الفصل الثاني

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

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

هذا بشكل عام أما الشكل الخاص للمشاركة والذي يستهدفه الباحث ويطلق عليه اسم " مسرح المشاركة " **Participation theatre** فهو دفع عناصر المشاركة بصورة حيوية مرسومة مسبقاً ولكن تبدو تلقائية أثناء العرض من أجل أن يتحقق للمتفرج بصفة عامة والمتفرج الطفل بصفة خاصة مزيد من الربط بين المتفرجين والممثلين.

وهنا يكون التناول للمشاركة من منطلق المفهوم السابق الإشارة إليه.

والمشاركة بهذا المفهوم ليست بطبيعة الحال من المستحدثات وإنما لها أصولها في جذور المسرح الأولى فهي تلك العلاقة الحية المؤثرة والمتأثرة، الفاعلة والمتفاعلة في آن واحد بين المؤدي والمتلقي.

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

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

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

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

وإذا كان المسرح مع النموذج الإيطالي لدار العرض الذي انتشر في أرجاء العالم منذ القرن السابع عشر حتى العصر الحاضر وقاد إلى

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

كثير من الفصل بين خشبة المسرح و مقاعد المتفرجين وبين المتفرجين بعضهم البعض باعتبار أن هذا النموذج من إفراز المجتمع الطبقي، فإن هذا النموذج قد واجه في الفترة الحديثة منذ نهايات القرن التاسع عشر وحتى الآن موجات عارمة من التمرد عليه.

بدأت أولاً بالخروج من المعمار الإيطالي إلى تحقيق تجارب في السيرك مثل تجارب " ماكس رينهاردت " في ألمانيا و " جيميه " في فرنسا وظهرت هذه الموجة كذلك في إلغاء أضواء الحافة لدى " أدولف أبيا " ثم ظهرت أخيراً هذه الموجات اعتباراً من تجربة " أروين بسكاتور " مع المهندس المعماري " جروبيوس " في مشروع " المسرح الشامل **1927**" والملاحظ إن هذا المشروع إن لم يكن قد نفذ إلا أنه كان له أثر كبير في تجارب العمارة المسرحية الحديثة التي انتشرت في كثير من البلدان، إذ لجأت فرنسا مثلاً إلى تعميمها في كثير من المدن خارج باريس مثل " أميان، جرينوبل، رن " وغيرها، إذ أقيمت مسارح داخل بيوت الثقافة تتميز بمرونة تغيير العلاقة بين العرض وبين المتفرجين ويمكن ملاحظة أن الولايات المتحدة الأمريكية تأخذ بإقامة مجمعات مسارح تتعدد فيها دور العرض متجاورة ومختلفة أيضاً من حيث شكل العلاقة بين العرض وبين المتفرجين، بحيث يمكن القول بأن حركة العمارة الحديثة بصفة عامة تنطلق جميعها من منظور تحقيق هذا التغيير المتعدد الوجوه بين مكان الأداء وكان المتفرجين.

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

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

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

يذكر الأستاذ عبد التواب يوسف تجربة في إحدى مسارح أمريكا عن المشاركة، المسرحية كانت لأطفال في سن السادسة وهي مسرحية " أليس في بلاد العجائب " للكاتب لويس كارول، فمنذ

البداية والمشاركة واضحة تمام الوضوح، فالممثلون هم الذين يقطعون التذاكر وكل طفل يأخذ تذكرة وصورة من التذكرة للذكرى، ثم يذهب مع أسرته إلى باب المسرح فيجد الممثلين أيضاً في الانتظار فيدخل كل فرد إلى المسرح بتذكرة أما التذكرة الأخرى فتترك لهم، وهذا ارتباط أخر يحبب الأطفال في العرض – بعدما ينفصل الكبار للمكان المخصص لهم – يتولون أرشادهم إلى التعرف على مختلف جوانب دار العرض (المقصف، دورات المياه...)، ثم يذهب الأطفال مع الممثلين إلى مكان العرض، فيجلس الأطفال على الأرض في شبه حلقة حول مكان التمثيل، والممثلون يتجولون بين الأطفال ويشاركونهم إحساس المتعة بهذا التداخل، ثم بعد العرض يلتقي جمهور الأطفال بالممثلين ويتحاورون معهم حول ما شاهدوه [1].

وهكذا تتضح المشاركة منذ لحظة البداية وحتى نهاية العرض وما بعد النهاية.

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

---

(1) حديث شخصي أجراه المؤلف في يوم 1986/8/4.

(2) مبنى الأهرام يوم 1986/5/7.

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

إن أسلوب المشاركة عن طريق تبادل الحوار حول مشكلات مطروحة يصل بالمتعلم إلى المعرفة حيث " أن الفكرة التربوية السائدة اليوم في كثير من بلدان العالم أن يكون طرح المعرفة على المتعلم سواء أكان طفلاً أو راشداً على شكل مشكلات تنسجم مع اهتماماته وتتحدى فكره فيندفع للبحث لها عن حلول بشوق و لهفة وبوسائل تفكيره الخاصة وبالاستناد إلى وسائل المعرفة المتوافرة لديه[1].

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

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

وأذكر أنني قدمت " أمسية دينية " [1] في مسجد السيدة نفيسة لأطفال (المسلم الصغير) حيث وقف الأطفال في صحن المسجد على شكل نصف دائرة، وأضيئت ثريات الجامع، وأنطلقت أصوات الأطفال محلقة بصفاء عذب يتناسب مع جلال الشهر الكريم " رمضان " والروح الطيبة للناس في تلك الأيام، منشدة أشعاراً في حب الرسول، ويمثلون مواقف متعلقة بسيرته الشريفة العطرة، كل ذلك ما بين أداء فردي وجماعي.

---

(1) إعداد وإخراج/ محمد أبو الخير، الخميس 13 رمضان 1406 هـ ، 23 مايو 1986م.

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

إن تقارب المسافة والتلاحم بين المؤدي والمتلقي صنع مشاركة وجدانية مما خلع على العرض حيوية كبيرة في إطار هذا اللون من المشاركة.

وهناك بعض المسارح توجه الأطفال إلى المشاركة في العرض المسرحي بأسلوب مباشر حتى توجه اهتمام الطفل إلى المعاني الجوهرية التي يريده أن يصل إليها من بين ثنايا مكملات العرض.

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

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

مسرحية من عالم ألف ليلة وليلة

كما يمكن أن تتحقق المشاركة أيضاً من خلال المسرح وفرقة الجوالة التي تذهب إلى وسط المدينة أو ساحة القرية ... وتصنع عالماً من المرح والبهجة عن طريق تلاحم الممثلين مع الأطفال في حوار و غناء وملابسهم المزركشة وآلاتهم الموسيقية التي تصدر

(1) بحث على الاستنسل، فن الكتابة لمسرح الطفل، يعقوب الشاروني، وزارة التربية والتعليم، دورة تدريبية من 6/14 إلى 1986/6/22، ص17.

نغمات متنوعة (جيتار، أكورديون، طبول ..) إن تلك الظاهرة لهي من أشد الأشكال التي تجذب الأطفال فيندمجون فيها أيما اندماج.

وقد شارك المؤلف بمساعدة الإخراج في تجربة عن مسرح المشاركة، مع الخبير الكندي البروفيسور " دافيد كامب " لمسرحية بعنوان " الملك والفطيرة السحرية " [1] من تأليفه وإخراجه.

يمكن من خلال هذه التجربة أن نلقي بظلال على هذا النوع من المسرح حيث يعتمد مفهوم المشاركة في مسرح الطفل على نفس التكنيك الإيهامي الخاص بالمسرح التقليدي، أي خلق الإيهام بالواقع بالنسبة للجمهور من الأطفال لأبعد درجة ممكنة ولكنه لا يقف عند ذلك بل يتخطى حدود إيهام الطفل بواقعية ما يقدم أمامه على خشبة المسرح، يتخطاه نحو محاولة استدراج الطفل إلى المشاركة الفعلية فيما يجري من أحداث على المسرح مشاركة عقلية تتطور لتصبح مشاركة أدائية ينخرط فيها الطفل [2] سواء بالغناء أو بالتعليق أو بالإجابة على سؤال أو حركة أو بتغيير قطعة ديكور أو بالتمثيل الصامت.

---

(1) قدمت هذه المسرحية في المعهد العالي للفنون المسرحية بقاعتي" زكي طليمات " و" جورج أبيض " الخميس 1984/1/19 قام بترجمتها " محمد شيحة و عماد عبدالرازق المعيدان بقسم الدراما بالمعهد.

(2) بحث عن الاستنسل، مسرح المشاركة، عماد عبد الرازق، المعهد العالي للفنون المسرحية 1984 ص 1،2.

إن إحداث المشاركة أو استدراج الطفل للانخراط فيها يعتمد على إيجاد دافع محرض للطفل على المشاركة، ويكون هذا الدافع من واقع البناء الدرامي للمسرحية [1] وذلك ليكون له التأثير القوي في إدماج الأطفال مع موضوع العرض وأيضاً على حثهم في المشاركة التلقائية بشكل حيوي.

تحكي المسرحية عن ملك يحكم بلاداً غير محددة الزمان والمكان، وكان لهذا الملك كل الصفات الطيبة التي تجعله محبوباً من شعبه ورعيته، ولكنه فجأة بدأ يتخلى عن كل هذه الصفات الطيبة واتسمت طبائعه بكل ما هو منفر ومزعج والسبب في ذلك هو أنه اندفع نحو الإفراط في الأكل بشكل جنوني دون أن يعلم أحد السبب في ذلك وقد أدى به هذا الإفراط إلى أن يعاني من متاعب صحية أفسدت عليه حياته وجعلته يعاني ألاماً في معدته حرمته الراحة والنوم .. ودفعه ذلك إلى طرد جميع أفراد حاشيته من القلعة التي يعيش فيها [2].

وتدور أحداث المسرحية في مكانين، المكان الأول قاعة تنفصل عن مكان التمثيل (القلعة) حيث نجد الشخصيات التي طردها الملك وهم (الوزير، البستاني، الخادم، السايس) والذي سيكون دورهم الأساسي في العمل لتحقيق المشاركة وتعمل الشخصيات

---

(1) المرجع السابق ص2.

(2) المرجع السابق ص10.

الأربعة على توضيح القصة للأطفال، ويطلب منهم أن يشتركوا في المسرحية بل ويكونوا هم حاشية الملك فيقسم الستون طفلاً (الجمهور المشارك) أربع مجموعات مع الشخصيات الأربعة ثم يبدأ قائد كل مجموعة توضيح المهنة التي سوف يؤديها مقرونة بالأداء الإيمائي– البستاني والسايس التي توضح المهنة الموكلة منهم.

