



مسرح الطفل ومسرح العرائس





الجمهورية العربية السورية

منشورات جامعة دمشق

مركز التعليم المفتوح

قسم رياض الأطفال

مسرح الطفل ومسرح العرائس

الدكتور فرح سليمان المطلق

المدرس في قسم

المناهج وأصول التدريس

١٤٢٧ - ١٤٢٨ هـ

٢٠٠٦ - ٢٠٠٧ م

جامعة دمشق



فهرس الكتاب

من	إلى	
١١	٩٢	الباب الأول: في مسرح الطفل
٧	٨	مقدمة
١٣	٢٦	الفصل الأول: مسرح الطفل وأهميته
١٣	٢٠	مدخل
٢٠	٢١	أولاً — ماهية مسرح الطفل
٢١	٢٢	ثانياً — أهمية مسرح الطفل
٢٣	٢٦	ثالثاً — الأهمية التربوية لمسرح الطفل
٢٧	٤٩	الفصل الثاني: نشأة مسرح الطفل
٢٩	٣١	أولاً — نشأة مسرح الطفل
٣٢	٤٩	ثانياً — نشأة مسرح الطفل في الوطن العربي
٥١	٩٢	الفصل الثالث: مسرح الطفل (خصائصه — طرائق تقديم مسرحياته — أنواعه)
٥٣	٨١	أولاً — المسرح والطفل
٨١	٨٤	ثانياً — خصائص مسرحية الطفل
٨٤	٨٤	ثالثاً — طرائق تقديم مسرحيات الطفل
٨٥	٩٢	رابعاً — أنواع مسرح الطفل
٩٣	٢٠٠	الباب الثاني: في مسرح العرائس
٩٥	١٢٠	الفصل الرابع: مسرح العرائس وأهميته
٩٧	٩٨	أولاً — الدمى أو العرائس
٩٩	١٠٤	ثانياً — مسرح الدمى أو العرائس

١٠٦	١٠٤	ثالثاً - أهمية مسرح العرائس
١٢٠	١٠٦	رابعاً - أنواع الدمى في مسرح العرائس
١٦٢	١٢١	الفصل الخامس: الدمى (صناعتها - تحريكها - تقديمها على المسرح)
١٣٠	١٢٣	أولاً - صناعة الدمى
١٥١	١٣٠	ثانياً - تحريك الدمى
١٦٢	١٥١	ثالثاً - تقديم الدمى على المسرح
١٥٤	١٥١	١/٣ - اللوازم المسرحية (الإكسسوار)
١٥٥	١٥٤	٢/٣ - المناظر أو التزيينات (الديكور)
١٥٧	١٥٥	٣/٣ - الأجهزة الكهربائية
١٥٩	١٥٧	٤/٣ - الأجهزة الصوتية
١٦٢	١٥٩	٥/٣ - المنصة في مسرح العرائس
١٩٧	١٦٣	الفصل السادس: مسرح العرائس (التناقض - الاستخدام التربوي)
١٧٠	١٦٥	أولاً - أوجه التناقض في مسرح العرائس
١٩٧	١٧٠	ثانياً - استخدام الدمى المتحركة كوسيلة تربوية
٢٠٠	١٩٨	المراجع باللغة العربية

مقدمة

يوماً بعد يوم يزداد الاهتمام بالطفولة، وهذا الاهتمام تأسيس وبناء للكائن البشري، وقد سعت المؤسسات التربوية العالمية والعربية والمحلية إلى استثمار مختلف الوسائل والسبل، في عملية تنشئة الطفل الإنسان، ووجدت في مسرح الطفل ومسرح العرائس ينابيع ثرة، تفيد في تلك العملية، متجاوزة في ذلك أسلوب التعليم التقليدي، ومستفيدة من إمكانات المسرح الأدبية والفنية والتربوية والنفسية في تحميله الرسائل الهادفة إلى بناء شخصيات الأطفال بناء سليماً متكاملأ من مختلف النواحي.

وقد أثرنا في الباب الأول أن نعرض لماهية مسرح الطفل، وأهميته العامة، والتربوية بخاصة، وكذلك لجذور وجوده الإنساني تاريخياً في العالم وفي الوطن العربي وفي سورية، وبذلنا جهداً نأمل أن يكون مقبولاً في الحديث الموسع عن المسرح والطفل، وبماذا تتميز تلك المسرحية المقدمة للطفل، وخصائص تلك المسرحية بمكوناتها كافة.

ثم انتقلنا في الباب الثاني إلى الحديث عن مسرح العرائس، وعرضنا لمسرح الدمى والعرائس، وأهميته، وأنواع تلك الدمى، وعندما انتقلنا إلى الموضوع المهني في مسألة تحريك الدمى وصناعتها، ولوازم عرضها أفدنا أيما إفادة من مؤلفين ومتخصصين في مجال مسرح العرائس، كما أفدنا من المؤتمرات والندوات التربوية والنفسية التي حاولت استثمار مسرح الطفل ومسرح العرائس بالشكل الذي يخدم الطفل، ويقدم له المعارف والمعلومات، ويزوده بالخبرات والمهارات المناسبة، ويكسبه القيم والاتجاهات الإيجابية الملائمة.

نأمل أن نكون قد أفدنا طلبتينا في السنة الثالثة من تخصص رياض الأطفال
في التعليم المفتوح.

والله ولي التوفيق

المؤلف

دمشق في ٢٠٠٧/١/٧



الباب الأول
في مسرح الطفل



الفصل الأول

مسرح الطفل وأهميته

مدخل:

يعدُّ مسرح الطفل أحد أهمِّ الوسائط التربوية التي تسهم في التنشئة الاجتماعية وتنمية الاتجاهات والقيم والعادات لدى الأطفال ولا سيما في المراحل المبكرة من العمر.

فالمسرح يعد بمنزلة وعاء يمكن من خلاله استثارة انتباه الطفل وتنمية الحس الفني والتذوق لديه، فالمسرح ليس مجرد رسالة من طرف واحد هو المؤلف أو الممثل أو سواهما من المشاركين في العرض المسرحي، إنه تفاعل بين كل هذه الأطراف بما فيهم الجمهور، ومن هنا تبرز لنا قيمة المسرح كأداة وكوسيط تربوي مؤثر في السلوك الإنساني.

ويعدُّ مسرح الطفل — ولا سيما تلك المسرحيات التي يؤدي الأدوار فيها أشخاص مع مجموعة من العرائس — من أهمِّ الوسائط التربوية على الإطلاق في مرحلة الطفولة المبكرة؛ إذ إنَّ المزج بين العرائس بمختلف أنواعها في إطار مسرح الطفل من شأنه يعمل على الانتقال بالطفل من العالم الواقعي إلى عالم خيالي مصطنع، يقوم فيه الطفل بتمثيل أحد أدوار المسرحية، ومن ثمَّ تمثيل القيم والتفاعلات المرتبطة بسلوك هذا الدور، كما أن استغلال هذا الوسيط للبعد العاطفي من شأنه العمل على استثارة خيال الطفل بما يجعله أكثر ارتباطاً بعالمه الجديد، وبعد الانتهاء من مشاهدة الطفل للمسرحية نجده يعود مرة أخرى لعالمه الواقعي، حيث يبدأ في ممارسة سلوكياته مع المحيطين به، وقد أسس علاقاته استناداً إلى تلك القيم التي استقاها من عالمه الخيالي في المسرحية.

ومع الانتشار الكبير والهائل لمختلف وسائل الإعلام يتضح جوهر الدور الذي تقوم به في تنشئة الطفل وخلق ثقافة وخلفية مشتركة لدى أطفال المجتمع الواحد، ومن ثم لزاماً أن يكون هناك تنسيق فيما تتيحه مختلف هذه الوسائل بما يسهم في الارتقاء بشخصية الطفل وقيمه...

وهكذا بالنظر للتغيرات المستحدثة والحادثة في مجتمعنا، يمكننا أن ندرك تماماً أننا في مجتمع متغير؛ لذا يجب على واضعي السياسات الإعلامية أن يراعوا عند وضع برامج الأطفال المختلفة في كل الوسائل الإعلامية أن عملية التنشئة الاجتماعية لها وظائف متعددة أهمها، إبراز معايير وقيم المجتمع الأساسية، إلى جانب التكيف مع المستحدثات، فلا يجب أن تطغى وظائف الترفيه والتسلية على تلك الوظيفة المهمة والموكلة لوسائل الإعلام المختلفة؛ بوصفها أبرز وسائط التربية وأكثرها فاعلية وأثراً، حيث إننا في عصر أصبحنا فيه نحتاج إلى كل ما هو تربوي وتنقيفي وروحي للطفل، مع محاولة ربط الطفل بكل ما هو حادث في إطار هذا المجتمع المتغير مع تركيز الاهتمام على المحافظة على الهوية الثقافية في مواجهة أي غزو ثقافي أو إعلامي في ظل «العولمة» (Globalization) وعالم القرية الواحدة. فإذا لم تتبع ثقافة الطفل من مجتمعه، وبيئته فإنه سوف ينسلخ عنها أو يتناقض معها.

وانطلاقاً من تغير نظرتنا للمؤسسات التعليمية، حيث إنها لم تعد المكان الوحيد الذي يتلقى فيه الطفل المعارف، والقيم، والاتجاهات والمهارات واستناداً إلى نتائج الدراسات الحديثة في مختلف المجتمعات، اتضح أن ما تقدمه المؤسسات التعليمية للطفل يعدّ ضئيلاً جداً بالمقارنة بما تقدمه إليه المؤسسات المجتمعية الأخرى - على اختلافها من «وسائل إعلام وأندية»، ومن ثم كان اهتمام هذه المجتمعات بمختلف المؤسسات المجتمعية، والتي أصبح دورها بمنزلة تعليم مواز لما يقدم بالمؤسسات التعليمية.

ويُعدُّ مسرح الطفل (Child Theatre) أحد أبرز هذه المؤسسات المجتمعية، إضافة إلى كونه أحد أهم الفنون التي تعتمد على مجموعة متكاملة من وسائل يقترن فيها التعبير السمعي، والبصري، والحركي، والحدسي والنفسي (السيكولوجي)، ومن ثم فهذا الفن يتطلب الإلمام بتخصصات متعددة تربوية، وفنية، وأدبية... حيث إن أداة هذا الفن لا تكمن فقط في اللغة الأبجدية المنطوقة — كما هو الحال في معظم الأجناس الأدبية الأخرى كالرواية، والقصة، والشعر... أو الصورة التعبيرية والتشكيل فقط، مثلما هي الحال في الفنون التشكيلية — إنما نجد أن خطاب المسرح يكون أكثر شمولية، إذ إنه يتضمن ما يمكن أن نطلق عليه ظاهرة «التعدد اللغوي» في مختلف فصائل التعبير الفني، إضافة إلى أنه أحد أبرز الفنون التي تتعامل مع العلامات، فكل ما فوق خشبته يُمثل علامة دالة، مما يعني معه أن الطفل يكون مطالباً بحل شفرة هذه العلامات. ومن هنا تكمن مهمة المسرحي المبدع التربوية والجمالية، إذ يصبح مطالباً بتهيئة الفرص للطفل لفك رموز هذه العلامات، ومن ثم تحديد وظائفها في إطار سياق العرض المسرحي. (النقيب، ٢٠٠٢، ٩٥ - ١٢٢٧).

وعند ربط المسرح الموجه للطفل بالمؤسسة التعليمية التي يدرس فيها، نجد أنفسنا أمام مصطلحات عديدة، وتسميات كثيرة، وتصنيفات شتى منها:

١ - مسرح الطفل: وهو شكل من أشكال المسرح التربوي الموجه للطفل، ويعتمد على نص مسرحي محترف، ومن أنواعه:

أ - المسرح الكلاسيكي التقليدي: الذي يتناول موضوعات وفصائل تخص الأطفال بأسلوب تقليدي (كلاسيكي)، ويمر البناء الدرامي بالمراحل المعروفة وهي (البداية، العقدة، الذروة، الحل)، بحيث ينتصر الخير على الشر، وتكون عناصر العرض المسرحي مصممة بأسلوب تقليدي مثل بناء البيوت، أو الغابات والأشجار، ويكون أداء الممثلين أيضاً تقليدياً (كلاسيكياً).

ب - المسرح الاستعراضي (الغنائي): ويقدم هذا المسرح على شكل لوحات غنائية استعراضية، وبحوار ثري، ويمتاز بتنوع عناصر الديكور والإضاءة والملابس، وإنتاجه عادة مكلف جداً، والشخصيات غالباً ما تكون على شكل أمراء وأميرات وساحرات وحيوانات وشخصيات خيالية، ويعتمد الموضوع في الغالب على الحكايات والأساطير والخيال المشوق الجذاب.

٢ - المسرح المدرسي: هو ذلك الوسيط التربوي الذي يتخذ من المسرح شكلاً ومن التربية وتعاليمها مضموناً.

٣ - الدراما التعليمية: وهي عبارة عن وسيط تعليمي، يتيح الفرصة للطلاب للتعلم بفعالية وبشكل عملي في المادة التعليمية، وهي تتعامل مع المنهاج الدراسي، ومع الأمور المتعلقة بحياة الطفل وبمجتمعه، والطلاب هم المشاركون في البرنامج والمتفاعلون معه، ومن أساليب عرض المادة التعليمية:

لعب الأدوار، دور الخبير، رواية القصة وتمثيلها، المعلم في دور، الألعاب والتمارين، الإيماء (التمثيل الصامت)، التأطير والصور الثابتة، التفكير الإبداعي، الارتجال، الإيقاع، الحركة الإبداعية.

يتم استخدام الدراما كقوة مؤثرة في التعليم، إذا ما استطاع المعلم استخدام الدراما كأداة تعليمية، وعملية التكامل بين القدرات والتعليم هي عملية التكامل بين أجزاء شيء واحد، أما بالنسبة إلى التكامل في نمو الطفل، فتشتمل على ما يؤدي إلى النمو الكامل لشخصية الطفل، ولتفاعله مع الآخرين، علماً بأن هذا الصنف من التفاعل هو عملية تشير إلى سلوك، وردود فعل الطفل، نتيجة لتأثير المؤثرات الداخلية والخارجية، علماً بأن المؤثرات الداخلية، تعبر عن شخصية الطفل وسماته، أما الدراما فهي تشكل المؤثرات الخارجية وارتباطها بالمؤثرات الخارجية.

مسرحة المناهج: تعني وضع المادة التعليمية في إطار مسرحي يخرجها من الجمود إلى الحياة، وذلك بقيام الطلبة بتأدية أدوار مختلفة لشخصيات وأحداث ومواقف درامية متعددة.

المسرح التربوي: شكل مسرحي، يقوم على فعل المشاركة من خلال عمل فريق من الممثلين / المعلمين الذي يخططون ويكتبون مشاريع تعليمية مسرحية متكاملة لفئة عمرية محددة، ويقومون بتنفيذ عملهم في المدارس.

مسرح الطفل التربوي: هو المسرح الموجه للطفل، والذي يقوم على نص أو مؤلف أو معد، مستخدماً التقنيات المسرحية المختلفة، من إضاءة وملابس وديكور، ويقوم بتأديته ممثلون محترفون بمشاركة أطفال، وبمصاحبة موسيقيين وراقصين.

الدراما الخلاقية: وهي العملية المسرحية التي يقوم بها الأطفال أنفسهم بوصفها دراما الفطرة داخل غرفة الدرس وفي أماكن النشاط الطفلي المختلفة.

المسرح التطوري: وهو المسرح الذي لا يحدد الفئة العمرية لجمهوره، إذ يبدأ التطور مع الفرد مع ظهور حاجته الأولى، ويستمر حتى يبلغ مرحلة النضج الفني الكامل.

مسرح الأسرة: هو المسرح الذي تقدم فيه مسرحية تنال إعجاب كثير من الأعمار، وتكون فيها قضايا تخص كل الأعمار في وقت واحد، وهذا النوع من المسرح يقدم للأطفال دون سن الثامنة.

وتستخدم بعض البلدان المسرح بشكل متعمد لتكملة الثقافة المدرسية الرسمية للطفل، بينما تعدّه بعض البلدان الأخرى شيئاً زخرفياً وغير أساسي، ولا يرتبط بالمؤسسات التعليمية.

أما الدراما التعليمية والمسرح التعليمي فقد لمسنا عدم الوضوح في بعض هذه المصطلحات، إضافة إلى خلط واضح بينها وبين موضوع آخر هو المسرح في

التربية والتعليم أو المسرح التعليمي "TIE" "theatre in Education"، الأمر الذي دفعنا إلى التعريف بهذين الموضوعين.

أما الدراما التعليمية - وما يسمى أحياناً بالدراما الخلاقة أو الإبداعية - فهي موضوع حديث تعود بداياته إلى أوائل القرن العشرين، وهو يقوم على توظيف اللعب التمثيلي «الدرامي» عند الأطفال من أجل التعلم. والدراما كلمة إغريقية الأصل تعني «الفعل» وقد وردت هذه الكلمة في كتاب «الأشعار» للفيلسوف الإغريقي أرسطو، الذي عرّف الدراما على أنها تمثيل لفعل ما يتضمن حالة صراع أو توتر.

ومع تطور البحث العلمي في مجالات المعرفة الإنسانية المتعددة، أصبح لظاهرة الدراما، التي تقوم أساساً على عملية التمثيل، علاقة وثيقة باللعب التمثيلي - لعب الأدوار واللعب الإيهامي والتقليد - عند الأطفال، مما دفع العديد من العاملين في مجال مسرح الطفل ومجال تربية وتعليم الطفل إلى البحث في أشكال استخدام ظاهرة اللعب التمثيلي وتوظيفها في العملية التعليمية، وأصبحت الدراما التعليمية موضوعاً ومنهجاً يستخدم نشاطات مختلفة محوراً لها النشاط التمثيلي ليتوحد الطفل من خلاله مع دور معين في موقف معين من أجل هدف تعليمي محدد.

أما أهم النشاطات التي توظفها الدراما التعليمية فهي نشاط التمثيل الارتجالي وتمثيل القصة ولعب الأدوار واستخدام الدمى والألعاب التعليمية وتمارين الحركة والخيال والصوت والإلقاء. تستخدم هذه النشاطات كأداة مساعدة لمعلمي المواد الأكاديمية بحيث تهدف إلى توصيل المعلومة النظرية بشكل ممتع وفعال. كما وتوظف النشاطات السابقة ضمن حصة مستقلة تهدف بالدرجة الأولى إلى استكشاف شخصية الطفل وإنماء قدراته التعبيرية عن طريق التمثيل، الذي يمارسه من خلاله لعب الأدوار المختلفة في المواقف الاجتماعية، الإنسانية.

وقد كان لمسرح الطفل أثر كبير في تطور اتجاهات استخدام التمثيل كعملية تعليمية في مراحل الطفل العمرية المتعددة، كانت الدراما التعليمية إحدى أهم هذه الاتجاهات التي بدورها أسهمت في ظهور شكل مسرحي متطور وهو ما يعرف بالمسرح في التربية والتعليم أو المسرح التعليمي.

المسرح التعليمي ظهر في إنجلترا في الستينيات من القرن العشرين، وقد أثرت عوامل متعددة في تطوره وظهوره فيها، كما تبلور التخصص في مسرح الطفل بالإضافة إلى تطبيق الدراما التعليمية في العديد من المدارس والتقدم المتزايد في مجال تحديث أساليب التربية والتعليم.

والمسرح التعليمي كما يعرفه «John O'toole, 1979» هو توجه متطور للمسرح، له أهداف تربوية تعليمية محددة ويقوم عليه متخصصون في مجالي التربية والمسرح، وقادة المسرح التعليمي هم من الفرق المحترفة ذات النتاج المستمر للأطفال. وقد تطور مسار هذه الفرق من عرض للكلاسيكيات في المدارس إلى عرض لمسرحيات تتعلق في معظم الأحيان بالمنهاج المدرسي أو بمشكلة اجتماعية سياسية.

وتقوم هذه الفرق بعملية بحث أكاديمي متخصص لإعداد كل مشروع من مشاريعها، كما وتعمل على تحضير أطر (كوادر) الممثل / المعلم Teacher / Actor أي أن للممثلين المحترفين العاملين في مثل هذا المسرح معرفة وخبرة في مجال التعليم.

وتتميز هذه الفرق بأداء ممثليها المتقن، إذ إنها تعتمد على مقدرة الممثل على التشخيص الدقيق والتفاعل المرن مع جمهور الطفل، كما وتتميز بأن نوعية المشاركة بين الأطفال والعمل المسرحي فعالة، يحدد الطفل من خلالها في بعض الأحيان مسار المسرحية. وللمشاركة في المسرح التعليمي أشكال عديدة، فإما أن تكون مشاركة مباشرة من خلال العرض بحيث يسهم الطلاب بحل مشكلة ما تحتاج

إلى حلّ، وللمشاركة أشكال أخرى تعتمد بالدرجة الأولى على عدد الجمهور المشاهد للعرض وموضوع العرض.

وتتم مشاريع المسرح التعليمي بمراحل عديدة أهمها اختيار موضوع المسرحية والبحث فيه والزيارات الميدانية المدرسية للتعرف إلى احتياجات الطلاب والمعلمين والتنسيق معهم وإقامة ورشات العمل التي توظف العديد من النشاطات المستخدمة في حصص الدراما التعليمية كالألعاب وتمارين لعب الأدوار، كل ذلك لإعطاء تجربة العرض المسرحي أقصى أبعادها التربوية.

مما تقدم يتضح أن الفرق بين واضح بين الدراما التعليمية والمسرح التعليمي، وما عمدنا إلى بيان هذا الفرق تفصيلاً هنا، إلا لأهمية كل منهما كأسلوب قائم بذاته في عملية التعليم، إضافة إلى أن تحديد أدوات وإمكانات كل أسلوب من هذين الأسلوبين، إنما يخدم عملية التثوير والتطوير، التي ننادي بها في مناهج التربية والتعليم. (الدستور، ١٩٨٩/٥/٢١)

أولاً - ماهية مسرح الطفل:

يستخدم مصطلح «دراما» (Drama) كمترادف لمصطلح مسرح (Theatre) حيث تشق كلمة «دراما» من الفعل اليوناني (Drao) ويعني «أنا أفعل»، وبهذا فإن الكلمة تحمل معنى الفعل والعمل. فالدراما في اليونانية لا تعني مجرد تصوير الفعل ذاته، ولأنها كذلك فهي تعتمد على قوة وصدق الصورة. «فالدراما» فن التعبير عن الحياة وطابعها المميز إنها أدب يراد به التمثيل.

ونعني بالتمثيل تمثيل الفعل أو الحدث الذي يعدّ في رأي (أرسطو Aristotle) الجزء الرئيسي «للدراما». فهو روح «الدراما» وواقعها، إذ إنه الحياة ممثلة على خشبة المسرح.

وتعدّ «دراما الطفل» (Child Drama) أحد أهم أنواع «الدراما» فهي شكل من أشكال الفن في ذاته، لكنها ليست نشاطاً مختلفاً، إنما هي سلوك واقعي يكتشف الطفل من خلاله الحياة.

وتعرف «دراما الطفل» مسرح الطفل على أنها:

تلك الخبرة المسرحية المقصودة المقدمة للطفل من خلال عمل مسرحي، يوظف فيه تكنيك وأساسيات المسرح، دون الاستغراق في الأدب الدرامي بهدف تهيئة الأطفال، وهم يمثلون قطاعاً عريضاً من المجتمع لـ «دراما الشباب» إنه مسرح يغلب عليه طابع الترفيه لجمهوره ومرتاديه، بما يساعدهم؛ لكي يصبحوا أفراداً إنسانيين قادرين على التعامل مع معطيات مجتمعهم ومتغيراته.

وتعرف سهير عبد الحميد «مسرح الطفل» بأنه ذلك «المسرح البشري أو العرائسي الذي يقوم بعملية توجيه للأطفال، نحو اكتسابهم لمجموعة من الخبرات، المعارف، المهارات، والأفكار الثقافية، والأدبية، والفنية، والعلمية، لتساعدهم على تنمية الحس الجمالي، الخلقى، الفنى، لبناء شخصية إنسانية متكاملة ومتزنة». (النقيب ٢٠٠٢، ٩٧)

ثانياً – أهمية مسرح الطفل:

يكتسب مسرح الطفل – أهمية مضاعفة لما يضطلع به من دور خطر في تنشئة الطفل وتكوينه وتفجير طاقاته الإبداعية والسلوكية. ولذلك لم يكن مارك توين (Mark Tuin) مبالغاً حين ذهب إلى أن مسرح الطفل هو أعظم الاختراعات في القرن العشرين، ووصفه بأنه «أقوى معلم للأخلاق، وخير دافع إلى السلوك الطيب اهتدت إليه عبقرية الإنسان، لأن دروسه لا تلقن بالكتب بطريقة مرهقة أو في المنزل بطريقة مملة، بل بالحركة المتطورة التي تبعث الحماسة.. إن كتب الأطفال لا يتعدى تأثيرها العقل، وقلماً تصل إليه بعد رحلتها الطويلة الباهتة، ولكن حين تبدأ الدروس رحلتها من مسرح الأطفال، فإنها لا تتوقف في منتصف الطريق بل تمضي إلى غايتها». (عيسى ١٩٩٨، ٨٨).

وتتعاظم الأهداف والمقاصد التي يؤديها مسرح الأطفال، فهو ينظر إليه بوصفه وسيلة تربوية، ولكونه «أحد الوسائل التعليمية والتربوية الذي يدخل في

نطاق التربية الجمالية والتربية الخلقية فضلاً عن إسهامه في التنمية العقلية إلى جانب اهتمامه بالتعليم الفني للنشء منذ مراحل تكوينهم الأولى داخل المدرسة وخارجها» (عيسى، ١٩٩٨، ٨٩).

ولمسرح الطفل دور مهم في استثارة خيال الطفل وتنمية مواهبه وقدراته الإبداعية، «فالفنون المتعددة التي يقدمها لنا المسرح توظف لدى الطفل الإحساس بالمبادئ الفنية الأولية، وتسهم في تنمية وتنشيط عمليات الخلق والإبداع الفني». (عويس، ١٩٨٦، ٣٩).

ويضطلع مسرح الطفل كذلك بدور تثقيفي مهم، بل لعله أكثر الوسائط الثقافية تأثيراً، وربما كان أكثر قدرة على التوصيل من اكتساب المقروء، لأن الأطفال ينجذبون بطبيعتهم للمسرح لأن المسرحية «هي نوع من اللعب التخيلي» (أبورية، ١٩٨٦، ٢٦)، ويجمع المسرح بين اللعب والمتعة الوجدانية وفيه الحوار والحركة والألوان والموسيقا، وفيه الجمال والحقيقة، ولذلك فهو وسيط باهر من وسائط الثقافة. (أبورية، ١٩٨٦، ٢٦).

إن مسرح الطفل يؤدي دوراً مهماً في تكوين شخصية الطفل وإنضاجها، وهو «وسيلة من وسائل الاتصال المؤثرة في تكوين اتجاهات الطفل وميوله وقيمه ونمط شخصيته» (أبورية، ١٩٨٦، ٥).

وقد فطنت الدول المتقدمة إلى خطورة الدور الذي يؤديه المسرح في تكوين شخصية الطفل وتربيته، ولذلك فهي تنظر إلى المسرح بوصفه من أهم وسائل تربية النشء، «فابتكرت إلى جانب مسرح العرائس والسيرك المسرح الموجه للطفل أو ما يسمى (مسرح المشاهد الصغير)، ويهدف هذا المسرح إلى تدعيم المبادئ التربوية المتصلة بالجوانب التعليمية، فضلاً عن اهتمامه بالنواحي الخلقية والسلوكية والجمالية المتعلقة بالجوانب التربوية بمفهومها الشامل، (أبورية، ١٩٨٦، ٣٩).

ثالثاً - الأهمية التربوية لمسرح الطفل: (النقيب، ٢٠٠٢، ٩٨ - ١٠٢ بتصرف)

يعدّ مسرح الطفل من أهم الوسائل التربوية الراقية والمؤثرة، بحكم أنه يخاطب حواس الطفل المختلفة إضافة إلى كونه أحد أبرز وسائل الاتصال الجماهيري الفعالة والمؤثرة. إذ يفوق كلّ الوسائل التربوية الأخرى بما له من خاصية المباشرة وسهولة مخاطبة المتلقي «الطفل»، كما أنه قادر على إعطاء المثل والنموذج والقدوة بطريقة أكثر تجسّداً مع الاحتفاظ بالعمق.

فالمسرح بحكم أنه فعل ورد فعل أو نمو متصاعد لصراع بين طرفين، فإنه يؤثر في الطفل كما وكيفاً، فمن ناحية كيف نجده يصل لأعماق ذات الطفل، بل إنه يربط بين ذات الطفل وذوات الآخرين من خلال عملية التوحد حول مدرك واحد، ألا وهو الحدث الدرامي، أما من ناحية الكم فإذا أُتيحت الفرص لانتشار مسرح الطفل فإنه سيفوق تأثيره تأثير سائر الوسائل التربوية الأخرى. فالمسرح يحرك مشاعر الأطفال وينقل إليهم - بلغة محببة - الأفكار، والمفاهيم، والقيم الجديدة، كما يضع أمام أعينهم الوقائع والأشخاص والأفكار بشكل مجسد وملموس.

وتكمن الأهمية التربوية لمسرح الطفل فيما يلي:

١ - مسرح الطفل وسيلة لتنمية الشخصية المتكاملة:

يسهم مسرح الطفل في نضج شخصية الطفل، بما يقدمه من وجهات نظر جديدة سواء في الأشياء أم الأشخاص أم الوقائع ويشير بيتر سلايد (B. Slade) إلى أن العمل المسرحي يعد وسيلة شاملة لتنشيط الجوانب العقلية المعرفية، إضافة إلى تحقيق الاتزان الوجداني وإشباع الدوافع كذلك تنشيط الاستعدادات. كما أن نموذج القدوة المقدمة من خلال العروض المسرحية تساعد على استمساك الطفل بثقافة مجتمعه والارتباط بها، وبخاصة في جانبها الأساسي وهو القيم.

٢ - مسرح الطفل وسيط لتقديم الخبرة الإنسانية:

يسهم المسرح بشكل واضح في عرض التجارب الحياتية المختلفة على الأطفال، بما يسهم في توسيع مداركهم وإعطائهم قدرة أكبر على فهم الحياة من حولهم. فيشير جورج ميلر (G. Miller) إلى أن المسرح يعدّ الوعاء الملائم والمناخ المناسب لتقديم الخبرة الإنسانية. إذ إنه بمنزلة تعلم مباشر وتنظيم مواز للسلوك الإنساني.

كما يشير إيدجاردل (Edgardal) إلى أن المسرح بإمكانه تقديم الخبرات البديلة للطفل والتي لا يمكن أن يخبرها بنفسه بطريقة مباشرة، إذ إنه يستمد من خلالها أفكاراً، وقيماً، كما أنه يتعرف الأحداث الماضية، حيث يسهم المسرح بتقديمه لتلك الخبرة البديلة في تقريب الطفل من الخبرة الحقيقية، إضافة إلى إشباع رغبة الطفل في البحث والمعرفة وإلقاء الأسئلة حول تلك الخبرات.

٣ - مسرح الطفل وسيلة إعلامية، تربوية، تعليمية، ترفيهية:

يجمع المسرح عدة مزايا فبالإضافة إلى أنه أحد الوسائل الإعلامية، فهو أيضاً وسيلة تربوية، تعليمية، ترفيهية.

أ - المسرح وسيلة إعلامية:

يعدّ المسرح همزة الوصل التي تجمع بين فنون الغناء والحركة والموسيقى من ناحية، والمهارة اللغوية المتمثلة في التمثيل والإلقاء من ناحية أخرى.

ويمكن إبراز دور مسرح الطفل كوسيلة إعلامية في ثلاث نقاط رئيسية:

* مسرح الطفل وسيلة اتصال مرئية ومسموعة. فاعتماد المسرح على الإدراك السمعي والبصري يترك أثراً ممتداً في ذاكرة الطفل ومكونات الخيال لديه، بما يسهم في تشكيل شخصية الطفل على المدى البعيد.

* هناك علاقة مباشرة بين مرسل الرسالة والمسرحية ومستقبلها وهو «الطفل».

* اعتماد الرسالة المسرحية على الدراما التي تعبر عن الفعل ورد الفعل، يبرز مدى فاعليتها وتأثيرها الإعلامي القوي.

ب - المسرح وسيلة تربوية:

فالفن يعدُّ أحد أهم مصادر المعرفة الإنسانية، فضلاً عن كونه أحد العوامل المهمة في عملية التقدم الحضاري والثقافي في أي مجتمع. والمسرح بوصفه «أبو الفنون» جميعاً يعدُّ من أهم الوسائل التربوية التي تهتم بالنواحي الخلقية، والسلوكية، والجمالية، ... الخ. وكل ما يتعلق بالنواحي التربوية بمفهومها الشامل، إضافة إلى أن الفنون المتعددة التي يقدمها كفن الممثل، وفن الديكور، وفن الإضاءة، ... تسهم في تنمية الخيال والإبداع.

ج - المسرح وسيلة تعليمية:

مسرحية المناهج التعليمية يعدُّ أبرز ما يمكن أن نشير إليه في إطار هذه الجزئية. وتعني «مسرحية المناهج» وضع المادة العلمية في إطار مسرحي، فاستناداً إلى أن المسرح يعتمد على عدة فنون، كما أن له دوره في تججير طاقات وإبداعات الأطفال، وبصفته أحد أبرز ألوان النشاط الفني الذي يجب ممارسته في إطار مؤسساتنا التعليمية.

فإنه يمكننا من خلال استخدام هذا الأسلوب أن نغير وجه العملية التعليمية بصورتها العقيمة التي نشهدها في مؤسساتنا التعليمية. والتي تقف أهدافها عند حد ثقافة الذاكرة من حفظ واسترجاع، والنتيجة النهائية كما يدركها الجميع! أن استخدام أسلوب «مسرحية المناهج» أشارت لفاعليته العديد من الدراسات في مجتمعات أخرى لو أمكن تنفيذه فقط في إطار رياض الأطفال والحلقة الأولى من التعليم الأساسي، يمكن أن نحني منه ثماراً عدة، فيكفي أن الطفل سوف يكتسب خبرة مباشرة بنفسه من خلال تفاعله مع أقرانه، وبهذا نسمو بعقل الطفل من مجرد حفظ المعلومات إلى مستويات أعلى قد تصل إلى مستوى الإبداع. وهو ما نرجوه من تعليمنا في العصر القادم.

— يسهم المسرح في زيادة الحصيلة اللغوية للطفل بما يقدمه من مفردات وتراكيب لغوية جديدة، فقد أشارت العديد من الدراسات إلى أن الأطفال الذين اعتادوا الذهاب للمسرح، يتمتعون بقدر كبير من التفوق والقدرة اللغوية، وحسب التوافق الاجتماعي.

د — المسرح وسيلة ترفيهية:

إضافة إلى أن المسرح يسهم في استخراج الحقيقة والواقع من خلال (الفانتازيا)، فإن عروضه تجلب المتعة والسعادة إلى نفوس الأطفال في مختلف الأعمار. ونظراً لما لهذا الوسيط من أهمية تربوية هائلة العائد، فإنه لا بد من الاهتمام بانتقاء ما يقدم من خلاله بالنظر إليه من اتجاهات عدة:

— ينبغي أن تدفع العروض المسرحية الطفل إلى البحث والتأمل وإعمال الذهن والخيال.

— طرح القيم والأفكار في قالب غير مباشر، وليس في صورة عظة ونصائح مباشرة، تفقدها معناها والهدف المرجو منها.

الباب الأول

الفصل الثاني نشأة مسرح الطفل

- أولاً - نشأة مسرح الطفل.
- ثانياً - نشأة مسرح الطفل في الوطن العربي.



الفصل الثاني

نشأة مسرح الطفل

أولاً - نشأة مسرح الطفل:

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

وكان المسرح المصري القديم يجذب الأطفال، فكانوا يشاهدون المسرحيات أو الاحتفاليات التي تقام في المعبد أو على مراكب النيل، وقد ثبت «أن أول مسوح للعرائس ولد في مصر على ضفاف النيل وذلك منذ نحو أربعة آلاف عام» (أبو رية، ١٩٨٦، ٤٣).

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

وقد عرفت أوروبا مسرح الطفل منذ القرن الثامن عشر، وبعده العرض المسرحي الذي قدمته مدام (ستيفاني دي جبليينس) عام ١٧٨٤م في باريس أول عرض مسرحي قُدِّم للأطفال، حتى إن بعض الباحثين يؤرخون بهذا العرض لبداية مسرح الطفل (الصوري، ١٩٩٨، ٢٠). غير أن البداية أو النشأة الحقيقية - في تقديرنا - لمسرح الطفل تعود إلى القرن التاسع عشر، وترتبط ارتباطاً وثيقاً بالمحاولات المسرحية الرائدة للأديب (هانز كرستيان أندرسن) ١٨٠٥ - ١٨٧٥م الذي يعدّ في طليعة من كتبوا مسرحيات للأطفال، ويُنظر إليه بوصفه الرائد

الحقيقي لمسرح الطفل، وقد حازت أقاصيصه ومسرحياته على شهرة واسعة وترجمت إلى لغات عدة، ومنها (الحورية الصغيرة - عقلة الإصبع - البطلة الدميمة - ملابس الإمبراطور...) ومن أشهر مسرحياته (الحذاء الأحمر) التي أعدها للمسرح الكاتب الأمريكي (هانز جوزيف شميت) وترجمت إلى العربية، وعرضت مسرحياً للأطفال، وأصبح هذا العمل أول مسرحية في ثلاثة فصول لمسرح الأطفال في الوطن العربي (أبو الخير، ١٩٩٦، ٢٥ - ٢٦).

وتعدّ الولايات المتحدة الأمريكية في طليعة الدول التي اهتمت بمسرح الأطفال، وقد أنشئ أول مسرح للأطفال في الولايات المتحدة الأمريكية عام ١٩٠٣، كما أنشئ مسرح الأطفال العالمي في أمريكا عام ١٩٤٧.

ووصل الاهتمام بمسرح الأطفال إلى ذروته في الاتحاد السوفيتي (سابقاً) حيث تشير الإحصاءات إلى وجود نحو (٤٧) مسرحاً بشرياً للأطفال، وأكثر من (١١٥) مسرحاً للعرائس.

وتنافست الدول الأوروبية في الاهتمام بمسرح الطفل، فافتتح أول مسرح للأطفال بمدينة (لايزغ) بألمانيا عام ١٩٤٦، وكان من بين أهدافه إزالة الذكريات المؤلمة للحرب من نفوس الأطفال، والبدء فنياً وإنسانياً في تحمل مسؤوليات الحياة الجديدة. وقد أدى المسرح دوراً خطراً في إنكاء المشاعر لمقاومة الغزو النازي، حيث قدمت على خشبة المسرح رواية (تيمور ورفاقه)، التي تحكي قصة طفل استطاع أن يشكل جماعة من الأطفال لمساعدة المحاربين، وعلى إثر تقديم هذه المسرحية أنشئت في جميع أرجاء البلاد التي مثلت فيها فرق من الأطفال أطلق عليها (منظمات تيمور)، انضم إليها ملايين الأطفال في الخطوط الخلفية، وراحوا يعاونون القوات والجنود بكل ما يستطيعون.. ويخدمون في المستشفيات.. وهكذا خلقت مسرحية على مسرح الأطفال مئات المنظمات وآلاف المقاتلين. (يوسف، ١٩٨٧، ٦٦).

وقد حظي مسرح الطفل الذي أسس بمدينة (برلين) في ألمانيا الديمقراطية (سابقاً) بشهرة واسعة لارتكازه على معايير وأسس علمية تمثلت في تقديم المسرحيات المناسبة لأعمار الأطفال، واهتمت بما يدخل البهجة على قلوبهم، ويغذي فيهم في الوقت ذاته روح البطولة والشهامة وحب الخير والجمال، ولقد أصبح هذا المسرح بمنزلة مدرسة رائعة يفد إليها الأبناء برفقة آبائهم وأمهاتهم ومعلميهم. (يوسف، ١٩٨٧، ١١٦).

وينقل الأستاذ عبد التواب يوسف صورة رائعة عن احتفاء فرنسا بمسرح الطفل فيقول: «إن فرنسا تعطي اهتماماً بالغاً بالمسرح المدرسي، تقسم باريس إلى أحياء وتقدم مدارس كل حي أعمال واحد من الكتاب البارزين، إن الحي ١٦ مثلاً يتخصص في موليير، وتقدم مدارس الابتدائية والإعدادية والثانوية أعماله، بينما يتخصص حي آخر في كورني.. وثالث في شكسبير.. وبعد أن يستمتع أبناء الحي بمشاهدة أعمال مدارسهم، يذهبون لمشاهدة أعمال الكتاب الآخرين في الأحياء الأخرى، ويستضيفون تلاميذها؛ ليروا ما قدموه.. وبذلك تتم تغطية مساحة واسعة من الأسماء اللامعة والأعمال الكبيرة يؤديها الطلاب ويتذوقونها على مدى العمام كله» (يوسف، ١٩٨٧، ١١٨).

وفي إيطاليا اهتمت (جيسي جرانتو) بإنشاء مسرح للأطفال الذين تتراوح أعمارهم بين خمسة أعوام إلى عشرة، وذلك عام ١٩٥٩، وكان اهتمامها في اختيار النص المناسب، ليس للطفل فقط، وإنما للأب والأم اللذين يصطحبان الطفل إلى المسرح، وقد ركزت (جيسي) على المسرحيات التي كان لها رنين وصدى في المشاعر مثل «سندريلا» و«الأميرة الجميلة النائمة»، وبدأت بعرضها فلاقته إقبالاً، وبعد ذلك قدمت مسرحيات من تأليفها، وحازت على نجاح كبير، واكتسبت ثقة الآباء والأمهات وإقبال الأطفال.

ثانياً - نشأة مسرح الطفل في الوطن العربي:

أما عن نشأة مسرح الطفل في الوطن العربي، فيمكن القول: إن حكايات «خيال الظل» تمثل البدايات الأولى لتلك النشأة، و«خيال الظل» هو نمط من أنماط العرائس أو الشخوص المتحركة، وشهد ولادته الحقيقية على يد ابن دانيال الموصلي في القرن السابع الهجري حيث كان أثرياء الناس في أول الأمر يستقدمون المخاليلين (اللاعبين بخيال الظل) في حفلاتهم ولياليهم اللاهية، مثلما يستقدمون كبار القصاصين والمنشدين والمغنين، حتى إذا ما تلقفه الشعب، كثر المخيلون وتطورت ألعابهم وفنونهم، وطفقوا يجوبون القرى وأحياء المدن في موالد الأولياء والمناسبات الدينية والقومية، ويقومون بالترفيه عن المدعوين في حفلات الزواج والختان، ويعرضون (تمثيلياتهم الظلّية) في المقاهي وبعض الحانات والأسواق. (حمادة، ١٩٦٣، ١٣).

وقد اتخذ مسرح «خيال الظل» شكلاً بدائياً، فكان هذا المسرح «عبارة عن حاجز خشبي بعرض الصالة يفصل المشاهدين «المصفوفين» عن اللاعبين، ويرتكز هذا الحاجز على الأرض ويرتفع فوقها حتى قبيل السقف بقليل». (حمادة، ١٩٦٣، ١٤).

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

الهرابي رائد مسرح الطفل:

يعدُّ الشاعر محمد الهرابي (١٨٨٥ - ١٩٣٩م) الرائد الحقيقي للتأليف الإبداعي لمسرح الطفل، فقد كتب بعض المسرحيات الخاصة بالأطفال في الفترة من (١٩٢٢ - ١٩٣٩م).

وقد تباينت الآراء حول القيمة الفنية لمسرحيات الهرابي، فرأى بعض الباحثين أنها «كانت عبارة عن محاولات أولية تفتقد إلى دراما المسرح وعناصره» (زُلط، ١٩٨٦، ١٢١)، بينما يصدر الأستاذ عبد التواب يوسف عن رأي آخر، فيرى أن «التجربة المسرحية للهرابي لم تكن بسيطة، وإنما هي تحمل فهماً عميقاً لدور المسرح وحرفيته، فهي محاولات طيبة لبيئة بكر». (أبو الخير، ١٩٩٦، ١٠٨).

ومن أبرز خصائص مسرحيات الهرابي أنها كتبت باللغة الفصيحة، إذ كان حفيّاً باللغة العربية الفصيحة لا يرتضي لها بدلاً، وكان يشجع على استخدام الفصيحة في الحياة اليومية.

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

ولم يكن الهرابي يتجه بمسرحياته للأطفال فحسب، بل كان يتصور دائماً أنهم سوف يمثلونها بأنفسهم، ويقومون بأدوارها، وهو مثلاً في مطلع مسرحيته (الحق والباطل) يشير إلى أن الحق يمثلُه طفل عليه رداء أبيض، والباطل يقوم بدوره طفل عليه رداء أحمر. كما أن ملاحظاته إلى وصف المناظر المسرحية، ومحتوياتها قصيرة ومقتضبة، وأيضاً بالنسبة إلى الملابس والحركة المسرحية، ولكن يجب ألا ننسى أن هذه الأعمال ظهرت في أواخر العشرينيات وخلال الثلاثينيات من هذا القرن المنصرم. (أبو الخير، ١٩٩٦، ١١٠ - ١١٢).

