توظيف المسرح التعليمي بين اللعب واللوعبة لطفل ما قبل المراهقة في ضوء تحديات العصر خلال تقنية المسرح الورقي

د. راندا حلمي السعيد *

المستخلص

تعرضت الدراسة لتوظيف اللوعبة وهي استراتيجية حديثة قائمة على اللعب التربوي، باعتبارها محفزات تعليمية، تتسق وفكر المسرح التعليمي البريختي، الذي يستهدف التغيير والتنوير وبث الوعي، بهدف استعادة طفل ما قبل المراهقة واقعه واستحسانه لمفرداته، ومنحه بدائل قد تعينه على التخلص من الاغتراب في ضوء ما يتعرض له من غزو مباشر خلال سيطرة الوسائل التكنولوجية عليه، في محاولة لاستعادة الدور التربوي للمسرح بوصفه ظاهرة اجتماعية تربط الإبداع بالمجتمع أملاً في تغييره نحو الأفضل، وذلك خلال توظيف عناصر اللوعبة بتقنيات بريخت التغريبية، خلال تقنية المسرح الورقي التي تتميز ببساطة التنفيذ، وتمكين الطفل من المشاركة في عناصر اللعبة المسرحية كافة بشكل تفاعلي إيجابي في مواقف تعليمية حياتية تحقق أهدافاً سلوكية واجتماعية ومهارية وإبداعية، تهدف في نهايتها ارتقاءً معرفياً خلال التفاعل الاجتماعي.

وقد اعتبرت الدراسة أن ما قدمته هو لبنة لن يتم اكتمالها، إلا بتضافر القائمين على مجال الطفولة، واتباعهم الطرق الملائمة في عملية التوجه للطفل، ودمجه في المجتمع خلال المتعة والتعليم.

وقد انتهت الدراسة إلى:

- إذا كانت اللوعبة منبثقة من عالم افتراضي إليكتروني خلال ألعاب تعليمية إلكترونية أو تطبيقات تعليمية إلكترونية، يتم التواصل به عن بعد، وإذا كان التربويون قد وظفوا أسلوب اللوعبة بوصفه محفزا تعليميا عن طريق المحفزات الإلكترونية أو التقليدية وفق مواقف التعلم في وضعيات تعليمية خاصة بالمنهج الدراسي وتيسيره، فإن الدراسة قد وظفت اللوعبة بشكل تفاعلي مباشر، خلال عالم افتراضي يصنع تفاصيله الأطفال، ويحركون مفرداته بإرادتهم، فهم من يتحكمون فيه ويلعبون معه لا العكس، خلال تحويل اللوعبة إلى أسلوب أدائي يعمل على تهيئة الطفل فنيا ومهاريا، بأسلوب مبني على المعرفة المنطلقة من تناول إبداعي خلال مشاركة الطفل اللعبة المسرحية في مواقف تعليمية حياتية خاصة بالتفاعل الاجتماعي ومهارات التواصل في محاوله لإزالة اغتراب الطفل عن واقعه المعيش.
- إن الألعاب الجماعية هي وسيلة للنمو الاجتماعي عند الطفل عامة، وطفل مرحلة ما قبل المراهقة خاصة، التي تعد من أخطر المراحل في عمر الطفل، والتي تؤهله لمرحلة المراهقة، فإذا ما أحسن توجيهها يصبح الطفل متسقا مع ذاته ومجتمعه، وذلك خلال تنظيم تلك الألعاب وتوجيهها تربويا باستخدام تقنيات صناعة اللعبة في مجالات غير اللعب بطرق غير مباشرة، تهدف المتعة والتعليم ذلك ما تبنته اللوعبة، وهو ما هدف إليه بريخت خلال مطالبته بازدواجية الهدف التعليمي مع الهدف الترفيهي الإمتاعي في مسرحه عن طريق إعمال العقل وقوى الخيال خلال اللعب الموجه، الذي يتجاوز سلبيات النمط التقليدي للتعلم، ومن ثم تتضافر عناصر اللوعبة وعناصر التغريب البريختية خلال اجتذاب المتعلم بصورة تدريجية تشويقية تستهدف منحه دورا إيجابيا في عملية التعلم خلال مشاركته في لعبته التعليمية.
- إذا كان هناك علاقة بين اللوعبة والتواصل الاجتماعي تسهم في نمو العلاقات الاجتماعية وتطورها، فالاستمتاع باللعب يجعل الطفل يخلق نوعا من الاتصال بينه وبين الآخر، مما يؤهله إلى الاندماج في المجتمع، فإن مسرح بريخت التعليمي يدعو المتفرج إلى الدخول معه في اللعبة المسرحية لاستكمال الصورة، والمشاركة الجماعية التفاعلية عن طريق الخيال، ويساعد على إيقاظ الذهن وحشذه واكتشاف العلاقات الاجتماعية والنقد ومعرفة مواطن الاغتراب، من ثم التغيير وإزالتها خلال المعرفة التعلم.
- إن حالة الادعاء في التمثيل التي وظفها بريخت لخلق الأثر التغريبي، الذي يخدم أهدافاً تعليمية، توظفها اللوعبة خلال الاتفاق المسبق على اللعب ووضع القواعد والأهداف الإرشادية للعبة التعليمية، هي في أساسها لعب أطفال، وإن اختلف الهدف، لكنه تلقائي وغير مقصود، فكلما ابتعد اللعب التمثيلي للطفل عن الشكل الإيهامي، واتجه إلى الشكل الادعائي الإيحائي، كلما كشف عن نمو ذهني لطفل المرحلة المستهدفة، وهو ما دفع الدراسة لتوظيفه في لعبة مسرحية تعليمية.