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

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

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

وفي هذه اللحظات يكون الأطفال مشاهدين فقط وذلك تحت تأثير (حتى لا يرانا الملك) وبعد خروج الملك يأخذ الطبيب والطباخة بأسباب المناقشة مع الأطفال حول فشل الفطيرة، والبحث عن حلول جديدة، ويعود الطبيب إلى القراءة في الكتاب السحري ويطلب أعداداً معينة من المواد التي يجمعها الأطفال مع تبديل مواقع المجموعات بحيث تأخذ المجموعة (أ) ما كانت تجمعه المجموعة (ب) حيث يكون هناك تنوع لدى الأطفال زيادة في الخبرة الخيالية والحركية. وهكذا تتكرر هذه الأفعال مرات متعددة حتى يتم صنع الفطيرة التي تشفي الملك ويعود لحالته الطبيعية الطيبة فيشكرهم على حسن صنيعهم ثم يطلب منهم أن يقوموا بتنظيف وترتيب القلعة بعد ما أصابها.

وهنا يبرز دور الأطفال كل حسب مهنته كما عرفها في الجزء الأول من المسرحية، وبعد الانتهاء من العمل يقدم الملك للأطفال

حلوى أو هدايا على ما قدموه له، ويشترك الجميع في رقصة جماعية تعبر عن روح المشاركة بين الجميع.

وهناك تجربة أخرى توضح مفهوم المشاركة ـ من خلال ورشة عمل ـ في إبداع العرض المسرحي "أحلام حصان الشطرنج" وذلك من خلال الدورة التدريبية لثقافة الطفل (مايو – يونيو 1998) بالإدارة المركزية للتدريب، الهيئة العامة لقصور الثقافة. فقد كانت هذه الدورة تركز بشكل خاص على ثقافة الطفل، وذلك في إطار السياسات الجديدة للهيئة العامة لقصور الثقافة لتدريب العاملين، لكي يكون لديهم القدرة على التعامل مع الطفل بأسلوب علمي سليم، لكي يبنوا ويطوروا طاقاتهم الإبداعية، حيث أن رعاية الطفل ثقافياً هي إحدى الركائز الأساسية لبرامج التنمية المستقبلية، ويهدف البرنامج إلى:

أ- تزويد المتدرب بالمعارف والمعلومات التي تتصل باحتياجات الطفل الثقافية والعلمية والتي تتفق مع الإمكانيات النفسية والجسمية في كل مرحلة من مراحل النمو وأساليب رعاية الأطفال ذوي الاحتياجات الخاصة.

ب- إكساب المتدرب مهارات اكتشاف الموهوبين وأساليب رعايتهم وتنمية العقل المبدع والناقد وكذلك بحث وتجريب بعض الأنشطة الثقافية والإبداعية التي تصلح للطفل المصري في مجالات الفنون المختلفة.

ج- إثارة اهتمام ووعي المتدرب بأهمية علوم وتقنيات وآليات العمل بثقافة الطفل وفنونهم المختلفة وأساليب توظيفها للنهوض بالبرامج المقدمة لهم – وحفزهم للإطلاع على المنجزات العلمية المتصلة بتربية و تعليم وتنشئة الأطفال، وتوجيههم نحو القيم والمبادئ التي تعمل على رفعة وإعلاء شأن أمتهم، وانطلاقاً من هذه الأهداف آثر الباحث أن تكون هذه التجربة محققة بشكل علمي، معتمداً على عنصرين جوهريين:

العنصر الأول: المشاركة **Participation** والمشاركة هنا ذات بعدين:

أ- المشاركة والتفاعل بين مجموعة المتدربين لكي يعبر كل منهم عن ذاته ويبرز قدراته الفنية داخل إطار المجموعة في شكل فردي وجماعي سواء بالأشعار، بالرسم، تنفيذ الأقنعة، كتابة الحوار، الإدارة المسرحية، مساعد الإخراج ...الخ.

ب- المشاركة داخل العرض المسرحي بين المؤدي والمتلقي أو بين الممثلين وجمهور الأطفال، وذلك لخلق حالة من التأثير والتأثر أثناء العرض المسرحي لخلق تيار حيوي بين المتفرج والممثل، لإيجاد التبادل الفكري والوجداني حتى تترسب القيم المطروحة داخل العمل الفني لدى المتفرج.

العنصر الثاني: التعليم عن طريق العمل **Learning by Doing:**

إن من أهم مبادئ التربية الحديثة اليوم هو التعليم عن طريق العمل وخاصة في مجال الورشة الفنية التي يجب أن تعتمد على الفعل وعلى التفكير وعلى تنفيذ هذه الأفكار في شكل عملي ومحاولة المقارنة بين ما هو متخيل، وما هو واقع حقيقي، إلى أي مدى كان تنفيذ الفكرة عملياً يحمل قيماً إيجابية أو سلبية، وما هي المعوقات لذلك. إنه النقد الذاتي، ومحاولة استبصار المنهج الذي نعمل به في الورشة الفنية.

منهج العمل

ويتكون مما يلي:

أولاً: مجموعة كبيرة

إن الهدف الذي ترمي إليه الورشة الفنية، هو عمل عرض مسرحي في نهاية الدورة يقوم به القادة الثقافيون، وكان هناك تساؤل في خلد الباحث، هل يكون النص المسرحي مقرراً مسبقاً ثم تقوم المجموعة بتنفيذه كل حسب قدراته ؟ أم تقوم المجموعة بتأليف النص الأدبي ثم تنفيذه في إطار عرض مسرحي؟

من خلال فلسفة المشاركة أخذ الباحث في طرح هذا التساؤل على المجموعة، ومن خلال المناقشة الحرة، كانت هناك أراء مختلفة حول هذا الموضوع، البعض وافق على وجود نص أدبي معد وذلك:

1- المؤلف له خبرة عريضة بالكتابة لمسرح الطفل.

2- اختصار الوقت.

3- عدم القدرة على الكتابة والإعداد للنص.

والبعض الأخر كانت لـه روح المغـامرة والمحاولـة وأيـد فكـرة كتابة النص وذلك:-

1- الاقتراب من عالم الكتابة للطفل عن طريق الممارسة.

2- تفهم حرفية الكتابة للطفل.

3- الاعتماد على القدرات الذاتية.

4- اكتشاف قدرات ومهارات الدارسين.

وبشكل ديمقراطي كانت نتيجـة النقـاش، هـي محاولـة ابتكـار وإبداع النص المسرحي من خلال الدارسين أنفسهم.

ثانياً: مجموعات صغيرة

تم تقسيم المجموعـة الكبـيرة إلى مجموعـات صـغيرة، وأعطـى الباحث كل مجموعة أقلاما وأوراقا لكي تدون كـل منهـا الأفكـار التي يمكن أن يدور حولها النص الأدبي، بحيث تكون هذه الأفكار لها علاقة بالأطفال وأيـضاً بالمرحلـة العمريـة المتـصورة، وبالفعـل قامت كل مجموعة بتبادل الأفكـار مـع بعـضها الـبعض، ومناقـشة المفاهيم التي تطرحها مع المجموعات الأخرى وكانـت أهـم هـذه الأفكار:

- تعليم الطفل قيم سلوكية مثل الصدق والتعاون.
- الاهتمام بالبيئة الصحراوية.
- الاهتمام بالبيئة المائية.
- تعليم الطفل لعبة الشطرنج.
- الانطلاق إلى عالم الفضاء.
- رحلة إلى باطن الأرض.
- رحلة إلى حديقة الحيوان والتعرف على الحيوانات المختلفة.

ثالثاً: السؤال

أستخدم الباحث منهج السؤال مع المجموعة لكي يتعرف على الأفكار، وأيضاً لكي يربط بين الأفكار بعضها البعض، ويستبعد الأفكار المتشابهة، ويطور الفكرة إلى مراحل وأبعاد مختلفة، ويركز على الجوانب الإيجابية في الموضوع، فالسؤال هو ما أهمية البيئة؟ وما هو الدور الذي سوف يلعبه بطل المسرحية مع الجمهور في هذا الموضوع؟ هل هناك علاقة بين لعبة الشطرنج والبيئة؟ من هي الشخصيات المسرحية؟ أين المكان؟ وما هو الزمان الذي تدور فيه أحداث المسرحية؟ كيف تكون البداية؟ ما هي المشكلة؟ هل هناك حل؟ .... الخ.

وانتهى النقاش إلى الربط بين أهمية البيئة وفكرة لعبة الشطرنج من خلال حصان الشطرنج الخشبي الذي يتمرد على حياته داخل

اللوحة في مربعات وحركات محددة، فهو يريد أن ينطلق بعيداً عن أصدقائه وحياة الشطرنج الخشبية إلى حياة البشر في المدينة.

وقبل خروج الحصان من لوحة الشطرنج كان هناك مشهد افتتاحية بين أرنوب وقطع الشطرنج ويوضح هذا المشهد دور كل شخصية وكيفية حركتها على لوحة الشطرنج مثل الفيل، الطابية، الوزير، الملك، العسكري، وأيضاً الحصان وذلك من خلال العلاقة مع جمهور الأطفال وشخصيات قطع الشطرنج.

ثم بعد ذلك ننتقل إلى المشهد الثاني في وسط المدينة الحصان يعاني من الزحام والدخان من عادم السيارات والمصانع لدرجة أنه يسبب له اختناقاً.

ثم ننتقل إلى المشهد الثالث الذي يعاني فيه الحصان من الأصوات العالية والضوضاء سواء من العربات في الشارع أو أجهزة الكاسيت في البيت.

وفي المشهد الرابع يهرب الحصان إلى مكان أخر بالمدينة فإذا به يقع بين أكياس القمامة، ويكون هذا المشهد هو قمة التوتر والمشكلة للحصان الذي يندم على خروجه من لوحة الشطرنج وعدم القيام بدوره الحقيقي والبحث عن دور ليس له قدرة على أداءه.

وبالفعل يلحق أرنوب والعسكري المكلفان من إدارة الشطرنج، والملك بشكل خاص أن يبحث عن الحصان ويعيده مرة أخرى إلى

مكانه الطبيعي في لوحة الشطرنج حيث أن اللعب ما زال متوقفاً وذلك لغياب الحصان.

ويعود الحصان إلى لوحة الشطرنج مع جميع القطع الأخرى ويبدأ اللعب بأغنية فرحة جميلة.

المشاركة في العرض المسرحي

1- استخدم الباحث أسلوب المشاركة في إبداع النص المسرحي من خلال النقاش والوصول إلى فكرة نابعة من المجموعة وهي محاولة الربط بين مفهوم البيئة ولعبة الشطرنج، وكانت الأفكار تناقش مع مجموعات صغيرة ثم بعد ذلك تتبلور الأفكار في إطار المجموعة الكبيرة وكان هناك ما يسمى بتقسيم العمل:

أ- مجموعة ترتجل موقف تمثيلي عن الفكرة مثل

- كل شخصية من الشطرنج تتحدث عن نفسها.