وكان من المأمول أن تفتح محاولات الهراوي المسرحية الباب للأدباء للإبداع في هذا المجال البكر، إلا أن ذلك لم يتحقق بالسرعة المطلوبة، فلم نرَ أعمالاً إبداعية في المسرح الشعري للأطفال لبعض الوقت، إلا من خلال المسرح المدرسي، حيث أسهم الرواد المعلمون في كتابة مسرحيات للأطفال أمثال الشاعر محمود غنيم ومحمد محمود رضوان ومحمد يوسف المحجوب، وقدم هؤلاء إنتاجاً وافراً من المسرحيات الدينية.

وقد تنبه الأدباء العرب مؤخراً إلى أهمية تأليف مسرح شعري أو نثري للأطفال، وبذلت محاولات جادة في هذا الصدد، بدأت بمحاولة عادل أبو شنب من سورية في الستينيات بمسرحية (الفصل الجميل)، وكان أهمها محاولات الشاعر السوري سليمان العيسى الذي كتب مسرحيات شعرية للأطفال تم تلحينها وإخراجها مسرحياً، وهناك المحاولات التي قدمها الكاتب المغربي (علي الصقلي) والكاتب التونسي (مصطفى عزوز) في سلسلة (المسرح الصغير)، وهناك مجموعة المسرحيات التي كتبها الشاعر أحمد سويلم للأطفال، وخرج بها عن الإطار المدرسي إلى إطار إبداعي يراعي التقنيات الدرامية والفنية الضرورية للمسرح، وقد نتابعت بعد ذلك الجهود، فأسهم في الكتابة الإبداعية لمسرح الأطفال كوكبة من الشعراء أمثال د. أنس وأحمد زرزور وأحمد الحوتي.

وهناك المسرحيات النثرية التي أبدعها كبار الأدباء للأطفال مثل ألفريد فوج في مسرحيته (رحمة وأمير الغابة المسحورة) ومسرحية (هرديس والزمارة)، وهناك مسرحيات عبد التّواب يوسف وغيرها.

غير أن هذه المحاولات تظل دائماً في إطار فردي بعيداً عن التنسيق والتخطيط، وينبغي أن تكون هناك خطة مرسومة للاهتمام بالتأليف المسرحي للطفل، والنهوض بمسرح الطفل خاصة على مستوى الوطن العربي، وهذا ما تحاوله مراكز الثقافة الجماهيرية، وفرق مسرح الطفل ومسرح العرائس بمصر، كما أن هناك اهتماماً متزايداً بمسرح الطفل في بعض الأقطار العربية كالكويت

«حيث سرت موجة التأليف المسرحي للأطفال، وكانت مسرحية (السندباد البحوي) التي تم عرضها عام ١٩٧٨ في البدايات الأولى في دنيا مسرح الطفل، ثم توالى بعد ذلك التجارب المسرحية» (الصوري، ١٩٩٨، ٢٨). وسنحاول فيما يأتي عرض ما يمكن عن مسرح الطفل في بلدين عربيين هما مصر وسورية:

أ - مسرح الأطفال في مصر (الشاروني، ٢٠٠٥):

إن تجربة المسرح ذاتها حديثة نسبياً في مصر، وكان طبيعياً ألا يتنبه أحد إلى ما يسمى «مسرح الطفل»، إلا خلال العشرين سنة الأخيرة، وكان ذلك بشكل عرضي غير منظم ولا مستمر.

ولعل أول اهتمام بربط المسرح بالأطفال، كان عندما أنشأت وزارة المعارف العمومية في عام ١٩٣٧ «تفتيش المسرح المدرسي». ولكن المسرح المدرسي ظل مجرد جمعية للتمثيل داخل بعض المدارس، ويقتصر نشاطها على عدد قليل جداً من الطلاب، يقدمون حفلاً في نهاية العام. وقد اعتمد هذا المسرح على نصوص يكتبها في بعض الأحيان من لا علاقة لهم بالمسرح، وهم أساساً من مدرسي اللغة العربية، أو اعتمد على نصوص لم تكتب للأطفال. وهكذا ظل هذا المسرح ٤٠ عاماً دون أن يثمر وعياً حقيقياً بالمسرح، على الأقل بين الذين انتهوا من بعض مراحل التعليم أو كلها.

وعندما بدأ مسرح القاهرة للعرائس نشاطه في الشهور الأولى من عام ١٩٥٩، بدأت التجربة الحقيقية لربط الأطفال بالمسرح. وقد قدم هذا المسرح العديد من العروض الممتازة للأطفال، ابتداء من مسرحية «الشاطر حسن» التي قدمت في آذار (مارس) سنة ١٩٥٩، إلى عرض «الليلة الكبيرة» التي قدمت عام ١٩٦٠، إلى عرض «حمار شهاب الدين» سنة ١٩٦٢، ثم مسرحيات مثل «صحصح لما ينجح» و«الفيل النونو الغلباوي» و«الأميرة والأقزام السبعة».

لكن لوحظ أن هذا المسرح أخذ يتخلى في السنوات الأخيرة عن التزامه الخط التربوي، وذلك نتيجة شعار الذي بدأ يرفعه بعض العاملين فيه، من ضرورة إرضاء الكبار مع الصغار فيما يقدم من عروض!

١/أ - مسرح الأطفال الحقيقي في مصر:

ويمكن أن يقال: إن أول محاولة جادة لإنشاء مسرح للأطفال في مصر، بدأت في تموز (يوليو) سنة ١٩٦٤، عندما أنشأت وزارة الإرشاد القومي شعبتين لمسرح الأطفال، إحداهما بالقاهرة والأخرى بالإسكندرية ثم تبنته هيئة الإذاعة والتلفزيون، وقدم ثماني مسرحيات، منها المترجم والمقتبس والمؤلف، ثم توقف في عامي ٦٧ و٦٨، وعاد في شباط (فبراير) سنة ١٩٦٩ تحت إشراف وزارة الثقافة.

وقد بدأ مسرح الطفل بتقديم مسرحية «مغامرات سائح»، التي قدمت في الإسكندرية خلال أعياد الثورة في تموز (يوليو) سنة ١٩٦٤، وقد أشرف عليه في بدايته حسين فياض حيث وجه معظم عنايته إلى عناصر الاستعراض والرقص والغناء التي يقوم بها الأطفال. وقد قام بهذا العرض الأول مائة وخمسون طفلاً من أبناء الإسكندرية. وقد اشترك في تأليفه ستة من مؤلفي الإسكندرية.

وفي آب (أغسطس) عام ١٩٦٤، تم تقديم العمل الثاني لمسرح الأطفال، بالإسكندرية أيضاً كما قدمه الأطفال مثل العمل الأول، وهو مسرحية «قصة النصر»، التي تدور حول قضية فلسطين من خلال أربعة عشرة لوحة راقصة. وأنهى هذا المسرح عروضه في أيلول (سبتمبر) ١٩٦٤.

ثم انتقل نشاط مسرح الأطفال إلى القاهرة، وقدم في تشرين الثاني (نوفمبر) ١٩٦٤ على مسرح «الهوساير» مسرحية «الحذاء الأحمر» وهي مسرحية مترجمة

عن قصة لهانز أندرسون. وكانت هذه المسرحية المترجمة هي أول عمل درامي حقيقي يقدمه مسرح الأطفال في مصر.

ثم قدم مسرحيات «كفاح وانتصار» في ديسمبر سنة ١٩٦٤ وتحكي بطولة بورسعيد في أثناء العدوان الثلاثي عام ١٩٦٥، ثم قدم عرضاً في عيد الطفولة في ١٥ كانون الثاني (يناير) سنة ١٩٦٥، ثم قدم في آخر لمسرحية باسم «الأم» وذلك لليلة واحدة في عيد الأم في آذار (مارس) سنة ١٩٦٥، ثم قدم في نيسان (أبريل) سنة ١٩٦٥ مسرحية «عم نعناع» من تأليف عبد التواب يوسف. وبعدها قدم برنامجاً خاصاً في عيد الفطر سنة ١٩٦٥، ثم أنهى المسرح عمله في ٣٠ نيسان (أبريل) سنة ١٩٦٥، وتوقف نشاطه بسبب الخلاف بين أعضاء مجلس إدارة المسرح، الذي حلت محله لجنة استشارية قدمت مسرحيات الأطفال، مثل الفنانة المخرجة «فاطمة المعدول»، التي تخصصت أيضاً في إخراج مسرحيات الأطفال، والتي تحقق تقدماً واضحاً في كل نص جديد تقوم بكتابته وإخراجه.

٢/١ - مسرحيات لكل الأعمار:

ولكن مسرح الأطفال في مصر حتى الآن غير قادر على توجيه عروضه لعموم معين من الأطفال، فالأطفال من كل الأعمار يحضرون كل العروض دون تمييز. والسبب في ذلك ندرة المسارح المخصصة للأطفال، وقلة عروض هذا المسرح، بسبب ضالة الميزانيات المخصصة له.

ففي المرحلة الأولى من تاريخ مسرح الأطفال في مصر، ما بين سنوات ١٩٦٤ حتى ١٩٦٩، كانت كل مسرحية تقدم فقط لمدة أسبوعين أو ثلاثة على الأكثر، ثم تتوقف نهائياً، ويتفرق الممثلون، وتضيع خبرتهم مع خبرة مصممي الملابس والديكور، إلى أن يبدأ الإعداد لعرض جديد، فتتجمع مجموعة يتعذر عليها أن تكتسب شيئاً من خبرة التجارب السابقة.

وعندما بدأ تقديم عروض منتظمة بقاعة مسرح الطفل بمركز ثقافة الطفل، اقتصرت العروض على مرة أو مرتين كل أسبوع. وهذا النظام، وإن ضمن لبعض المسرحيات أن يستمر عرضها شهوراً بل سنوات، فإنه لم يسمح بتخصيص بعض المسرحيات لمواجهة سن محددة للأطفال.

ولعل استعانة مسرح الأطفال في مصر، في تاريخه كله، بالمسرحيات المعدة عن قصص الأطفال المشهورة مثل: سندريلا وعلاء الدين، كان إحدى الوسائل الناجحة لإرضاء الأطفال في مختلف أعمارهم.

٣/أ - فقر الشكل الفني:

وبسبب ضالة الميزانيات التي يتم رصدتها لمسرح الطفل، لم يتمكن هذا المسرح عادة من تقديم الشكل المناسب لعروض الأطفال، من ديكورات وملابس وأثاث. كما يندر أن يقدم الحيل التي يمكن عن طريقها تجسيم بعض المواقف الخيالية في مسرحيات الأطفال، ولا شك أن هذا يلقي العبء الأكبر في عروض الأطفال على عاتق الممثلين، إذ يصبحون هم العنصر الأهم، لذا لم تتل الوقت الكافي ولا العناية الكافية، لكي تتضح، لذلك. أصبحت في كثير من الأحيان ذات تأثير سلبي في الأطفال.

٤/أ - حلقة دراسية حول مسرح الطفل:

وقد عقدت لجنة ثقافة الطفل بالمجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب حلقة دراسية خاصة حول مسرح الطفل سنة ١٩٧٧، وأوصت بإنشاء مركز قومي للمتخصصين والمتهمين بمسرح الطفل، على نحو يسمح لمصر بالانضمام كعضو بالاتحاد الدولي لمسارح الكبار والصغار.

كما أوصت الحلقة بالاهتمام بالتأليف والترجمة في مجال الدراسات الخاصة بمسرح الأطفال، والعمل على إنشاء مسرح قومي نموذجي للأطفال يضم كل العناصر اللازمة للعملية المسرحية، من كتاب وعلماء نفس وتربية ومخرجين

وممثلين، مع توفير المكان والميزانية اللازمين؛ ليمارس هذا المسرح نشاطه بصفة مستمرة.

كما طلبت بأن تقدم كل شعبة من شعب مسرح الدولة، مسرحية واحدة على الأقل كل سنة للأطفال، يمثلها أعضاء المسرح ذاتهم، وتقدم على خشبة المسرح نفسها التي تقدم عليه الفرقة عروضها للكبار، وذلك مرة أو مرتين أسبوعياً في غير أوقات مسرح الكبار.

كما طالبت تلك الحلقة الدراسية، بأن يقوم التلفاز بالتصوير للجيد من مسرحيات الأطفال، من بين إنتاج كل الجهات، على أن تقوم بالاختيار لجنة من خبراء مسرح الطفل والمتخصصين فيه.

كما أوصت باعتماد جزء من ميزانية التلفاز، لإنتاج سنوي لعدد محدد من مسرحيات الأطفال، يسمح بتخصيص برنامج ثابت، ضمن برامج الأطفال، لعروض مسرح الأطفال، وأن توجه الشركة المصرية للسمعيات والبصريات اهتمامها إلى إنتاج مسرحيات الأطفال، مع ضرورة توخي الدقة في اختيار نصوص هذه المسرحيات، وأن يشرف خبراء متخصصون على هذا الإنتاج.

كما طالبت تلك الحلقة الدراسية التي عقدتها لجنة ثقافة الطفل بالمجلس الأعلى للآداب والفنون بتدعيم ميزانيات مراكز ثقافة الطفل وبنوادي الأطفال ومراكز الشباب؛ لتتمكن من تقديم العروض المسرحية للأطفال، بشكل مستمر ومنتظم، وعقد دورات تدريبية ودورية للعاملين في هذا المجال.

كما طالب المجلس الأعلى للآداب والفنون، أن يتضمن منهج المعهد العالي للفنون المسرحية بعض المواد التخصصية حول مسرح الأطفال.

ولا شك أن تنفيذ هذه التوصيات، التي صدرت بعد دراسة مستفيضة لمختلف جوانب قضايا مسرح الأطفال في مصر، هو الخطوة الضرورية القادمة لتثبيت

أقدام مسرح الطفل في مصر، بعد أن بدأ عام ١٩٦٤، وما يزال يعتمد حتى الآن، على المجهودات الفردية، والحماسة الشخصية، وجهود المتطوعين والهواة.

ب- مسرح الطفل ومسرح العرائس في سورية: (سويد، ١٩٨٩-١٩٩٠-٢-٣٣ بتصرف)

ضمن فترة الوحدة - المصرية السورية - أنشئت وزارة الثقافة في الإقليم السوري وسميت (وزارة الثقافة والسياحة والإرشاد القومي) رافقها تأسيس لبعض الفرق الفنية للقطاعات المختلفة، كتأسيس مسرح درامي - المسرح القومي - ومسرح عرائس وفرقة رقص شعبي، وكورال.

(دخل مسرح العرائس إلى الجمهورية العربية المتحدة عام ١٩٦٠، وأسس أول مسرح للإقليم الشمالي برعاية وإشراف وزارة الثقافة، وبدأ يعمل على طريقة القفاز في بادئ الأمر، وقد (أسست وزارة الثقافة والإرشاد القومي هذا المسرح من منطلق وجوب إحداث مسرح خاص للأطفال يسليهم ويوجههم) (الكسان، بلا، ٩٤).

وقد أعلنت الوزارة مسابقة لانتقاء ممثلين لمسرح العرائس (لاعبين دمي) وتقدم ممثلون هواة يعملون في المسارح الخاصة، وتم انتقاء اللاعبين للمسرح بناء على الموهبة في مجال التمثيل والموسيقا والغناء ولم تكن الشهادات الأكاديمية ذات أهمية عند الانتقاء.

كانت لجنة الانتقاء والقبول مشكلة من خبراء أجانب (يوغوسلاف) كان لهم الفضل في تأسيس نواة لمسرح عرائس في دمشق، وأعضاء هذه اللجنة هم:

- ١- داميان دوشين: فني في مجال الديكور.
- ٢- جوليان ماركوثينا: فني في مجال صناعة الدمي.
- ٣- بوجو كوكوليا: مخرج.

وقد قام هؤلاء الخبراء باختيار الأشخاص الملائمين جسدياً (في مجال الليونة ورفع الدمية)، وبدأ التدريب أولاً على كيفية استخدام الدمية وتحريكها بشكل صحيح. ثم التدريب على الإلقاء، كما خضع الأعضاء لدورة تدريبية مدتها ثلاثة أشهر كانوا خلالها يقومون بالتدرب على مسرحية (الدبية الثلاثة)، إلى جانب هذا التدريب كانت هناك ورشة تعمل بإشراف الخبير جوليان ماركوثينا. هذه الورشة تتألف من محترف فني لصناعة الدمى والديكور والخياطة، وقد اعتمد ماركوثينا على خياطين ونجارين سوريين وهم (محمد جركس، يعقوب مخشكيان، وعدنان أرناؤوط).

وبناء على نماذج أحضرها الخبراء معهم، استطاع الخياطون أن يتعلموا طريقة صنع الدمية والديكور، وما زالت هذه الورشة تعمل بذات أعضائها وفنييها إلى الآن، كانت العروض تقدم بصالات المدارس الابتدائية الكبيرة، وتقوم الفرقة في كل مرة بالتنقل من صالة إلى أخرى حاملة إلى أخرى حاملة معها كل أجزاء المسرح وعناصره الخاصة: من ديكور ودمى وملابس وآلات موسيقية؛ لتعرض مسرحياتها على مسارح لا تمتلك مواصفات المسرح الحقيقي، ولا حتى تقنية مسرح العرائس الخاصة.

سافرت الفرقة إلى المحافظات وقدمت عروضها في المدارس والصالات والمراكز الثقافية. وقد ذكر بعض العاملين في الفرقة أنهم لم يتركوا جزءاً صغيراً من سوريا لم يذهبوا إليه لتقديم عروضهم فيه، وقد كانوا جميعاً متحمسين لهذا الفن الجديد والجميل رغم كل الصعوبات التي كانت تعترضهم.

أما مقر هذه الفرقة فقد كان مديرية المسارح، وكانت التدريبات تجري في منطقة العفيف بدمشق.

وقد عبرت الوزارة عن غايتها من إنشاء فرقة مسرح العرائس ضمن كواسر صدر آنذاك يضم المسرحيات التي تقوم بتقديمها الفرقة على مدى سنة أو أكثر، وقد جاء فيه: (حين أسست وزارة الثقافة والإرشاد القومي مسرح العرائس كانت

ترمي إلى إعطاء أطفالنا مسرة كبيرة تتمثل في عالم مسحور بديع الألوان، عالم تربوي يستخدم القصة والحركة للإرشاد الناعم الذي يتلقنه الطفل وهو راض. بعد تسعة أشهر فقط من تأسيس المسرح كان أكثر من ٢٣/ ألف طفل قد شاهدوا برامجه وخلال عامين بلغ عدد حفلاته ٨٣/ حفلة حضرها ٣٦٤٥٠/ متفرجاً.

في هذه الفترة كان يقوم الفنان الراحل عبد اللطيف فتحي بمهمة الإدارة، وأحياناً الإخراج لهذه الفرقة، حين لا يقوم الخبراء الأجانب بذلك، وبعد انتهاء عقد هؤلاء الخبراء عُين الفنان عبد اللطيف فتحي مديراً فعلياً للمسرح، وقدمت في هذه الفترة العديد من المسرحيات من إخراج بوجو كوكوليا، وعبد اللطيف فتحي وفاطمة الزين، كما تمت ترجمة العديد من النصوص، وبعد أربع سنوات عينت الممثلة فاطمة الزين مديرة لهذا المسرح، وبدأ هذا المسرح ينتقل من مدرسة إلى مدرسة، ويعرض في عدد من الأماكن مثل مسرح معرض دمشق الدولي، حيث كان له خيمة ثابتة يقدم فيها عروضه.

واتخذ مسرح العرائس من معهد الحرية سابقاً مقراً له، ثم تسلم المخرج المسرحي يوسف حرب في عام ١٩٧٠ الإدارة، وقام بإخراج أربع مسرحيات للأطفال، وفي عام ١٩٧٣ تسلم الناقد عرفان عبد النافع الإدارة، وتعاون مع المخرج محمد الطيب والمؤلفة دلال حاتم، ومن ثم جاءت سلوى الجابري. (عام ١٩٨٥) المتخصصة بالإخراج في مسرح العرائس، ولا بد من أن نذكر أنه في علم ١٩٨٤ «وبناء على توصية اللجنة العليا للطفولة المشكلة من رئاسة مجلس الوزراء، فقد أصدرت وزارة الثقافة قراراً بتشغيل مسرح الكبار للصغار، وقد عُين المخرج عدنان جودة مديراً لهذه المسرح» (حاتم، ١٩٨٥، ص ٧).

وقد قدم المخرج جودة خمسة عروض بدأت عام ١٩٨٣ واستمرت حتى ١٩٨٨/٥/١٢ وكان فيها عدنان جودة مخرجاً، ومؤلفاً، ومديراً.. لهذا المسرح.

وقد حاول المخرج تأسيس هذا المسرح من منطلق أنه (لا وجود لمسرح أطفال في قطرنا رغم المحاولات التي قامت وتقوم هنا وهناك ولا سيما بالنسبة إلى مسرح الكبار والصغار فإن أسباب الفشل برأيه تعود إلى نقص الأطر «الكوادر» الفنية من مخرجين وممثلين ونصوص موجهة إلى الأطفال، وحاول جودة من خلال العروض الخمسة أن يقدم مسرحاً للأطفال موجهاً إلى كل الأعمار، مما أعطى عروضه صفة التجريب، وقد قال: إنه يطلق على عمله هذا صفة التجريب معتمداً قدر الإمكان على الحوار المبسط الموظف درامياً مبتعداً عن الحوارات الذهنية. (كردي، ١٩٨٣، تشرين الأول ٣٧١، ١٩٨٣).

وبما أن جودة لم يكن متفرغاً للكتابة المسرحية، فقد اتجه نحو الإعداد، لأن عدم وجود نصوص مسرحية أو كاتب مسرحي متخصص للأطفال، وضمن ملاك فرقة مسرحية كبيرة وعلى مستوى القطر يعد نقصاً كبيراً.

لم يجد المخرج نصوصاً جاهزة فأخذ يقتبس ويعد الحكايات المعروفة والمشهورة بالنسبة إلى الأطفال والمنتقاة من التراثين العربي والعالمي، وقد كان متحمساً للعمل ومخلصاً له (وزاده رغبة حارة في وضع لبنة متواضعة في بناء قد يكتمل يوماً ما، أما الهواجس والمشاريع والأحلام والتصورات فهي ما تحمله كل تجربة تنهض على أكتاف فرد) (معلا محمد، ١٩٨٥، الثورة، ٦٧٠٦ تاريخ ١٩٨٥/١/٣١).

ومع ذلك وصل المخرج إلى «ضرورة تطبيق نظام الريبورتوار في مسرحنا الطفلي وهو النظام المتبع في مسارح الأطفال العالمية أي إعادة وإحياء وترميم كل عرض سابق قدم في هذه المسارح من أول انطلاقة له، ومن ضمن مهماته إتاحة الفرصة للجمهور الجديد وللصغار الذين كبروا ولم تتح لهم الفرصة عندما كانوا صغاراً لمشاهدة عروض مسرحهم الطفلي منذ انطلاقة الأولى» (البعث ٧٨١٧، ١٩٨٨/١١/٢٥).

وضمن بحثه عن أدوات تعبيرية جديدة، ومسرح متميز، قام المخرج باختيار الممثلين المؤهلين أكاديمياً من خريجي المعهد العالي للفنون المسرحية معتمداً على وجود ممثل يمتلك قدرات خاصة جداً من ليونة جسدية ومرونة ورشاقة وحتى ثقافة خاصة ومنها علم نفس الطفل، إلى امتلاك جهاز صوتي متقدم.

أما العروض الخمسة التي قدمت فهي على التوالي:

العرض الأول: (علاء الدين والمصباح السحري ١٩٨٣ إعداد وإخراج:

عدنان جودة). (وبصرف النظر عن القيمة الفكرية والفنية التي حملها هذا العرض، فإنه يعد شمعة في ظلام يكاد يكون مطلقاً.. لقد جاء أول عرض لفرقة مسرح الكبار للصغار ليسد بالفعل ثغرة في مسرحنا الموجه للأطفال) (معبلاً محمداً، ١٩٨٣، تشرين، ١٦/١/١٩٨٣).

أما العرض الثاني وهو (خطيبة الأمير من إعداد جودة وإخراجه) وقدم على صالة القباني وكان أداء الممثلين فيه متميزاً فمَنَحُوا النص حياة جديدة، ولكنسه لم يشد الأطفال إلا عندما أخذ منحاً كوميدياً خالصاً. (معبلاً محمداً، الثورة، العدد ٦٧٠٦).

أما العرض الثالث فهو (القط أبو جزمة) مأخوذة عن قصص الأخوين غريم عام ١٩٨٥.

أما العرض الرابع فكان (بدور والأقزام السبعة) مأخوذة عن بياض الثلج.

أما العرض الخامس فكان (علي بابا والأربعون حرامي) عام ١٩٨٨ مقتبسة عن ألف ليلة وليلة.

ويبدو أن تجربة هذا المسرح كانت رائدة وهذا ما اكتشف من خلال عدد العروض وعدد الرواد ولكن يبدو أن المشكلات الرئيسة لم تحل حتى تاريخه من حيث غياب النص المسرحي والكاتب المتفرغ للفرقة.

مسرح الطلائع:

تأسست منظمة طلائع البعث في آب ١٩٧٤، وقد ضمت هذه المنظمة أطفال سورية في جميع المدارس حتى نهاية مرحلة التعليم الابتدائي. وقد سعت المنظمة لكي تكون النشاطات بكل أنواعها وسيلة من وسائل التربية الحديثة فأولت أهمية خاصة لتأهيل هذه النشاطات وانتشارها إلى مجموع الأطفال، فكانت المشروعات والبرامج في الرياضة والثقافة والإعلام والبيئة والتربية التقنية والفنون الجميلة والفنون الشعبية... والمسرح.

ومن منطلق تقدير الثقافة والفنون وأهميتها في بناء الأجيال الجديدة وتعزيزاً لدور ثقافة الطفل بشكل عام، وتيسير انتشار هذه الثقافة في مختلف المدارس والمعسكرات ومؤسسات النشاطات اللاصفية، فقد عدت المنظمة المسرح وسيلة ووسيطاً ناجحاً ينقل الترجمة العملية لما هو نافع وناجح، وينمي قدرات الأطفال ومهاراتهم واستعداداتهم الجسمية والفكرية والفنية ويقوي ثقتهم بأنفسهم وينمي روح التعاون والعمل الجماعي والحس الاجتماعي فيهم ويخلق جيلاً عصرياً يعي الظروف التي تحيط به.

لم يكن هناك مسرح خاص للمنظمة أو فرقة متفرغة تقوم بالعمل للطلّاعيين. (وبالمفهوم الفني المقصود أي مسرح الكبار للصغار، ومسرحاً الراهن يندرج ضمن الأنشطة التربوية المدرسية، (اليمني، ١٩٨٩، الثورة، ٧٩٦٤، ١٩٨٩/٥/٢١).

في هذا المسرح يقوم الأطفال أنفسهم بالتمثيل والغناء والرقص تحت إشراف معلمين ومدرّبين يتبعون دورات تدريبية خاصة، أولى هذه الدورات كانت عام ١٩٨٠ في معسكر للطلّاع بنبع بردى، حيث اختارت المنظمة من كل محافظة في سوريا مشرفاً ومشرفة لاتباع دورة لمدة شهر، وقام بتدريبهم اختصاصيون من داخل القطر في جميع المجالات (مخرجون وممثلون ومدرّبو رقص ولاعبو دمي وديكور) ومن دول أجنبية صديقة.

كما اتبع هؤلاء المشرفون دورات تأهيلية متممة تتضمن دروساً نظرية، تُعطى فيها لمحة تاريخية عن المسرح بشكل عام، ومسرح العرائس في العالم والوطن العربي وعن أنواع العرائس الموجودة عموماً، وقد نتج عن هذه الدورات مشاركة فعالة، وبدأت جميع فروع المحافظات بالتنافس الشديد في كل مهرجان سواء في الموضوعات أم في تصميم الدمى وصناعتها.

هذا المسرح لا يظهر على الساحة الفنية إلا ضمن مهرجانات سنوية تقام احتفالاً بالمناسبات، ويكون بالتالي المهرجان عبارة عن تظاهرة تربوية، سياسية، حضارية، جماهيرية فنية لمختلف فعاليات الأطفال ومنها الفنون المسرحية بكل أنواعها وتشمل:

- مسرح الطفل (الدرامي) أو مسرح الصغار للصغار.
- مسرح غنائي (أو مسرحية مغناة).
- مسرح استعراضى (أو لوحات غنائية لها رابط روائي).
- (مسرح عرائس): الكبار للصغار (وفيه يقوم الممثلون المحترفون أو الهواة بالتمثيل للصغار).
- (خيال الظل).
- مسرح تعبيرى (إيمائى).

وتتناوب محافظات القطر في استقبال هذا المهرجان. وتوضع تحت تصوف المنظمة كل المراكز الثقافية والمسارح المتعددة بأنواعها والمنشآت الرياضية والحدائق العامة والمدارس النموذجية التابعة لها، حيث تتم العروض فيها. وتقوم المحافظة المضيفة بالتخطيط للمهرجان وتهيئة الأسباب لإنجاح هذه التظاهرة بالتعاون مع جميع الأجهزة المعنية بثقافة الطفل والمؤسسات الإعلامية والثقافية، وتحظى هذه المهرجانات بتغطية إعلامية وثقافية.

إضافة إلى ما سبق فإن هذا المسرح لا يكتسب صفة الاستمرارية لعدة أسباب أهمها: هو أنه وفي أغلب الأحيان — يقدم متعة جمالية خالصة للطفل، أي يتم فيه التركيز على كل ما هو جميل، دون أن يوظف هذا الجمال لخدمة الأفكار المقدمة، والتي كثيراً ما تكون أشبه بالمواعظ والخطب المباشرة المقدمة بشكل ساذج وبسيط، مع أنها أفكار تتضمن أجمل القيم الإنسانية (الحب والخير والعدالة والوفاء والإخلاص)، وتلقن الأطفال دروساً قيمة عن معنى الصداقة والتعاون والعمل.

وهذا لا يعني أن تقدم للصغار عناصر مادية دون المستوى على المسرح وديكورات غير مناسبة وثياباً وإكسسوارات هشة، أو نجعل الطفل يتحرك على المسرح مع مجموعة كبيرة من الديكورات يتعثر بها أكثر مما يستخدمها، بل يجب أن تقدم للصغير فرصة ليكتشف هو بنفسه رموز العرض وكيفية التحرك ضمن هذه المساحة الصغيرة على المسرح، مراعين مستوى الأداء لديه، والذي لا يقارن — بالطبع — بمستوى أداء الممثل الأكاديمي الذي يحمل أفكاراً ويعي البنية العميقة لما يقدم — هذا بالإضافة لمستوى اللغة والحوار التي تكون سهلة بسيطة، يفهمها الطفل قبل أن يلفظها.

— ويبقى أن نسأل: هل منظمة طلائع البعث قادرة على تأسيس مسرح طفلي في سورية؟.. وإلى أي مدى ينجح إسهامها في رفع مسيرة هذا المسرح وما الدور المترتب عليها كمنظمة تربية؟.

تضاربت الآراء كثيراً حول هذا الموضوع، فبعضهم يرى أن المنظمة هي (الأقدر على بناء ونشر مسرح طفلي، لأن مسرح الطفل جزء من نشاطها وعملها بين الأطفال).

وبعضهم الآخر يرى أنه (ليس من مهمة المنظمة، أن تقيم مسرحاً للطفل لأسباب كثيرة، لأنها كمنظمة — ليست معنية بهذا المسرح بذاته، بل هي معنية بالطفل أولاً وأخيراً،...

وهذا يعني لدى المنظمة أن المسرح والسينما والصحيفة والكتاب والتلفاز وغيرها هي وسائط اتصال ب جماهير الأطفال، إنها وسائط لا أكثر، مهمتها إيصال المادة الثقافية والمعرفية. وهي وسائل إذاً وليست غايات) (العواني، الثورة، ٧٦٩٤).

إذاً تؤكد المنظمة أهمية الأهداف التربوية أولاً وأخيراً، وأن تستخدم المسوح وسيلة من وسائل التربية الحديثة، كما أنها تحاول تحقيق أهداف المنظمة عن طريق المسرح من خلال ما تقدمه هذه المسرحيات من مضامين تتعلق بقضايا الوطن، وقضايا المجتمع والناس.

(إن النشاطات المسرحية والفنية الأخرى والعلمية لا تعني أبداً أن الأطفال ينتجون مسرحهم وفنهم وعلمهم، بل هم ينتجون نشاطاتهم ويكتشفون طاقاتهم وقدراتهم ويطورونها) (العواني، الثورة، ٧٩٦٤).

هذا عندما يقوم الأطفال أنفسهم بالتمثيل، ويصبح المسرح هنا موجهاً إلى الصغار ينتجه الصغار ويستفيد منه الطرفان، علمياً، ومعرفياً وثقافياً. لقد تبنت المنظمة مسرح الكبار للصغار كنوع من أنواع الفنون المسرحية، وقامت بمسابقة لاختيار أفضل النصوص المسرحية، واستفادت من خبرات مخرجين أكاديميين وفنانين معروفين، وقدم لهذا الدعم المادي الكبير، وهي بالتالي أكثر المنظمات الشعبية الموجهة للطفل قدرة على نشر المسرح، لأنها تتوجه إلى الطفل في مدرسته ومعسكره وحدائقه.

ولكن دورها يبقى محصوراً في إطار الدعم والدعوة إلى تبني ثقافة الطفل الفنية وتشجيعها، وهذا ما تؤكد التوصيات المقدمة في ندوة مسرح وسينما الأطفال التي عقدت في الفقرة ما بين ١/ - ٦/ كانون الأول عام ١٩٨٠، حيث وضع المشاركون في الندوة توصيات وقرارات من شأنها أن تيسر انتشار ثقافة الطفل في مجالي المسرح والسينما.

وازداد الاهتمام في الآونة الأخيرة بهذا المسرح من حيث الشكل والمضمون
وعقدت العديد من الندوات المتقدمة لتطويره واستفادته من مختلف تقنيات العصر،
ولوحظت نتائج هذه الجهود في العروض المتعددة المتميزة.





الباب الأول

الفصل الثالث

مسرح الطفل

(خصائصه - طرائق تقديم مسرحياته - أنواعه)

أولاً - المسرح والطفل.

ثانياً - خصائص مسرحية الطفل.

ثالثاً - طرائق تقديم مسرحيات الطفل.

رابعاً - أنواع مسرح الطفل.



الفصل الثالث

مسرح الطفل

(خصائصه - طرائق تقديم مسرحياته - أنواعه)

أولاً - المسرح والطفل:

المسرح مظهر حضاري يرتبط بتقديم الأمم ورفقيها، وهو ليس وسيلة أو متعة، بقدر ما هو أداة تنوير ووسيط لنقل الفكر وبث الوعي والنهضة الاجتماعية والسياسية والفكرية.

والمسرحية أو «العمل المسرحي شكل آخر من أشكال الأدب، ومع هذا فهو يستعين بالفنون والآداب جميعاً ويقدمها متناغمة على خشبته في انساق وانسجام» (الهيئة، ١٩٨٦، ٢٠٩ - ٣٠٧).

ومع أن المسرحية في الأساس هي قصة أو رواية، إلا أن للقصة أو الرواية آفاقاً واسعة، بينما ترتبط المسرحية بإمكانات المسرح وإمكانات ممثليه وقدرات جمهوره، بينما يمكن للقصص أن يذهب إلى أبعد من هذه الحدود. وكثيراً ما يتجاوز حدود الزمان والمكان. ولكن القصة أو الرواية تتخذ لها شكلاً فنياً من خلال المسرح والممثلين والجمهور، ويضيف المخرج على هذه العناصر كلها، بدرجات متفاوتة، صوراً فكرية وفنية، تجعل الأطفال أمام عالم ينبض بالحياة وتشيع فيه الأنوار والأضواء والمناظر والأزياء سحراً أخاذاً، في وقت يتلقى الطفل القصة أو الرواية وسط آفاق خيالاته.

من المناسب هنا أن نفرق بين مسرح الأطفال والمسرح المدرسي، فالمسرح المدرسي هو أشبه ما يكون بمختبر تجارب أو معرض لنشاطات التلاميذ، وهو جزء من بقية جوانب المنهج المدرسي، ويهدف إلى أغراض تربوية منها: الكشف

عن قدرات التلاميذ وتطويرها، وتنمية العمل الجماعي التعاوني، وتنمية اتجاهات اجتماعية مرغوب فيها، والتوعية القومية بالبيئة والحياة، وتنمية ميول التلاميذ والاستخدام المثمر لأوقات فراغهم، وخدمة العملية التعليمية. وسوف نرى أن مسرح الأطفال يستهدف أغراضاً أخرى، ويستعين بوسائل وأساليب مختلفة.

آ - المسرح ولعب الأطفال:

في لغات كثيرة يعني التمثيل واللعب معنى واحداً، ولا عجب في هذا، فكم يقترب اللعب من التمثيل؟

يولع الأطفال باللعب، لذا كان التمثيل لديهم ولعاً آخر، بل هم في لعبهم يمثلون. ويذهب بعضهم إلى القول: إن الكبار يتعلمون فن التمثيل من الأطفال. ونحن الكبار نلعب - ولا شك - ولكن لعبنا - في أكثر الأحيان - هو لعب عابث، إن لم يكن نكوصاً إلى فترات الطفولة. أما لعب الأطفال فهو لعب هادف، لأنهم يلعبون من أجل أن يختبروا العالم ويكتشفوا خباياه ويمضوا في عمليات النمو، وعليه فما نطلق عليه «عبث الأطفال» لا يمثل عبثاً حقيقياً.

وللعب أهمية في تكوين شخصية الطفل، وقد كان الكاتب الكبير مكسيم غوركي يصف لعب الأطفال بأنه وسيلتهم إلى إدراك العالم الذي يعيشون فيه والذي يتطلب منهم أن يغيروه فيما بعد.

وحينما نجد تجمعاً للأطفال نجد نشاطاً تلقائياً له بعض أبعاد العمل المسرحي، حيث تختلط فيه الحركات والأصوات.

ويرى كثير من علماء النفس أن التمثيل من أهم الوسائل التي تستخدم لتحقيق الشفاء النفسي، فقيام المرء بتمثيل دور ما في إحدى التمثيليات أو قيامه بمشاهدة تلك التمثيلية، يؤديان عادة، إلى نقص التوتر النفسي وتخفيف حدة الانفعالات المكبوتة، وذلك عندما يندمج الممثل أو المتفرج في جو التمثيلية ويتقمص دوراً معيناً. ويلاحظ أن بعض التمثيليات تزيد الأعصاب توتراً، إذا كان المتفرج غير

راضٍ عن الفكرة التي يشاهدها، أو إذا كان الممثل غير راضٍ عن الدور الذي يقوم به. أي أن التنفيس عن الانفعالات الحادة المكبوتة لا يحدث في التمثيلات. إلا إذا رضي المتفرج أو الممثل عن المواقف والشخصيات التي تؤثر فيه. ومن الظواهر النفسية التي يمكن معالجتها عن طريق التمثيل: الخجل والانطواء وعيوب النطق.

وقد يرتبط معنى التمثيل في أذهان بعضهم على أنه وسيلة تقتصر على الترويح، والتسلية، وهذا الفهم قاصر، بطبيعة الحال، لأن التمثيلات وسائل اتصال فعالة للتعبير عن فكرة أو مفهوم أو شعور معين، وهي تعتمد في ذلك على اللغة وحركات الجسم وتعبيرات الوجه والإشارات وأسلوب الكلام. وكل ذلك يجعل منها وسيلة ذات قوة اجتماعية هائلة للإعلام والتثقيف والتأثير والتوجيه إلى جانب الترويح والتسلية الهادفة.

ويقرر علماء النفس والتربية أن الحيوانات التي هي أقدر على التعلم تكون كذلك أقدر على اللعب، أما تلك التي لا تهتدي إلا بغرائزها الموروثة، فإنها لا تعرف اللعب، فصغارها تسلك مسلك كبارها من أول أمرها، دون أن تستطيع إضافة شيء جديد إلى حكمة جنسها. أما الحيوانات التي تلعب، فتلك هي الحيوانات المستطلعة الفاحصة المنقبة، وهي تكتسب الخبرة في لعبها، وتزيد خبراتها كلما زاد حظها من اللعب. أما أقرب الحيوانات إلينا وهي القرود، فهي مثلنا تحتفظ بالميل إلى اللعب حتى بعد البلوغ، بيد أنه ليس بين صغار الحيوانات ما يشبه صغار الإنسان في حرية لعبه، ودوام رغبته وتفننه في أساليبه. ويوحى ذلك أن في اللعب معنى بليغاً بوصفه وسيلة لنمو الحيوان القابل للتعلم. ويرى بعضهم أن لعب الأطفال هو الوسيلة التي تنتهجها الطبيعة في تربية الفرد، ويمكن النظر إلى اللعب على أنه رمز للصحة النفسية، فإذا لم يقبل عليه فرد، كان ذلك دليلاً على عيب فطري أو مرض نفسي.

واللعب يكسب الأطفال المهارة أو القوة أو الفهم.. فالطفل يشارك أقرانه في إعداد الخطط وفي تنفيذها، ووضع القواعد، وإصدار الأحكام وما إلى ذلك. وهذا ما يعينه على الاستقلال عن الكبار. ويقول أحد المربين: إن وراء كل لعبة مغزى أكبر مما تراه العين.

ب - المسرح والأطفال:

تعدُّ القصة من أحب ألوان الأدب إلى الأطفال، ولما كانت المسرحية هي «قصة ممسرحة ذات هدف» كما يعرفها أرسطو، فهي ولا شك ذات تأثير فاعل في الطفولة، لأنَّ القصة في هذه الحالة تقدم إلى الأطفال من خلال الحركة بعد أن يضيف إليها فنانون عديدون لمسات من أذهانهم وعواطفهم، ويجعلوا منها شيئاً آخر يدب ويتحرك بقوة، تحيط به هالات فنية جميلة وسط أجواء دنيـاً أخرى تتقل الأطفال إليها، وتترك قدراً كبيراً من الأثر في نفوسهم.

والمسرح يحرك مشاعر الأطفال وأذهانهم، ويغذيهم فنياً وأدبياً ووجدانياً، وهم بوصفهم - جمهوراً - يشكلون بُعداً أساسياً من أبعاد العمل الدرامي الذي يستند إلى الممثل والمخرج - إذا استثنينا المؤلف حيث حلَّ محله المخرج - لذا يؤلف مسرح الأطفال علاقة متسقة بين الأبعاد الثلاثة: المخرج، والممثل، وجمهور الأطفال.

وبسبب التشكيلة التي يتألف منها العمل المسرحي تراه يجمع بين الأدب والفن معاً، فالرواية أو القصة، لا تمثل عملاً درامياً ما لم تنتظم في تمثيل وحوار وإخراج مسرحي.. أي أنها ترتدي رداء يجعلها تزداد حيوية وتصبح أقوى تأثيراً. ومدى تأثير المسرح في الأطفال واضح كل الوضوح، فهم يبذلون ردود فعل شديدة حيال الأعمال الدرامية التي يشاهدونها، وكثيراً ما يستغرقون في الضحك أو يجهشون بالبكاء - في أثناء العرض - أو يصابون بالفرح أو يولون هاربين، أو

يختبئون تحت المقاعد أو يطلقون صرخات عالية، تبعاً للمواقف الدرامية. ولا شك أنهم لا يمكن أن يتأثروا بهذه الحدة لو قرؤوا قصة المسرحية ذاتها بين دفتي كتاب. ويغلب على الأطفال الطابع الاندماجي، والمسرح بخصائصه الدرامية يساعدهم على هذا، لأنه يريهم الحوادث أمامهم، وفي أماكنها، وبأشخاصها، بالإضافة إلى مناظره وديكوراتها، وإضاءاته الساحرة، التي تتعاون جمعاً على نقل الطفل إلى العالم الذي يسعده أن يراه.. أي أن عوامل الإيهام المسرحي تتعاون مع خيال الطفل، وموقفه الاندماجي، وحالات التعاطف الدرامي إلى أن تصل به إلى قمة المتعة والانفعال والتأثر إذا أحسن الربط بينها، وروعت الخصائص التربوية والنفسية (السيكولوجية) والفنية المختلفة، بالإضافة إلى خصائص المسرح كوسيط يقدم للأطفال لونا من أدبهم على صورة نص مسرحي جيد.

ومعلوم أن دور الممثل أن يوهم الجمهور أن ما يجري أمام إحساساتهم هو حقيقي، ودور المتفرج — في هذا المجال — هو أن يوهم نفسه بأن ما يجري أمامه هو حقيقي، وكلا الدورين لذيت ممتع.

