينفذ الجميع، ويطيروا قبل أن تلحق بهم يد الصياد، ثم تطلب منهم أن ينزلوا في مكان حيث صديقها الفأر، التي تعرفت عليه منذ ستة شهور، ويهبط الجميع ثم تنادي الحمامة صديقها، فيخرج من حجره، ويتعجب، فتطلب منه الحمامة أن يقرض الشبكة ويفك الحمام من الأسر، فيبدأ الفأر بالحمامة صديقته، ولكنها ترفض ذلك وترجوه أن يتركها حتى يفرغ من فك أصدقائها، ويبدأ الفأر بأصدقائها اولاً ثم ينتهي بها، فيشكره الحمام، وتنتهي الحكاية بحرية الحمام.

---

[1] قام المؤلف بإخراج هذه المسرحية، عن حكاية من حكايات كليلة ودمنة، صاغها في قالب نثري، كمال عمار، موسيقى جمال عبد الرحيم، وذلك بمناسبة الاحتفال بأعياد الطفولة، نوفمبر 1984، على مسرح سيد درويش بالهرم، وقام بالأداء كورال أطفال الكونسرفتوار بالاشتراك مع الفنانة منى جبر في دور الراوي، وكان الحفل تحت إشراف أ. سعد أردش.

ولم أكتف بأن يحفظ الأطفال أدوارهم كلاماً وحركة مع انضباطهم مع الجمل الموسيقية، وإنما أخذت أسأل كل منهم عن فهمه لهذه القصة، وما الذي يمكن أن يستنتجه، وسؤال تلو سؤال، تكشفت لدى الأطفال، القيم التي يمكن تُفيدهم في حياتهم والتي يجب أن يحافظوا عليها، والقيم التي يجب أن يتجنبوها ويبتعدوا عنها. لأن التوصل إلى نتيجة ما من خلال علاقات الأفكار، وتصارعها مع بعض البعض هو سبيل إلى المعرفة.

ومن هذه الأسئلة كيف تخلص الحمام من وقوعه في الشبكة؟ وكانت الإجابة باتفاق الجميع، حينما تعاون الحمام مع بعضه البعض وطاروا محلقين في السماء. وهنا أخذت أوضح ماذا تعني كلمة "التعاون" في المسرحية وأخذت أوضح بالأمثلة كيف يمكن أن يتحول هذا التعاون في الفصل الدراسي (زميل يحتاج قلم، أو يريد فهم شيء معين، المحافظة على النظام...) وفي البيت (معاونة الأم والأب والأخوة...) وفي الشارع (المحافظة على المرور، مساعدة كبار السن، نظافة الشارع...). وتطرق الحديث عن الصداقة والعلاقة بين الأصدقاء، وكيف أن الحياة الإنسانية قائمة على تبادل المنفعة، لذلك نجد الفأر قد ساعد الحمامة في موقفها الصعب، لأنها قدمت إليه خدمات من قبل، مع توضيح ذلك من خلال حياة التلاميذ أنفسهم في المدرسة والمنزل... إلخ.

وكان هناك سؤال وهو، لماذا أحب الفأر الحمامة، وكذلك الحمامة؟ وكانت الإجابة لأنها فضلت زملائها على نفسها، ومن هنا أخذ النقاش يدور حول الإنسان الأناني المُحب لذاته والأنسان المعطاء المُحب للغير، وأيهما أفضل؟ ولماذا؟ وماذا يجب علينا أن نفعل في الظروف العصيبة؟ ومن خلال النقاش

توصلنا جميعاً إلى القيم الأساسية في المسرحية وهي التعاون والوفاء وحب الأصدقاء.

وتأكيداً لذلك ما حدث في إحدى البروفات، فقد كان مقدر ربع ساعة استراحة للفريق، حيث الوجبات الخفيفة، فكانت السيدة/ منى جبر تحضر إليهم الشيكولاته والبسكويت، وكنت أحضر إليهم المثلجات، فوجدت التعاون والتعاطف في سلوكهم وهم يوزعون الحلوى والسكريات على بعضهم البعض، والأجمل من ذلك، ذهبت إحدى التلميذات تشتري ساندويتشات بمصروفها وأخذت توزع على أصدقائها، وكان سلوكها التلقائي بكل جزئياته يجسد المعاني التي تحدثنا عنها بصدق، بل ويصل الصدق إلى ذروته عندما تأتي إلي وتعطيني ساندويتش، ولما اعتذرت لها أصرت، ورددت الكلمات التي كنا نقولها في نقاشنا عن التعاون والوفاء وحب الأصدقاء. فابتسمت ولم أستطع أن أنطق، وأخذت ساندويتش.

وقد يتبادر إلى الذهن سؤال، وهو ألا يمكن أن يكتسب التلميذ الصفات الغير جيدة، مثلما يكتسب الصفات الجيدة، عن طريق تقمصه لشخصية شريرة؟ والإجابة هي، أنه من طبائع الأشياء أن تسير الأمور وفق الفطرة، وبذلك يكون رد الطفل إلى الصدق بعد تلبسه الكذب من الأمور السهلة، إذ أن ذلك كرد الطفل إلى الصحة بعد إصابته بالمرض، فالطبيعي هو الصدق والصحة، والغير طبيعي هو الكذب والمرض.

ومن هنا تأتي أهمية الكبار القائمين على تربية الصغار، ليردوا الطفل إلى الصدق والسلوك القويم. ويخطأ من يظن أن العقاب القاسي هو الشفاء من كل داء، لأن هذا العقاب يوقع في التلميذ الخوف، والخوف هو المحرك الأساسي لانهيار الشخصية، فالخائف يكذب دائماً- بعكس المطمئن الذي لا يكذب- وبذلك لا نستطيع أن نعلمه أن يكون صادقاً في كلامه وأفعاله، لأنه مفعم بالخوف، وأيضاً سيكون من الصعوبة اكتشاف ذلك إلا بالمصادفة.

لهذا فمن الضروري أن يتعلم التلميذ، عن طريق المدرب القيمة بعيداً عن منطق العقاب، لأنه حينما يمارس هذه القيمة، وإنما يمارسها نتيجة لاختيار فردي نابع من القيمة نفسها، ومتسق مع كيانه الداخلي، ففي "التربية لا نتناول الطفل كمذنب أو مجرم. بل نتناوله باعتبار أنه شخص تحت التمرين الأخلاقي."[1]

إن التمثيل له أثره الفعال في تطهير النفس ومعالجتها. "وقد لاحظ علماء النفس بصفة خاصة أثره في علاج المشاكل الفردية التي تتراوح من الخجل الشديد وعدم الرغبة في التعامل مع الناس والميول الإجرامية الحقيقية إلى الجنون الحقيقي. فالسماح لمثل هؤلاء الأفراد بالتعبير عما يعانونه من خزعبلات بتمثيلها يمهد الفرصة لتحسين حالاتهم."[2] فعندما يقوم التلميذ بالتنفيس عن الحالة التي يعاني معها بالتمثيل، عندئذ تزول سيطرتها عليه وعلى نفسيته،

[1] يوسف ميخائيل أسعد: رعاية الطفولة، مرجع سابق، ص 239.

[2] أ. ج. بيرتون: التمثيل في المدارس، ترجمة رياض محمد عسكر، مطابع سجل العرب، 1966، ص 29.

فالتلميذ الذي يريد أن يسترعي الانتباه متخذاً سبيل الجنوح والخروج على العرف، يجد في التمثيل متنفساً له. وربما يجد هذا التلميذ صعوبة في التكيف مع هذا النشاط الجماعي حيث تغلب عليه سمة حُب الظهور، ولكن بأسلوب المعلم المتفهم يستطيع أن يجعل التلميذ يندمج مع المجموعة ويجد مكانه المناسب. وعلى العكس بالنسبة للتلميذ، الخجول، فهو لا يريد أن ينضم للجماعة ولكن المعلم بفهمه لهذه الشخصية الانطوائية، يستطيع أن يطلب منها أشياء (كتنظيم المكان، أداء شيء في وقت معين، إعداد ملابس مع زميل آخر...) في صميم العمل بحيث يشارك بشكل إيجابي مع زملائه.

ومن هنا ندرك أنه من خلال فلسفة المسرح كفن مركب، يمكن أن نذهب بالانطوائية والأنانية بعيداً، لان كل العمل مقسم على الزملاء واحد يمثل والآخر بعد المناظر والآخر يغنى. وهكذا، فهذه العلاقات المتشابكة والمتعاونة نحو الوصول الى هدف عام مشترك، ينمو بالشخصية ويزيد من فهمها للحياة، ويكتسب ذلك الخجول الثقة بالنفس، ويظهر من القدرات الكامنة مالم يكن يظن أنها داخلة.

وعن طريق التمثيل أيضا يمكن أن تفرغ كل الانفعالات العميقة " كالتدمير والصراع البدني ... قال أحد المدرسين إن تلاميذي يرغبون دائما في تمثيل المعارك "[1] فالمعلم حينما يدرك هذه الانفعالات العنيفة، يمكنه أن يمتص جموح انفعالاتهم، مع مراعاته لعدم الاشتباكات البدنية القوية بين التلاميذ،

[1] المرجع السابق، ص 28.

تفاديا للإصابات. كما يجب ان يراعى في توزيع الأدوار طبيعة الشخصية، وطبيعة الدور كما سبق ذكره.

مما تقدم يتضح أن دور المخرج في المدرسة يعتبر دوراً حيوياً بالغ الأهمية، ويتطلب مقومات خاصة من حيث سماته واعداده وعمله.

سمات المخرج/المعلم

المخرج مربى: والمربى قدوة، لذلك يجب أن يفهم ألا انفصال بين الكلمة والسلوك، وبين العلم والتطبيق، فكلاهما مرتبط بالآخر، ارتباط الروح والجسد، لأنه حين تنفصل الكلمة عن السلوك تنحدر قيمة القيم، وقيمة العلم، وتهتز كل المعايير لذا فيجب المحافظة على الأسوة الحسنة.

ومن الضروري أن يتوفر لديه الالمام الثقافي المتكامل - لأنه معرض لأسئلة كثيرة من قبل التلاميذ- حتى يكون قدوة علمية يحتذى بها تلاميذه لما له من قدرة على اثارة ميل التلميذ نحو المعلومة وتمكنه من توصيلها، بما يتناسب مع طبيعة الطفولة وسيكولوجيتها وخصائص نموها، وصفات كل مرحلة عمرية من مراحلها.

ونظرا لأن المخرج يتعامل مع نوعيات مختلفة من التلاميذ، فيجب عليه أن يتفهم كل واحد منهم، حتى لا يربى ملكة على حساب ملكة فيحدث القلق والتضارب بين مقومات شخصية التلميذ.

والمسرح فن جماعي، والمخرج له دوره المتميز في اشاعة الشعور بالدفء والصداقة والألفة في العلاقات. إن ذلك يساعد على تحقيق كثير من الأهداف التي يسعى إليها، إلى جانب أن هذا الأمر يساعد على زيادة مستوى دافعية التلاميذ للتعلم، ومبادرتهم للعمل والمشاركة الايجابية في كل ما تحتويه العملية المسرحية من ألوان النشاط المختلفة.

كما يجب أن يبث الثقة في المجتمع وخاصة التلاميذ ذوي القدرات المحدودة، وأن يقارن كل فرد بنفسه " بمعنى أن يضع عدة مستويات بدلا من وضع مستوى واحد للجميع، اذ لا يمكن ولا يجب ان يتوقع وصول الجميع الى مستوى واحد في وقت واحد."[1]

ومن الأفضل استخدام منهج لفتح القنوات العديدة للاتصال مع التلاميذ.[2] "وفى هذه الحالة يمكن القول إن هذا النمط يعد أكثر الأنماط تطوراً، اذ تكون الفرص متاحة بشكل أفضل للتفاعل وتبادل الخبرات، مما يساعد على أن ينقل كل تلميذ فكرة وخبراته إلى الآخرين "[3] مما يفجر طاقات التلاميذ ومواهبهم، لما فيها من حرية في التعبير عن ذواتهم، وعدم التطابق في الأفكار، وهذا يشجعهم ويمنحهم الفرص لامتحان امكانيات فيعمدون إلى الاكتشاف.

المخرج بالمسرح المدرسي يجب أن يتفهم بوعي لطبيعة الفنون المختلفة (الديكور، الملابس، الموسيقى، الاضاءة ....) المتفاعلة مع بعضها البعض والتي تكون العملية الفنية، حتى يتسنى له التغلب على الصعوبات التي ستواجهه، ويمكن أن يوجد حلولاً بديلة من الامكانيات المتاحة في المدرسة.

---

[1] فارعة حسن محمد: المعلم وإدارة الفصل، مطبعة نهضة مصر، 1984، ص 27.

[2] المحلق شكل 1.

[3] فارعة حسن محمد: مرجع سابق، ص 60-61.

اعداد المخرج/المعلم

إن قضية المخرج في المسرح المدرسي من المشكلات التي تواجه المسرح في المدرسة الآن، ولا بد لها من حل عاجل، وحل بعيد المدى، لكي يستقيم عود المسرح في المدرسة. وتتضح مشكلة القوى البشرية العاملة واعداد القادة من خلال هذه المقولة:

"رغم مرور ستة وأربعين عاماً[1] على نشاط جهاز التربية المسرحية". المسرح المدرسي "فإن عدد العاملين المؤهلين فنياً من خريجي المعهد العالي لفن التمثيل العربي "الفنون المسرحية" هو اثنان وثلاثون عضو يتمركزون في ديوان الوزارة وإدارات القاهرة والجيزة التعليمية ويوجد منهم عضواً واحداً بالإسكندرية، وتخلو باقي المحافظات من هذا العنصر الفني المتخصص. ومنذ عام 1960 لم يتم انضمام أعضاء جدد من خريجي المعهد عن طريق القوى العاملة إلى جهاز التربية المسرحية حتى عندما تقرر تعيين سبعة منهم في أوائل الستينات سعى كل منهم لتعديل موقع تعيينه إلى مجالات الإعلام والثقافة الأخرى. ومن البديهي أن عدد العاملين المؤهلين فنياً يمضي نحو النقصان نتيجة الوفاة والإحالة إلى المعاش ومحاولة النقل إلى المجالات الفنية الأخرى خارج إطار التربية والتعليم."[2]

---

[1] هذه الإحصائية في عام 1982، حيث أُنشأ المسرح المدرسي في 1936/12/31م.

[2] بحث منشور، سلسلة مطبوعات المسرح المتجول، مرجع سابق، ص 42،43.

وأصبح عدد العاملين بالتربية المسرحية بالوزارة والأجهزة حتى يونيو 1985 "22 عضواً تقريباً متخصصاً بالوزارة والمديريات، 81 عضواً تقريباً يحمل لقب موجه ابتدائي أو موجه مساعد."[1] وهذه النسبة إلى تعداد المديريات والمدارس على مستوى الجمهورية شديدة الضعف، ولا تحقق المستوى المرجو من فاعلية المسرح وانتشاره ونمائه في المدارس.

نخلص من ذلك إلى أن المخرج المتخصص في المسرح المدرسي شيء نادر، لذلك يجب التفكير في وضع حلول للتغلب على هذه الصعوبة، هذه الحلول تنقسم إلى بعدين:

البعد الأول - الخطة قريبة المدى

لجأت وزارة التربية والتعليم إلى نظام انتداب مدرسين لهم اهتمام بنشاط المسرح، للعمل بالتربية المسرحية، بل وقامت الوزارة بنقل المنتدبين، نقلاً كلياً، وكونت منهم مع المتخصصين أجهزة التربية المسرحية بالمديريات والإدارات التعليمية.

ومن أهم الاقتراحات التي تفيد العاملين غير المتخصصين في المسرح هو عمل الدورات التدريبية، لتعطي لهم رؤية أكثر رحابة وعمق عن فن المسرح حيث "أن أي مظهر من مظاهر التجديد التربوي بما في ذلك الوسائل التعليمية،

[1] تقرير اللجنة الدائمة لتطوير التربية المسرحية، وزارة التربية والتعليم، يونيو 1985 مرفق (7).

إذا ما أدخلت ضمن النظام التعليمي دون تمهيد، ودون إعداد كاف، فلن يتعدى الأمر في الغالب الشكل العام دون فاعلية في الجوهر أو مضمون العملية التعليمية."[1]

وتتضمن هذه الدورات التدريبية مواداً يدرسها العضو، على يد أساتذة متخصصين (المعهد العالي للفنون المسرحية- كلية التربية- كلية الآداب) هي كالآتي:

المسرح (النشأة – الأدب).

التمثيل والإلقاء.

الإخراج.

حرفية المسرح، وتبسيط إنشائه بالمدرسة.

الديكور والملابس والملحقات.

فن التجميل والتنكر.

مسرح العرائس.

التربية وعلم النفس.

مسرح المناهج.

الثقافة المسرحية وأهميتها للطالب والمجتمع.

مع مراعاة أن تكون هناك دراسة تدريبية للمواد التي تحتاج الجانب العملي مثل الديكور، وفن التجميل، وحرفية المسرح... ويفضل أن يقوم الأعضاء في نهاية الدورة بعمل مشروع مسرحي عملي، يضم كل مفردات العملية

[1] أحمد حسين اللقاني، الوسائل التعليمية والمنهج المدرسي، مطبعة نهضة مصر، 1984، ص 14.

المسرحية النظرية والتطبيقية، من لحظة اختيار نص مسرحي وحتى تقديم العرض.

ويفضل أن يكون تدريس هذه المواد مقرون بشكل جوهري بمنظور المسرح المدرسي السابق عرضه والوصول به إلى أفضل النتائج.

ومن الضروري التأكيد على دور علم النفس والجوانب التربوية، إلى الدارسين، وأيضاً المتخصصين من خريجي المعهد العالي للفنون المسرحية، لأنهم غير مؤهلين تربوياً، ولأن ذلك سيجعل وسيلة الاتصال بين القائمين على المسرح المدرسي والتلاميذ سهلة وبسيطة، ومحققة لدورها الإيجابي في مزاولة النشاط.

وقد شارك المؤلف في إحدى الدورات التدريبية من 6/14 إلى 1986/6/22[1]، ولعل أهم سلبية في هذه الدورة هي غيبة المنهج، في المواد التي تدرس، فالأمر متروك إلى المُحاضر يحدد المادة كيفما يشاء في ضوء العنوان الرئيسي للمحاضرة، وهذا يجعل الدورات لا تعطي كم تراكمي أو كم رأسي في المعلومات، وإنما هي تعطي معلومات متناثرة من هنا وهناك لا يجمعها رابط، وبالتالي لا تؤتي ثمارها المرجوة.

[1] وزارة التربية والتعليم، إدارة التربية المسرحية، برنامج المحاضرات واللقاء الفني، مدرسة نوبار، القاهرة.

لذا من الضروري أن تكون هذه الدورات مرتبطة بتوصيف ممنهج للمواد التي ستدرس بها، وبعد عدد معين من الدورات يكون الدارس قد استكمل شكلاً متبلوراً عن كل مادة، يمكن من خلاله أن يزاول العمل بالتربية المسرحية.

كما يمكن "تيسير إلحاقهم بالدراسات الحرة بالمعهد العالي للفنون المسرحية وفق خطة هذه الدراسات المتدرجة. ولقد وافقت وزارة التربية والتعليم على المساهمة بتحمل نصف الرسوم المقررة للراغبين من أعضاء أجهزة التربية المسرحية، وحبذا لو أسهمت وزارة الثقافة بتحمل النصف الآخر."[1] وإن كانت هذه الدراسة ستفيد بشكل أساسي العاملين بالقاهرة والجيزة والمحافظات القريبة منها، إلا أنها ضرورية لما فيها من منهجية في المواد، والأساتذة متخصصون وأيضاً من المهم إتاحة الفرصة لأعضاء أجهزة التربية المسرحية بالإسكندرية، والأماكن المجاورة للالتحاق "بقسم المسرح" بكلية الآداب جامعة الإسكندرية.

كما يمكن:

ـ حصر العاملين الزائدين عن حاجة التدريس في التخصصات المختلفة، ممن لديهم ميل للتربية المسرحية ونقلهم إلى أجهزة التربية المسرحية- بناء على رغباتهم.

ـ تخصيص درجات مالية لتعيين أخصائيين في التربية المسرحية عن طريق

[1] بحث منشور، سلسلة مطبوعات المتجول، مرجع سابق، ص 47.

التعاقد أو بغيرها من الطرق القانونية بما تتطلبه الحاجة لذلك.

ويمكن أن يحصل هؤلاء العاملين على دورات تدريبية أيضاً منهجية مكثفة، بحيث تصل بالدارس في النهاية إلى مستوى الكفاية المطلوبة لأخصائي التربية المسرحية.

البعد الثاني: الخطة بعيدة المدى
سوف يتحدث عنها في الفصل الرابع والخاتمة.

عمل المخرج/المعلم

إن المخرج في المسرح المدرسي مع علمه بطبيعة مقومات الصيغة المسرحية بفنونها المختلفة، إلا أنه بالضرورة لابد أن يكون مستوعباً، لما تتطلبه أهدافه وأبعاد التربية المسرحية بالمدارس، والتي ينبغي أن تكون مقرونه بالآتي:

- تنمية روح فلسفة العمل الجماعي، وهو بعد اجتماعي.
- المعرفة بالفنون المختلفة وبخاصة فن المسرح، وهو بعد تعليمي.
- دعم التكوين النفسي لشخصيات التلاميذ، وهو بعد (سيكودرامى) مرتبط بالصحة النفسية.
- نماء التذوق الفني لدى الطلاب، وهو بعد اجتماعي يستهدف الارتقاء بالذوق العام على المدى الطويل.

إن المخرج بعمله في المدرسة، على احتكاك مباشر بالموضوعات الدراسية،

لذا عليه أن يتفهم لطبيعة تلك المقررات سواء كانت إنسانية أو علمية ... وكيفية تحويل هذه المواد إلى صيغ مسرحية، بما تلائم المجموعة التي يتعامل معها وكيفية تقديم المقررات الدراسية في ثوب مسرحي، مع استغلال معمارية المدرسة (فصل، قاعة، فناء) في تحقيق الصيغة المسرحية. وعلية أيضاً أن يعي حالات التلاميذ النفسية، فإدراكه لعلم النفس وأصول التربية، يجعله يقوم كل المظاهر الجانحة لدى التلاميذ التي أمامه (سواء كانت بالانطواء أو بالانبساط) وأن يستخدم كل أدواته الشخصية، وأدوات الصيغة المسرحية (تمثيل، رسم، غناء، إدارة) في استقطاب التلاميذ إلى السلوك السليم.

إن التلاميذ في المدرسة هم جمهور المستقبل، لذلك فإن نماء الذوق الفني لديهم يعتبر هدفاً اجتماعياً يرتقى بالذوق العام على المدى الطويل ومن هنا فتأكيد المخرج على الخبرات الفنية التي يكتسبها التلاميذ من خلال ممارستهم لفنون العملية المسرحية – بواسطة التلاميذ أنفسهم تحت إشراف المخرج والمدرسين، بحيث لا يتجاوز دورهم نطاق الإشراف والتوجيه، لأن الغاية المنشودة من النشاط هي صقل شخصيات التلاميذ ونمائها – بداية من النص إلى ليلة العرض، وأيضاً بعد تقديمه وتحليل المخرج لمجموعة القيم التي تحتوى عليها العملية المسرحية ، والكشف عنها بأسلوب سهل بسيط، سواء كانوا مشاركين أو مشاهدين، فهذا كفيل ببناء الحس الجمالي لأجيال جديدة ذواقة للفنون .

يمكن للمخرج عمل تدريبات لمجموعة التمثيل قبل اختيار النص وذلك لتنمية قدراتهم التعبيرية وأيضاً للكشف عن امكانياتهم، وتحديد نوعية النص الملائم.

1- تدريبات جسدية

المطلوب للممثل "اللياقة التي يستطيع أن يحصل بواسطتها على علاقات منضبطة بين سائر أعضاء الجسم في مختلف حركاته."[1] لأن الجسد هو الإطار المادي الذى يرسم به الممثل في الفراغ المسرحي، لذلك لا بد ان يكون هذا الجسد مطواعاً ومرناً، لكى يجسد مختلف التعبيرات والحركات ذات المهارات العالية، لذلك على المخرج أن يكسب جسم الطالب "مرونة تامة ويجعله يجيد التحكم في جميع حركاته وسكناته...في ملامحه ووجهه واتجاهات رأسه وحركات يده، وذراعيه، وقدميه، وساقيه وجذعه"[2] ثم تأتى مرحلة تالية وهى تدريبات ترتبط بإيجاد حلول للمشاكل التي تنتظر الطالب في تعامله مع المسرح "كيف يتماسك واقفاً؟ كيف يمشى؟ كيف يجري؟ كيف يتوقف فجأة؟ كيف يصعد ويهبط درجات السلم؟ كيف يجلس؟ كيف يقع مغشياً عليه؟"[3] بعد المرحلتين السابقتين، يمكن للطالب أن يضفي الخصائص الشخصية للحركات المجردة التي اتقنها. وبذلك يكون هناك تدرج وسهولة للوصول على الشخصية بإطارها الجسدي والنفسي.

2- تدريبات الصوت

على المخرج أن يعتنى بصوت الممثل من ناحية نطق الكلمات، بحيث يكون آداء الممثل واضحاً خالياً من عيوب المنطق، لكي يصل المعنى سليماً إلى المستمع، هذا إن لم يكن هناك مبرر على غموض وعدم وضوح الكلمات في

---

[1] بحث على الاستنسل، تطبيقات المنهج الحركي للممثل، محمد فهمي، المعهد العالي للفنون المسرحية، بدون تاريخ، ص 3.

[2] مذكرات نبيل الألفي، التعبير المسموع والتعبير المرئي وفن الممثل، المعهد العالي للفنون المسرحية، بدون تاريخ، ص 34.

[3] المرجع السابق، ص 34.

أدائها. ومن هنا تأتى أهمية التنفس، وعلاقته بتقطيع الجمل التي ينطقها الممثل، فللمخرج دور في توجيه طلابه على صنع توازن بين كمية الهواء في صدورهم والجمل التي ينطقها. لأن الهواء هو مادة الصوت. وأيضاً يجب أن يكون الصوت في آداء الممثل معبراً عن الحالات الوجدانية المختلفة. كما يمكن أن يجعل المخرج من دروس الموسيقى بالمدرسة، مكملة للعملية الفنية.

3- تدريبات الحواس

يمكن للمخرج أن يقوم بعمل تمارين لكي تنمى القدرة على التعبير المقرون باستخدام الحواس، لأنه من البديهي أن الماديات المقرونة باستخدام الحواس لا تستخدم في المسرح استخداماً واقعياً وإنما استخداماً مسرحياً. فحين يكون المطلوب من الشخصية مثلاً أن تشم عطراً جذاباً، فليس من الضروري في المسرح أن يستخدم العطر استخداماً حقيقياً، وكذلك على سبيل المثال أيضاً حينما يكون الممثل مطالب أن ينظر إلى طائرة من نافذة الديكور وهي تسبح في الفضاء من اليمين إلى اليسار، أو يرقب طيران عصفور أو فراشة، فإن المسرح لا يقدم طائرة أو فراشة...ومن ثم على الخيال أن يلعب دوره في تدريب مختلف الحواس.