- الحصان وسط شارع مزدحم بالمدينة.

- الحصان وسط القمامة.

- أرنوب يناقش الجمهور في الضوضاء.

- أرنوب يناقش الجمهور حول مشكلة القمامة.....الخ.

ب- مجموعة تقوم بتسجيل الحوار الذي يتم أثناء المشهد المرتجل.

ج- مجموعة تقترح إضافات وأفكار وحوار يطور المشهد المرتجل.

د- مجموعة تقوم بصياغة المشهد في المرحلة الأخيرة حواراً وشعراً.

هـ- مجموعة تقوم بعمل التصميم والتنفيذ إلى المنظر المسرحي والملابس المسرحية للشخصيات وأيضاً الإكسسوارات اللازمة.

كانت لمجموعة الدارسين بها إمكانيات متنوعة فهناك المؤلف، والشاعر، والرسام وبالفعل تم استخدام هذه الطاقات البشرية في إبداع النص المسرحي وأيضاً تصميم وتنفيذ الديكور والملابس.

أما بالنسبة للموسيقى فلم يكن بين المجموعة من يجيد العزف على آلة موسيقية، أو له القدرة على التلحين ولذلك تم تكليف موسيقي محترف بوضع الألحان والجمل الموسيقية من وحي التجربة، وقد كان يحضر معنا التدريبات، وهذا جعله وكأنه واحد من نسيج العمل الفني وبذلك جاءت الألحان موحية بالجو النفسي ومعبرة عن المعاني في اللحظات الدرامية المختلفة، (الموسيقي محمد عزت والتوزيع محمد يوسف).

1- كان هناك أسلوب أخر من المشاركة على مستوى العرض المسرحي وعلاقته بالجمهور، فمنذ بداية العرض وهناك حوار ونقاش وتفاعل بين خشبة المسرح من خلال شخصية أرنوب والجمهور من الأطفال سواء بسؤال الأطفال عن طبيعة تحرك قطع الشطرنج فهل حركة الفيل مثل حركة الطابية؟ وما هو الفرق؟

أيضاً كان هناك نقاش حول لماذا هرب الحصان من الشطرنج؟ وهل هذا مناسب أم غير مناسب؟ لماذا يوجد ضوضاء في الشارع؟ لماذا يوجد دخان؟ .....

هذه الأسئلة مطروحة حتى نهاية العرض المسرحي، والنقاش جزء من نسيج العمل الفني لكي يكون الجمهور متفاعلاً مع العرض لا سلبياً يتلقى فقط وإنما هو مشارك ومتجاوب وله رؤية في العرض المسرحي، وهذا كان معد مسبقاً في أثناء إعداد النص.

واتضح أن أسلوب المشاركة بين المؤدي والمتلقي سواء كان ذلك بامتزاج المؤدي مع المتلقي في بوتقة واحدة هي بوتقة العرض المسرحي إما كان بكسر المسافة التباعدية بينهما وجعلها عن قرب أحياناً وأحياناً أخرى متداخلة أو إشراك المؤدي في تغيير المنظر أو حمل بعض الملحقات أو الغناء أو النقاش أو التعليق على الأحداث أو الأداء الصامت كل ذلك يجعل هناك تجاذباً بين الطريق كليهما مما ينشئ علاقة تبادلية إيجابية بينهما، والعنصر الجوهري في تحقيق هذه العلاقة هو وجود النص المسرحي المرتكز على عنصر المشاركة بين جنباته- وإذا لم توجد هذه النوعية من النصوص فيمكن للمخرج أن يبتكر في بعض مواقف في نص تقليدي أفعال وأحداث للمشاركة ولكن بحيث لا تخل بالنص بل تؤكد هدفه.

الممثل

إن الممثل له أهمية بالغة في هذه النوعية من العروض، ويتعاظم دوره فالممثل في نوعية هذه العروض يجب أن يكون ملماً بالموضوع إلماماً جيداً وعلى دراية بكل التوقعات التي يمكن أن تحدث أثناء وبعد العرض ويكون قد أوجد لها الحلول مع المخرج، وتكون له سرعة التصرف و سرعة البديهة والقدرة على الارتجال، لأن عنصر المصادفة والمفاجأة متوفر بقدر كبير في مسرح المشاركة، ومن هنا تأتي قدرة الممثل من المزاوجة بين ما حفظه وتدرب عليه وبين ما تفرضه اللحظة الراهنة من ردود فورية، كل ذلك داخل حدود معقولة لا تبعد عن معاني النص، فالممثل بالرغم من كل هذه المنحنيات والتفريعات أثناء العرض عليه توصيل كل القيم المتضمنة في النص، ومتابعة ما يدور حوله، و مشاركة الجمهور بأفعال وأقوال، بل والسيطرة عليه، والسير بالمسرحية في اتجاهها الصحيح.

من أهم الملاحظات حول هذه التجربة:

* إن معاملة الطفل تنطلق من كونه شخصاً كبيراً فلا ينظر إليه على أنه ما زال صغيراً لأنه يجب إدراك مفهوم الطفل للأشياء وليس مفهومنا نحن، فالطفل له عالمه الخاص التلقائي وخاصة في سن 6-9 سنوات فالحوار والنقاش عنصر جوهري في العمل.

* لا يعامل الطفل بصرامة إذا كانت له ردود فعل مغايرة لكل الاحتمالات المتوقعة بل لابد أن يعامل باللطف واللين حتى يستجيب للمجموعة ويحقق المشاركة وبذلك سيفجر كل طاقاته الإبداعية.

* إن بناء النص المسرحي ذاته قائم على أن هناك مناطق معينة سيكون بها عنصر المشاركة سواء كان ذلك بالغناء أو مواقف تم تجسيدها بالتمثيل الصامت أو بالمناقشة وطرح المقترحات أو بالتخيل لأشياء غير موجودة .. وبالتالي يعطي إمكانية الاختيار والتنوع لدى المشاركين.

* إن الممثل هو العنصر الأول الذي يعطي شرارة البدء في عالم المشاركة، وهو الذي يتحكم في سير الأحداث في مناطق الارتجال، وكلما ازداد الممثل توهجاً في أداء دوره كلما كانت حرارة المشاركة من الأطفال نشطة ومتألقة.

* إن العناصر المكملة في مسرح المشاركة (ديكور- ملابس- ملحقات موسيقى..) تستخدم بالقدر الذي يحقق الهدف المطلوب من توصيل الفكرة للمكان أو الشخصيات داخل الأحداث الدرامية.

* تطبيق هذا الأسلوب التفاعلي الذي تم بالتجربة منذ لحظة ميلاد فكرة النص المسرحي وحتى ليلة العرض الأولى في بيوت وقصور الثقافة والمكتبات.

* استخدام أسلوب المسرح البسيط في الإمكانيات التقنية ورسم المنظر المسرحي والملابس والإكسسوار والبعد عن التعقيدات الفنية، منذ تم استخدام المواد البسيطة من الخشب والكرتون والإسفنج وعمل رموز للشخصيات المختلفة كالفيل والطابية، وأيضاً عمل رموز للسيارات بتلخيص رمز من مقدمة السيارة لكي تعطي دلالة وأيضاً المصنع " صورة المدخنة "، كل ذلك بأسلوب بسيط.

* الحث على أسلوب العمل الجماعي والتعاون من أجل هدف فني وتربوي، تسعى كل الجهود لكي تصل إليه في أفضل صورة فنية من خلال مبدأ التعلم عن طريق العمل.

* التأكيد على قيمة التعليم سواء في إنتاج العرض المسرحي، وأيضاً في أثناء العرض المسرحي من خلال معرفة الأسس العامة للعبة الشطرنج وأيضاً الاهتمام والمحافظة على البيئة التي تحيا بها وفيها، وهذا فضلاً على القيم الجمالية المطروحة في الصورة المرئية والمسموعة للعرض المسرحي.

إن مسرح المشاركة يعطي الفرصة للأطفال للمشاركة البدنية والصوتية والتخيلية في إبداع المسرح مع الفنانين إنه يشجع التفاعل بين الكبار والصغار ويوقظ أحاسيسهم ويمنحهم السعادة [1].

---

(1) Jed H.David and Mery jane Evans, Theatre, Children and Youth, Copyright Anchorage Press,USA 1982.

ويمكن أن تأخذ المشاركة أشكالاً أخرى عديدة انطلاقاً من مختلف هذه الأمثلة التي تم استعراضها وتمتد إلى أفاق أكثر اتساعاً من تجربة إلى أخرى.

ولمزيد من الوضوح والتنوع لإلقاء الضوء على مسرح المشاركة للأطفال فإن الكاتب يستعرض كيفية تحقيق المشاركة من خلال عرض الرؤية الإخراجية لمسرحية (زيزو موهوب زمانه) [1] كنموذج للمسرح المحترف.

وتتلخص فكرة المسرحية فى أنها تدور في المقام الأول حول روبوت ROBOT ، أو إنسان آلي يعيش ـ فى المستقبل ـ في عام 2027 ، يطمح في أن يكون موهوبا ويتجاوز عالم الآلة الى عالم الطموح الأنسانى ، ويذهب إلى معمل الدكتور عارف الذي يحاول أن يبرمجه كى يصير شاعراً ، وموسيقياً ، ثم رساماً . وفى كل مرة يرتكب زيزو سلوكيات عشوائية، لأن هناك خطأ ما في برمجته ، مما يضطره إلى تغيير البرمجة ، ولكن فى النهاية قدرة الآلة محدودة ، ولا يمكن للذكاء الصناعى أن يتجاوز قدرة الأنسان التى حباها الله بالمواهب الحسية، ولكن فى منهج الحياة، كل منهما يكمل الأخر .

تدور أحداث المشهد الأول، في أحد شوارع القاهرة سنة 2027 حيث نجد الروبوتات منتشرة فى كل مكان، ويتحدث أحد

(2) محمود قاسم: مسرحية "زيزو موهوب زمانه"،مكتبة المسرح القومى للأطفال، 1997 . لم تنشر.

الروبوتات الى الجمهور عن اختراع العالم عـارف الخـاص بتحويـل الروبوتات إلى موهوبين.

عزة لبيب ووجدي العربي في مسرحية «زيزو موهوب زمانه»
تأليف/ محمود قاسم إخراج/ د. محمد أبو الخير

وفى إحدى الطرقات نجد أن هناك محادثة بين مجموعة روبوتات تتناقش على اختراع العالم عارف، وزيزو الذى أسرع بالذهاب اليه.

وفى المشهد الثاني، يذهب زيزو مسرعاً إلى العالم عارف ، ويطلب منه تطبيق اختراعه عليه لكى أن يكون موهوبا.

ويأخذ الأستاذ عارف بعمل برمجة من خلال الأجهزة الألكترونية الى زيزو لكى يجعله أول شاعر الكترونى فى التاريخ.