وتتوافر في مسرح الأطفال عوامل متعددة، منها الإيهام المسرحي، وخيالات الأطفال، ومواقفهم الانفعالية، واندماجهم وتعاطفهم. وهذه كلها تجعل المسرح ذا تأثير كبير في غرس الجديد في أعماق الأطفال. حيث يفوق المسرح في تأثيره في الطفولة وسائط الأدب الأخرى، فالمعروف أن لوني من التفكير يغلبان على الأطفال هما التفكير الحسي الذي يعتمد على الأشياء الملموسة، والتفكير الصوري الذي يعتمد على تكوين صور حسية، أما التفكير المعنوي المجرد فلا يبلغه الأطفال إلا في سنوات طفولتهم الأخيرة. والمسرح بهذا أكثر ملائمة للأطفال من الوسائط الأخرى، لأنه يضع أمامهم الوقائع والأشخاص والأفكار بشكل مجسد، وملمس، ومرئي، ومسموع، في الوقت الذي يقدم الكتاب والمجلة صوراً مكتوبة أو مرسومة وتقدم الإذاعة صوراً مسموعة، ويقدم التلفاز والسينما صوراً مرئية ومسموعة فقط.

وهنا لا بدّ من الإشارة إلى أن انفعال الأطفال الشديد مع وقائع العمل المسرحي، لا يعني أنهم لا يفرقون بين ما هو واقع وما هو مجرد عمل درامي، إنّما يكمن ذلك كله في شدة إرادتهم في التقمص والمحاكاة والتعاطف والاندماج — أي أنهم يندمجون بالأدوار ويضعون أنفسهم ضمن بعض المواقف ويعايشون الأجواء الانفعالية.

ويمكن القول: إن مسرح الأطفال، هو إحدى الوسائط الفاعلة في تنمية الأطفال عقلياً وعاطفياً وجمالياً ولغوياً وثقافياً. أو هو إحدى أدوات تشكيل ثقافة الطفل. فهو ينقل للأطفال، بلغة محببة — نثراً أم شعراً — وبتمثيل بارع، وإلقاء ماتع، الأفكار والمفاهيم والقيم ضمن أطر فنية حافلة بالموسيقا والغناء والرقص. والمسرح يضع المرايا أمام الأطفال؛ ليروا من خلالها واقعهم، ويدفعهم إلى أن يدركوا أن لهم دوراً في تغيير ذلك الواقع، ويقودهم إلى التفكير، واحترام المثل النبيلة والتزامها، وإزراء المفاهيم البالية، وإشباعهم بروح الكفاح والوطنية، وتوسيع مداركهم، وتهذيب وجدانهم، وإرهاب إحساساتهم وعواطفهم، وإيقاظ شعورهم، وإمتاعهم، وإدخال الجمال إلى حياتهم، وإعدادهم لأن يكونوا طاقات خالقة منتجة.

وقد كتب كما قلنا مارك توين عن مسرح الأطفال يقول: «أعتقد أن مسرح الأطفال من أعظم مكتشفات القرن العشرين، وأن قيمته التعليمية الكبيرة — التي لا تبدو واضحة أو مفهومة في الوقت الحاضر — سوف تتجلى قريباً.. إنه أقوى معلم للأخلاق، وخير دافع إلى السلوك الطيب اهتدت إليه عبقرية الإنسان. لأن دروسه لا تلقن بالكتب بطريقة مرهقة، أو في البيت بطريقة مملة، بل بالحركة المنظورة التي تبعث الحماسة، وتصل مباشرة إلى قلوب الأطفال التي تعدّ أنسب وعاء لهذه الدرس. إن كتب الأخلاق لا يتعدى تأثيرها العقل، وقلما تصل إليه بعد رحلتها

الطويلة الباهتة، ولكن حين تبدأ الدروس رحلتها من مسرح الأطفال، فإنها لا تتوقف في منتصف الطريق، بل تمضي إلى غايتها».

وليس هذا فقط، بل يضع المسرح الأطفال وجهاً لوجه أمام تجارب جديدة، ويحفزهم إلى التطلع نحو تجارب أخرى. وبذا يوسع من آفاق حياتهم. فضلاً عن إجابته عن آلاف التساؤلات التي تدور في أذهانهم، بطريقة شائقة وفي صورة فنية واضحة تعتمد على الإحياءات الخفية التي تتسلل إلى نفوسهم بدعة.

يضاف إلى ذلك كله أن عرض المسرحيات للأطفال يخلق منهم في المستقبل جمهوراً مسرحياً ناضجاً، يتذوق منها الرفيع، ويزدري منها الرديء. ولا شك أن أزمة مسرح الكبار اليوم في الوطن العربي تعود في كثير من أسبابها إلى أن جمهور الكبار اليوم لم يتدرب في طفولته على التذوق المسرحي الفني. لذا نجد جمهور الكبار يتدافع لمشاهدة المسرحيات المبتذلة. ولا شك أن الجمهور الذي يتقبل المسرحيات الرخيصة يعجز عن وضع الأسس لإيجاد مسرح رفيع!

ومن يحاول أن يستعرض بعض المسرحيات للأطفال، في أي بلد من بلدان العالم، يجد بينها ما يتوخى هدفاً تعليمياً أو ثقافياً عاماً، أو فكرياً أو وطنياً أو أخلاقياً.. حتى ذهب بعضهم إلى تقسيم مسرحيات الأطفال وفقاً لموضوعها. ولكن الناقد، - وحتى الطفل المتفرج - لا يمكن أن يقف عند هدف واحد فقط، لأية مسرحية ناجحة، لأننا قد نجد في مسرحية ترفيهية قيماً أخلاقية، ونجد في مسرحية تعليمية مفاهيم سياسية وقومية.

ومن هذا يتضح أن مسرحية الطفل يمكن أن تتوخى أكثر من هدف واحد في آن واحد، ولكنها قد تركز على هدف معين بشكل يفوق تركيزها على بقية الأهداف، فيمسي الأول هدفاً مركزياً للمسرحية، وتصبح الأخرى أهدافاً ثانوية. وفي كل حالة ينبغي أن يظل الهدف الرئيس متكاملًا، وتظل الأهداف الثانوية مترابطة كيلا تبدو المسرحية أمام الطفل مفككة أو مشوشة.

ويلاحظ أن بعضهم يرى أن المسرحيات الفكاهية هي من أحب المسرحيات إلى الأطفال، ولكن هذا الرأي تعوزه الصحة، فقد وجد أن المسرحيات الفكاهية أقل تأثيراً في جمهور الأطفال من المسرحيات الجادة التي تشتمل على بعض المشاهد الفكاهية، ذلك أن عرض مشاهد لمسرحية تتضمن فيضاً من الفكاهة تجعل الأطفال يتأففون؛ إنهم يفضلون كثيراً ضحكة عابرة في مسرحية جادة. والمعروف أن أولئك الذين يترددون على المسرح من أجل الضحك وحده، لا يؤلفون جمهوراً مسرحياً بالمعنى الصحيح، وعلى هذا، وما دمنا نسعى إلى تنمية شخصية جمهور المسرح من الأطفال، وجب الابتعاد عن المغالاة في الإضحاك؛ ليكون للمسرح جمهوره من الأطفال الذين يحافظون على ديمومته ويثرونه، لا مجرد جمهور عابر.

وتقول ناتاليا ساتر مديرة مسرح الأطفال في موسكو: «علينا ألا نستهدف من خلال مسرح الأطفال خلق مجموعة من المشاهدين المتفرجين بل أن نكون من الأجيال الجديدة مناضلين، بناءً؛ مناضلين للدفاع عن الوطن، وبناءً لصرح مجده». وجاء في العدد الأول (١٩٧١) من مجلة «مسرح الطفولة والشباب» التي تصدرها الجمعية الدولية لمسرح الطفولة والشباب في إيطاليا عن تاريخ الحركة المسرحية للطفل في إيطاليا، أن (جيسي جرانتو) اهتمت عام ١٩٥٩ كما مرّ سابقاً بإنشاء مسرح للأطفال الذين تتراوح أعمارهم بين خمسة أعوام إلى عشرة، وكان اهتمامها في اختيار النص المناسب ليس للطفل فقط وإنما للأب والأم اللذين يصطحبان الطفل إلى المسرح. وقد ركزت جيسي على المسرحيات التي كان لها رنين وصدى في المشاعر مثل «سندريلا» و«الأميرة الجميلة النائمة» وبدأت بعرضها فلاققت إقبالاً وبعد ذلك قدمت مسرحيات من تأليفها هي، وحازت على نجاح كبير، واكتسبت ثقة الآباء والأمهات وإقبال الأطفال. فقد كانت تستخدم لغة سهلة وتستحوذ على الجمهور بالمواقف الحركية الطرفية المسلية. وتميزت كتاباتها

بالمهارة الفنية، فكانت تضحك المشاهدين من أول المسرحية إلى آخرها مع أن المسرحية ليست كوميدية. وكانت تمزج بين الخير والشر وبين مواقف البهجة والحزن، وتخلق جواً مريحاً يجذب الكبار والصغار ويثبت في نفوسهم بعد العرض لمدة طويلة، وكان هذا سر نجاح مسرح الأطفال في ميلان.

وهنا لا بد من التحذير من إغراق أجواء مسرحيات الأطفال بالحزن أو التعاسة التي تبكيهم وتجعلهم يكرهون الحياة. «ولكن لمساة الحزن الرقيقة تصقل شخصية الطفل وتجعله قادراً على تحمل ما قد يصادفه في الواقع من صدمات». (الهييتي، ١٩٨٦، ٣٠٧).

ج - التمثيل المسرحي للأطفال:

للمثيل أهميته الكبرى في مسرحيات الأطفال. فالأطفال - رغم أن بعض هفوات الممثلين قد تفوت عليهم - إلا أنهم شديداً التأثر بالتمثيل البارع. أما التمثيل الضعيف، فإنهم سرعان ما يعزفون عنه.

ويشير المسرحي الروسي قسطنطين ستانلافسكي أن «التمثيل أمام الأطفال يشبه التمثيل أمام الكبار، على أن يكون بصورة أفضل وأوضح وأنقى، ويقبل الأطفال على مسرحهم، وكأنهم ذاهبون للاحتفال بعيد، وهم يشهدون على خشبته أعمالاً لمؤلفين كبار». ويمكن تقسيم مسرح الأطفال من حيث ممثلوه إلى: (الهييتي، ١٩٨٦، ٣١١ - ٣٢٢):

- مسرحية يمثل فيها الأطفال وحدهم.
- مسرحية يمثل فيها الأطفال إلى جانب الكبار.
- مسرحية يمثل فيها الكبار وحدهم.
- مسرحيات تتولى العرائس أداء الأدوار.

وتستعين المسارح المدرسية - في العادة بالأطفال وحدهم كممثلين، كما أن بعض المسارح في بعض بلدان العالم تقصر التمثيل على الأطفال وحدهم أيضاً،

ولكن الأطفال لا يمتلكون القدرة على بعث كل ما تحمل المسرحية من نبض مهما برعوا في التمثيل، لأن نقص خبراتهم وعدم نضوجهم الجسمي والعقلي واللغوي يقف في طريقهم لتقديم أدوار مؤثرة على خشبة المسرح.

وقد دلت التجارب المتعددة في مختلف بلاد العالم أن أنجح المسرحيات هي التي يقدمها الكبار البالغون للأطفال، لأن المسرح الذي يقدمه الكبار للأطفال هو المسرح القادر على تقديم قيم فنية مرتفعة، وهو المسرح الذي يمكن أن ينقل فكر وفن المؤلف والمخرج إلى المشاهدين الصغار ولكن لوحظ أيضاً، أنه في معظم المسرحيات التي فازت بإعجاب الأطفال، كان يشترك في بطولتها من البالغين من يبدو مظهرهم وكأنهم في الخامسة عشرة أو ما حولها وذلك كجزء من العمل، على أن تكون عناصر العمل المسرحي قريبة من الطفل ومن عالمه.

وقد لوحظ أن ظهور الأطفال على خشبة المسرح يدعم في نفوسهم أسطورة أو عقدة «النجوم».

يقول سيرجي أوبرازتسوف، مخرج مسرح الدمى المركزي في موسكو، الذي يحمل لقب فنان الشعب السوفيتي.

«... كنت في حوالي الثامنة عشرة عندما عملت مدرساً للرسم في إحدى مدارس موسكو. كانت في المدرسة فرقة للتمثيل، والمسرحية المختارة هي حكاية فيها شخصيات الملك والأميرة والمهراج وشخصيات أخرى. واختار المخرج لدور الأميرة أجمل فتاة في المدرسة ولدور المهراج فتى بديناً قصيرة القامة «كانت الفتلة لا تزيد على الثانية عشرة من العمر، ولم تدرك حتى ذلك الوقت أنها بمثل ذلك الجمال، ولم يكن الصبيان قد انتبهوا إلى جمالها كذلك.. ألبسوها ثوباً طويلاً من الموسلين الأبيض، ووضعوا على رأسها تاجاً مذهباً من الكارتون بعد أن حلوا ضفائرها الطويلة وأسدلوها على ظهرها، وعندما ظهرت على المسرح ذهل الجميع لجمالها الباهر».

في اليوم التالي لم تعد الفتاة بقادرة على أن تعود تلك التلميذة البسيطة الخجولة مثلما كانت.. لقد أصبحت محط أنظار الإعجاب، ودخل الزيف إلى علاقاتها بالآخرين وعلاقة الآخرين بها — وأصبح الموقف يهدد مستقبل الطفلة نفسها، إذ كيف تتمكن من مواصلة حياة الطفولة البريئة المرححة حتى تبلغ سن الرشد، إذا كان لها هذا العدد من المعجبين وهي ما تزال في الثانية عشرة؟!

أما الطفل البدين فقد مثل دور المهرج ببراعة، كان يستطيع بحركة واحدة بإصبعه الصغير أن يحرك القاعة بالضحك. لقد حقق في أدائه ما يدعى «النجاح»، ولكن الأمر استمر في اليوم التالي أيضاً، وأصبح من الصعب أن ينفصل عن ذلك «النجاح» ويعود تلميذاً اعتيادياً بين مئات التلاميذ.. أخذ يؤدي حركات دوره في التمثيلية وهو يتقافز في أثناء سيره، ويلقي النكات المتواصلة في الصف وفي القسم الداخلي، حتى غدا من الصعب أن تدخل معه في أي حديث جاد. وكل من يمارس مهنة التعليم يعرف جيداً أولئك الصغار الذين يستمرئون عملية إضحاك الصف إلى درجة مهينة للنفس».

«هناك أسلوبان متعارضان للتمثيل الأول هو أن تستخدم اليدين والقدمين والعينين والقلب، لتكشف عن جمال شخصية جوليت وهذا هو سبيل الفن، والثاني أن تستخدم جوليت لتكشف عن جمال اليدين والقدمين والعينين والقلب، وهذا هو المتاجرة بالفن، وقد يجيء هذا الأخير بشكل تلقائي لا واعي، وقد يتقبله الجمهور، ولكن هذه الروح الاستعراضية تقتل موهبة الممثل.

هذا لا ينطبق على الممثل فقط، بل يشمل المخرج والفنان والكاتب. وإدراك هذه النقطة الحساسة يكتسب أهمية قصوى بالنسبة إلى المسؤول عن تربية الأطفال بالوسائل الفنية.

إن اختيار طفل ما لأداء دور معين بسبب من مظهره الخارجي هو جريمة بحق الأطفال.

والغرور مرض خطر غير قابل للشفاء في أغلب الأحيان، ويمكن للغرور أن يحطم العلماء والساسة والفنانين.. والغرور في الفن ولا سيما فيما يتعلق بالأطفال، مثل كومة من القش يمكن أن تحرق أية مقدرة أو موهبة تقترب منها.. يقول المخرج كونستانتين ستانسلافسكي: «يجب على المرء أن يحب الفن في ذاته، لا أن يحب ذاته في الفن» فكيف يجوز لأحد أن يفعل العكس؟ فيعلم الأطفال «أن يحبوا أنفسهم في الفن؟».

وعلى أية حال فإن تأثيرات سلبية عديدة تصيب الأطفال الذين يمثلون سواء كان ذلك للمسرح أم للتلفاز أم للإذاعة، حيث لا يلبثون أن يصبحوا شديدي الثقة في أنفسهم، متصنعين، أو مبالغين في رقتهم، ثم لا يلبثون أن يصابوا بالإحباط بعد أن يفقدوا اهتمام الناس بهم فيما بعد.

والطفل، حين يمثل، يعبر عن ذاته، كنوع من أنواع اللعب، أو كوسيلة للتنفيس عن طاقاته الابتكارية الخلاقة، وهو حين يمثل دور الأم أو الأب — مثلاً — فإنه ينفذ بخياله إلى موقفهما إزاءه، ويكتسب شيئاً من الفهم لأقوالهما وأفعالهما، ويحس كأن مقدرتهما ومواهبهما العظيمة — في نظره — قد انتقلت إليه. وهكذا يستطيع الطفل، عندما يمثل، أن يقوم بالأعمال أن يتلبس بالأحوال التي يحس في عالم الحقيقة أنه عاجز عن فعلها أو إدراكها. لهذا، فالطفل، عندما يمثل، إنما يعبر عن نفسه، ولا يعبر عما يريده المؤلف، ولا ما يهدف إليه المخرج، ولا ما يجب أن ينقله الممثل إلى جمهوره بعكس الممثل المحترف البالغ، القادر تماماً على أن ينقل إلى الطفل المشاهد كل القيم والمفاهيم التي تنطوي عليها المسرحية.

ويؤكد المخرجون المسرحيون الذين تعاملوا مع ممثلين من الأطفال أن الطفل الممثل يؤدي دوره في كل ليلة بأسلوب مختلف حسب مزاجه وحالته النفسية، رغم توصيات وتوجيهات المخرج اليومية، ودون أية سيطرة واعية بقصد توصيل فكر وفن المؤلف والمخرج إلى المشاهدين.. يضاف إلى ذلك أن الطفل، حين يقف على خشبة المسرح، يحس عادة، أن المسرح مسرحه وحده، وأن المشاهدين حضروا

لرؤيته هو، ورغم استمرار التدريب، فكثيراً ما يسيطر على الطفل الممثل هذا الإحساس، مما يفسد العرض أو يفككه، في حين أن من أهم أهداف مسرح الطفل هو مساعدة الأطفال على صقل تذوقهم للفنون، عند المزج بين المغزى والمتعة الفنية. وعلى هذا فإن الأداء الفني المتفوق لا يمكن أن يتوافر إلا من خلال ممثلين كبار.

ولا يمكن للمسرح أن يؤدي دوره، إلا من خلال التعاطف بين الجمهور والممثلين، والأطفال الممثلون يعجزون عن نقل الأطفال المشاهدين إلى مستوى التعاطف، يضاف إلى ذلك أن الأطفال أكثر تأثراً بالكبار من تأثرهم بأقرانهم، لذا فهم يستجيبون، ومن ثم يتعاطفون مع الممثلين الكبار في أثناء العرض المسرحي.

وهذا لا يعني أن يحرم الأطفال من ممارسة التمثيل المسرحي، لأن للتمثيل دوره في تنمية قدرات الطفل، ولكن المجال المناسب لقيام الأطفال بهذا النشاط هو المسرح المدرسي الذي يمكن أن يسهم فيه أكبر قدر من الأطفال، بل قد يسهم الأطفال جميعهم من خلال مشاركتهم الفعلية في التمثيل، انطلاقاً من الرأي القائل: إن ليس من المناسب أن يظل الطفل مجرد متعلق أو متفرج.. وفي هذه الحالة يشارك الأطفال في العمل والغناء والإنشاد، وتتحول قاعة المسرح المدرسي إلى حلبة فعلية يشارك فيها الجميع.

وتعتمد بعض المسارح إلى استخدام كبار لهم أصوات أطفال، أو يظهرون على المسرح في ثياب أطفال، ويلاحظ أن الأطفال المتفرجين لا يسألون عن أعمار الممثلين.

وهناك رأي آخر هو أن المجموعة المشتركة من الممثلين الكبار والأطفال هي أفضل الصيغ من ناحية المظهر، وأن أكثر المسارح التي جربت الصيغ الثلاث في اختيار الممثلين اهتمت إلى أن المجموعة المشتركة هي خير ما يرضي المتفرجين. ولكن هناك مسرحيات لا يصح إلا أن يمثلها الكبار وحدهم.

د - شخصيات مسرح الأطفال:

وشخصيات أية مسرحية هي عنصر أساسي لها. ويتولى الممثلون تجسيد الشخصيات على خشبة المسرح بكل ما تحمل من أفكار وصفات نفسية وجسدية. وما دام الممثلون أدوات نابضة لنقل الاحساسات والأفكار إلى الجمهور، فإن الدقة في تجسيدهم للشخصيات بحيث يتأثر الطفل انفعالياً بحركاتهم وسكناتهم تمنح المسرحية بُعداً أساسياً من أبعاد نجاحها. وهذا يحتم أن تكون أقوال وأفعال كل ممثل متقنة والصفات الجسدية والنفسية والاجتماعية لأية شخصية في المسرحية، كما يحتم أن يبلغ الممثل بالفكرة إلى المستوى الذي يحرك غواطف المشاهدين، ويشد انتباههم ويستولي على اهتماماتهم، وعند ذاك فقط، يشعر الأطفال بشعور الشخصيات ذاتها، ويتجاوبون معها، وينحازون إلى جانب من جوانب الصراع، وينشدون الانتصار لهذا الجانب.

وكما هي الحال في القصص، يستلزم الأمر أن تكون الشخصيات واضحة للأطفال، وتكون على قدر قليل من الدهاء والتعقيد، وأن يكشف مظهرها عما تتطوي عليه من أفكار، أو تكون خطوطها من الواضح، بحيث يكون من السهل عليهم إدراك حقيقتها، والأطفال تستهويهم شخصيات الأبطال النبلاء، والشخصيات النسائية الشجاعة المحبوبة التي تستطيع أن تحقق ما يحققه الرجال والأبطال والتي تستطيع التغلب على العقبات، كما أنهم يحبون الشخصيات الغريبة والهزلية والشريرة، ويريدون كذلك أن يروا البطل أو البطلة تنتصر على الشرير وتنزل العقاب به، وهم لا يفرقون كثيراً بين المسرحيات التي تشتمل شخصياتها على أطفال أو التي تخلو منها، ويلاحظ أن أكثر مسرحيات الأطفال شهرة ليس بين شخصياتها أطفال.

هـ - الحوار المسرحي للأطفال:

والحوار المسرحي عنصر ذو أهمية بالغة في أية مسرحية، لأنه أداة التعبير عما تتطوي عليه من صور وأفكار.

ومن خلال الحوار يمكن تقويم أسلوب المسرحية أدبياً، ويعتمد الحوار على الحيوية والحركة والصوت، وبمنجه الممثلون هذه الأبعاد.

والحوار المناسب للأطفال يشابه الحوار المألوف بين الناس من حيث قصر عباراته واتساحها ودقتها.

والحوار الطويل يبدو أمام الأطفال أشبه ما يكون بالمواعظ والخطب والمناقشات الباردة التي تلقى على مسامعهم دون أن يستطيعوا احتمالها، فتموت الحياة على المسرح.

والأطفال يتفاعلون مع الأحداث المرئية في المسرح أكثر من تفاعلهم مع الحوار المسرحي، وهذا يوجب أن يتم التوازي بين ما يترأى أمام أعين الأطفال، وبين ما يتناهى إلى مسامعهم، وألا يكون الاهتمام بجانب على حساب جانب آخر. وطبيعة المسرح لا تتيح لجمهور الأطفال فرصاً لملاحقة المعاني والتعابير، وهذا يقضي أن تخلو لغة المسرح من كل تعقيد أو استطراد أو غموض، وأن تكون معبرة ومركزة. ونحن نعلم أن اللغة السلسة المعبرة تنفذ إلى ذهن الطفل بيسر دون أن تبعث في نفسه الملل أو الإرهاق أو تجره إلى الشرود الذهني.

وهنا لا بدّ من التساؤل على الفصيحة والعامية في مسرح الأطفال، أيهما ينبغي أن تكون لها الأرجحية؟!

ونرى جواباً على هذا أنه إذا كنا نرى من اللازم استخدام لغة فصيحة بسيطة في كتب ومجلات الأطفال، فإن من الممكن الاستعانة منها في بعض المسرحيات التي تستمد موضوعاتها من بيئة الطفل أو البيئة الشعبية. فكما أن من الضروري أن يرتدي الممثلون - في هذا اللون من المسرحيات - ثياباً شعبية، ويغنون أغاني شعبية، ويستعينوا بالأمثال والحكم الشعبية فيها، كذلك يمكن استخدام اللغة السهلة فيها. وهذا يصح - إلى حد ما - بالنسبة إلى المسرحيات الضاحكة أيضاً.

أما في المسرحيات ذات الطابع العلمي أو التاريخي أو الأدبي أو الاجتماعي فيقتضي استخدام اللغة الفصيحة، ومن هنا جاء التركيز على استخدام اللغة الفصيحة في المسرح المدرسي.

وحول خصائص الخطاب المسرحي للأطفال يمكن القول:

إنَّ المسرح هو أنسب الأشكال الفنية للتواصل مع الطفل والتعبير عن عالمه الخاص. وهناك أوجه التقاء مشتركة بين الطفل والمسرح كال تقليد والمحاكاة والطابع الاندماجي، حيث يميل الطفل إلى الاندماج مع أقرانه، كما يندمج الممثل مع المجموعة أو الفريق الذي يمثل معه، وهناك عناصر مشتركة أخرى كالخيال والدهشة والتداعيات اللفظية والحوار المنبعث عن مواقف اللعب الانفرادي والجماعي، وهذه العناصر وغيرها ينبغي أن تكون نصب عيني من يتصدى للكتابة المسرحية للطفل (عيسى، ١٩٩٨، ١٠١).

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

إنَّ المسرح الذي يقدم خصيصاً للأطفال ينبغي أن يراعي طبيعة المرحلة العمرية التي يمر بها الطفل، ويتوجب أن يتناسب الخطاب المسرحي مع تلك المراحل العمرية. وعلى من يكتب مسرحاً للطفل أن يكون واعياً بسلوكيات الطفل وعاداته، كالميل إلى اللعب مع أترابه، وتقليد الشخصيات الأخرى، وتقمص أدوار البطولة، والإعجاب بالأبطال والحكايات الأسطورية، وسرعة الطفل إلى الاستجابة للحدث والتأثر به، والقدرة على التخيل، والميل إلى الضحك أو البكاء لأقل استثارة، ومن المفيد أن تستعين المسرحية المقدمة للطفل بعنصر الفكاهة أو الإضحاك، إذا كانت الفكرة أو الموضوع يسمح بذلك دون إقحام أو تكلف، وفي ذلك يقول د.

زكريا إبراهيم: «دلتنا التجارب التي أجريت على الأطفال على أن ثمة علاقة وثيقة بين الضحك والتقدم النفسي عموماً، بدليل أن الأطفال الذين تتردد لديهم بكثرة حالات البكاء هم في العادة أقل ترقياً من غيرهم، ومعنى ذلك أن الروح الفكاهية تقترن بالنمو النفسي، فتكون في كثير من الأحيان بمنزلة إمارة على سلامة العقل وصحته وقدرته على تفهم حقيقة الأشياء». (عيسى، ١٩٩٨، ١٠٢).

ويستطيع الكاتب المسرحي الذي يخاطب الطفل أن ينتفع بفكرة (الرفيق الخيالي) عند الطفل حيث «ينحو الطفل في فترة سنية سابقة على المدرسة الأولية نحو البحث عن رفيق يشاركه لعبه وسروره، يبتث ما يعتمل في نفسه، أو هو يفورغ بين يدي ذلك الرفيق الذي يصنعه خياله شحنات الكبت أو الضيق، وهذا الرفيق الذي يبتكره ذهن الطفل، كثيراً ما يتمثل عنده في صورة الطفل نفسه في المرأة، أو في حيوان أليف يحبه أو دمية يتعلق بها من جملة كنوزه (لعبه) ويخصها بالحديث ويتحدث عنها، ويشكو إليها ما يعانیه، ويضع وجهها على أذنه ويتكلم بصوتها عبر صوته، أو يأمرها بتنفيذ أمر ما، أو ينهاها عن فعل ما — تماماً مثلما يفعل معه والداه — وكثيراً ما ينهرها أو يضربها أو يحاول تمزيق أوصالها أو يشدها من أذنيها أو يمسك بقدمها ويضربها بعصا، مقلداً أحد أخوته أو والديه في مسلكهم معه، وذلك كنوع من التخلص من كبت، وتعبير عن رفضه للقسوة التي قد تكون واقعة عليه من شقيقه أو شقيقته الكبرى أو أحد والديه. ولا تبتعد فكرة (الرفيق الخيالي) عند الطفل كثيراً عن فكرة «حلم اليقظة» عند الكبار.

يضاف إلى ما ذكرنا، وجوب توافر شروط أخرى في العمل المسرحي المناسب للأطفال: (الهييتي، ١٩٨٦، ٣٢٠ — ٣٢٢).

١ — أن تتناسب المسرحيات (في أشكالها ومضامينها) مع نمو الأطفال عقلياً ونفسياً واجتماعياً ولغوياً. وهذا يعني أن تكون للأطفال ابتداءً من الخامسة أو السادسة وحتى الحادية عشرة أو الثانية عشرة مسرحياتهم، وأن تكون للأطفال بعد

هذه السن مسرحياتهم. فالمسرحيات التي يتقبلها أطفال مرحلة الخيال المنطلق قد تبدو تافهة أمام أطفال المرحلة التالية، وهذا يعني أن تتلاءم المسرحيات مع حاجات ورغبات وقدرات الأطفال في كل مرحلة.

٢ - أن يكون الحدث الرئيس في المسرحية محدداً وواضحاً، وأن تكون الأحداث الأخرى مكملية أو مفصلة للحدث الرئيس، مع الابتعاد عن افتعال الحوادث الفرعية، لأن الحدث الرئيس لا يمكن له أن يتبلور ويتصاعد بشكل سليم، إلا من خلال تتابع الوقائع والحوادث الفرعية بصورة منطقية محكمة. وبهذا البناء وحسده تخلص المسرحية من الحوادث المعقدة والمصطنعة. والأطفال سريعو الانتباه إلى أية فجوة تتخلل الحوادث.

٣ - ألا تكون المسرحية في نصها بعيدة عن تصورات الطفل وعن عالمه، أو تكون مجرد تلفيقات أو تلقينات أو مجرد آراء يستلمها المؤلف فيصحبها في قالب مسرحي، متصوراً أنها ذات شأن.. إلا أن أول ما يقتضيه مسرح الأطفال نصاً يتلاءم مع قدراتهم ويمنحهم خبرة مسرحية.

٤ - انتقاء عناصر مسرحية كفوءة على مستوى المخرجين والمنفذين والممثلين والموسيقيين والمغنين والمصممين. لأن النص المسرحي لا يتاح له أن يتحول إلى قوة نابضة بالحياة على المسرح إلا من خلال تلك العناصر، فبالنسبة إلى الممثلين لا بد من توافر قدرات خاصة فيهم تؤهلهم لمخاطبة الأطفال ونقلهم من مجرد متلقين إلى متعاطفين مع الممثلين. ومن أنسب المسرحيات تلك التي يؤديها الكبار، إلا إذا كانت هناك أدوار معدة أساساً لأدائها من قبل الأطفال. وفي هذه الحالة الأخيرة، يجب ألا تقحم المواقف والتصرفات على الممثلين الأطفال إقحاماً في أدوار لا قبل لهم بها.

٥ - ألا يبالغ في إظهار الأشرار بأشكال منفرة مخافة أن يتصور الأطفال خطأ أن الشر يرتبط بالمظهر الخارجي.

٦ - أن يتم التوازن بين مراحل تطور المسرحية، دون الإطناب في المشاهد التي لا تستلزم ذلك، أو الاختصار في مشهد آخر إلى درجة تخل بالمعنى، أو لا تهيئ للطفل فرصة ملاحقة الأفكار أو الاستمتاع والتعاطف.

٧ - الابتعاد عن المواعظ أو الأسلوب الخطابي الذي يثير جزع الأطفال، وينقلهم من كونهم بعداً مسرحياً كجمهور من أولى خصائصه التعاطف إلى مجرد متفرجين.

٨ - أن يكون النص نابضاً بالحياة، مثيراً لخيال الطفل وتفكيره وألا تكون مشاهدته وكأنها مألوفة يمكن للطفل أن يتوقع مجرياتها مقدماً، وكأنها سلسلة من الأفكار النمطية.

٩ - أن تراعى في المسرحية قدرات الأطفال على التركيز والانتباه، إذ المعروف أن صبر الأطفال قصير، وهذا يستوجب انطواء المسرحية على مواقف مثيرة أو مقلقة أو مفاجئة، أو مواقف ترقب أو مفارقات أو أحزان أو أفراح، وتؤلف هذه المواقف أدوات شدة إلى المشاهد المسرحية واحداً إثر آخر، تاركة الأطفال يتوقعون لنتيجة المسرحية أكثر من حكم حتى آخر اللحظات.

١٠ - استثمار حب الأطفال للطبيعة والحياة لتنمية حبهم للعلم والإنسانية وازدراهم لكل الأفكار التي لا تريد للإنسانية السلام والرفاه والسعادة عن طريق تنمية عواطف الحب عموماً.. وإعلاء تعلق الأطفال بالخيال عن طريق تسريب الأفكار والمواقف الخيالية إلى مسرحياتهم، على ألا يكون ذلك بشكل مفتعل، لأن افتعال المواقف الخيالية يثير سخرية الأطفال، وتقف خيالاتهم رافضة الانسياق إليها.

١١ - أن يتفنن الفنانون في شدة الطفل من خلال استخدام الإنارة والرسوم والأغاني والموسيقا وغيرها من الإمكانيات المسرحية لخلق عالم جديد ساحر جذاب.. وأن يكون الديكور المسرحي مريحاً ذا تراكيب بسيطة وألوان زاهية

متوازنة. ويمكن إظهار إكسسوارات مبالغ فيها في أحجامها وألوانها أو إسباغ صفات إنسانية أو حيوانية عليها كأنطاقها أو تحريكها.. وهذا يعني أن يكون الإخراج مشوقاً واضحاً.

١٢ - مراعاة الأبعاد الزمانية والمكانية في المسرحيات التاريخية وما يرتبط بتلك الأبعاد من ظروف ومعتقدات.

عناصر التجربة المسرحية في مسرح الطفل (النقيب، ٢٠٠٢، ١٠٢ - ١٤٤ بتصرف):

وهناك من يلخص عناصر التجربة المسرحية في مسرح الطفل، إذ يشير (أتين سوريو E. Souriau)، و(توماس مونرو T. Munro) إلى أنه ليس هناك ثمة فن واحد للمسرح إنما مجموعة فنون، غايتها تقديم «دراما» في مكان معين ولجمهور معين. إذ ينصب موضوع المسرح على كل أدواته: كالنص بما يتضمنه من: حدث، فكرة، شخصيات، حوار، مكان وزمان إضافة إلى (سينوجرافيا) العرض المسرحي من: ديكورات، إضاءة،... طريقة عرض المسرحية من: إخراج، فن الممثل، وأخيراً المصاحبات الأخرى كالموسيقا، والإيقاع...

وفيما يلي نعرض لتلك العناصر المتعددة:

١ - الحدث (ACT):

يُعَدُّ الحدث أحد أهم مظاهر النشاط الإنساني الناتج عن سلوك الشخصية النفسية والاجتماعي في علاقتهما مع البيئة والمجتمع.

فيعرف الفيلسوف الأمريكي (كينيث بيرك K. Burke) الحدث على أنه: ذلك النشاط الهادف الذي يعني ما يتم فعله، ويؤسس الحدث في المسرحية على:

أ - الاختيار:

بمعنى أن يختار المؤلف لعمله المسرحي من جوانب الحياة وأحداثها ما يوى أنه له دلالة وارتباط بواقع الحياة، وفي ذات الوقت مثير لاهتمام الأطفال. بحيث يؤدي لنقل معنى ومغزى المسرحية للطفل في إطار فني مشوق.

ب - العزل:

بمعنى أن يقوم المؤلف بعزل حدث معين، والنظر إليه من زاوية خاصة؛ لإلقاء مزيد من الضوء عليه؛ دلالة معينة يرمي إليها لتوضيحها بطريقة جلية أمام الطفل. هذا ويجب أن يتسم الحدث في البناء الدرامي لمسرحية الطفل بما يلي:

— الوحدة بمعنى تولد الأحداث بعضها مع بعض، مع إعطاء صورة مقبولة أقرب ما تكون للواقع.

— الابتعاد عن التعقيد وتشابك الأحداث ومناسبتها لمستوى الطفل وقدرته على التذكر والفهم وتركيز الانتباه، وذلك باختيار مجموعة من المواقف والأحداث البسيطة التي تقترب من خبرات الطفل؛ حتى يستطيع فهمها ومن ثم التفاعل معها.

٢ - الفكرة:

تعد الفكرة بمنزلة حقيقة أو مجموعة حقائق، يحاول مؤلف النص المسرحي تأكيدها عن طريق تجسيدها على خشبة المسرح من خلال: الشخصيات، الحادثة، الحوار، الزمان والمكان، إذ يقوم بطرح وجهة نظره في قضية ما مسهماً بذلك في إنارة الطريق للوصول إلى حل صحيح لتلك القضية. فالعرض المسرحي من دون فكرة مجرد حركات بلا روح وكلمات بلا معنى ولا رابط، فمن دون الفكرة الجيدة يصبح العمل مفككاً من الصعب فهمه وبالتالي يضعف تأثيره.

وتشير دراسة المركز القومي للبحوث الاجتماعية والجنائية، التي أجريت حول آراء وخبرات العاملين بمسرح الأطفال في مصر إلى أنه ينبغي أن يتوافر في فكرة مسرحية الطفل ما يلي:

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

ب - وضوح القيم والمفاهيم، والبعد عن التعقيد والغموض.

ج - استخدام الجماليات والموسيقا، والديكور، والملابس، والإضاءة في إبراز الفكرة.

د - القدرة على مخاطبة وجدان الطفل، مع القدرة على جذبته وشد انتباهه.

أما عن مصادر الأفكار المسرحية فقد أشارت هذه الدراسة إلى أن: الأساطير والحكايات الشعبية، التراث الديني، حاجات الطفل، القصص العالمية المشهورة، القصص الخيالي، قيم المجتمع.. تعدّ من أهم مصادر استقاء الفكرة في مسرح الأطفال.

٣ - الشخصيات (Characters):

الشخصية هي وسيلة كاتب النص لتحويل النص المكتوب إلى حركة (Drama)، فما نقوله أو تفعله الشخصية، ما تخفيه وما يجول بخاطرنا من حياة، بما تشترك من حوار، وبما تخلق من مشاعر، كلّ هذا يقدم لنا المادة الحيوية التي تقوم عليها المسرحية. فالشخصية المسرحية لا بدّ أن يكون لها مشاركة فيما يدور حولها من أحداث، وبقدر إسهام هذه الشخصية في الصراع تتوقف حيوية الشخصية، وتكمن مقدرتها على التطور.

ويمكن تعريف «الشخصية المسرحية» على أنها وجود ملموس، يراه الطفل ويتابع من خلاله السلوك والانفعالات الخاصة بالشخصية.

وأنواع الشخصيات المسرحية متعددة نعرض لها فيما يلي:

أولاً: الشخصية الرئيسية:

أو ما نطلق عليه أحياناً «بطل المسرحية» وهي المحرك الأول للأحداث، إذ تعد بمنزلة شخصية محورية تتمركز حولها كلّ أحداث العرض المسرحي من بدايته وحتى نهايته.

ثانياً: الشخصية الثانوية:

يطلق عليها أحياناً «شخصية مسطحة». إذ إنها تظهر وتختفي دون أن يكون لها تأثير ملحوظ في سير الأحداث. فهي شخصية وظيفتها الأساسية إلقاء الضوء على شخصية البطل، ونقل أفكار المسرحية الفرعية لجمهور المشاهدين.

ثالثاً: الشخصية الساكنة:

وهي شخصية لا حوار لها تقوم بحركات بسيطة، حيث إنها تسهم بإضفاء جو معين على المسرحية، بمساعدتها للشخصيات الأخرى في تعزيز أحد مواقف العرض المسرحي.

هذا ويمكن تصنيف الشخصيات في إطار العرض المسرحي إلى:

أ - الشخصية المتكاملة:

وهي شخصية حية، ترتبط بالحياة ارتباطاً وثيقاً نشعر معها بالمشاركة الوجدانية، ونحس بمعاناتها الداخلية، وتشمل هذه الشخصية الأبعاد الثلاثة لرسم الشخصية وهي:

١ - البعد الخارجي:

ويحدد هذا البعد بنية الشخصية، من حيث مظهرها الخارجي. ويعبر عنها بتلك الصفات الجسمية والعمرية التي تميز الشخصية.

٢ - البعد الاجتماعي:

ويعبر عن مجموعة الصفات الاجتماعية الغالبة على الشخصية، فمما لا شك فيه أن البيئة الاجتماعية والثقافة والمستوى الاقتصادي الذي نشأت فيه الشخصية، يؤثر في أقوالها وأفعالها في المسرحية.

٣ - البعد النفسي:

ويعبر عن مجموعة الخصائص النفسية، التي تتميز بها كل شخصية من حيث مزاجها الشخصي، طبائعها، سلوكياتها. ويعدّ هذا البعد نتيجة طبيعية للبعدين السابقين.

هذا والفصل بين الأبعاد الثلاثة لرسم الشخصية، إنما هو فصل بغرض الدراسة. إذ إن هذه الأبعاد متداخلة فيما بينها، يتأثر بعضها ببعض بدرجة كبيرة. وتبرز أهمية مراعاة كاتب النص لإبراز أبعاد الشخصية، في أن الطفل يتوحد معها، وبالتالي يسلك مثلها، ويحذو حذوها، كما أنه يتقمص أسلوب وطريقة حياتها، مما يكون له أكبر الأثر في شخصيته.

ب - الشخصية النمطية:

وهي تلك الشخصية التي تفتقد في رسمها للأبعاد الثلاثة السابق عرضها سالفاً، خاصة للبعد النفسي حيث يمكن أن يتبأ المشاهد بسلوكها بمجرد ظهورها على خشبة المسرح مثل: شخصية الطبيب، القاضي، العامل.

ج - الشخصية الكاريكاتورية:

وهي شخصية ليس لها وجود واقعي، تركز على إظهار العيوب النفسية أو الجسمية، وهذه الشخصية لا يجب أن تظهر في إطار مسرحيات الأطفال. إذ إنها قد تؤثر تأثيراً سلبياً في اتجاه الطفل نحو الشخصية في الواقع. ويجب أن يراعى في شخصيات مسرحية الطفل ما يلي:

— رسم الشخصيات بصورة جيدة، بحيث يستطيع الطفل التعرف إليها من خلال مظهرها وحركاتها وحوارها.

— أن تكون الشخصيات واضحة المعالم يدل مظهرها على جوهرها، مع إبراز السمات النفسية للشخصية في علاقتها الإنسانية، وبما تقيمه من صراع يمثل القيم الإنسانية.

— التركيز على شخصيات الحيوانات والطيور، ولا سيما في مسرحيات أطفال ما قبل المدرسة الذين تستهويهم هذه الشخصيات، التي تسلك وتتكلم كالآدميين.

٤ - الحوار:

يعدّ الحوار الأداة الرئيسية للأداء التمثيلي على خشبة المسرح. فإذا كان الصراع هو مظهر «الدراما» المعنوي فإن الحوار هو المظهر الحسي لها.

فيعرف توفيق الحكيم الحوار على أنه «أداة المسرحية التي تحمل كل ما تبغيه من أفكار ومشاعر، فهو العمود الفقري لكل مسرحية. فلا مسرح بلا حوار». من هذا تكمن الوظائف الأساسية للحوار التي أوردها الحكيم في كتابه «فن الأدب»: في أنه:

- يساعد في عرض الأحداث بدلاً من حكايتها.
- يصنع الأحداث بصيغة ملائمة لموضوع المسرحية.
- تلوين الشخصيات وإظهار طبائعها.
- خلق الجو العام للمسرحية.

هذا وهناك أنواع ثلاثة للحوار المسرحي:

أ — حوار يبني ويمثله ذلك الحديث المتواصل بين شخصيات المسرحية، ماراً بالأحداث والمواقف.

ب — نجوى النفس ويمثله حديث الشخصية لذاتها، حيث تبدأ في الكشف عن مشاعرها، أفكارها الداخلية وكأنها تفكر بصوت عال.

ج — حوار ممثل في حديث الشخصية لذاتها أو لشخصية أخرى، في وجود آخرين يستمعون للحديث.

وينبغي أن يتوافر في حوار المسرحية عدة عناصر:

١ — أن يتضمن الحوار عناصر الإيحاء والانفعال والتعبير، بمعنى أن يكون الحوار درامياً متضمناً للعناصر القادرة على الإيحاء بالحركات الدرامية.

٢ — أن يكون الحوار متوثباً، يحرك الأحداث ويطورها دون الإفصاح عن مغزاها، دافعاً بها للأمام في تسلسل درامي منطقي.

٣ — أن يكون الحوار متفقاً والشخصيات، ومسائراً لمستواها العقلي.

يضاف إلى تلك العناصر الرئيسية السالفة الذكر عناصر تختص بحوار مسرحية الطفل هي:

— أن يناسب الحوار المستوى العقلي واللغوي للطفل.