4- الجوانب المعنوية

أما فيما يتعلق بمختلف الجوانب المعنوية مثل الخيال والعاطفة، والتركيز والشفافية الجمالية...الخ، فيمكن للمخرج أن يجرى التدريب، ويحقق لياقة التلاميذ للأداء الذي يتطلب هذه الجوانب، من خلال التجربة المسرحية المزمع اقامتها، وما يمكن أن تتطلبه من تعبيرات من هذا القبيل، وذلك نظراً لأن

الساعات التي يمكن تخصيصها للنشاط المسرحي بالمدرسة، لا يمكن بحال أن تستوعب تدريبات عملية لكي متطلبات فن التمثيل بصفة عامة.

مهام المخرج في المسرح المدرسي

اختيار النص المسرحي

يختار المخرج النص المسرحي، من خلال إدراكه لتاريخ الأدب والمسرح ومن ملائمة هذا النص للنشاط المدرسي، من حيث مراعاة القيم الموجودة في المسرحية ومدى مناسبتها للمجموعة التي تقدمها، والجمهور المشاهد. مع تحديد الغرض الذي من أجله تقدم المسرحية (تعليمي، تثقيفي..).

وهناك ملاحظة هامة يجدر الاشارة إليها، وألا وهى قبل بداية أول بروفة للمسرحية، على المخرج أن يكون قد وضح خطته على الورق من حيث سبب اختيار النص، تحليله اختيار الممثلين، تصوره لشكل الديكور، الإضاءة، الموسيقى ... وعناصر العرض الأخرى، وتحديده المناطق الهامة في النص المراد تأكيدها، ملاحظات لأداء الممثل وحركته، كما أن هذه الدراسة تلقى مزيداً من الضوء على المشاكل الحرفية، وكيفية التغلب عليها مما تختصر كثيراً من الوقت في التنفيذ ... وهذه الخطة ليست نهائية، وإنما هي خطة مبدئية قابلة للتعديل والتغيير حسب تفاعل كل العناصر الفنية مع بعضها البعض أثناء الإعداد للعرض المسرحي.

الإمكانيات الحرفية

يجب ملاءمة النص للمكان الذي سيقدم فيه العرض المسرحي، هل هو في حديقة، أم في قاعة، أم نموذج المسرح الإيطالي ... ومعرفة ما يتطلبه هذا

العرض من أجهزة إضاءة وأجهزة صوت، وملابس، وملحقات ...الخ.

الإمكانيات البشرية

يحدد المخرج مع المدرسين الآخرين بالمدرسة، ومن خلال لقائه مع مجموعة الطلاب، أي الشخصيات سوف تقوم بالتمثيل، وأيها تشترك في تنفيذ الديكور وأيها في فريق الملابس، وأيها في فريق الموسيقى وأيها في الإدارة المسرحية ... إلى آخر مجموعات التنفيذ للعرض.

البروفات

يقوم المخرج بقراءة وتحليل النص فى بروفة خاصة لجميع المشتركين فى العرض، من حيث المكان والزمان، والمؤلف، وتوضيح الفكرة العامة وأبعاد الشخصيات بجوانبها الثلاث: الجسمية، والاجتماعية والنفسية ... وكيف تتشابك خطوط المسرحية من مواقفها المختلفة، وكيف تنفرج الأزمة لأحداث النص المسرحي، كل ذلك من البداية إلى الوسط إلى النهاية، بعد ذلك تنطلق كل مجموعة لكي تعمل بشكل مستقل بعد ما يحدد معها المخرج دورها (مجموعة الموسيقى، الديكور...الخ).

بروفات الأداء

يقوم المخرج مع مجموعة التمثيل بعمل بروفات، قراءة وتحليل النص أكثر تركيزاً، ثم يوزع الأدوار حسب مقومات كل شخصية في النص وما يناسبها من الطلاب، كما أن يجعل كل شخصية في المسرحية يؤديها ممثلان أو أكثر، حتى يمكنه اختيار الأفضل، وأيضاً إذا حدث مانع لأحدهما من أداء الدور،

يحل محله الآخر، وإذا كان هناك حاجة إلى العنصر النسائي في المدرسة البنين وإلى العنصر الرجالي في مدرسة البنات يمكن:

1- الاستعانة بعناصر من مدرسة مجاورة أو قريبة بالطرق الرسمية أو عن طريق الاتصال الشخصي.

2- يمكن حذف الشخصية إذا كان حذفها لا يؤثر على الأحداث تأثيراً مباشراً.

وعندما يستوعب الممثلون فكرة النص وأهدافه الصغرى في كل مشهد ويقتربون من حفظ الأدوار، ويستشعر المخرج أنهم يرغبون في التحرك لا شعورياً عند تلك اللحظة ينتقل إلى مرحلة أخرى.

مرحلة الحركة والعناصر الفنية

تتعاقب مراحل التدريبات من صياغة الحركة إلى تداخل العناصر المسرحية الأخرى (الديكور، والمؤثرات، والإضاءة ...) وتتكيف التدريبات بهذه العناصر الفنية وفقاً لطبيعة المستوى العمري الذي تتم ممارسة التجربة في نطاقه.

وإذا كان هذا الأسلوب يمكن ان يتبع مع المرحلة الثانوية والإعدادية، ألا أنه في المدرسة الابتدائية يمكن تقديمه عرض مسرحي من خلال الطلاب أنفسهم، فالموضوع يمكن أن يكون قصة يؤلفونها، مرتجلة، أو من احدى كتبهم الدراسية، ويأخذ المخرج في توزيع الأدوار (من يمثل، ومن يغنى، ومن يعمل الأشجار ومن يؤدى شخصية العصفور ...) وعندما يمكن أن يربط الحركة مع الكلمة والنغمة بشكل مباشر في آن واحد، وأيضاً بالنسبة لعناصر العرض المسرحي، ليس بالضرورة أن تكون مكتملة، وإنما يمكنه أن يركز على عنصر الموسيقى والغناء والحركات البسيطة والملابس ...لأن الإيقاعات

الحركية والنغمية والأزياء وألوانها شيء محبب إلى الأطفال في تلك المرحلة وبالنسبة للأداء التمثيلي، يكتفى المخرج بأن يشرح الموقف للطلاب، ثم بعد ذلك يترك لهم حرية التعبير تلقائياً، فلا يكون بالنسبة لهم نموذجاً يقلدونه.

والجدير بالملاحظة أن المخرج في ظل العملية المسرحية بمراحلها المختلفة، مطالب أن يتابع المجموعات الأخرى مثل مجموعة الديكور والموسيقى والملابس ... ويتحقق من الانجازات، ويحرص على عدم اشراك هذه العناصر الفنية مجتمعة في التدريبات منذ البداية، حيث أن أداء الطلبة لا يستجيب إلى التآلف مع كل المعطيات دفعه واحدة، وإنما يجب أن يتدرج، في تداخل هذه العناصر كلما اقتربت من البروفات النهائية.

ولا بأس عند اقامة التدريبات النهائية من تجميع جمهور تلاميذ المدرسة ومدرسيها، بهدف التعرف على مدى تقبل العرض واستطلاع الأفق، فيما يتعلق بما قد يشوبه من نواحي النقص بحيث يتسنى تدارك ذلك في العرض. وهنا المسرح المدرسي بالأطفال للأطفال في ظل رؤية متكاملة من التربية والمتعة الفنية، فالمسرح في هذا الإطار منهج تربوي فني في وقت واحد.

الفصل الثاني
مسرحة المناهج الدراسية

مسرحة المناهج الدراسية

إن المدرسة حلقة متوسطة، يمر فيها الطفل في دور يقع عادة بين مرحلة الطفولة الأولى التي يقضيها الطفل في منزله ، ومرحلة اكتمال نموه ، التي يضطلع فيها بمسئولياته في المجتمع."[1] ويرى جون ديوي "أن التربية تمل أحد العناصر الديناميكية في المجتمع تؤثر فيه كما تتأثر به، فالمجتمع المدرسي يمثل صورة مصغرة للحياة في المجتمع الخارجي الذى تتواجد فيه المدرسة، كما أن المدرسة لا يقتصر دورها على كونها مرآه تعكس حياة المجتمع ، بل تتعدى ذلك إلى القيام بمحاولة تحسينه وتطويره مما يتطلب من التربية أن تقوم بمساعدة التلاميذ على فهم المجتمع الذى يعيشون فيه، والأسس التي يقوم عليها بناؤه وتكوينه ، وما يسود بين أعضائه من علاقات، مستعينة في ذلك باللغة والأفكار."[2]

معنى ذلك أن لم تعد التربية في المدرسة مفهومة بأنها ذات بعد واحد، وهو بعد الذاكرة الحافظة فقط، بحيث تقاس قدرة هذه الذاكرة في الامتحان بما حفظته، ودونته في كراسة الإجابة، وتصبح الدرجة هي مقياس الكفاءة، تلك الطريقة التي صبت جميع التلاميذ في قوالب واحدة متشابهة، والتي ساهمت في هدم إمكانيات التلميذ العقلية، وذلك هو "المفهوم التقليدي للمنهج وهو الذي يؤكد أن المنهج الدراسي ... مجموعة المقررات الدراسية التي يدرسها

[1] عبد العزيز القوصي: أسس الصحة النفسية، مكتبة النهضة المصرية، الطبعة التاسعة، 1981، ص 203.

[2] فاروق عبد الحميد: تثقيف الطفل، فلسفته، وأهدافه ومصادره ووسائله، مرجع سابق، ص 87،88.

التلاميذ بالمدرسة "[1]

والواقع أن مفهوم التربية في المدرسة اليوم قد اخذ أبعاداً أخرى متعددة، فالمدرسة وحدة اجتماعية متنوعة، تساهم في بناء شخصية التلميذ العقلية والوجدانية والصحية ... ففي المدرسة يتعلم الطفل كيف يعيش، ويتعامل مع الآخرين، وكيف يقوم بأعمال معينة، وكيف يتعاون مع زملاءه، وكيف يتنافس معهم، وكيف ينجح، وكيف يفشل ... كل ذلك ليتعلم التلميذ كيف يتفاعل مع العالم الخارجي عندما يخرج إليه، وبشكل إيجابي، وهذا ما يسمى بالمفهوم الحديث للمنهج، والذى يؤكد بأن المنهج "مجموعة الخبرات التعليمية المربية التي يكتسبها التلاميذ داخل أو خارج المدرسة بإشراف من المدرسة ."[2]

والمقصود بالخبرة التعليمية هو موقف تعليمي منظم يخططه المعلم ويضع تصوره من حيث محتوياته واللازم له من إمكانيات ومواد تعليمية وأنشطة يقوم بها التلاميذ سواء داخل أو خارج الفصل بغرض تحقيق هدف تعليمي مرغوب فيه، أو مجموعة أهداف تعليمية، ويحقق للمتعلم النماء الشامل السوي، والذي يجعله قادرا على مواجهة المواقف الحياتية في بيئته وتحقيق حاجاته.

[1] عبد المنعم محمد حسين: تساؤلات الشباب الحائر، كمدخل لبناء المنهج الدراسي المناسب المكتبة الثقافية، 402، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1986، ص 100.

[2] المرجع السابق، ص 100.

وتحكى الكاتبة، فرانسواز زونابند عن تجربة فى إحدى المدارس بإحدى القرى القريبة من باريس، عن مدرسة اشتغلت فيها وأدخل المدرسون وسائل تربوية حديثة تستخدم الحوار والمشافهة، ومبادرة التلاميذ ومكتب المدرس في الفصل يوضع في نهاية الفصل، أي خلف ظهور الأطفال الذين يسمعون المدرس ولا يرونه، وهكذا يتجسد هذا الأسلوب التربوي الحديث القائم على إيصال المعلومات مشافهة ... كما ينمو خيال الطفل وحرية اختياره عن طريق إعداده ملفا شخصياً يدون فيه كل الموضوعات التي تهمه من تاريخ وشعر، وأدب، وطبيعة، ومن جهة أخرى يسهم التلاميذ في إعداد ملف رئيسي للفصل، ترتب فيه الوثائق التي تشيع الحياة في الدروس (من كراسات، وصحف، وصور فوتوغرافية، ومجموعة حشرات) وتوجه أهمية خاصة للبيئة المحلية والحياة القروية ، كما أن الطلاب يدرسون التاريخ والجغرافيا وعلوم الرصد ، في أثناء الحصص التي تعطى في الهواء الطلق.[1]

ومن هنا يتضح أن المدرسة الحديثة فى التربية تتجه صوب إعداد الطفل عقلياً وشخصياً، أكثر مما تتجه نحو تزويده بالمعلومات، أنها تؤهله إلى اكتشاف العالم المحيط به والمتفاعل معه.

ولعل أصدق دليل على أن التعليم بالخبرة المباشرة، له افضلية على الطريقة التلقينية، له أثره على تكوين التلاميذ لقد "سئل بعض الأطفال في مدينة

[1] انظر، مقال، الطفولة في قرية فرنسية، فرانسواز زونانبد، ترجمة أحمد رضا، المجلة الدولية للعلوم الاجتماعية، اليونسكو، العدد الأربعون، السنة العاشرة، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1980، ص 141.

نيويورك عن المصدر الذي يأتي منه اللبن، فقال البعض من القطط البيضاء أو الأرانب ناصعة البياض، وبعضهم قال من عند البقال "لم ير أطفال نيويورك في ذلك الوقت حيوانا كالبقر والجاموس، فليس في هذه المدينة الكبيرة مزارع ولا حيوانات ولا حقل"[1]

فعدم خبرة هؤلاء الأطفال بالعالم المحيط بهم من نباتات وحيوانات جعلهم لا يدركون ما هو مصدر اللبن، بينما لو كان هناك احتكاك مباشر مع البيئة لكانت الاجابة غير ذلك.

ولما للمسرح من خاصية التركيبية، والمشاركة على مستوى العرض المسرحي بين التلاميذ والمعلم، والتلاميذ مع بعضهم البعض، والتفاعل المباشر بين المؤدى والمتلقي، فبذلك تعتبر مسرحة المناهج من أنجح الوسائط التربوية لتحقيق الخبرة المباشرة سواء للمؤدى والمتلقي أيضاً، لأن العملية التعليمية خرجت من كونها معلومات تملأ بها عقول التلاميذ، وإنما هي خبرات يكتسبها الفرد لكي يتفاعل مع حياته بشكل أفضل. والمسرح هنا يستخدم "كوسيلة تعليمية هامة، لشرح الدروس وتبسيطها وتجسيدها في صورة سمعية بصرية. وهنا يصبح المسرح مجرد وسيلة وليس هدفاً في حد ذاته، أنه يستخدم ويستثمر لصالح المواد الدراسية ... فهو أسلوب تعليمي ووسيلة إيضاح "[2]

[1] نعمات أحمد فؤاد: أزمة الشباب وهموم مصرية، دار الحرية للصحافة والطباعة والنشر، يناير 1986، ص 116.

[2] مقال، المسرح المدرسي والجامعي، عبد التواب يوسف، مجلة المسرح، العدد العاشر، السنة الأولى، ابريل 1982، ص 43.

"والكثير من المربين قد أخذوا يفكرون جدياً في استخدام الدراما كوسيلة من وسائل الايضاح في تدريس الكثير من المواد الدراسية، وقد تكونت هذه الفكرة بعد أن لاحظوا مدى تأثير البرامج التعليمية التي يقدمها التليفزيون."[1]

" فالدراما في المدارس تساعد الطلاب بطرق كثيرة، أنها متعة وتمرين جيد، وتطور ثقتهم بأنفسهم، وتشجيع خيالهم، وتزيد تقارب الروح الجماعية "[2]

لكل ذلك يستخدم المسرح في مجال التعليم بأسلوب مسرحة المناهج التي تعنى "وضع المادة العلمية في إطار مسرحي"

ومن مميزات هذه الطريقة "إيجابياتها بالنسبة للطلبة المشتركين فيها، فهي تعمل على أن يندمج الطالب إيجابياً في العلوم التي يتلقاها، بدلا من أن يكون موقفه منها موقفاً سلبياً، فهم بذلك يرددون دروسهم وهذا يساعد الطلاب على تيسير الفهم وتعميق الأثر، وسهولة التذكر في قالب محبب إلى قلوبهم وأذهانهم فيمتزج التحصيل بمتعة اللهو"[3] للمادة المدرسية لأنها ارتبطت بخبرة معاشة في إطار مسرحي.

---

[1] سامي عبد الحميد، واسعد عبد الرازق، مشاكل العمل المسرحي في المدارس، مرجع سابق، ص 20.

[2] Tom Leadly and Terence Dixon: The Stage, Lutterworth Press – London 1970, p.68.

[3] نشرة، ألوان النشاط الفني والمسرحي، اعداد، عبد الوهاب رفاعي، وزارة التربية والتعليم، دار ومطابع الشعب، بدون تاريخ، ص 44.

ولا يشترط أن تؤدى هذه العروض على خشبة المسرح، وإنما الفصل الدراسة أنسب الأمكنة لها، كما يجب أن يراعى المدرس، أن يشترك جميع الطلاب في تقديم المسرحية، حتى يحفظوا كل الأدوار الموجودة والتي هي في الحقيقة إحدى المواد الدراسية المقررة عليهم.

وثلاث مناهج يمكن استخدامها في المسرح المدرسي للتنفيذ:

أولاً: الدراما المبتكرة Creative Drama

ثانياً: التمثيل الصامت الثانية PANTOMIME

ثالثاً: النماذج المسرحية Theatrical Models

أولاً – الدراما المبتكرة: Creative Drama

والمستلزمات الأساسية للدراما المبتكرة هي:

1- مجموعة أطفال

2- قائد أو مدرس مؤهل

3- مكان يتسع لحركة الأطفال بحرية

4- فكرة تمكن من الإبداع من خلالها[1]

والمكان الذي تؤدى فيه " ليس محدد فيمكن أن يكون الفصل أو في الهواء الطلق، أو مكان مفتوح، أو في أي وقت أثناء أو بعد ساعات الدراسة وهي

[1] Geraldine Siks: Creative Dramatics, An Art for Children, New York, Harper and Brothers, 1958, p.19.

ليست محددة بوقت محدد أو بأمد محدد "[1]

إن الدراما المبتكرة تهدف – من خلال عمل الجماعة وتفاعلها إلى تطوير حرية التعبير الجسدي، والأحاسيس والمهارات اللغوية، وتزيد الثقة بالنفس، والوعي والفهم الذاتي، أنها تطلق الإبداع الكامن في كل فرد، وتمده بالسعادة لذلك فهي" تصلح أن تكون أسلوباً تربوياً متكاملاً او يفاد منها في جميع جوانب تربية الطفل. سواء في مجال التثقيف أو في مجال الإرشاد والعلاج النفسي"[2]

والدراما المبتكرة في المجال الدراسي، ستكون عبارة عن فكرة يحاول أن يستخرجها المدرس من التلاميذ أو أن يطرحها عليهم، ثم يبدأ الجميع من خلال ذواتهم ابتكار مواقف وشخصيات وحوار في إطار هذه الفكرة – موضوع من المقرر الدراسي – بصورة مرتجلة في الحوار والحركة ويمكن أن تتحول إلى نص مسرحي.

ومن هنا يتضح، عدم وجود نص، فالفكرة والموقف والنص تبتكر من خلال التلاميذ، كما أن الاعتماد على الوسائل الفنية (الملابس، المناظر، الملحقات ...) في ذلك النوع هو استخدام ما هو متاح في الفصل مع الأدوات البسيطة التكلفة، والتي يمكن أن يصنعها التلاميذ من خامات غير مستعملة، كما يمكن استخدام الموسيقى في خلق جو وجداني خاص نحو الموضوع، وتحث على التعبير.

[1] Jed H Davis and Nary Jane Evans: Theatre, Children and Youth, Anchorage Press, U.S.A, 1982.P.267.

[2] مقال، الدراما الإبداعية عند الأطفال، عفاف عويس، مرجع سابق، ص 31.

والجمهور هو مجموعة التلاميذ أنفسهم، فلا يوجد جمهور بالمعنى المتعارف عليه، حيث يمكن للمدرس تقسيم الفصل إلى مجموعات، وعدد المجموعة المناسبة في هذا النشاط تتراوح ما بين خمسة عشر طفلاً إلى ثلاثين أو خمسة وثلاثين طفلاً وتؤدى كل مجموعة العمل المقترح بالتناوب مع المجموعات الأخرى.

ولكي يصبح دور الدراما المبتكرة فعال وإيجابي، فعلى المدرس أن يشيع روح الود والطمأنينة، لدى التلاميذ حتى لا يشعروا بالخجل وبذلك يعبر كل واحد منهم عن مكنون نفسه بحرية وتلقائية، وعليه أن يستخرج الأفكار من التلاميذ أنفسهم بإثارة أفكارهم بأسئلة مجردة مفتوحة تحلق بهم فى عالم الخيال، ولكنها مستمدة من واقع الموضوع الدراسي، ماذا؟ متى؟ كيف؟ ولماذا؟ أو أن يطرح عليهم أفكاره ويجعلهم يطورونها، وعليه أن يختار شكل حجرة الدراسة – كما سيأتي في الفصل التالي – بحيث يتلاءم مع الموضوع المطروح للمعالجة.

ويكون من المستحسن بعد انتهاء كل وحدة من التجربة المبتكرة، أن يطرح المدرس، ما تم تنفيذه للمناقشة، وتبادل الرأي بين التلاميذ بعضهم البعض، وبينهم وبين المدرس، لأن استخدام هذا الأسلوب من شأنه أن يقوى الحاسة النقدية والتذوق واكتشاف السلبيات والإيجابيات، من خلال الروح الاجتماعية لدى التلاميذ.

عن طريق الدراما المبتكرة في مجال المرحلة الابتدائية تتحول المقطوعات الشعرية، في مادة اللغة العربية إلى مسرحية، فمثلا في قصيدة "الطائر "[1]

الطائر الصغير مسكنه في العش
وأمه تطير تأتى له بالقش
تخاله الطيور إذا بدأ في الفرش
كأنه أمير يجلس فوق العرش
يا طائرا ما أجملك يا زهرة في الشجر
أنت عـ الغصن ملك مكلل بالزهر
سر في هواء حملك وطر بغير حظر
لولا جهاد الأم لك يا طائرا لم تطر

فيمكن للمعلم أن يقوم بشرح الابيات والكلمات شرحاً وافياً، ويحدث التلاميذ عن الطيور وعالمهم الجميل الذي يساعد ويعطف ويحنو فيه الكبير على الصغير. ويستثير خيالهم لتصوير المكان، وتفهم الشخصيات، ثم يوزع الأدوار، ويطلب من أحدهم أداء دور الطائر الصغير، ويطلب من تلميذة أخرى القيام بدور الأم ثم يختار مجموعة تقوم بدور كورس يغنى الأشعار ، ومجموعة تقوم بدور الأشجار، ثم يقوم الطائر الصغير بأداء حركات عصفورية صامته ، متنقلاً بين الأشجار، وكذلك الأم، بحيث يتناسب الكلام مع توقيت الحركة حسب معنى الأبيات، فإذا كان المعنى أن يأتي بأعواد قش لبناء البيت، فالحركة تؤدى هذا المعنى – وهكذا تتبادل المجموعة القيام بالأدوار داخل الفصل ، وبذلك ستكون القصيدة محبة إلى التلاميذ .

[1] عبد التواب يوسف: ديوان الهراوى للأطفال، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1985، ص 110.

ويمكن أيضاً للمدرس أن يوضح للطلبة الصغار ظواهر عملية (سن 6 – 9) عن طريق الدراما المبتكرة، بأن يبين للطلبة كيفية سريان التيار الكهربائي، وذلك بأن يطلب منهم أن يتحلقوا في دائرة، ويمسك كل واحد بالآخر على طول خط الدائرة، وهذا يعنى أن الدائرة مستمرة، ويمكن أيضاً توضيح الطاقة لقوة الجذب المغناطيسي فيقسم الطلبة إلى مجموعتين واحدة جاذبة والأخر مجذوبة. ويمكن أيضاً لمادة الجغرافيا، أن تؤدى بأسلوب الدراما المبتكرة حيث يمكن للطلاب أن يجسدوا شخصيات ترمز إلى معالم تلك المادة فعلى سبيل المثال يمكن لطالب أن يمثل دور الليل وآخر دور النهار، وآخر الشمس وآخر القمر وآخر الشروق وآخر الغروب.

وفى مادة العلوم يمكن أيضاً أن يتقمص الطلاب شخصيات ترمز إلى مختلف أعضاء الجسم كالعينين والأذنين والقلب والرئتين، أو يمكنهم تنفيذ نفس الأسلوب مع الأمراض والحشرات والحيوانات المختلفة، والطيور بأنواعها، وفى مجال الكيمياء يخلع الطلبة على أنفسهم أسماء المواد الكيميائية مثل الزئبق والفلزات والأحماض والغازات وما شاكل ذلك.

وعند مسرحة هذه المواد وأداءها بالشكل الابتكاري، يجب مراعاة الخصائص العلمية لكل مادة. إن استخدام هذا الشكل المسرحي يبعث الحياة في المادة المدرسية بل ويبعث الماضي واقعا حياً، فتنساب الحقائق إلى نفوس الأطفال بسهولة وترسخ في ذواتهم دون جهد، وبخاصة إذا قدمت هذه المسرحية من قبل الأطفال أنفسهم، إعداداً وتمثيلاً تحت قيادة المعلم، وبذلك تفوق قيمة المادة التعليمية الممثلة، بهذه الخبرة المباشرة، عنها بين دفتي كتاب.

ويفضل في المدارس الابتدائية استخدام أسلوب الدراما المبتكرة، لأنهم في هذه المرحلة "ليسوا في حاجة إلى التعقيدات الفنية للشكل المسرحي التقليدي، أضف إلى هذا أن المسرح يثير حساسيتهم بسبب وجود متفرجين، كما أنه يتلف صدقهم ويعلمهم الادعاء والمظهرية."[1]

فمن خلال زيارات ولقاءات بيتر سليد P. Slade إلي 32 ألف طفل – تحت الرابعة عشرة من العمر– خلال عام واحد، وسؤالهم حول حبهم لذلك الأسلوب ، أم الدراما المكتوبة، فمن بين الـ32 ألف طفل "ثلاثة فقط قرروا أنهم يفضلون التمثيليات المكتوبة."[2]

كما وجهت أيضاً إلى الأطفال أسئلة أخرى، وكانت إجاباتهم كالتالي:
سؤال: هل يساعدك التمثيل على التعرف على الأشياء؟
جواب: نعم، أنى متأكد أنى أعرف قدراً مناسباً عن الحياة لأني أمثل كثيراً، أنى أشعر دائماً أنى شخصية هامة.
سؤال: هل تمثل في مدرستك بالطريقة التي نمثل بها نحن هنا (الدراما المبتكرة)؟
جواب: لا، أنه لأمر مؤسف حقاً فإن أغلب المدرسين عندنا لا يسمحون لنا بالتمثيل، أنهم يصرون على تقديم مقترحاتهم طوال الوقت.
سؤال: هل ترى أن من الممتع أن تمثل بهذه الطريقة (الدراما المبتكرة)؟

---

[1] بيتر سيليد: **مقدمة في دراما الطفل، ترجمة كمال زاخر، منشأة المعارف بالإسكندرية، 1981، ص 118.**
[2] المرجع السابق، ص 106.