◆ أستاذ مساعد التمثيل والإخراج ، قسم العلوم الأساسية كلية التربية للطفولة المبكرة- جامعة دمنهور

- بنت الدراسة تواصلها مع الأطفال بناءً تفاعلياً، بدءًا من توظيف عناصر اللوعبة، وصولاً لتضافرها وعناصر التغريب البريختية في إطار ورشة قائمة على اللعب التعليمي خلال المسرح، مستهدفة غرس البذرة الأولى لأسلوب ملائم للتوجه للطفل لتخليصه من حالة انفصاله عن الواقع، وإبدالها بطرق قد تحقق التواصل المباشر الفعال، مع الحرص على تواجدٍ بعض من مشرفيهم ومعلميهم، حتى يكتسبوا الخطوات الإجرائية للفكرة، ويطبقوها بوصفها أسلوبا تعليميا يستهدف الاستمرارية في مجالات عدة فالمراحل التي مر بها الطفل خلال الورشة جعلته يلعب دور الممثل والجمهور في الوقت ذاته بالتناوب، ومن ثم خرج من اللعبة المسرحية التعليمية، وقد استوعب الرسائل المستهدفة خلال المتعة والتعليم.
- تم توظيف تقنية المسرح الورقي، لإنتاج عرض مسرحي يشارك الطفل في مراحله الإجرائية كافة، ويلعب به دور المصمم، والمنفذ، والمؤدي، والمعلم والمتعلم.....، فهي تقنية سهلة التنفيذ و ممتعة وقليلة التكاليف، ولا تتطلب وقتًا أو جهدًا كبيرًا، وتحقق الثراء على مستوى الشكل والمضمون، خلال عرض مسرحي تعليمي تولد عنه كم من الرسائل التوعوية والمعرفية والتنويرية خلال تفاعل اجتماعي مباشر بين الأطفال، ومن ثم تعليمية المسرح.