— أن يكون الحوار حياً، وثيق الصلة بأحداث المسرحية، بل ونابعاً منها، بعيداً عن الاستطراد القائم على تداعي المعاني.

— أن يبتعد الحوار عن شكل المناقشات والخطب والمواظع؛ حتى لا يملّه الطفل وينصرف عن متابعته.

— أن يُكتب حوار مسرحية الطفل بلغة عربية سليمة وسهلة يستطيع الطفل فهمها، مع الإقلال من استخدام العامية المهذبة في مسرحيات أطفال ما قبل المدرسة.

— أن يكون الحوار معبراً عن شخصيات المسرحية، ملائماً للمستوى العقلي والاجتماعي والثقافي لتلك الشخصيات.

هذا مع الإشارة إلى أنه يمكننا تقديم مسرحية الأطفال في قوالب شعرية، مثلما نقدمها في قوالب نثرية، فالأطفال يستمتعون بالمسرح الشعري الغنائي خاصة عند تقديمه من خلال الدمى والعرائس، فأيقاع الشعر ونظم الجمل في وحدات متكاملة يستهوي الطفل ويستحوذ على انتباهه.

٥ — المكان والزمان:

يشكل عنصر المكان والزمان أهمية كبرى في إطار العرض المسرحي عامة وعروض مسرح الطفل بصفة خاصة. ولأن العمل المسرحي يعتمد في بنائه على مجموعة من الأحداث والشخصيات التي يدور فيما بينها الحوار، فلا بد بالضرورة من تحديد عنصري المكان والزمان؛ حتى يستطيع الطفل تمثيل الأحداث (Assimilation) تلك العملية التي يشير إليها (بياجي Piaget) «بأنها العملية التي يغير بها الكائن المعلومات التي يستقبلها، بحيث تصبح جزءاً من التكوين المعرفي لديه». ولأن «الدراما» هي محاكاة للحدث وللحياة، فإنه ينبغي لها أن تتم في إطار مكاني محدود يتيح للطفل متابعة أحداث المسرحية، ويستلزم تحديد زمن عرض

مسرحية الطفل تحديد عدد فصولها أولاً، والذي يعتمد بدوره على تحديد المرحلة العمرية التي يقدم لها العمل المسرحي، والمعرفة التامة من المؤلف والمخرج بخصائص تلك المرحلة. مع الأخذ في الاعتبار أن مؤلف المسرحية لا ينبغي أن ينقل للطفل كل شيء، فلا يمكن أن تكون المسرحية بأي حال من الأحوال قطعة مقتبسة من الواقع. فلعن أروع ما في الفن المسرحي تلك (الطاقة الإخبارية Informing Power) والمتمثلة في اختيار المؤلف لجوانب الفعل المثيرة والمؤكزة، والتي تستطيع أن توحى بالمعزى والهدف في أقل زمن ممكن.

كل العناصر السابقة تقف بنا عند حد «النص المسرحي». ونظراً لأن المسرحية ليست نصاً فقط، إنما هي كل متكامل لمجموعة من الفنون الأخرى مثل: الديكور، الملابس، الإضاءة، الموسيقى.. تتكامل جميعها لتقديم هدف «الدراما». وسوف نعرض فيما يلي لتلك العناصر المصاحبة:

أ - الديكور:

يلعب الديكور والمناظر المسرحية دوراً مهماً ومؤثراً في إطار العرض المسرحي. فإضافة لإمتاعها البصري بما فيها من خطوط وألوان وأحجام، فإن لها وظائف عديدة في إطار مسرحيات الأطفال منها:

- ١ - تعرف الطفل المكان والزمان الذي تدور في إطاره المسرحية.
- ٢ - يعدّ الديكور والمناظر بمنزلة الخلفية التي تتقدم أحداث المسرحية وشخصياتها. ومن ثم يجب أن يكون أسلوب الديكور منطقياً وبسيطاً يتفق مع النص المسرحي، ويتحد معه في تكوين فني متناسق، لا ينفصل أي منهما عن الآخر. بما يسهم في تركيز ذهن الطفل وانتباهه في إطار المسرحية.
- ٣ - لأن الديكور هو الكلمة الأولى في المسرحية، فإنه يقوم بنقل العديد من المعلومات العلمية والثقافية وكذلك القيم المختلفة. إضافة إلى أن المناظر والديكور تسهم في تنمية وإبراز النواحي الجمالية ومن ثم فهي تسهم في

الارتقاء بالذوق الجمالي، والذي يُعنى أولاً بإيقاظ إحساس الطفل ليصبح واعياً بالجوانب الجمالية المختلفة، فوظيفة الديكور ليست في تزيين المسرح، وإنما وظيفته الصياغة الجمالية لعناصر العرض المسرحي.

ب - الملابس:

للملابس أهمية كبيرة في إطار العرض المسرحي فهي إحدى أهم وسائل التعبير التي بإمكانها نقل معلومات وقيم مختلفة وبأسلوب غير مباشر. وفي مسرح الطفل بصفة خاصة ينبغي الإكثار من الألوان والأزياء، خاصة المبهجة والمزركشة ذات الألوان الزاهية، دون الإبهار المبالغ فيه. ويفضل في مسرح العرائس استخدام أقمشة الملابس اللينة اللامعة، والألوان التي تتناسب مع الإضاءة وجو المسرحية والمنظر المستخدم.

ج - الإضاءة:

تلعب الإضاءة مع الديكور والملابس دوراً ثلاثياً متناغماً، يعبر عنه بأن الإضاءة توحى بدلالات الألوان المختلفة وجمالياتها، والطفل بطبيعته ميل لكل ما هو ملون ومتحرك، ومع تأكيد أهمية التقدم الهائل في مجال الكهرباء والإلكترونيات تسهم الإضاءة في إضفاء عالم ساحر، يزيد من المناظر والديكور والملابس والماكياج، كما يسهم في إبراز حركة الممثل والقيم الجمالية المتضمنة في العرض المسرحي.

د - الموسيقى:

تعدّ الموسيقى أحد أهم الأدوات الجمالية في مسرح الطفل، التي تسهم في تربية وتنمية ذوق ووجدان الطفل. إذ تعدّ الموسيقى إحدى أهم مثيرات الانفعالات، فالصوت من شأنه أنه يعمل على إثارة العديد من الصور الذهنية، التي تعبر عن المواقف المختلفة. وتعدّ الأغنية في إطار مسرحية الطفل جزءاً مهماً من نسيج المسرحية، إذ تمثل ضرورة درامية تساعد على فهم موضوع المسرحية والاستمتاع بها، وليست مجرد شكل من أشكال الترفيه.

هذا وينبغي أن يتوافر في الأغاني والموسيقا في إطار مسرح الطفل ما يلي:

١ - أن تتميز الموسيقا بالحيوية والإيقاع الشائق، والعبارات اللحنية البسيطة الخالية من القفزات.

٢ - أن تكون الأغاني بسيطة تفيض بالمرح والتفاؤل، كلماتها بسيطة سهلة من لغة الطفل، تزيد من تفاعل الطفل مع العرض المسرحي ومعايشته له.

ثانياً: خصائص مسرحية الطفل: (النقيب، ٢٠٠٢، ١١٣ - ١١٦)

الأطفال في تلقيهم لمختلف الأعمال الأدبية أقرب ما يكونون للنوع «الاندماجي» بمعنى أنهم يندمجون في الموقف أمامهم ويعيشون الجو الانفعالي الحقيقي للعمل الفني، وحيث إن المسرح بخصائصه الدرامية يساعد الأطفال على هذا، حيث تتفاعل عوامل الإيهام المسرحي مع خيال الأطفال الإيهامي وموقفهم الاندماجي وحالة التعاطف الدرامي؛ لتصل بالأطفال إلى قمة المتعة والتأثر.

وحيث إن المسرحية من أقرب الأشكال الأدبية لنفس الطفل، ولهذا يجب أن نراعي عند اختيار هذا الوسيط التربوي كوسيلة لتنمية السلوكيات والقيم والاتجاهات... ما يلي:

١ - خصائص الوسيط:

نعني بالوسيط هنا «المسرح» بكل إمكاناته، سواء أكان مسرحاً بشرياً أم مسرح عرائس أم مسرحاً يجمع بين كليهما. ولمراعاة خصائص الوسيط، هنا يجب اختيار أفكار ونصوص مسرحية تتلاءم مع طبيعة وخصائص المسرح، بما يغلب عليه من عوامل الإيهام وقدرة فائقة على عرض الخيال في صور جذابة وممتعة.

٢ - خصائص الجمهور:

الأطفال هنا هم الجمهور المستهدف في إطار الوسيط التربوي «المسرح»، وحينما نتحدث عن الأطفال هنا نجد أنهم ليسوا جمهوراً واحداً ذي خصائص

واحدة، إنما هناك عدد من المراحل العمرية ذات الخصائص المتباينة التي يجب مراعاتها.

وتبرز أهمية مراعاة خصائص الجمهور كما تشير (ونيفريد وارد) (Winfred Ward) إلى أن «ما يقبله الأطفال في سن الخامسة يبدو تافهاً بالنسبة إلى أطفال سن الحادية عشرة، وما يهز مشاعر هؤلاء يثير فزع أطفال الخامسة». (عن النقيب، ٢٠٠٢، ١١٤)

ولهذا ترى أن المسرح المثالي يجب أن يقدم عروضه لثلاث فئات من الأطفال هم:

- أطفال الشريحة العمرية (٥ - ٧) أعوام.
 - أطفال الشريحة العمرية (٩ - ١٢) عاماً.
 - مسرح خاص بالأطفال ممن يتجاوزون السنة الثانية عشرة.
- وحيث إنه من المؤلف تقسيم مراحل نمو الأطفال إلى عدد من المراحل. فسوف نعرض لخصائص كل مرحلة عمرية وخصائص المسرحية المقدمة لها.

٣ - خصائص المرحلة العمرية وخصائص مسرحية الطفل:

أ - مرحلة الطفولة المبكرة (٣ - ٥) سنوات: (النقيب، ٢٠٠٢، ١١٤ - ١١٦ بتصرف).

يتميز الطفل في هذه المرحلة بالعديد من الصفات منها استخدامه لمختلف حواسه في التعرف إلى البيئة من حوله، مع تميزه بقوة الخيال والإيهام.

وقد أشارت دراسة المركز القومي للبحوث الاجتماعية والجنائية في مصر (١٩٧٩) إلى أن مواصفات مسرحية الطفل في هذه المرحلة يجب تضمينها ما يلي:

١ - تجري المسرحية وتدور شخصياتها في عالم الطير والحيوان، وبعض الشخصيات الإنسانية المخالطة للطفل.

٢ - تستخدم العرائس وتشكل في عالم محبب يعرض الأفكار ببساطة، معتمداً على المحسوسات.

٣ - تتميز المسرحية بإيقاع سريع متصاعد، كما تبتعد عن إثارة الخوف والفرع.

٤ - تحتوي مضامين تربوية وثقافية وجمالية تتلاءم مع طبيعة المرحلة.

٥ - تدور في جو من الإبهار والحركة، وتستخدم الحيل الخداعية.

ب - مرحلة الطفولة المتوسطة (٦ - ٨) سنوات:

يتميز الطفل بقوة الخيال، إذ يتجه بخياله لعالم (الحوريات)، ويبدأ الاتجاه إلى الواقعية نوعاً ما، كما يزداد اتصاله بالمجتمع واحتكاكه بأفراده، ويكون لديه حـب استطلاع وفضول شديد لتعرف تقاليد مجتمعه، وعاداته وقيمه.

ولهذا ينبغي تضمين مسرحية الطفل في هذه السن ما يلي:

١ - استخدام العرائس أو المسرح البشري كلاً على حدة أو كليهما معاً.

٢ - تستمد أحداث المسرحية من البيئة الاجتماعية للطفل، كما تشتمل على نوع من التوجيه التربوي والاجتماعي.

٣ - تعتمد على أسلوب واضح، وفكرة بسيطة، وخيال ممتد.

٤ - تتم في حوار بسيط، مع وضع نهاية للعمل المسرحي في شكل شائق وجذاب.

٥ - يراعى البعد عن استخدام أسلوب التوجيه المباشر.

ج - مرحلة الطفولة المتأخرة (أعلى من ١٢ عاماً):

يزداد في هذه المرحلة إدراك الطفل وواقعيته. كما يبدأ في الإعجاب بالبطولات وتزداد لديه القدرة على تفسير الأشياء والعلاقات، ومن ثم نجده يتدرج في المحسوسات لمحاولة فهم المجردات؛ لهذا ينبغي تضمين المسرحية في هذه السن ما يلي:

١ - أن تشتمل على المعلومات والمعارف العلمية والثقافية، إضافة للمفاهيم القيمية الأخلاقية والتربوية، فالطفل في هذه المرحلة يكون شغوفاً لتقبل هذه المفاهيم.

٢ - أن تكون نهاية المسرحية عادلة.

٣ - تعتمد المسرحية على الواقعية المستمدة من بيئة الطفل.

٤ - أن تعرض للبطولة في صورة تبرز النواحي الإيجابية لها، بما يساعد على تنمية شخصية الطفل.

٥ - أن تتجنب عرض كل ما هو عدواني.

ثالثاً: طرائق تقديم مسرحيات الطفل: (النقيب، ٢٠٠٢، ١١٦ - ١٢٠ بتصرف)

تتعدد طرائق تقديم مسرحية الطفل ما بين:

أ - المسرح البشري.

ب - مسرح العرائس. وسنتحدث عنه في القسم الثاني.

أ - المسرح البشري:

يؤدي الآدميون الأدوار المختلفة في هذا المسرح. وينقسم هذا النوع تبعاً للمؤدي إلى:

١ - مسرح يؤدي الأدوار فيه الكبار: يحظى هذا النوع من المسرح بإمكانات هائلة من وجود فنانيين وفنيين في كل تخصصات المسرح. وهو مسرح دائم غير متنقل يقدمه المحترفون من أجل الطفل.

٢ - مسرح يؤدي الأدوار فيه الصغار: حيث يؤدي الأدوار في إطار هذا المسرح الصغار بأنفسهم، إذ يقدمون عروضهم إما لصغار مثلهم فحسب أو لجمهور مشترك من الصغار والكبار. ويفتقر هذا المسرح للإمكانات التي يتميز بها سابقه؛ إذ يعتمد على إمكانات وآليات بسيطة ويؤدي غالباً في إطار المدرسة، ويُدْرَج بالدرجة الأولى كمسرح تعليمي توجيحي.

٣ - مسرح يؤدي الأدوار فيه الصغار مشاركة مع الكبار: ويؤدي الأدوار في إطار هذا المسرح مشاركة مع الكبار، ويغلب على هذا النوع ذات صفات المسرح الذي يؤدي فيه الأدوار الكبار؛ إذ يتمتع بالإمكانات والفنيات العالية نفسها.

رابعاً: أنواع مسرح الطفل:

١ - مسرح الطفل الشعري:

إن كتابة مسرحيات شعرية للأطفال تعدّ من أكثر ألوان الكتابة الإبداعية صعوبة لما تتطلبه من عناصر درامية وفنية، فالشاعر في مسرح الطفل الشعري مطالب بكتابة مضمون هادف في إطار إيقاعي حوارى مكثف بعيداً عن الغنائية أو الإطالة، ولعلّ صعوبة الكتابة وفق هذه المعايير الفنية هي التي صرفت كثيراً من الشعراء عن خوض هذا المضمار، حتى إن الشاعر أحمد شوقي الذي أسس المسرحية الشعرية في الأدب العربي لم يكتب مسرحاً شعرياً للأطفال على الرغم من دعوته إلى الاهتمام بأدب الأطفال وإسهامه بما كتبه من شعر لهم وبقدر هذه الصعوبة، فإن مسرح الطفل الشعري يحتلّ الذروة قياساً بفنون أدب الأطفال الأخرى، وذلك لما يتضمنه من عناصر الجذب والتشويق ولا سيما البناء الإيقاعي أو الموسيقي (عيسى، ١٩٩٨، ١٢٥ بتصرف).

ويعدّ الشاعر محمد الهراوي (١٨٨٥ - ١٩٣٩) رائد هذا اللون من أدب الأطفال فقد كتب عدة مسرحيات أشرنا إليها سابقاً، ولهذا مهدّ الهراوي الطريق للشعراء الذين أتوا من بعده، ولكن لأمر ما لم يسهم الشعراء الكبار في كتابة هذا اللون المسرحي؛ ربما لصعوبته وتطلبه مهارات وإمكانات فنية خاصة، وإن كان ثمة محاولات متفرقة هنا وهناك.

وقد تحوّل مسار المسرح الشعري للأطفال في بعض الدول العربية خلال بضعة عقود إلى المسرح المدرسي، وصار مرتبطاً بغايات تربوية أو تعليمية خالصة، وافتقد البناء الدرامي والحبكة الجيدة وظل الأمر كذلك حتى فترة الثمانينيات حيث قيّض لهذا اللون مجموعة من الشعراء الذين أدركوا أهمية هذا الفن الشعري وأخلصوا له.

مسرح أحمد سويلم الشعري للطفل:

يعدُّ الشاعر أحمد سويلم في طليعة الشعراء المعاصرين الذين أخلصوا للمسرح الشعري للطفل، وقد بدأت تجاربه المسرحية منذ عام ١٩٨٢ بالمسرحية العرائسية (حكايات وأغاني كامل كيلاني) وقدَّم فيها ثلاثة نصوص (مسرحياً) هي جحا والبخيل، عبدالله والدرويش، حي بن يقظان.

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

وقد طمح أحمد سويلم في تجاربه المسرحية للأطفال إلى مجموعة من الأهداف الموضوعية والفنية، حدَّدها في النقاط الآتية:

١ — أن تسدَّ هذه المسرحيات نقصاً في مكتبة الطفل العربي، وتضيف هذا اللون المهم الذي تأخر وجوده كثيراً...

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

كما قدَّمت بعض الشخصيات التاريخية العربية مثل: جحا في فكاهاته، وأشعب في مواقفه المختلفة، وحاتم الطائي في كرمه وجوده، وغيرها من الشخصيات وكذلك لم تغفل هذه المسرحيات حكايات الحيوان، وهذا جانب

مهم يحمل المتعة والقيمة معاً؛ فالطفل بطبيعته ينجذب إلى الحيوان، وعن طريقه يمكن أن يتعلم الكثير، ولهذا فإن حكايات كليلة ودمنة وحكايات الحيوان العربية التي وردت في المصادر المعروفة يمكن أن تعطينا مادة قيمة، وتقدم بأسلوب العرائس أو الأفعنة على المسرح، وقد روعيت في حكايات الحيوان أن يحمل الموقف قيمة تؤكد أهمية الحيوان للإنسان، وتطلب ذلك بالضرورة تعديلاً كبيراً، وإضافات ورؤية مختلفة للحكايات بما يتلاءم مع حب الطفل للحيوان.

٣ - تتخذ هذه المسرحيات أسلوب الفصيحة المبسطة والقريبة من وجدان الطفل، وهو هدف ينبغي أن يسعى إليه كتاب الأطفال؛ ليعود الطفل إلى (شخصيته) اللغوية الحقيقية خلاصاً مما يشعر به من (انشطار) لغوي نتيجة حصار أجهزة الإعلام، والتعامل اليومي مع الشارع العربي.

٤ - أن يكون الشعر في هذه المسرحيات مبسطاً يعتمد على إيقاعات متكررة (الشعر الحديث) في سياق الحوار بين أبطال العمل، ومطعماً بالأغاني التي تلتزم مجزوءات البحور... وتغيير القوافي كسراً للمل، وصولاً إلى وجدان الصغير، وهذا أيضاً من شأنه أن يحترم حاسة الطفل الفنية.

٥ - أن تتميز الموسيقى والألحان بالإيقاعات البسيطة غير المعقدة التي يسهل للطفل ترديدها أو الرقص عليها دون صعوبة مما يمتع الوجدان، ويجعل الطفل كائنًا متذوقاً يشعر بالجمال ويعيش عوالمه المجنحة.

٦ - تعتمد المسرحيات على وجود راوية مع الأطفال يربط بين الأحداث ويعلق عليها، وأرى أن هذا الأسلوب يستجيب لحاجة الطفل إلى الإقناع بما يقدم له، ولا يأتي هذا بطريقة مباشرة أو بحشد معلومات أو حكم أو مواظ يعافها عقل الصغير وينفر منها، ولكن بطريقة فنية، ومن شخصية محببة له تمثل الأب أو الجد أو الأم أو الجدة في صورة الراوية، ولكن لا يكون دور

الأطفال سلبياً هنا، فإنه يمكنهم أن يؤديوا أدواراً إيجابية مثل المشاركة بالرأي أو النقد بحيث يتحقق لهم الاقتناع والمتعة والمشاركة الكاملة. وقد حرصت لتحقيق ذلك على إبراز دور الطفل مع الراوية في كل ما قدّمت، وأنهيت المسرحيات بمناقشة حول العمل، وما الذي يتعلمه الأطفال منه، وبذا نصل مع الطفل إلى الحكمة والمعنى من العمل المقدم.

٧ - تهدف المسرحيات إلى تعريف الطفل بخصائص فن المسرح وإمكاناته الفنية (الستارة - الديكور - الملابس - طريقة الأداء... الخ) من خلال تعانق الكلمة مع الصورة (في الكتاب المطبوع) ومن خلال المشاهدة الممتعة (على خشبة المسرح) ومن ثمّ يتعرف الطفل هذا الفن الجميل ويرتبط به.

٨ - المسرحيات تتيح الفرصة كاملة لأن يؤديها الأطفال وحدهم أو أن يشترك معهم الكبار أو يؤديها الكبار وحدهم.

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

تلك هي الأهداف التي وضعها أحمد سويلم نصب عينيه وهو يكتب تجاربه المسرحية، وهي - في تقديري - تمثل مجموعة من العناصر أو العناصر الكفيلة بنجاح المسرح الشعري، كما تعكس وعي الشاعر بتقنيات الكتابة المسرحية للأطفال ولا سيما المسرح الشعري. (عيسى ١٩٩٨، ١٣٠).

٢ - المسرح النثري:

بعد الهراوي يعدّ عبد التّوّاب يوسف أبرز كتاب المسرحية النثرية للأطفال، وقد خاض تجربة كتابة دراما الطفل منذ الستينيات من القرن العشرين، وهي الحقبة الذهبية التي شهدت ازدهاراً واضحاً في مسيرة المسرح، وقد كتب أول مسرحية للأطفال في عام ١٩٦٤ اسمها «عم نعناع» وتتألف من ثلاثة فصول وتستعد

فكرتها من واقع الأطفال وقد قدمت كعرض مسرحي في العام ذاته ولهذه المسرحية مقاصد تربوية مهمة، فهي تقدم للأطفال دروساً في التعامل والعطاء وعمل الخير، وكيفية مواجهة المواقف الإنسانية، واحترام الأبناء للعمل الذي يمارسه أبائهم أيضاً كانت طبيعته، طالما كان عملاً شريفاً، وتلفتهم إلى حقوق الجار من خلال تكاتف الجيران، ووقوفهم مع جارهم في أزمته.

كما كتب عبد التواب يوسف عدة مسرحيات مستمدة من حكايات جحا، كما وجد كتاب مسرح الطفل الآخرون في شخصية جحا مادة جاهزة لارتباط الأطفال بهذه الشخصية الفكاهية، ويلاحظ أن عبد التواب يوسف في مسرحياته عن جحا أنه احتفظ بعناصر القصة الأصلية، ولكنه اقترب في معالجته الدرامية من قضايا الواقع المعاصر، ونسج خيوطها من خلال لغة بسيطة وحوار مكثف وزودها بعناصر الإضحاك أو الفكاهة الناجمة عن المواقف التي يتعرض لها جحا مع الاهتمام بما تقدمه من غايات تربوية وتعليمية. كما أسهم الكاتب المسرحي الكبير «ألفريد فرج» في الكتابة لمسرح الطفل النثري، ومما كتب مسرحية «رحمة وأمير الغابة المسحور». والمسرح النثري واضح من اسمه بأنه عبارة عن مسرحية نثرية خاصة بالأطفال.

٣ - المسرح المدرسي:

للمسرح المدرسي مقاصد تربوية وغايات تعليمية أو وظيفية يسعى إلى طرحها وتقديمها للتلاميذ وعلى الأغلب يتوجه بمسرحياته إلى تلاميذ ما بعد مرحلة رياض الأطفال، ومسرحياته إما ذات غايات تربوية أو ذات وظائف تعليمية وبإمكان العاملين على هذا المسرح أن يحملوه الرسائل التربوية والتعليمية في رياض الأطفال.

نظرة إجمالية:

بعد هذه الرحلة التي عشناها مع مسرح الطفل عبر أشكاله وأنماطه المختلفة يمكن أن نرصد هذه الملاحظات: (عيسى، ١٩٩٨، ٢٦).

١ - لاحظنا أن كثيراً من كتاب مسرح الطفل يعتمدون في مضامينهم على الأفكار والمواد والقوالب الجاهزة المستمدة من التراث، واقتصرت جهودهم على إعادة تقديم هذه المواد في شكل مسرحي دون إضافة أو تحوير، ولكن الاعتماد على هذه القوالب وحدها ليس كافياً لإشباع طموحات مسرح الطفل، لأنها لا تحقق كل الأهداف المطلوبة ولأنها تهتم بالماضي على حساب الحاضر وبالتاريخ على حساب الواقع الراهن، ولذلك أغفلت معظم هذه المسرحيات ما يواجهه الأطفال في الحاضر من مشكلات، وفي رأيي إن ما في مسرحيات التراث من عظات وعبر، وهي وإن كانت من أهداف تربية الطفل إلا أنها ليست كل أهدافه.

٢ - لجأت بعض المسرحيات إلى الوعظ المباشر وما فيه من العيوب الخطرة التي يقع فيها بعض كتاب تلك المسرحيات من الخطاب الوعظي المباشر الذي يفقد العمل فنيته، وإمكان وصوله إلى المتلقي بالشكل المناسب.

٣ - لم يهتم بعض الكتاب بتحديد الفواصل العمرية التي يوجهون إليها خطابهم المسرحي، لأن لكل مرحلة من مراحل الطفولة اهتماماتها ومشكلاتها وحاجاتها الموضوعية والفنية، وقد أدى ذلك إلى الخلط، فجاءت لغة بعض المسرحيات وخطابها ومضمونها غير متوافقة مع المراحل العمرية المناسبة.

٤ - أغفلت معظم المسرحيات عنصر الفكاهة إلا في القليل النادر، مع أنه من أهم العناصر التي تشد الطفل إلى العمل وتحفزه على تلقيه بصورة جيدة، وأن استئثار هذا العنصر ضروري للغاية في حياة الطفل، ولا يتعارض مع

الغايات أو الأهداف التربوية، وهو وسيلة مهمة للوصول إلى هذه الغايات إذا تمّ توظيفه بصورة فنية جيدة.

٥ - لم تهتم معظم المسرحيات بتوظيف الفنون كالموسيقا والرسم والباليه برغم ما لها من أهمية وجدان الطفل وتنمية ملكة التدوق لديه.

٦ - غاب عن كتاب المسرحيات الالتفات إلى ما كان في تاريخ وطننا العربي من كنوز فكرية مادة ثرية للمسرح فضلاً عن أنها تحقق هدفاً مهماً، وهو استحضار الشخصية القومية أو الوطنية في أعظم صورها، وحفز الطفل إلى استعادة أمجاد أجداده.

٧ - لم تهتم بعض المسرحيات بالتزام قواعد البناء الفني، لأن اهتمامها كان منصباً على المضامين الوعظية، وفي ذلك يقول الأستاذ يعقوب الشاروني: «إنّ على الكاتب المسرحي للأطفال أن يتجنب قلب مسرحيته إلى درس في الوعظ والإرشاد، بل يجب أن يهتم كثيراً بالجانب الفني، الذي يتولى بدوره نقل مختلف المعاني والقيم للأطفال، بحيث يُدرك المشاهد الصغير المضمون بغير تصريح، إنّ كثيراً من مؤلفي مسرحيات الأطفال يكتبون نصوصاً هي مجرد صياغة للنصائح والمعلومات في شكل حوار. وهم بهذا يفشلون، سواء في تقديم المسرح أم في تقديم النصائح والمعلومات، ذلك أنه لا بدّ من تقديم المضمون الجيد بأفضل الطرائق الفنية، ولا قيمة لمضمون جيد يفشل في أن يصل إلى عقول وقلوب الأطفال، بسبب عدم مراعاة العناصر الفنية المختلفة من حبكة مسرحية، ورسم واضح للشخصيات، وصراع يتضمن قدراً كافياً من التشويق، وحواراً ينبع من الشخصيات ويحسم الصراع، ويتقدم بالموضوع خطوة بعد أخرى حتى يصل بالموضوع إلى ذروته، وروحاً فكاهية تنسجم مع طبيعة الأطفال المرحّة، وتحببهم بالعمل المعروض».

٨ - لم نشهد إسهاماً واضحاً من كتاب المسرح الكبار في الكتابة لمسرح الطفل باستثناء محاولات محدودة.

٩ - لم نجد غير نسبة ضئيلة من المسرحيات التعليمية الوظيفية برغم ما تمثله من أهمية في دفع العملية التعليمية.

١٠ - برغم الجهود التي بذلها بعض الشعراء في المسرحية الشعرية للأطفال، إلا أنها غير كافية، وهناك الحاجة ماسة إلى مضاعفة الرصيد وإلى استقطاب الأدباء إلى هذا اللون من الإبداع.



الباب الثاني في مسرح العرائس



الباب الثاني

الفصل الرابع

مسرح العرائس وأهميته

- أولاً - الدمى أو العرائس.
- ثانياً - مسرح الدمى أو العرائس.
- ثالثاً - أهمية مسرح العرائس.
- رابعاً - أنواع الدمى في مسرح العرائس.



الفصل الرابع

مسرح العرائس وأهميته

أولاً: الدمى أو العرائس: (الهييتي، ١٩٨٦، ٣٣١ - ٣٣٦ بتصرف)

عرف الإنسان الدمية قبل أن تظهر ممثلة على المسرح بزمن بعيد، وتركت أثراً في حياته منذ عصور ما قبل التاريخ.

وهذه آلاف الدمى الصغيرة التي تمثل مختلف الأحياء وجدت في آثار الإنسان القديم في بلاد ما بين النهرين يعود تاريخها إلى الألف السادس قبل الميلاد، وإذا كان الإنسان قد استخدم هذه الدمى الصغيرة لأغراض طقوسية دينية أم استخدمها الأطفال للهو واللعب، أم كحز تنظيم في القلائد لتفعل فعلاً سحرياً يحمي حاملها من الشرور والأذى! فإنها، ولا شك، كانت تعني شيئاً كبيراً بالنسبة إلى الإنسان آنذاك، بالإضافة إلى المنحوتات التي كانت تمثل الرجال والنساء من الآلهة والملوك الذين كانوا ينتصبون في المعابد، يتعبد لها الناس ويتبركون بها ويقدمون لها القرابين.

وما يزال المنقبون بين الآثار القديمة يعثرون على دمي صغيرة تمثل مختلف الحيوانات. وقد عُثر في مصر على دمي ذات أذرع وأرجل متحركة، مما دعا الباحثين إلى التساؤل فيما إذا كانت هذه الدمى تشير إلى أن هناك مسارح دمي في تلك الفترات الغابرة في التاريخ.

وذكر أرسطو خبر دمي تتحرك تلقائياً إذا أسقط عليها الرمل أو الزئبق، وقسارن هوراس الشاعر الروماني بين الإنسان والدمى الخشبية التي تتحرك بشد الخيوط.

ووجدت مجاميع ضخمة من دمي معدنية لجنود وفرسان ومصارعين وعربات وأنواع مختلفة من الحيوانات في إيطاليا في مقبرة للأطفال تعود

للأندروسكيين القدماء، وكان قد عثر قبل ذلك في مصر على دمي في مقابر بعض الأطفال، تعود إلى ما قبل الميلاد بمئة وخمسين سنة قبل الميلاد.

وأطفال اليوم أشد تعلقاً بالدمى من ذي قبل، بعد أن تطور صنع الدمى، وأصبحت ذات أشكال جذابة، وهامهم الأطفال اليوم يقضون مع دمائم أوقاتاً طويلة.. ومنهم من يسعه أن ترافقه دماه حتى عند خروجه من البيت، بل منهم من يصطحب دماه إلى مدرسته في الأيام الأولى لدخوله المدرسة كي يبعدوا عن أنفسهم الشعور بالغربة في المحيط الجديد.

والدمية رفيقة الطفل منذ مراحل طفولته الأولى، وهو يضيف عليها كثيراً من المشاعر والإحساسات ويحدثها، ويضاحكها، ويدغدغها، وأحياناً يغضب عليها فيخاصمها، ثم لا تلبث سورة غضبه أن تهدأ، فيعود إليها يتعامل معها برفق وكأنها صديق وفي.

وهذا القرب بين الطفل والدمية يجعل الطفل يستمتع بحركات الدمية ورقصات وأغانياتها، كما يتقبل ما تقوله له برضا بالغ، بل إن كثيراً من النصائح التي يعزف عنها الطفل، في العادة في حين يسمعها من إنسان، فإنه يتقبلها حين تحدثه بها الدمية المحببة، ومن هنا يتضح الأثر النفسي لمسرح الدمى، إذ إن خيال الطفل يجعل من الدمية حبة حياة كاملة.

ومن جانب آخر يميل الأطفال إلى تجريد الأشياء من تفاصيلها وتحليل تراكيبها إلى عناصر أولية - وهذا ما يبدو جلياً في أسلوب رسومهم - ولهذا كان تمثيل الدمى مؤثراً في الطفولة، لأن حركة الدمى هي حركة ميكانيكية ومحللة إلى عناصر الحركية الأولية وإلى أصولها التشكيلية.. فضلاً عن أن الدمى من حيث تكوينها كشخصيات مسرحية هي بالضرورة شخصيات مثبتة أي كل منها أحادية الصفة.

ثانياً: مسرح الدمى أو العرائس:

مسرح الدمى هو امتداد للدمى التي لعب بها الأطفال أولاً، ولتلك التي عبّر بها الإنسان في فجر التاريخ عن عالم الروح وما فوق الواقع، فلم يغب عليها مهابة وقداسة — هي في رأيه — لا يمكن أن ينالها إلا الآلهة والملوك والأمراء.

ويؤكد المؤرخ سارلس نوربيه أنه ليس هناك ما يمنع من أن يكون الطفل قد حدد لأطراف دميته وسائل تحريكها لكي يمنحها أكبر قسط من الواقعية، وذلك لأن الطفل يرى دائماً دميته كأنها حياً، ويتعامل معها على هذا الأساس.

وعلى أية حال، فإن الدمية التي «تمثل» على المسرح اليوم هي غير دمية أولئك الذين أسبغوا عليها القداسة، وهي غير الدمية التي يلهو بها الأطفال، لأن الدمية في هذا اللون المسرحي هي كائن خارق الحيوية، يفكر، ويخطط، وينفذ، ويتحرك، ويتكلم، ويجيب عن كل الأسئلة، ويحلّ العقد والمشكلات، ويشارك في مختلف البطولات.

ويقوم مسرح الدمى على بعث الحياة في الدمية. وهذه الحياة لا تسحر الأطفال وحدهم بل تثير نفوس الكبار أيضاً، لذا فإن مسرح الدمى في نشأته الأولى لم يكن للأطفال، بل كان للكبار، وما يزال الكبار يجدون في عروضه متعة كبيرة، بل إن بعض مسارح الدمى مخصصة للكبار وحدهم. وفي أثناء الحرب العالمية الثانية أدى لاعب العرائس الروسي الشهير سيرجي أبرازوف الكثير من العروض العرائسية أمام الجنود في جبهات القتال.

ويتميز مسرح الدمى بطغيان الخيال الذي يبتكره الفنان، إنه عالم من دمج الخيال والواقع (الفانتازيا) تتسع آفاقه إلى حيث تتسع آفاق خيالات الفنان، وعلى هذا يقال عنه إنه مسرح الخوارق، لأن من المؤلف أن نجد فيه الخارق للمألوف. والدمية على المسرح ليست صورة أخرى من الإنسان، تقلده وتحاكيه، تماماً مثلما هي ليست لعبة للأطفال، بل هي هيكل يمثل وفق ما يريده الفنان تمثيلاً غير

اعتيادي، لأنّ الدمى لا يمكن أن تتحرك وتُعبّر بالطريقة نفسها التي يتحرك ويعبر بها الممثل. كما أنّ الممثل لا يمكن أن يقلدها.. وهذه ميزة ذات أهمية لأنها تجعل من الدمية وسيلة تعبير مكتملة «بما توحى به من دلالات رمزية، وبما تتطوي عليه من إمكانات تعبيرية، وهي بهذا تكون أقوى تأثيراً من الممثل بكلّ آدميته وطاقته البشرية، وهذا جوردن كريج الذي كان يحلم أن يكون ممثلة مثل الدمية، بل وأن يتفوق عليها، وهذا ما أسماه الدمية الخارقة، وعلى هذا الأساس اكتسب مسرح الدمى ميزة عن المسرح البشري.

فإذا كان المسرح البشري بإمكاناته ومقوماته، ومناظره، ومؤثراته الضوئية والصوتية، وحيله المختلفة، يتفق مع تفكير الأطفال الحسي، ويستطيع أن ينقلهم إلى العالم الساحر الخلاب، الذي يسعدهم أن يعيشوا فيه.

وإذا كانت المسرحية الناجحة تستطيع أن تستغل عوامل الإيهام المسرحي؛ لتجسم أمام الأطفال ما يترأى لهم في خيالهم الإبداعي، وتصل بهم إلى درجات كبيرة من الاندماج والتعاطف الدرامي، مما يرتفع بهم إلى قمة الثقة والسرور، وهناك من يرى أن الطفل يعلق إنكاره لحقيقة أن الدمية دمية إراديّاً، وثمة قصة لطفل ارتاد مسرح العرائس وتعلّق ببطل المسرحية، حتى أنه تماهى معه فأصبحت آلامه وآلامه ومعاناته معاناته وأحلامه أحلامه وآماله آماله، ولشدة انجذابه إلى ذلك البطل بعد عدة عروض تقصّد أن يبقى في المسرح مختبئاً في إحدى زوايا صالة العرض، وبعد الانتهاء اتجه إلى عمق أو ما نسميه كواليس المسرح، وبدأ البحث عن بطله فما وجد من المناظر والشخصيات شيئاً، وعندما همّ بالمغادرة لفت نظره وجود صندوقين في إحدى غرف الكواليس، فبادر إلى فتح أحدها فعقدت الدهشة لسانه، وجمد أمام قطعة قماشية عليها ألوان وفيها خيوط مبعثرة تمثل بطله الذي اندمج به إلى حد التماهي، وعدّ نفسه هو ذلك البطل. كانت دهشة بل صدمة انتظرو الطفل دقائق ثم رمى الدمية البطل، خاب أمله فجأة كان يتصور أنه سيصافح بطله

ويقبله ويسامره ويتفاعل معه في مشكلاته ومظالمه وطموحاته، وخرج من المسرح لا يلوي على شيء، فقد تبخرت الآمال وتفكك الاندماج العضوي والروحي بين الطفل والدمية البطل، وهنا يتبادر إلى ذهننا أن الإحباط قد فعل فعله بهذا الطفل لذا، فإنه صار منكرًا لهذا البطل ولذلك المسرح، ولكن ما حدث في اليوم التالي أن هذا الطفل قد اتجه بوعي أو من دون وعي عندما أذفت ساعة العرض إلى ذلك المسرح؛ ليرى بطله من جديد فعلق إنكاره وإحباطه بإرادته قاصداً التمتع برؤية المسرحية والبطل رؤية جديدة يغلب عليها الوعي والاستفادة.

ويعدّ مسرح الطفل ولاسيما تلك المسرحيات التي يؤدي الأدوار فيها أشخاص مع مجموعة من العرائس من أهم الوسائط التربوية في مرحلة الطفولة المبكرة، إذ إنّ المزج بين العرائس بمختلف أنواعها في إطار مسرح الطفل من شأنه أن يعمل على الانتقال بالطفل من العالم الواقعي إلى عالم خيالي مصطنع يقوم فيه الطفل بتمثيل أحد أدوار المسرحية، ومن ثمّ تمثل القيم والتفاعلات المرتبطة بسلوك هذا الدور، كما أنّ استغلال هذا الوسيط بالبعد العاطفي من شأنه العمل على استثارة خيال الطفل بما يجعله أكثر ارتباطاً بعالمه الجديد، وبعد الانتهاء من مشاهدة الطفل للمسرحية نجده يعود مرة أخرى لعالمه الواقعي، حيث يبدأ في ممارسة سلوكياته مع المحيطين به، وقد أسس علاقاته استناداً إلى تلك القيم التي استقاها من عالمه الخيالي في المسرحية. (الجوهري، ١٩٩١، ٣٤٥).

إذا كان هذا يصدق على المسرح بصفة عامة، فإنه أكثر ما يكون صدقاً بالنسبة إلى مسرح الدمى بصفة خاصة، ذلك لأنّ الفرق بين المسرح (البشري) ومسرح الدمى يكمن في نوع الممثلين، فهم في المسرح الأول بشر، لهم صفات وأصوات وإمكانات البشر، ولا يستطيع (الماكياج)، ولا تستطيع الملابس وإمكانات الإخراج بصفة عامة، أن تعدل من هذه الصفات البشرية إلا إلى قدر محدود.

أما في المسرح الثاني، فإن الممثلين مخلوقات خيالية، أبدعها خيال المؤلف، وصنعتها موهبة الفنان، وحركتها إرادة المخرج، في إطار واسع من الحرية في مجال الإبداع الفني لا نظير له في المسرح الأدبي، وهذا يتيح لمسرح الدمى أن يسبح في عالم الخيال، مما يصعب تنفيذه على المسرح (البشري) بالأشخاص العاديين.

وهناك من يتصور أن مسرح الدمى يبدأ من حيث تنتهي إمكانات المسرح البشري، ولكن مسرح الدمى لون فني له خصائصه المتميزة، ويعتمد على النواحي البصرية أكثر مما يعتمد على الحوار اللفظي، وتزداد قوة هذا الفن واقترابه من خصائصه، كلما زادت إمكانية المرئيات في التعبير عن المضمون.

ويستخدم مسرح العرائس اليوم في رياض الأطفال والمدارس الابتدائية في كثير من بلدان العالم حيث تتم مسرحية المناهج، وأصبح بالإمكان تقديم العلوم والتاريخ والآداب وغيرهما من خلاله، ويتيح للتلاميذ فرصاً للتعاون والعمل الخلاق فيما يتصل بالرسم، وصناعة الدمى، وإعداد الملابس المناسبة، وإعداد الحوار، وفي عرضها، وفي أداء الموسيقى المصاحبة للعرض، وغير ذلك من النشاط المتصل بهذا اللون.

واستخدام الدمى يوفر للتلاميذ خبرات تعليمية ممتازة، إضافة إلى تسليتهم والترويح عنهم، ومن جانب آخر، فإن هذا الفن يشكل طريقة مؤثرة في التعبير عن الأفكار والموضوعات المختلفة.

وتصعب على الدمى التعبيرات والحركات الاعتيادية، لأنها بطبيعتها — سواء في تركيبها أم تحريكها — تنزع نحو البساطة أو التهويل، لكي تركز وتوضح خصائص معينة، لذلك فمن أهم ما يجب مراعاته في الدمية أن تكون على طبيعتها، وهذا لا يتأتى، إلا إذا صممت دراسة مستفيضة للشخصية وعلاقتها بالشخصيات الأخرى، وجو المنطقة التي تعبر عنه المسرحية، وجو العصر الذي تحدث فيه.

وطبيعة الدمى البعيدة عن طبيعة الممثلين في المسرح (البشري) تفرض أن تكون لها خصائصها وفقاً للدور الذي تؤديه، وأن تكون أصواتها خاصة بها، أي أن لا تكون أصولاً اعتيادية. ويميل محركو الدمى إلى التكلم من حناجرهم أو أنوفهم. ولكن بظهور الآلات الحديثة أمكن التحكم آلياً بالصوت الآدمي. وكان لاعبو الدمى القدماء يستخدمون زمرات مختلفة الأطوال والأحجام لإخراج أصوات متميزة عن الأصوات الاعتيادية.

ومن الدمى ما هي قفازية تلبس باليد وتحركها الأصابع، وهي صغيرة في العادة، ومنها ما هي ذات خيوط تحرك بخيوط أو أسلاك رفيعة من الأعلى أو الأسفل. أما خيال الظل أو ظل الخيال فإن عرائسه تصنع من جلود، وتوضع خلف ستارة بيضاء ومن خلفها مصباح. فتعكس ظلال تلك الدمى على الستارة؛ ليراهها المشاهدون من الجهة الأخرى، وسنتحدث عن هذه الأنواع لاحقاً.