جواب: نعـم.

سؤال: هل هو أمر سهل عليك؟

جواب: أنه من السهل أن نمثل وأنت معنا، أنك لا توقفنا لتسألنا لماذا نعمل ذلك على هذا النحو، أو أن تخبرنا بأمور طوال الوقت. أنى لا أتمكن من التمثيل على هذا النحو عندما تكون معنا مدرستنا، فهي تقول إن ما نعمله شيء رديء.[1]

أما استخدام المسرحية المكتوبة في المرحلة الابتدائية فيجب أن تعتمد "عادة على أساس الأناشيد والقصائد المليئة بالمناظر الحركية والأناشيد الجماعية. وحيثما يكون بالقصيدة كلام كثير مخصص لشخصية واحدة، فالأوفق أن يوزع الدور بين عدة متكلمين، بمعنى أننا إذا وجدنا دورا لشخص خائف أو مرتعب حولناه إلى جماعة من الخائفين أو المرتعبين."[2]

وقد يكون في المنهج المدرسي قصة مقررة في كتاب القراءة أو التاريخ ... وهذه طريقة مبسطة للمعلم يمكن اتباعها مع تلاميذه لكي يحول القصة من شكلها الوصفي السردي إلى شكلها المكثف الحواري في إطار مسرحي، من خلال الدراما المبتكرة.

1- يمكن للمعلم حكاية القصة.

2- تقرأ القصة.

---

[1] المرجع السابق، ص 104.

[2] أ.ج. بيرتون: التمثيل في المدارس، مرجع سابق، ص 74.

3- يناقش المعلم التلاميذ في مجرياتها وتطور أحداثها وهدفها.

4- يناقش التلاميذ في طبيعة الشخصيات.

5- يطلب المعلم من التلاميذ أن يحكوا القصة بأسلوبهم الخاص.

6- يعاد القاء القصة عليهم، مع التركيز على النقط التي تعتبر هامة بالنسبة للتمثيل.

7- يناقش المعلم التلاميذ فى كيفية تبدأ المسرحية؟ وما هو مركز الاهتمام الرئيسي في المسرحية؟ هل نحتاج مشاهد أخرى تؤكد الهدف؟ كيف ننهى المسرحية؟

8- يجعل المعلم الفصل كله يمثل المواقف الرئيسية مع إبراز الحوار الضروري.

9- يمثل التلاميذ كل مشهد على حدة.

10- يعاد تمثيل الرواية كلها كاملة.

11- يناقش المعلم التلاميذ، في الملابس المناسبة للشخصيات وطبيعة المكان الذي تدور فيه الأحداث.[1]

هذه الطريقة يمكن اتباعها مع المراحل الدراسية المختلفة، مع مراعاة المراحل السنية، إذ تختلف المناقشات في المرحلة الابتدائية، عنها في المرحلة الإعدادية والثانوية، فكلما تقدمت الأعمار، كان الحديث أكثر تفصيلاً.

[1] انظر المرجع السابق، ص 69 وما بعدها.

كما يمكن استخدام الدراما المبتكرة أيضاً في تصوير الكلمات من خلال فن التمثيل الصامت

ثانياً: التمثيل الصامت Pantomime

إذا كانت العملية المسرحية تتحدد أساسياتها بالمكان والفكرة والمؤدى (الممثل) والجمهور، الى جوار عناصر فنية أخرى مثل الموسيقى الديكور الملابس الإضاءة.....فأن الممثل في هذه العملية الفنية يعتبر حجر الأساس في العرض المسرحي، وهو العنصر الإنساني الذي يصنع التواصل الشعوري واللاشعوري بين فكر الكاتب ورؤية المخرج وبين الجمهور.

ومن هنا فأن الممثل مبدعا في دورة للشخصية التي يؤديها – بأبعادها الاجتماعية والمادية والنفسية – لأنه يفهمها ثم يستشعرها ثم يعبر عنها بأدواته الجسدية والصوتية والانفعالية، وناقلا إلى كل القيم الفكرية والجمالية والعاطفية في إطار مرئي ومسموع من خلال العرض المسرحي.

ولما كان المحور في التمثيل الصامت هو خصوصية إلى التركيز على البعد المادي للممثل وهو الجسد، فمن الضروري إلقاء الضوء على التعريف لهذا الفن الذى لم يأخذ حقه من الدراسة والتقديم على الساحة المصرية والعربية، ألا وهو فن "التمثيل الصامت MIME " ، والذى يتفق في تعريفه – في عالمنا المعاصر من منظور الكاتب – مع مصطلح فن " التمثيل الإيمائي

Pantomime" بمعنى " التعبيرات الصامتة التي تؤديها حركات الجسم " ، وإن كانت هناك اختلافات بين المفهومين من الوجهة التاريخية، كما يذكر د. إبراهيم حمادة[1] أن الميم – التمثيل الصامت – Mime مصدر التعريب هو الكلمة اليونانية Mimeses أي محاكاة . وهذا المصطلح يشير إلى جماعة الممثلين ولاعبي الأكروبات المتجولين الذين كانوا يعرضون قصصهم ذات الأغاني والحركات والأصوات التي تقلد الغير، والتي تؤدى على مصطبة خشبية في الشوارع والميادين. أما مصطلح التمثيل الإيمائي Pantomime فهو نوع من الفن اشتق من مصر الفرعونية ، وكانت الحبكة في التمثيلية الايمانية تؤدى بتعبيرات الممثل الجسدية دون استخدام كلمات ، وأن كان هناك ضرورة لتوضيح الموقف فكانت تستخدم الأغنية .

ويمتد الخلاف بين البانتوميم والميم الى القرن الثامن عشر والتاسع عشر بل والعشرين، حيث أن الأول يشير الى التعبير الإيمائي الجسدي عن الموقف، والثاني " شكل تعبيري متعدد الأوجه يقع في صميم فن المسرح، ذلك المسرح الذي يقوم على ممثل خلاق يحدد التركيبة التي تشمل الحركة والنص والموسيقى والإضاءة والديكور، ويتكشف لنا الميم بصفته مهد الحركة.... وهو الرحم الذي تخلق فيه المسرح.."[2]

ولكن الباحث يرى أن هذه الخلافات إنما هي خلافات ترجع الى جذور ومنابع

[1] إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار الشعب، بدون تاريخ، 276.

[2] توماس ليبهارت، فن المايم والبانتوميم، ترجمة بيومي قنديل، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1995، ص 62.

تاريخية، وأنه ليس هناك فارق بين التعريفين في المنظور الحديث على اعتبار أن كليهما يعبرا على استخدام لغة الجسد في التعبير، أما العناصر الأخرى مثل الديكور والموسيقى والملابس والإضاءة والقناع.... إنما هي عناصر تتحدد طبقا للموضوع، وأيضا لوجهة نظر المخرج للعرض المقدم، ويؤكد ذلك الممثل والمخرج للتمثيل الصامت رتشارد موريس عند زيارته لمصر فى عام 1978، للمعهد العالي للفنون المسرحية، ولقد سألته عن "ما هو الفارق بين الميم والبلنتوميم؟ فأجاب بأنه ليس هناك فارق بين الميم والبانتوميم مـن وجهـة نظرة."[1]

إن استخدامنا المتشعب لكل من اللغتين المنطوقة والمكتوبة كثيراً ما يجعلنا ننسى أن هناك لغة ثالثة: هي لغة الحركة. فهي لغة تصدر عنا مقرونة بتصرفاتنا وأفعالنا، انها لغة قديمة قدم الأنسان نفسه، لأنها أول لغة استعان بها ليعبر عن ارادته، وعن مخاوفه، وعن رغباته وحاجاته، انها لغة حية ما بقيت الإنسانية تخفق بالحياة.

إن حركة الجسم الإنساني لغة تحيا في شتى الفنون على سبيل المثال: في النحت، الرسم، الباليه، الخطابة، الأدب...في كل فن يتعرض لتصوير الأنسان في تفكيره أو في شعوره أو في قيامه بأي فعل من الأفعال، وذلك لوعى الفنان بالتعبير الحركي الذي يصدر عن الجسم في المواقف المختلفة، ونضج الوعي

[1] حديث محمد أبو الخير مع رتشارد موريس الممثل والمخرج الأمريكي للتمثيل الصامت، المعهد العالي للفنون المسرحية، 1978.

بهذا التعبير الحركي يمكن أن يبلغ فهما عميقا من خلال تشريح علمي ومعرفة حقيقية للحركة الجسمانية في مختلف مظاهرها وأبعادها.

وفن التمثيل الصامت هو تعبير الممثل من خلال الحركة والإشارة والإيماءة على توصيل معنى إلى الجمهور المشاهدين، ومن أهم الوسائل التي يوصل بها الفنان انطباعاته إلى الجمهور هي جسده، والذي يجب أن يكون لديه قدرة عالية على التحكم فيه. ومن هنا يجب على فنان التمثيل الصامت أن يكون قادراً على إبراز تفصيل وحدة الحركة، مثل إبراز تعبير الوجه، وحركة اليد، وحركة القدمان، وهذا لا يتأتى ألا من خلال التمكن والسيطرة على جميع أجزاء الجسم، حتى يمكن التحكم في تحريك جزء دون الأجزاء الأخرى.

إن مشهد التمثيل الصامت هو عملية تحويل الفكرة أو النص المسرحي من دفتي كتاب إلى صورة مرئية أمام الجمهور، إنما هي عملية بث الحياة والروح في الفكرة أو النص، هو عملية تحول من الساكن إلى المتحرك، بمعنى آخر ان هناك إعادة بناء واقع جديد للعمل الفني، من خلال الحركة، والتي هي جوهر العمل في فن التمثيل الصامت.

"الحركة المسرحية هي نتاج عملية نقل وتوصيل الأفكار والمشاعر الى الجمهور من خلال عناصر الآداء، فهي التعبير المرئي عن الفكر والتجسيد الحي للفعل...إن الحركة تحدد أنماط السلوك المبنية في الأفراد والثقافات"[1]

[1] جوليان هلتون، نظرية العرض المسرحي، ترجمة د. نهاد صليحة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1994، ص 159.

إن الحركة المسرحية للممثل بصفة عامة وممثل الميم بشكل خاص هي مرآه للشخصية، وهي أيضا مؤشر لها، فحركة الممثل هي دلالة للكشف عن طبيعة الشخصية التي يقوم بها بأبعادها الثلاثة ـ البعد المادي، والبعد الاجتماعي، والبعد النفسي ـ ومن هذا المنطلق فهي تحدد فهم وإدراك المشاهدين لهذه الشخصية.

وحركة الجسم للممثل تنقسم إلى ثلاثة أقسام رئيسية: ـ

1ـ حركة تعبيرات الوجه لتصنع الإماءة
2ـ حركة الرأس واليدين لصنع الإشارة
3ـ حركة الساقين للانتقال من مكان الى آخر

ان الحركة قد تكون مفرده وأيضا قد تكون مركبه لأكثر من عنصر، وفى كلا الحالتين، ان اتقان الحركة والوعي بالمضمون الذي يجب توصيلة شيء هام لممثل التمثيل الصامت، ومن ثم فان التدريب لجميع أجزاء الجسم ضرورة حتمية، لوعى الممثل بما يرسله من اشارات وايماءات وحركات، وذلك لخلق تيار معرفي من الدلالات بينه وبين المتفرج.

> إن دراسة التعبير بالحركة لدى الممثل ـ وممثل التمثيل الصامت بكل خاص ـ تنهض بدورها أولا وقبل كل شيء مع أساس معين من التربية البدنية، على الوجه الذى يكسب جسمه مرونة تامة ويجعله يجيد التحكم في جميع حركاته وسكناته...في ملامح وجهه، واتجاهات راسه وحركات يديه، وذراعيه، وقدميه، وساقيه، وجذعه...انها

> مرحلة تدريبات عضوية متتابعة يقوم فيها مثلا بالتدريب على الاسترخاء التام، ثم على التنفس، ثم على أن يجعل كل عضلة من عضلات جسمه تقوم بدورها...لأنه بعد أن يتمكن من معرفة كيانه العضوي ومن التحكم فيه، سيستطيع أن يجعل منه خادما مخلصا لأرادته، وبالتالي لأدائه الفني...ولأنه من هنا، من هذه البداية بالذات، يستطيع كممثل أن يكون فنانا وخالقا بكل معنى الكلمة.[1]

هذا بالإضافة إلى أن " الملامح الثلاثة التي تتطلبها الحركة حتى تكتسب قيمة جمالية، الجمال الميكانيكي، قدرتها التعبيرية، والمتعة المرئية التي تعطيها."[2] مدرستان أساسيتان في أسلوب الحركة في فن التمثيل الصامت:

المدرسة الأولى: الحركة الميكانيكية The Mechanical Movement

إن أسلوب هذه المدرسة ينبع من التركيز على طبيعة الحركة وشكل الحركة الجسدية في بعدها الخارجي، أي أداء الحركة بإتقان ولكن دون الاهتمام بالإحساس المتولد من الموقف الذي تؤدى فيه الحركة، إنها ذات بعد أحادي حيث الشكل المادي له الصدارة، وهى مدرسة قديمة في التمثيل الصامت، كان يتزعمها جان ديبورو (1846/1796) الذي اخترع الشخصية الميمية بيروت Pierrot والتي صارت من أشهر الشخصيات في عصرها .

---

[1] نبيل الألفي (مذكرة) منهج نظريات تمثيل، المعهد العالي للفنون المسرحية، 1986، ص 10.

[2] توماس ليبهارت، فن المايم والبانتوميم، مرجع سابق، ص 16.

المدرسة الثانية: الحركة التعبيرية The Expressive Movement

تركز هذه المدرسة على أن تكون الحركة الجسدية لممثل الميم حامله للمشاعر والأحاسيس التي تثيرها المواقف والأحداث، انها المحاولة في الغوص في أعماق الحالة الداخلية، وأن يعكس الجسد الإنساني كل الخلجات والانفعالات النفسية للحظة الدرامية، أن الشكل والفعل هنا في نسيج واحد مثل تلاحم الروح والجسد، وهذه هي المدرسة الحديثة والتي يتزعمها كثير من الرواد مثل مارسيل مرسو وجان لوى بارو من فرنسا، وبيتر ماكال ونيمو من ألمانيا ونورا لى من إنجلترا ورتشارد موريس من أمريكا وأحمد نبيل من مصر.

منهج الحركة في التمثيل الصامت

يتحدد منهج الحركة في التمثيل الصامت وفقا إلى الموضوعات التي يطرحها العمل الفني، ويمكن أن تتلخص في الآتي:

(أ)الحركة في إطار الحياة اليومية The Everyday life Movement
تعبر الحركة هنا عن مواقف من الحياة اليومية، وأيضا بطريقة أسلوب الحركة في الحياة اليومية من البساطة والتلقائية، مثل ركوب الأتوبيس، زيارة لحديقة الحيوان، عمل كيكة، محاولة الإمساك بفراشة .....الخ.

(ب)الحركة التراثية The Traditional Movement

في هذا المفهوم تتضمن الحركة الاهتمام بالبعد التاريخي وأيضا الأسطوري، لأن الحركة في شكلها وسرعتها وإيقاعها يمكنها أن تعبر عن الإنسان البدائي أو الفرعوني، وفى موضع أخر يمكنها أن تعبر عن الملك جلجامش أو الأمير هاملت أو صلاح الدين الأيوبي، إن التعبير عن المعرفة التاريخية أو الأسطورية من خلال جسد الممثل لهو شيء جوهري لممثل الميم.

(ج)الحركة التجريدية The Abstract Movement

أن الحركة وسيلة كشف وتعبير عن المطلق – أنها محاولة التخلص من الشكل الفيزيقي للإنسان ومحاولة السعي إلى إبداع تكوين وتشكيل جمالي، أنها الانطلاق بالحركة لكي تعبر عن الشاعرية والقيم الجمالية في الفراغ المسرحي بشقية الزماني والمكاني أن الحركة في هذا الإطار تعبر عن الحلم، عن الماضي، عن الأمل، الموسيقى، النور .....والجسد الإنساني يستشعر هذه المعاني، ويتشكل في تكوينات معبرا عن هذه الحالة.

العناصر الفنية والتمثيل الصامت

إن المقصود بالعناصر الفنية هو استخدام الديكور، الملابس، الإكسسوار، القناع، الإضاءة، الموسيقى، المؤثرات الصوتية، في عرض التمثيل الصامت.

هناك تيار لا يؤيد استخدام العناصر الفنية، ويعتمد الممثل في هذا الإطار على عنصر الحركة بشكل جوهري وأساسي في تجسيد ما ليس موجودا في الفراغ المسرحي، ومن هنا يتطلب من الممثل أن تكون مهارته الحركية، وقوة خياله

وتركيزه، وأحاسيسه، ذات حرفية عالية، حتى يمكنه أن يعبر بحركاته واشاراته وايماءاته عما ليس موجودا في الفراغ المسرحي، ولكي يكون مقنعا إلى الجمهور المشاهد.

وتياراً آخر يؤيد استخدام العناصر الفنية، حيث أن هذا الإطار جزء من عناصر التركيبة الشاعرية النابعة من التفاعل بين حركة الجسم وحركة الديكور والملابس والإضاءة وقطع الإكسسوار واستخدام القناع والموسيقى في نسيج هرموني، وبين هذه الفنون، حتى يكون هناك تواصل بين المؤدى في الصورة المرئية المسموعة والجمهور. بل يذهب مؤيدو هذا المنهج إلى استخدام أشياء بعيدة كل البعد عن الميم مثل الصوت الإنساني والكلمة، أن فنان الميم يمكنه أن يستخدم بعض الأصوات الصادرة من ارتطام مقدمة أو مؤخرة قدمه بالأرض، وفى هذه الحالة يجب أن تكون حركاته محسوبة بدقة، ومركزة حتى يكون من السهل على المشاهدين فهمها بسهولة ويسر، وأيضا ففي مواقف أخرى يستخدم أصوات معبرة عن حالة الفرح أو الغضب، بل وفى أحيانا أخرى يستخدم الكلمات والجمل البسيطة مثل " نعم ،لا، لن أذهب " حيث يكون للكلمة المنطوقة دلالة تفوق الحركة في تكثيف اللحظة الدرامية والتعبير عنها داخل الحدث المسرحي.

ويمكن للمعلم أن يقترح مجموعة من المشاهد الصامتة التي تسمح للطلاب التعبير بقدراتهم الجسدية، على سبيل المثال يتخيل الطلاب أنهم على شاطئ بحر في فصل الصيف، وعلى كل فرد أن يعبر بجسده عن الفعل الذى يقوم به في حالة الثبات، وعلى المعلم أن يترك العنان لخيال الطلاب أن يقدموا ما

عندهم ثم يتناقش معهم في الأشكال التعبيرية التي يقدمونها وهل هذا مناسب أم لا، فيمكن أن نجد من يلعب كرة المضرب، ومن يبنى بيت من الرمال، ومن يلعب الكرة الطائرة، ومن يأكل سندوتش، ...الخ، ويمكن تطوير المشهد من الصورة الثابتة إلى الصورة المتحركة.

ويمكن للمعلم أن يطلب من الطلاب أن يتخيلوا أنفسهم علماء على سطح القمر، وهنا مجموعة من الأسئلة للمساعدة، ماذا يرتدون، ما هي الآلات التي معهم؟ ماذا يجمعون من على سطح القمر؟ كيف يمشون على سطح القمر؟ هل هناك فارق بين السير على سطح القمر، والمشي على الأرض؟ هل يوجد جاذبية على سطح القمر؟ يحاول المعلم في البداية تحفيز الطلاب للمناقشة لكي يتعرف الطلاب على طبيعة الموضوع، ثم تقديم الفعل الصامت أولاً في حالة الثبات ثم بعد ذلك في حالة الحركة، مع إيجاد علاقات بين الشخصيات بعضها البعض في إطار الحدث الدرامي.

كما يمكن في حصص اللغة العربية أو الإنجليزية حيث يستطيع المعلم أن يكتب على البطاقات كلمات، يقوم فريق من التلاميذ بأداء مشهد تمثيلي صامت يعبر عن مقطع من الكلمة، أو الكلمة كلها، ثم يحاول الفريق الآخر استنتاج الكلمة وشرح معناها، ويدخلها في جملة مفيدة، وهكذا يتبادل الفريقان المواقع. ويمكن استخدام كلمات صالحة لأن تقسم على مقاطع مناسبة مثل عرقسوس، جردل، أو كلمات مثل زهرة وتعاون، وحب، وتضاد، وحرية ...كما يمكن استخدام هذه الطريقة في حصص اللغة الإنجليزية بدلا من أن يقتصر تعليم المفردات على القواميس والمناقشات فقط، يمكن أن نضع كل كلمة في مشهد

تمثيلي حيث يقسم الفصل مجموعات، وتأخذ كل مجموعة بطاقة مكتوبة عليها الكلمة التي سوف تستنتجها المجموعة الأخرى، ثم يطلب من أحدهم هجاء الكلمة المذكورة وأن كانت هي اسم أو فعل أو صفة مثل كلمة:

نجاح Success (n.)

ينجح Succeed (V.)

ناجح Successful (Adj.)

ويمكن أن تطلب منهم تمثيل عكس الكلمة، ويقوم الفريق الآخر باكتشاف الكلمة وعكسها مثل:

بالداخل Outside

بالخارج Inside

كما يمكن أن يطلب المعلم القيام بتمثيل لكلمة واحدة بأكثر من معنى ويقوم الفريق الآخر باكتشاف الكلمة، والمعاني المختلفة لها حسب المواقف المختلفة مثل كلمة:

ثروة Wealth

بمعنى Fortune

حظ Luck

وفى كل مرة يقوم التلاميذ بهجاء الكلمات، وإذا أخطأ الفريق في معرفة معنى الكلمة، يعاد التمثيل مرة أخرى، ويكون هناك امتحانات تحريرية مؤسسة على هذه المسرحة، كما يجب أن يراعى المعلم أن ذلك الأسلوب يمكن أن يكون ممتعاً وشيقاً للتلاميذ، لذا عليه ألا يبعد عن الهدف التربوي وينحو نحو التسلية ومضيعة الوقت.

إن الأسلوب السابق عرضه، للدراما المبتكرة يمكن أن ينمى الطاقات الإبداعية لدى التلاميذ، لذا فعلى المهتمين في وزارة التربية والتعليم الاهتمام بذلك الأسلوب في الساحة التعليمية.

ثالثاً – النماذج المسرحية Theatrical Models

إن طريقة النماذج تقوم على وضع نماذج درامية، تتناول المناهج التي تدرس ويضعها متخصص فني، أو يحاول وضعها المدرس نفسه من هيئات التدريس، إذ كان قد زود بأسس بكتابة المسرحية أو تقوم على اختيار مسرحية ملائمة من المكتبات، ويؤديها طلاب المدرسة، بمساعدة المدرس.

ولمسرحة المناهج مستويات، الابتدائي، الإعدادي، الثانوي، وهي تتدرج من نص لا يتجاوز الربع ساعة، وفى لغة وشخصيات ومواقف بسيطة كما في مسرحيات تعليمية للمرحلة الابتدائية تأليف، أحمد شوقي[1] (الموجة الأول بشرق القاهرة التعليمية سابقاً) إلى قصة مدينتين لتشارلز ديكنز، وعروس رشيد، محمد فريد أبو حديد إلى يوليوس قيصر شكسبير، في لغة رصينة وشخصيات وأحداث معقدة بما يتناسب مع طلاب المرحلة الثانوية.

إن هذا الشكل إنما يتبع الأسلوب الذي يتطلب المقومات المتكاملة للمسرح،

[1] مكتبة علوي، 1973.

ويمكن أن يؤديه الطلاب أنفسهم، ويمكن أيضاً أن يقدمه مسرح عام، وتذهب المدرسة إليه لمشاهدته.

كما يمكن أن تأخذ طريقة النماذج اتجاها أكثر رحابة، وأكثر عمقاً، بمعنى ألا يقتصر هذا الأمر على المواد المقررة فقط، وإنما يتعداها ويلقى أضواء وظلالاً على هذه المواد، من خلال تقديم أعمال مسرحية أو ممسرحة، ذات اتصال غير مباشر بالموضوع المدرسي، فمثلاً إذا كان مقرر على إحدى السنوات مسرحية "أنتيجون" لجان آنوي، فيمكن تقديم مسرحية "أنتيجون" لسوفوكليس، وهنا سوف يدرك الطلاب وجه آخر للمسرحية، من خلال عصر مختلف ، وكاتب يضع رؤية مغايرة للنص، وهذا سيجعل الطلاب يعقدون مقارنات حول كلا الكاتبين وطبيعة النص، أوجه التشابه، وأوجه الاختلاف .. أن ذلك يثرى المادة، بعرض وجهات النظر المختلفة التي تؤكد الموضوع المقرر.

كما يمكن أن يعرض الوجه الآخر للكاتب، فمثلاً إذا كانت مسرحية "ماكبث" لشكسبير مقررة، فيمكن تقديم مسرحية " حلم ليلة صيف " لنفس الكاتب، أن ذلك يلقى بعداً جديداً على المؤلف. وهكذا ننطلق بمسرحة المناهج إلى آفاق مفتوحة وخلاقة. ومن التوصيات الهامة لندوة عن " المسرح المدرسي والجامعي " هي " إدماج التربية المسرحية في المناهج بصورة مرحلية في رياض الأطفال والابتدائي، والإعدادي، والثانوي ...وتدرس النصوص الأدبية المسرحية ضمن مناهج الأدب العربي مع التركيز على خصوصيتها

من حيث هي نمط فني قائم بذاته. "[1]

وبذلك تحقق التربية المسرحية إحدى أهدافها الهامة وهو الهدف التعليمي " وهو إعداد الموضوع والمادة الدراسية دراماياً. ويشترك التلاميذ في تنفيذ النص المعد داخل الفصل وخارجه خاصة في حلقتي التعليم الأساسي."[2] ومن هنا نخرج بالمنهج من الإطار التلقيني إلى إطار الخبرة المباشرة، الذي يساهم في تطوير المنظور التعليمي في المجتمع المصري، لأن تطوير التعليم في المجتمع المصري في هذه الفترة الحضارية من تاريخ الإنسان لا ينعزل عما يحدث في العالم من متغيرات معلوماتية وتكنولوجية وبيولوجية، وذلك استناداً إلى أن المجتمع منظومة فرعية ضمن عدد من مثيلاتها تكون المنظومة الكبرى وهي عالم الإنسان.

[1] مقال، عبد التواب يوسف، مجلة المسرح، العدد العاشر، السنة الأولى، أبريل، 1982، ص 43.

[2] تقرير اللجنة الدائمة لتطوير التربية المسرحية، مرجع سابق، يونيو 1985.