ثم يذهب زيزو سريعا الى ندوة الشعراء فى "مسرح الأطفال" احتفالا بأمير الشعراء أحمد شوقى، بينما تأتى الصحفية ياسمينة لكى تتابع ما يقوم به العالم عارف من ابتكار روبوتات موهوبه، وأيضا يحضر البوليس الألكترونى باحثا عن زيزو لأن به خللاً في برمجته ، ويسأل البوليس الألكترونى العالم عارف عن زيزو ، فيخبرهم أنه ذهب الى مسرح الأطفال، ولا يكتفى البوليس الألكترونى بما قاله عارف، بل يسأل أيضا جمهور الأطفال، عن ملابس زيزو، وماذا قال؟، وماذا فعل؟ أين ذهب؟ انها محاورة درامية وأيضا تنشيطية لجمهور الأطفال للتفاعل مع أحداث العرض.

وننتقل الى المشهد الثالث حيث ندوة الشعراء، ويلقى زيزو قصيدتة الألكترونية الشعرية، ولكنها متداخلة الكلمات والمعانى والصور البلاغية، وذلك لخلل فى ديسك البرمجة.

ولكن الجمهور يحتج على زيزو، ويعترض عليه لأن قصيدته غير منظمة وغير منطقية، وتتدخل ياسمينة وتهدأ من روع الجمهور، وتتناقش مع زيزو الذي يعترض عليها يتركها.

وعلى المقابل فى المسابقة تقدم ياسمينة حاتم الشاعر من مجلة "عصفور الجنة" الذي يقدم نموذجاً للشعر الحقيقى.

بينما يستمع زيزو وياسمينة لقصيدة حاتم يدخل البوليس الألكترونى، محاولا الأمساك بزيزو، ولكن زيزو ينجح فى الهرب، ويحاول البوليس الألكترونى اللحاق به.

وفى المشهد الرابع، يذهب زيزو الى الأستاذ عارف لكى يجعل منه موسيقياً - حيث أنه فشل كشاعر - ونظرا لأن الأستاذ عارف يرغب أن يحقق حلمه، أن يجعل الروبوت ذا مواهب فنيه، فانه يأخذ فى برمجته بالنوته والآلآت الموسيقية.

(يشير إلى شاشة اليكترونية على الحائط ، تنزل عليها صور الآلات الموسيقية ، كمان ، أو كرديون ، فلوت ، قانون ، جيتار). ويتم النقاش بين زيزو وبين الأستاذ عارف وأيضا الجمهور حول الآلآت الموسيقة وصفاتها، وفى هذا النقاش كثيرا ما يخطىء زيزو، وذلك لكى تستخرج الأجابة الصحيحة من جمهور الأطفال.

وتتدخل الصحفية ياسمينة لكى تتابع الموقف ، فتعرف أن زيزو وبطبوطة ـ روبوت فى الفرقة الموسيقية ـ سيدخلان المسابقة الموسيقية . ويتتبع البوليس الألكترونى زيزو، ويعرف أنه ذهب الى الحفلة الموسيقية.

وفى المشهد الخامس، ـ الحفلة ـ يعزف كل من زيزو وبطبوطة باندماج كاركاتيرى شديد، وفجأة تختلط الأصوات والنغمات والكلمات فى علوى وانخفاض بلا سبب منطقى، ان الأغنية أصبحت كوكتيل من التداخلات الغير منطقية.

ولهذه الفوضى الغنائية احتج الجمهور ـ الى ياسمينة المذيعة للحفلة ـ من كل مكان، ايطاليا، أمريكا، مصر ، اليابان ، لذلك التشوية فى الموسيقى والغناء.

وتحاول ياسمينة أن تقنع زيزو وبطبوطة بأن ما يصنعاه ليس بغناء ولا موسيقى، وعليهما أن يستمعا الى بهاء وولاء تلك المواهب البشرية الشابة اللذان يقدمان أغنية جميلة عن مصر.

وأثناء الغناء يدخل البوليس الألكترونى محاولا الأمساك بزيزو، ولكنه يهرب مسرعا.

وفى المشهد السادس نجد زيزو وقد تنكر فى شكل فنان تشكيلى الكترونى ـ فقد برمجة عارف لكى يكون رسام ـ انه يرسم بالريموت ، انه يرسم فى الفراغ، والمعرض المقرر افتتاحه للوحاته ، هى فى حقيقة الأمر لا وجود لها، لأن البرمجه التى أدخلها عارف له كانت غيرسليمة و دقيقة.

(يتناقش عارف وياسمينه وزيزو والجمهور حول الألوان الأساسية، الأزرق والأحمر والأصفر).

وأمام لوحة زيزو اللامرسومة واللامرئية، تقدم ياسمينة الصحفية لزيزو ولجميع الموجودين فى المعرض، الطفل عمر ـ رسام المستقبل ـ ولوحتة الجميلة الحقيقية.

ويحصل عمر على الجائزة فى مسابقة الرسم ، وتأخذ ياسمينة توجيه زيزو نحوالذهاب الى مصنع الروبوتات لكى يعاد ضبطة، وأيضا لأن ذكاءة صناعى ، وهذا يختلف عن الذكاء البشرى الذى منحة الله سبحانه وتعالى قيمة الأحساس والشعور ، ولكن كل منها يكمل الأخر فى رحلة الحياة. وفى النهاية يغنى الجميع.

الأطفال الموهوبين ومعهم عارف أيضا : سلامات ، سلامات ، سلامات.

مما سبق يتضح أن بناء الأحداث في المسرحية متطور في شكل متسلسل من حلقة إلى حلقة – طرح المشكلة ثم العقدة ، ثم الذروة، ثم الحل – والأحداث الجانبية تغذى الحدث الأساسى،هذا ما جعل العمل متماسكا ، فليس هناك أفكار متفرعة تذهب بعيدا عن الفكرة الأساسية . .

والشخصيات صفاتها واضحة منذ اللحظة الأولى ، فهناك الشخصيات الآلية ، زيزو الروبوتات البوليس الألكترونى، وهناك الشخصيات الأنسانية عارف، ياسمينة، الأطفال الموهوبين، مير الحفل...وهذا التنوع فى الشخصيات والصراع بينها جعل هناك تشويقاً في العرض المسرحي، وجعله ينبض بالحياة ، بكل السلوكيات الإيجابية والسلبية ، مما ساعد الجمهور من هذه المحاورة على أن يأخذ موقفا مثاليا من المشكلات التي تتعرض لها ، ومن ثم يمكن أن يأخذ موقفا ايجابيا نحو الأفضل .

الخيال العلمى SCIENCE FICTION

ان المسرحية تدور أحداثها فى المستقبل ، اذن فهى تنتمى الى أدب الخيال العلمى ، والذي يختلف عن الفانتازيا الخيالية حيث يكون فيها الخيال جامحا محطما حدود الأزمنة والأمكنة والأحداث ، إلى حدود صدور المعقول واللامعقول بلا منطق علمى أو فنى. أما المصطلح الأول فإنه يعنى " نوعاً من أنواع الكتابة الأدبية، يحاول فيه الكاتب ان يتصور مايستطيع العلم ان يقد مه فى المستقبل الى الانسان من إمكانيات، ،وان يفتح عيوننا على الخير الذى يمكن ان تقد مه هذه الامكانيات ،اويحذرنا من اخطارها المحتملة بالاضافة الى انه يهيىء الراى العام لتقبل وجود العلم فى كل جوانب حياة المجتمع. " [1]

وترى جيسيكا يتز JESSICA YATES أن أدب الخيال العلمى لون من الألوان الأدبية الذى يعالج بطريقة خيالية استجابة الإنسان لكل تقدم في العلم والتكنولوجيا سواء في المستقبل القريب أو البعيد ، كما يساعد النشء على التحليق فى آفاق جديدة ومبتكرة تساعد على نمو الناحية الأبتكارية لديهم..[2].

---

(1) بحث على الأستنسل، "أدب الخيال العلمى "، يعقوب الشارونى، مكتبة القاهرة الكبرى، 1998.

(2) PETER HUNT 1996, CHLIDREN'S LITERATURE, LONDON, ROUTLEDGE.

ورغم تعدد التعريفات فانه يعنى " ألا يتعدى حدود خروج الموضوع المكتوب عن التخيّل الابداعى في حدود ما ينجزه العلم ، أى أن المصطلح يفسّر نفسه ، فهو قصص متخيلة في اطار العلم . ويمكن للباحث بعد ذلك أن يضيف ما لديه من حواش . فالبعض يرى أن هذا النوع هو تأمل للمستقبل ، والبعض يرى أنه معايشة، . ولكن يشترط أن تكون لدينا مفرداتان بالغتا الأهمية : التخيل ، والعلم . لأن التخيل وحده يأتى بالفنتازى ، أما العلم فهو شريط اساسى لاستكمال المصطلح ." [1]

ومن هنا فانه من الصعب تصور شكل النص المسرحى المكتوب، إذا كان صاحبه يتصوّر فقط الخيال العلمى هو رحلة إلى القمر ، أو اختراق الزمن أو الذهاب الى أعماق البحار، دون اللجوء إلى وسيلة أو نظرية علمية قرها البحث العلمى ، سواء فى الماضى أوالحاضر أو عن المستقبل . ومن هنا فان ادراك ووعى الكاتب ، بالمصطلح ـ بالغ الأهمية ـ لما له من معرفة حقيقية بالمعنى ، وبالفواصل الواهية ، أو الأساسية بين مجموعات المصطلحات التي تحدد النوع الذي يكتب فيه ، لأن درجة فهمه للمصطلح ، سيجعله يوجه النص وجهته السليمة ، الصحيحة فاذا كان قصده هو كتابة مسرحية في اطار من التخيل العلمى ، وضع حوادثها في شكل فانتازى ، فإنه بذلك يقلب الموازين ، ولا يقدم النوع الذي يرغب

(1) بحث على الأستنسل، الرؤية المستقبلية لمسرح الطفل، محمود قاسم، 1998.

حقيقة في عمله ، وهذا يحدث الكثير من الالتباس لدى المتفرج الصغير ، والكبير أيضا، وتتداخل الأنواع والمفاهيم بشكل حاد .

وعلى الرغم من أن أدب الخيال العلمى يتحدث عن منجزات علمية لم يتوصل الانسان اليها بعد ،فانها كثيرا ماتوحى الى القارىء أو المشاهد بالمعلومات والأفكار المبتكره فى مختلف مايدين الحياه، كالطب، الزراعة، الفضاء، والكهرباء ،.....وغيرها. كما أن المفاهيم التى تتضمنها هذه الأعمال، تعطى معارف شتى لاحتمالات العلم المستقبلية، وهذا يساعد على التفكير الأبتكارى لدى المتلقى. ان العالم الألمانى هرمان اوبرت ، عندما قرأ فيسنة **1906** رواية ، جول فيرن ،) (من الأرض الى القمر) أستثارت خياله، وأعجب بها اعجابا شديدا، لما فى الأحداث من تصورات لعالم الفضاء ، وما به من كواكب وأجرام، وصواريخ، وذلك الفضاء الرحب الى المجهول ، فسأل ذلك العالم الصغير أمه :(هل يمكن أن يحدث هذا؟ فأجابته أمه : (كل الأعمال الكبيرة تبدأ بالأحلام، ثم عمل الناس جاهدين لتحقيق هذه الأحلام).