ويعرف هاينريش فون كلايست الدمية بأنها «نموذج لمخلوق بشري يقوم بعمله خير قيام ويعبر بطريقة غاية في الانسجام» (كوكوليا، ١٩٦٣، ٥). وتستطيع الدمية بفضل ليونتها ومفاصلها ابتداء حركات لا يستطيع الممثل العادي القيام بها، كما تمتلك القدرة على التعبير بكل أجزائها، إذا توافر لها اللاعب المتميز الذي يعي آلية تحريكها، كما أنها «تملك من وسائل التعبير أقل مما يملكه الممثل وتدخل بنا دنيا الحلم لأنها جامدة، وتجبرنا على إعطائها الجسواب بسبب أنها خرساء» (كوكوليا، ١٩٦٣، ٥). وفي سن ما بين الثالثة والسادسة يقوم الطفل بإحياء تلك الدمية الجامدة وهو يلعب معها، وتصبح بمنزلة ذلك الصديق الوهمي الذي يتلقى الضربات والصفعات دون أن يردّها، والسبب في ذلك أن الطفل يسبغ على ألعابه صفات إنسانية، فهذه الدمية مثلاً: جشعة وهذه طيبة وهذه مشاكسة أو شريرة.... وأحياناً يقوم الطفل بدور ما، ويدع دميته تشاركه هذا اللعب ويقوم بإبداء «الشخصيات والمواقف التي يجد فيها تعبيراً عن مشاعره الداخلية، فبناءً على

خبراته الذاتية كإطار مرجعي، يبتدع الطفل نسخته الخاصة عن شخصية الأم أو الأب أو الرضيع، وعن طريق ابتداعه لتلك الشخصيات يعبر عن موقفه من الأسرة كما يراه» (عالم المعرفة، العدد ٩٩، ٣١٥).

وفي مسرح العرائس تقوم الدمية بالغناء والرقص والتمثيل، وقد تقوم بمخاطبة الطفل وجهاً لوجه، ولأن الدمية محببة إلى الأطفال، فإنها يمكن أن تؤدي نصائحها إلى الأطفال الذين يتلقونها دون تذمر، هذا إذا لم تلجأ إلى المواقظ والإرشادات بطريقة مباشرة، وإذا لم توجه هذه النصائح بصيغة الأمر أو النهي، لأنها لا تجدي في طبع الصغار.

ثالثاً - أهمية مسرح العرائس:

أخذ مسرح العرائس أو الدمى أهمية كبرى في عصرنا الحديث، كطريقة من طرائق التعليم والتربية غير المباشرة، المختلفة عن الطريق التقليدية المعروفة، وقد «ازداد الاهتمام بمسرح الدمى في بداية العصر الحديث، لما له من أهمية بالغة في العملية التربوية، وتأتي مسارح الدمى بالنسبة إلى الأطفال في المرتبة الأولى في تلمسهم طريق معرفة المسرح وماهيته، كما تعرفهم أيضاً على الدراما والتمثيل من خلال الدور الذي تقوم به الدمية المتحركة بوساطة الممثل» (حسين، ١٩٦٠، ٥١ - ٥٣، تلخيصاً).

وترجع الأهمية التربوية لمسرح العرائس، إلى أن قوة المخيلة عند الأطفال تتناسب تناسباً عكسياً مع تقدم أعمارهم، فأى شيء بالنسبة إلى الصغار يمكن أن يصبح دمية صالحة للعب، وتصبح هذه الكائنات الصماء في نظر الطفل كائنات حية، وبذلك يكشف العرض العرائسي، عما يدور في نفوس الأطفال، ويكشف أيضاً عن مدى نموهم الانفعالي والعاطفي من خلال الانفعالات والتعليقات التي يبدونها، وهم يشاهدون عرضاً ما.

لقد عدَّ كثير من المؤرخين عروس المسرح امتداداً للدمية التي لعب بها الطفل وهو صغير، فيقول شارلسن فورييه «بأنها أصل الدمية المسرحية وعنها ولد هذا المسرح» (حسين، ١٩٦٠، ٤٢).

وفي مقابل هؤلاء تؤكد مجموعة أخرى من المؤرخين أن الوظيفة الأولى للدمية كانت وظيفة أسطورية ترتبط بالأساطير التي أحاطت بالعالم الفكري للإنسان في العصور القديمة.

وبذلك كان من الضروري جداً الاهتمام بعدة عناصر تشارك في نجاح العرض العرائسي واستمراريته، هذه العناصر يجب أن تتوافر وتدرس طبقاً لمواصفات فنية، لأنها تتوجه إلى الطفل في سن هي غاية في الأهمية، حيث يبدأ بتلمس معاني الفن والجمال، وحيث تبدأ أحاسيسه الجمالية والفنية بالتبلور من خلال ما يقدم له من ألوان وأزياء وأشكال محببة.

ومن أهم هذه العناصر:

١ - الصالة:

حيث يجري العرض، هناك شروط خاصة لهذه الصالة، من حيث مواصفاتها الصحية وموقعها بشكل عام، أي وجود التدفئة والتهوية الموزعة بشكل عام على كل أرجاء المسرح، ووجود مخارج للنجاة أيضاً، والاعتناء بالمرافق العامة والنظافة، وتقام هذه الصالة بمواصفات فنية خاصة، بمعنى أن تكون مخصصة لعروض العرائس.

٢ - العرائس أو الدمى:

كيفية اختيارها، ونوعيتها الجمالية يجب أن تكون مقبولة، غير قبيحة، محببة بالنسبة إلى الصغيرة، بالإضافة إلى امتلاكها المواصفات الجيدة التي تجعلها تقوم بمهمتها خير قيام.

٣ - المسرحية / الموضوع:

إن الأطفال الصغار بفطرتهم يفضلون القصص القصيرة والمشوقة التي تمتلك من الإثارة والتشويق، ما تمتلكه من المضامين الجيدة - والتربوية الصحيحة التي تتناسب مع سن هؤلاء الصغار وقدرتهم على الفهم والاستيعاب.

٤ - الألعاب والأغاني المرافقة:

تعيد للطفل الحيوية، وتبعده عن الملل، لذلك ينبغي أن تكون الألعاب المستعملة ذات ألوان زاهية، وملابس جميلة، بحيث تجذب انتباه الطفل شكلاً قبل أن يصدر عنها أي فعل، كما ينبغي أن تكون الأغاني خفيفة اللفظ ورشيقة اللحن تبعث على الترنم.

٥ - الديكور:

حيث الألوان المتألقة مع الإضاءة المناسبة تضيء على العروض عالمًا سحرياً يجذب حواس الطفل بكاملها، وتجعله في حالة تحفز دائمة.

٦ - جمهور الأطفال:

وضرورة مراعاة سنه، وتربيته، وبيئته، فهناك العديد من الموضوعات التي تطرحها النصوص الأجنبية لا تناسب جمهور أطفالنا الذين ينتمون إلى بيئة مختلفة أو تلقوا تربية نفسية مغايرة، وبالتالي كان من الضروري تقديم العروض التي تؤكد أهمية قيمة ومفاهيم عامة مثل: الحب والخير والعدالة والمساواة والتضحية والوفاء. ويتفق جميع العاملين في حقل العرائس والدمى على أهمية وجود هذه العناصر في العرض العرائس لما لها من أهمية بالغة.

رابعاً: أنواع الدمى في مسرح العرائس: (النقيب، ملا تجليان، ٢٠٠٢، ١٩٨٩ بتصرف).

تتعدد أنواع الدمى في مسرح العرائس ومن أهمها:

١ - عرائس الخيوط «الماريوننت».

٢ - عرائس القفاز.

٣ - عرائس ظل الخيال.

٤ - عرائس العصي «القضبان».

٥ - عروض العرائس في المسرح الأسود.

هذا ويمكن استخدام كل نوع من هذه العرائس على حدة في عرض مستقل، كلها يمكن استخدام بعضها أو كلها مجتمعة في إطار عرض مسرحي واحد، كما يحدث في تلك العروض التي تقدمها المسارح الاخترافية المختلفة ومنها «مسرح القاهرة للعرائس».

وهناك العديد من الطرائق لصناعة الدمى، بعضها سهل، وبعضها الآخر شديد التعقيد، لكن ميزة كل منها محكومة في النهاية بقدرة هذه الدمية على القيام بما هو مطلوب منها. وحتى تكون الدمية قادرة على أن تكون ممثلاً ممتازاً يجب أن تكون: ١ - خفيفة الوزن.

٢ - أن تكون طيعة، قادرة على الاستجابة للحركة الصادرة من راحة يد، وإصبع وذراع محركها.

٣ - وأن تعطي فكرة كاملة عن الشخصية وملامحها، ولونها، وملابسها، حتى قبل تحريكها. وفي الواقع، هناك العديد من النماذج الأخرى المختلفة، سواء من خلال طريقة الصنع أم المواد الداخلة في صنعها.

١ - عرائس الخيوط «الماريوننت» (Marionette):

يُعدُّ هذا النوع من العرائس من أهم وأوسع عرائس المسرح انتشاراً، حتى إنه يمكن أن يطلق عليه وحده مسرح العرائس.

هذا ويمكن تعريف عرائس الخيوط (Marionettes):

على أنها مجموعة العرائس التي تتسم بالمرونة في الحركة، إذ تعتمد حركتها هذه على تحريك عدد من الخيوط يجذبها اللاعب محرك العروس؛ لتبدو حركة العروس كما لو كانت طبيعية.

وتصنع عرائس الخيوط من الخشب أو عجينة الورق، حيث يتراوح ارتفاعها ما بين (٤٠-٦٠) سم. وهي عبارة عن أشكال متصلة الأجزاء يتم التحكم فيها من أعلى بوساطة عدد من الخيوط أو الأسلاك التي يتراوح عددها (١ - ٤٠) خيطاً. ونظراً لتفوق هذه العروس من حيث الإمكانيات الحركية فإنها من اليسير أن تحاكي حركات الإنسان الأساسية كالمشي، الجلوس، الجري الخ. هذا وكلما ازداد عدد خيوط الدمية كلما اتسع مجال حركاتها، لتتشكل بيد اللاعب ويرتبط عدد خيوط عروس (الماريوننت) ارتباطاً وثيقاً بدورها في إطار العرض المسرحي، ونوعية الحركات المطلوب أدائها. وعموماً فإن توزيع خيوط الماريوننت يكون على النحو الآتي:

— خيطان لكل جانب من جوانب الرأس.

— خيطان للساقين.

— خيط واحد للظهر.

— خيطان للكتفين ليحملا ثقل الجسم.

— خيطان لليدين.

حيث يتم التحكم في هذه الخيوط بوساطة ميزان خشبي، مكون من جزأين هما الصليب والترافير، يستطيع اللاعب من خلاله تحريك الدمية بسهولة ويسر مع تعدد الخيوط الممسكة بأطرافها دون الاضطرار لاستخدام أصابعه. والشكلان (١/ أ و ب) يوضحان شكل دمي الخيوط الماريوننت وتحريكها وبعض النماذج:

شكل رقم (١ / أ)

«شكل وطريقة تحريك دمي الخيوط (الماريونت Marionette)»



ويتم تحريك دمي الخيطان باستخدام الخيطان التي تثبت على أجزاء جسم الدمية، مثل اليدين، القدمين، الركبتين، الرأس، الخ. وتكون هذه الخيوط معلقة على قضبان خشبية يحملها محرك الدمية؛ ليسيطر على حركات دميتها.

إن دمي الخيطان تتميز بحرية ومرونة حركاتها، ويمكن صنعها من مواد عديدة، أما العروض بدمي الخيطان فتكون عادة جذابة ورشيقة، ولكن على

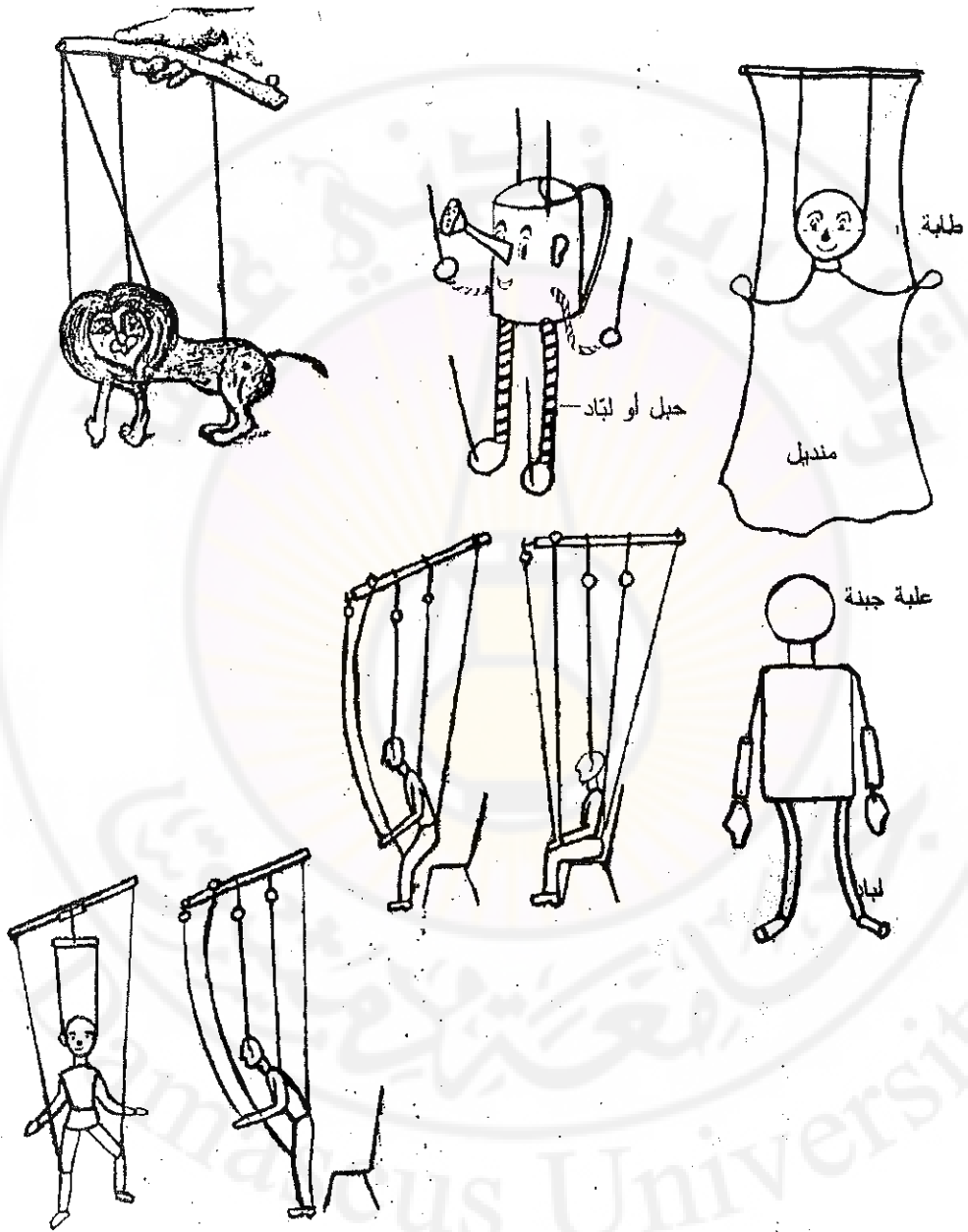
المحرك الابتعاد عن الحركات السريعة والقوية؛ لتجنب تشابك الخيوط إن حركات هذه الدمى تعتمد على مركز الثقل في جسم الدمية، ومرونة تحرك أجزائها.

إذاً من المهم عند تصميم دمي الخيطان، تصميمها كوحدة متكاملة واستخدام المواد المناسبة للتوصل إلى التوازن المطلوب، فمثلاً لا يجوز استخدام الخشب الثقيل في صنع الأقدام وتثبيتها على أجسام خفيفة مصنوعة من البوليسترين.

هناك أيضاً طرائق عديدة لعروض دمي الخيطان، منها أن يقوم المحرك بتحريك دميته على خشبة مسرح خالية وعلى مرأى من الجمهور، وهناك الطريقة التقليدية التي تعرض فيها الدمى من خلال مسارح مختلفة خاصة بها.

وفيما يلي بعض نماذج دمي الخيطان:

شكل رقم (١/ب)



٢ — عرائس القفاز (Hand Puppets) أو الدمى القفازية (Glove Puppets):

تعدُّ عرائس القفاز من أكثر أنواع العرائس إبهاجاً وإمتاعاً للطفل، وعلى الرغم من بساطتها إلا أنها تحتاج إلى مهارة واسعة؛ للاستفادة من إمكاناتها الهائلة والمتعددة في الحركة والتعبير.

وترجع نشأة هذه العرائس إلى الشرق القديم، حيث ارتبطت ارتباطاً كبيراً بالطفوس الدينية، فقد استعان بها رجال الدين في بث القيم والاتجاهات والأخلاقيات في نفوس الصغار.

وهذه العرائس عبارة عن نموذج مكون من رأس «يمثل الشخصية» مصنوع من البلاستيك أو العجائن يحاك له رداء متسع يلبس في اليد لتحريك العروس. وتشير (ماريا سينوريلى M. Sighorelli) إلى أن هذه العروس يمكن أن يستخدمها الطفل بنفسه، إذ إنها تمثل لعبة إضافة إلى كونها واحدة من عرائس المسرح.

والشكلان (٢/ أ و ب) يوضحان شكل دمي القفاز وطريقة تحريكها وبعض نماذجها، ووضع اليد والأصابع داخلها:

شكل رقم (٢/ أ) يوضح: «شكل وطريقة تحريك دمي القفاز (Hand)»

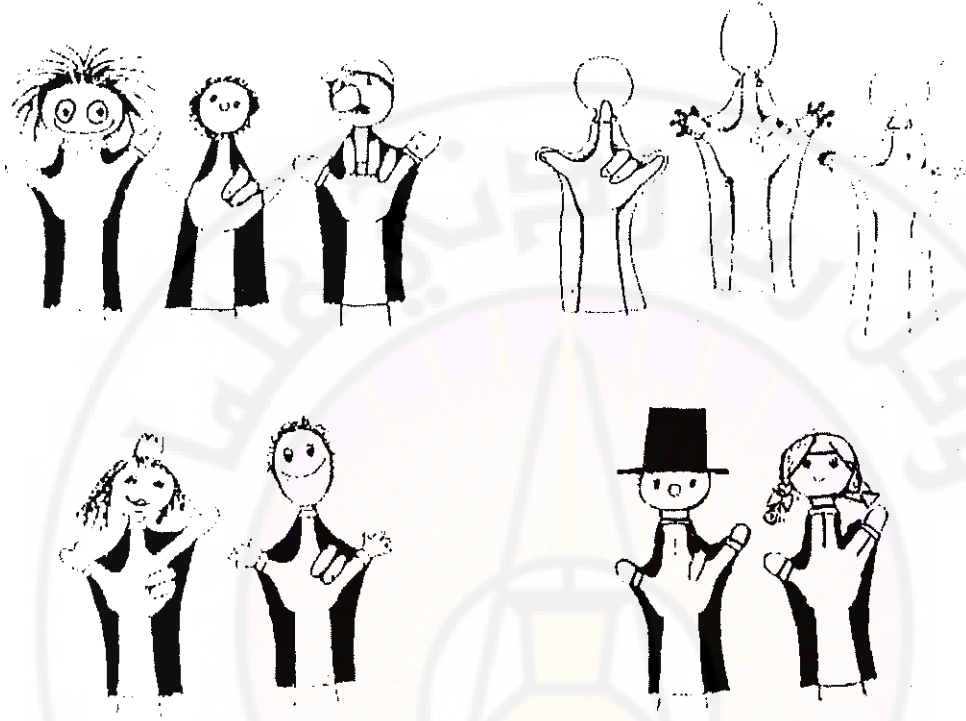


وعادةً ما تكون الدمى القفازية أسهل صنعاً من الدمى المتحركة عن طريق الخيوط والأسلاك، وهي أكثر قدرة على التقاط الأشياء بسهولة أكبر، كما أنها ليست مقيدة بحركة الساقين، لذلك تستطيع أن تتحرك بسرعة كبيرة، وأيضاً فإنها تمنح محركها القدرة على القيام بالعديد من الأعمال خلال المسرحية. ومع أن هذه الدمى غير مقيدة بحركة الأقدام، إلا أنها مقيدة بيد محركها، ونتيجة لشكل اليد، وخاصة شكل يد الطفل الصغير، فإن الدمى القفازية لا تستطيع أن تعطي التعبير نفسه الذي تعطيه الدمى المتحركة بالخيطان (مارونيت)، وباعتقادنا فإن هذه الدمى غير قادرة على امتلاك ذات تأثير الدمى المتحركة بالقضبان والأسلاك أو دمى الخيطان، ما لم يقم بتحريكها أناس مهرة ومدربين.

والدمى القفازية مقيدة بحجم راحة اليد، إذ لا يمكن أن يزيد حجمها على حجم راحة اليد، كما أن قدراتها محصورة بقدرة اليد على الحركة.

(الشكل ٢ ب): بعض نماذج الدمى القفازية ووضع اليد والأصابع داخل الدمية لتحريكها.





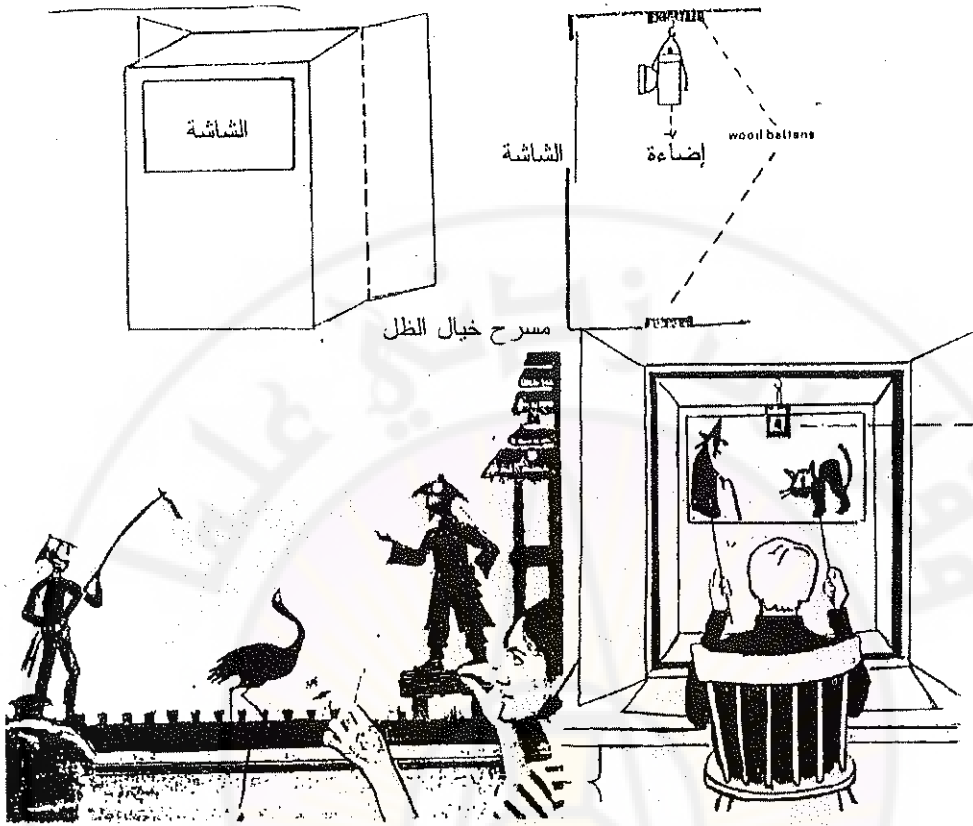
٣ - عرائس ظل الخيال (Shadow Puppts):

يُعدُّ ظل الخيال أحد أرقى أنواع الفنون المسرحية. إنه مسرح قائم بذاته، إذ يمثل فناً متكاملًا له القدرة على تقديم الخيال في صورة رائعة، وهو إضافة لذلك فن أصيل شكلاً ومضموناً، ذو أصول شرقية خالصة. شخوص هذا الفن تكون إما مسطحة أو مجسمة، مزودة بمفاصل لإظهار الحركة، تتخللها ثقوب لإعطاء اللونين الأبيض والأسود على الشاشة، وأحياناً تغطي هذا الثقوب بألوان شفافة، تعكس أضواءً ملونة على الشاشة. ويتم تحريك هذه الشخوص «العرائس» بواسطة أسياخ أمام شاشة بيضاء، يوضع خلفها مصدر ضوئي قوي، ويطلق على محركي تلك العرائس «المخايلون».

وهناك ثلاثة أشكال لعرائس المخابلة:
 — سيلويت من الكرتون الأسود أو الخشب.
 — التماثيل المصنعة من العجائن والنشارة.
 — أجسام المخايليين ذاتها.
 والشكلان (أ/٣ و ب) يوضحان مناظر مختلفة من عروض خيال الظل:

شكل رقم (أ/٣) يوضح: «مناظر مختلفة من عروض ظل الخيال (Shadow)»





وتُعدُّ دُمى خيال الظل واحدة من أقدم أنواع الدُمى في العالم، وهي تتشكل من خلال أشكال الدُمى التي توضع بين مصدر الضوء وشاشة خيال الظل، حيث يسقط ظل خيال هذه الدُمى على الشاشة، ويقوم المشاهدون بمشاهدة الظلال من الجهة الأخرى للشاشة، وهذه الدُمى يمكن أن تصنع بشكل سهل، ويمكن تحريكها بسهولة أيضاً. وأغلبها ملائمة جداً، لأطفال الرياض والمدارس الابتدائية الدنيا.

٤ - عرائس العصي «القضبان» (Rod Puppets):

عرائس العصي أو «القضبان» من أكثر أنواع العرائس استخداماً في عروض مسرح الطفل، سميت بهذا الاسم لأنها تعتمد في تحريكها على عدد من

القضبان، وتتراوح هذه الدمى بين ما هو بسيط وما هو مركب سواء في طريقة الصنع أم التحريك.

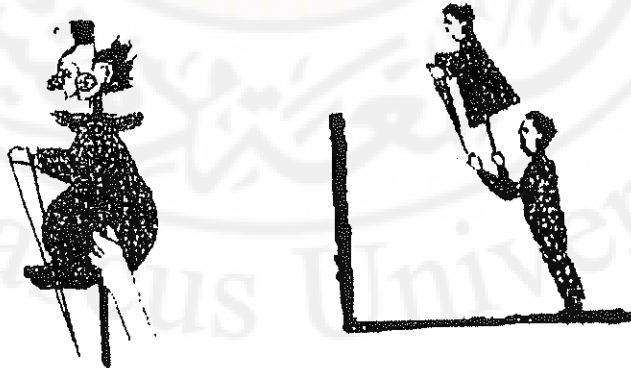
وتعدّ دمي القضبان من أقرب العرائس شبيهاً مع دمي القفاز، مع إضافة القضبان لزيادة نوعية الحركة ومداها.

ولتحريك هذه الدمية يقوم اللاعب بالتحكم بالقضيب المتصل بالرأس بإحدى يديه، ويمسك القضيبين الآخرين المتصلين باليدين بيده الأخرى، كما يمكن تحريك هذه العرائس باستخدام قوى مغناطيسية كامنة تحت المسرح، حيث يمكن تحريكها بلا قيود.

وهكذا فإذا كان المسرح البشري - بكل إمكاناته ومقوماته وحيله المتعددة والمؤثرات الصوتية والضوئية - يستطيع أن ينقل الطفل لعالم خيالي ساحر وخلاب، وإذا كانت مسرحية الطفل الناجحة قادرة على استغلال عوامل الإيهام المسرحي؛ لتصل بالطفل لدرجة من الاندماج والتعاطف الدرامي، بما يدخل عليه السرور والبهجة - إذ صدق هذا على المسرح البشري - فما بالنا بمسرح الدمى تلك التي تكتسب صفة الخيال، ويعدها الطفل رقيقاً له منذ سن مبكرة، حيث يتعامل معها إنسانياً ويتقبل منها ما لا يتقبله من البشر أنفسهم، إنه عالم خيالي رائع ينبغي استثماره في بث القيم في نفوس أطفالنا منذ نعومة أظفارهم.

والشكلان (أ/٤ و ب) يوضحان شكل دمي العصي وطريقة تحريكها.

شكل رقم (أ/٤) يوضح: «شكل وطريقة تحريك دمي العصي (Rod)»



شكل رقم (٤/ب)



والدمى القضيبيية تدعى أيضاً دمي العصي (دمى تحرك عن طريق عصا رفيعة) وبعض هذه الدمى سهلة للغاية بالنسبة إلى الأطفال سواءً من ناحية طريقة الصنع، أم من ناحية تحريكها، خاصة النماذج البسيطة من هذه الدمى، فالملاعق الخشبية يمكن أن تستعمل في صنع هذا النوع من الدمى، وهناك العديد من النماذج للدمى القضيبيية، وتستخدم القضبان، أو العصي في تحريك رأس وذراعي هذه الدمى، كما أن بعض هذه الدمى يمكن أن يكون معقداً، كما أن تشغيل الدمى القضيبيية يمكن أن يكون أكثر صعوبة من تشغيل أو تحريك الدمى القفازية، لأن الإنسان يحتاج إلى يديه الاثنتين لتحريك الدمية والتحكم بها.

٥ - عروض العرائس في المسرح الأسود:

تعتمد فكرة هذا النوع من العروض على وجود أشكال ملونة أو بيضاء، يتم تحريكها أمام خلفية سوداء معتمة لا تعكس الإضاءة، ويمكن في إطار هذه

العروض استخدام أنواع متعددة من العرائس كعرائس الخيوط وعرائس القفاز، بحيث تسلط الإضاءة على هذه الدمى التي تشغل حجماً من فراغ المسرح بحرية تامة، حيث يمكن أن تتحرك، تطير، تختفي، وتظهر فجأة، إذ تعتمد عملية ظهور واختفاء العروس على عاملي الضوء واللون.

كما يمكن في إطار هذه العروض تغيير المناظر بسهولة، حيث يحركها اللاعبون بأنفسهم، فجميعهم غير مرئيين؛ لارتدائهم ملابس سوداء مشابهة للمسرح تماماً.

فيمكن للاعب إخفاء المناظر المختلفة، إما بإدارة ظهره لجمهور المشاهدين، أو بابتعاده عن مسار الضوء تماماً.

وهكذا فإن نجاح هذا النوع من العروض يعتمد على درجة اللون الأسود — سواءً في خلفية المسرح أم ملابس اللاعبين — وكلما كانت شدة هذا اللون كبيرة، كلما أسهم ذلك في إنجاح العرض، وإضفاء الجو الملائم، لإجراء حيل مسرحية متعددة، لا يمكن توافرها لأي نوع آخر من العروض.

وقد أدرجنا هذا النوع من العروض ضمن أنواع عرائس المسرح، على الرغم من أن هذه العروض تمثل مسرحاً مستقلاً بذاته يطلق عليه المسرح الأسود (Dark Theatre) لعدة أسباب:

* لا يعتمد هذا المسرح على نوعية خاصة من العرائس، إنما تستخدم عرائس القفاز وعرائس الخيوط في معظم عروضه.

* إن العروض المسرحية التي تعتمد على عروض المسرح الأسود تكون أكثر العروض إبهاراً وجمالاً؛ مما يثير شغف الأطفال. والشكل التالي يوضح نموذجاً للاعب ممسك بالدمية في عروض المسرح الأسود.

شكل رقم (٥) يوضح:

«أنموذج للاعب ممسك بالدمية في عروض المسرح الأسود»



وهكذا تعدُّ هذه الفنون أحد أهم مصادر المعرفة الإنسانية، وعاملاً من أهم عوامل تقدم الأمم، ومسرح الطفل يعدُّ أحد أبرز هذه الفنون التي تجمع بين اللعب والمتعة، فهو أحد الوسائط التربوية التي يحبها الأطفال، وفي لغات كثيرة يعني التمثيل واللعب معنىً واحداً، فالأطفال لديهم شغف للعب، وهم في لعبهم يمثلون، والمسرحية هي نوع من أنواع اللعب، وحيث إن وظيفة الطفل الأولى في سن ما قبل المدرسة هي اللعب، فيجب أن نستثمر هذا الوسيط التربوي الهائل الإمكانيات (المسرح)، بما يسهم في تربية أطفالنا عقلياً، وعاطفياً، وجمالياً، ولغوياً، وتنشئتهم تنشئة قيمية تؤهلهم لاستقبال عصر جديد.

الباب الثاني

الفصل الخامس

الدمى (صناعتها - تحريكها - تقديمها على المسرح)

أولاً - صناعة الدمى.

ثانياً - تحريك الدمى.

ثالثاً - تقديم الدمى على المسرح.

١/٣ - اللوازم المسرحية (الإكسسوار).

٢/٣ - المناظر أو التزيينات (الديكور).

٣/٣ - الأجهزة الكهربائية.

٤/٣ - الأجهزة الصوتية.

٥/٣ - المنصة في مسرح العرائس.



الفصل الخامس

الدمى (صناعتها - تحريكها - تقديمها على المسرح)

أولاً - صناعة الدمى:

كيف تصنع الدمى:

يجب أن نعرف كيف صنعت الدمية ومن أي شيء تتألف، لنذكر كل إمكاناتها في الحركة والتعبير، والدمية التي نفضلها تبلغ الخمسين سنتمراً طوياً، ويغطي ثوبها المسبل ذراع اللاعب - إذا كانت مرفوعة - حتى كتفيه، وبينما يركز رأسها على سبابة اللاعب يحيط جذعها بمفصل يده، إن يدي الدمية ورأسها تصنع من الورق المضغوط، وطبيعي أن رأسها يتصل بعنق يثبت عليه كتفها، وهما شريط معدني محني على شكل الكتفين.

وعلى الكتفين يوضع صدار من القماش الثخين إذا كانت الدمية ترتدي ثوباً سميكاً، أما إذا كان ثوبها رقيقاً فمن الواجب أن يكون لها «جسد» ينطوي على الأشكال الإنسانية، ويكون هذا الجسد منفصلاً عند الخصر؛ لتستطيع الدمية أن تتحني بسهولة في حين يبقى سائر الجسد منتصباً، ومن فوق هذا الصدار من القماش أو هذا الجسد، تلبس الدمية قميصاً طويلاً في طول الثوب (هو القفاز) غايته ستر ذراع اللاعب إذا كان الثوب رقيقاً. ولا ننس أن الأقمشة التي تصنع منها ثياب الدمية، حتى الثخينة منها، يمكن أن تشف عما تحتها بفعل المصابيح الضوئية القوية الموجهة، أما الثوب الذي ترتديه الدمية ويبدو للعيان، فيكون موافقاً للقصة التي يجري تمثيلها، كما هو الشأن في أي مسرحية عادية.

١ - الدمية التي يحرك اللاعب يديها بأصابعه (غينيول):

يلبس اللاعب هذا النوع من الدمي بيده، ويدخل إبهامه في يد من يدي الدمية وخنصره في اليد الأخرى من يديها المصنوعتين من الورق المضغوط، وغالباً ما يكون مفصل يد الدمية مرتبطاً بأنبوب من المطاط يمكن أن تدخل فيه إصبع اللاعب ويكون مقطعه متفقاً مع غلظ هذه الإصبع، على أنه يمكن أن يكون ساعداً الدمية من الورق المضغوط أيضاً بدل الأنبوب المطاطي، أما رقبة الدمية التي تكون من الورق المضغوط أيضاً، فيسلك اللاعب فيها سبابته، وإذا كان مقطع الرقبة أوسع من السبابة يملأ بالورق حتى تبقى فوهة على مقدار السبابة، ويمكن بذلك تحريك العنق حسب المشيئة.

٢ - الدمية التي تحرك باليدين والقضبان معاً (الدمى الجاوية):

هذا النوع من الدمي أكثر تعقيداً، فلا يدخل اللاعب إصبعيه في ساعديها، ولكن تكون ذراعاها مصنوعتين من قماش خفيف على شكل أنبوب يملأ باللباد أو بمادة أخرى مشابهة، ويتصلان بكتفي الدمية.

وفي مكان مرفق الدمية تكون «الحشوة» رقيقة لتسمح لليد بالانثناء. أما عند الرسغين، حيث يتصل الساعد بيدين مصنوعتين من الورق المضغوط، فثبتت قضيبان بهما يحرك ذراعا الدمية، وهما يختاران عادة من الأسلاك المعدنية التي تصنع منها المظلات الواقية من المطر، وطريقة تثبيت القضيبين بالرسغين هي أن يكون آخرهما على شكل شعب، كل طرف من أطرافه يتصل بطرف من أطراف الرسغ، وهذا يزيد من قدرة اليد على الحركة.

ويمكن أن يكون لهذا النوع من الدمي ذات رأس الدمي السابقة من نوع (غينيول) الذي يحرك بالسبابة، ولكن الأفضل أن يكون رأسها من النوع الذي يمكن أن يلتفت يمنة ويسرة.

وفيما يأتي آلية الحركة في هذا النوع من الرأس: ففي العنق المصنوع من الورق المضغوط تثبت عصا خشبية، في حين يصل بين الكتفين محور خشبي طوله نحو خمسة عشر سنتيمتراً، ومتى حملت العصا باليد فقد حملت الدمية كلها.

٣ - الدمى ذوات الساقين:

في العادة ليس للدمية ساقان، لأن الساقين لا يبدوان للمتفرج فمقدمة المسرح التي تحجب اللاعب تصل إلى ركبتي الدمية، أي إلى أسفل ثوبها على أن بعض القصص تتطلب أن تبدو ساقا الدمية، وتفرض علينا أن نصنع دمي خاصة للواحدة منها ساقان يحركان، كما هو الشأن في تحريك اليدين، بواسطة قضبان معدنية.

٤ - الدمى التي تمثل حيوانات:

في مسرح العرائس يميز ما بين الحيوانات ذوات القائمتين وبين الحيوانات ذوات الأربع، ففي ذوات الأربع تمسك الدمية أفقياً وفي ذوات القائمتين تمسك الدمية بشكل عمودي، وأعتقد أنه ليس من الضروري شرح الشكل الخارجي للحيوانات، إذ تختلف الأقمشة التي تصنع منها الحيوانات اختلافاً كبيراً.

وفي معظمها تحدث فجوة بين القائمتين الخلفيتين؛ لتتخذ منها يد اللاعب، كما لو كانت تدخل في قفاز طويل يصل إلى المرفق، وإذا كان الحيوان صغيراً جعلت قائمته الأماميتان متحركتين، وفي كل منهما يوضع أنبوب مطاطي، وتدخل إصبع اللاعب في الأنبوبين، لتحرك قائمتي الدمية الأماميتين، أما إذا كان الحيوان كبيراً فمن المستحيل علينا تحريك قائمته الأماميتين، وبينما يمكن في الحيوانات الصغيرة تحريك الرأس بالسبابة، فإن رأس الحيوانات الكبيرة لا يحرك إلا باليد كلها أو بواسطة عصا خشبية مثبتة من الداخل على عنق الدمية الحيوان.

ومن السهل جداً تحريك ذنب الدمية، فإن عظم الذنب، نعني الشريط المعدني المغطى بالقماش الذي يمثل الذنب، يجعل طويلاً وممتداً إلى أسفل، وينتهي بقبضة

بمسكها اللاعب بيده الحرة ويحركها كيف شاء. وإذا كان المتفرجون يجب أن يروا الحيوانات وهي تسير، فإنّ الدمي لا تصنع بحيث تلبس كقفاز، وإنما تمسك بشريط معدني ثخين، وتربط كل قائمتين من قوائم الدمية (القائمة الأمامية والقائمة الخلفية من ذات الجانب معاً) بقطعة خشبية يثبت عليها من الأسفل أنبوب مطاطي، توضع فيه الأصابع التي تحرك القوائم. فإذا تحركت الخشبة تحركت القائمتان إلى أمام، ثم تحرك الخشبة الأخرى، فتتحرك القائمتان الأخريان ويبدو أن الحيوان يسير.

دمى التمرين:

السؤال الذي يطرح هو: لماذا نجعل للتمرين دمي خاصة؟ والجواب أن هناك عملاً تحضيرياً يجب أن يقوم به اللاعب مثل الذي يقوم به عازف البيانو عند تعلمه، فكما أن عازف البيانو لا يلتفت إلى التعبير الناعم حين يكون في دور التمرين على السلالم الموسيقية، إنما يكون عليه أن ينفذ هذه السلالم بدقة وانتظام إلى أن يتمكن من عزفها بسهولة، فكذاك اللاعب يجتهد أن يتمرّن حتى يصل إلى البراعة والتمكن والاستقلال، وقوة اللعب بأصابعه دون أن يهتم في البداية للتعبير، ولهذا فإنّ رأس دمية التمرين يكون مصنوعاً دون كبير عناية بملامحه، ويكفي أن يمثل بوجه عام شكلاً فيه الخطوط الكبرى للملامح الإنسانية من خطوط وسطوح، دون أن يكون مرسوماً أو أن يكون له عينان وفم وشعر وغير ذلك، أما الملابس فتكون كملايس دمي اللعب ولها ذات الوزن والمقاييس التي لدمي اللعب، والسبب واضح وهو التمرين على دمية لها ذات شكل الدمية التي يجري بها اللعب في المستقبل ووزنها، وتكون لدمي التمرين قمصان قصيرة، يحدد قياسها من الكتف إلى الأسفل بحيث يصل أسفل الثوب إلى حافة فتحة المسرح.

وهناك فائدة كبيرة من التمرين والتدريب بواسطة هذه اللعبة غير المعبرة، إذ إنها تجبر اللاعب على أن يزيد من عنايته بحركته، إذ لا يساعده أي مظهر خارجي من مظاهر اللعبة على التعبير، فإذا استطاع اللاعب أن يعطي الشخصية

المطلوبة للدمية التي لها وجه ولا ملامح تظهر طباعها، فإنه يكون اكتشف الشيء الأساسي في فن التحريك، حتى إذا ما وضعت في يده بدل الدمية التي لا شكل لها دمية معينة لها شكل وملامح، كان في وسعه أن يأمل في بلوغ درجة من الكمال في تحريكه الدمى.

٥ - الخياط في مسرح العرائس:

تدل تجربة السنين الطويلة في مسرح العرائس على أنه لا يكفي لإظهار الدمية بالشكل المناسب أن يكون لها ثوب مسبل على يد اللاعب، وإنما يجب أن يكون للدمية جسد، فمن المستحيل أن يظهر رجلاً سميناً أو امرأة حدياء اعتماداً على يد اللاعب وحدها، إن لم يكن تحت ثوب الدمية قماش مغموس بالنشاء يرسم لها أشكال الصدر والقوام.

والعادة أن يثبت ذراعاً الدمية على إصبعي اللاعب بوساطة أنبوبين من المطاط، وتكون الأكمام واسعة تبعاً لذلك، وهذه الطريقة لا تزال تتبع حتى الآن حين تكون الدمى ممثلة لأطفال أو لأقزام، وفي العادة أيضاً لا تلبس الدمية سروالاً حقيقياً وإنما يُعطى الثوب شكل السروال عن طريق الثنيات، إلا في حالة استثنائية يُصنع فيها سروال حقيقي وساقان حقيقتان، وعندئذ يكون وراء الدمية فتحة تنفذ منها يد اللاعب.

ومن الضروري في جميع الأحوال أن يكون الثوب طويلاً إلى حد يكفي لتغطية ذراع اللاعب، أما الدمى الصغيرة فيكون لها جسد بسيط يتألف من قطعتين مخطبتين فقط عند الكتفين والزوايا السفلى، وذلك لكي يكون للإبهام مكان كاف - وهاتان القطعتان - كما في الدمى الجاوية - تصنعان من قماش ثخين جداً توضع عليه طبقة من اللباد أو من الخيش، ثم يغطي كل ذلك بقماش رقيق ويخاط بآلة الخياطة.

ثم يثنى هذا القماش، ويبقى أحد الكتفين مفتوحاً لوضع الرأس الذي يتصل بشريط معدني يمتد إلى الجانبين ويعطي شكل الكتفين.

وحين يعين المدير أو المخرج الزمن والمكان اللازمين لحركة الرواية التي تصنع من أجلها الدمى، يبحث الخياط عن أحسن صور العصر لنقلها إذا لم يكن هناك رسام يعطيه المخططات اللازمة، ولهذا يجب الاطلاع على جميع تغيرات الأزياء عبر العصور.

الشعر المستعار: يمكن أن يصنع الشعر المستعار من خيوط حريرية أو صوفية تبعاً لما يكون الشعر طويلاً أو قصيراً، كما يمكن استخدام قطع من الفراء لهذه الغاية، وتثنى الخيوط من منتصف طولها وتخاط من هذه النقطة بوساطة ماكينة خياطة على قطعة من قماش التول لها ذات طول الرأس ابتداءً من أعلى الجبين حتى النقرة، وعرضها سنتمتران، ثم تلتصق قطعة التول على الرأس من منتصفه أي من أعلى الجبين حتى النقرة، ونأخذ بالإصاق الخيوط التي تمثل الشعر خصلة بعد خصلة على الرأس، وهنا يجب ألا نضع الصمغ على رأس الدمية مرة واحدة حتى لا تلتصق الخيوط بفوضى، وإنما نضع الصمغ بالتدريج ونلتصق الخيوط بعناية خصلة خصلة كما قلنا.

أما غطاء الرأس فيكون من النوع المناسب للثوب، وأخيراً فإن الحلبي يجب ألا تكون صغيرة جداً وإلا تعذر على الجمهور أن يراها.