الفصل الثالث
إمكانيات العرض المسرحي
داخل المدرسة

إمكانيات العرض المسرحي داخل المدرسة

إذا كان الفصل اول يتحدث عن تقديم العرض المسرحي في الحفلة المدرسية، والفصل الثاني يشتمل على مفهوم المسرح كوسيلة تعليمية سواء بطريقة الدراما المبتكرة، أو النماذج، فإن هذا الفصل سيتناول امكانات تقديم كل هذه الاشكال المختلفة، بين جدران المدرسة من خلال مكان تقديم العمل المسرحي، والعناصر التكميلية له.

إن الكيان المادي للمدرسة، والذي يشمل المرافق المدرسية على اختلافها حيث الفصول وقاعات النشاط، وحجرة الرسم، وحجرة الموسيقى، وحجرة الاشغال، وصالة الاجتماعات، والملاعب... كل ذلك إذا كان في شكل جمالي، وصحي من حيث الاضاءة الجيدة، والتهوية الكافية، والاتساع المناسب، يدعو إلى "تنبيه المشاعر المحببة لدى التلاميذ إزاء مدرستهم ومن دعم لشعورهم بالطمأنينة في علاقتهم بها وبعضهم بعضا، ومن أثر ذلك في توجيه شعورهم بصدد العالم الخارجي إلى الاقبال والتعاون بوجه عام، ثم ما يؤدي إليه ذلك آخر الأمر من زيادة اقبالهم على التعلم ومن اتاحه الفرص الملائمة للمدرسة للنهوض برسالتهم"[1]

ولما كان المسرح احدى الكيانات المادية الهامة في المدرسة، ذات الاشعاع

[1] كلير فهيم، المدرسة والأسرة والصحة لأبنائنا، مرجع سابق، ص 11.

الثقافي لإقامة الأمسيات والحفلات والمهرجانات، ولما كان نادراً أن يوجد مسرح في الإطار المعماري للمدرسة، وإن وجد فإنه يتحول إلى مخزن وذلك للتكلفة المادية، وزيادة عدد التلاميذ وضيق المساحة المعدة للفصول – بل ذهبت بعض المدارس إلى تحويل فناء المدرسة إلى فصول دراسية، لقد مرت سنوات طويلة على المسارح القائمة بالمدارس دون تقديم أي دعم لصيانتها ورعايتها وإصلاحها، مما أدى إلى قصورها عن أداء مهمتها حتى أصبحت المسارح في كثير من المدارس مجرد مخازن للمهمل من الأثاث."[1] ولذلك أصبح من الضروري التفكير في خطوة عملية، تجعل من المدرسة مسرحا للتلاميذ يمارسون فيه هوايتهم المحببة لديهم.

وانطلاقا من أن لكل عصر ظروفه الاجتماعية والاقتصادية والفكرية والسياسية، وأن هذه الظروف تنعكس على كل مظاهر الحياة في المجتمع وخاصة الحياة الفنية، لأن الفن كائن يتنفس عصره ويعتصره، فالفن يعكس حياة مجتمعه في مظاهرها سواء كانت كلمة أو نغمة أو لون أو حركة أو كتلة...أو كل هذه الأشياء مجتمعة مع بعضها البعض في عمل واحد.

وبالتالي سوف يتأثر مكان عرض المشهد المسرحي من فترة زمنية إلى فترة زمنية أخرى. ومن مكان إلى مكان آخر، فجوهر العلاقة بين مكان عرض المشهد المسرحي والجمهور أخذ يتغير منذ فجر الإنسانية الأول حتى الآن، وكان في شد وجذب بين المحاور التالية:

[1] مذكرات أحمد شوقي، تربية مسرحية، المعهد العالي للفنون المسرحية، 1984.

1- مكان العرض المسرحي في الأماكن الطبيعية سواء كان في ساحة عامة، أو سفح جبل، أو صحراء أو ضفاف نهر... سواء على الأرض أو فوق عربة...وهنا علاقة الجمهور مع المكان علاقة حية تفاعلية متبادلة.
2- مكان العرض المسرحي داخل دار "في مكان محدد" سواء كانت هذه الدار معبد أو الدار المسرحية الإغريقية أو الرومانية أو كنيسة أو الدار الإيطالية، والعلاقة هنا بين الجمهور والمكان علاقة منفصلة متباعدة.
3- مكان العرض المسرحي وخروجه من الدار الإيطالية إلى الشارع والميادين وساحة القرية والنهر...أي العودة إلى المسرح البدائي والفطري في جوهر العلاقة بين الممثل والمتفرج أو بين مكان العرض المسرحي والمتفرج، في علاقة حية متفاعلة ومتبادلة ومؤثرة ومتأثرة في آن واحد.

كما أنه يجب الخروج من قوقعة وسيطرة مكان عرض المشهد المسرحي داخل الدار المسرحية التقليدية إلى بيئات مختلفة وأماكن جديدة، إلى الناس في كل مكان) حديقة، ساحة قرية، فناء مدرسة، ميدان... (واختيار هذا المكان سوف يكون نابعا من طبيعة النص، ومدى سلامة تقديمه في الإطار الملائم له من بين هذه الأماكن المختلفة، فيجب أن نتحرر من تلك التقاليد التي جعلت العرض المسرحي، مقرونا بصيغة معمارية ثابتة لا تتغير.

فالمسرح يجب أن يكون جزءاً من وجداننا الحضاري، وجزءاً من حياتنا اليومية، ويجب أن تصل التجربة الفنية إلى المتفرج، وهو بعيد عن ذلك الإطار التلقيني فوق الكراسي التي تصطف مقاعدها صفا خلف صف وهو

في استرخاء تام، وفي حالة من الإيهام، بل يجب أن تصل التجربة المسرحية وهو في حالة وعي وإدراك واكتشاف لما يراه ويسمعه. فيجب أن تكون هناك علاقة حية وفعالة ومؤثرة ومتأثرة بين مكان العرض المسرحي والجمهور.

وبالتالي يكون عرض المشهد المسرحي هو "مساحة أتيحت لنا، وهذه المساحة محدودة، حسب نوعية المكان سواء كان فصل أو فناء مدرسة، أو حديقة أو سفح جبل...وهذه المساحة فوقها فراغ، يمتد به سقف في حالة الحجرة أو فراغ لا نهائي في الحالات الأخرى، وتحديد هذه المساحة من خلال المكان، فيمكن أن تكون جدران أو مجموعة أشجار، أو مياه البحر... والمتفرج يمكن أن يساهم في تشكيل المساحة سواء كانت جلسته في شكل حلقة، أو في ثلاث جهات أو نصف دائرة... أو في أشكال أخرى."[1]

وانطلاقا من ذلك يمكن أن يقدم العرض المسرحي في المدرسة في الأماكن الرئيسية الآتية:

أولاً: الهواء الطلق، في فناء المدرسة أو الحديقة...
ثانياً: قاعة المدرسة.
ثالثاً: في الفصل.

[1] بحث مير منشور، مكان عرض المشهد المسرحي، وتطبيق على مسرحية ايزيس لتوفيق الحكيم، محمد أبو الخير، المعهد العالي للفنون المسرحية، 1984.

أولاً – الهواء الطلق

1- فناء المدرسة

أ ـ على شكل حلقة

وشكل العرض المسرحي في فناء المدرسة، يمكن أن يأخذ شكل حلقة[1]، ويكون هذا الشكل نابعا من المسرح البدائي، حيث كانت الحركة التعبيرية البدائية الراقصة، هي النواة الأولى للعرض المسرحي.

نسرد هذه القصة التي تصور زعيم القبيلة وكيفية قتله للأسد وهو يصور المعركة ويقول " اجلسوا حولي في حلقة أنت وأنت وأنت واقتربوا من حيث أستطيع أن ألمسكم جميعاً، وأنت يا ادك قف هناك انهض وكن أنت الأسد...ها هو ذا جلد الأسد فخذه، وألبسه، وسوف أقتلك لأريهم كيف حدث ما حدث، وينهض ادك ويجعل جلد فوق كتفيه ويركع بيده وركبتيه ويزأر مزمجراً، فيا الله ما أفظعه إنه بالطبع لم يكن الأسد الحقيقي ونحن نعرف ذلك فالأسد الحقيقي قد مات وقد قتلناه اليوم، وادك ليس أسد بالطبع وهذا أمر لا شك فيه بل هو لا يبدو وكأنه أسد، ولا داعي لأن يحاول إفزاعنا يا ادك، فنحن نعرفك، ونحن لسنا خائفين منك..."[2]

والمكان الذي يقدم فيه العرض، عبارة عن حلقة على الأرض في إحدى

---

[1] الملحق شكل 2.

[2] 2 شلدون تشيني: تاريخ المسرح في ثلاث الآلاف سنة، ترجمة دريني خشبة المؤسسة المصرية العامة للتأليف والطباعة والنشر، بدون تاريخ، ص 30،31

ساحات القبيلة والجدران التي تحدد المكان هي الأجساد البشرية والسقف هو القبة السماوية والفراغ اللانهائي. والعلاقة في هذا الشكل شديدة القرب بين كلا الطرفين المؤدي والمتلقي. ويمكن للجمهور أن يأخذ أشكال مختلفة كحدوة الحصان أو نصف الدائرة حول مكان التمثيل.[1]

ب ـ المسرح البسيط " مسرح المصطبة "[2]

وهو عبارة عن " منصة مرفوعة لا على ذات ستارة خلفية، يستريح الممثلون خلفها أو يختفون وراءها عن أعين المشاهدين الذين عادة يجلسون أمام المنصة أو يحيطون بها من ثلاث نواح.[3]

ويرجع أصل هذا المسرح إلى عربة تسبس والمسرح البسيط في العصر الروماني... وهذا المسرح لسهولة حمله وتركيبه يمكن أن ينتقل من مكان إلى مكان. والجمهور هنا يمكن أن يجلس ويمكن أن يشاهد العرض واقفل ولكن في حالة الأطفال يفضل الجلوس على مقاعد.

2- الحديقة

ويمكن أيضا تقديم العرض المسرحي في حديقة المدرسة – سواء على شكل

[1] الملحق شكل 3 و 4.

[2] الملحق شكل 5.

[3] فرانك م. هوايتنج، المدخل إلى الفنون المسرحية، مرجع سابق ص 293.

حلقة أو على المسرح البسيط – ويكون للحديقة أثرها النفسي الجيد لدى التلاميذ من تنسيقها وألوانها وزهورها وأشجارها التي تبعث الراحة. إن مدام دى جينليس Mme de Genlis التي كانت تعمل معلمة لأولاد دوق شارتر – الذي كان يملك ضيعة بالقرب من باريس 1782 – تلك السيدة الموسيقية، الممثلة المؤلفة، " أنشأت مسرحا سهل الحمل حتى يتيسر اقامته في صالة الطعام الكبيرة ليعرضوا عليه مشاهد تاريخية وأسطورية"[1] وأيضا هي من المؤمنين بالخروج إلى الطبيعة، وكانت "تشجع تلاميذها الصغار على مسرحة روايات المرحلات التاريخية المشهورة وتمثيلها في حديقة القصر بالاشتراك مع باقي أفراد الأسرة. وكان لديها صوان مخصص لملابس التمثيل، وبعض المهر لاستخدامها في تمثيل المواكب، وعدد من القوارب الصغيرة الجميلة لاستخدامها كأسطول بحري"[2]

ومن العروض التي قدمتها مدام دى جينليس، في حديقة قصر دوق شارتر، مسرحية "عاقبة الفضول"[3]، الستار يرتفع عن منظر حديقة جميلة، فيشاهد النظارة حديقة حقيقية بدلا من الخلفية المرسومة، إذ أن

منصة التمثيل في هذا المسرح الصغير العجيب تطل على الحديقة، وبوسع

---

[1] وينفريد وارد، مسرح الأطفال، مرجع سابق، ص 10.

[2] المرجع السابق ص 9.

[3] تحكى قصة هيلين، الابنة الصغرى لربة البيت، التي لا يعيبها سوى التطفل على شئون الآخرين، ورمبة منها في أن تقف على السر الذي تخفيه عنها أمها وأختها تروح تجمع كل ما يصل إلى سمعها، وتنسج منه قصة كاملة بمساعدة روز ابنة البستاني، ونظر ا لجهلها بمدى خطورة السر الذي تحصل عليه فأنها تكاد تعرض أسرتها للدمار بالإفضاء به إلى الشخص الذي تحاول أمها وأختها اخفائه عنه وتنتهي المسرحية قبل أن تقع المأساة بتوبة هيلين وصفح أمها الحبيبة عنها.

الممثلين أن يسيروا في ممراتها الطويلة ويصعدوا إلى المنصة مباشرة. ونظراً لأن العرض يقدم في المساء فقد أضيئت ممرات الحديقة بأنوار قوية حتى يمكن للنظارة مشاهدة الممثلين قبل دخولهم إلى المسرح مما يحدث تأثيراً رائعاً. وحيث أنه من المفروض أن يجرى المشهد في حديقة أحد القصور الريفية فأن هذه المنصة تلائم العرض بصفة خاصة، وان كان استخدام الحديقة هنا ليست حديقة مدرسية، إلا أن القصر هنا هو بمثابة المدرسة التعليمية في تلك الفترة.

"والواقع أنه في إخراج مسرحية لتمثل على منصة من نوع الحلبة يجلس حولها المتفرجون لا يحتاج تمثيلها إلى أية مناظر على الأطلاق، وعلى مصور المناظر أن يعتمد كليا على الأثاث (والملابس والملاحقات) ليوحي بالمكان والعصر، ويكون مناطق التمثيل اللازمة... أما في حالة المنصة حيث يجلس المتفرجون على ثلاث جهات فقط فيستطيع، مصمم المناظر استعمال قليل من المناظر"[1]

وفي هذه الحالة يحاول مصمم المناظر – في المسرحية المتعددة المناظر – استعمال قطع المناظر المختلفة، والسلالم، والمصاطب، لكي تلائم عديد من الاستخدامات داخل المسرحية، حتى لا يحتاج التمثيل إلا إلى أقل ما يمكن من النقل، ويحافظ على استمرارية وتدفق العرض.

[1] كارل النزويرث: الإخراج المسرحي، ترجمة أمين سلامة، مكتبة الأنجلو المصرية، 1980، 256.

أما الإضاءة في هذه النوعية من المسارح فإنها "مركزة بأبراجه الجانبية وبكابينة منتصف الصالة، نظراً لعدم وجود سقف "[1]

ومكان عرض المشهد المسرحي في الهواء الطلق، يمكن أن يقدم به العرض المسرحي بصيغته التركيبية، وأيضا تقديم أسلوب الدراما المبتكرة والنماذج.

ثانيا – قاعة المدرسة

كما يمكن لقاعة من قاعات المدرسة، أن تأخذ أشكالاً مختلفة في تصميماتها كمسرح غير تقليدي وابتكار علاقات متنوعة بين خشبة المسرح والصالة، وهذه العلاقة المتغيرة في الشكل تنبع من العرض، والرابط ما بين الجمهور والمؤدي، ومدى تفاعلهم مع بعضهم البعض حسب رؤية المخرج. وهنا بعض (الأشكال لخشبة المسرح)[2] ووضع الجمهور في القاعة مثال ذلك:

1- خشبة المسرح مرتفعة بمقدار 20 أو 40 سم، للممثلين وصالة بمستوى الأرض للجمهور كما في (شكل 6)[3]

[1] لويز مليكة، الديكور المسرحي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الثانية 1981، ص 64.

[2] Bowskill: Drama and Theatre, London Pitman Pub, 1974, P. 119-121

[3] الملحق شكل 6.

2 ـ خشبة مسرح بمستوى الأرض، وصالة متدرجة للجمهور
(شكل 7) [1]

3ـ خشبة المسرح تواجه الصالة وتمتد بعرض الصالة كلها ويمكن أيضا أن يحدث امتداد لمقدمة وسط المسرح نحو الجمهور
(شكل)[2]

4ـ تأخذ خشبة المسرح وضع مثلث في أحد زوايا الصالة (شكل 9)[3]

5ـ خشبة المسرح في منتصف القاعة (دائرة أو مربعة) والجمهور محيط بالممثلين من جميع الجهات، (شكل 10)[4]

1ـ تنويعات على شكل خشبة المسرح وعلاقتها مع الجمهور، كما في (شكل 11،12،13)[5]

ويمكن للمخرج أن يبدع عديد من الأشكال لخشبة المسرح، وعلاقتها مع الجمهور حسب طبيعة النص، ووجهة نظره في التجربة المسرحية.

على أنه إذا كان ولابد من الالتجاء إلى الشكل التقليدي، وفي حالة عدم وجود مسرح في المدرسة – مجهز تجهيزاً علميا – أي سبب من الأسباب، فأنه يمكن بتكاليف زهيدة تحويل قاعة من قاعات المدرسة المسرح بسيط على

[1] الملحق شكل 7.
[2] الملحق شكل 8.
[3] الملحق شكل 9
[4] الملحق شكل 10.
[5] الملحق شكل 11، 12، 13.

الطريقة التقليدية، حيث أن كل العروض لا تصلح أن تقدم في مسرح الهواء الطلق، فهناك موضوعات تكون شديدة التوفيق داخل جنبات الإطار التقليدي، وهذا يرجع بالدرجة الأولى لطبيعة الموضوع، ووجهة نظر المخرج.

ويمكن تجميع من الفصول المنصات الخشبية يبلغ ارتفاعها حوالي 20 سم وهذه المنصة مع عدد منها – بجوار بعضها البعض – يمكن عمل خشبة مسرح بسيطة، بما يتناسب مع حجم القاعة، مع إحضار عمودان من الخشب طول كل واحد منهما حوالي مترين، وسمكه حوالي ستة سنتيمترات، وعدة أمتار من أي قماش شعبي لعمل الستائر، ولكن اللون أسود أو أزرق وعدة أمتار من السلك المتين، وعدد من مسامير القلاووظ، ومسامير خطافية، وثماني مفصلات متوسطة الحجم، وعدد من الحلقات النحاسية وعدة دبابيس صفراء بأجنحة وفرعين من الورق المقوى. وتتلخص طريقة اعداد هذا المسرح في الآتي:

1- تثبت أربع مفصلات على جانبي المنصة بحيث يكون كل اثنين منها متقابلتين، ويكون البعد بينهما بقدر سمك العمود الخشبي، كما يجب أن يكون أحد جناحي كل مفصلة ثابتا والآخر متحركاً، وعند اعداد المسرح يوضع كل من العمودين بين الأجنحة المتحركة كما في شكل (14)[1]، ويصل بين كل جناحين متحركين مسمار يربط نهاية العمودين بالمنصة.

[1] الملحق شكل 14.

2- يثبت في كل عمود ثلاثة مسامير خطاف قرب نهايته العليا، وتمتد فيها ثلاثة أسلاك أحداها على الحائط الجانبي، والثاني إلى الحائط الخلفي والثالث إلى العمود الثاني كما في (شكل 15)[1]

3- تعلق الستائر في الأسلاك بحلقات نحاسية حتى يسهل تحريكها وانزالها، وبهذا تتحول المنصة إلى مسرح صغير.

4- يمكن عمل نافذة جانبية وذلك بأن تغطى مقدمة منضدة بفرخ كبير من الورق المقوى، وتوضع خارج الستار الجانبي بحيث إذا تركت فتحة صغيرة بين الستارتين الجانبيتين فوق المنضدة تكونت نافذة.

5- كما يجب مراعاة أن وراء فتحة الستارة الأمامية يوجد جناحان الغرض منهما ايجاد متسع تعد منه المناظر ويقف فيه الممثلون قبل دخولهم المسرح.

وبذلك ينقسم المسرح اجمالا بالنسبة للممثل المواجه للجمهور إلى خمسة أقسام كما في (شكل 15)[2] ، هي يمين ويسار ومؤخرة ووسط ومقدمة المسرح.[3]

والقاعة كمكان للعرض المسرحي، يمكنها أيضاً أن تستوعب تقديم العرض المسرحي بمفهوم التركيبية، وأيضا أسلوب الدراما المبتكرة، وطريقة النماذج.

---

[1] الملحق شكل 15.

[2] الملحق شكل 15.

[3] انظر محمد شاهين الجوهري، الأطفال والمسرح، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1986، ص 7 وما بعدها.

ثالثا – في الفصل

الفصل هو المكان الذي يقضي به التلميذ معظم الوقت الدراسي، يتلقى علومه من أساتذته، فيمكن أن نحبب هذا المكان للتلميذ، ونجعله أكثر حبا له بدلاً من جعله أكثر نفوراً وذلك بتقديم أعمال مسرحية بداخله، ومحاولة الاستفادة من كل جزء من أجزاء الفصل في العملية المسرحية كما يمكن إبداع أشكال مختلفة من المقاعد ودرج المعلم والسبورة مع الفراغ المتاح.

هذا على اعتبار أن الفصل يضم ثلاثون تلميذاً بدلاً من خمسين أو ستين تلميذاً، وهذه المشكلة تعاني منها ومعظم الفصول في جميع مراحل التعليم من تكدس التلاميذ في الفصل. ففي هذه الحالة يفضل أداء العرض المسرحي في قاعة من قاعات العرض المدرسي، على اعتبار أنها أكبر من الفصل، أو في فناء المدرسة أو الحديقة.

فإذا كان التنظيم العادي للفصل كما في (شكل 16)[1] ، فإنه يمكن وضع السبورة، ومكتب المعلم في الركن، والكراسي توضع فوق الأدراج، وتضم تخت التلاميذ جنبا إلى جنب، حتى نتيح مساحة كبيرة للتمثيل، كما في (شكل 17)[2]

ويمكن تنظيم الفصل بطريقة أخرى لوجود مساحة واسعة للتمثيل،

[1] الملحق شكل 17.

[2] الملحق شكل 17.

وحرية أكبر في الحركة، كما في (شكل 18)[1] وللحصول على مساحة في وسط الفصل يكون ذلك كما في (شكل 19)[2]

إن أنسب استخدام لمسرحة المناهج هو في الفصل، وذلك لارتباط المادة المدرسية، بمكان يتم فيه تحصيل العلم، ولكن بطريقة مغايرة للطريقة التقليدية، وهذا ما يحبب التلاميذ في الفصل، كمكان لتلقي الدروس الأخرى.

العناصر التكميلية للعرض المسرحي

سوف تختلف أهمية العناصر التكميلية (موسيقى، مكياج، ملابس، ديكور...) في العرض المسرحي بالمدرسة تبعا لطبيعة العرض هل هي حفلة للجمهور في إطار تقديم العرض بصيغته التركيبية، أم عرض لمسرحة المناهج (أسلوب الدراما المبتكرة أو النماذج) وأيضا تبعا لطبيعة المكان المقدم به العرض، وطبيعة وجهة نظر المخرج.

ولكن بشكل عام، يمكن القول إن استخدام هذه المكملات في مسرحة المناهج داخل الفصل أو القاعة يعتبر بسيطاً، فهي تستخدم بشكل يضفي مزيداً من الوضوح للمكان والشخصيات وأيضا لكي تحقق متعة للتلاميذ.

[1] الملحق شكل 18.

[2] الملحق شكل 19.

وانطلاقا من أن العمل بالمسرح المدرسي، لا يحتاج إلى ميزانيات ضخمة لذلك فإن عنصر:

الديكور

سوف يتكيف الديكور مع تلك الامكانيات المكانية والمادية في نفس الوقت، ولكن ما المقصود بكلمة ديكور مسرحي؟ انها تعني " القطع المصنوعة من أطر الخشب والقماش أو نحوهما، والمقامة في الغالب فوق المرزح، لكي تعطي شكلاً لمنظر واقعي أو خيالي أو منهما معا على أن ترتبط ايحاءات هذا المنظر بمدلولات المسرحية المعروضة. ولهذا فإن الديكور المسرحي ليس فنا منفرداً بذاته، ولكنه فن يتعايش مرزحيا مع الفنون الأخرى كالموسيقى والتصوير والاضاءة والتمثيل لخدمة النص المسرحي، والمساعدة في تأدية مضامينه."[1]

ولكن لو استخدمنا هذه الطريقة في رسم كل المناظر المسرحية على مساحة المسرح، فأننا نحتاج امكانيات حرفية تسعفنا، ونحتاج امكانيات مادية وبشرية كثيرة للتنفيذ، اذن لابد أن يبحث المخرج عن حلول بسيطة لتنفيذ الديكور وتكون في نفس الوقت معبرة عن مضمون العمل المسرحي.

على المخرج أن يستخدم الوحدات المعبرة عن المنظر المسرحي، ويضعها

[1] 1 ابراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار الشعب، بدون تاريخ، ص 161.

أمام المتفرج، لكي يصل تصور المكان منذ لحظة الرؤية له فمثلاً لو أن المنظر يدور في حديقة، فإنه يمكن تصميم شجرة أو شجرتين على الأكثر ودكة بسيطة، توضع هذه الأشياء على خشبة المسرح، بالتالي يوحي المكان بالحديقة. والمتفرج في هذه الحالة سوف يشارك بعقله في إكمال المنظر.

وإذا كان المنظر يدور في ساحة قرية، فيمكن أن يختار المخرج برج الحمام مع الشجرة، لكي تعطي للمتلقي سمة القرية. وإذا كان المنظر يدور في إطار تاريخي، العصر الفرعوني مثلا أو الاسلامي، فيمكن عمل عمود وباب يمثلان العصر الفرعوني أو الاسلامي، وبالتالي حينما توضع هذه الأشياء على المسرح، سيدرك المتفرج في أي عصر تقع تلك الأحداث، علما بأن المنظر مكون من قطع بسيطة. هذه القطع يجب أن تكون سهلة الحمل والتركيب رخيصة التكلفة، وفي نفس الوقت معبرة. وبذلك نجعل من المتفرج مشاركا بعقله في العملية المسرحية.

كما يمكن استخدام رسم المنظر على الستارة الخلفية لخشبة المسرح، ويقدم العرض أمام هذه الستارة، مما يوحي بطبيعة المكان، وإذا كان العرض المسرحي به أكثر من مكان فيمكن رسم هذه الأماكن على ستائر منفصلة وتوضع خلف بعضها البعض ويتحكم في هذه الستائر بواسطة الأحبال حسب طبيعة المشهد. كما يمكن استخدام المستويات وجغرافية المسرح، في خلق الأماكن للمناظر المسرحية ولكن سيكون هنا للكلمة دور جوهري في مثل هذه الحالة، لأنها هي التي ستوضح المكان سواء جزيرة أو مركز أو منزل.

الملابس

إن للملابس أهمية كبيرة في العرض المسرحي فالثوب المعبر كالكلام القوي التعبير، فهي يجب أن تنقل إلى المشاهدين معلومات هامة معينة عن الشخصية التي يقوم الممثل بتمثيلها كما يجب أن تدل على العصر المفروض أن الشخصية تعيش فيها كما تدل على السن الشخصية وثروتها ومركزها الاجتماعي...وتعبر عن طبيعة المسرحية.

وعلى المخرج في استخدامه للملابس، مراعاة أن يتحاشى خلق ملابس غير ملائمة، فالملابس كاللغة يمكن أن تنقل معلومات خطأ. فلا يصح أن ترتدى الشخصية قبعة من القرن العشرين، وقميص من القرن السادس عشر مع بنطلون حديث، إن ذلك غير مناسب فيجب أن تتناسب الملابس مع بعضها البعض اما أن تكون الشخصية معاصرة أو من القرن السادس عشر.