لماذا هذا النص ؟

يؤمن الكاتب (المخرج) بأن دوره فى العملية الفنية ليس مقصورا على أنه آداه من أدوات العرض المسرحى، وتكون وظيفته تنفيذ العرض بشكل جيد نتيجة خبرته ومعرفته لهذه الفنون (الكلمة، الموسيقى، الحركة، الديكور ، الملابس،.....) وكيفية

تفاعلها مع بعضها البعض. وانما دور المخرج يتجاوز ذلك الى كونه متوحداً مع التجربة الجمالية للمؤلف، ويؤمن بنفس وجهة النظر المطروحة فى المادة المسرحية، بل وتتولد عنده الرغبة القوية فى أن يجسد التجربة خارجيا، فى العرض المسرحى من خلال الفنون السمعية والبصرية والسمعية بصرية معا، محققا رؤية فنية.

ان الفكرة المطروحة فى مسرحية " زيزو موهوب زمانه " فكرة مبتكرة ومعاصرة ومستقبلية، فهى تذهب بنا الى المستقبل، للقرن القادم، حيث عالم الروبوتات المنتشر فى كل مكان وحيث هناك محاولة أخرى للتفوق على الأنسان من قبل الآلة، وهذا الصراع الحضارى بين الآلة والأنسان لأيهما سيكون الفوز، انها تحلق بنا فى عالم الخيال العلمى المبنى على أسس علمية.اختبار الكاتب شخصية "الروبوت" ذلك الإنسان الآلى ، فقد جاء موفقا حيث أنه حقيقة واقعة وملموسة لبنى البشر ، ومن هنا بدأت أولى خطوات النجاح حيث الجذب الحميمى بين الطرح المسرحى وبين وجدان المتلقى وتحقيق لمصداقية التي تفرز من خلالها قبول البنية الدرامية . تنقل الكاتب في رحاب الابداع الفني المقصور على صدق الموهبة واختار ثلاثة مجالات "الشعر ..الموسيقى ..الرسم" وأشرك ذلك "الروبوت" داخل دائرة التنافس مع الإنسان ..وأوضح الفرق بين الحس البشرى المطبوع والحس الآلى المصنوع وترك الخيار للمشاهدين كى ينحازوا طواعية نحو الجانب الأصح ، وذلك أسلوب ناجح في الشكل المسرحى المدرك لأهمية ذلك الخيار

والمحقق للهدف من دون فرض او توجيه ، وهذا هو الأسلوب الأمثل لتلك الشريحة البشرية المتلقية لمثل هذا العرض. [1]

إن ما يطرح على جمهور الأطفال المشاهدين من خلال هذا العرض يثير حوارا ساخنا، لما به من جده . ان هذه الفكرة خرجت بموضوعات مسرح الطفل من قوقة الأساطير الخرافية، وعالم الحيوانات الساذج، الى آفاق بعيدة وجديدة وطفل اليوم بحاجة ماسة اليها، لأنه يعيش عصر ثورة المعلومات من خلال الكمبيوتر والأنترنت والقنوات الفضائية.

ومن هنا جاء اختيار الباحث (المخرج) لهذا النص المسرحى، لأن هناك قناعة بالفكرة المطروحة ، وبالأهداف العليا للنص وما يراد توصيلة الى جمهور الأطفال، من خلال منهج المشاركة والذى هو محور العملية الأبداعية.

المحور الأول: الكلمـــة

المحور الثانى: الممثل

المحور الثالث: الصورة المرئية

المحور الرابع: الموسيقى

---

(1) مقال، زيزو موهوب زمانه.. الأنسان الآلى ينافس الأنسان، نجيب نجم، مجلة فنى، 1997-11-10.

المحور الأول: الكلمــة

ان اللغة المستخدمة فى هذه المسرحية هى اللغـة الراقيـة، التـي لا تغوص فى أعماق الواقعية وانما هى ترتقى الى مستوى اللغـة العربيـة البسيطة السهلة في أسلوبها سواء كان ذلك فى حوار المؤلف محمـود قاسم، أو كلمات الشاعر أحمد زرزور وذلك لأن لغة مسرح الطفـل يجب أن تتضمن سمات الوضوح والقوة والجمال "ويتمثل وضـوح الأسـلوب وبـساطته في وضـوح الكلـمات ، ووضـوح التراكيـب اللغوية وترابطها ووضوح الكلمات .. أمـا قـوة الأسـلوب ، فإنهـا تتمثـل في المثـيرات أو المنبهـات التـي تـوقظ أحاسـيس الطفـل.. الكلمات المعبرة ، اطلاق الصفات الخاصـة ذات الأثـر الانفعـالى في الطفل دون الصفات العامة المألوفة ..أما جمال الأسلوب فأنه يتمثل في التناغم بـين الأصـوات والمعـانى عـن طريـق اسـتخدام ألفـاظ وتعابير سلسلة موحية "[1].

وان الباحث يـؤمن بـأن اللغـة تحيـا مـع عـصرها وتتطـور مـع معطيات ذلك العـصر وبالتـالى لاتقـف اللغـة جامـدة أمـام ذلـك العصر بتقنياته ومستحدثاته اللغوية والتي فرضت لغة جديدة، بـل تعامل العرض المسرحى بشجاعة ودون خوف ، مع كلـمات اللغـة العصرية مثل روبوت ، دسـك ،أنتنـا، رادار، بـرامج الكومبيـوتر،

(1) هادى نعمان الهيتى ، أدب الأطفال ..فلسفته ، فنونه ، وسائطه ، الهيئة العامة للكتاب ، الألف كتاب (الثانى) 30، 1986، ص 101، 102.

والسوبر لوكس ..وغيرها من الكلمات ، لأنه يؤمن أن التلاقح اللغوى عنصر جوهرى في الثقافات الإنسانية، لتطوير اللغة، والتفاعل الحضارى.

عبرت اللغة الحوارية عن طبيعة الشخصيات سواء كانت شخصيات آلية الكترونية (زيزو، الروبوتات..) أو كانت شخصيات انسانية (ياسمينة، حاتم، بهاء، ولاء، عمر...)، وأيضا عن طبيعة الموقف الدرامى للحدث سواء كان الموقف متأزما مع زيزو فى القاء القصيدة الألكترونية، أو فى نقاشه مع الصحفية ياسمينة للأحداث المختلفة مثل كيف يكون الأنسان شاعرا، وأهمية الألوان..... ونظرا لأن لغة الحوار هى من أهم وسائل التخاطب مع الجمهور ، فقد كان ضروريا أن يكون الحوار خالياً من التنبيات اللغوية، والتراكيب الصعبة للجمل ، وأيضا أن يتسم بالتكثيف والتركيز، حتى يتلائم مع المرحلة العمرية.ولقد طلبت من الشاعر أحمد زرزور أن يقوم بتحويل مواقف درامي من لغة النثر الى حوار شعرى وذلك للتنوع اللغوى، وأيضا لأن هذه الأشعار سوف تغنى وتلحن، مما يساعد على المتعة السمعية، وهذا يتضح من المقاطع الشعرية والحوارية المذكورة فى فكرة النص (سابقا).

فالمخرج في مسرح الطفل ، يضع في اعتباره دائما الإلمام بسيكولوجية الطفل ، والمرحلة العمرية التي يقدم لها العرض أساسا . لأن " الطفل يصنع لعبه .. هذا شئ تعرفه مصانع

الأطفال، ويعرفه مصممو اللعب، وهم يستوحون إقبال وإعراض الأطفال ، ويقيسون اهتمامهم بالنسبة لنوع من اللعب ولا مبالاتهم بالنسبة لنوع آخر.. فى محاولاتهم لاكتشاف عالم الطفل، الطفل يصنع أيضا، وبنفس المنهج أدبه وفنه ومسرحه كأى جمهور يوجه الفن بالأقبال والأعراض، بالتحمس واللامبالاة "[1]

ومن ثم فان هذه المسرحية تنتمى لمرحلة الطفولة (9-12سنة) حيث ينتقل الطفل في هذه المرحلة من عالم الخيال الحر إلى عالم فى ضوء قوانين الواقع ، وينتقل من المفاهيم البسيطة إلى المفاهيم المركبة ، اذ أن الطفل فى هذه المرحلة قد قطع مرحلة التعرف الى بيئته المحدوده المحيطة به، الى ما هو أبعد....، ومن هنا فان خياله يتحول من النوع الأيهامى الى النوع الأبداعى، ومن النظرة الذاتية إلى النظرة الموضوعية ، ويكون المعايير الخلقية والقيمية، فيصبح الطفل أكثر استعداد لتحمل المسئولية في إطار مجتمعه . كما يميل إلى الأعمال التي تظهر فيها المنافسة والشجاعة وروح المغامرة والأكتشاف .

المحور الثانى: الممثل

ان الممثل أحد الأعمدة الأساسية فى العرض المسرحى، كما أنه هو العنصر الإنسانى الواصل بين رؤية المخرج والجمهور، انه حامل الأفكار والقيم ، فهو يفهمها يحسها، ثم يعبر عنها، انه يحول

(1) مقال ، المسرح والأطفال ، ألفريد فرج ، مجلة الدوحة ، العدد العاشر 1976 ، ص78.

الشخصية من دفتى الكتاب الى صورة حية على خشبة المسرح. ومن هنا فكان من الضرورى أن يختار المخرج الممثل الذي يمكنه أن يرسم بجسمه في الفراغ المسرحى ويعبر بصورته وأحاسيسه وعواطفه عن الشخصية التي يؤديها ، مبلورا رؤيته وينقلها إلى المتفرج، بأمانة.

وكما قال أجستو بوال بأنه يتحتم أن تكون أقوال كل ممثل متفقة والصفات الجسدية والنفسية والاجتماعية لأية شخصية في المسرحية، كما يتحتم أن يبلغ الممثل بالفكرة إلى المستوى الذي يحرك عقول وأحاسيس جمهور المشاهدين ويشد إنتباههم ويستولى على اهتماماتهم ، انه يصنع حوارا جدليا مع الجمهور [1] ، وعند ذاك فقد يشعر الأطفال بشعور الشخصيات ذاتها ويتجاوب مها، و من ثم يجب على الممثل أن يكون متمكنا من مرونة جيده ، بحيث يستطيع أن يؤدى كل الحركات الصعبة، وكل ما يثير خيال الطفل ويجعله مبهوراً ، وأيضاً ذا مهاره متميزة في صوته وعواطفه وأحاسيسه إلى جانب سرعة بديهته وذكائه . وإذا لم يكن ذا إعداد لائق لما يقدمه ، فعلى المخرج أن يصنع له برنامجاً تدريبيا خاصاً ، حتى تصل قدرته إلى القدر المطلوب لتوصيل الفكرة.