The use of educational theater between play and game for a pre-teen child in light of the challenges of the era through paper theater technology

Dr.Randa Helmy Elsaid

Abstract

The study was exposed to the use of the game, which is a modern strategy based on educational play, as educational stimuli, consistent with the thought of the educational theater Albrecht, which aims to change, enlightenment and spread awareness, with the aim of restoring a pre-teenage child his reality and approval of his vocabulary, and giving him alternatives that may help him to get rid of alienation in light of what It is exposed to a direct invasion during the control of technological means, in an attempt to restore the educational role of theater as a social phenomenon that links creativity to society in the hope of changing it for the better, through employing the elements of the game with Brecht's alien techniques, through the technique of paper theater, which is characterized by simplicity of implementation, and enabling the child to Participating in all elements of the theatrical game in a positive, interactive way in life-learning situations that achieve behavioral, social, skill and creative goals, aiming at the end of which cognitive advancement during social interaction.□

The study considered that what it presented is a building block that will not be completed, except with the collaboration of those in charge of the field of childhood, and their following appropriate methods in the process of addressing the child, and integrating him into society through fun and education.

The study concluded:

•If the game emanates from an electronic virtual world through electronic educational games or electronic educational applications, then it is communicated remotely, and if the educators have employed the game method as an educational stimulus through electronic or traditional stimuli according to learning situations in educational situations specific to the curriculum and its facilitation The study has employed the game in a direct, interactive way, through a virtual world whose details are made by children, and they move its vocabulary by their will, for they are the ones who control it and play with it, not the other way around, by transforming the game into a performance method that works to prepare the child technically and skillfully, in a manner based on the knowledge released from eating My creativity during the child's participation in the theatrical game in life-learning situations related to social interaction and communication skills in an attempt to remove the child's alienation from his living reality.

•Group games are a means for the social development of the child in general, and the pre-adolescent stage in particular, which is one of the most dangerous stages in the child's life, which qualifies him for the stage of adolescence, and if it is best directed, the child becomes consistent with himself and his community, during the organization and direction of these games Educatively using the techniques of game-making in areas other than playing indirectly, fun and education aim that is what the game has adopted, and this is what Brecht aimed at during his demand to duplicate the educational goal with the entertainment goal in his theater by realizing the mind and the powers of imagination during directed play, which overcomes the negatives The traditional style of learning, and then the elements of the game and the elements of alienation Albrechtia join together during the gradual attraction of the learner with an excitement aimed at giving him a positive role in the learning process during his participation in his educational game.

•If there is a relationship between the game and social communication that contributes to the growth and development of social relations, then enjoying play makes the child create a kind of connection between himself and the other, which qualifies him to integrate into society, then Brecht's educational theater invites the spectator to join him in the theatrical game to complete the picture, And interactive collective participation through imagination, and helps to awaken the mind and its mobilization and to discover social relations and criticism and knowledge of the areas of alienation, and then change and remove them through knowledge learning.

•The case of the allegation in representation that Brecht employed to create the alienating effect, which serves educational goals, which the game employs during prior agreement on playing and setting the rules and guiding goals for the educational game, is basically child's play, and if the goal differs, but it is automatic and unintended, the further the play is The representation of the child from the delusional form, and he turned to the suggestive allegation form, whenever he revealed the mental development of the target stage child, which prompted the study to employ him in an educational play game.

•The study built interactive communication with children, starting from employing the elements of the game, reaching its synergy and alienating Brechtian elements within the framework of a workshop based on educational play during the theater, aiming to implant the first seed of an appropriate method to direct the child to rid him of his state of separation from reality, and to replace them in ways that may achieve communication Effective direct action, while ensuring the presence of some of their supervisors and teachers, so that they acquire the procedural steps of the idea, and apply it as an educational method aimed at continuity in several areas. The stages that the child went through during the workshop made him play the role of the actor and the audience at the same time, alternately, and then left the theatrical game Educational, targeted messages have been absorbed during fun and education.

•Paper theater technology has been employed to produce a theatrical performance that involves the child in all its procedural stages, and plays in it the role of designer, performer, performer, teacher and learner ...., it is an easy-to-implement, enjoyable and cost-effective technique, and does not require much time or effort, and it achieves Richness in terms of form and content, through an educational theatrical performance that generates a number of educational, cognitive and enlightening messages through direct social interaction between children, and then educational theater.

مقدمة

تتبنى الاتجاهات الحديثة التي تسعى إلى تحقيق الارتقاء المعرفي والمهاري والسلوكي والتربوي للطفل أساليب غير تقليدية، تستهدف تحقيق الإمتاع والإقناع، خلال الطرح المبتكر للرسالة المستهدفة، بالطرق الملائمة للسمات والقدرات الخاصة بكل مرحلة من مراحل الطفولة.