وأخيراً: إن شكل الألبسة وألوانها يقررها بلا شك نص المسرحية الممثلة وقرارات المخرج، فلا يدخل في نطاق هذا الإيضاح أن نعطي قائمة بها أو ملاحظات توجه الاختيار. يكفي هنا أن نعطي بصدها بعض الوصايا.

إن الأقمشة المختارة يجب ألا تكون سميكة جداً ولا ثقيلة أكثر مما ينبغي، وذلك كيلا تعرقل حرية الأصابع في الحركة، ولذلك فشكل القص يكون «واسعاً» لهذه الأسباب، ومن المفيد القيام بتجربة على يد اللاعب قبل الخياطة النهائية، فإن ثوباً يكون مناسباً تماماً لهذه اليد يمكن أن يتشوه تماماً على يد أخرى. ولذلك تغير المقاييس تبعاً لذلك، كما يمكن عند الضرورة أن تزداد بعض الحشوات... الخ.

ومن الضروري بقدر الإمكان أن تكون الثياب بسيطة الشكل ليتمكن طيها بسهولة في الفترات التي ترتاح فيها الدمى وتحفظ في خزائنها، كما يمكن تنظيفها بسهولة بالفرشاة وغيرها، وكذلك فمن المهم (إلا في حالة الشخصيات البدينة جداً) أن تكون ثياب الدمى ذات مقاييس موحدة للقص، ونموذج للتجربة موحّد يساعد على دمج أي جزء من أجزاء ثوب مع أجزاء من ثوب آخر، وبذلك يكون المخزون من الثياب أكثر تنوعاً.

وملاحظة أخيرة بخصوص الثياب: ينبغي ألا ثقيلة بالترميزات وألا يُعقد شكلها، فكما أن اللعب يجب ألا يجري بألوان باهتة ولكن بتتابع الألوان الصافية، فكذلك الثياب التي تُصنع يجب أن تكون واضحة وأن يتحرى فيها التبسيط بقدر الإمكان، فضلاً عن أن مقاييسها الصغيرة لا تحتل الصنعة المبالغ بتفاصيلها التي لا تؤدي إلا إلى التشويش، خطوط كبيرة، سطوح ملونة واضحة، والأقل من التزيينات، هذه هي الصيغة الحسنة، وهي ستضطرنا إلى أن نكتشف في طراز الثوب الذي نقترحه أحسن الحلول التي تجمع العناصر الضرورية والمناسبة دون سواها.

٦ - النحات والرسام في مسرح العرائس:

على صانع الدمى قبل أن يباشر في تكوين وجوها وأيديها ذات الواجب الملقى على عاتق المصمم المسرحي، وهو أن يعرف نص المسرحية التي يحضر دماها؛ ليعرف ما هي الملامح المميزة لكل دمية، وهذا يعني أن النحات يجب أن يطلع أولاً على النص كما وضعه المؤلف؛ لبدأ بعد ذلك العمل الحقيقي الذي يسهم فيه عامل الصب، وهذا الأخير عليه أن يأخذ قالباً من الجص عن النموذج الذي صنعه النحات من الغضار، يكون بمنزلة السلبية من الصورة، ومتى حصلنا على هذا القالب نأتي بأوراق غمس طرفها الواحد بصمغ خاص مؤلف من «مزيج من الطحين والماء ونبدأ بإصاقها في هذا القالب قطعة بعد أخرى، حتى تأخذ شكله

تماماً وبالنسبة المطلوب، وعندها نستخرجها من القالب ونجففها في الشمس أو قرب النار، ثم نلونها تبعاً لما يقتضيه دور الدمية، على أن هذا العمل لا يكفي، فالدمى تأخذ على المسرح تبعاً لأشكالها ومقاييسها وألوانها شكلاً مختلفاً كل الاختلاف عن شكلها في الورشة، وذلك أنها تكون على المسرح في نطاق تختلف حدوده وإضاءته، فكأنها تدخل عالماً جديداً، عالمها الخاص، حيث نتحرى أعلى درجات التناسق بين الأشياء.

ولذلك فعلى المخرج والرسام المصمم ونحات الوجوه وسائر الفنيين أن يعملوا بحيث يقدمون كل مسرحية في نطاق الانسجام التام، ومتى تم هذا العمل يكون عمل النحات أو عامل الصب وصانع الوجوه قد بلغ غايته.

ثانياً - تحريك الدمى: (كوكوليا، ١٩٦٣، تلخيصاً)

١ - توجيهات عامة

الملاحظة الأولى: لا بدّ من وجود تمارين تنفذ أولاً باليد اليمنى، وبعد أن يتم تنفيذها بإتقان باليد اليمنى، تعاد برمتها باليد اليسرى، ثم تنفذ باليدين الاثنتين معاً وفي كل منها دمية، في حركة منظمة يراعى فيها تناسق الحركات في توقيت مشترك دقيق، وأخيراً تنفذها كل من اليدين بتمرين يختلف عن الذي تجريه اليد الأخرى في الوقت نفسه.

الملاحظة الثانية: كل حركة من حركات التمرين تنفذ أولاً ببطء شديد إلى أن يتمكن اللاعب من آلية الحركة ويتقنها، ثم تزداد السرعة والوتيرة بالتدرج مع مراعاة الدقة دائماً في أثناء التنفيذ.

الملاحظة الثالثة: في كل التمارين تستخدم دمية خاصة بالتمارين.

الملاحظة الرابعة: الوضع الأساسي للاعب، وتجب مراعاته بدقة هو التالي: الجذع منتصب، والعضد مرفوع إلى الأعلى، والساعد شاقولي تماماً، وأقرب ما

يمكن إلى الوجه، وثنية الذراع إلى الداخل (الأنسي)، والنظر متركز على الدمية التي تحرك، وفي التمارين التي يقف فيها اللاعب في مكانه لا يبرحه، تكون الساقان متباعدين قليلاً ووزن الجسم موزعاً عليهما بالتساوي.

الملاحظة الخامسة: يُعبر ارتفاع الدمية بشكل مناسب، ويتأكد اللاعب بصورة مستمرة من بقاء هذا الارتفاع على ما كان عليه، فهذا شرط أساسي من شروط التحريك الجيد؛ لكي نعطي النظارة شعوراً بأن الدمى تتحرك على أرض وهمية لا يرونها، بالطبع يجب أن يتصور اللاعب هذه الأرض بدقة، لتظل الدمى سائرة «فوقها».

الملاحظة السادسة: تختلف الأوضاع التي يتخذها العضد والساعد باختلاف قامة اللاعب، ذلك أن وضع الساعد هو الذي يقرر كل شيء، ويجب أن يكون شاقولياً تماماً، فإذا كان اللاعب قصير القامة وجب أن يكون عضده مرفوعاً تماماً، وإذا كان اللاعب طويل القامة وجب أن يقصر قامته عن طريق ثني إحدى الركبتين بما يكفي؛ لتظل اللعبة وحدها هي التي تبدو من فتحة المسرح.

٢ - كيف يكتسب اللاعب البراعة في فن التحريك:

القوة والثقة: إن تحريك العرائس عمل على درجة من الصعوبة، فقد رأينا كيف يجب أن يكون الذراع مرفوعاً إلى الأعلى وشاقولياً بصورة مستمرة، وفي هذا دليل على أن اللاعب في مسرح العرائس يجب أن يقوي جسمه بكامله، فقد يحدث أن تدوم بعض المسرحيات ساعتين كاملتين، ولذلك فإن المبتدئ يصادف خلالهما صعوبات جسدية كبيرة، ثم إن اللاعب إذا تعب بدأت الدمى ترتكب في حركاتها أخطاء أساسية، ومن التعبيرات الشائعة عن هذه الأخطاء قولهم: إن «الدمية تهبط» أي أنها تبدأ بالانخفاض تدريجياً نتيجة لتعب اللاعب، ولا يعود يبدو منها للنظارة إلا جذعها بدءاً من الخصر، ثم ما تزال تنخفض أكثر فأكثر حتى تختفي

تماماً عن الأنظار، وعندها يفيق اللاعب على نفسه فجأة، ويرفع ذراعه وتعود الدمية إلى ارتفاعها الأول. أين الخطيئة هنا؟ الخطيئة في أن اللاعب لا يملك القوة الكافية في ذراعه، أي أنه لم يمرن عضلاته التمرين المناسب، ولذلك فهو لا يستطيع أن يحافظ على ذراعه في الوضع الأصولي الذي هو ليس وضعاً طبيعياً في الأصل، وتبعاً لذلك فإن قوة الذراع المرفوع لا تلبث أن تضع شيئاً فشيئاً ويميل الذراع تدريجياً و«تهبط الدمية».

ويقال كذلك في أوساط اللاعبين في صدد الأخطاء: إن «الدمية تتحني»، أي أنها تنتثني إما إلى الأمام وإما إلى الورا أو ذات اليمين أو ذات اليسار، ويقارب رأسها قدميها. وهذا راجع إلى ذات السبب السابق، وهو سرعة التعب الناشئة عن عدم قوة العضلات والعناية بتمرينها. وهناك أخطاء مماثلة أخرى في حركة الدمية ولكنها لا تبدو مرئية من النظرة الأولى، وإنما تشترك مع السابقة في أنها لا تعطي الحركة الصحيحة والوهم الصحيح. وعلى ذلك فإن اللاعب الذي يقوي ذراعه ويده، يحصل على قوة وتمكن وثقة في تحريك الدمية تتجيه من الأخطاء. وما دام اللاعب لم ينل هذه القوة وهذا التمكن والثقة، تكون الدمية هي التي تحركه وليس هو الذي يحركها.

وسيسأل اللاعب المبتدى: أي الأعضاء أقوى بالتمرين؟ وماذا أفعل؛ لأحصل على هذه القوة؟ ويجيب نفسه بأن الذراع أول ما يجب تقويته. وهذا صحيح من حيث النتيجة، ولكنه غير صحيح من ناحية الترتيب الذي يجب أن تسير عليه تمرينات اللاعب في مسرح العرائس. فعندما يرفع اللاعب ذراعه بالدمية إلى أعلى، ويثبت عليها أنظاره ولا يرفعها عنها لحظة واحدة، يحدث أن ينسى نفسه والمشية الصحيحة، وإذا به يجد نفسه على ساقين ثقيلتين ضعيفتين متعثرتين.

وبالتالي، وما دام اللاعب يقف على ساقيه، وهما نقطة ارتكاز الجسد كله، فيجب أن يكون التمرين الأول للاعب منصّباً على ساقيه، ذلك أنهما إذا تخاذلنا

أمكن للدمية أيضاً أن «تهبط» أو «تتحني» أو «تنثني». وكل خطوة سيئة يخطوها اللاعب حين تكون أبصاره مثبتة على الدمية، يمكن أن تفقده توازنه، وتفقد الدمية نقطة ارتكازها.

وعلينا ألا ننسى، فوق ذلك اللاعبين قصار القامة الذين لا يستطيعون أن يحافظوا على الدمية في الارتفاع المناسب فوق فتحة المسرح، حتى ولو شدوا أذرعهم إلى الأعلى بأقصى ما يمكن من القوة، فهو لاء اللاعبون يتحتم عليهم أن يلبسوا أحذية خشبية (قباقيب) قد يصل ارتفاعها إلى عشرين سنتيمتراً في بعض الأحيان، ولا ريب في أن هذه الأحذية عقبة يواجهها اللاعب قصير القامة إلى أن يتمكن من التعود عليها، والحصول على حركة سير سهلة ومضبوطة. ولذلك يجب على اللاعب قصير القامة أن يمرّن ساقيه بمزيد من الاهتمام وينصح بإجراء التدريبات مع لبس القباقيب.

كما لا بدّ من تمرينات للساقين وتمرينات الجذع:

وتأتي تمرينات الجذع في المرحلة التالية، والجذع هو الذي يسند الذراع المرفوع، ولذلك فإنه في حالة رفع الذراع يكون في وضع متعب لأنه غير طبيعي ويشكل قوساً، ولتجنب ما يطرأ على الجذع من تعب وأضرار تنفذ هذه التمرينات تباعاً.

وتمرينات الكتف:

حيث الكتف هي سند الذراع، ولذلك من الضروري تركيز الانتباه عليها وتنميتها وتقويتها وجعلها خفيفة الحركة، وذلك لتفادي ما يمكن حدوثه في أثناء حمل الدمية من رجفة ومن تشنج.

وتمرينات لمنع التشنجات في الذراعين وتقويتها.

وتمرينات لتقوية الكف:

والكف التي تكون تارة صلبة وتارة مسترخية، وفي جميع الأحوال مرنة وخفيفة، هي التي تؤثر في حركات الدمية وتحددها، ولذلك فالتمارين التي تجري للكف مهمة للغاية، وهي تجري والذراع مرفوعة.

وتمرينات الأصابع:

والأصابع آخر الأجزاء التي تمرن وأكثرها أهمية، وتجري تمرينات الأصابع واليد مرفوعة.

٣ - كيف يكتسب اللاعب المرونة:

يصادف اللاعب على المسرح كثيراً من العقبات أهمها المناظر والممثلون الآخرون وأخيراً «جمود» الدمية، ولما كانت سورية خلواً من المسارح المهيئة خصيصاً للعرائس التي تنزل فيها المناظر من السقف، فإن هذه المناظر و«الكواليس» تقوم على الأرض التي يقف عليها اللاعب، وعليه أن يفسح في المجال لها دون أن تتأثر الدمية من ذلك، نضيف إلى ذلك الصعوبات الأخرى كالممثلين الآخرين الذين يكونون معه في ذات الوقت على المنصة، والمساعدين الذين يسلمونه المعدات والملقن وغيرهم، وبينما تكون المسافة بين الدمي واسعة بعض الشيء تكون ضيقة فيما بين الممثلين إلى أدنى حد، ويتحتم على كل منهم أن يفسح المجال للآخرين. ولكن يجب ألا يؤثر هذا في حركة الدمية كما أسلفنا. وبنتيجة تعب اللاعبين الذين تمت أذرعهم إلى الأعلى، ولما سبقت الإشارة إليه من صعوبات وغيرها كثير وغير متوقع، يبدأ اللاعب بحس بتصلب، وتتشنج الدمية على ذراعه، وإذا كنا نعرف أن وجه الدمية جامد لا يتحرك، فإننا نعرف أن هذا الجمود يمكن ألا يكون ملحوظاً إذا كانت حركات الدمية مستمرة، واللاعب لا يوى هذه الحركات، ولكنه يحسها، ولذلك يجب أن تعمل يده بأكثر ما يمكن من الاسترخاء والليونة والسرعة، فكأنها مسبلة إلى جانب جسده، واللاعب يبلغ هذا الإحساس، إذا هو تمرن كل يوم، والتمرينات ينبغي أن تتناول الذراع، وتتاول

أيضاً حوامل الذراع أي الكتف والجذع والساقين، لذا لابد من إجراء مجموعة من التمارين يومياً لاكتساب المرونة واستمرارها.

٤ - التعبير:

للدمية تعبيرها الدائم الثابت الذي يدل على طبيعتها، غير أن هذا لا يعني أنها تعجز عن التعبير عن أشياء أخرى تخرج عن ملامحها الأساسية، هل الإنسان الحزين الشقي لا يجد لحظات من السعادة؟ وهل الإنسان السعيد أبداً لا يجد نفسه في مواقف حزينة؟ إن جمود وجه الدمية على تعبير معين يقابل الملامح الأساسية للطباع عند البشر، ولكن قدرة كل دمية على التعبير أوسع بكثير، وسبيلها إلى ذلك الجسد كله شأنها في هذا شأن الممثل الحي.

والدمية تبدو سهلة التحريك للوهلة الأولى، ولكن ما أن يلبس اللاعب المبتدئ الدمية في يده، ويريد أن يظهر بها شعوراً معيناً حتى يجد نفسه عاجزاً فجأة، ولو كان قبل هذا قد أحاط بالطرائق الفنية كلها، وتغلب على سائر الصعوبات، فكيف يستطيع أن يعبر عن الفرح والحزن والغضب وما إليها من الانفعالات المتطرفة القصوى؟ وكيف يعبر عن المواقف المتبدلة التي لا تتطلب الكثير من الحركات الخارجية؟ إن كل ما يمكن للإنسان أن يفعله في بعض المواقف يجب أن تفعله الدمية أيضاً، ثم إن الدمية أصغر بكثير على المسرح من الإنسان عليه، ولذلك فحركاتها يجب أن تكبر بعض الشيء حتى تصبح مرئية، ولا بد للاعب في كل مرة يريد فيها أن ينقل حركاته إلى الدمية من أن يحس بعض التردد ويتساءل: لو كنت أنا في مثل هذا الموقف ماذا كنت أصنع؟.

وإذا ففي الدراسة التي تنصب على الدمية، يجب على اللاعب أن يبحث عن العون في التمرينات التي تساعد، ليعرف أقصى إمكانات جسده في التعبير، ويطورها، وهنا يلعب خيال اللاعب دوراً كبيراً، وينمو بلا ريب نتيجة لهذه التمرينات، لذا نخطب المتدربين قائلين:

لنسحَ عن طريق التمرين إلى أن نحصل على أكبر قسط من إمكانية التعبير:
١ - بالفخذين ٢ - بالساقين ٣ - بالقدم وحدها ٤ - بالعضدين ٥ - بالساعدين
حتى الرسغين ٦ - باليدين وحدهما ٧ - بالأصابع وحدها كلاً على حدة ثم
مجتمعة ٨ - بالرأس ٩ - بالجذع ١٠ - بالجسد كله.

ومن خصوصيات التنفيذ:

١ - كتابة الأرقام: نكتب بوساطة الأعضاء المشار إليها على لوح وهمي، الأعداد
من الصفر حتى التسعة مع السعي لكتابتها بأكثر ما يمكن من البساطة ودون
زخرف؛ لتكون مرئية تماماً ومقروءة لمن يحتمل أن يراها، يجب أن تتم هذه
«الكتابة» بخفة وسهولة.

٢ - كتابة الحروف: لنفعل ما فعلناه بالنسبة إلى الأرقام، ولكن لنكتب هذه المرة
حروف الأبجدية بالخطوط المختلفة، متصلة ومنفصلة.

٣ - كتابة الكلمات: تتبع ذات الطريقة الآتفة الذكر.

٤ - الرسم: لنرسم على اللوح الوهمي ما نراه من أشياء كالمنازل والأشجار
والحيوانات وغيرها.

٥ - تسجيل الأفكار: إن قرأنا في النص الذي نمثله جملة تعبر عن فكرة كاملة،
فلنحاول أن نعبر بالحركة عنها.

٦ - الألعاب الإيقاعية: يقرأ أحدهم قصيدة شعرية، فلنحاول أن نعبر عن معناها
بكل جزء من أجزاء الجسم المشار إليه.

١/٤ - الوضع الأساسي لذراع اللاعب وكتفه ويده

إنَّ الوضع الأساسي لذراع اللاعب يبقى هو نفسه مهما كانت الدمية، إلا إذا
كانت الدمية تمثل حيواناً، عندها يختلف الوضع اختلافاً قليلاً، إذ يتوجب إعطاء
الحيوان وضعه الطبيعي الأفقي حين يكون ذا أربعة قوائم.

والوضع الأساسي المشترك بين الدمي — عدا الحيوانات — هو كما يلي:
يرفع الذراع إلى الأعلى ليكون عمودياً، دون شد أو تصلب ولكن بمرونة ورخولة،
يدفع به إلى الخلف أكثر ما يمكن، ويكون العضد خلف الأذن مع السعي إلى بقاء
الرأس منتصباً وعدم إحنائه إلى الأمام.

وحين يرتفع الذراع ترتفع الكتف قليلاً معه، ولكن ما أن يبلغ الذراع مكانه
الأصولي حتى تعاد الكتف إلى وضعها الأصلي على ذات الخط الأفقي مع الكتف
الأخرى، ويكون الذراع قد «علق» في وضعه الثابت الذي يجنبنا كل هبوط في
الدمية، وسقوط لها عن مستواها المفروض.

وإذا تأملنا وضع اللاعب من أمام خلال هذا الموقف، وجدنا أن العضد^(١)
مائل قليلاً إلى الجانب، ولذلك يجب أن يميل الساعد^(٢) فوق الرأس بالزاوية نفسها،
وعندها يكون المرفق^(٣) (الكوع)^(٤) هو ذروة المنحنى المشكل من العضد والساعد،
أما الكف فتكون عمودية تماماً على الكتف.

هذا الاتجاه هو محور الدمية، وحركة المرفق التي لا يراها النظارة هي التي
تعطي الدمية الحركة الحية، ولذلك فالمرفق يجب أن يكون رخواً ليناً، ولو تصلب
فإن الدمية تضيع محورها، ويميل رأسها نحو قدميها. وحتى لو أمكن أن نجعل
الكف عمودية على الكتف — في حال تصلب المرفق — فإن الدمية تتصلب ولا
يكون ثمة فرق بين أن تكون معلقة على الذراع المشدود وبين أن تكون معلقة على
عصا.

(١) العضد: ما بين المرفق والكتف.

(٢) الساعد: ما بين المرفق والكف.

(٣) المرفق: موصل الذراع بالعضد.

(٤) الكوع: طرف الزند الذي يلي الإبهام.

أما الكتف فيجب أن تكون هي الحامل للذراع بكاملها، وليمكن ذلك يدفع الساعد إلى الخلف بعض الشيء.

أما الرسغ^(١) فيجب أن يبرز باستمرار إلى الخلف، حتى تتخذ الدمية الوضع الطبيعي للإنسان، فالقسم الأعلى من جسد الإنسان مائل قليلاً إلى الأمام، ولو دفعنا الرسغ إلى الخلف، فإن راحة الكف لا بد أن تتحني إلى الأمام، وما دام جذع الدمية يمتد على راحة الكف، فإن الأصابع التي تحمله سوف تحني هذا الجذع قليلاً إلى الأمام دون أن ينحني رأس الدمية، ولذلك فالسبابة التي تحمل الرأس يجب أن تكون إلى الورا.

٢/٤ - الدمية التي تحملها اليد وتحركها الأصابع

يحمل اللاعب الدمية باليد اليمنى، على أن تكون اليد اليسرى متمرنّة؛ لتستطيع حمل الدمية كذلك، إذ تعرض أحوال يجب على اللاعب فيها أن يحمل دميّتين ويحركهما معاً. وإنما جعلنا الدمية تحمل باليد اليمنى لأنها هي الأقوى (إلا عند الرجل الأعسر). ويكون رأس الدمية مشكوكاً على السبابة التي تدفع إلى الخلف أكثر ما يمكن، بينما الخنصر والإبهام يحركان يدي الدمية، ويتعين هنا أن نخفض الخنصر قليلاً لتكون يدا الدمية على السوية نفسها، ولا حاجة إلى القول: إن الوضع الأساسي للذراع يبقى كما سبق الشرح.

٣/٤ - الدمية التي تحملها اليد وتحركها القضبان (الجاوية)

إن تحريك يدي الدمية بالقضبان أكثر صعوبة من تحريكهما بالأصابع، إذ يحتم ذلك استخدام اليدين معاً، فباليد اليمنى تحمل اللعبة، وتمسك بالإبهام والسبابة العصا الخشبية الصغيرة التي تحرك الرأس في كل الجهات، بينما يكون الخنصر

(١) الرسغ: ما بين الكف والساعد. والباع: المسافة ما بين الكفين إذا انبسطت الذراعان يميناً وشمالاً.

والزند: أحد عظمي الساعد وهو أضخمها. والبوع: عظم يلي إبهام الرجل.

على خيط في داخل الدمية يصل بين كتفيها؛ لتكون ثابتة على اليد ولا تدور حولها، أما يد اللاعب اليسرى فتحمل قضيبين متصلين بيدي الدمية وهما اللذان يحركانها. ليس هناك أصول معينة لتحريك القضبان، بل أمر تحريكهما شخصي فردي تماماً، واللاعبون تختلف أيديهم كبراً وطول أصابع وإمكانات؛ ولذلك فاللاعب يحصل على البراعة في تحريك القضبان باجتهاده الشخصي وبالمران اليومي، وعليه أن يبدأ بتحريك يد واحدة من يدي الدمية بصورة مستقلة، ثم يحرك اليد الأخرى، أما تحريك اليدين معاً، فيأتي بعد ذلك ويمثل مرحلة متقدمة في فن تحريك العرائس.

٤/٤ - دمي الحيوانات ذات القائمتين

تحمل الدمي التي تمثل الحيوانات ذوات القائمتين كما تحمل الدمي التي تحرك أيديها بأصابع اللاعب، ويبدد اللاعب اليمنى، وتمسك العصا الصغيرة التي تحرك رأس الدمية من الداخل، كما تمسك الدمي التي تحرك يداها بالقضبان، وإذا كانت الحيوانات التي تمثلها الدمي قصيرة العنق، فالسبابة هي التي تحرك رأسها.

٥/٤ - دمي الحيوانات ذات القوائم الأربع

هاهنا يتغير الوضع الأساسي ليد اللاعب. فالعضد يظل مرفوعاً كما في الوضع الأساسي، أما الساعد فيميل إلى الأمام بصورة أفقية؛ ليكون ظهر الحيوان الأفقي (أي دميته) مستنداً على الساعد الأفقي، أما الكف فتكون شاقولية وتمسك بالرأس، وبذلك يحصل اللاعب على الوضع العادي للحيوان ذي القوائم الأربع.

٥ - حالات سكون الدمية وحركاتها الأساسية:

وضع الوقوف: إنَّ ما يجب الإشارة إليه هو أنَّ الدمية في حركتها يجب أن تكون مرنة رشيقة، وإننا نحصل على هذا بتأمين مرونة المرفق، ولكن دون أن نهبط به ونرفعه بشكل مرئي، إنَّ اللاعب البارِع هو الذي يحرك عضلات عضده

وساعده؛ لتكون الدمية مرفوعة باستمرار دون أن تصل هذه العضلات إلى درجة التصلب، وبذلك تكون الدمية ثابتة وحية في الوقت نفسه.

وضع الجلوس: لنظهر بوضوح كيف تجلس الدمية، يجب أن نراقب حركات الإنسان حين يجلس، فهو حين يصل إلى كرسي سيقعد عليه، ينظر إليه أولاً في الغالب ثم يلتفت ويوليه ظهره، وعندها يحني القسم الأعلى من جذعه إلى الأمام، ويجلس وينصب جذعه، ولكي يصل اللاعب إلى تحريك الدمية بحركات مشابهة يفعل ما يأتي:

- ١ - الذراع في وضعه الأساسي، وجه الدمية ملتفت إلى الكرسي.
 - ٢ - تنتشي الدمية بوساطة القبضة قليلاً إلى الأمام، فيحنى أعلاها على الكرسي.
 - ٣ - تستعيد الدمية وضعها الأساسي بعد أن رأت الكرسي وانتصبت.
 - ٤ - تحرك الراحاة إلى الخلف لتستدير الدمية بزاوية ١٨٠ درجة ويكون ظهرها إلى الكرسي.
 - ٥ - تنتشي اليد من جديد نحو الذراع من رفع الرسغ إلى الخلف، وبذلك تكون الدمية قد انحنى نصفها الأعلى وتأهبت للجلوس.
 - ٦ - يوضع ظهر الراحاة على الكرسي، الدمية جلست، وفي ذات الحين ترفع ركبتا الدمية باليد الأخرى لتأمين الوضع.
- كل هذه الحركات يجب أن تنسق جيداً، والتمرين العملي يوضحها أكثر من الوصف.

الجلوس على الركبتين: إذا نظرنا إلى إنسان يجلس على ركبتيه وجدناه ينحني فجأة مع إمالة جذعه بقوة إلى أمام، وعندما يتم إحناء القسم الأسفل من جسده يعود القسم الأعلى فينتصب بسرعة، فماذا يفعل اللاعب بيده؟

- ١ - يدفع المرفق إلى الأمام.

٢ - يُحنى العضد حتى يصبح أفقياً، وفي الوقت نفسه يرجع يده إلى الوراء، حتى يقارب الساعد العضد، وتعود الكف إلى الوضع العمودي.

٣ - وفي الوقت نفسه تمتد اليد الأخرى تحت ثياب الدمية؛ لترفعها وتسويها على ركبتها كما يفعل من يجلس على ركبته.

وضع الاستلقاء: حين نقوم بكل حركات الجلوس لدى الدمية كما شرحناها آنفاً تسترخي الراحة، والأصابع سلامية بعد سلامية حتى تبلغ وضع الاستلقاء إن كان على ظهرها وتسحب اليد، وإن كان استلقاء الدمية على جانبها تدار اليد بهذا الاتجاه ثم تسترخي وتسحب.

سير الدمية: يكون سير الدمية في اتجاهين مختلفين: إلى الأعلى فالأسفل، وإلى الأيمن فالأيسر، وتحرك اليد كما يلي:

١ - اليد في وضعها الأساسي بشكل يجعل الراحة والأصابع ووجه الدمية إلى الأيسر (أو إلى الأيمن).

٢ - تخفض اليد، فكأن الدمية تتحني للتحية (بتقاصر الركبتين).

٣ - ثم ترفع اليد.

٤ - ثم تدار؛ لتتخذ الوضع الأساسي.

٥ - ثم تدار اليد في الاتجاه الأيمن هذه المرة (أو الأيسر إن كنا بدأنا بالأيمن).

٦ - ثم تخفض اليد من جديد.

٧ - ثم ترفع حتى تبلغ الوضع الأساسي، وهكذا...

ولكي تستطيع الدمية القيام بالحركة الصاعدة والهابطة في أثناء السير، يجب أن يحرك اللاعب كل جسده صعوداً وهبوطاً فيظهر هذا على الدمية. واللاعب هنا يمشي على رؤوس أصابعه بخطوات صغيرة مع ثني الركبتين ومفصلي القدمين؛ ليحصل على حركة الصعود والهبوط في الدمية، وعلى اللاعب أن يخطو بالرجل

اليسرى حين تتحني الدمية في حركة التحية (الحركة التي وصفناها) إلى الجهة اليسرى، وكذلك يخطو باليمين حين تتحني الدمية في حركة التحية إلى الجهة اليمنى.

هذا هو مبدأ حركة السير، على أن التمرين هو الذي يجعل الحركات تتلطف وتتسجم في توقيت عفوي مضبوط دون أن يبدو على اللاعب أنه يفكر في الحركة ويدرسها، أو أنه يقول في نفسه: «الآن سأدير يدي، الآن سأتحني... وهكذا».

ويجب القول: إن الانحناء أو الميل إلى جانب وآخر في أثناء السير يجب أن يكون خفيفاً يكاد لا يلحظ، وكذلك تقاصر اللاعب على ركبتيه يجب أن يكون خفيفاً إلى أبعد حد.

ركض الدمية: الركض من حيث الأساس كالسير، ولكن اللاعب بدل أن يسير متقاصراً متطاولاً على ساقيه يركض بخطوات قصيرة، أو يقفز بخطوات قصيرة مع التقاصر والتطاول. وكذلك الشأن بالنسبة إلى تحريك الدمية بالذراع، واللاعب المجرب لا يتقيد بالحركات الموصوفة يمينا ويساراً في أثناء الركض، لأن ذراعه تقوم بالحركات اللازمة من ذاتها في أثناء ركضه.

الدوران: دوران الدمية أشد حركاتها تعقيداً، لأن رقابة اللاعب على الدمية تقل في أثناء الدوران، وتقع أخطاء منها التالية:

- ١ - تخرج الدمية عن محورها.
- ٢ - أو تندفع إلى الخلف في نهاية الدورة.
- ٣ - أو تفقد ارتفاعها وتهبط. ولتجنب هذه الأخطاء سنشرح كيف تدور الدمية.
- ١ - تكون الدمية في وضعها الأساسي ووجهها إلى النظارة.
- ٢ - لنفرض أن محور الدمية، أي خط اليد - الكف هو أيضاً محورنا نحن، وأننا ندور مع الجسم نصف دورة (١٨٠ درجة)، حتى يصبح ظهرنا

نحن للنظارة. إن وجه الدمية يمكن أن يظل في هذه الحالة مكانه ولا يدور، فكأنها إنسان وجهه إلى ظهره. وهذه الطريقة في دوران الدمية خطأ. أما الطريق الصحيحة فهي أن ندير ذراعنا حول محوره إلى أقصى حد، وهو يدور ثلاثة أرباع دورة كاملة، أي يصنع حركة زاويتها ٢٧٠ درجة. فإذا أدركنا جذعنا بالمقدار الباقي وهو ٩٠ درجة. أي ربع دورة، تكون الدمية أجرت دورانا كاملاً حول محورها، وبان وجهها على التوالي كما يلي: الوجه من الأمام، ثم من الجانب ثم من النقرة، ثم من الجانب الآخر فمن الأمام.

٦ - الحركات المفيدة:

بعد أن أكدنا أهمية التمرينات التمهيدية التي من شأنها أن تطور عضلاتنا وتقويها وتعطيها استقلالها في الحركة، ننقل إلى بيان أهمية التمرينات التي تقيّد مباشرة في حركة اللعبة.

وفي الفئة الأولى من هذه الحركات، نضع الحركات البسيطة التي ليس هدفها أن تعني شيئاً معيناً، وهذه الحركات نسميها المفيدة، على ألا يمنع هذا من أن يبحث اللاعب عن غيرها بنفسه، فليس في وسع (أي كتاب) أن يعلم كل شيء.

ملاحظة عامة:

في كل الحركات التي سنصفها، من الضروري تجزئة الحركة وزمن المجهود. فلو لم نفعل لكان من الممكن أن تكون الحركة عنيفة مفاجئة، كما لو شئنا أن نسحب حبلأ فانقلبت الدمية وهي تجره كتلة واحدة إلى وراء، في حين تجري الأمور في الحياة على الشكل التالي: يلتقي الذراعان على الحبل دون أن يتحرك الجسم أولاً، ثم ينشد الجسد بالتدريج وينقلب إلى وراء شيئاً فشيئاً حتى يبلغ «الجهد» مداه. وليس هذا شيئاً سهلاً، إذ ليس هناك في الواقع وزن يقاوم مجهود

الدمية، كما ليست هناك أرض واقعية تقف عليها الدمية. وعلى اللاعب أن يعوض هذا عن طريق التخيل، فكأنه يحسن بهيكل الدمية العظمى، بعضلاتها، وبارادتها في العمل، وبما تلاقيه من صعوبات أو بالحدود التي يقف عندها مجهودها لو كانت بشراً، أي أن على اللاعب أن يضع الدمية في نطاق آدمي أرضي، في نطاق جسد إنسان؛ ليستطيع بعد ذلك أن يلطف حركاتها على أساس خيال حر وتصرفات خيالية قد تكون غير معقولة، ولكن يبررها أن القائم بها دمية.

إجلال الدمية:

حين نجلال الدمية على كرسي أو على طرف المسرح الأمامي، يدس اللاعب يده الثانية الحرة في ثيابها ليكون منها ما يشبه الركبتين، وبهذه اليد المدسوسة في ثياب الدمية يمكن إعطاء النظارة الوهم بأن الركبتين تتحركان أو أن الدمية تضع ساقاً على ساق أو تدور على المقعد، وما أشبه ذلك من الحركات.

الدمية على ركبتها: حين تحني الدمية إلى أمام كما سبق وصف حركة إجلال الدمية على ركبتها، تمد اليد الأخرى الحرة فيمسك براحتها مرفق اليد الأولى، فتصدم ثياب الدمية بالساعد الجديد الممتد أفقياً فكأنه هو الأرض، وتكون حركة الثياب كحركاتها لو اصطدمت بأرض حقيقية.

الخيطة: نحصل على حركة الخيطة بيدي الدمية بإجراء حركات دائرية واسعة بيد الدمية اليمنى فوق القماش الذي تجري خياطته، ويكون موضوعاً على اليد الأخرى للدمية كما يكون السرج على الحصان.

تناول شيء من الأشياء: يكون اللاعب حاملاً الدمية بيده، وهنا ينحني بها، وبيده الحرة التي لا يراها الجمهور يتناول الشيء المطلوب حمله ويضعه بين ذراعي الدمية، ثم يرتفع بها وهي حاملة هذا الشيء كأنما تتاولته من الأرض.

وضع شيء من الأشياء على المسرح: تضعه الدمية مع الانحناء بنسبة ما يقضي حجم الشيء، فالشيء الكبير العالي يتطلب انحناء أقل وفتحاً للذراعين إلى أوسع حده، ليتسع للشيء المحمول.

وعلى اللاعب كلما أمكن ذلك أن يجري هذه الحركة مواجهاً بوجه الدمية الجمهور.

استخدام مكنسة أو مجرفة أو عصا: الخ... تصنع هذه الأشياء بحيث يكون لها امتداد إلى أسفل تحركه يد اللاعب الحرة الحركات المناسبة الصحيحة. انقلاب الدمية على ظهرها (الجسر): لتأمين هذه الحركة يمكن أن يلبس اللاعب الدمية بيده على قفاها، أي أن تكون راحة اليد إلى ظهر الدمية.

القفصاء: لتأمين قفصاء الدمية توضع يد اللاعب الحرة في ثياب الدمية كما في حالة الجلوس، ولكن يعطي لركبتي الدمية (المفروضتين) حجماً أكبر، ثم يرفعان (أي ترفع اليد الثانية) إلى أعلى. ويحني ظهر الدمية ويخفض رأسها إلى أمام.

القفزة: يتذكر اللاعب أن حركة القفز يكون الجسم فيها منحنيًا إلى الأمام عند الانطلاق ثم ينهض حين يصل إلى الأرض بعد القفزة.

صعود الدرج: لنعطي النظارة الوهم بأن الدمية تصعد درجاً يؤخذ شكل الثياب بعين الاعتبار.

فإذا كانت لا يمكن رؤيتها إلا من الوسط إلى الأعلى، يكون صعودها على الدرج جانبياً، ويخفي نصفها الأدنى عن النظارة بحاجز (درازين)، أما إذا كانت ثيابها طويلة تصل إلى القدمين فلا حاجة إلى الحاجز والإخفاء.

أما حركة الصعود فتكون كما يلي: تدخل اليد الحرة ثياب الدمية، وتساند رؤوس أصابعها على راحة اليد حاملة الدمية في مكان يقارب موضع حوض الدمية لو كانت بشراً، حتى تتحرك الفخذان حركة وهمية مطابقة للواقع.

وتظل الأصابع ملتصقة براحة اليد في أثناء الحركة، ثم ترفع اليد وتخفّض بحيث تبقى راحة اليد الحرة موازية لراحة اليد الحاملة الدمية، لأن الأصابع تمثل الفخذين اللذين يتحركان إلى أعلى، حتى يوشكا أن يصبحا أفقيين في حين أن راحة اليد تمثل الساقين اللذين يظلان عموديين وموازيين للجسد (يجري اللاعب حركة الصعود بنفسه)، ولكي يعطي الوهم بأن الساقين تصعدان بالتناوب فمرة اليمنى ومرة اليسرى، تفصل أصابع اليد اليمنى أو اليسرى عن الراحة بالتناوب؛ ليظهر أن الساق اليمنى ترتفع ثم تتلوها اليسرى.

هبوط الدرج: الحركة هنا أصعب لأن الساق التي تلقى إلى أمام تظل ممدودة بينما تنتهي الثانية، ونحصل على نتيجة جيدة إذا أدخلنا اليد الحرة تحت ثياب الدمية، وأثبتنا الأصابع على راحة اليد حاملة الدمية في مكان الحوض، وقمنا بحركة تفصل كفتح البيكار وإغلاقه في الوقت نفسه الذي تقوم به اليد حاملة الدمية بالهبوط بها تدريجياً بما يعادل درجات السلم.

رفع الثقل: تتحني الدمية وتلتقط الشيء المراد رفعه، يترك لهذه الحركة من الوقت ما يستلزمه الوزن، ثم تنهض الدمية بخفة إذا كان الوزن خفيفاً وبصعوبة وبحركة تبدأ بالصلب ثم بالرأس إذا كان الوزن ثقيلًا، مع شيء من التعثر أثناء السير.

العزف على الناي: تثبت قطعة مطاط حول كل من قبضتي الدمية، ثم بوساطتها تشد اليدين المتباعدتان إلى الناي، وتحركان على الناي.

العزف على القيثارة أو الطبل: يثبت القيثارة أو الطبل على إحدى اليدين بحيث تستطيع الأخرى أن تلامس القيثارة على أوتاره أو تقرع الطبل على وجهه، تدرس الحركات التي يجريها الإنسان لتقليدها بحركة الدمية.

الحركات الأخرى: وتجرب بالتتالي حركات القراءة والكتابة وقطف الزهور من الأرض أو الثمار من الهواء وارتداء القبعة وتمشيط الشعر ومسح الأنف وطي

الثياب وكيها وتسوية الفراش وجر حيوان من عنانه وتسييره بالربت على ظهره وهكذا...

٧ - الحركات التعبيرية:

في هذه الفئة الثانية من الحركات نضع تلك التي لها روح أو هدف يجلو زان القيام بعمل معين، وها هنا نكون بلغنا جوهر مسرح العرائس، والنقطة التي يبدأ منها تحوله من مهنة إلى فن، والقضية كما سنرى بسيطة وعظيمة في الوقت نفسه، فليس يكفي من أجلها أن نعطي الدمية حركات منقولة عن الحركات الواقعية، وإنما يجب أن ننفخ فيها الروح والحياة، وقد نحمل الابتسام إلى شفاه بعضكم حين نكشف لكم عن سر هذا الإبداع، ولكن الذين يبتسمون ليسوا هم الذي يصبحون فنانين مجيدين، وسيفهم الآخرون الكلام حين نقول: إنه يكفي اللاعب أن يخلص في محاولته نفخ الحياة في دميته لتدب فيها الحياة، إنه شرط كاف ولكنه شرط ضروري أيضاً، ولا مندوحة عنه، وعلى اللاعب أن يكون لدميته بمنزلة المبدع بكل معنى الكلمة، عليه أن يعطي نفسه بصورة كلية ومستمرة لفنه، عليه أن يقدح زناد الحياة في جسد الدمية الصغير، ومنذ أن ينقطع مد الحياة والحرارة الذي يبعثه اللاعب في الدمية، ويختفي الكائن الحي، لا يبقى سوى قطع من الخشب المحفور أو الورق اللابس ثياباً، لن يستطيع اللاعب أن يتجرد من العواطف التي يريد أن ينفخها في المشهد دون أن تذبل هذه العواطف وتموت في دميته، لن يستطيع لاعب هادئ بارد أن يعبر عن انفعال حار، وإنما عليه أن يحس هذا الانفعال في ذاته؛ لنستطيع الدمية أن تعبر عنه معه، وما إن نفهم هذه الحقيقة حتى تزول الشكوك والمنازعات التي تقول أطرافها: يجب أن تتحرك الدمية بكثرة لتكون حياة، أو لا يجب أن تكثر الدمية الحركات، والواقع أن الدمية يمكن أن تتحرك بكثرة دون أن تبدو عليها حياة كثيفة، إذا كان الذي يحملها لا ينقل إليها الخلجة الصادقة، إن هذا

السائل الغامض الذي لا ينقله إلا الحب، إنما يمرّ من قلوب اللاعبين إلى قلوب ما يحملونه من دمي.

ولا ريب في أن بلوغ درجة السهولة واليسر في تحريك الدمية بحيث تكون وحاملها كالجسد الواحد شرط ضروري، وضروري كذلك أن يملك اللاعب الكفاية من الخيال؛ ليدرك العواطف التي يعبر عنها بكثافة، وباكتمال هذه الشروط تكتمل لللاعب شروط النجاح، ويجب أن يعرف اللاعب أن الدمية طيعة في يده، وأن عينيها المرسومتين يمكن لهما أن تهتزا للتعبير عن رفض، وأن صدرها يمكن له أن يصعد زفرة. اطلبوا منها ما شئتم تعطيك ما أردتم..

من الناحية العملية، يجب الاعتراف بأن الحركات هي المظهر الأول لحصول الحياة في الدمية. وكلما كانت هذه الحركات متدرجة (ولاسيما حركات الرأس) كانت أقرب إلى الإنسانية، وكلما كانت بطيئة، كانت أجمل، وهذه الملاحظة ليس من شأنها أن تضعف ما سبق قوله من أن الانفعال الحقيقي يخلق خلجة تترجم عنها حركة مهما صغرت، ولكن العكس ليس صحيحاً، فليست كل حركة قادرة بالضرورة على أن تعبر عن انفعال، بل قد تكون حركة بلا معنى، ومجرد تمفصل يجب تبريره بنفع معين أو غرض معين، وإلا فيجب تجنبه لأنه قد يزعج القصة ويقلل من أهمية الحركات الأخرى الضرورية أو المعبرة.

ثم إن الدمية قادرة على أن تعيش حتى دون حركة، ولذا يجب البحث عن الأوضاع الثابتة المعبرة التي يتطلبها الموقف، فقد يكون لإمالة الرأس على نحو معين أو تخاذل الجسد بشكل خاص معنى كبير يعبر عن الانتباه أو عن الألم أكثر مما تعبر عنهما الحركة، وفي هذه الأحوال يجب ألا ينسى اللاعب أنه مطالب بإعطاء الدمية روحاً ولو لم يعطها حركة، يجب ألا يتركها، وإنما على العكس، أن يزيد من مدها بالحياة التي من دونها لا تستطيع أن تخاطب النظارة، ولا يكون وضعها سوى وضع وجه جامد معلق.