---

(1) بوال، أجستو، ألعاب الممثلين وغير الممثلين، مهرجان القاهرة الدولى التاسع للمسرح التجريبى، ترجمة الى الأنجليزية، أدريان جاكسون، والى العربية، الحسين على يحيى، مراجعة، د.محمد أبو الخير، 1997، ص 292-312.

حاول المخرج فى مسرحية "زيزو موهوب زمانه" أن يختار الممثلين على أساس أن تكون روح الطفولة وتفهمها متوافرة لديهم، ولقد راعى المخرج تفجير هذا الاستعداد لديهم ، من خلال التدريبات، ومن خلال الجوانب النفسية والتربوية المتضمنة في العرض ، وما ينبغى أن يحمل بها أداءه للدور . كما راعى المخرج مدى ايمان الممثل وحبه ورغبته الصادقة في العمل مع الأطفال ، فهذه النقطة في الواقع هي الركيزة الأساسية لنجاح العمل المسرحى ووصوله إلى الجمهور.

ومن خلال ذلك المنطلق اختار المخرج الفنان وجدى العربى فى دور زيزو الشخصية الأساسية والمحورية، فهو يمتل منذ صغره، وأيضا هو يحب الأطفال، وفوق ذلك يؤمن بمسرح الطفل كرسالة لها دور فعال فى نسيج حياتنا الثقافية، وكذلك كانت عزة لبيب فى دور الصحفية ياسمين، وسيد جبر فى دور العالم عارف، وحسن يوسف وأحمد عبد العزيز وكمال زغلول، فى أدوار البوليس اللكترونى.

ولقد حاول المخرج فى التدريبات أن يبعد بعض الممثلين من شحن تكوينهم للشخصيات التى يقومون بها من الحركات عديمة المعنى أو بتقطيبات جبين مبالغ فيها أو أوضاع غريبة أو استخدام الأيدى بطريقة تفصيلية غير مألوفة . فإن السماح لهم بالقيام بهذه الأمور دون رادع يجعلهم يتمادون إلى درجة أنه لا يرى ولا يسمع فوق المنصة أى أحد غيرهم وبالتالى سينعكس ذلك على عدم فهم

المتلقى لما يراه ويسمعه ، ومن هنا كان مهما أن يدرك الممثلون أنهم يقدمون مسرحا للطفل، وليس لشيء آخر، فمن الواجب أن ينطق كلماته في وضوح ويتحرك الحركة الطبيعية التي تتطلبها طبيعة الشخصية في الموقف ، كما يجب ألا تكون له لازمة شخصية (غير جيدة) يمكن للأطفال تقليدها بعد مشاهدة العرض ان هذا كله له أثره الجيد على توصيل القيمة للمشاهد.

كما ركز المخرج على البعد الحركى حيث كان هناك مستويين، الأول حركة الشخصيات الربوتية ، والثانى الشخصيات النسانية، ففى المستوى الأول كانت التوجيهات للممثلين تتجه نحو المحافظة على آلية الحركة فى جميع أجزاء الجسم (الرأس، الذراعان، الساقان)

سواء كان ذلك فى الحركة العادية أو الحركة الراقصة فى الأستعراضات التى صممها د.هانى أبو جعفر، وبالفعل استطاع الممثلون والراقصون، بعد جهد من التدريبات أن يحافظوا على آلية الحركة، وفى البعد الثانى كان التركيز على خفة الحركة وسرعتها ورشاقتها، هذا بالأضافة الى البعد الأنفعالى الذى يكسوها ، ان ذلك خلق ايقاعات مختلفة للحركية فى المنظور البصرى، لأن الحركة فى ذاتها لغة، ذا معانى قوية، وهى لغة ذات دلالة شخصية، ومكانية، وزمانية، لقد حاول المخرج مع الممثلون والراقصون أن يصلوا الى أكمل شكل حركى للعرض، وذلك حتى يتفهم الجمهور الحركة فى اطار الموضوع ويتفاعل معه.

ان مسرحية " زيزو موهوب زمانه " جمعت بين شخصيات ممثلين كبار الى جوار الأطفال ومن هنا راعى المخرج فى اختياره للأطفال، قدرة الطفل على عدم الخجل، والتواصل مع الآخرين، والذكاء والقدرة على الحفظ، وسلامة آلة النطق ، وحسن علاقته مع زملائه ، وقام بعمل تدريبات خاصة أولية مع الأطفال بمفردهم ، وحاول اكتشاف قدراتهم المختلفة وعمل على توضيح كل جوانب النص والشخصيات بكل مراحلها المختلفة ، وتوضيح الهدف العام، وما يريد أن يوصله للمتفرج ، كل ذلك ببساطة ويسر يتناسب مع مراحلهم العمرية ، ثم بعد ذلك جعلهم يندمجون مع المجموعة الكبيرة. وفى أثناء التدريبات راعى المخرج ألا يقوم الطفل بالتقليد الأعمى دون وعى ، بل شرح المخرج له كل شئ ، ثم بعد ذلك يترك له حرية التعبير التلقائى ، النابعة من الشرح والتحليل ، لأن مشاعر الطفولة ستكون صادقة وناجحة في التأثير على الجمهور . انه يجب وأن تحاط التدريبات بالرعاية العلمية والتربوية ، حتى يمكن للأطفال تلقى مبادئ الفن في إطار سليم .

والمسرحية فى بنائها الدرامى هناك بعض المشاهد تتيح علاقة مباشرة مع جمهور الأطفال أثناء العرض ،مثلا سؤال البوليس الألكترونى للجمهور، أين زيزو؟ وماذا كان يلبس؟ وأين ذهب؟ وسؤال العالم عارف عن نوعية الآلآت الموسيقية؟ وسؤال ياسمينة عن اللوان الأساسية ، وامتزاج الألوان.... الخ، وهذه النوعية من النصوص ، تتطلب قدرا من المرونة، في بنائها بحيث يمكن أن تسير

بعض الأحداث في اتجاهات متعددة مع امكانية العودة مرة أخرى إلى الاتجاه الطبيعى للنص. وهذا تطلب من المخرج والممثلين دراسة الموضوع أو المشكلة بكل تفاصيلها وشعيراتها الدقيقة ، مع وضع كافة التصورات التي يمكن أن تطرح من خلال القضية ، ومناقشتهم ، وتوجيههم لكافة الاقتراحات ، وماذا عليهم أن يسلكوا في المواقف المختلفة . وبالطبع لابد أن يكون الممثل ذا مواهب خاصة بالإضافة إلى تمكنه من قدراته التعبيرية ، مثل سرعة البديهة ، المرونة ، وسرعة التكيف ، لما في العرض من مواقف مرتجلة وحلول جديدة لم يسبق أن تعامل معها من قبل ، وقدرة على النقاش والاقناع نظرا للالتحام المباشر مع الجمهور حول المشكلة المتعلقة بموضوع العرض، ومن الضرورى أن تحترم عقلية المشاهد، المناقش ، وبالفعل حاول الممثلون أن يتفهموا موضوع المسرحية ، لمواجهة الأسئلة حتى بعد العرض.

وفى اطار ذلك يتضح أن المخرج اعتمد على فلسفة الارتجال في تدريب الممثل للوصول الى أقصى درجات الأستخدام الصحيح لامكانياتة الأنفعالية، والجسدية والصوتية، وذلك من خلال تفجير واطلاق قدراتة التخلية. " فالأرتجال هو مهارة استغلال كل العناصر المتاحة للتعبير الأنسانى (الجسد، الصوت، الذاكرة....) فى سبيل التوصل الى تعبير ابداعى، مادى ملموس عن فكرة ما أو موقف أو حتى شخصية ....على أن يتم ذلك بتلقائية وكرد فعل مباشر لمؤثر ما نبع من البيئة المحيطة بالشخص فى تلك اللحظة،

فيبدو المرتجل وكأنه فوجيء بما يحدث تماما." [1] أن هذا الأسلوب منهج لتطوير الممثل وفى نفس الوقت منهج لتطوير ملكات الجمهور المشاهد سواء فى الجوانب اللغوية، أو الجسدية، أو الصوتية، أو التخيلية، فمثلا فى أحد العروض المسرحية حينما سأل البوليس الألكترونى عن زيزو، أجاب طفل بكل التفاصيل عن ملابسه وماذا قال فى الحوار مع الشخصيات الأخرى ومن أى الأبواب خرج من على خشبة المسرح، وأين توجه، وأيضا فى أحد المواقف بعد غناء زيزو وبطبوطة فى المشهد الخامس وسؤال ياسمينة عن أحد يعرف الغناء ، وهنا صعد الى المسرح مجموعة من الأطفال وأخذ كل منهم يغنى بعض المقاطع من أغانى يحفظونها لمطربين معروفين، وأيضا أغانى مدرسية، ومواقف أخرى كثيرة يتفاعل ويتجاوب فيها الأطفال. ان هذه التغذية المرتدة **FEED BACK** من جمهور الأطفال ، انما هى تحافظ على سلامة سريان المعانى اليهم، حيث يستدل المرسل (الممثل) فيما اذا وصلت الرسالة أم لم تصل، وفيما اذا قوبلت برضى أم بتجهم، وهذا هو سر العلاقة الحية فى المسرح.

أن هذه المشاركة تساهم فى نمو وتطور النواحى المعرفية لدى المشاركين، محققة مبدأ العالم التربوى فيجتسكى **THE ZONE OF**

---

(1) jonothan nelands (1992) learning through imagaind experience, london, hodder&stoughton.

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

إن التفاعلية بين الممثلين كأشخاص ناضجين وبين الأطفال فى مرحلة النمو ، وأيضا بين الأطفال بعضهم البعض يعطى مزيدا من الخبرات والمعارف نتيجة الأحتكاك، وتبادل الأراء، وتجسيد ما هو متخيل الى واقع عملى حى على خشبة المسرح أو فى اطار العرض المسرحى، هذا يساعد على تنمية القدرات الأبداعية للمشاركين نحو التطور.

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

ان دورثى هسكت DOROTHY HEATHCOTE [2] تؤكد ان عرض القضايا على الأطفال برؤية موضوعية تجعل منهم شخصيات قادرة على الرؤية الصحيحة ، وأيضاً على فهم الأمور

(1) vygotsky, l. s (1978) mind in society, edited by michael cole and others, london, harvard university press.