وهو ما يستدعى من القائمين على تطوير سبل التوجه للطفل، أن يأخذوا في اعتبارهم كم المشوشات، التي قد تسلب الأطفال وتغربهم عن واقعهم المعيش، والذي قد يتسبب في إعاقة ارتقائهم، وتحولهم إلى قوارير يتم ملؤها بفكر وثقافة لا ينتمون إليها، فضلا عما تسببه تلك الثقافات من غرس قيم وسلوكيات، مشوهة تنعكس على الطفل في مرحلته الآنية واللاحقة، خلال استحواذ الوسائل التكنولوجية بعوالمها الافتراضية عليه، وتغذيته بمعلومات قد تكون مجهولة المصدر، في حين أن لهذه العوالم الافتراضية وجها مشرقا، يمكن توظيفه بشكل إيجابي يتفق مع الفكر الذي تسعى الدراسة إلى تفعيله، خلال توعية الطفل بطرق استخدامها استخداما صحيحا، والاطلاع على نوافذ المعرفة المتعددة الثقافات، التي تعمل على نموه المعرفي، وتدعم تواصله الفعال في الواقع، في حين تركنا للطفل يعبث في هذا العالم دون توعية وإرشاد، يمثل خطرا عوليا يغزو الطفولة بشتى الطرق، ويجعل الطفل يعاني الاغتراب، ويفقده نشاطه الذاتي، ويصبح عبداً للآلة التكنولوجية، ووسيلة لتحقيق أهدافها، ومن ثم يفقد إنسانيته خلال قوة نظام القطب الواحد وفلسفته، وهذا ما يُوجب التصدي له، وإدراك القائمين على تربية الطفل مدى الغربة والغرائبية التي باتت بها الطفولة، ولا تجد بديلا عنها حتى يجذبها فكريا ومعرفيا وروحيا، بصورة أكثر تشويقا وتفاعلا.

وهو ما تسعى الدراسة لتبنيه، خلال استعادتها للأصول المسرحية التعليمية البريختية، التي تمكنت من تنوير العقول وتغييرها في حقبة من الزمن، ومنحها سبل التقييم والقياس والنقد والتقويم، بغية تحقيق مستقبل أفضل.

يقول بريخت: "ينبغي أن ننبه إلى أن المسرح، يجب أن يتخذ موقفاً من المشكلات التي تقسم العالم الراهن، فكل شيء خاضع للجدل والحوار والتعرية والنقد العلمي، بهدف الكشف عن كافة التناقضات الاجتماعية، وتقديم البدائل بالوعي والتنوير".(١)

ومن ثم تسعى الدراسة لتطبيق الفكر البريختي التغريبي، بهدف عمل تغريب بين الطفل والمشوشات، التي تسببت في انفصاله عن واقعه، إيمانا بأن هذا الطفل في غربة مع ذاته ومع من حوله، فرؤى بريخت العلمية الاجتماعية يمكن الإفادة منها اليوم، وتطويرها وفقا لمتغيرات العصر، خلال محاولة استعادة هذا الطفل من غربته الفكرية والمعرفية والروحية، والعودة به إلى واقعه عن طريق اللعبة المسرحية التعليمية، التي تمتزج بها المتعة والتعليم، بهدف منح الطفل البدائل التي تسمح له بعملية الاطلاع والوعي والتفنيد والقياس والنقد، وصولا لاتخاذ قرار إيجابي بالتغيير، بطرق غير مباشرة، دون أن يتم قمعه أو إجباره أو قولبته، بما لا يستقم وأهدافه وتأملاته.