ويمكن للمخرج أن يستعيض عن الخامات الغالية في تفصيل الملابس بالخامات رخيصة الثمن، وفي نفس الوقت تؤدى الغرض، ولمزيد من رخص التكلفة يمكن شراء قماش بثمن بسيط، وصبغة بالألوان التي يحتاجها للشخصيات المختلفة، وإذا كانت الملابس مطرزة وتبدي الفخفخة، فيمكن شراء قماش رخيص، وترسم عليه تلك الرسومات، وإذا كانت هناك شخصيات ترتدي الجلود، فيمكن استبدالها بنوع من المشمع لرخص ثمنه.

كما يجب أن يتوخى المخرج الدقة في الرجوع إلى مراجع من مكتبة المدرسة أو إحدى المكتبات العامة، والتعرف على طبيعة الملابس في العصر الذي يحتاجه.

كما يمكن الاستعانة بمدرس الرسم في المدرسة أو مدرسة التدبير المنزلي في تفصيل الملابس، بدلاً من استئجارها، لأنها مكلفة، وفي الوقت نفسه لن تكون حسب مقاسات الممثلين التلاميذ. كما يراعى في تفصيل بعض الملابس أن تكون حيادية حتى يمكن عن طريق إضافة ملحقة من ملحقات الملابس أن تعطى شخصيات مختلفة، كما يفضل أن تكون واسعه وطويلة حتى يمكن التحكم فيها.

ليس التشطيب الفائق في صنع الملابس وخياطتها، أمر ذا بال وإنما الذي يهم هم الطابع الكلي لوحدة الملابس والملابس جميعها، وهذا بطبيعة الحال يقلل من الوقت والجهد والعمل اللازمين لصنع الملابس.

الملحقات المسرحية

وللملحقات أهمية كبيرة في العرض المسرحي، لما لها من قدرة على توضيح نوعية المسرحية وتحديد الشخصيات، والمكان والزمان...وهي تنقسم غالبا إلى ثلاثة أنواع:

1- ملحقات يدوية Hand Props: وهي الأشياء التي يستخدمها الممثل كالمنديل والسجائر، والكتب... إلخ.

2- ملحقات المنظر Set Props: أشياء ثابتة فوق المرزوح ولا تستخدمها اليد في التناول كالفازا ومطفأة السجائر ...إلخ.
3- ملحقات التزيين كالصور المعلقة والستائر.[1]

والملحقات لها أهمية كبيرة في توضيح الملابس، والكشف عن نوع الشخصية، فمثلاً لو افترضنا أن الشخصية ترتدي ملبس محايد التصميم كجلباب وقميص وبنطلون، فأن هذا الجلباب إذا أضيف إليه طاقية وكوفيه، أصبح الشخص فلاحاً، وإذا أضيف إليه شال أصبحت فلاحة، وإذا أضيف إليه مشلح وتاج وحزام أصبح ملكاً، وإذا أضيف إليه مشلح مع ياقة منشاة وحزام وتاج أصبحت الشخصية ملكة. أما الذي يرتدى بنطلون وقميص، إذا وضع مريلة مطبخ رجالي أصبح طباخاً، وإذا أضيف إليه سماعة حول الرقبة أصبح طبيبا وهكذا. وإذا وضع على جدران المنظر المسرحي لمبة جاز فأنها تعطى انطباع معين، وإذا تغيرت اللمبة إلى أباليك كهربائية، فإنها سوف تعطى انطباعات مغايرة من حيث الحالة الاجتماعية وطبيعة المكان.

ولكن أن يبتكر المخرج مزيد من الأشكال المتغيرة عن طريق الملحقات ولكن أهم ما يجب أن يراعيه هو أن يختار القطعة المعبرة عن طبيعة النص، وطبيعة الشخصية، لكي توضع أمام المتفرج، فيدرك مباشرةً ما يريد المخرج أن يوصله له.

[1] ابراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، مرجع سابق، ص 283.

الموسيقى والمؤثرات

إن " الموسيقى هي فن تشكيل الزمن "[1] ، والموسيقى في المسرح لا تستخدم كفن منفرد بذاته، وإنما هي في صميم العملية المسرحية. والمخرج عليه أن يتعرف على طبيعة النص المسرحي، وهل هو بحاجة إلى موسيقى مؤلفة أو موسيقى معدة، وهل هو محتاج إلى موسيقى حية أم موسيقى مسجلة. كما عليه أن يستعين بأستاذ التربية الموسيقية بالمدرسة في معاونته في اعداد الموسيقى المؤلفة للعرض، حسب المواقف والشخصيات وأيضا يمكن اعداد الفريق الموسيقي من طلاب المدرسة وبآلات المدرسة أن أمكن.

فإن لم يستطع لأي سبب من الأسباب، عدم وجود مدرس موسيقى أو عدم وجود الآلات...فعلى المخرج أن يأخذ الحل الآخر وهو تسجيل الموسيقى من مقطوعات مختلفة – عالمية أو محلية – بما تتناسب مع طبيعة العرض. فإذا كان النص ذا بعد تاريخي، فيمكن أن يختار الموسيقى من تلك الحقبة التاريخية، حتى يكون هناك انسجام مع النص، وإذا كان النص ذو طبيعة مكانية مثل الشرق الأقصى أو جنوب أفريقيا، فيجب أن يختار موسيقى تتناسب مع طبيعة هذه البلدان.

كذلك يجب أن تعبر الموسيقى عن الحالة النفسية للشخصية فأن حالة الحزن تناسبها موسيقى تؤكدها، مخالفة لحالة الفرح. وأيضا يمكن للموسيقى أن

[1] مذكرات يوسف شوقي، الموسيقى في المسرح، المعهد العالي للفنون المسرحية الدراسات العليا، 1984.

تعطي دلالة لكل شخصية مسرحية على حدة، وذلك من خلال جملة موسيقية مميزة لكل شخصية، تسمع عند ظهورها أو اختفائها. كذلك يمكن للموسيقى أن تؤكد معنى أو كلمة يريد المخرج إيضاحها، وأيضا يمكن أن تكون بديلا عن معنى أو كلمة، فالموسيقى لغة تصل إلى أذن المستمع ووجدانه وتؤثر فيه بما توحى إليه الموسيقى.

وفي حالة المؤثرات يمكن للمخرج تسجيلها من اسطوانات المؤثرات أو " يمكن تسجيل بعض المؤثرات في المدرسة نفسها أو خارجها من قبل أحد المدرسين المهتمين بهذا النشاط، ويمكن تسجيل ضجيج بمسجل في الشارع المحازي للمدرسة، وصوت العصافير والطيور يمكن تسجيله في حديقة المدرسة أو في حديقة عامة وصوت القطار مثلاً ...."[1] علما بأن كل هذه المؤثرات أصبحت متوفرة من خلال شبكة الإنترنت مجانا مما وفرت كثير من الجهد والوقت.

ويحدد المخرج موضع الجمل الموسيقية على نسخة الإخراج وكم تستغرق من الزمن وكيف ستكون البداية والنهاية، قوية أم متوسطة أم ضعيفة. كما يجب أن يعرف ما إذا كانت هناك علاقة بين الجملة الموسيقية وصوت الممثل لأنه يجب أن يراعى عند كلام الممثل أن تكون الموسيقى في الخلفية وألا تطغي على صوته. ومن المهم أن يتدرب الطلاب على الموسيقى أثناء البروفات حتى تخرج سليمة في العرض.

[1] سامي عبد الحميد، وأسعد عبد الرازق: مشاكل العمل المسرحي في المدارس، مرجع سابق، ص 85.

الإضاءة

في المسرح المدرسي ستخضع الإضاءة لطبيعة المكان والزمان. فإذا كان العرض داخل مسرح مدرسي مجهز الإضاءة المختلفة كالبروجيكتورات، والشمسات والأمشاط، وغيرها من أجهزة الإضاءة الحديثة المدعمة بالكومبيوتر والليزر ...إذ من المفيد للمخرج أن يستخدم الإضاءة والتي ستفيد العرض المسرحي في:

1- للتجسيم

من المهم أن يبدو الممثل بأبعاده الثلاثة (طول.عرض.ارتفاع)، ويتطلب هذا استخدام مصدرين ضوئيين، أحداهما باللون الدافئ وليكن أصفر ببنى، والآخر باللون البارد وليكن أزرق سماوي، وهكذا يبدو الممثل ما بين الدفء والبرودة مجسما مع مراعاة توصيل الكشافين على خط كهربي واحد، ويتم التحكم فيه بمفتاح كهربي واحد، وأن تكون المصابيح بقوة واحدة ولتكن نصف كيلو وات لكل منهما. وليس المقصود بالتأكيد للشكل هو الممثل فقط، ولكن الأشكال والأشياء الصماء الموجودة على المسرح.

2- الإيهام بطبيعة الأشياء

يجب معرفة خصائص الأشياء المكانية والزمانية لكي نعبر عنها بالضوء فأن شمس القاهرة تختلف عن شمس باريس في الصيف. ففي الأول حارة

عنها في الثانية. ولذلك إذا طلب في العرض توضيح هذان المشهدان القاهرة وباريس في وقت الظهر، فنحن في حاجة إلى اختيار إضاءة بكشافات مختلفة وجيلاتينات ألوان مختلفة لكي تعبر عن الجو الحار الشديد في القاهرة، وأيضا الجو الأقل حرارة في باريس، كما يجب أن نفرق بين ضوء الصباح الباكر وضوء الظهيرة، وضوء الغروب، كل ذلك بالتحكم في كمية الضوء ولونه بواسطة أجهزة الإضاءة.

3- خلق الجو الدرامي

يجب أن تعبر الإضاءة عن طبيعة النص ما إذا كان تراجيديا أو كوميديًا اذ يغلب على الأولى الإضاءة القاتمة والمائلة إلى البرودة بينما الأخرى بحاجة إلى إضاءة أكثر تألقا ووضوحاً، كما يجب خلق الجو النفسي للمشاهد المختلفة، فمشهد تدبير لجريمة أو انتصار معركة أو حفلة داخل صالون...كل هذه المشاهد تحتاج إلى إضاءة مختلفة حسب نوعية النص والمواقف والشخصيات.

4- التكوين

وفق نظرية الجشتالت Gastalt " نحن نرى لأول وهلة الأشكال ككل ثم نتمعن بعد ذلك في أجزاء التكوين "[1] إن كل لحظة على المسرح هي تكوين في حد ذاته، لذلك على المخرج أن يحقق التكامل من ناحية الضوء واللون

[1] مذكرات د. محمد حامد، الإضاءة، المعهد العالي للفنون المسرحية، 1979.

والملمس، في علاقة الضوء مع الديكور والملابس والملحقات في الشكل العام حتى يكون التكوين به الاتزان والكمال.

أما إذا كان العرض في فناء المدرسة أو الحديقة أو القاعة أو الفصل، فإذا كان العرض نهاراً، فهناك الإضاءة الطبيعية للمكان كله. أما إذا كان العرض ليلا فعليه أن يستأجر أجهزة إضاءة من بروجيكتورات وشمسات، وعليه أن يضعها على أبراج جانبية، وأن يوصلها بمدرج للضوء ليتمكن من التحكم في كثافته. وهنا على المخرج مراعاة وظائف الإضاءة السابقة. وفي كلا الحالين يجب تحديد عدد البروجيكتورات وتحديد مواقع الإضاءة العامة والإضاءة الخاصة على نسخة الإخراج، وتدريب فنى الإضاءة في البروفات النهائية، على تشغيل الإضاءة مع بقية العناصر الأخرى.

المكياج

إن للمكياج أثرة في توضيح جوانب الشخصية التي يؤديها الممثل من حيث السن، وحالاتها الصحية، وما إذا كانت شخصية أنسان جشع أو أنسان طيب، شخصية إنسانية أو غير إنسانية (شيطان، ملاك، ساحر).

وعلى المخرج ومصمم المكياج الذي هو مدرس الرسم أو احدى المدرسات بالمدرسة يكون لها خبرة بهذه العملية استخدام المكياج السوي الذي "لا يستهدف أكثر من تغييرات طفيفة غير جوهرية لا تكاد تذكر، أو يكون الدور قد وزع على الممثل طبقا للنمط الذي يتبدى من مظهره ولا يستدعي الأمر

من توكيد الصفات التي يستحوذ عليها بالفعل"[1]. أما المكياج الغير سوى أو المتنكر، ففيه تكون التغييرات جوهرية وهو مخالف للنمط الذي تكون علية طبيعة الممثل، مما يستدعي الأمر، تغيير صفات وجهه وبعض أجزاء جسمه، حتى يجسد.

يتضح مما سبق أنه "بوسع المكياج المسرحي أن يخفي واحدة من أهم وسائل صلة الممثل بشخصيته المسرحية أو يشوهها، كما بوسعه أن يضلل المتفرجين، ومن ناحية أخرى يستطيع بصفته جزءاً متكاملاً مع تمثيل الشخصية أن ينير الشخصية أمام الممثل وأمام النظارة ويضع بين يدي الممثل وسيلة فعالة بطريقة خارقة لإخراج صورة باهرة ومدهشة للشخصية."[2] وإذا لم يكن للمكياج القدرة على تجسيد الشخصيات الخيالية فيمكن للمخرج استبداله بالأقنعة.

كما يجب أن تكون مواد المكياج من نوع جيد، حتى لا تؤثر على البشرة أو الجلد بأية التهابات وبعد الانتهاء من التمثيل يجب إزالة المكياج بمعجون، وتنظيف البشرة ثم بعد ذلك يغسل الوجه بالماء والصابون وذلك حفاظا على البشرة.

[1] 1فرانك م. هوايتنج المدخل إلى الفنون المسرحية مرجع سابق ص 278.

[2] 2 ريتشارد كورسون فن المكياج في المسرح والسينما والتليفزيون ترجمة امين سلامة – دار الفكر العربي، 1979 ، ص 1.

الفصل الرابع
انتشار واقتصاديات مسرح الأطفال

انتشار واقتصاديات مسرح الأطفال

إن الاقتصاد أصبح في كل مظهر من مظاهر حياتنا، والجوانب الاقتصادية في المسرح بصفة عامة لها أهمية بالغة، وفى مسرح الطفل بشكل خاص تعتبر ضرورة، وبالذات في المسرح المحترف للطفل، لما يحتاجه من تكاليف باهظة، لإمتاع الأطفال المتفرجين. وبالتالي لا يمكن ترك هذا النشاط دونما رعاية، ودونما تمويه، ودونما فهم لكل أبعاد جوانبه الاقتصادية.

الاقتصاد ميدان بالغ الاتساع، ويتضمن مجالات متعددة تطلب الدراسة والبحث الميداني، ويتضمن تعريفات كثيرة يضيق المجال بحصرها، ولكن الذي يعنى هنا هو مفهوم الاقتصاد من حيث هو كما يقول د. نعمة الله نجيب إبراهيم " يدرس نشاط الإنسان في محاولته إشباع حاجاته ورغباته الكثيرة والمتزايدة وغير المحددة عن طريق استخدام الموارد النادرة والمحددة "[1]

أي أن هناك علاقة متبادلة بين طموحات الإنسان ورغباته، وبين الموارد المتاحة لديه، سواء كانت طبيعية أو مصنعة أو بشرية، وعند محاولة تنظيم تلك العلاقة يواجه الإنسان بمشكلتي الندرة والاختيار. وهنا " يحاول الاقتصاديون حلهما عن طريق توجيه أو تخصيص الموارد المتاحة على استخداماتها المختلفة محاولين تحقيق أفضل استخدام ممكن وهو ما عرف

[1] تطبيقات في النظرية الاقتصادية، مؤسسة شباب الجامعة، الإسكندرية 1983، ص.2

بالتخصيص الأمثل للموارد "[1] إذا كان رجل الاقتصاد ينظر إلى المشكلة الاقتصادية، من خلال مجموعة تساؤلات، يحاول الإجابة عليها: ماذا ننتج؟ كيف ننتج؟ لمن ننتج؟ كيف يتم تخصيص الموارد (طبيعية – بشرية – مالية)؟

وهنا على رجل المسرح أن يسلك سلوك رجل الاقتصاد، وذلك بدراسة الحقائق وطرح تلك التساؤلات الخاصة بالمشكلة التي لديه ألا وهي إنتاجه المسرحية. وعن طريق تحليل هذه الحقائق، يحاول الوصول إلى حلول تطبيقية تصل به إلى ما يجب أن يكون، في تقديم العمل المسرحي.

اقتصاديات المسرح في المدرسة

حيث أن الهدف من إنتاج المسرحيات المدرسية سواء في الفصل أو خارجه ن ليس الحصول على ربح وإنما هو هدف تربوي ثقافي وفني في المقام الأول والأخير. إذن من الضروري تفهم أربع ركائز هامة لإنتاج العملية الفنية على أكمل وجه داخل جدران المدرسة.

1- الطاقة الإنسانية

انطلاق من أن المسرح في المدرسة له صفة التركيبية في إنتاجه، عن طريق مشاركة كل الطاقات البشرية إذن فالمدرب المختص بالتربية المسرحية في المدارس، قطب مغناطيسي جاذب إلى كل من:

[1] المرجع السابق ص2.

(أ) المدرسون، بمساعداتهم المتنوعة في استكمال العرض (مدرس الرسم، مدرس اللغة العربية، مدرس الموسيقى).

(ب) الطلاب بقدراتهم ومواهبهم المختلفة التي سيتم توجيههم إلى المشاركة في التجربة المسرحية على ضوئها.

(ج) مدير المدرسة، بفهمه، وتلاقى وجهات النظر معه حول أهمية النشاط المسرحي.

2- الموارد الطبيعية

استغلال الأماكن الطبيعية في المدرسة (الفصل – القاعة –المسرح – الحديقة . . .) ومدى ملاءمتها لتقديم العرض.

3- النواحي المالية

معروف أن هناك ميزانيات لمختلف مجالات النشاط في المدرسة، ومنها مخصصات مالية للتربية المسرحية، وهي بالطبع ميزانيات صغيرة، يمكنها أن تغطى إنتاج المسرحية داخل الفصل في مسرحة المناهج، لأن المواد المستخدمة بسيطة (ملابس الطلاب أنفسهم، أوراق مزركشة، ورق مقوى، أقنعة ومواد أخرى من المدرسة . . .) وميزانياتها من ثم بسيطة. أما إذا كانت المسرحية تنتج لتقدم على مسرح المدرسة أو مكان آخر ... ففي هذه الحالة تحتاج إلى ميزانية لكي يظهر العرض في صورته المثالية، من الديكور والملابس والموسيقى والمؤثرات... الخ.

وبالتالي سيرتكز التناول لاقتصاديات العرض بالمدرسة على هذه الحالة. فعلى المدرب ألا يطلب ما تطيقه ميزانية المدرسة، فعليه أن يتحرك في حدود الاستفادة من أوجه النشاط المختلفة، المخصص لها مبالغ أخرى (كالموسيقى

والفنون التشكيلية والتربية الرياضية . . .) وفى حدود السعي لاكتشاف طرق يأخذ من خلالها دعما ماليا للنشاط المسرحي من خلال مجلس الآباء بالمدرسة أو جمعيات بالمحافظة تهتم بالفنون، أو الحكم المحلى بالمحافظة . . . الخ.
وباختصار عليه أن يتصرف اقتصاديا في حدود الإمكانيات المتاحة والحلول الممكنة. على أنه عندما تتأصل التربية المسرحية في المدارس سيكون من الطبيعي، أن يزداد التمويل المالي المقرون بهذا النشاط.

4- التنظيم

إذا كان العمل المسرحي يحتاج إلى:
(أ) مجموعة المؤديين للعملية الفنية.
(ب)مجموعة الإدارة للإنتاج الفني.
إلا أن الثانية، وهي التي تقوم، بتنظيم، وتنسيق كل العناصر مع بعضها البعض، لنجاح العمل الفني.

ولكي ينتج هذا العمل المسرحي على خير وجه " لابد أن يكون هناك مجموعة لإدارة الإنتاج ومجموعة للمشتريات ومجموعة للتشريفات ومجموعة للدعاية، ويكون تلك المجموعة من الطلبة ومن المدرسين"[1] إن ذلك يساهم في الصرف على العملية الفنية بأسلوب اقتصادي.
"أما الدعاية فيحتاجها العمل المسرحي لجذب متفرجين آخرين غير طلبة المدرسة أنفسهم بل طلبة مدارس أخرى وربما متفرجين ومن غير الطلبة،

[1] سامي عبد الحميد وأسعد عبد الرزاق، مشاكل العمل المسرحي في المدارس، مرجع سابق ص.88

وذلك لغرض اظهار أوجه النشاط الاجتماعي للمدرسة "[1] والدعاية تتم من خلال مجموعة الطلاب في جماعة الرسم بالمدرسة، بأن تقوم بتصميم مطبوعات عن المسرحية ذات أحجام كبيرة وصغيرة على الورق المقوى وتعلق هذه الإعلانات في المدرسة وفى المدارس الأخرى، والأماكن الهامة من الحي الموجودة به المدرسة. كما يمكن رسم الإعلانات الكبيرة على الخشب إذا توفر، ويفضل البعد عن طبع هذه الإعلانات لأنها ستكون مكلفة وهذا ما يرهق ميزانية الإنتاج.

ويمكن الإعلان أيضا عن المسرحية في الإذاعة المدرسية وفى مجلات الحائط وفى الصحف المحلية بالمدينة – أن وجد – وأيضاً من خلال وسائل التواصل الاجتماعي عبر الإنترنت لا على أساس أنه إعلان مدفوع الأجر، وإنما على أساس أنه خبر لنشاط مدرسي.

وعلى لجنة الإنتاج أن تقوم أولا بالإشراف على المواد المطلوبة للعملية الفنية والتي ستصنع بالمدرسة، فإذا كان هناك مواد يصعب على المدرسة تنفيذها فعليها أن تجد سبل لاستعارة هذه المواد من أماكن وجودها، سواء كانت مؤسسة فنية أو هيئة حكومية أو مجتمع مدني، وفى حالة الشراء لابد من المعرفة الدقيقة للأشياء المطلوبة حتى لا يزيد عن الحاجة.

[1] المرجع السابق، ص88.

أما مجموعة المحافظة على النظام، فهي ستتولى تنظيم صالة العرض، واستقبال الضيوف والعمل على راحتهم وتوزيع برنامج المسرحية المتضمن نبذة عن المسرحية وأسماء فريق العمل.

أهمية الترابط بين المدرسة ومسرح الأطفال

إن " التخطيط هو التطلع للمستقبل، والخطة هي الطريق الذي نسلكه لكي نحصل على ما نرغب فيه حسب أهدافنا العامة وتقدير بعض الصعوبات التي قد تعترض سبيلنا"[1] ومن ثم فإن "التخطيط المسرحي أولا تخطيط فلسفي بمعنى تحديد الأهداف الفكرية من النشاط المسرحي، وثانيا حساب اقتصادي دقيق للتنظيم الذي يشمل أبنية المسارح وماكيناتها والأجهزة البشرية اللازمة لتحمل مسئولية إنتاج مسرحي معين، من فنيين وفنانين وجمهور"[2]

" وفى حوار مع مدير المسرح القومي للطفل، حول ما مدى العلاقة بين وزارة الثقافة ووزارة التربية والتعليم في مجال المسرح البشرى للطفل؟ كانت الإجابة، بأنها " غير موجودة "[3]

" وبتوجيه السؤال نفسه، إلى مدير التربية المسرحية بوزارة التربية والتعليم، كانت إجابته: " للأسف لا توجد علاقة... بين التربية المسرحية ووزارة الثقافة. ولقد كان هذا الموضوع جزءا من مناقشة انتهت بتوجيه من مجلس الشعب منذ عدة سنوات، ولكنها للأسف لم تغير من الواقع شيء."[4]

---

[1] محمد سعيد عبد الفتاح، الإدارة العامة، المكتب المصري الحديث، الطبعة الثالثة 1978، ص 241.

[2] مقال نحو فكر مسرحي جديد، سعد أردش، مجلة الفكر المعاصر، العدد الثالث مايو، 1965، ص84.

[3] حوار أجراه المؤلف مع شوقي خميس، يوم1986/12/31 بمسرح متروبول.

[4] حوار اجره المؤلف مع عبد الفتاح محمود، يوم 1986/12/2، بوزارة التربية والتعليم.

يتضح مما سبق انعدام التخطيط، ما بين وزارة التربية والتعليم، وزارة الثقافة، فليست هناك فلسفة واضحة لمسرح الطفل، أو انتقال المسرح إلى المدرسة. وهذا الانعدام في التخطيط، يسبب متاعب اقتصادية، مما يعوق حركة الإنتاج في المسرح المحترف للطفل، ويجعلها في تقلب مستمر وبين شد وجذب، لعدم وجود العائد المادي، وعدم استمرارية الجمهور وبالتالي لن يكون هناك نظرة مسرحية موحدة قادرة على بناء جمهور المسرح في المستقبل. وإن كان هناك محاولة جادة عام 2014 وتم وضع بروتوكول تعاون بين قطاع شئون الإنتاج الثقافي بوزارة الثقافة، وقطاع شئون التعليم بوزارة التربية والتعليم لتفعيل ما يسمى "بكارنية المسرح للطلاب" مقابل مبلغ بسيط يدفع من أنشطة وزارة التربية والتعليم، حيث يتمكن الطلاب من زيارة ومشاهدة مسرحيات الدولة على مدار العام، وأيضاً تقديم مسرحيات تتعلق بالمنهج الدراسي، وزيارة فرق المسرح للمدارس، وبالفعل تم التنفيذ لبضعة شهور ولكن سرعان ما اختفى هذا التعاون، وذلك بتغير سياسة الشخصيات المؤمنة بطبيعة دور الفن في المجتمع كبعد تنويري لأجيال مصر المستقبل.

إن مشكلة انعدام التخطيط الثقافي، تسبب مشكلة الافتقار إلى فلسفة عامة ثابتة، تهتدى بها الأجهزة الثقافية في عملها، ومن ثم تنعدم الرؤية عن فكر محدد واضح لدى المتلقي. ومن هنا تأتى أهمية " إعداد خطة قومية واضحة المعالم لأهداف ووسائل ثقافة الطفل في المنزل ووسائل الإعلام والثقافة، على أساس أن مسرح الطفل يمثل جزءا من الثقافة الشاملة للطفل المصري"[1]

[1] بحث آراء وخبرات بمسرح الطفل بمصر، مرجع سابق، ص278.