(2) dorothy heathcote (1980) drama as context. london the notional association for the teaching of english.

على حقيقتها دون مبالغة أو تزييف في الحقائق، ، مما يساعدهم على نمو النواحى الإدراكية في شخصياتهم ، وأيضاً على تطور الجوانب الوجدانية مما يساعد على نمو شخصياتهم بأسلوب متكامل يعمق من تفاعلهم مع الواقع وفى استبصاره نحو تحقيق ما هو أفضل.

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

إن دور الممثل فى هذا المنظور يتحول من الدور السلبي، وهو الاكتفاء بأداء دورة، فقط إلى دور أكبر وأبعد تأثيرا من الفاعلية والحيوية داخل اطار العرض المسرحى، فهو يلعب دورا تمثيليا

(1) هادى نعمان الهيتى، ثقافة الأطفال، عالم المعرفة، العدد123، 1988، ص96.

وتربويـا فى آن واحـد ACTOR AS FACILITATOR [1] انـه يتحول فى هذا الأطار من الأتجاه السلبى الى الاتجاه الأيجابى، الـذي يخلق مجالات للمعرفة والتفاعل داخل اطار العرض المسرحى.

تفاعل الجمهور مع الممثلين مسرحية «زيزو موهوب زمانه»
تأليف/ محمود قاسم إخراج/ د. محمد أبو الخير

إن الممثل في هذا النسق يكسر الحائط الرابع، فهو يحطمة، وايضا يكون واعياً لما يقدمه تبعا لضرورة اللحظة الدرامية، وبالتـالى فهـو

(1) OTOOLE JOHN: (1992) THE PROESS OF DRAMA, LONDON, ROUTLEDGE

يستخدم منهج برخت BRECHT [1] فى فـن الممثـل، حيـث يبعـد الممثل عن الأنـدماج، ويباعـد بينـه وبـين الشخـصية، انـه يرويهـا وينقدها، بحيث يكون موضوعيا لطرح الموضـوع المـراد بحثـه ـ فى بعض المواضع التى تحتاج ذلك ـ وهـذا مـن أجـل اسـتنارة جمهـور الأطفال بالمعانى التربوية والجمالية داخل الحدث المسرحى.

إن مسرح الأطفال يجب أن يكون تربويا ليس بأسلوب مبـاشر، وإنما بشكل غير مباشر، من أجل الجمهور. أن العمل المسرحى هـو فى حد ذاته حوار مع الجمهور لكى يضىء له الطريـق، ويوضـح لـه المفاهيم، من هذا الأهتمام بالمتفرج، ومن خلاله الأهـتمام بـالمجتمع. ومن هنا يعنى المسرح شـيئا أعمـق وأعـرض مـن اعتبـاره وسـيلة ترفيهية، وانما الى مفهوم أكثر عمق وهو أن يكـون المـسرح وسـيلة تعليمية ـ والمقصود هنا ليس أن يتحول المسرح الى خطـب رنانـة أو دروس مباشرة من الحكـم والنـصائح، ان ذلـك لـيس بفـن، وانـما القيمة تمتزج بحرفة فنية عالية، داخل نسيج العمل الفنى ـ لأستنارة المجتمع.

المحور الثالث: الصورة المرئية

أن الأحـداث المـسرحية تقـع فيالقـاهرة – فى المـستقبل – عـام 2027 ، انها رؤية مستقبلية، وهذا البعد الجوهرى فى العـرض قـد

(1) سعد أردش: المخرج فى المسرح المعاصر، عالم المعرفة، 1979.

حققة الفنان الأستاذ الدكتور صبرى عبد العزيز فى رؤيتة التشكيلية لتصميم الديكور والملابس على خشبة المسرح.

إن المنظر المسرحي بكل مفرداته (الـديكور، الألـوان، الملابـس، الكتل، الخطوط، الأضاءة، الخامات..) من أهم العناصر الفنيـة فى مسرح الطفل، لأنه قادر على خلق معنى ومضمون مادى للمـشاهد لمـا يـراه، AN EMBEDDED CONTEXT "[1]، وهـذا المضمون يعطى مفاهيم كثـيرة الى المـشاهد مثـل الفكـرة، والرمـز، والتكامل، والأحساس، وهـذه مفـاهيم نحـن بحاجـة أن نـدركها ونفكر فيها.

لقـد اسـتطاع الـديكور أن يخلـق البيئـة المكانيـة والزمانيـة ENVIRONMENT لأحداث العرض المسرحى، وأيضا أن يحقق القيم الجمالية AESTHETIC VALUES فى تكوين المنظـر. لأنـه كما يقول وارد WARD " الجمال ينبغى أن يتوفر فى منـاظر مـسرح الطفل.... والجمال الروحـى فى قـصص الأطفـال يعـبر عنـه عـادة بالجمال الظاهرى. وعندما يتذوق الأطفال الصور المسرحية الجميلة يصبحون أكثر احساسا بالجمال الذى تحمله اليهم هذه الصور وبـما ترمز اليه. "[2]

---

(1) MARGARET DONALDSON 1978, CHILDREN'S MIND, LONDON, FONTANA/GROOM HELM.

(2) وارد، ونفريد، مرجع سابق، ص 242، 244.

ونظرا لأن هذه المسرحية من الخيال العلمى فى اطار استعراضى غنائى كوميدى للأطفال، فقد كانت الألوان للديكور والملابس زاهية مبهجة مزركشة تعتمد على الأصفر والحمر والأزرق، والذهبى والفضى والأخضر....و كذلك على الألوان الفسفورية، والخطوط فى التصميم ، مستقيمة وعمودية وحادة، وبناء المناظر من رقائق الألومنيوم المعدنية، وألواح البلاستك الشفافة. حيث أن المواد المستخدمة في تصميم المنظر المسرحى لها دلالة لنقل أو لتوصيل القيمة الدرامية إلى المتفرج.

ان الأحداث المسرحية تتم فى ثمانية مشاهد بسبعة مناظر متغيرة، ومن هنا استطاع مهندس الديكور أن يضع حلولا لهذة الأشكالية تتسم بالبساطة فى التركيب والتكوين والسرعة فى التغير، وذلك حتى لا تؤثر على المسرحية كقيمه فنية ولا على ايقاع العرض المسرحى حتيلا يصاب جمهور الأطفال بالملل، وحتى يكون العرض المسرحى محتفظا بتشويقة وحيوية الى الجمهور، ومن هنا استخدم المصمم الشاريوهات، وقطع الديكور المتحركة فى المستويين الأفقى والرأسى، مما خلق ديناميكية سريعة فى تغير المناظر- رغم ضعف امكانيات خشبة المسرح العائم التى قدم عليها العرض المسرحى - وهذا ساعد على ايجاد متعة بصرية لجمهور الأطفال.

كما ساهم تصميم ورسم المناظر فى ايجاد مساحة كبيرة للأستعراضات الغنائية،و حرية وسهولة لحركة الممثلين على خشبة

المسرح ، وأيضا ساهم المنظر فى خلق الجو النفسى ATMOSPHERE والروح العامة، مما ساعد على خلق الأيهام بالحدث للممثلين والراقصين وهذا ساعدهم على التحليق فى المستقبل ، انه كان بمثابة "لو السحرية" التى أخذتهم من عالم الواقع (القاهرة 1997) الى عالم المستقبل (القاهرة 2027)، فمثلا نجد ـ المنظر الأول وهو يعبر عن مدينة القاهرة المستقبلية ـ العمارات والمحلات التجارية يغلب على بنائها الخامة المعدنية والأشبة بالألمونيوم، حيث تعبر عن سيطرة الألية الصناعية على منهج الحياة، وأيضا نجد الأعلانات الألكترونية المختلفة والمتنوعة فى أشكالها وأحجامها وألوانها واضائتها، تعلو تلك الأبنية عاكسة مظهر الحياة المستقبلى. ولكى يكون المنظر أكثر دفئا وأكثر تنوعا، استخدمت خامة البلاستيك الخفيف بألوانه الأحمر والأصفر والأزرق، لعمل تندات خارج المحلات التجارية، وذلك لتحديد شكل المحلات، كما استخدمت الألوان الفسفورية من الأوراق القابلة للصق، وتم عمل بها أشكال وخطوط مستقيمة وذلك لتحديد فتحات المنظر، كما تم تركيب خراطيم ضوئية ـ بألوان الأصفر، الأخضر، الأزرق ـ لعمل برواز للمسرح من الخارج وأيضا تم ترديد هذه الخطوط الضوئية فيتحديد فتحات المنظر بالأضافة الى تواجدها أعلى الأبنية فى المنظر المسرحى. ان كل هذه الألوان والأضواء المختلفة أضفت على المنظر طابع الجمال والبهجة.

ويوحى النظر الثانى ـ معمل العالم عارف ـ بعالم الألكترونيات، فجميع أجزاء الديكور داخل هذا المنظر ـ الجدان والأجهزة ـ من المعدن، كما أن الأزرار، والشاشات ، والفتحات تم تغطيتها بالبلاستيك الأبيض، ومن الخلف تم اضائتها بلمبات ذات ألوان مختلفة، ومن السقف كان يتدلى مجسمان بالخراطيم الضوئية لوحدة الذرة. كما عكس باب المعمل طابع التقدم العلمى، حيث أن تصميمة من البلاستيك الشفاف، والمرسوم على ثلثة الأسفل بعض المثلثات الصفراء والخمراء والزرقاء، كما أنه كان يفتح ويغلق كهربيا، من خلال الرموت كونترولالذى كان يحمله العالم عارف. ان هذا المنظر استطاع أن يعكس المعمل الألكترونى فى المستقبل، والذى يتكرر أكثر من مرة على مدار المسرحية ، حيث أن زيزو تتم برمجته داخله، وفى لحظة البرمجة تلعب الأضاءة دورا كبيرا من خلال سرعتها، وتنوع مصادرها من فتحات ـ المنظرـ المعمل ذات المساحات المختلفة، مما جذب انتباه المتفرج، لترقب تللك الحظة، وأيضا تشوقة الى ما سوف يحدث فيما بعد.

ولعل من المشاهد المهمة والتى تم التغير فيها بشكل سريع وبسيط، مشهد المرسم الذى يقوم فيه زيزو برسم بطبوطة ، فقد جعل مصصم الديكور منظر الشارع هو الخلفية وتم تغطية أمامية بعديد من البانوهات المتحركة ذات الألوان المختلفة ـ التى غطت جزء كبير من المسرح ـ لكى تشكل منظرالأتيليه ، بينما حينما ننتقل الى المشهد التالى، ـ وهو المعرض ـ انما يتم ذلك بدوران هذه

البانوهات على الوجه الآخر لنرى عديد من الصور واللوحات المختلفة الأحجام والألوان التى تعبر عن روح الطفولة.