"إن المسرح التعليمي يتطلب حركة قوية في الحياة الاجتماعية، تغنيها المناقشة الحرة لقضايا الحياة بهدف حلها، حركة قادرة أن تدافع عن هذه المصلحة ضد كل الاتجاهات المضادة".(٢)

و قد توجهت الدراسة إلى مرحلة ما قبل المراهقة من مراحل الطفولة لما تمتلكه تلك المرحلة من خبرات مختزنة مشوهة، لم تصل حد اليقين، فتسعى الدراسة إلى زعزعتها والتشكيك بها، وإبدالها بخبرات أخرى إيجابية في قالب مسرحي تعليمي تشويقي تفاعلي، يحض الطفل على استحسانها بوصفها بديلا عن المشوشات المختزنة.

ولكي يتم تحقيق هذه الأهداف استقرت الدراسة على أسلوب اللوعبة بوصفه محفزات تعليمية، فضلا عن اتساقه والفكر المسرحي البريختي التعليمي، وتوظيفه لتقديم عرض مسرحي، يستخدم فيه الورق باعتباره لعبة، يتم لوعبتها بتحميلها فكراً وهدفا تعليميا، خالقا

منها دمى ورقية تُبعث بها الحياة خلال الطفل الذي يشارك مراحل صناعة العرض المسرحي كافة.

فضلاً عن ذلك فإن ما تتبناه الدراسة، هو بداية طريق طويل، يستهدف نشر الفكر الإبداعي التوعوي للطفل، مدركة أن ما سيتم تفعيله ليس سوي ومضة نأمل أن يتم تبنيها من المؤسسات القائمة على تربية الطفل، وقد فعلت الدراسة نموذجا حياً من الممكن أن يحتذى به، حيث عمل ورشة بالحاضنة التكنولوجية للمبتكرين بجامعة الطفل[٣]، بحضور بعض من مشرفيهم ومعلميهم، بهدف نقل الخبرة العملية لهم، واستمرار تفعيلها فيما بعد، حيث تستهدف هذه الورشة توظيف أسلوب اللوعبة خلال تطبيق الخطوات الإجرائية لفكر بريخت المسرحي، والذي تتطلب مخرجاته أن يكون هذا الأسلوب سمة يتم استخدامها في الأنماط التعليمية كافة، حتى يصل من الطفل منزلة التعود محققا الإشباع، مما يجعل الطفل يتحرر من عالمه الافتراضي وسطوة الآلة.

أهمية الدراسة

تكمن في توظيف استراتيجية حديثة هي اللوعبة، باعتبارها محفزات تعليمية، تتسق وفكر المسرح التعليمي البريختي، الذي يستهدف التغيير، خلال تقنية المسرح الورقي، التي تتميز ببساطة التنفيذ، وتمكين الطفل من المشاركة الإبداعية في مراحل اللعبة المسرحية، في محاولة لاستعادة الدور التربوي للمسرح، بوصفه ظاهرة اجتماعية، تربط الإبداع بالمجتمع، أملاً في تغييره نحو الأفضل، خلال اكتشاف الذات الاجتماعية، والروح الإنسانية السامية والتعاون في محاولة لإزالة الاغتراب.

إشكالية الدراسة

تتمثل في إيمانها بمدى اتساع الفجوة بين الطفل وبين واقعه المعيش، بسبب ما يتعرض له من عزو مباشر خلال سيطرة وسائل التكنولوجية والعولمة التي عملت على اغترابه، فضلا عن تلقيه كما من المعلومات والخبرات، التي قد تستحوذ عليه، وتحوله إلى دمية يتم استهدافها ومن ثم تسعى الدراسة إلى وقفة لاستعادة الدور التربوي للمسرح، خلال توظيف أسلوب اللوعبة بتقنية المسرح الورقي، لتقديم عرض مسرحي تعليمي، يتبنى رسالة التغيير والتنوير وبث الوعي بهدف استعادة الطفل واقعه واستحسانه لمفرداته.

فإذا كان التربويون قد وظفوا أسلوب اللوعبة بوصفه محفزاً تعليمياً عن طريق المحفزات الإلكترونية والتقليدية في المواقف التعليمية الخاصة بالمنهج الدراسي وتيسيره، فإن الدراسة تسعى لتوظيفه بشكل تفاعلي مباشر خلال المسرح، بغية مشاركة الطفل اللعبة المسرحية في مواقف تعليمية حياتية، خاصة بالتفاعل الاجتماعي ومهارات التواصل في محاول لإزالة اغترابه.