فهناك بلدان كثيرة استطاعت أن تتدارك هذا الانفصال في الرؤية بين الأجهزة الثقافية، ووزارة التعليم. " فأول تحرك في فرنسا نحو المسرح جاء بواسطة منشور وزاري دوري صدر في 1957/10/15، وهو منشور يخول للمدرسة الحق في أن تستبدل كل عام نصفي يومين (*) اليوم الدراسي في فرنسا، يوم كامل ينقسم إلى فترتين، أما في المدارس المصرية، فإنه ليس بنظام اليوم الكامل، وهنا يمكن استبدال يوم دراسي كل عام. دراسيين بعروض مسرحية "[1] وبالإضافة إلى العروض التي ترشحها وزارة التعليم للمدارس من بين الفرق المحترفة لمسرح الطفل، يمكن ايضا الربط بين المدرسة والمسرح فيما يسمى "بالماتينيه المدرسي" في إطار ذلك المنشور. وفى إنجلترا نجد " أن هناك صلة وثيقة بين الجهات الثلاث التي تعمل في مجال المسرح ببريطانيا، وهي الجمعية القومية لمسرح الكبار، والجمعية القومية لمسرح الصغار، وفى مختلف الأجهزة التربوية."[2]

وفى السويد نجد "مسرح الدراما الملكي باستكهولم، مهتم كذلك في السنوات الأخيرة بالبحث عن وسائل وأفكار جديدة، لتطوير مسرح الصغار شكلا وموضوعا، وهذا المسرح – هو بمثابة المسرح القومي عندهم – لذا يخصص يوم من كل أسبوع للصغار، غير الحفلات الصباحية والماتينيه. ومع زيادة الإقبال استأجر مسرحا أخر..."[3]

---

[1] Claude-Pierre Chavann, Le Theatre Pour enfants, L'Age d'homme, 1974, P. 37.

[2] مقال "مسرح الأطفال في العالم، يعقوب الشاروني، مجلة المسرح، العدد الثالث، السنة الأولى أغسطس 1981، ص85.

[3] مقال، مسرح الاكتشافات والشجاعة والحرية، فوزي سليمان، جريدة المساء 1970/4/7.

ليس هذا فقط وإنما "أنشأ المركز السويدي لهيئة المسرح الدولية قسماً خاصاً للمسرح المدرسي لتقديم عروض مسرحية بالمدارس ... أي أن المسرح يذهب إلى الجمهور بدلاً من أن يذهب الجمهور إلى المسرح."[1] كما أن مسارح الكبار في ألمانيا "ملزمة بمقتضى القانون بتقديم مسرحيتين أو ثلاث مسرحيات كل عام للأطفال، بهدف خلق جمهور مسرحي يتذوق الفن منذ الطفولة "[2]

وفى ورومانيا وبولونيا "حيث يتم الاتفاق بين إدارة كل مسرح والمدارس المجاورة على تنظيم العروض الخاصة بطلبة كل مدرسة، وفقا لأعمار التلاميذ. ويشرف على العلاقة بين كل مسرح أطفال والمدارس التي تتابع عروضه، متخصص تربوي ملحق بكل فرقة، يشرف على تنظيم انتقال المسرح إلى المدرسة أو انتقال المدرسة إلى المسرح، ودراسة استجابات وردود فعل الأطفال للعروض المسرحية، وتنظيم مقابلات بين التلاميذ والممثلين، ومساعدة المدارس على تنظيم مناقشات بعد مشاهدة العروض."[3]

يتضح مما سبق أن هناك تعاون بين الجهات المعنية بالتعليم، والجهات المعنية بالثقافة. من خلال ترابط أفقي ملزم، ومن خلال تضافر الجهود لكي تصنع جمهور المسرح في المستقبل.

---

[1] المرجع السابق.

[2] مقال، مسرح الأطفال في العالم، يعقوب الشاروني، مرجع سابق ص87.

[3] المرجع السابق، ص88.

لهذا يجب وضع خطة بعيدة المدى، تعطى تنسيق العلاقة بين الأجهزة التعليمية والثقافية، والإعلامية، ومن منطلق " تحقيق ديمقراطية المسرح وتوصيل نشاطه إلى أوسع قطاعات الجماهير، والحرص على تنوع طبيعة العروض وتعدد مستوياتها بما يلائم كافة الفئات والمستويات الثقافية "[1]

ومن منطلق " العناية بالنشاط المسرحي في الأقاليم، وايجاد صلة وثيقة وفعالة بين مسرح الدولة الرسمي، وبين مسرح الثقافة الجماهيرية، وفى هذا الميدان لابد من الاهتمام بدور الثقافة الجماهيري في تنشيط المسرح الإقليمي مع التخطيط لتعاون حقيقي بين الثقافة الجماهيرية والبيت المسرحي العام"[2] وعمل دورات تدريبية إلى مخرجي الثقافة الجماهيرية، بفهم أبعاد الإخراج لمسرح الطفل. كما يمكن أن تكلف وزارة الثقافة فرق الثقافة الجماهيرية، الملحقة بقصور الثقافة في مختلف المحافظات، بأن تضع كل منها في خطة إنتاجها، تقديم عرض أو عرضين كل سنة للأطفال، على أن يشاهد هذه العروض طلبة المدارس بمستوياتهم المختلفة.

لذلك هناك ضرورة إيجاد حل لإمكانية الاستفادة بالطاقات الشابة الكامنة والساكنة، داخل مسرح القطاع العام، في العمل بمجال التربية المسرحية بالمدارس وفى مجال الثقافة الجماهيرية. ويمكن أيضا لكل مسرح من مسارح الدولة التي تعمل في القاهرة، أن يأخذ على عاتقه، إخراج عرض كل سنة

[1] دور الانعقاد الأول من 28-30مارس 1977، المؤتمر العام للثقافة والإعلام، قطاع الثقافة والإعلام، مبنى دار اكتب والوثائق القومية، كورنيش النيل – بولاق.

[2] تقرير المجلس القومي للثقافة والفنون والآداب والإعلام، الكتاب رقم 165الدورة الخامسة، سبتمبر 1984، ص 151.

موجه بصفة خاصة لجمهور الأطفال على أن يراعى، تجول هذا العرض وفقا لتخطيط وبرمجة تعد خصيصا لهذه التجربة على أنه من الملاحظ أن إنتاج مثل هذا العمل يمكن أن يتضاعف في السنوات التالية تتأكد قابلية التجربة للانتشار.

وبتوحيد الرؤية بين وزارة التربية والتعليم، والثقافة، وزارة الإعلام، يمكن أن يساهم التليفزيون، في انتشار الوعي المسرحي والاهتمام بهذا اللون من النشاط الإنساني بفاعليته الكبيرة، وتأثيره التربوي والثقافي، وذلك من خلال عقد ندوات حول مسرح الطفل ومتابعة نشاطه، وتقديم الأعمال المسرحية الفائزة على مستوى الجمهورية، وكذلك عن طريق مسرحة بعض فقرات برامج الأطفال بالإذاعة والتليفزيون.

ومن هذا المنطلق تمتد أيضا رقعة نشاط مسرح الطفل، من دائرة صغيرة ذات مكان وزمان محدودين، إلى أمكنة وأزمنة بعيدة المدى، مما يحقق فاعليته وارتباطه بقاعدة أكبر من المشاهدين. ولعل أبرز ما يتضح لنا مما تقدم آن هناك حاجة ملحة إلى ما يلي:

ـ إنشاء قسم خاص بالتربية المسرحية، في المعهد العالي للفنون المسرحية، بأكاديمية الفنون، يعلم خريجيه أنهم سيذهبون إلى التربية المسرحية، وليس إلى مكان آخر.
ـ التوسع في إنشاء أقسام "للتربية المسرحية " بكليات التربية على مستوى الجمهورية، حتى يكون هناك لا مركزية في خريجي هذه الأقسام ولكي تغطى

جميع بلدان الجمهورية.

ـ إنشاء قسم مسرح في دار المعلمين والمعلمات، مثل قسم الموسيقى والتربية الفنية، والرياضية، بحث يمكن لخريجي هذا القسم استكمال وسد النقص في فنون المسرح.

ـ تطوير برامج التعليم بحيث تتواكب مع المدارس الحديثة في التربية البعيدة عن التلقين، بحيث يكون للمشرف المسرحي دوره الفعال داخل المنهج الدراسي، عن طريق مسرحة المناهج والدراما المبتكرة.

ـ الاستفادة من التطور التكنولوجي في تسجيل ونشر الأعمال المسرحية المتميزة في مجال ثقافة الطفل.

توظيف بعض أنماط المسرح المتنقل للأطفال

إن المسرح المتنقل ليس اتجاها وليد هذا العصر، وإنما له جذوره التي تضرب في أعماق التاريخ، ففي العصر الإغريقي في منتصف القرن السادس قبل الميلاد نجد " عربة تسبس" تلك العربة التي كانت تساعد على انتقال العرض من مكان إلى آخر، وكانت تتكون من طابقين، العلوي للتمثيل والأسفل لتغيير الملابس، وكان المشاهدون يقفون حولها لمشاهدة العرض. وفى العصر الروماني "كانت المهازل الشعبية تعرض فوق منصات تقام بصفة مؤقتة " "حيث أن بناء المسارح الحجرية لم يأخذ طريقه في روما ألا في عهد بمبيوس 150 ق.م "[1]

وتلك العروض التهريجية كانت تقدم في الشوارع حيث يحيط الجمهور بالمنصة، ولم يكن هذا اللون من العروض يستهدف سوى الاضحاك والتسلية ويحتوي على الرقص والغناء والتمثيل والسخرية والألفاظ الخارجة.

وإذا انتقلنا إلى المسرح الهندي يمكن ملاحظة " أنه لم تكن بالهند بيوت للتمثيل قائمة بنفسها حتى القرن التاسع عشر ألا أن القصور الملكية الكثيرة العدد كانت تتيح تسهيلات كاملة لإخراج المسرحيات أمام نخبة مختارة من

[1] Lucien Dubech, Histoire Generale Illustree du Theatre Librarie de France, 1931, P. 208.

الجمهور ... وقد كانوا يتخيرون عادة بهوا عظيما أو ساحة خارجية رئيسية من ساحات القصر ليجري فيها التمثيل. فكان املك أو الأمير وحاشيته وضيوفه يتجمعون في ناحية من نواحي الساحة أو لعملهم كانوا يتجمعون حول عرش الملك أو مقصورته، وكان يمكن حينئذ تخصيص بعض المكان للممثلين والراقصين والموسيقيين."[1]

معنى ذلك أن مكان العرض المسرحي، كان في إحدى أركان ساحة داخل قصر، والمشاهدين على مقربة من هذه الساحة، وأن الزخارف والمباني التي في القصور ن هي التي كانت تشكل المنظر المسرحي، المنسجم مع المسرحية الغنائية المثيرة للعواطف التي يمثلونها. وهناك احتمال أن مكان التمثيل كان على منصة مرتفعة قليلا عن سطح الأرض، حيث كانوا يستخدمون كلمة مهندس معماري أو "نجار" إلى الممثل المسرحي الرئيسي أو المدير المسرحي. ولم تكن لمكان التمثيل أي خلفية من الخلفيات اللهم ألا ستار يوارى غرف الممثلين ن وتخرج من ورائه الأصوات البشرية والآلية.

وهناك أيضا أماكن أخرى للعروض المسرحية في الشوارع، حيث وجود مسارح الشوارع الجوالة، التي اعتادت أن تقدم الفرق المتجولة عروضها عليها. إن هذه المنصة سواء في القصر أو الشارع، هي المسرح المتنقل الذي يتجول من قصر إلى آخر ومن شارع إلى ميدان.

[1] شلدون تشيني، تاريخ المسرح في ثلاث آلاف سنة مرجع سابق ص166.

وفى العصور الوسطى (المرحلة الأولى) كان التمثيل يتم داخل الكنيسة فوق الهيكل في الصالة التي يجلس فيها المصليين، ثم انتقل إلى فنا ء الكنيسة، وأبهاء الأديرة، كما انتشرت العروض في الشوارع والميادين حيث كانت تقدم على مجرد "منصة مرفوعة لا على ذات ستارة خلفية، يستريح المثلون خلفها أو يختفون وراءها عن أعين المشاهدين الذين عادة يجلسون أمام المنصة أو يحيطون بها من ثلاث نواح."[1]

وفى عصر النهضة قدمت فقرة الكوميديا ديلارتي، عروضها على مسرح المصطبة ذاك في الميدان وأروقة الفنادق... وكان يقدم العروض أيضا على نوع آخر من المسارح يسمى مسرح العربات " فهي تعد قبل بدء العرض إعدادا كاملاً. ثم توضع على عجلاته وتدفع إلى طرقات المدن متنقلة ما بين مجموعة وأخرى من المشاهدين وكانت مسارح العربات هذه مكونه من طابقين الأسفل لاستعماله كغرفة ملابس، والعلوي للتمثيل."[2] وفى الفترة نفسها كان المسرح الإليزابيثي بدوره يستخدم هذا النوع من المسارح في تقديم العروض المسرحية، داخل فناء أحد الفنادق.

وإذا كان النموذج الإيطالي قد استقر واستدام لفترة طويلة من القرن السابع عشر حتى القرن العشرين، فإننا نلاحظ أن هذا القرن، قد تحرك للخروج من إطار هذا النموذج، فانتقلت العروض إلى حلبات السيرك وإلى أماكن أخرى

[1] فرانك م. هوايتنج ، المدخل إلى الفنون المسرحية ، مرجع سابق ، ص293.

[2] المرجع السابق، ص296.

في الهواء الطلق خارج جدران دور العرض المبنية. وإذا كان الهدف في هذه الأشكال – البعيد عن جدران العلبة المسرحية – ليس المسرح المتنقل بالدرجة وإنما صنع علاقة جديدة في فلسفة اللقاء مع الجمهور، ألا أن هذا الأسلوب، أوجد مسرحا متنقلا يمكن الاستفادة منه في مجال المسرح المتنقل للطفل، سواء كان ذلك على مستوى البناء أو مضمون العلاقة بين المؤدى والمتلقي.
فنجد رائد من رواد المسرح الفرنسي هو " فيرمان جيميه " يريد آن يجعل المسرح يذهب إلى الجماهير العريضة، وأن العرض المسرحي يجب أن يتناسب والحاجات الروحية والموضوعية لهذه الجماهير، أنه يريد الشعبية للمسرح في كل مكان.

ولتأكيد ذلك أسس "جيميه" مسرح متنقل كبير سماء "المسرح الشعبي" يتكون من مجموعة عربات تحمل معدات المسرح لنقله إلى جميع جهات فرنسا، يقدم هذا المسرح الدراما الحديثة، والكلاسيكية، تراجيديا أو كوميديا، وجميع أنواع العروض المسرحية والموسيقية من الأوبرا، والأوبراكوميك، والبالية، إلى الحفلات الموسيقية الكبيرة... ومن هذا المسرح الشعبي نجد أن مكان العرض سوف يكون على العربة والجماهير ستحوط بالعربة جالسة أو واقفة.

ولكن ذلك المسرح برغم أنه لم ينتشر لضخامة نقل معداته التي كانت تشغل ما يقرب من ثلاثين عربة قطار ألا أن النزعة إلى التحرك بمختلف أنواع لعوض خارج الجدران كانت متمثلة بوضوح لدى رجال المسرح العالمي.
و"بيتر شومان" بمسرحه "مسرح الخبز والدمية" ... يرد آن يكون للناس كافة، وأن تعبر قضايا معاصرة تهم المتفرج، لذلك فشومان وجماعته تعتقد

أن أفضل الجمهور هو من لا يذهب إلى المسرح، ولهذا خرج بمسرحه إلى الشوارع، وجماعته شديدة المرونة، يتغير عدد أفرادها حسب الحاجة، فقد يكون خمسة عشر، وقد يبلغون المائة. وهم يقدمون العرض الملائم للمكان الذي يتصادف أن يوجدوا فيه.

من خلال ذلك نستنتج أن مكان العرض المسرحي هو الشارع، أو ضاحية قريبة ... أنه المكان الذي ينتقل إليه بيتر شومان وجماعته، ثم يتكيفون معه. وفى أمريكا كذلك يمكن ملاحظة أن " المسرح الحي " الذي أسسه " جوديت ماليا، جوليان بيك " عام 1963، كانت له جولاته خارج الجدران فهو كما يقول دكتور سمير سرحان، كان يقدم عروضه " مع الجماهير العريضة في الشارع ... بلا دار عرض ... بلا ديكور أو ملابس سوى سيارتين واجن، من نوع الميكروباس، ومواهب أعضائها."[1]

ومن هنا نجد أن مكان العرض أصبح سيارة ميكروباس، في إحدى الشوارع والضواحي، والجمهور يحيط السيارة من جنباتها، أنهم أرادوا أن يذهبوا للناس في كل مكان. كما أن عروض " المسرح الحي " ليست قاصرة على ظهر السيارة، وإنما هي تقدم في أماكن كثيرة، قد يكون مقهى عاما أو شادرا صغيرا أنشأته الفرقة مؤقتا للعرض، أو حتى في إحدى الكنائس المهجورة. كما أن المسرح المتنقل لا يعنى خشبة المسرح البسيط، أو ظهر عربة .. إنما

[1] تجارب جديدة في الفن المسرحي، دار المعرفة يناير 1970 ص98، 99.

يمكن أن يكون البيئة الطبيعية للمكان الذي يتعامل معه المخرج بكل مكوناتها، من حيث الارتفاعات والانخفاضات في المكان، الكتل، الأشكال، الخضرة ... الخ.

وكان لهذا الاتجاه أصداه أيضا في حركة المسرح المصري على مستوى عروض الثقافة الجماهيرية بالمحافظات، وعلى مستوى الفرق القومية التي كانت تقدم عروضها أحيانا في الهواء بين الآثار أو في الحدائق العامة.

يتضح في ضوء ما تقدم، أن المسرح المتنقل أخذ أشكالاً متغيرة ما بين عربة يقف عليها ممثل واحد، إلى منصة مرتفعة عن سطح الأرض هي المسرح البسيط، إلى عربة تأخذ عديد من الشخصيات ذات طابقين، العلوى للتمثيل والأسفل يستعمل كغرفة ملابس، ثم أخذ مسرح العربات بعد ذلك يعد ويجهز حديثا من الناحية التقنية، لكي يتمكن من تقديم مختلف العروض المسرحية والموسيقية ... وإذا كان هذا الاتجاه يكلف كثيراً من المال، ألا هناك اتجاه آخر هو المسرح البسيط، ذو التكلفة البسيطة ، وأيضا قد يكون المسرح المتنقل " ظهر سيارة ميكروباس" ، ولمزيد من التوفير يمكن أن يكون البيئة الطبيعية للمكان الذي يتعامل معه المخرج بكل مكوناته. والذي ينتقل الممثلون وحاجياتهم المستخدمة في العرض.

وبالرغم من هذه الأشكال المختلفة، إلا أن المسرح المتنقل في كل مرحلة، كان له سمة البساطة في الفك والتركيب، وسرعة الحركة والانتشار من مكان لآخر مما يجعل كثير من المشاهدين أن يشاهدوه.

وسمة أخرى للمسرح المنتقل ألا وهي، التركيز والتكثيف في استخدام المكملات المسرحية كالديكور، والملابس والموسيقى و ... هذا أن لم يكن هناك إبهار في عروضه.

ومزية هامة للمسرح المتنقل أيضا، تتوافر لديه عوامل الاتصال الحقيقي بين أن تصل بينهما حواجز، فالجمهور يحوط العرض من ثلاث جهات على الأقل.

ولما كان إعداد المسارح الإقليمية للأطفال، في فترة وجيزة، صعبة المنال في تلك الفترة، لذلك لابد من حل سريع يمكن أن يحقق أثره المطلوب، في وصول عرض مسرح الطفل إلى كل مكان في أرجاء مصر، ألا وهو المسرح المتنقل. والمسارح المتنقلة يمكن أن تنقسم إلى عدة أنماط وفقا لمدى قابليتها للتنقل:

1- المسارح شبة المتنقلة، التي تستقر عدة أسابيع أو عدة شهور في مكان ثابت.
2- المسارح المتنقلة التي تبقى ليومين أو ثلاثة أو لأسبوع على الأكثر في مركز ثم تتجه نحو مركز آخر.
3- المسارح المتنقلة التي تطوف بالمدن الكبيرة، وإنما تتجه فقط نحو القرى الصغيرة، حيث لا يمكنها أن تقدم ألا عرضا واحدا أو عرضين في كل موقع، وهذه هي الفرق الريفية.
4- المسارح المتنقلة التي تقدم عروضها في مسارح المدينة، ولا تحمل معها ألا قدرا محدودا من عناصر العرض والديكور، وهي تقترب في ذلك من

جولات الفرق الكلاسيكية.

5- المسارح المتنقلة التي تحمل معها كل أدواتها، ومتضمنة المسرح وخشبته.

6- وأخيرا المسارح المتنقلة التي تحمل معها - علاوة على الأدوات المسرحية - كل أدوات الصالة، مقاعد مدرجات، أو أي تقسيمات أخرى في أماكن المتفرجين - وهذا النمط مرتبط بالسيرك وبالمسارح التي تعطى أهمية لنقل سائر المهمات المسرحية معها.

نقترح ثلاث نماذج للمسرح المتنقل:

أولا – مسرح اندريه بارساك

ويقترح " أندريه بارساك " نموذجا للمسرح المتنقل أطلق عليه اسم "مسرح الفصول الأربعة " – كان هذا في سنة 1938- " ويتألف هذا النموذج من ألواح خشبية، تمتد بين جانبي سيارتي نقل خفيفة، كما يرتكز عليها القفص المسرحي المؤلف من أنابيب معدنية (ألمونيوم)، وتلك الألواح الخشبية تمتد حتى الكواليس، في حين أن أرضية العربتين تستخدم لتغيير ملابس الممثلين، وتشغيل الإضاءة يتم من مكان ثابت على أرضية إحدى العربتين "[1] انظر شكل (20).[2]

[1] Pierre Sorel, Traite De Scenograhie, Odette Lieutier, 1943, P.282.

[2] الملحق شكل 20

إن ذلك المسرح يمكن أن يقدم عروضه سواء كان وجوده في المدن أو المراكز أو القرى لما له من:

1-سرعة التحرك والانتشار.

2-يقدم العروض ليلا أو نهارا.

3-سهل الفك والتركيب والحمل.

4-يستخدم الديكور استخدام مزدوج، مما يساهم في تكثيف وتلخيص المواد المستعملة في العرض، فمثلا قطع الديكور المسرحي، يمكن استخدامها كصناديق أو علب ذات أشكال، وأحجام مختلفة، تنقل فيها الملابس واللواحق المسرحية، وأدوات المكياج ... الخ.

5-اقتصاده من ناحية التكلفة.

6-يقدم عروضه في ساحة عامة أو فناء مدرسة أو أي ضاحية.

ثانيا – المسرح البسيط

كما يمكن وضع نموذجا بخر للمسرح المتنقل، ينبع من المسرح البسيط مع بعض التطوير، يتميز بخفة الوزن وسهولة التحمل، وبساطة الفك والتركيب. "يتكون هذا المسرح من قاعدة خشبية مكونة من مجموعة براتيكابلات ارتفاعها 90 سم، وطولها 10سم متر، وعرضها 4 متر، عليها مجموعة من البانوهات (*)البانوه: مفرد بانوهات، وهو شاسيه خشبي مشدود عليه قماش سميك مدهون من كلا الجانبين ، مقاس 1.5مترعرض في 2.5 متر ارتفاع ، كما يمكن صنع بانوهات حسب المقاسات المطلوبة. تستخدم ككواليس

ارتفاعها 2.5متر وعرضها 1.5متر، ويضاء هذا المسرح ليلا بكشافات وشمسيات محملة على استاندات، وفى النهار تكون الإضاءة طبيعية، كما يوجد على جانبي المسرح أربع درجات سلم لصعود الممثلين " شكل رقم (21)[1]

ثالثا – مسرح الممثلين ذوي الحقائب

إذا كانت هناك حتمية للتحرك في ضوء الميزانيات المحدودة المتاحة، في صنع المسرح المتنقل – مع العلم بأن للإمكانيات التقنية دورها المبهر في العرض المسرحي للأطفال – فيمكن بإبداع المخرج استغلال أبسط الخامات المتاحة لديه، بان يقدم عرضا شديد الثراء في قيمته الفنية، شديد البساطة في إمكانياته المادية. فالإبداع الفني مساحة عقل بالدرجة الأولى، وليس مساحة كتل مادية أو مالية.

لذلك يمكن أن يكون المسرح المتنقل – سواء إلى المدرسة أو أي مكان آخر، حديقة أو ميدان – هو المكان الطبيعي الذي سيؤدى العرض في إطاره، وعلى المخرج أن يستوعب هذا المكان ويتفهمه، ويخضع كل إمكانيات المكان لصالح العرض المسرحي.

[1] الملحق شكل 21.

وفى هذه الحالة سيكون هناك توفير من ناحية تجهيز مسرح متنقل والذي سينتقل الممثلون فقط وما يحتاجون إليه من مكملات مسرحية في حقيبة.
معنى ذلك أن الممثل هو المسرح البشرى المتنقل.

وعلى المثل في ذلك النوع من العروض، أن يصبح ساحرا بمهارته وتنوع المشاهد التي يقدمها، وروحه المرحة التي تصنع تجاوبا مع الجمهور من خلال الغناء والموسيقى وأشراك الأطفال معه، بحيث يشعر الجمهور أنهم في ظاهرة احتفالية، ومع بساطة الإمكانيات، والتي هي في نفس الوقت شديدة الثراء في قيمتها الفنية.

خاتمة

إن روافد المسرح المدرسي كثيرة ومتعددة وذات وجهات نظر مختلفة سواء على المستوى القومي أو العالمي، ولكن في هذه المساحة من الكتاب حاول كاتب هذه السطور أن يلقى الضوء ويستعرض الجوانب الأساسية في منظومة المسرح المدرسي من مصطلحات وطبيعة الأفكار والموضوعات ودور وسمات المعلم / المخرج إلى مسرحة المناهج والدراما المبتكرة والتمثيل الصامت وأيضاً عوامل انتشار هذا اللون من الفن. ولمزيد من تأكيد تطوير المسرح المدرسي علينا:

ـ الاهتمام بتنشيط المسرح المدرسي داخل جدران المدرسة لما له من تنمية مهارات الطلاب.

ـ يجب أن تنبع فلسفة العمل في المسرح المدرسي من منطلق المسرح البسيط في امكانياته المادية والغنى في محتواه الفني.

ـ عمل دورات تدريبية للقائمين بالأشراف على المسرح المدرسي لتطوير العملية الفنية.

ـ العمل على انتشار أسلوب الدراما المبتكرة في المدارس لتنمية أدوات الطلاب التعبيرية.

ـ انشاء "مسارح للأطفال" بالوطن العربي وتشجيع الفرق المسرحية على تقديم عروض للأطفال بشكل منتظم.

ـ ايجاد صلة تفاعل بين المسرح المدرسي والمسرح العام حيث تذهب المدرسة الى المسرح العام ويذهب المسرح العام الى المدرسة، وذلك من خلال تفاعل وزارة التربية والتعليم مع وزارة الثقافة.

ـ يجب أن تكون الموضوعات المطروحة في المسرح بشكل عام وفى مسرح الطفل بشكل خاص مواكبة للتغيرات الثقافية والعلمية التي نعيشها الآن – استنساخ، فيمتو ثانية، أقمار صناعية، جينيوم، أنترنت...- حتى يتفهم الطلاب العرب عالمهم، ولكي يتعاملوا معه.

ـ التوسع في الجانب التكنولوجي في المدارس سواء على مستوى البنية الأساسية للأجهزة أو تطوير المعلم

ـ توثيق النشاط المسرحي المكتوب والمسموع والمرئي لمسرح الطفل بشكل عام والمسرح المدرسي بشكل خاص.