ان الطفل يدرك ما يراه ويحسه بشكل جيد، ان المجسمات فى عالم الطفل لها دور فى تنمية القدرة الأدراكية، وفى خلق بيئة حقيقية للفعل، ومن هنا كان تصميم الصورة الخيالية ـ التى رسمها عمر ـ الشجرة والحمام والأطفال والجندى الحارس ـ فى أغنية لزيزو ـ بشكل مجسد من الخشب والفوم والألوان ،ودخولها على شاريه لخشبة المسرح، لكى يشارك جمهور الأطفال هذا الحلم بشكل حقيقى وواقعى، لها دلالة درامية فى تقوية الحدث ، وأيضا دلالة جمالية فى تكوين هذا المنظر بشكل كبير ومجسم، وتمثال نهضة مصر (المجسم) بشموخة وقوتة الجرانيتية، ودخولة فى آخر مشهد للعرض، يتوج المنظر المسرحى حيث الأستعراض الختامى و جميع الممثلين على خشبة المسرح يغنون "يحيا يحيا النسان " انما هو رمز للنهضة و بأن الأنطلاقة للأمام أنما تكون بالعلم والعمل، وأيضا بالأصالة والتراث تلك الجذور الحقيقية التى تشيد عليها الحضارة والتقدم، أنها الأصالة والمعاصرة.

تأتى الملابس وتكمل الصورة المسرحية بوضوح شخصياتها وتناسقها مع الألوان والتصميم للديكور. فكانت ألوان الروبوتات من نفس نسيج ألوان الديكور ، الذهبى، الفضى، الأصفر، الأحمر، الأزرق، البرتقالى، وتصميم هذه الروبوتات أخذ طابع الأنسان الألى، (كما فى الصور)، والمادة المستخدمة كانت أقرب الى خامة

البلاستيك، لكى تعكس الجانب العلمى والألى فى آن واحد، بينما الشخصيات الأنسانية أخذت طابع الألوان الزاهية وبساطة الخطوط فى التصميم، والخامة من القماش الحرير والقطن ، مثل ياسمينة الصحفية التى ترتدى بدلة ، والأطفال الموهوبين يرتدون بنطلون أسود وقميص أبيض وجيلية متموج الألوان.

كما عبرت الملابس أيضا عن تطور الشخصية فى المراحل المختلفة وخاصة شخصية زيزو، ففى المرحلة الأولى ارتدى زيزو الملابس الذهبية، وعندما كان شاعرا ارتدى وشاح الشعراء (فوق الزى الأصلى) مكتوب علية مجموعة من الأحرف والكلمات، وحينما كان موسيقيا ارتدى جيليه مزركش الألوان مثل أعضاء الفرق الموسيقية، وحينما تحول الى فنان تشكيلى ارتدى بالطو منقوش به كل الألوان بأشكال وخطوط مختلفة. ان السمة العامة للملابس هى توضيح أن الأحداث فى العصر المستقبلى من خلال ملابس الروبوتات، وهى أيضا تضفى روح البهجة والمرح فى الصورة المرئية.

كما راعى مصمم المناظر الخطوط البصرية الأفقية والرأسية في تصميم المنظر بحيث كان مشاهد من جميع المتفرجين، حتى يكون العمل درامى في منطقة يراها جميع المتفرجين ، وذلك لجذب انتباههم ، لكى يتفهموا المطروح فى العرض المسرحى من قيم.

مما سبق يتضح أن عنصر الأضاءة جزء من تكوين الديكور ومن هنا فلقد لعبت الأضاءة عنصر ابهار داخل اطار المنظر المسرحى، وأيضا استخدم المخرج الأضاءة البيضاء لكى تؤكد ألوان الديكور والملابس، وتحتفظ بألوانها الطبيعية المبهجة، كما استخدمت الأضاءة فى اللحظة الدرامية الهامة وهى برمجة زيزو حيث تم اطفاء جميع أجهزة الأضاءة ما عدا الأضاءة الداخلية ـ ذات الألوان والأشكال المختلفة ـ فى أجهزة المعمل مع وجود بروجيكتور زوم على زيزو، ـ كانت الأضاءة تضاء وتطفأ بسرعة ـ مما أعطى نوع من الرهبة، والتوتر لهذه اللحظة الدرامية التى يتحول فيها زيزو من روبوت عادى الى روبوت موهوب، وذو مواصفات خاصة. ان المخرج فى لحظات تغير الديكور لم يلجأ الى الأعتماء ولكن كان هناك اضاءة بسيطة تتم فيها تغير المناظر حيث ان ذلك الفعل يثير خيال الطفل ويبهرة، ما لم يكن هناك مفاجأة لابد وأن تتم خارج ادراك المشاهدين.

المحور الرابع: الموسيقى

ان الموسيقى عنصر من العناصر السمعية المهمة فى العرض المسرحى، وبطرح الأستاذ منير الوسيمى التصور، حول أن هذا العمل الفنى انما تدور أحداثة فى المستقبل، وأنه خيال علمى، ان هذه النظرة شكلت وعيا جديدا فى تلحين الأغانى، واختيار الجمل اللحنية للمواقف الدرامية، وأيضا الجمل الموسيقية المصاحبة للشخصيات المختلفة.

فى اطار هذا العرض لم تكن الموسيقى عنصرا ثانويا وانما هى جزء عضوى من نسيج العمل الفنى. انها عبرت عن الشخصيات باستخدام الدلالات اللحنية فى دخول وخروج زيزو وأيضا دخول وخروج البوليس الألكترونى، كما عبرت عن اللحظات الدرامية الصعبة مثل موقف البرمجة لزيزو فقد كانت متداخلة و ذات طابع آلى الكترونى متوتر، مما ساعد على زيادة التشويق للموقف الدرامى، ومن هنا فهى ساهمت فى تطور الأحداث.

كان أيضا للموسيقى مستويان، الأول هو البعد الآلى الألكترونى، والثانى هو البعد الأنسانى، واتضح ذلك فى الفارق الكبير فى استخدام الالات، والسرعة، والجملة اللحنية، بين الأغانى التى غناها زيزو ومجموعة الروبوتات والأغانى التى غناها بهاء وولاء والصحفية ياسمين. ومن خلال الدويتى الغنائى استطاعت الموسيقى أن تعبر تعبيرا دراميا عن الموقف والمحاورة بين الشخصيتين من خلال طريقة الغناء واستخدام الآلات. وحاولت الموسيقى فى وجود الكلمة أن تحقق القاعدة المهمة وهى " التوازن بين اللحن والكلمة بحيث، لايطغى اللحن فتتوه الكلمة، أو تطغى الكلمة فلا نشعر بوجود اللحن، وانما هما فى نسيج متوازن" [1]

(1) انظر ، دراسات وبحوث عن الطفل المصرى والموسيقى، جامعة حلوان، كلية التربية الموسيقية، المؤتمر العلمى الأول، 5 - 8 أبريل، 1982، ص 73.

ومن هذا التنوع اللحنى استطاعت الموسيقى أن تزيد من تفاعل الأطفال مع الممثلين والعرض، وأن تضفى بعدا ايقاعيا سمعيا للعرض المسرحى يتضافر مع الأيقاعات الأخرى فى نطق الممثلين، وحركتهم، والأبعاد التشكيلية فى الصورة المرئية.

ومن هنا عبرت الموسيقى عن روح العصر المستقبلى، من استخدام الآلات الموسيقية مثل الأرج والجيتار والآلات الوترية والأيقاعية بأسلوب يوحى بالديناميكية والآلية.

العقبات التى واجهت المخرج

1- ضعف الميزانيات المالية المقررة لعروض مسرح الطفل، حيث أنها لاتتيح امكانية تحقيق عنصر الثراء فى الصورة المرئية المسموعة، والتى هى أحد العناصر الهامة فى تكوين الصورة الجمالية للعرض المقدم للأطفال، ولكن على الرغم من ذلك حاول مصمم الديكور والمخرج الوصول بالأمكانيات المتاحة الى أفضل شكل ممكن.

2- عدم وجود آلية حديثة سواء فى خشبة المسرح، مما تساعد على تغير المناظر بشكل آلى وسريع ودون جهد، أو حتى فى أجهزة الأضاءة التى يمكنها أن تحقق الكثير لرؤية المخرج وبخاصة فى الموضوعات التى تتطلب حرفية عالية فى استخدام الحيل الفنية، لخلق عوالم شاعرية ساحرة، ولكن ذلك يجعل من مصمم

الديكور صاحب حلول الى المشكلات الكنيكية الصعبة، وهو فى بعض الحيان ينجح وفى موقف آخر لا يمكنه تحقيق حلمه، وعلى سبيل المثال كان من المقرر فى الصورة المسرحية وجود شاشة الكترونية حقيقية تظهر عليها الشخصيات تتحدث الى جمهور الطفال على اعتبار أنهم يتحدثون من بلدان مختلفة ـ اليابان، ايطاليا، فرنسا،..ـ وكانت هناك صعوبة شديدة لذلك، وما كان من المخرج الا أنه وضع هذه الشخصيات فى الصالة مع جمهور، وكأنهم يتحدثون من تلك البلدان، وأيضا يشاركهم الجمهور الحدث.

3- عدم انتظام الممثلين فى البروفات، مما يشكل اعاقة فى التدريب على الحركة والشخصيات والأحساس بالممثلين الأخارين، بالتالى يكون جهدا كبيرا على المخرج فى توصيل رؤيتة بشكل متقطع، وعلى فترات متباعدة.، وفى أحيان أخرى لايفهم الممثل طبيعة العمل فى مسرح الطفل، فيبدأ بعمل حركات دخيلة على الشخصية والموقف، بلا أى مبرر درامى، وأيضا يقول كلمات لامعنى لها سوى أنه يبحث عن الضحاك بشكل غير جيد، وهنا يجاهد المخرج فى تخليص الممثل من هذه الآفات بعيدا عن العرض المسرحى حتى لا يشوه ذوق جمهور الطفال.

وعلى الرغم من ذلك فان المخرج مع مجموع الفنانين بـذلوا كـل جهدهم فى سبيل توصيل مجموعة مـن القـيم فى " مـسرحية زيـزو موهوب زمانه " أولا، طرح رؤية مـستقبلية مـن خـلال العـرض تعمـل عـلى اثـارة خيـالهم، وتفكـيرهم، ثانيـا، تـضمن العـرض معلومات علمية عـن الكواكـب، والآلات الموسـيقية، والألـوان، وتمت بالفعل المناقشة فى هذه الموضوعات بين الممثلـين والجمهـور، ثالثا، استهدف العرض تنمية الشخـصية للمتفـرج بأتاحـة الحريـة للأطفال للتعبير عن أفكارهم فى الموضوعات التى يشاهدونها مـن خلال المشاركة، رابعا، تنمية القيمـة الجماليـة للأطفـال مـن خـلال مجموعة الفنون داخل اطار العرض المسرحى.

***