وتتطرح الإشكالية تساؤلات عدة، محاولة الإجابة عنها لفض إشكاليتها:

- كيف يتمكن المسرح التغريبي البريختي من تقديم رسالة تعليمية توعوية تنويرية لطفل القرن الواحد والعشرين في مرحلة ما قبل المراهقة؟
- ما مدى التشابك بيني أسلوب اللوعبة ومسرح بريخت التعليمي، ودوره في الرسالة المستهدفة خلال المتعة والتعليم؟
- كيف استطاع العمل المسرحي أن يطرح رسالة تعليمية تستهدف إيقاظ الوعي والتغيير، خلال تقنية المسرح الورقي؟

منهج الدراسة

تستخدم المنهج الوصفي التحليلي، وكذلك المنهج التطبيقي لملاءمتهما لموضوع الدراسة.

ماهية التغريب البريختي التعليمية

"ارتبط مفهوم المسرح التعليمي بنظرية المسرح الملحمي لـ برتولد بريخت ١٨٩٨-١٩٥٦"[٤]، وقد كان مسرح بريخت تعليمي تحريضي جدلي اجتماعي سياسي، مسرحا ثوريا هدفه تحرير الفرد خلال إيقاظ وعيه، وتعد نظرية المسرح الملحمي تطبيقا عمليا في المسرح لاتجاه كارل ماركس الفلسفي، الذي يدعو إلى تغيير العالم بدلا من تفسيره، عبر برنامج ثوري، يهدف تغيير وعي الإنسان، هذا الوعي الذي أخذه بريخت على عاتقه خلال مسرحه، فقام بإيقاظ وعي المتفرج وإعمال عقله خلال مشاركته العرض المسرحي، بهدف حضه على التغيير، ومن هنا نادى بريخت بضرورة تعليمية المسرح، خلال مبدأ التغريب ومن ثم التعليم". فالمسرح إبان الحرب العالمية الأولى، كان يعيش أزمة حادة من التسطيح الشكلي، ويخلو مضمونه من القيمة، واعتمد على التسلية والابتزال"[٥] من هنا رأي بريخت حتمية التصدي لهذا.

"هذا النقض في معرفة الناس لأنفسهم، هو أن معرفتهم بالطبيعة لا تمدهم بالعون الكافي"[٦] وذلك خلال إعادة النظر في البديهيات، وفي الأوضاع المسلم بها، ولن يتحقق هذا إلا إذا "أعدنا النظر في الشيء المألوف بشكل جديد، يجعل منه غريبا لا مألوفا، أي التغريب والتجريد من النظرة الذاتية والتوجه إلى الموضوعية"[٧].

فمفهوم التغريب عند بريخت ارتبط بمفهوم تعليمية المسرح، حيث يرتبط بعملية الفهم فما تظن أننا نفهمه جيدًا، يتحول بعد أن ينتزع من سياقه الاعتيادي بفعل التغريب إلى عدم فهم، ومن ثم يدفع العقل إلى محاولة فهمه بصورة جديدة، وإعادة اكتشافه من جديد، وفهمه بشكل موضوعي"[٨]، وذلك بهدف المعرفة والتعلم التي تغرب المتفرج، وتجعله قادرا على التعلم، كما يصل إلى حكم نقدي خلال تعرية المتناقضات الاجتماعية، وإيجاد بدائل لها بالوعي والتنوير.

إن الفكرة الرئيسة في مسرح بريخت هي مشكلة الاغتراب وإزالته، وهي نفس المشكلة التي تسعى الدراسة للتخلص منها، خلال محاولة إزالة اغتراب الطفل، فإذا كان بريخت "يعتبر أن الاغتراب واللاأنسنة مترادفان"[٩] وهنا يبرز الدور الاجتماعي لمفهوم الاغتراب عنده، بهدف التغيير وتحقيق الإنسانية، فإن الدراسة خلال تطبيقها للفكر التغريبي البريختي، بما يتناسب وسمات المرحلة المستهدفة، تعمل على إحداث وعي لدى المتفرج الطفل باكتشاف اغترابه، واتخاذه موقفا نقديا، يهدف إلى تغييره، فالاغتراب الآني للطفل، وتمسكه بالآلة نزع منه إنسانيته وجعله يتشيئ، فالوعي بالاغتراب هو أول مرحلة لتغيير الفرد والمجتمع.