ـ عمل مهرجان للمسرح المدرسي محليا لكل بلد عربي، لتشجيع واكتشاف المواهب لدى الطلاب.

ـ عمل مهرجان عربي للمسرح المدرسي لتبادل الخبرات والرؤى والثقافات المختلفة.

ـ إن تدعيم المؤسسات الحكومية وغير الحكومية لمسرح الطفل ضرورة حتى يحقق التواجد والانتشار وبالتالي يحقق رسالته المرجوة.

ـ العمل على انشاء "اتحاد مسرح الطفل العربي" لبحث القضايا التي تتعلق بمسرح الطفل في المدرسة وخارجها كرافد من الروافد الثقافية والفنية في منظومة عالم الطفل العربي.

وتأتى خطة استراتيجية تطوير المسرح المدرسي[1] عام 2014 من خلال وثيقة الهيئة العربية للمسرح بالشارقة، خارطة تطريق للنهوض بهذا الرافد الهام في منظومة العمل الثقافي لأبناء الوطن العربي، والتي تمتد حتى العام 2025، حيث تتضمن ما يلي:

ـ إنشاء (الشبكة العربية للمسرح المدرسي) من خلال الموقع الإلكتروني الخاص بالهيئة، بإشراف اللجنة العربية لمتابعة استراتيجية المسرح المدرسي.

تعمل (الشبكة العربية للمسرح المدرسي) كمرصد عربي للمسرح المدرسي من أجل:

ـ تشبيك العلاقات البينة في هذا القطاع الهام من العاملين في المسرح المدرسي، أفراداً ومؤسسات.

ـ انشاء قاعدة بيانات للأنشطة المسرحية المدرسية في الوطن العربي.

ـ توثيق المسرح المدرسي من خلال خزانة ذاكرة خاصة.

ـ رفع مستوى التبادل المعرفي والتنسيق في هذا القطاع على امتداد الوطن العربي.

ـ رصد الحالات المتميزة والمبدعة ومعاينة حالات التعثر والإخفاق.

ـ الاهتمام بالبحوث الخاصة بالمسرح المدرسي.

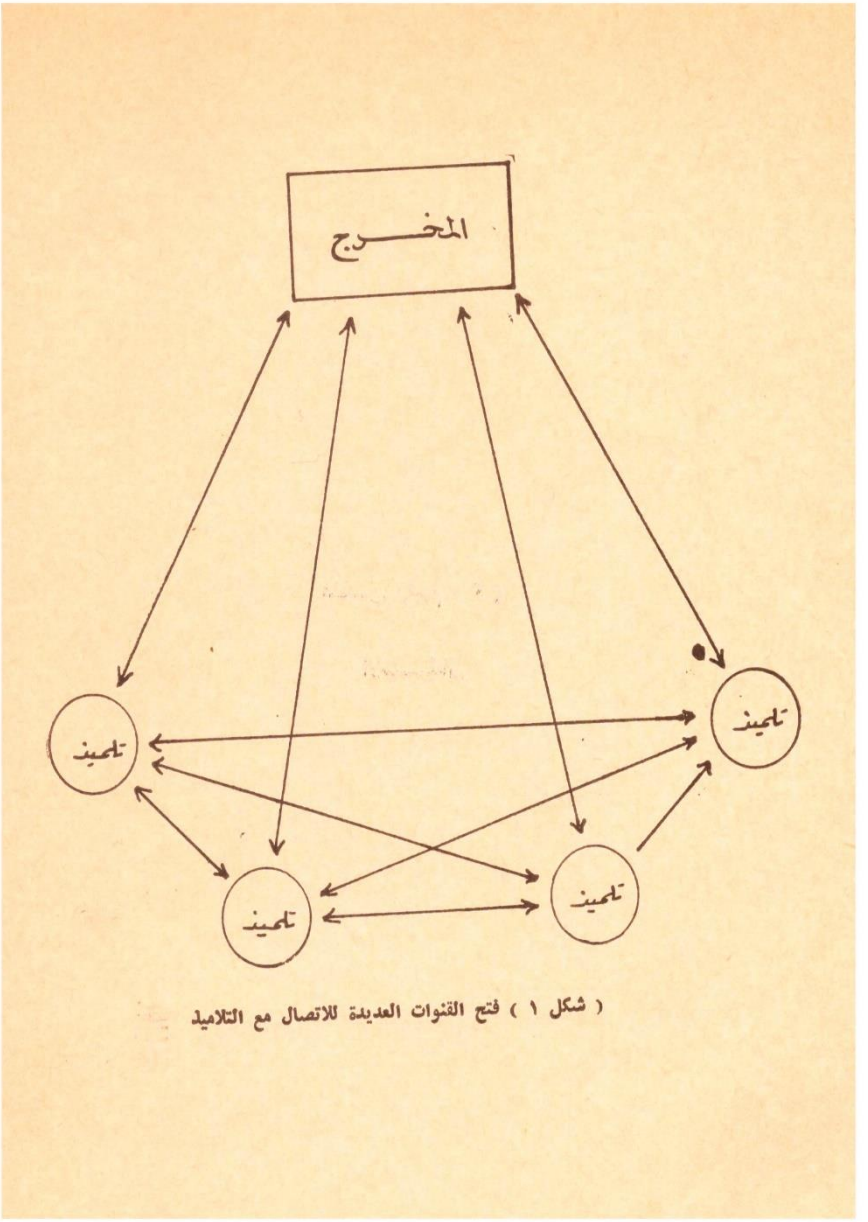
ـ ربط المسرح المدرسي بمشاريع التنمية الشاملة.

ـ نشر دليل توضيحي للمعلم يشرح منهج العمل في المسرح المدرسي.

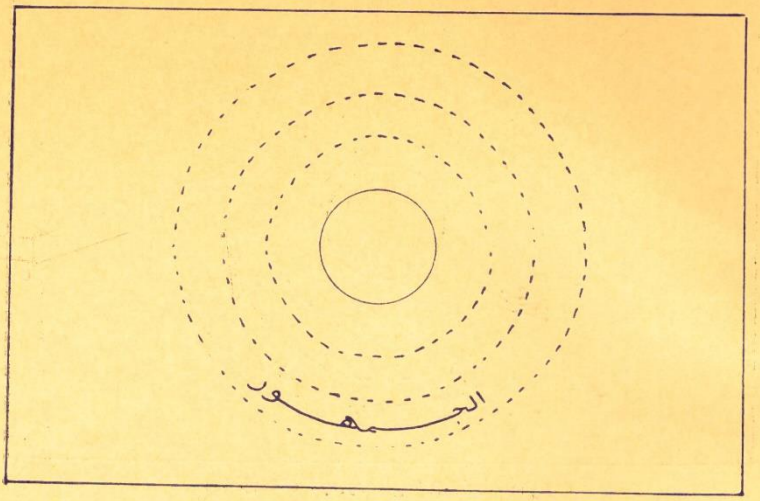
ـ اعتماد التعريف والتوصيف الخاصين بالمسرح المدرسي كما ورد في هذه الاستراتيجية.

[1] لقد ساهم كاتب هذه السطور في وضع هذه الاستراتيجية مع مجموعة خبراء من الوطن العربي.

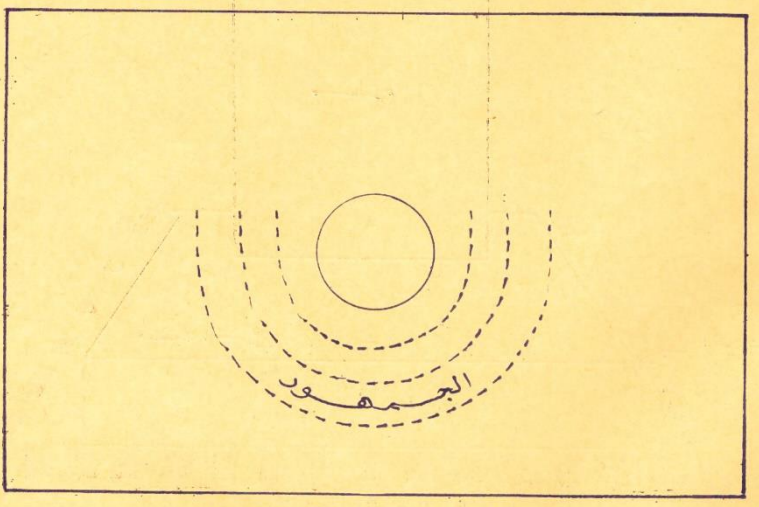
ملحق الصور



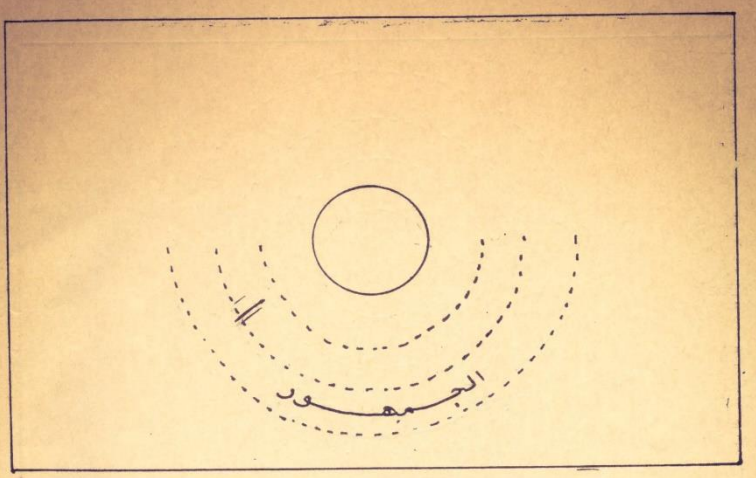
(شكل ١) فتح القنوات العديدة للاتصال مع التلاميذ



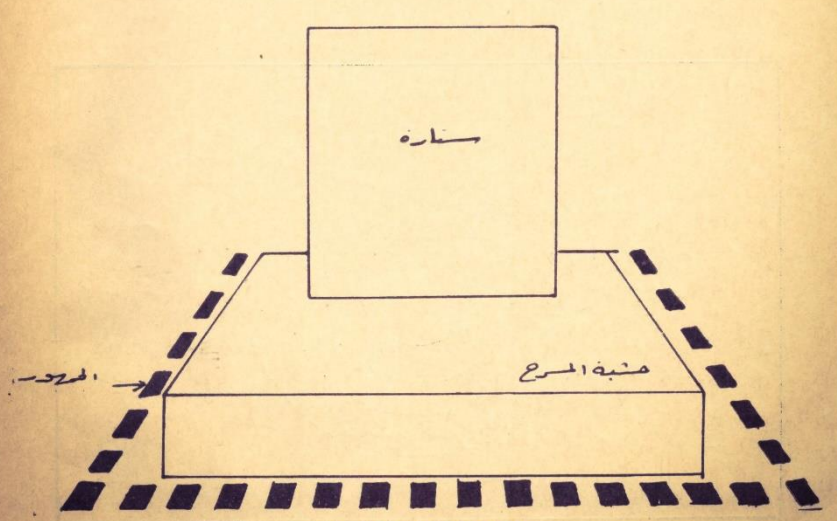
(شكل ٢ الجمهور على شكل حلقة



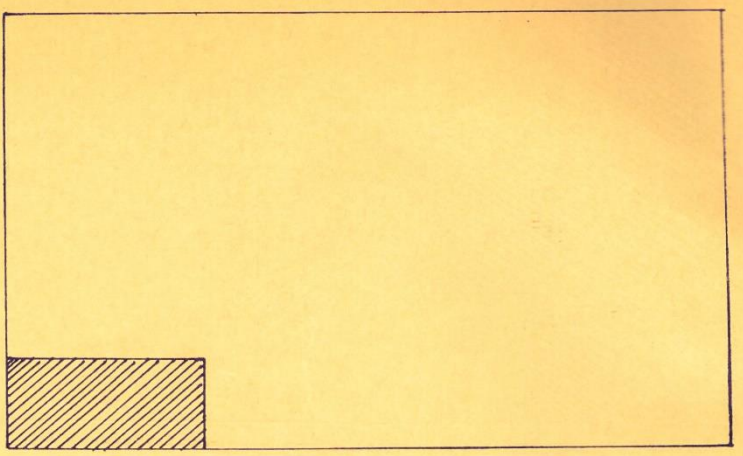
(شكل ٣) الجمهور على شكل حدوة حصان



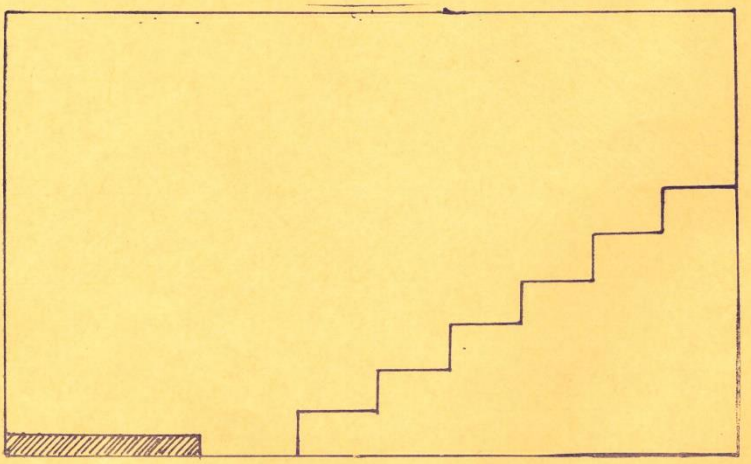
(شكل ٤) الجمهور على شكل نصف دائرة



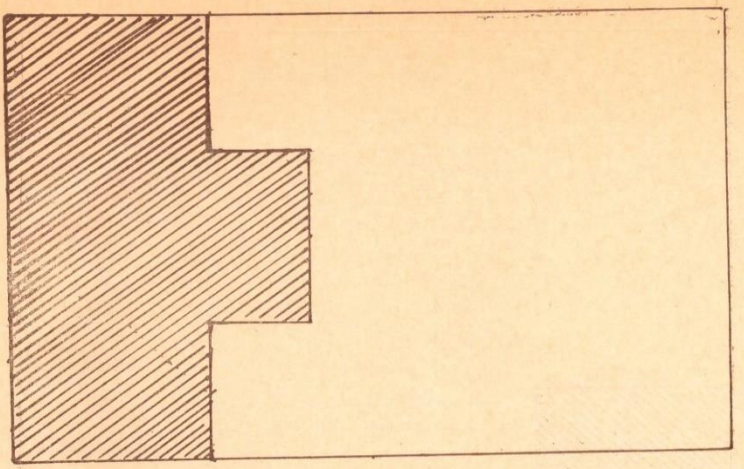
(شكل ٥) المسرح البسيط



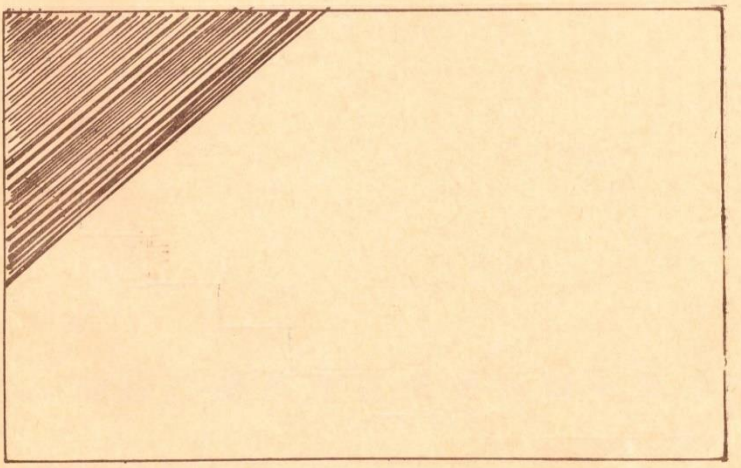
(شكل ٦) خشبة المسرح مرتفعة والصالة بمستوى الأرض



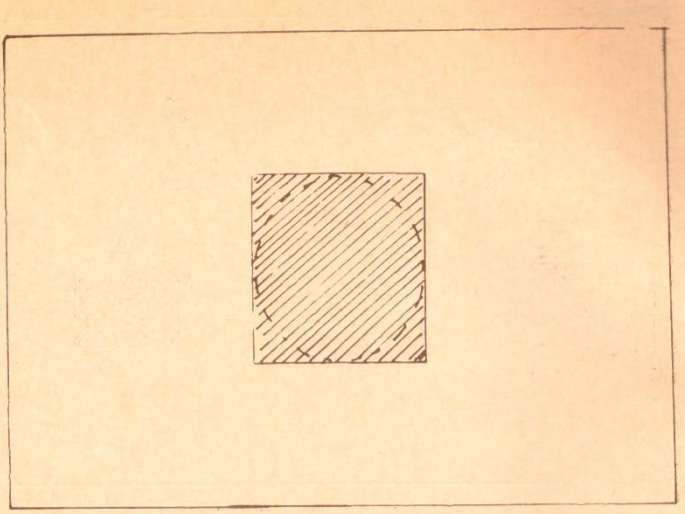
(شكل ٧) خشبة مسرح بمستوى الأرض والصالة متدرجة



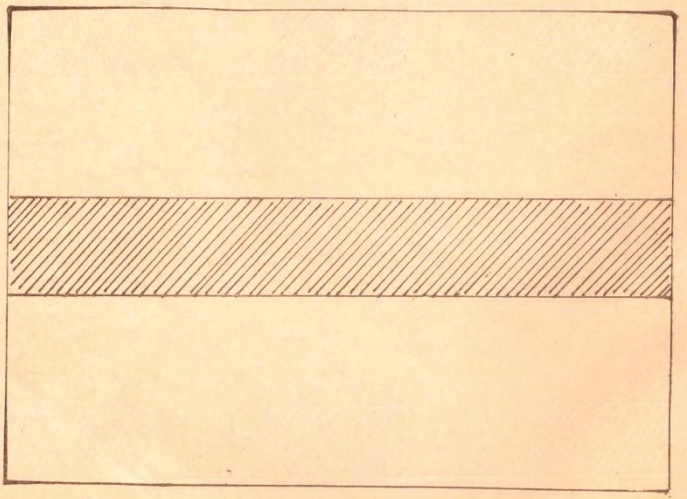
(شكل ٨) خشبة المسرح بعرض الصالة ، مع امتداد مقدمة وسط المسرح



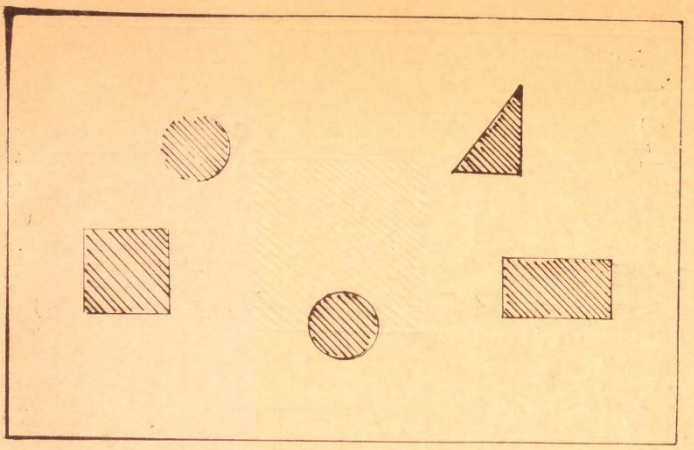
(شكل ٩) خشبة المسرح على شكل مثلث ، فى احد زوايا الصالة



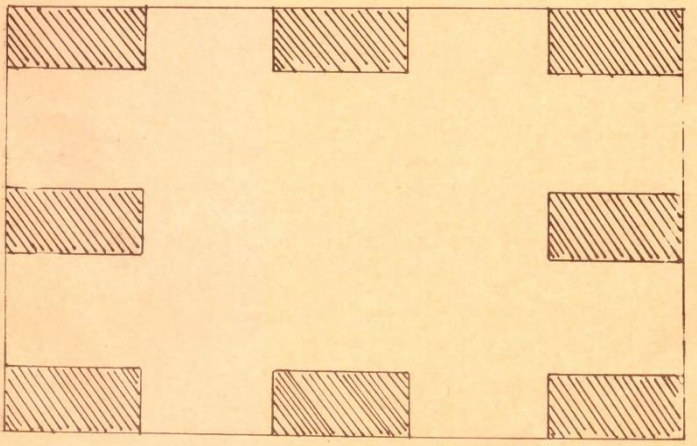
(شكل ١٠) خشبة المسرح فى منتصف الصالة (مربعة أو دائرة)



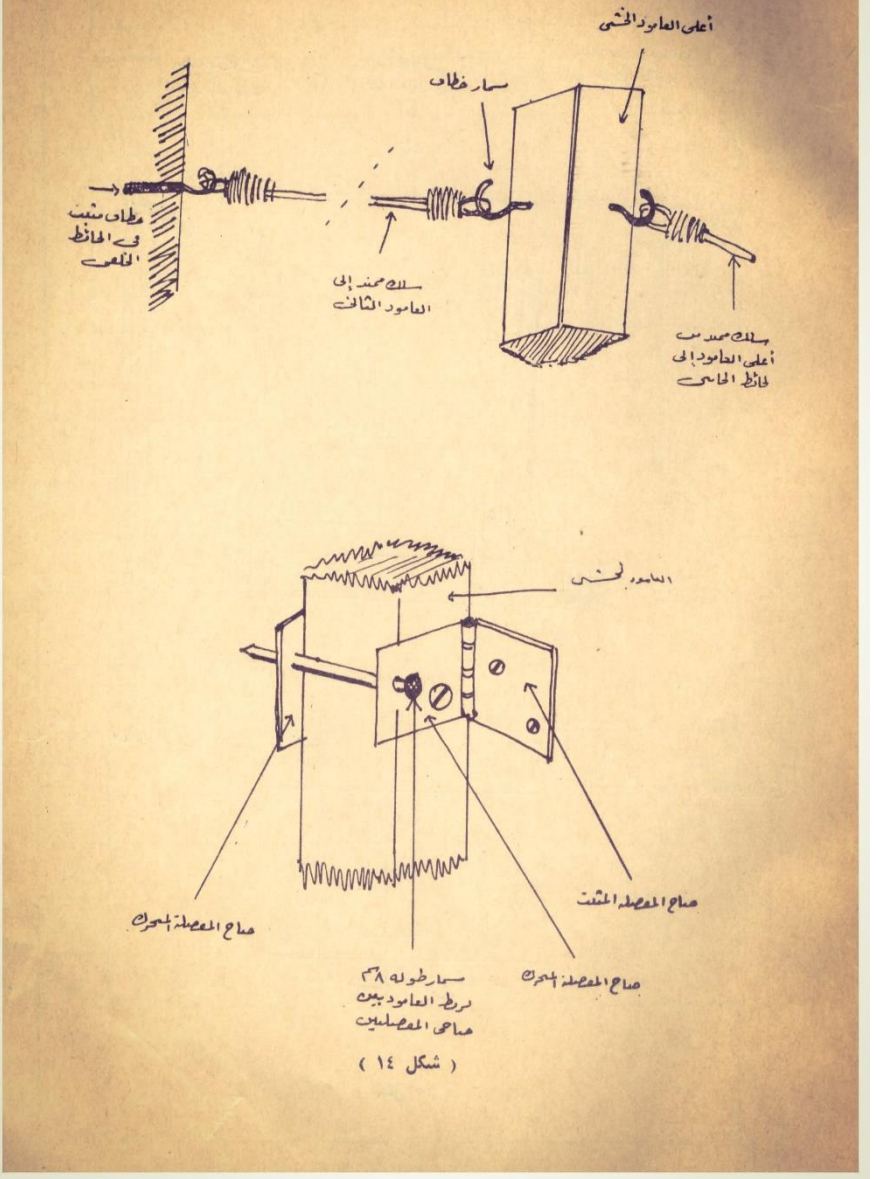
(شكل ١١) تنوع لشكل خشبة المسرح



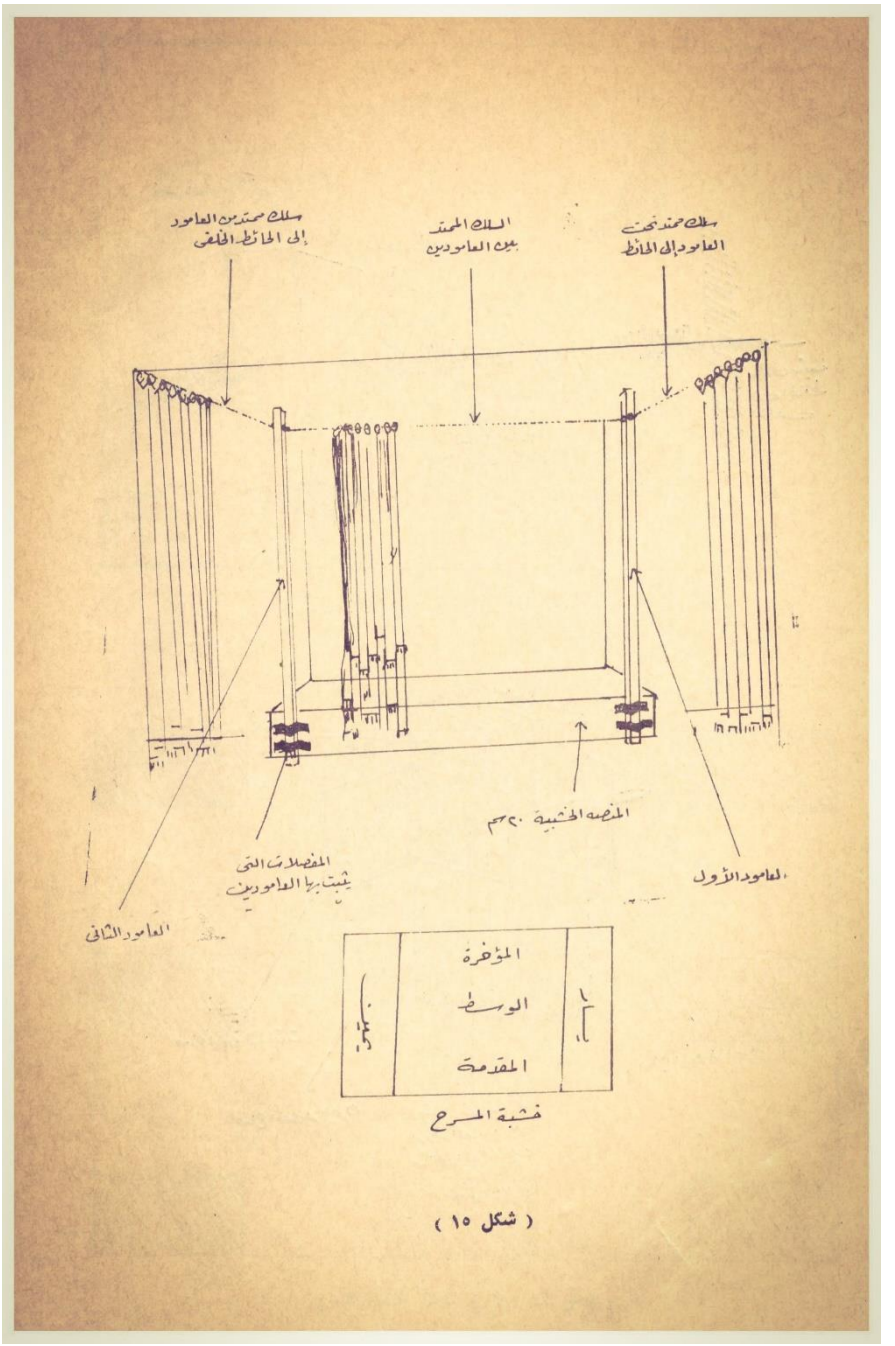
(شكل ١٢) تنوع لشكل خشبة المسرح



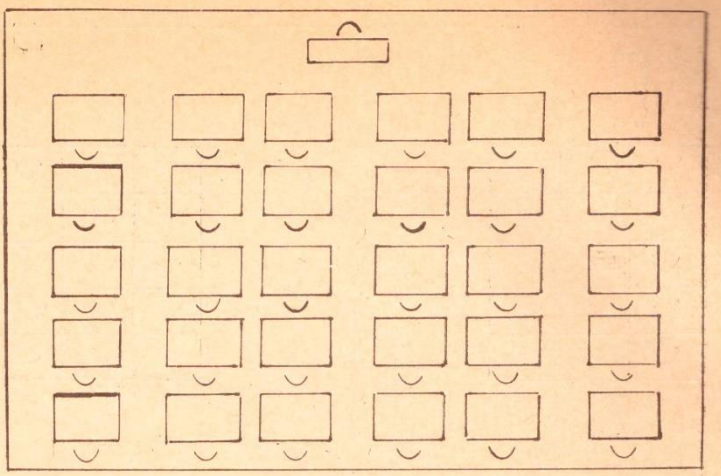
(شكل ١٣) تنوع لشكل خشبة المسرح


أعلى العامود المثبت
سلك قطاف
قطاف مثبت في الحائط الخلفي
سلك ممتد إلى العامود الثالث
سلك ممتد من أعلى العامود إلى الحائط الخلفي
العامود المثبت
صاج المفصلة المثبت
صاج المفصلة المتحرك
سلك طوله ٣٨ سم لربط العامود بين صاجي المفصلتين
صاج المفصلة المتحرك