التحية: هناك عدة طرائق للتحية تعبر عن العواطف التي تكمن وراء التحية، وسنميز بين طريقتين منها، والطرائق الأخرى تتبع هذه أو تلك منهما.

١ - **التحية بالرأس:** الجسد يبقى جامداً، وبصر الدمية متجه إلى الشخص المحيا، وكل ما يجري إحناء الرأس بوساطة السبابة. والسرعة التي تجري بها هذه التحية (أو البطء) تعطي لها الطابع المميز. فإذا كانت الدمية تدير ظهرها لشخص، ثم تلتفت نحوه لتحييه بسرعة وتعود إلي وضعها الأول، فإنها تكون قد عبرت إما عن السخرية أو عن موقف مضحك. أما إذا التفتت إليه برأسها الثقافتاً بطيئاً حتى التفتت أبصارها بأبصار هذا الشخص، وترثت ثانية، ثم انحنت بكبرياء، وعادت ببطء إلى وضعها الأول، فإنها تكون عبرت عن التعالي، وهلم جرا...

وإذا فهذه الحركة الواحدة التي هي من أبسط الحركات الأولى التي يجري التمرين عليها، يمكن لها أن تكون ذات تعبيرات مختلفة حسب طريقة إجرائها. أو على الأصح: ليست الحركة هي التي تطبق على الشعور، وإنما الشعور هو الذي يطبق على حركة تملك اللاعب أليتها بشكل تام.

٢ - **التحية بالجذع:** وهنا تكون سلسلة المعاني التي يمكن أن تتخذها التحية أقل من تلك التي تعبر عنها التحية بالرأس، ذلك أن هذه التحية تعبر باستمرار عن الاحترام أو عن الخضوع، ومع هذا فإن عمق هذه التحية وسرعتها وطريقة أداء الدمية لها تعبر جميعها عن مشاعر مختلفة يختار بينها اللاعب ما شاء.

التحية بالانحناء مع هبوط الجسد ثم عودته إلى الحالة الطبيعية:

وفي هذه التحية يبقى الرأس مرفوعاً، وإنما يهبط الجسد هبوطاً خفيفاً إلى أسفل والأمام، ويرتد وهو متقاصر إلى الوراء بعض الشيء، ثم يعود إلى الانتصاب في وضعه الأول، وفي أثناء هذه الحركة تقوم اليد بحركة منحنية شبه دائرية توافق حركة الحوض في أثناء التحية، بينما اليد الحرة التي تدخل في ثياب الدمية تقوم بدور

الأحوال إلى الاختصاصيين، وأن يكون اللاعب نفسه ذا فكر مبدع جداً، إذ القضية تشبه عمل الساعاتي أكثر مما تشبه عمل اللاعب، على أننا كلما زدنا من تعقيد نظام تحريك الدمية ازدادت بالنسبة نفسها صعوبة البقاء في عالم الوهم، إن الميكانيك ليس عالم الدمية، وخير الحلول دائماً هو أبسطها، وليس هناك أي ربح من تطويرها، إذ ليس المهم ما تحمله هذه الحلول لنا، ولكن ما نعطيه نحن لهذه الحلول.

٢/٣ - المناظر أو التزيينات (الديكور):

المناظر نوعان: نوع يكون موازياً لواجهة المسرح، ونوع يكون مائلاً عليها أو عمودياً. وكلا النوعين مؤلف من مجموعة إطارات صغيرة الدرفات عرض خشبها ثلاثة سنتمترات وسمكها سنتمتران، وتغطي بخشب معاكس من ثخن (٣) ملمترات يلصق عليها قماش قطني.

إن هذه الإطارات تمثل الهيكل العظمي للمنظر وتؤمن متانتها. وبوساطة الخشب المعاكس نحصل على الخيال الحقيقي المطلوب، أما القماش فيسمح بتنفيذ حسن للدهان ويعطيه المظهر الكامل المطلوب من أجل الإضاءة.

والمناظر التي توضع بشكل مواز لواجهة المسرح تعلق من أعلاها بوساطة خطاف من الحديد (شئكل) على عربات صغيرة ذات عجلتين، كذلك التي تستخدم في الستائر، وهذه العربات تجري داخل أنبوب مستطيل له شق طويل ينفذ منه الظفر الذي يعلق به الخطاف، وبذلك يمكن لهذه العربات الصغيرة أن تجري من طرف الأنبوب إلى طرفه الآخر حاملة معها المناظر، ولذا فإن أنابيب الجرارات توضع بصورة موازية لواجهة المسرح أنبوباً بعد الآخر، وكل منها يحمل عدداً من العربات الصغيرة (من عربتين إلى خمس عربات) حسب طول الجرار وضرورة تغيير المناظر.

وإن عدد الجرارات والستائر التي في صدر المسرح وموضعها ومقدار البعد بينها وطول العربات الحاملة، وكل هذا يتبع الإخراج.

أما المناظر التي تكون عمودية أو مائلة على واجهة المسرح، فإنها تثبت بواسطة المفصلات، ويكون لسان المفصلة في النقطة المعينة من إطار المسرح، بينما يثبت القسم الآخر من المفصلة (الأنثى) في المنظر نفسه، فإذا كانت هناك مفصلتان على خط عمودي أمكن أن تثبت درفة المنظر ونجعلها حافظة لمكانها شرط ألا تكون بالغة الطول أو الوزن، وإلا كان علينا أن نستخدم طريقة إضافية في تثبيت المنظر بواسطة «خطاف» من الحديد مشابه لذلك الذي يستعمل في المناظر الموازية لواجهة المسرح، ويعلق هذا الخطاف على عربة من عربات الجرار المشار إليها آنفاً.

وقد يمكن لبعض درفات المناظر الموضوعة بصورة مائلة على واجهة المسرح والمثبتة بواسطة المفصلات أن تعلق عليها بدورها درفات أخرى بواسطة المفصلات، ثم يعلق خطاف الأخيرة بالجرار كما سلف الذكر، وبذلك تكون لدينا طرائق كثيرة محتملة، ويكون تثبيت الحوامل ورفعها سهلاً وقابل للإجراء دون ضجة، وتكون أماكنها سهلة التبين، والإخراج واضحاً دقيقاً وفق المراد خلال الخفلات المتعاقبة.

٣/٣ - الأجهزة الكهربائية:

إن تنوير مسرح العرائس يطرح القضايا نفسها التي يطرحها التنوير في المسرح العادي، ويحل بالطرائق نفسها أيضاً. والمهم إذاً أن تكون لدينا التجهيزات التي تسمح بتوزيع النور العام، وتركيز النور على بقعة معينة، وبتغيير الألوان وتغيير قوة الضوء الكهربائي، وكما هو الشأن في المسرح العادي، يكون في مسرح العرائس ما يلي: إضاءة مقدمة المسرح، وإضاءة سقف المسرح، والمصابيح الموجهة (بروجكتورات).

فأما إضاءة مقدمة المسرح فإنه يمكن تأمينها بوساطة سلسلتين من المصابيح يمكن إضاءة كل منهما على حدة في حين تطفأ الأخرى، وأما مصابيح السقف فتكون على المبدأ نفسها وتوزع بصورة متوازية مع الستار بين المناظر وعلى أبعاد مختلفة حسب ضرورات الإخراج، وتعلق بسلاسل تربط بحلقات حديدية كتلك التي تربط ستائر صدر المسرح.

وتجهز مصابيح السقف ومقدمة المسرح بحواجز معدنية مناسبة لا تجعل المنفرج يرى مصدر الضوء، وتفصل كل مصباح عن جاره، وبتمكننا من أن نضع على سطحها قطعاً من الزجاج الملون أو من الورق الرقيق الملون (السيلوفان أو الجلاتين). وتكون المصابيح موزعة بانتظام فواحد من لون وثنان من لوان آخر، وثالث من لون يختلف عن الاثنين، ثم تعود السلسلة نفسها، وتكون كل مجموعة مصابيح من لون واحد متصلة بشريط خاص يتصل بمفتاح له لون مصابيحها، وبذلك يكون في وسعنا أن نضيء كل مجموعة على حدة كلها أو نصفها، بثلاثة ألوان مختلفة، ويمكن كذلك أن نستغني عن فصل المصابيح بحواجز بين كل مصباحين متجاورين، إذا نحن استخدمنا مصابيح كهربائية ملونة، على أن هذه الطريقة لا تمكننا من الحصول على التنوع الكبير في الدرجات اللونية، كما هو الشأن في الطريقة الأولى، كما أن حرارة المصابيح قد تفسد الألوان التي طليت بها، فتميل إلى الإصفرار وتخفف من الأثر المطلوب.

والأجهزة التي وصفناها آنفاً تفيد في نشر الضوء على كل المناظر، وبذلك تخلق الجو المضيء، والأساس الذي تظهر فوقه آثار ضوئية أوضح وأبرز، والبقع الضوئية المركزة بوضوح وفق متطلبات الإخراج، هذه اللمسات الضوئية المشابهة لللمسات اللون في اللوحة الزيتية، يمكن الحصول عليها بوساطة المصابيح الموجهة (البروجكتورات)، وهي شيء يشبه صناديق معدنية مختلفة الأشكال فيها أسطوانة متحركة وعدسة وفي مقدمتها لوحة ملونة. فالضوء الذي يكون في الصندوق

توجهه الأسطوانة وتركزه العدسة المتحركة (حسب اقترابها وبعدها من مصدر الضوء) حيث نشاء، كما يكون في البروجكتور جهاز يسمح بتوسيع قطر فتحة الأسطوانة أو تضيقها، وبالتالي تتسع أو تضيق الفسحة التي يسقط عليها الضوء المركز. إن بروجكتورات مسرح العرائس مصغر بالنسبة إلى مثيلاتها في المسوح العادي، وهي مثلها في سهولة الاستخدام والإدارة وفق رغبة المخرج، وغالباً ما تثبت على حوامل تسهل حركتها ودورانها في كل الاتجاهات.

ولا بدّ لل تجهيزات الكهربائية المشار إليها لتكون كاملة، من لوحة كهربائية خاصة تديرها تسمى «الأرغن الضوئي»، وتنتهي إليها كل الخطوط وتكون فيها مفاتيح تسمح بتقوية التيار أو تخفيفه على كل خط وفق التبدلات المطلوبة في المشهد. وهذه اللوحة معقدة ولاشك وغالية الثمن حتى إن القليل من مسارح العرائس تملكها، وغالباً ما يستعاض عنها بلوحة بسيطة فيها مفاتيح تطفئ وتشعل وتخفف النور بالتدريج، وتسمح بالحصول على النتائج الضوئية بصورة مبسطة ولكنها كافية.

٤/٣ - الأجهزة الصوتية:

هل يمكن لمنجزات التكنيك العصري أن تقدم المعونة الكافية لمسرح العرائس؟ وهل يمكن لتجهيزات الصوت الإلكترونية أن تستخدم فيه وأن تكون مرغوبة؟ إن من بين الصعوبات التي يجابهها اللاعب في مسرح العرائس وجود فاصل بينه وبين الجمهور، هو حاجز المسرح. ولا يمكن لصوت اللاعب أن يصل إلى الجمهور، إلا إذا مرّ من المنفذ الوحيد وهو فتحة المسرح، ولكن موجات صوت اللاعب تنتثر داخل المسرح خاصة وأن اللاعب يضطر بنتيجة الحركة التي يفرضها عليه الدور إلى أن يدير ظهره في الكثير من الأحيان إلى الجمهور، ولكن نقطة الضعف الكبرى في العمل المسرحي هي عدم سماع المتفرج لصوت الممثل أو اللاعب، وإذا ما اضطر الجمهور إلى أن يرهف سمعه، ويقوم بمجهود كبير للإصغاء، فإنه يفقد جزءاً كبيراً من مسرته ويضعف تركيزه على الملاحظة

البصرية والانفعال النفسي بمقدار ما يصرف من جهد للانتباه السمعي، إن مسرح العرائس ليس كالأشكال الأخرى من المسرح التي لا تتطلب انتباه المتفرج بمثل هذه القوة، ولذلك يجب أن يصل حوار الدمى إلى المتفرجين دون أن يبذلوا جهداً واضحاً، وههنا يبدو لأول وهلة أن استخدام الأجهزة الصوتية الكهربائية التي تكبر الأصوات وتوزعها في الصالة، أمر مرغوب فيه، ولكن هناك سببين مهمين يجعلاننا نعارض هذا الحل الميكانيكي.

أول هذين السببين فني محض، فلو وضعنا لاقطة صوت أو مصوتاً (ميكروفون) واحدة في مركز المسرح، فإن تقفات اللاعبين قريباً منها أو بعداً عنها تجعل أصواتهم متفاوتة القوة، وهو أمر لا يمكن إصلاحه إلا بتجهيزات معقدة ومراقبة يقوم بها كهربائي اختصاصي، ولو وضعنا أكثر من لاقطة صوت في حيز المسرح، تداخلت الأصوات التي تلتقطها الميكروفونات المختلفة الأبعاد في الوقت نفسه، وهو أمر لا يتلافى إلا بتجهيزات مهمة وكبيرة التكاليف يشرف عليها رجل اختصاصي، ونادراً ما تكون النتائج مرضية من الناحية الفنية.

والسبب الثاني نفسي، وهو أكثر أهمية، فلكي يعطي اللاعب روحاً لدميته، يجب أن يكون على صلة دائمة بها، وعن طريقها بالجمهور، ولكي يستطيع التعبير عن الحياة الداخلية التي يعطيها للدمية، يملك وسائل معطاة له ووسائل يأتي بها هو، فأما الأولى فهي الدمية وشكلها وملابسها وما إلى ذلك من مناظر متبدلة ومن النص المسرحي، وأما وسائله التي يقدمها هو فهي التمثيل والصوت، والتحريك والتعبير، وهي وسائل أهميتها غير خافية، إن أحسن نص وأبرع تحريك لا يعطيان شيئاً ما لم تدعمهما النبرات الدقيقة والإلقاء الحار، ومن السهل أن نرى كيف يمكن لبعض الممثلين أن يصلوا منذ الجملة الأولى إلى سيطرة كاملة على عواطف الجمهور، وكيف يبقى ممثلون غيرهم غائبين عن الجمهور رغم تجاربهم على المسرح، إن «اجتياز» خشبة المسرح إلى النظارة أول شرط من شروط الموهبة في الممثل

وأصعب هذه الشروط. وبالنسبة إلى اللاعب تتضاعف الصعوبة، إذ لا يستطيع أن يقيم الاتصال بالجمهور إلا عن طريق الدمية، فإذا أضفنا إلى الدمية وهي حاجز حاجزاً آخر بين اللاعب والمستمع هو الميكروفون أضفنا إمكانات اللاعب وجدواه إضعافاً كبيراً. أضيفوا إلى ذلك ما لا بدّ من حدوثه من تغير صوت اللاعب نتيجة للنقل الميكانيكي الكهربائي، تصلوا إلى أنه من الصعب في مثل هذه الظروف خلق الوهم الذي يقوم عليه أي عمل مسرحي في مسرح العرائس.

هذان السببان يجعلاننا لا ننصح أبداً باستخدام أي أسلوب من أساليب التكبير الصوتي في مسرح العرائس، وخير ما ننصح به اللاعب هو أن يُعنى بصوته بدلاً من أن يكتفي بإطلاقه، وأن يتعلم كيف يستخدمه، وليس من شيء يعادل حنجرة طوعها التدريب وتستخدم بمعرفة. وغاية الغايات في هذا الميدان وفي أي ميدان هي البساطة واستخدام الأساليب الطبيعية، وغالباً ما تحدث في مقدمة حاجز مسرح العرائس الذي يفصل اللاعبين عن الجمهور فتحات تسمح بمرور الصوت ذات درفات متحركة يمكن تغيير درجة فتحها وزاوية ميلها، وهي تسهل إلى حد كبير نشر الموجات الصوتية، على أن هذه الفتحات لها ضرر من جهة ثانية، إذ ينفذ منها الضوء، فتفسد على المتفرج وحدة المشهد وانحصاره في إطار فتحة المسرح.

٥/٣ - المنصة في مسرح العرائس:

يمكن القول: إن مسرح العرائس معتدل جداً فيما يتطلبه من أشياء ومهمات فنية، فالقضايا الفنية في مسرح العرائس بسيطة، ولا تتطلب أكثر حاجات المسرح الفنية اختصاصيين كباراً لسدها، ولذلك فإن أي شخص يملك شيئاً من البراعة والحس الفني يمكن له أن ينشيء منصة لمسرح العرائس، ولو كانت منصة بسيطة متحركة، ولمسرح العرائس بوجه عام، نوعان من المنصات:

١ - المنصة الثابتة في صالة العرض وتكون مبنية فيها.

٢ - والمنصة المتحركة التي يمكن فكها ونقلها بسهولة إلى مكان جديد.

وسنقصر كلامنا على النوع الثاني لأنه أكثر بساطة، وبالتالي سنكون أكثر وضوحاً ودقة في عرض مبادئها.

ثمة أنواع متعددة من المنصات المتحركة، فمنها ما هو على شكل آلة التصوير المغلقة (الكاميرا)، ومنها المنصة ذات الحاجز وغيرهما. على أننا بسبب نوعية هذا البحث لن نتوسع في وصف كل المنصات، وإنما نكتفي بنوع واحد هو أبسطها، ونصف تعليمات بنائه.

هذه المنصة فيها ثلاثة أقسام، الحاجز الأمامي، ومكان اللاعبين، ثم صدر المنصة (أو الحاجز الخلفي).

أ - فأما الحاجز الأمامي فهو يتألف من ثلاثة أقسام: المركز المفتوح والجناحين، على أن هذه الأقسام ليست ثلاثة بصورة إجبارية، وإنما وجدت الشكل هو عملي أكثر من غيره، وهذا الحاجز يمكن إنشاؤه من مواد صلبة (كالألواح الخشبية والمازونيت) ومواد خفيفة (كالقماش والخيش وغيرهما) على أن الشيء المهم هو أن يكون الحاجز - مهما تكن المادة الأولية المستعملة في إنشائه - أقوى وأثبت ما يمكن، ولذلك فمن الضروري أن يكون هيكل الحاجز من المواد الصلبة (كالألواح الخشبية أو أنابيب الحديد والألمنيوم)، أما مقاييسه فهي تتبع إرادتنا ونوعية المسرحيات وإمكانات الفرقة التي تعمل خلف المنصة أو لنقل على هذا المسرح. والعادة في بعض الدول ألا يقل عرض القسم الأوسط من الحاجز عن مترين أو ثلاثة، وألا يقل جناحاه عن المترين طولاً، وتكون فتحة المسرح في القسم الأوسط من الحاجز وعلى ارتفاع يختلف باختلاف الممثلين وطول قاماتهم، ويجب السعي لأن تكون الفتحة مرتفعة بحيث لا يتمكن النظارة من رؤية رأس الممثل، أما اتساع الفتحة فيختلف حسب الحاجة ويكون بين متر ونصف، ومترين ونصف طولاً بارتفاع لا يقل عن ثمانين سنتimetراً ويصل إلى ٢٥٠. والأفضل أن تكون الفتحة أو

إطارها من الخشب؛ ليسهل وضع الستار والإضاءة عليه، ولا حاجة بنا للقول: إن إطار الفتحة من جانب الجمهور يجب أن يكون جميلاً، ويمكن صنعه على حدة، بحيث يمكن فتحه وتركيبه وتغييره، وهذا الإطار يمكن أن يصنع من مادة خفيفة ولكنها صلبة، كالخشب المعاكس وألواح المازونيت، وليس من الضروري تثبيت الإطار على الحاجز الأمامي، وإنما يمكن الاكتفاء بتعليقه عليه على شيء من البعد، وفي الفراغ بين الإطار والفتحة توضع المصابيح والبروجكتورات التي تضاء بها المنصة.

ب - وأما القسم الخلفي فهو يتألف من إطار خشبي كبير مواز للحاجز الأمامي وموجود في صدر المنصة، ويكون عليه المنظر الخلفي للمشهد مرسوماً على قماش أو على ورق قوي. وهذا المنظر الخلفي هو الذي يكون أفق المناظر المختلفة (الديكورات) التي أمامه ويجب أن ينسجم معها ويكون له تقريباً عرض هذا الحاجز نفسه، ومن الضروري أن يكون القسم الخلفي أقوى ما يمكن، ويفيد عملياً أن نربط الحاجز الأمامي بالحاجز الخلفي بواسطة أنابيب حديدية أو من الألمنيوم فبذلك نحصل على ثبات المنصة بكاملها.

ج - مكان اللاعبين - وهو الموجود بين الحاجزين الأمامي والخلفي وتحيط به المناظر، ففي هذا الحيز يدور عمل اللاعبين، أما موضع الدمى التي لا يكون لها دور واللذين حين يستريحون فيكون في مكان آخر، ومكان اللاعبين يختلف اتساعاً باختلاف سعة الحاجزين الأماميين والخلفيين.

قلنا إن مكان اللاعبين تحيط به المناظر، وذلك لأن المناظر الجانبية (الكواليس) في مسرح العرائس تصنع من مواد مختلفة، ولكن التجربة دلت على أن الخشب المعاكس والمازونيت أحسن أنواعها بسبب خفتها وصلابتها، وهذه المناظر الجانبية يمكن أن تثبت بأشكال مختلفة.

فمنها ما هو معلق من أعلاه في الجزء الأعلى من الحاجز، ويكون قد هييء لهذه الغاية، وهذه الطريقة عملية لأنها توفر مكاناً كبيراً للاعبين.

ومنها ما هو معلق على حوامل موضوعة على الأرض. وهذه الطريقة ولو أنها لا تتطلب مكاناً كبيراً، إلا أن الحوامل الواقفة على الأرض لا يتوافر فيها عنصر الثبات، ويمكن أن تتقلب على الأرض، ولذلك تعدل المسارح بالتدريج عنها.

ومنها ما يوضع على درفات خشبية قوية وثابتة على الأرض، ولكن عيب هذه الطريقة صعوبة تثبيت الدرفات.

أما طريقة وضع المناظر في منصة مسرح العرائس فتتبع هذه القاعدة: المنظر الخلفي يكون موازياً لمقدمة المنصة، ويمكن أن يكون لوحة كبيرة مرسومة، أو أي شيء يشابهها كمنظر وأمامه شيء من الأشياء، ولكي تبدو أهمية المنظر الخلفي الذي لا يملأ صدر المنصة، لذا نضع على كل جانب من جانبي المنصة المناظر الجانبية التي لا تكون موازية للمقدمة وإنما مائلة نحو صدر المنصة وبذلك فإن مكان اللعب في المنصة يكون على شكل شبه منحرف.

الباب الثاني

الفصل السادس

مسرح العرائس

(التناقض - الاستخدام التربوي)

أولاً - أوجه التناقض في مسرح العرائس.

ثانياً - استخدام الدمى المتحركة كوسيلة تربوية.



الفصل السادس

مسرح العرائس (التناقض - الاستخدام التربوي)

أولاً - أوجه التناقض في مسرح العرائس:

١ - أوجه التناقض في موقف اللاعب:

إذا كان الممثلون في المسرح العادي فئات متميزة بعضها عن بعض، فلللاعبين في مسرح العرائس أكثر تمايزاً، ويؤلفون بدورهم أنماطاً مختلفة، ذلك أنهم بالإضافة إلى صفاتهم الشخصية، يحملون معهم شخصيات الدمى ويعملون بوساطتها، وقد درس الباحثون بما فيه الكفاية مواقف الممثل النفسية تجاه الشخصيات التي يتقمصها، ولكن نادراً ما حدث ذلك بالنسبة إلى ردود اللاعب حيال دميته.

والنمط الأول من اللاعبين هو اللاعب الذي لا تهمة الشخصية وإنما تهمة الدمية، فهو لا يعمل ولا يعبر إلا من أجلها، حتى يمكن القول: إنها شبه مرتبطتين عضوياً، الدمية لدى هذا النمط من اللاعبين تقف بينهم وبين الشخصية، ولذلك الشخصية لا تحيا ولا تتحول إلى كائن، وإنما تبقى دمية تلقى العناية إلى أقصى الدرجات، والنمط الثاني هو اللاعب الذي يمثل دميته فهو ينشغل بالشخصية التي يريد لها إلى حد ينسبه الدمية، وهذا يبقى ممثلاً يحمل دمية، ويحدث هنا ما حدث في الحالة الأولى، إذ لا تسكن الحياة في الدمية لأن اللاعب لا يعطيها العناية الكافية.

والنمط الثالث يمثل اللاعب الذي يحرك الشخصية تحريكاً دقيقاً عن طريق دمية والرقابة المطلقة، فيحتفظ بموضوعية دائمة، ولا يغيب عن نظره في أي وقت أن الدمية تمثل الشخصية. إن عقل هذا النمط من اللاعبين وإرادتهم الداخلية ملان دون توقف، ولذلك يحس النظارة في لعبهم بعض الجفاف.

الخطوة لدى الصغار ولدى الشعراء، وإذا كان عصرنا قد فقد تذوقه لها، فالسبب راجع إلى ما تطلبه الدمية من النظارة ولا تجده، ففي السينما نجد أحلامنا جاهزة، قابلة للاستهلاك فوراً، بل ممضوغة مهضومة، بينما يقتضينا مسرح العرائس أن نلاحق هذه الأحلام، وأن نمسك بها، وأن نعطيها شكلاً لنجد فيها النشوة، ولكن هذا المجهود الضروري الذي يطلب منا هو الضامن الأكبر للربح الذي نحصل عليه، والتناقض في الدمية يكمن في قدرتها على التعبير أكثر من الممثل، لأنها تملك من وسائل التعبير أقل مما يملكه الممثل، وفي أنها تدخل بنا دنيا الحلم لأنها جامدة، وأنها تجبرنا على إعطائها الجواب بسبب أنها خرساء...

٣ - التناقض في المتفرج:

إن السرور البديعي الذي يحسه المتفرج ذو آلية معقدة إلى أبعد الحدود، وكلما تقدمت حضارتنا ازدادت هذه الآلية تعقيداً، فالرجل المتوسط - والمتقف من باب أولى - والأديب والفنان، كلهم أكثر علماً وابتكاراً وعمقاً من الرجال القدماء، لأنهم أخذوا عن هؤلاء القدماء كل ما لديهم من آثار لا تحصى، فحفظوها وصنفوها وكتفوا خير ما فيها - كما قال الشاعر الفرنسي بول فاليري، وكان الرجل الابتدائي الذي يحضر المشاهد الدينية أو السحرية، أو يشاهد شخصية الإغريقي في أيام سوفوكليس، أو شخصية المركيز في القرن الرابع عشر يجدون من المسرة ما هو أقل نعومة وسمواً من المسرة التي يجدها الرجل المتوسط في عصرنا، ذلك أن عصرنا يمتاز على ما سبقه بأنه عرف تجارب السابقين وأضاف إليها تجاربه.

ما الذي يحدث في أنفسنا حين نحضر عرضاً مسرحياً؟ منذ اللحظة التي نأخذ فيها مكاننا نكون قبلنا «الدخول في اللعبة» قبلنا بأن نسهم بما يجري، قبلنا بأن ننظر إلى إطار المسرح وأقمشته، وما فيه من مناظر صنعت من نسيج أو من ورق مقوى، على أنها حقيقة مع علمنا بأنها مزيفة، ولا تضايقنا الأعمدة المسطحة ولا الجدران المزعزعة ولا أوراق الشجر المقصوصة من القماش،

وإنما نرى الأعمدة في كل حجمها والجدران في كل مقاومتها والأوراق كثيرة التنوع، بل أكثر من هذا، إذ نقبل باجتياز الزمان فإذا نحن مواطنون لإكثرا أو شيترا أو هرناني، إن موقفنا كمتفرجين يدخلنا مرة واحدة في عالم الأشخاص الذين يتحركون أمامنا، وهو أمر مدهش حقاً إذا فكرنا فيه، فالسهولة التي يتم بها دخولنا هذا العالم المتخيل كبيرة إلى حد أن أكثرية هواة المسرح لم يبحثوا أبداً عن سرها بل لم يفطنوا إليها...

كل ما يعرض أمامنا مزيف (ويجب أن يكون كذلك)، نعرف أن هاملت الذي يتجسد أمام أعيننا في جسد وحركات ومواقف، إنما هو لورانس أوليفيه، ومع هذا فإننا ننساق في اللعب إلى حد الانفعال في المواقف المؤثرة والضحك في المواقف الساخرة، وحين نحضر مسرحاً للعرائس نقبل عدداً أكبر من الأشياء غير المعقولة، فالدمى ليست بالحجم الطبيعي لمن تمثلهم، ونحن لا نراها إلا من منتصفها، ووجهها المصنوع من الورق جامد لا يختلج، والحركات التي تؤديها قاسية وغير دقيقة، وأصواتها غير متناسبة، ومشيتها غير حقيقية، كل شيء يركز على الوهم وعلى عمل فكرنا، وتقدم لنا الدمية بين الحين والحين مرتكزاً يتحيز عليه خيالنا وينطلق، وصيغة يسهل علينا ابتداءً منها أن نبتكر، وعلى هذا المخطط الذي يقدم لنا نوجه فكرنا وحلمنا حتى نبتدع الشخصية.

إن عمل فكرنا يمكن أن يكون خفياً غير واع حين نكون مستسلمين كلياً للنشوة البديعية، يمكن أن نستمتع بالمشهد ونحن ننسى أنفسنا فيه، ولكن نوعاً من الانفصام يجري خلال ذلك في ذاتنا، فيسمح لنا أن نلاحظ الموقف النفسي الذي يتركه التمثيل في أنفسنا، وحين نحلل ذواتنا نتذوق سروراً ناشئاً عن عمل أسمى، عمل يجمع في أنفسنا النظارة والقائمين بالتمثيل من دمي ولاعبين، حين نلاحظ أن مسرتنا موجهة، فنضاعفها، أما حين نستسلم للوهم كلياً فنقص سعادتنا الناشئة عن معرفة طبيعة النشوة، وننساها، نكون قد خففناها وألقينا على رأسنا دلواً من الماء،

حين نرتقي من العالم الموهوم، وهو عالم المسرح إلى الحقيقة التي هي المراقبة النفسية الداخلية فينا، نحس المسرة التي يمنحها عمل الفكر المرن، والقفزات الجامحة التي يشطح بها الخيال.

وقد كتب كوكوليا بعد الانتهاء من كتابه عن العرائس وتحريكها، وبعد عمله في سورية ما يأتي:

«ليس لي أن أزعج أنني استنفدت في الصفحات التي مرت موضوعي الذي تفرغت له، بل أعتقد أنني لم أت بشيء جديد لأكثرية اللاعبين، كان هدفي منحصراً في تسجيل تجربتي؛ ليفيد منها أولئك الذين «يدخلون المهنة»، وكل ما أرجوه أن تساعد ملاحظاتي على تسهيل مهمتهم في البحث، ومساعدتهم على أن يخدموا أكثر وبصورة أسرع قضيتنا المتواضعة والبديعة، ولو حدث أن رغب رجل ذات يوم، في أية بقعة من سوريا، أن يبعث الحياة في الدمى، ووجد في هذه السطور بضعة أجوبة عن الأسئلة التي يطرحها، فسأعتبر أن مجهودي كوفئ بهذا أحسن المكافأة، ولو حدث أكثر من هذا، فوجد في قراءة هذه الصفحات ما يزيد في معرفته الدمى وفي محبته لها، فسأقول في نفسي: لم يذهب عملي سدى». (بوجو كوكوليا)

ثانياً - استخدام الدمى المتحركة كوسيلة تربوية (ماتجيان، ١٩٨٩ بتصرف)

تعدّ الدمى المتحركة أحد الفنون الدرامية المرئية التي وجدت منذ آلاف السنين، وما يزال تاريخ نشأة هذا الفن وبدايته مجال إثارة للاختلاف والجدل لدى الكثير من المؤرخين والباحثين، فبعضهم يرى أنها استخدمت في الهند منذ أربعة آلاف عام، وبعضهم يرى أنها نشأت في مصر القديمة، في حين يرى طرف ثالث أنها نشأت في الصين، ومنها انتقلت لتنتشر في أوروبا.

ومهما كان الاختلاف على تاريخ نشأتها، فإن المتفق عليه بين جميع هذه الفئات أنها أحد رموز التراث البشري القديم، حيث استخدمت في تقديم الأساطير اليونانية والمعتقدات والطقوس الدينية القديمة، إضافة إلى عروض القصص الشعبية.

ونظراً لهذا التاريخ الطويل والعريق، وهذا الانتشار العالمي الواسع، حظيت هذه الدمى بمكانة خاصة مكنتها من عكس خصائص الشعوب التي عرفتها، وعكس العادات الشعبية والتراثية، والطبيعة النفسية (السيكولوجية) لهذه الشعوب، كما أنها استخدمت في مجالات كثيرة متنوعة، فهي تعدّ في بعض البلدان أحد رموز التراث الشعبي، وفي بلدان أخرى أحد أدوات تعليم وتوجيه الأميين والبسطاء من الناس، إضافة لكونها شكلاً من أشكال الفنون الراقية، مما جعل استخدامها منتشراً في معظم أنحاء العالم، بما في ذلك بعض الدول العربية.

وخلال السنوات الأخيرة، شهدت الدمى المتحركة نهضة كبيرة، بعد أن تَمَّ إخفاء هذا الفن العريق في النصف الثاني من القرن العشرين، ليكون أداة مهمة من أدوات الترفيه في مسارح الكبار والصغار، إلى جانب انتشاره بشكل واسع في رياض الأطفال والمدارس، كوسيلة تعليمية تربوية، وكوسيلة في علاج الطب النفسي والعلاج الطبيعي، كما تدخل في صلب تطوير احتياجات الطفولة في مراحلها المختلفة، إضافة إلى شيوعها في البرامج التلفازية والأفلام السينمائية.

١ - تعريف آخر للدمى المتحركة:

سؤال يتبادر إلى الذهن: ما الدمية المتحركة؟

والجواب، إنها جماد لا حياة فيه «inanimate» ولكن هذا الشيء الجامد، يمكن أن تُبعث الحياة فيه، ويمكن أن يتمتع بالحركة والحيوية والإثارة، إذا حُرِّك من قبل طفل صغير، أو إنسان كبير، بطريقة درامية معبرة.

ويمكن صنع الدمى المتحركة من مواد عديدة مختلفة كما قلنا، مثل: الخشب، القماش، أكياس الورق، اللباد «Felt»، الملاعق الخشبية، العلب الفارغة، الأكواب البلاستيكية، المختلفة والمتنوعة... الخ.

كما يمكن تحريك هذه الدمى بعدة طرائق كما مرَّ سابقاً، منها تحريكها عن طريق استخدام القضبان، أو الخيطان، أو الأصابع، أو تحريكها عن طريق اليد مباشرة كالدمى القفازية، ولكن هذه الدمى لا تمتلك قيمتها التعبيرية، إلا إذا عرف المحرك، كيف يبعث الحياة في هذه الكتلة الجامدة.

٢ - الدمى المتحركة في الفنون المسرحية:

حين نتحدث عن مسرح الدمى، فإننا نتحدث عن فن من الفنون القديمة التي حافظت على استمراريتها، وتطورها عبر العصور، إذ تعدُّ من أقدم العروض الفنية التي عرفها الإنسان، بل إنَّ تاريخ وجودها يرجع إلى ما قبل وجود المسرح ذاته. ويمكن القول: إنَّ مسرح الدمى، هذا الفن الفريد، يجمع بين العديد من الفنون الإبداعية، فهو يجمع بين التمثيل، الإخراج، الكتابة، والنحت، والموسيقا والرقص، والمهارات اليدوية، وفن التصميم، وغيرها من الفنون الأخرى، كما أنه يعتمد على مهارات حرفية مثل النجارة وتقنية استخدام الإضاءة، وابتكار وتصميم أشكال المسارح المستخدمة وتقنية التحريك والأداء، ولهذا فإنه يحتاج إلى العديد من المواهب القادرة على التعامل مع مثل هذا النوع من الفنون.

وهو يمتاز عن غيره من الفنون الأدائية الأخرى، لأنه أحد الفنون النادرة التي يقوم فيها الفنان بابتكار أدواته الفنية، أي الدمية.

وهذا الفن، مثله مثل الفنون الأخرى، مجال رحب، ومفتوح للتجارب والتطوير، فليست هناك طريقة واحدة، أو منهج واحد، لاستخدام الدمى، كما هي الحال في الفنون الأخرى، مثل: الرسم والتمثيل، والإخراج والرقص وغيرها من الفنون التي لا تخضع إلى معايير وأساليب ثابتة.

وما يميز مسرح الدمى، أننا حين نشاهد مسرحية دمى متحركة، فإننا نتقبل هذه الأجسام التي تتحرك أمامنا وتعبّر عن نفسها بأداء درامي على أنها مجموعة ممثلين حقيقيين، ونتقبل أوضاعها وأجواءها على أنها أوضاع وأجواء حقيقية. ونتيجة للاهتمام المشترك لدول وشعوب العالم بمسرح الدمى المتحركة، ونتيجة لعراقة هذا التراث الثقافي الفني لدى المشرق والمغرب، فقد اجتمعت خبرات الشعوب بشكل أكثر إيجابية تحت مظلة المؤسسة العالمية لمسرح الدمى «يونيميا UNIMA» فقد انبثقت هذه المؤسسة نتيجة للأهمية الكبيرة التي توليها شعوب العالم المختلفة لمسرح الدمى، ولهذا فإن أعضاء هذه المؤسسة يعدّون مسرح الدمى المتحركة فناً رائعاً، موجهاً للصغار والكبار، ويجمعهم هدف مشترك ألا وهو خدمة الثقافة والتفاهم والسلام بين شعوب العالم، وهذه المؤسسة التي تنتقل رئاستها من دولة إلى أخرى كلّ أربع سنوات، تعقد مؤتمرات وورشات عمل، ومهرجانات، وعروضاً مسرحية، تكون فرصة لتطوير هذا الفن، والاستفادة من خبرات وتجارب الأعضاء وآرائهم.

ما هو إذاً جوهر تأثير مسرح الدمى في جمهوره العالمي؟
يعدّ مسرح الدمى فناً أدائياً مثالياً لإمتاع المشاهد، فهو ليس تجربة جمالية بحتة، تقوم بإشباع الجانب الجمالي لدى الإنسان، وإنما له أيضاً ذلك التأثير النفسي (السيكولوجي) المباشر في المشاهد، فالجمهور الذي يشاهد مسرح الدمى، يتعاشى ويتفاعل مع حركة تشيع دافعاً إنسانياً في النفس البشرية، وهو دافع الخلق والإبداع، حيث إن رؤيته لهذه الأشياء الجامدة، وهي تنبض بالحياة، تعزز مثل هذا الإحساس لديه وتشبعه، وبغض النظر عن ماهية الدمى المتحركة، والشكل الذي نراها به، إلا أنها تشكل في أعماق العقل البشري ذلك الرمز الحي للإنسان ذاته، فالعالم الوهمي الذي يوفره مسرح الدمى يجعل المستحيل ممكناً، وبالتالي فإنه يغذي ويسهم في توسيع خيال الطفل.

ومع أن مسرح الدمى والمسرح الحي، يتشابهان في العديد من الجوانب، إلا أن مسرح الدمى يمتاز بأنه يستطيع أن يمنح الواقع الإنساني والخيال الإنساني ذات الدرجة من التساوي والقيمة، ويجمع بينهما بتوازن غريب، إضافة إلى مزج الواقع الحقيقي والملموس مع غير الحقيقي بشكل طبيعي وبسيط، ويستبدل غير المألوف بالمألوف، ويعبّر عن الأفكار من خلال رؤية واضحة، ونتيجة لهذه العوامل كلها، فإنه يمكننا القول: إن مسرح الدمى قادر على خلق التأثير العاطفي والفكري في جمهوره المسرحي من الأطفال، وقادر على جذبهم وأسرهم، ودفعهم إلى المشاركة الخلاقة من خلال العرض المسرحي.

٣ - العناصر الرئيسية لمسرح الدمى المتحركة:

يعتمد مسرح الدمى، مثله مثل المسرح الحي على العناصر الرئيسية التالية:

٣-١- النص المسرحي:

مسرح الدمى، لا يختلف بأي حال من الأحوال عن المسرح الحي، في قدرته على تقديم كل الأشكال والعروض المسرحية، فقد استخدم هذا المسرح في تقديم كل أنواع العروض، بدءاً من العروض السحرية والرقص والطقوس والتقاليد الدينية، مروراً بالقصص الشعبية والخيالية، وانتهاءً بالأدب الحديث والتيارات والاتجاهات السياسية المعاصرة، ولكن يجدر بنا حين نختار مادة ما من أجل استخدامها في العرض المسرحي، أن تكون لدينا خلفية جيدة وخبرة واسعة في هذا المجال، كي نكون مدركين لخصائصه وقدراته في مجال الأداء الدرامي، وحدود هذا الفن وإمكاناته.

ويمكن القول: إن النص المسرحي هو أساس أي عمل مسرحي، فالإبداع في الإخراج والتمثيل، والتصميم، كلها عناصر لن يكون لها قيمة، إذا لم يكن النص المسرحي جيداً، وجديراً بالتقديم.

وعلى النص المسرحي أن يراعي اهتمامات المراحل العمرية المختلفة للأطفال، وأن يكون متمشياً مع مراحل نموهم واحتياجاتهم، وقادراً على خلق

التجاوب بين الأطفال، وبين المادة الفنية أو الخيالية ذات النمط المنتظم، فاكتمساب الخبرة في مجالات الأدب، والفن والموسيقا والتمثيل، يساعد الطفل على الانتقال من حالة البساطة إلى الحالة الأكثر تعقيداً في مجالي الشكل والمضمون، إذ كلما تعززت قدرات الطفل على التفسير والتأويل، كلما تيسر له الانتقال من المعرفة الملموسة إلى المعرفة المجردة.

إن نمو وتطوير المفاهيم في عقل الطفل، أي الرؤية (الصورة) والتجريد، يتعززان من خلال التجربة المستمرة، وهما يسيران بشكل متوازٍ مع النمو الجسدي والنضج اللذين يتطوران بشكل منتظم منذ فترة الطفولة المبكرة وحتى سن البلوغ. ولأن هذا التطور يحدث بشكل تدريجي ومنتظم لدى الطفل السوي، فإنه يمكننا تحديد بعض الاهتمامات التي تظهر خلال المراحل العمرية المختلفة. ولكن هذا الوضع الذي يشكل قاعدة مألوفة، يمكن الخروج عليه في بعض الحالات القليلة والنادرة. ومن هنا يجب أن يكون التعامل مع الطفل ضمن القاعدة العامة، أي أن الطفل لا ينتقل فجأة أو مباشرة من مرحلة إلى أخرى، وإنما يتم هذا الانتقال بشكل تدريجي، فالطفل ينمي ويوسع اهتماماته تدريجياً، فهو يضيف المفاهيم الجديدة بعد أن يكون قد هضم المفاهيم السابقة ورسخها وجعلها مألوفة لديه، ولكن هذا لا يعني أن الطفل حين يتخطى اهتماماته القديمة لن يعود إليها مرة أخرى باهتمام وقناعة كبيرين، والدليل على ذلك تفاعل الكبار مع مسرحيات الصغار، وذلك أن تأثير الحدث الجديد عليهم مبني في الأساس على ما هو قديم بالنسبة إليهم.

أما بالنسبة إلى الحوار المسرحي، فيستحسن أن يكون مركزاً، أي أن يوفي بالغرض في إيصال الحدث والحبكة، والموقف الدرامي وبلورة شخصيات المسرحية، أما بقية العناصر فيمكن التعبير عنها من خلال الحركة واللون والإيقاع والموسيقا والشكل، ذلك أن المسرحية في مسرح الدمى تتضح من خلال الوسائل المرئية.

٣-٢- الممثل:

إنَّ الممثل/ الدمية، تمتاز بشكل أساسي عن الممثل الإنسان بأنها على استعداد دائم للتمثيل، فالدمية ممثلة جاهزة للتمثيل، وجهها مرسوم، لباسها جاهز، وهي تتحرك وتؤدي دورها حسب قدرات وخيال محركها، فالدمية تتحرك دون خوف أو ارتباك، تتفاعل وتتجاوب مع بقية الدمى، وتقوم بالكثير من الحركات التي يقوم بها الممثل العادي، ولكنها مع ذلك تبقى قاصرة على القيام بالعديد من الأشياء، فالدمية أداة مستقلة، ليست تقليداً للإنسان أو الحيوان أو أي كائن آخر، ولكنها في الوقت ذاته تعكس جوهر الشخصية، كما أنَّ لها مسرحها الخاص الذي يختلف شكلاً وحجماً عن المسرح العادي.

كذلك فإنَّ الدمية لا تمثل وحدها، فالمحرك هو القوة الدافعة التي تقف خلفها، ولذلك فإنَّ هذا المحرك بحاجة إلى تدريبات كثيرة ومستمرة كي يتعلم ويتقن التقنيات الخاصة بالتحريك، كي يحرك دميته ببساطة وسهولة وانسجام وواقعية، فقدرات الدمية تعتمد في الدرجة الأولى على قدرات ومهارات محركها وحين يقوم الممثل/ المحرك بتحريك الدمية، فإنه يستسلم لشخصية الدمية ويصبح الدمية ذاتها. ولأنَّ الدمية المتحركة متحررة من قيود وحدود إمكانات الإنسان، فإنها تقوم بحركات لا يستطيع الممثل الإنسان أن يقوم بها، وهي من ناحية أخرى محدودة التعبير عن الحالة النفسية، واستخدام حركات التعبير الوجهي بشكل واضح.