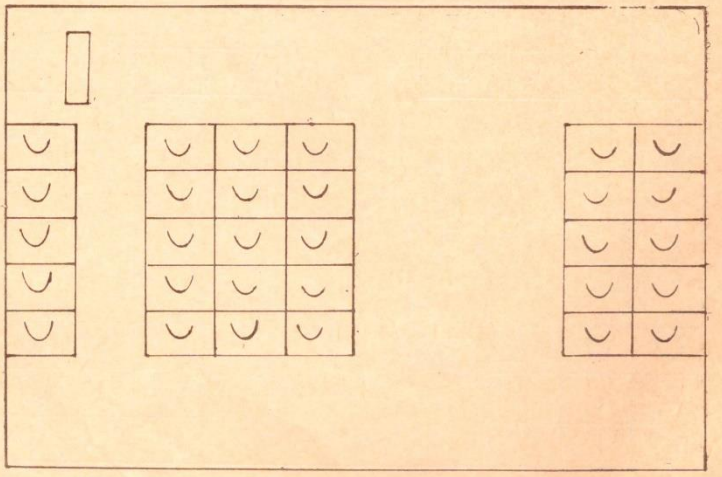
(شكل ١٤)


سلك محمد من العامود إلى الحائط الخلفي
السلك المحمد بين العامودين
سلك محمد تحت العامود إلى الحائط
المنصة الخشبية ٣٠×٣٠
المفصلات التي يثبت بها العامودين
العامود الثاني
العامود الأول
المؤخرة
الوسط
المقدمة
عرض
طول
شبكة المرمى

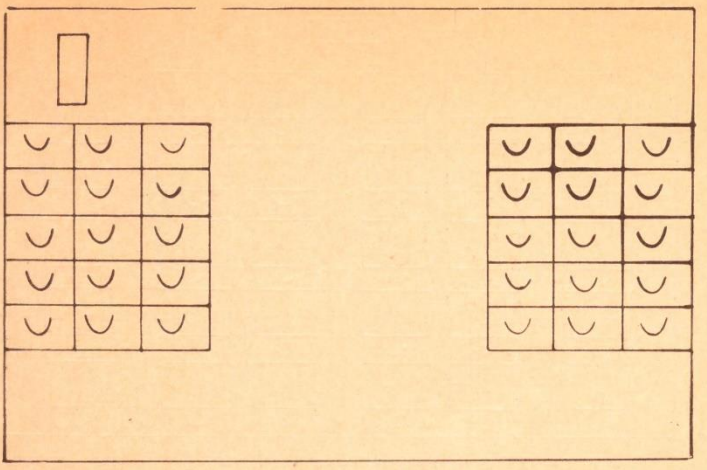
(شكل ١٥)



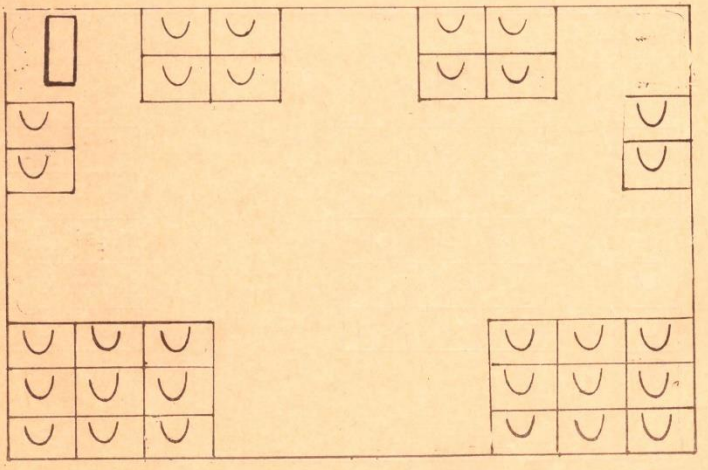
(شكل ١٦) التنظيم العادى للفصل



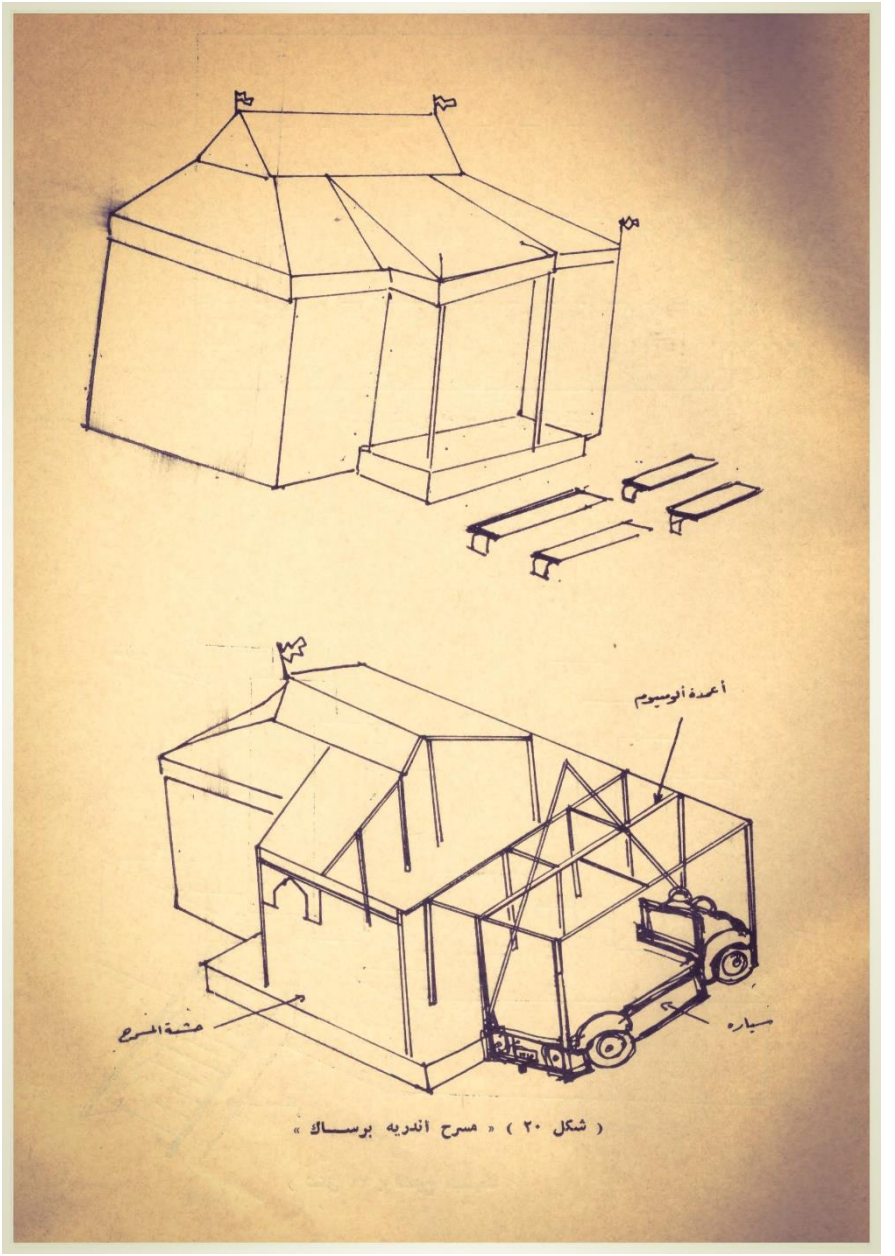
(شكل ١٧) مساحة التمثيل فى أماكن مختلفة



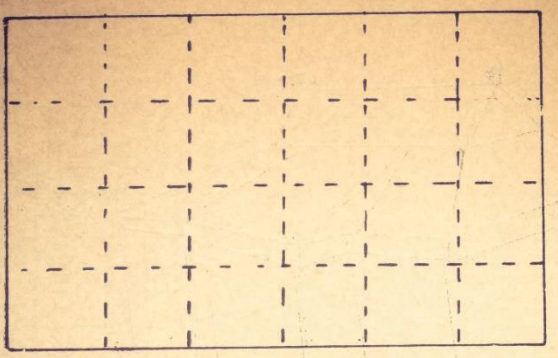
(شكل ١٨) مساحة التمثيل فى أماكن مختلفة



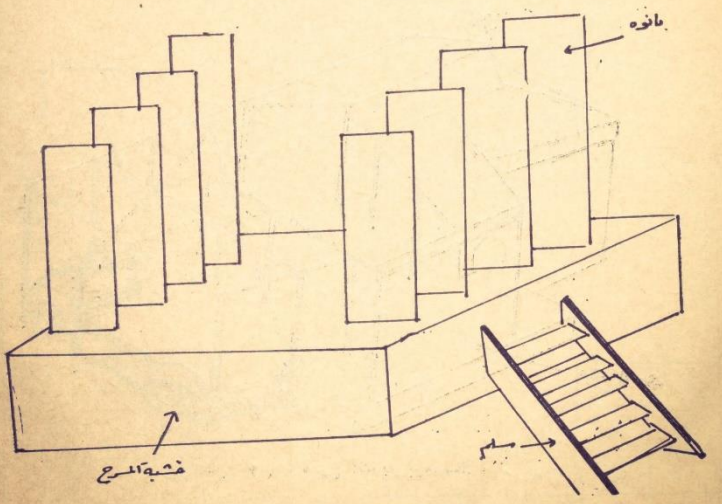
(شكل ١٩) مساحة التمثيل فى أماكن مختلفة



(شكل ٢٠) « مسرح اندريه برســـاك »



خشبة المسرح مكونة من براتيكابلات



(شكل ٢١) المسرح البسيط

المراجع

أولا – المراجع العربية:

ـ إبراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار الشعب، بدون تاريخ.
ـ أحمد حسين اللقاني: المناهج بين النظرية والتطبيق، عالم الكتب، 1981.
ـ ----------: الوسائل التعليمية والمنهج المدرسي، مطبعة نهضة مصر، 1984.
ـ أحمد شوقي: المسرح الاسلامي، دار الفكر العربي، 1980.
ـ احمد نجيب: فن كتابة الأطفال، دار اقرأ، الطبعة الثانية، بيروت 1983.
ـ حامد عبد السلام: علم نفس النمو الطفولة والمراهقة، عالم الكتب الطبعة الرابعة، 1977.
ـ زكريا إبراهيم: الفنان والإنسان، مكتبة غريب، 1973.
ـ سعد أردش: المخرج في المسرح المعاصر، عالم المعرفة، عدد19 مطابع اليقظة (الكويت) يوليو1979.
ـ سامي عبد الحميد وأسعد عبد الرازق: مشاكل العمل المسرحي في المدارس، مطابع جامعة الموصل (بغداد)، 1984.
ـ سمير سرحان: تجارب جديدة في الفن المسرحي، دار المعرفة، يناير 1970.
ـ عبد التواب يوسف: الشجرة المنتصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984.
ـ ----------: دليل الأباء الأذكياء في تربية الأبنا، دار المعارف، الطبعة الثانية 1984.
ـ ----------: ديوان الهراوى للأطفال، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1985.

ـ عبد الوارث عسر: فن الإلقاء، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الثانية، 1985.
ـ عبد العزيز القوصي: أسس الصحة النفسية، مكتبة النهضة المصرية، الطبعة التاسعة، 1981.
ـ عبد المنعم محمد حسين: تساؤلات الشباب الحائر، كمدخل لبناء المنهج الدراسي المناسب المكتبة الثقافية، 402، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1986.
ـ عزيز الشوان: الموسيقى تعبير نغمى – ومنطق، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الألف كتاب (الثانى)، 1986.
ـ فاروق عبد الحميد اللقاني: تثقيف الطفل، فلسفته وأهدافه ومصادره ووسائله، منشاة المعارف الإسكندرية، بدون تاريخ.
ـ فارعة حسن محمد: المعلم وإدارة الفصل، مطبعة نهضة مصر، 1984.
ـ كلير فهيم: المدرسة والأسرة والصحة النفسية لأبنائنا، دار الهلال، كتاب الهلال عدد 396 ديسمبر 1983.
ـ لويز مليكة: الديكور المسرحي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الثانية 1981.
ـ محمد عبد الظاهر الطيب و(آخرون): التلميذ في التعليم الأساسي، سلسلة علم النفس المعاصر أبنائنا وبناتنا، (3)، منشأة المعارف، الإسكندرية 1982.
ـ ---------: الطفل في المرحلة ما قبل المدرسة، سلسلة علم النفس المعاصر، أبناؤنا وبناتنا (2)، منشأة المعارف، الإسكندرية، بدون تاريخ.
ـ محمود البسيوني: الفن وتنمية السلوك الاجتماعي، دار المعارف بمصر، القاهرة، 1963.
ـ ----------: طرق تعليم الفنون، دار المعارف، 1963.
ـ محمد شاهين الجوهري: الأطفال والمسرح، الهيئة المصرية العامة لكتاب، 1986.
ـ محمد سعيد عبد الفتاح: الإدارة العامة، المكتب المصري الحديث، الطبعة الثانية 1978.
ـ نعمات أحمد فؤاد: أزمة الشباب وهموم مصرية، دار الحرية للصحافة

والطباعة والنشر يناير1986.
ـ نعمت الله نجيب إبراهيم: تطبيقات في النظرية الاقتصادية، مؤسسة شباب الجامعة، الإسكندرية، 1983.
ـ هادى نعمات الهيتي: ادب الأطفال، فلسفته، فنونه، وسائطه، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (الألف كتاب الثانى) 1986.
ـ يوسف ميخائيل أسعد: رعاية الطفولة، دار نهضة مصر للطبع والنشر 1979.

ثانيا – المراجع المترجمة:

ـ أولسون، وارد: كيف ينمو الأطفال، ترجمة محمد خليفة بركات، سلسلة دراسات سيكولوجية (25) مكتبة النهضة المصرية بدون تاريخ.
ـ بيرتون ، ج . أ: التمثيل في المدارس، ترجمة رياض محمد عسكر، وآخرين، مطابع سجل العرب1966.
ـ تشينى، شيلدون: تاريخ المسرح في ثلاث آلاف سنة، ترجمة درينى خشبة، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والطباعة والنشر بدون تاريخ.
ـ توماس ليبهارت: فن المايم والبانتوميم، ترجمة بيومي قنديل، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1995.
ـ دين، الكسندر: أسس الإخراج المسرحي، ترجمة سعيدة غنيم، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب 1975.
ـ سيليد، بيتر: مقدمة في دراما الطفل، ترجمة كمال زاخر، منشأة المعارف بالإسكندرية، 1981.
ـ كارل، النزورث: الإخراج المسرحي، ترجمة أمين سلامة، مكتبة الأنجلو المصرية 1980.
ـ كورسون، ريتشارد: فن المكياج، في المسرح والسينما والتليفزيون، ترجمة أمين سلامة، دار الفكر العربي 1979.
ـ ميليت، فردب، بنتلى جيرالدايدس: فن المسرحية، ترجمة صدقي خطاب، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر 1966.

ـ هوايتنج، م، فرانك: المدخل إلى الفنون المسرحية، ترجمة كامل يوسف (وآخرون) مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، 1970.
ـ وارد، وينفريد: مسرح الأطفال، ترجمة محمد شاهين الجوهري، الدار المصرية، للتأليف والترجمة، مطبعة المعرفة 1966.

ثالثا – المقالات:

ـ المسرح المدرسي والجامعي، عبد التواب يوسف، مجلة المسرح العدد العاشر، السنة الأولى، ابريل 1982.
ـ المسرح المدرسي، فاعليته، حسنى قنديل، مجلة التربية، عدد 69، تصدرها اللجنة الوطنية القطرية، للتربية الثقافية، 1985.
ـ مسرح الأطفال في العالم، يعقوب الشاروني، مجلة المسرح، العدد الثالث، السنة الأولى، أغسطس1981.
ـ مسرح الأطفال، الشكل والمضمون، حسين حامد، مجلة المسرح، العدد 26، السنة الثالثة، سبتمبر، أكتوبر 1984.
ـ الطفولة في قرية فرنسية، فرنسواز زناباند، ترجمة أحمد رضا، المجلة الدولية للعلوم الاجتماعية (اليونسكو) العدد الأربعون، السنة العاشرة، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1980.
ـ المسرح والأطفال، الفريد فرج، مجلة الدوحة، العدد العاشر، 1976.
ـ نحو فكر مسرحي جديد، سعد أردش، مجلة الفكر المعاصر العدد الثالث، مايو 1965.
ـ مسرح الاكتشافات والشجاعة والحرية، فوزي سليمان، جريدة المساء 1970/4/7.
ـ أساسيات الدراما الإبداعية، مع الأطفال، عفاف عويس، مجلة المسرح، العدد الثامن، السنة الثانية، سبتمبر 1981.

رابعا – المنشورات:

ـ استراتيجية تطوير المسرح المدرسي، الهيئة العربية للمسرح الشارقة، يناير 2014.

ـ بحث منشور، أراء وخبرات العاملين بمسرح الأطفال بمصر، المركز القومي للبحوث الاجتماعية والجنائية، وحدة بحوث الرأي العام الإعلامي، الثقافة الجماهيرية، مركز ثقافة الطفل، 1979.

ـ بحث منشور، سلسلة مطبوعات المسرح المتجول (2)، دراسات في المسرح المصري، مطبعة دار أسامة، 1984.

ـ بحث منشور، حلقة العناية بالثقافة القومية للطفل العربي، جامعة الدول العربية، يونيو 1985.

ـ بحث غير منشور، تطبيقات المنهج الحركي للممثل، محمد فهمي، المعهد العالي للفنون المسرحية بدون تاريخ.

ـ دراسات وبحوث عن الطفل المصري والموسيقى، جامعة حلوان، كلية التربية الموسيقية، المؤتمر العلمي الأول، 5 – 8 أبريل، 1982.

ـ المؤتمر العام للثقافة والإعلام، دور الانعقاد الأول، 28 – 30مارس 1977، قطاع الثقافة والإعلام مبنى دار الكتب والوثائق القومية، كورنيش النيل، بولاق.

ـ تقرير المجلس القوى للثقافة والفنون والآداب والإعلام، الكتاب رقم 165، الدورة الخامسة، سبتمبر 1983 – يونيو 1984.

ـ تقرير، السياسة التعليمية في مصر، وزارة التربية والتعليم، المكتب الفني للوزير، مطابع وزارة التربية والتعليم، يوليو 1985.

ـ تقرير، اللجنة الدائمة لتطوير التربية المسرحية، وزارة التربية والتعليم، يونيو 1985.

ـ بحث غير منشور، مكان عرض المشهد المسرحي: وتطبيق على مسرحية ايزيس لتوفيق الحكيم، محمد ابو الخير، المعهد العالي للفنون المسرحية، 1984.

خامسا – الأحاديث:

- حديث شخصي أجراه الباحث مع عبد التواب يوسف، في منزله يوم 1986/8/4.
- حديث شخصي أجراه الباحث مع أ. أحمد إبراهيم، بالمعهد العالي للفنون المسرحية، 30 نوفمبر 1986.
- حديث أجراه الباحث مع عبد الفتاح محمود، بوزارة التربية والتعليم يوم 1986/12/2.
- حديث أجراه الباحث مع شوقى خميس، بمسرح متروبول يوم 1986/12/31.
- حديث أجراه الباحث مع رتشارد موريس الممثل والمخرج الأمريكي للتمثيل الصامت، المعهد العالي للفنون المسرحية، 1978.

سادسا – المذكرات:

- أحمد البدوي: مذكرات مادة الإلقاء، المعهد العالي للفنون المسرحية 1978.
- أحمد شوقي: مذكرات " تربية مسرحية " المعهد العالي للفنون المسرحية 1984.
- نبيل الألفي: مذكرات ملخصة لمنهج نظريات التمثيل، المعهد العالي للفنون المسرحية 1980.
- نبيل الألفي: مذكرات التعبير المسموع والتعبير المرئي، وفن التمثيل، المعهد العالي للفنون المسرحية، بدون تاريخ.
- د. يوسف شوقي: مذكرات الموسيقى في المسرح، المعهد العالي للفنون المسرحية، الدراسات العليا1984.
- د. محمد حامد: مذكرات إضاءة، المعهد العالي للفنون المسرحية 1979.

المراجع الأجنبية:

-Banham, Martin :The Cambridge Guide to World Theatre, Cambridge University Press, Cambridge, 1988.
-Bowskill, D.: Drama and Theatre, London, Pitiman Pub, 1974.
-Chavanon. Claude – Paierre: Le Theatre Pour Enfants, L Age D'Homme, 1974.
-Davis, Jed H, and Eveans Mery Jane: Theatre, Children and Youth, Copyright Anchorage Press, U.S.A 1982.
-Dubeach, Lucien: Histore Generale Illustree du Theatre. Librairie de Hrance, 1931.
-Goldberg, Moses: Children Theatre A Philosophy and A Method, Prentice-Hall, 1974.
-Leadlay, Tom and Dixon Terence: The Strage, Lutteworth Press London, 1970.
-Mccaslin, Nelie: Children and Drama, Longman, Second Edition 1981.
-Sonrel, Pierree: Traitl de Scenographie, Odette Lieutier, 1943.
-Siks, Geraldine: Creative Dramatics, An Art for Children, New York, Harper and Brothers.
-The Oxford Companion to the Theatre, Third Edition, Phyllis Hartnell, 1978.

التعريف بالمؤلف

الأستاذ الدكتور / محمد أبو الخير

ـ أستاذ الإخراج المسرحي بالمعهد العالي للفنون المسرحية، أكاديمية الفنون. مصر.

ـ حاصل على درجة الدكتوراه من جامعة ليدز متروبوليتان، Leeds Metropolitan إنجلترا.

ـ تقلد العديد من المناصب القيادية بوزارتي الثقافة والشباب منها رئيس قطاع شئون الإنتاج الثقافي، وزارة الثقافة، وكيل الوزارة لقطاع الطلائع والبرامج الشبابية والتعليم المدني بوزارة الشباب.

ـ رئيس اللجنة العلمية الدائمة لترقية الأساتذة والأساتذة المساعدين، المعهد العالي للفنون المسرحية، أكاديمية الفنون (2014 حتى الآن).

ـ عضو اللجنة العلمية لتطوير المناهج الدراسية بأكاديمية الفنون.

ـ أستاذ زائر جامعة القاهرة، كلية الآداب، الدراسات العليا، تدريس مادة فنون المسرح

ـ شارك بعضوية العديد من الهيئات منها: لجنة الشباب باليونسكو، عضو مجلس الإدارة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، عضو لجنة التنمية المستدامة وزارة البيئة، عضو لجنة ثقافة الطفل ولجنة المهرجانات بالمجلس الأعلى للثقافة، عضو مكتبة الإسكندرية (2004 -2007) وعضو اتحاد الكتاب مصر.

ـ أخرج وأشرف لأكثر من خمسين عملا فنياً مسرحياً على المستوى المحلى والعربي والدولي منها:

ـ احتفالية " اليوم العالمي للفرنكوفونية " معبد الكرنك بالأقصر،2012. – احتفالية " الأولمبياد المصري الأول" أستأد القاهرة، 2002.

ـ مسرحية "سامر والطبق الطائر" مسرح التليفزيون، 2000.

ـ مسرحية " الأم الخشبيـــة " البيت الفني للمسرح، 1999.

ـ مسرحية "رحلـة الحـلاج" لفرقة الغد للعروض التجريبية، 1995.

ـ أصدر أكثر من ثلاثين كتاباً بين مؤلف ومراجعة وقصص للأطفال منها:

ـ مراجعة كتب " الإدارة المسرحية" و " تراجيديات شكسبيرية " و " الإدارة المسرحية" و "السينوغرافيا" و "لا تمثيل من فضلكم" مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي (2000-2009).

ـ "دراما الأطفال" المركز القومي للترجمة، 2013.

ـ " النجاح والتميز في ظل العولمة " و "التنوير قضايا وشخصيات" الدار المصرية اللبنانية، 2008.

ـ مسرح الأطفال بين الكلاسيكية والإنترنت، دار الطلائع، 2009.

ـ الإشراف والمناقشة لأكثر من أربعين رسالة لدرجتي الماجستير والدكتوراه.

ـ شارك ومثل مصر في العديد من المؤتمرات والمهرجانات والندوات المحلية والعربية والدولية.

ـ حصل على العديد من الجوائز وشهادات التقدير وخطابات الشكر على

المستوى المحلى والعربي والدولي منها:

ـ الجائزة الفضية في مهرجان القاهرة السادس للإذاعة والتليفزيون، يوليو 2000.

ـ درع المدير المتميز "المتميزون"، وزارة الدولة للتنمية الإدارية، 2006.

ـ جائزة الدولة التشجيعية في الآداب والفنون، 1999.

ـ درع قطاع شؤون الإنتاج الثقافي، وزارة الثقافة، 2014.

ـ شهادة تقدير للمشاركة في "المؤتمر العلمي الدولي الأول لأكاديمية الفنون، 2016.

ـ درع كلية الآداب، جامعة القاهرة 2019.