٣-٣- المخرج:

مخرج مسرح الدمى، بحاجة إلى فهم واضح لهذه الوسيلة، وعليه أن يعرف ما تستطيع أن تقوم به هذه الدمى، وما لا تستطيع. لذلك فإنَّ مهمة المخرج الرئيسية هي التأكد من وضوح فكرته غير المجردة بالنسبة إلى المشاهد، وذلك عن طريق معرفة أصداء تجربته التي يقدمها على المشاهدين، ومن وجهات النظر المختلفة التي يبديها المشاهدون، أخذاً بعين الاعتبار المراحل العمرية واهتمامات كل مرحلة.

أما أهم العناصر الجمالية في عرض الدمى، فتعتمد على الدمى، والإعداد المسرحي، والإضاءة، إضافة إلى العقدة المسرحية، والحوار، والموسيقا وحركة الدمى، التي يجب أن تقدم بتقنية عالية، لأنه عن طريق هذه الوسائل، يتحقق المخرج من أن عرضه سيكون ذا مستوى رفيع.

٤ - الأطفال والدمى:

يبدأ الأطفال بالتمثيل بمجرد أن يلبسوا أو يضعوا الدمية في أيديهم وأصابعهم، حيث يقوم بعضهم بالتحدث مع الدمية، في حين يقوم بعضهم الآخر بتخيل شخصية ما، ثم يأخذ بالتحرك والتكلم نيابة عنها، وهناك طرف ثالث لا يتجاوب مع هذه الدمى بشكل واضح، وإنما يعبر بالحركة وبتعابير الوجه في أثناء تحريك الدمية، وفي جميع هذه الحالات، يكون الأطفال يمثلون دون أن يدركوا، أو يعوا.

وهذا يؤكد أن للدمى خصائص مميزة منحتها لها طريقة صنعها، التي تجعلها تنبض بالحياة والحيوية بمجرد شروع الطفل بتحريكها، كما أنها تجعل الطفل (الممثل / المحرك) يتحرك وينفعل، وتملؤه بالحيوية والنشاط.

إن هذا التمثيل العفوي الذي تثيره الدمى المتحركة لدى الأطفال والكبار، يعد أحد الأنماط السلوكية اللاواعية، فالطفل الذي يحرك الدمية لا يبذل جهداً كبيراً في خلق الشخصية، ولا يردد أسطراً حوارية محفوظة عن ظهر قلب، إنه يلعب، ولعبه هذا يكون عفوياً وتلقائياً ومتحرراً كلياً من ذاتيته، وهذا هو الفعل المبدع الخلاق، إنه يتصرف بحرية مطلقة في علاقته مع الدمية، وهذا الوضع يساعده في استثارة خياله الذي يمنح الدمية كل صفات الكائن الحي.

إن الطفل هنا يدخل عالم الخيال لوهلة قصيرة، وهو يدخل هذا العالم وهو مدرك تماماً أنه عالم غير حقيقي، ومع ذلك فإنه يتصرف معه على أنه عالم حقيقي، وهذا ينسجم مع سلوكية اللعب لدى الأطفال، مما يجعل هذه الدمى حافزاً لتشجيع هذا النوع من التعبير.

إنَّ تقبل ما هو غير حقيقي على أنه حقيقي، والتصرف تجاهه بعفوية وحرية، وبطريقة خلاقة مبدعة للحظة من الزمن، ضمن الإطار العام الذي يصنعه الخيال، هو جوهر اللعب، وهو جوهر التمثيل أيضاً، الذي يمكن أن ينظر إليه كشكل فني وكنمط سلوكي.

إنَّ اللعب هو الأساس، واللعب الدرامي (التمثيل العفوي) يشكل عنصراً أساسياً في سلوك وتصرف الإنسان، لأنَّ اللعب الدرامي من أقدم التجارب الإنسانية، لذلك فإنَّ اللعب التمثيلي الذي يقوم به الطفل حين يقلد شخصية ما، أو يلعب أدواراً تختلف عن شخصيته، إنما يكون بذلك يبلور نمطاً من الأنماط السلوكية التي تظهر في مرحلة الطفولة المبكرة.

إنَّ الأطفال حين يلعبون بالدمى، ويحولونها إلى شخصيات خيالية تابعة من وحي خيالهم وحسب رغبتهم عن طريق اللاوعي، أو شخصيات واقعية تحاكي الإنسان أو الحيوان، فهم في كلتا الحالتين يتقمصون أدواراً معينة مع الدمية، وينمون علاقاتهم معها.

إنَّ جزءاً من اللعب العفوي بالدمى، يظهر عندما نصنع دمية أو نجعلها تمثل أمامنا، كما إنَّ المتعة التي يكتسبها الإنسان من خلال اللعب بالدمى تبقى ضمن الإطار الاجتماعي المقبول، وهذه الأشكال من اللعب الدرامي تكون عادة بسيطة وغير معقدة، لأنها تحدث دون جمهور أو مشاهدين، ولكن هذا السلوك يصبح مفتعلاً، حين يحدث في جو من أجواء المراقبة الظاهرة.

إنَّ هذه المتعة، وهذا الاندماج الكامل والتفاعل الكبير الذي يستثار لدى الطفل حين يلبس الدمية بيده، ويبدأ بتحريكها، لتحرك داخله تلك الرغبة في التمثيل العفوي والحيوي، تؤكد أنَّ اللعب بالدمى ذو صفة عالمية يمارسها الأطفال في جميع المجتمعات، مهما اختلف تراث هذه المجتمعات ومهما اختلفت عاداتها وتقاليدها وثقافتها، ومهما اختلف الزمان والمكان.

٥ - استخدام الدمى المتحركة في التربية والتعليم:

منذ بداية القرن العشرين والدمى المتحركة تستخدم على نطاق واسع في مجال تسليّة الراشدين والأطفال، ولكنها أيضاً أصبحت واحدة من أكثر الوسائل استعمالاً في حقل التعليم في كثير من دول العالم.

ولأنّ الأطفال يظهرون حماسة كبيرة لاستخدام الدمى المتحركة، ويستمتعون بها، فقد أخذ العاملون في حقل التعليم يوجهون استخدام الدمى المتحركة نحو مجالات التعليم، وذلك من أجل جعل عملية التعليم والتعلم أكثر تشويقاً ومتعة للمعلم والطالب.

ويمكن للدمى المتحركة أن تسهم بشكل فعال في العديد من جوانب تعليم الطفل وتطوره، ويمكن أن تزوده بالعديد من الفرض للاستكشاف واكتساب المعرفة والمهارات، ومفاهيم جديدة، وتفهم الحالات والمواقف المختلفة.

كما يمكن للدمى أن تعزز قدرة الطفل على الاستيعاب واكتساب الخبرات من خلال إدماجه في التجارب الملموسة، والمرتبطة بنشاطات هادفة ومفيدة. وللدمى المتحركة قدرة على جمع مختلف قدرات واهتمامات الأطفال للإسهام معاً في تحقيق هدف تربوي موحد، كما أنها تقوم أيضاً بتوحيد ودمج مختلف مجالات المنهاج المدرسي، لذا يجب على المعلمين الحرص على ألا يوجدوا ترابطاً زائفاً وغير حقيقي في الحالات التي لا يتوافر فيها أي منطق يبرر هذا الاندماج، وهذه المبادئ الأساسية كما نعلم تطبق في جميع المجالات التعليمية، إنّ المفاهيم والتقنية المستخدمة ربما تختلف من حيث العمق والتعقيد، ولكن الأساليب والطرائق التي تتداخل فيها الدمى ضمن المنهاج هي في الأساس متشابهة مهما كان المستوى التعليمي.

والدمى المتحركة تتطلب من الطفل ليس القدرة على اكتشاف وتطوير حركة الدمى فحسب، وإنما أيضاً اكتشاف وتطوير قدراته الخاصة، ذلك أنّ

وعى الطفل بقدراته الجسدية يسهم بشكل فعال في قدرته على التعامل مع
الدمى، لذلك يجب أن يُدعى الطفل ويشجع على اكتساب حركات نوعية مختلفة،
لاكتشاف الحركة الجسمية للدمية وحركتها ضمن المساحة والمكان والعلاقة
بالشخصيات الأخرى.

ومن خلال الدمى المتحركة يمكن للطفل أن يستكشف العالم الخيالي،
والمواقف اليومية، وحقائق العالم الواسع. وهذا يساعده على تعميق فهمه ووعيه
الداخلي، فالأطفال الذين يعانون من مشكلات سلوكية، أو مشكلات في التعليم،
يعانون بشكل خاص من ضعف الشخصية، فهم يشعرون، بأنه ليس لديهم ما
يقدمونه، لكن عن طريق الدمى وبمساعدة معلمهم يبدوون بتلمس ما يمكن أن
يقدموه للآخرين.

حتى المصطلحات والمفاهيم الرياضية يمكن أن تدخل ضمن مجال الدمى
المتحركة، مثل: المقاييس، والتصنيف، والفرز، والتعامل مع الأشكال، والنسب،
والأوزان، ومفاهيم تعليمية كثيرة، مع العلم أن الدمى المتحركة شكل من أشكال
الفنون، إلا أن استخدامها في تعليم الموضوعات المنهجية يكسر القوالب
المصطنعة، والطرائق التقليدية المملة والجامدة في أساليب التعليم، فالتاريخ
والجغرافية والدراسات البيئية والمهن اليدوية والفنون والعلوم واللغة، واللغة الثانية
(Second Language) يمكن أن تشمل كلها في استخدام هذه الوسيلة، كما يمكن استخدام
الدمى في الأنشطة اللامنهجية مثل الدراما الخلاقة / الإبداعية (الدراما في التربية
والتعليم).

وإذا استخدمت الدمى بطريقة سليمة، فإنها لا بد أن تصبح وسيلة ديناميكية
فعالة في حقل التعليم، وخصوصاً إذا اكتسب المعلم معرفة عميقة في هذا المجال،
من حيث إمكاناته، وحدوده، وتقنياته، فإنه سيكون الأقدر على استغلال الإمكانيات
العظيمة لهذه الوسيلة الفنية.

٦ - أهداف استخدام الدمى المتحركة في التربية والتعليم:

هذه بعض الأهداف التي يمكن تحقيقها من خلال استخدام الدمى المتحركة في العملية التربوية.

٦-١ - الدمى تساعد في تطوير قدرة الطفل على الخلق والإبداع:

يستخدم الأطفال الدمى للتعبير، ولإطلاق قدراتهم الإبداعية في مجالات الفنون والحرف اليدوية ويمكن للمعلم أن يزود الأطفال بأدوات بسيطة، ويتجنب تشيبتهم من خلال الشرح المطول، وخاصة في المراحل الأولى، وذلك لتحاكي الإرباك، وعليه أيضاً أن يتأكد من أن الطفل يتفهم ويدرك أن ما يمكن أن يبتدعه هو بنفسه، ويعطيه الحياة، سيقبل على أنه دمية، هذه الطريقة سوف تقوده إلى الخلق والإبداع.

٦-٢ - الدمى تساعد الطفل على تطوير قدراته القرائية والكتابية:

في العادة حين يريد المعلم أن يعرض مسرحية بمشاركة مجموعة من الأطفال، فإنه إما أن يقرأ ويملي القصة عليهم، أو يشجع الأطفال على كتابة قصص بأنفسهم، أو مسرحية إحدى القصص، ففي هذه الحالات كلها سيجد الطفل حافزاً ودافعاً قوياً للقراءة والكتابة.

ومع أن العديد من استعمالات الدمى لا تدعو إلى تحضير النصوص المسرحية أو القصصية، إلا أن هناك العديد من الحالات التي يكون فيها لبرامج القراءة دور في تكريس عادة القراءة، وذلك من خلال تزويد الأطفال بالقصص والمشاهد الدرامية الخاصة بكل دمية، وهكذا يمكن تحقيق الطلاقة في القراءة والكتابة والتعبير والتفسير الدرامي.

كما أن استخدام الدمى في سرد القصة مهم لإعطاء الأطفال الفرصة للتأكد من أن هذه الدمى التي ابتدعوها هي حقيقة، وهكذا فهم يخطون إلى الأمام في علم سرد القصص أو ابتكارها. ومثل هذه القصص ليست بحاجة لأن يكون لها حبكة أو

عقدة، أو أن تكون ذات أحداث متسلسلة، فمثلاً يستطيع الطفل أن يبتكر آلة، وأن يصنع لهذه الآلة عيوناً وفماً ويجعلها تتحرك وتمثل، إنَّ الدمى المتحركة تفتح مجالات وإمكانات واسعة كثيرة، وحين يكون لدى الطفل قصة يريد سردها، فإن ذلك سوف يشجعه على خلق شخصيات الدمى التي ستسهم في سردها وروايتها، وهكذا فإنَّ الدمى تتيح الفرصة أمام الطفل لاستخدام اللغة مع الدمى التي صنعها وبالتالي يتشجع الطفل على التعبير الشفوي.

٦-٣- الدمى تساعد الطفل على التعبير عن مشاعره:

تعدُّ الدمى من أهم الوسائل الدرامية وأفضلها في وعي الطفل لذاته وثقته بها، لأنها تجعل انتباه الناس أو المشاهد لا ينصب عليه شخصياً، وإنما على الدمى التي يحركها.

وهكذا فإن محرك الدمى يتقمص الشخصية التي يؤدي دورها، ويصبح جزءاً منها، ومن هنا فإنَّ المعلم قد يرى الفرص مؤاتية أمامه كي يشجع الأطفال على التعبير عن أفكارهم وأحاسيسهم وهم مندمجون مع الدمى، وحين ينصت المعلم لطلابيه، ويستمع إليهم سيكون بإمكانه معرفة ما يدور في نفس وعقل الطفل، ويعرف ما الأسباب التي تجعل الطفل سعيداً، أو حزيناً، أو غاضباً، وعندها سيكون بإمكانه معرفة الطرائق والوسائل التي تساعد الطفل على اتخاذ المواقف السليمة، والتصرف السليم. فإذا حدث وكان الطفل يعاني من التأثأة (أو عيوب النطق) فإنَّ فرص تعافيه من هذه المشكلة ستكون أكبر، كلما ازداد تركيز عينيه على الدمية التي تتحدث عنه، وقد أثبتت الوقائع أنَّ المصابين بمشكلات النطق، قد استفادوا بشكل كبير من الدمى كوسيلة درامية.

٦-٤- الدمى تساعد الأطفال في التغلب على مشكلات الكلام:

إذا ما أخذنا في عين الاعتبار لعثمة الأطفال عند الكلام، كأن يتأتى أحدهم، أو يلفظ حرفاً بدل حرف آخر، أو يحذف بعض الحروف في أثناء الكلام، أو يتحدث

بشكل غير واضح، وبسرعة كبيرة. ترى كيف يمكن أن تساعد الدمى هؤلاء الأطفال على التغلب على مشكلاتهم؟

إنّ الطفل الذي يعاني من مشكلة التلعثم، ويفعل ذلك لأنه يشعر بالخوف والرغبة، يمكن للدمية أن تشجعه على تجاوز هذه المشكلة، لأنّ كلّ العيون تكون منصبة على الدمية ذاتها، وهذا الطفل يدرك بأنّ زملاءه في الصف سوف يستمعون باهتمام أكبر إذا كان صوته مسموعاً، وعندما يجد أنه كلما ازداد حماساً لأداء دوره بشكل جيد، كلما كانت الاستجابة له أفضل، والطفل الذي يُهمهم، أو يتلعثم، أو يقفز عن الحروف، فإنه ستتاح له الفرصة لتحسين كلامه؛ لأنه يريد أن تكون دميته مفهومة من قبل زملائه في الصف، وهو سيكتسب دافعية كافية للتدريب على لفظ التراكيب الصحيحة، وتحسين مستوى كلامه، لكي يحصل على دور في المسرحية التي ستقدم لمجموعة مشاهدين أكبر.

أما الطفل الذي يعاني من مشكلات صوتية، فإنه سيكتسب خبرة في مجال الأداء الصوتي. ذلك أن مثل هذا الطفل سيدرك أن عليه أن يتحدث بطبقات صوتية مختلفة للتعبير عن الشخصيات المختلفة، وهذا سوف يساعده في تطوير إمكاناته وقدراته الصوتية، وتحسين نوعيتها.

٦-٥- الدمى تساعد الطفل على تطوير عادة الاستماع والإصغاء الجيد:

نحن نفترض أنّ كلّ الأطفال ينصتون، لكنّ الحقائق تقول، إنّ العديد من الأطفال لا يعرفون كيف يصغون بشكل فعال وخلاق، وهناك العديد من الأسباب المختلفة التي تجعل عادة الإصغاء ضعيفة لدى الأطفال، ولا مجال هنا لذكر هذه الأسباب التي تتطلب شرحاً كثيراً، لكننا نقول: إنّ التأكيد على الأمثلة الجيدة للاستماع والإصغاء هي من أهم الخطوات في مجال تحسين وتطوير عادة الإصغاء، ويمكن للدمى أن تساعد وتسهم في تطوير هذه العادة، لأسباب عديدة منها:

١ - إن المشاهد لعروض الدمى بحاجة إلى الاستماع لأن حركات الدمى غير قادرة وحدها على إيصال الرسالة كاملة.

٢ - إن فعل الاستماع أيضاً سيكون معقداً، لأنّ وجوه المتحدثين تكون غير مرئية بوضوح، لذلك فإنه عند مشاهدة عرض الدمى، تكون العيون والأذان تؤدي وظيفتها بطريقتين منفصلتين.

٦-٦-٦ - الدمى المتحركة تشجع على التعاون والعمل الجماعي:

الدمى المتحركة في الأساس هي فعل مشاركة، فقد يكون بإمكان الطفل أن يصنع دميته، ويجعلها تمثل له، ولكن الصفة الغالبة أن عدداً من الأطفال يقررون تقديم عرض الدمى معاً. أو من خلال النشاط الصفي الذي يخطط له المعلم لعروض الدمى، وهذا يتطلب نقاشاً، وتداولاً كبيراً بين الأخذ والرد، وهكذا فإن الحاجة تدعو للعمل كفريق، طالما أن الدمى قد صُنعت، وأن المسرح قد جُهِز، والأدوار قد حُدِدت، والعمل الدرامي قد تحقق، إن عملية تطوير النص الأصلي للمسرحية القصيرة، بحاجة إلى تبادل الآراء، كما أن هناك حاجة ماسة لأن يحترم كل واحد منهم أفكار الطرف الآخر، فالطفل الذي يسهم بقدر كبير، يجب أن يثمن إسهامه من قبل الآخرين، لكن يجب أن يشعر الجميع بالمساواة في إنجاز هذا العمل، ومن هنا فإن المتعة الحقيقية تكون في إحساس كل فرد من أفراد المجموعة، إن هذا العمل من إنتاجهم، وهو لهم جميعهم.

٦-٧-٦ - الدمى تساعد الطفل الذي لديه احتياجات خاصة (عناية خاصة):

إن الأطفال الذين يعانون من مشكلات سلوكية، أو صعوبات في التعليم، يعانون بشكل خاص من ضعف في إدراك ذاتهم، فالكثير منهم لا يحبون أنفسهم، وهم مقتنعون بأنهم لا يملكون شيئاً ليقدموه للآخرين، لذلك فإنهم من خلال الدمى سيقومون بنشاطات ناجحة، تلقى التقدير منهم، ومن معلمهم، وأقاربهم، ومن الأطفال الآخرين. وعندها سيشعرون أنه قد أصبح لديهم ما يقدمونه، ومن المهم

جداً بالنسبة إليهم، أن يسمح لهم بالإسهام في النشاطات المدرسية، فإننا في الغالب نحرّمهم من هذه الفرصة، وذلك إما بحرمانهم أو إعطائهم كلّ ما يريدون، إنهم قادرون على إنتاج عرض الدمى، وقادرون على تقديمه للأطفال الآخرين أو الصفوف الأخرى، وهذا بحد ذاته يساعدهم على استعادة احترامهم لأنفسهم، وهم يستفيدون من هذه الخبرات التي تساعدهم على تطوير مهاراتهم التعليمية.

كما أنّ الدمى تساعد في تهدئة الأطفال بتهذيبهم، وذلك أنّ الأطفال يفرغون شحنات عنفهم في هذه الدمى، وهم يستمتعون بذلك دون إحساس بالذنب، فيما لو فعلوا شيئاً سيئاً، ويستطيعون التعبير عن أحاسيسهم ومشاعرهم، وإطلاق هذه المشاعر والأحاسيس، وهكذا يتخلصون من هذه الطاقات المتفجرة عن طريق اللعب الدرامي.

٦-٨ - الدمى تساعد الأطفال المعوقين:

إنّ الأطفال المعوقين بإمكانهم أيضاً الاستفادة من تجربة الدمى المتحركة، مثلهم مثل أي طفل آخر، للسبب نفسه، فالدمى يمكن أن تحرك من على أسرة المستشفيات، أو الكراسي المتحركة ذات العجلات، الخاصة بالمعوقين، ويمكن أن تحرك عن طريق القدم، ويمكن أن يقوم بتحريكها الأطفال البكم والصم، والأطفال الذين فقدوا حاسة البصر.

فهذه الدمى يمكن أن توظف مختلف الطرائق لتنمية قدرات الطفل المعوق، ويستطيع الطفل أن يؤدي دور أية شخصية مهما كانت الإمكانيات التي يتطلبها ذلك الدور، وهي تستعمل بشكل فعال في تشجيع الأطفال على تدريب أصابعهم وأيديهم وأطرافهم وأعضائهم إلى المدى الذي لم يكن باستطاعتهم حتى مجرد التفكير في الوصول إليه.

كذلك فالأطفال يستفيدون من الدمى المتحركة بطرائق أخرى، مثل اكتساب الحس الأدبي، وتطوير تناسقهم، وإحساسهم بالزمن، واكتشاف المتعة في تسلية

الآخرين، وتحقيق الثقة بالنفس، والرضا عن الذات، والتحرر من الخوف، والعدوانية، والإحباط، إضافة إلى فهم واهتمام بالمجالات الأكاديمية، واستخدام المهارات البدوية بطرائق هادفة ونافعة ومفيدة.

وثمة تجربة في استخدام الدمى المتحركة كوسيلة تربوية في الأردن، فقد قلم نادى أصدقاء الأطفال عام ١٩٨٤ باستضافة خبيرة من تشيكوسلوفاكيا؛ (سابقاً)؛ لتشرف على ورشة عمل، وتدريب مجموعة من المربين والمربيات من مختلف المؤسسات الرسمية والأهلية على تقنيات استخدام الدمى، والجوانب النظرية الخاصة بفلسفة استخدامها كوسيلة تربوية وتعليمية في المناهج المدرسية، وبناءً عليه واصل نادي أصدقاء الأطفال هذا الموضوع، وشرع في عقد سلسلة من الدورات التدريبية لمربيات رياض الأطفال والمدارس الابتدائية، وتم أيضاً عقد عدة دورات في هذا المجال بالتعاون مع وزارة التنمية الاجتماعية وصندوق الملكة علياء للعمل الاجتماعي التطوعي، والاتحاد العام للجمعيات الخيرية، وكلية التربية في الجامعة الأردنية.

وأخيراً نرجو أن تقوم وزارات التربية والتعليم والمؤسسات التربوية العربية الأخرى بتبني أسلوب النشاط الحيوي المهم ودراسة إمكانية إدخاله في المناهج التربوية؛ لما له من دور كبير في تطوير العملية التربوية.

٧ - نماذج تطبيقية لبعض جوانب استخدام الدمى المتحركة كوسيلة تربوية وتعليمية:

- ٧-١- استخدام الدمى المتحركة في العلوم - الدورة المائية وطريقة صنع الدمى.
- ٧-٢- استخدام الدمى في تعليم لغات أخرى (الإنكليزية) قصيدة «القطط» وطريقة صنع دمى الأصابع.
- ٧-٣- استخدام الدمى في الدراما - تمثيلية «الدجاجة النشيطة». وأشكال الدمى المستخدمة في مسرح خيال الظل.

استخدام الدمى المتحركة كوسيلة تربوية:

١/٧ - علوم - الدورة المائية وكيفية تقديمها للأطفال

قبل تقديم الفترة العملية عن طريق الدمى، نشرح للأطفال عن الدورة المائية بالطريقة العلمية، تبخر الماء ومن ثم تحول البخار إلى ماء... الخ، وبالإمكان الاستعانة بالموسوعات العلمية للأطفال أو كتب العلوم المسجلة.

تمثيلية الدورة المائية:

دمى بالعصى الخشبية والكرتون:

الراوي (المعلمة) عنوان مسرحية الدمى هو «الدورة المائية»

(تظهر (دمية) ورق الشجرة على المسرح)

الراوي: في يوم من الأيام سقطت قطرة ماء (قطرة مطر) على الورقة (ورقة شجرة).

(تسقط القطرة على الورقة وتثبت عليها)

ولبقى قطرة المطر على الورقة إلى أن أشرقت الشمس.

(لترتفع الشمس تدريجياً - يمكن استعمال موسيقا أو مؤثرات صوتية)

دبت الشمس من قطرة المطر الصغيرة إلى أن اختفت.

(ترتفع القطرة تدريجياً)

وأصبحت بخار ماء

(تختفي قطرة المطر خلف بخار الماء)

كان بخار الماء مختفياً في الهواء..

وبعدها قام الهواء بتبريد القطرة..

حتى تحولت مرة أخرى إلى قطرة ماء.

(تظهر القطرة من وراء البخار)

ووجدت القطرة الصغيرة إخوتها وأخواتها القطرات.

(تتجمع القطرات معاً)

وشكلوا معاً غيمةً بيضاء جميلةً.

(تظهر الغيمة البيضاء؛ لتحل مكان قطرات المطر)

واستمر الهواء البارد بتحويل قطرات الماء إلى غيوم.

(تظهر الغيمة السوداء وتحل مكان الغيمة البيضاء — يمكنك استخدام مؤثرات

صوتية «وششششششششششش»).

وأصبحت الغيمة البيضاء قاتمة اللون، وبدأت تمطر.

(تسقط بعض قطرات الماء، كما يمكنك استخدام أغنية عن المطر).

الراوي: وعادت قطرة الماء الأولى إلى الأرض ثانية... (تأخذ القطرة الصغيرة مكان الغيمة).

(تظهر الكرة الأرضية...)

وهل تصدقون أن قطرة الماء عادت وسقطت على الورقة؟

(تظهر الورقة وتسقط قطرة الماء عليها)

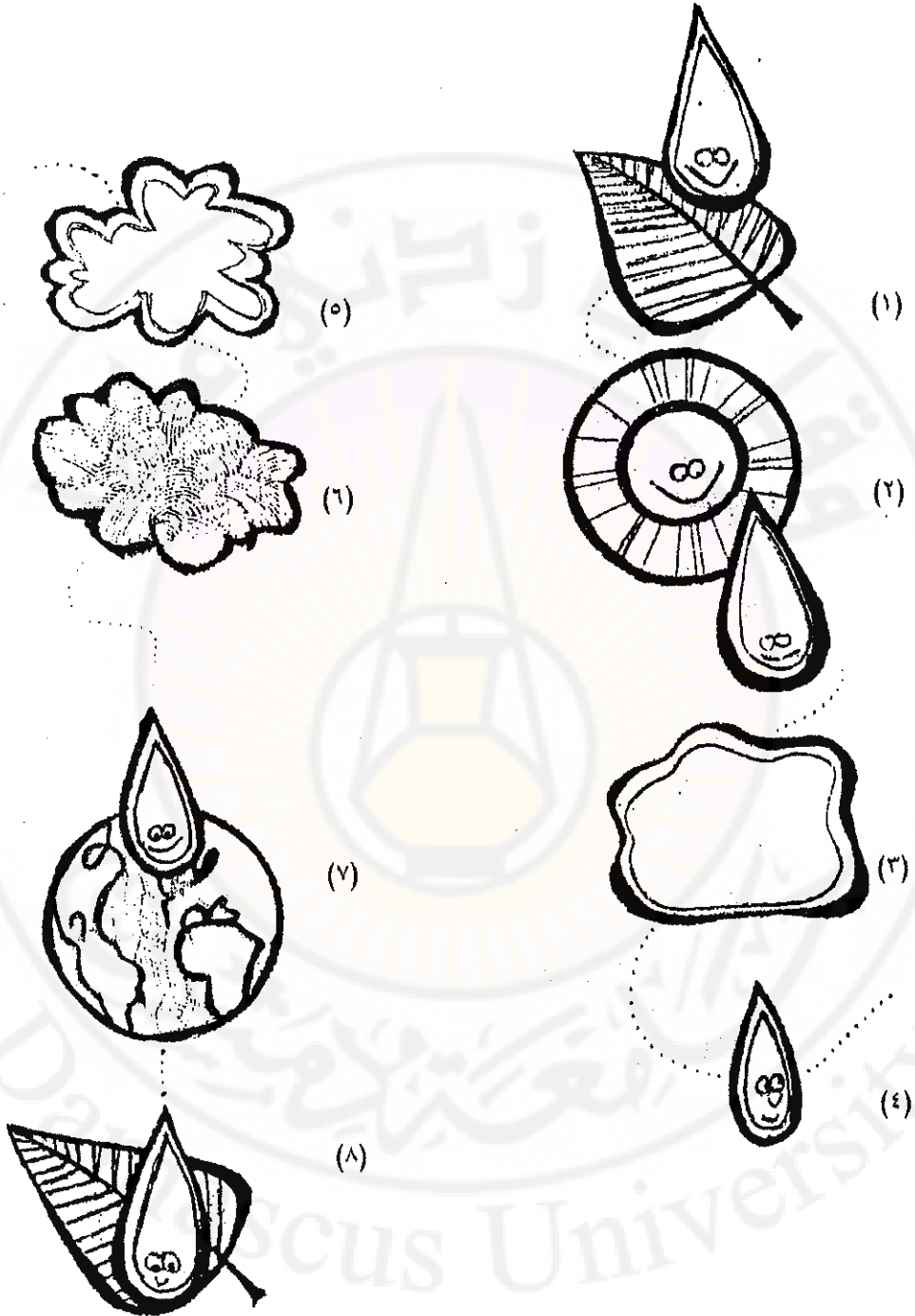
النهاية.

أشكال الدمى لتمثيلية «الدورة المائية» حسب تسلسل الأحداث

الشمس — المطر — قطرة ماء — غيمة بيضاء — غيمة مشبعة بالمطر — ورقة

شجر — الكرة الأرضية — بخار الماء.

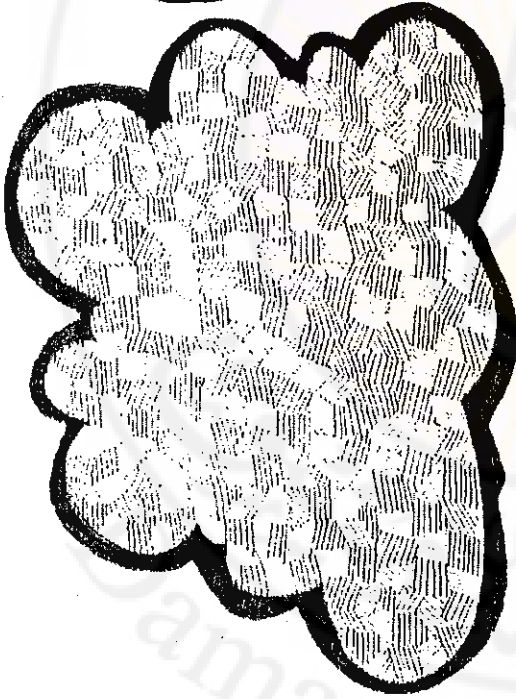
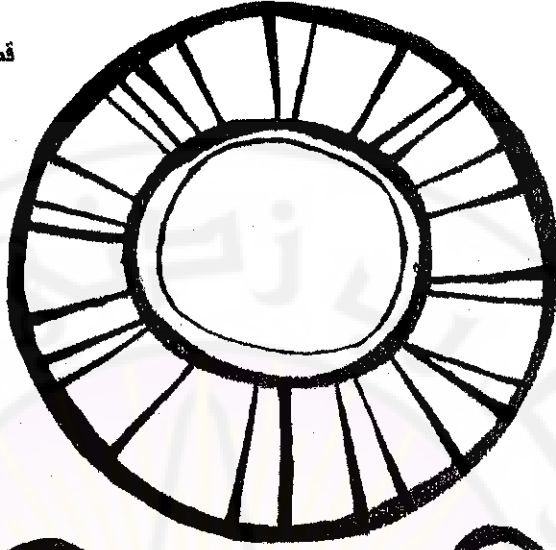
أشكال الدمى لتمثيلية (الدورة المائية) حسب تسلسل الأحداث



الشمس

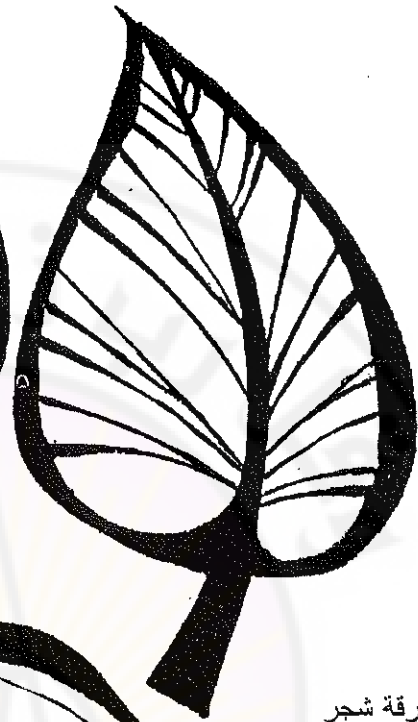
المطر

قطرة ماء

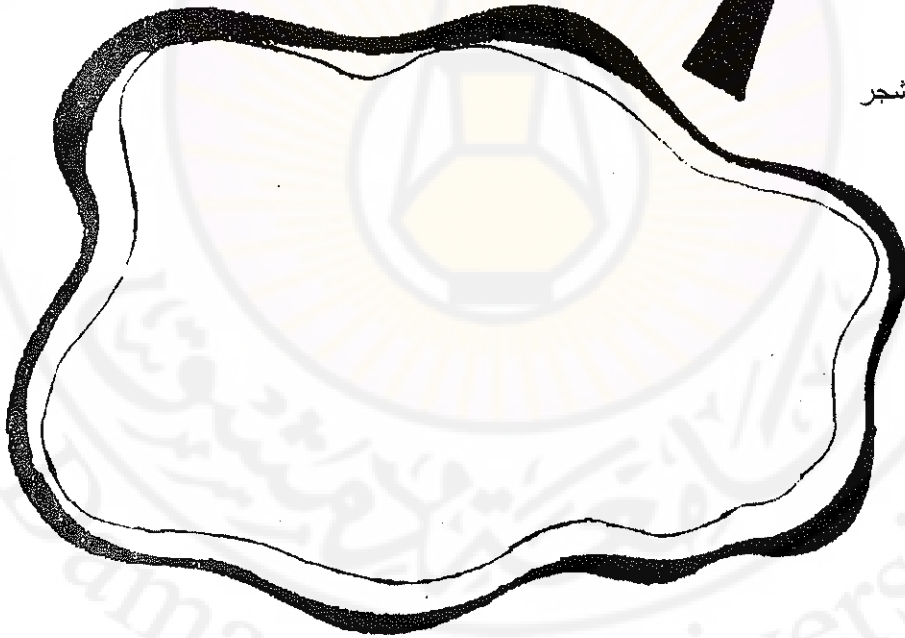


غيمة مشبعة بالمطر

غيمة بيضاء



ورقة شجر



بخار الماء

Kittens



Five little kittens



Sleeping on a chair



One rolled off,



Leaving four there

Four little kittens,



One climbed a tree



To look in a bird's nest.



Then there were three.

Three little kittens



Wondered what to do.



One saw a mouse.

Then there were two.



Two little kittens

Playing near a wall



One little kitten

Chased a red ball.

One little kitten.

With fur soft as silk,

Left all alone

To drink a dish of milk.

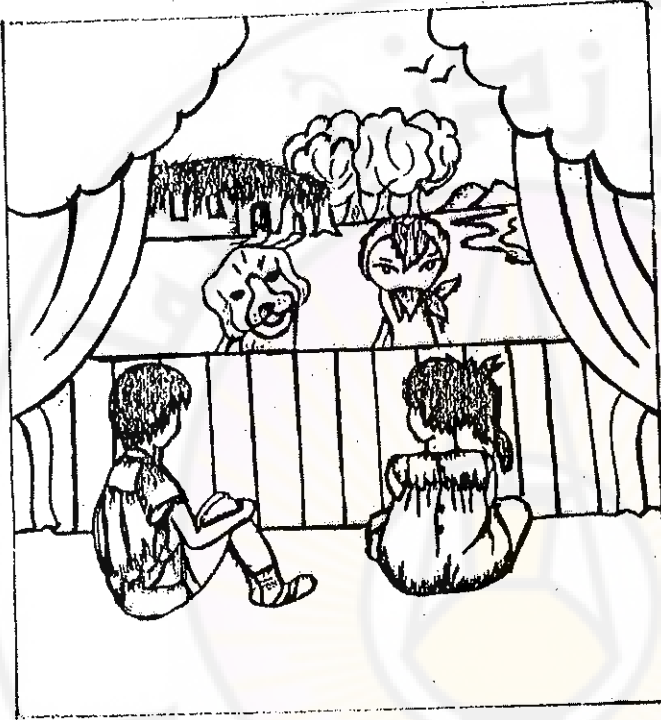


قصيدة القطة باللغة الإنكليزية —
ودمى الأصابع المستخدمة في تعليم القصيدة.



٣/٧ - استخدام الدمى في الدراما تمثيلية «الدجاجة النشيطة» وأشكال
الدمى في مسرح خيال الظل.

(من كتاب دمي متحركة بأكياس ورق وتمثيلية الدجاجة النشيطة).



الشخصيات:

الراوي

الدجاجة

الكلب

القطعة

الفأر

الراوي: عاشت في قديم الزمان، دجاجة مع قطعة وكلب وفأر، في بيت صغير، كانت القطعة تقضي معظم وقتها بالنوم فوق مقعد قديم، وكان الكلب يحب النوم عند باب البيت، يستمتع بحرارة الشمس، وكان الفأر يحب النوم قرب المدفأة القديمة.

أما الدجاجة فكانت نشيطة، وتقوم بجميع أعمال البيت: تطبخ، وتغسل، وتكنس، ثم تخرج إلى الحديقة وتزرع الأزهار والخضار، وتسقيها وتعتني بها. في يوم من الأيام، بينما كانت الدجاجة تزيل الأعشاب وأوراق الشجر الجافة، وجدت حبات قليلة من القمح.

- الدجاجة: ماذا أفعل بهذه الحبات من القمح؟ هل أكلها أم أزرعها؟ (تفكر قليلاً)، لا لن أكلها، سوف أزرعها، سأذهب إلى أصدقائي كي يساعدوني.
- (تتادي) يا صديقي الكلب.. يا صديقي الكلب.
- الكلب: (بصوت كسول) ماذا تريد أن أيتها الدجاجة؟
- الدجاجة: لقد وجدت بضع حبات من القمح، هل تساعدني في زرعها؟
- الكلب: لا أنا آسف، إنني أشعر بالنعاس، ولا أريد أن أتحرك من مكاني.
- الدجاجة: حسناً، سأطلب إلى القطة أن تساعدني، (تتادي) أيتها القطة أرجوك أن تساعدني في زرع هذه الحبات من القمح.
- القطة: (بكسل) أنا لن أساعدك، أريد أن أنام.
- الدجاجة: سأطلب إلى الفأر أن يساعدني، (تتادي) أيتها الفأر هل لك أن تساعدني في زرع هذه الحبات من القمح؟
- الفأر: إنني أشعر بالبرد ولا أريد أن أتحرك من مكاني.
- الدجاجة: سوف أزرع القمح وحدي.
- الراوي: وزرعت الدجاجة النشيطة حبات القمح، وأعتنت بها وسقتها إلى أن كبرت وصارت طويلة وقوية، وجاء وقت الحصاد، فذهبت الدجاجة إلى أصدقائها مرة أخرى...
- الدجاجة: يا صديقي الكلب، أرجوك أن تساعدني في حصاد القمح.
- الكلب: أنا أشعر بالتعب، ولا أريد أن أتحرك من مكاني.
- الدجاجة: سأطلب إلى القطة أن تساعدني، (تقترب منها) يا صديقتي القطة أرجوك أن تساعدني في حصاد القمح.
- القطة: «ميوميو» إنني مرتاحة في نومي، ولا أريد أن أعمل شيئاً.
- الدجاجة: سأطلب إلى صديقي الفأر أن يساعدني. (تتادي) يا صديقي الفأر أرجوك أن تساعدني في حصاد القمح.
- الفأر: لن أساعدك، أريد أن أنام.
- الدجاجة: سأحصد القمح وحدي.

المراجع

١ - المراجع باللغة العربية:

- ١- أبو الخير، محمد حامد، ١٩٩٦، عبد التواب يوسف، دور الطفل العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- ٢- أبو رية، جمال، ١٩٨٦، المسرحية التلفزيونية للأطفال، الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- ٣- الكسان، جان، بلا، الولادة الثانية للمسرح في سورية، اتحاد الكتاب العرب.
- ٤- الجوهري، محمد وآخرون، ١٩٩١، الطفل والتنشئة الاجتماعية، ط١، دار المعرفة الجامعية، القاهرة.
- ٥- حسين تحية كامل، ١٩٦٠، مسرح العرائس، دار الكرنك والطبع والتوزيع.
- ٦- زلط، أحمد، ١٩٨٦، جماليات النص الشعري، الشركة العربية للنشر والتوزيع، القاهرة.
- ٧- سويد، سلمى، ١٩٨٩ - ١٩٩٠، المسارح الموجهة للأطفال في سورية، المعهد العالي للفنون المسرحية، دراسة لنيل درجة الإجازة في النقد والأدب المسرحي بإشراف د. حنان قصاب حسن.
- ٨- الشاروني، يعقوب ٢٠٠٥، بدايات مسرح الأطفال في مصر، دراسة غير منشورة بالقاهرة.
- ٩- الصوري، محمد مبارك، ١٩٩٨، مسرح الطفل وأثره في تكوين القيم والاتجاهات، حولية كلية الآداب الثامنة عشرة بالكويت.
- ١٠- عويس، مسعود/ ١٩٨٦، دراسة حول مسرح الطفل في التربية المتكاملة للنشئ، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

١١- عيسى، فوزي، ١٩٩٨، أدب الأطفال: الشعر، مسرح الطفل، القصة، منشأة المعارف بالإسكندرية.

١٢- كوكوليا، بوجو، ١٩٦٣، فن العرائس وتحريكها، ترجمة نجاه قصاب حسن، مديرية التأليف والترجمة في وزارة الثقافة والإرشاد القومي في سورية.

١٣- معلا محمد، نديم، ١٩٨٥، صحيفة الثورة العدد ٦٧٠٦ تاريخ ١٩٨٥/١/٣١.

١٤- ملا تجليان، مارجو، ١٩٨٩، الدمى في التربية والتعليم، ندوة الدراما في التربية والتعليم، عمان ٣٠ أيار - ١ حزيران ١٩٨٩، صندوق الملكة علياء للعمل الاجتماعي التطوعي الأردني، بالتعاون مع مركز بحوث المجلس العربي للطفولة والتنمية.

١٥- النقيب، إيمان العربي، ٢٠٠٢، القيم التربوية في مسرح الطفل، دار المعرفة الجامعية.

١٦- الهيتي، هادي نعمان، ١٩٨٦، أدب الأطفال: فلسفته، فنونه، وسائطه، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب.

١٧- وارد، وينغريد، بلا، مسرح الأطفال، ترجمة: محمد شاهين الجوهري، الدار المصرية للتأليف والترجمة.

١٨- اليماني، سلام، ١٩٨٩، جريدة الثورة، العدد * ٧٩٦٤، ١٩٨٩/٥/٢١.

١٩- يوسف، عبد التواب، ١٩٨٧، الطفولة والقيم: القيم التربوية في ثقافة الطفل، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

٢ - الدوريات:

١ - الموقف الأدبي - الأعداد: /٢٠٨/ - /٢٠٩/ - /٢١٠/ - ١٩٨٨ - ١٩٨٥/١٧٢/آب.

٢ - عالم المعرفة - العدد ٩٩/ آذار/ ١٩٨٦.

٣ - الحياة المسرحية: العدد الأول - السنة السادسة العدد ٣٠/ - ٣١ - ٣٢ - ١٩٨١/٣٣.

٤ - المعلم العربي - العدد الأول/ ١٩٨١/.

اللجنة العلمية:

أ. د. أحمد كنعان

د. فواز العبد الله

د. سلوى مرتضى..

المدقق اللغوي:

أ. د. علي أبو زيد.

**حقوق الطبع والترجمة والنشر محفوظة
لمديرية الكتب والمطبوعات**