يقول بريخت "إن الاغتراب بوصفة حالة يمارسها الإنسان ويعيشها مشروطة بعوامل اجتماعية واقتصادية، وإن إزالة هذه العوامل، هي الخطوة الأساسية نحو إقامة مجتمع إنساني غير مغترب"[١٠]، تلك العوامل التي أشار إليها بريخت، قد توافرت في عصرنا الآني مع اختلاف نوعيتها، إلا أنها قد تسببت بشكل أو بآخر في إحداث حالة الاغتراب ذاتها، وانفصال الطفل عن واقعة، وهروبه إلى عوالم افتراضية، تسيطر عليها التكنولوجيا والآلة، وقد ساعد في ذلك غياب دور الأسرة والمدرسة في عملية التوعية والاحتواء والتوجيه، فحالة الاغتراب التي يعيشها طفل المرحلة المستهدفة هي نتاج المجتمع ذاته، وخلال نقد المجتمع استطاع بريخت في مسرحه أن يثبت أن المجتمع تعتريه نظر لا منطقية "تجعل من خداع النفس حقيقة، وتجعل ما هو غير الطبيعي، يبدو طبيعيا لذلك ينزع القناع عن الحقيقة الكامنة في المجتمع خلال التغريب، وتقديم وتحليل التناقضات، التي تسبب الاغتراب، وحث المتفرج على القضاء عليها"[١١]، ومن ثم إقامة مجتمع غير مغترب خلال تعليمية المسرح.

العناصر التعليمية في مسرح بريخت

الهدف من استخدام بريخت تقنية التغريب على مستوى الشكل، هو إبراز التغريب خلال توظيف يحدث وعيا اجتماعيا لدى المتفرج، فالمضمون استدعى الشكل، إلا أن هذ التقنية ليست بجديدة، فهي شكل قديم من المسرح اليوناني والصيني والمسرح الديني، خلال توظيف تقنية التمثيل داخل التمثيل والراوي والكورس والأقنعة والسرد...

يقول عبد الغفار مكاوي "تأثر مسرح بريخت بالمسرح الصيني والياباني القديم والمسرح الديني عند الجزويت بالعصور الوسطى، والمسرحيات المدرسية في عصر النزعة الإنسانية، إنه يحتفظ بالشكل القديم المقدس، لكنه يملؤه بمضمون دنيوي عادي، إنه يجرد الشعر من طموحه الأزلي، ويربطه بعجلة الزمن والأحداث المعاصرة له"[١٢]، ومن ثم لجأ بريخت لهذه التقنية لتحقيق التغريب في الشكل، كما تحقق في المضمون، فأحدث شكلا جديدا للتقنية القديمة يهدف إلى الوعي والتنوير والتعليم، وهو ما تتبناه الدراسة خلال توظيفها لتقنية قديمة (المسرح الورقي)، وتطويعها لخدمة المضمون المعاصر، وهو ما ستستوضحه الدراسة في موضع لاحق.

وظف بريخت عدداً من العناصر لتحقيق التغريب، يهدف إيقاظ الوعي تلك العناصر ملائمة لإيقاظ وعي طفل المرحلة المستهدفة، وذلك على النحو الآتي:

السرد

من أهم عناصر التغريب في الشكل، الذي يقوم عليه مسرح بريخت التعليمي "فالسرد الذي يقوم به الراوي أو الكورس، ويلازم الحدث، فيخلق وجهة نظر أخرى منه ويعلق عليه، ملائما للمسرح التعليمي، الذي لا يقوم على اندماج المتفرج، وإنما على المناقشة الموضوعية، فتصبح هناك وجهات نظر متعددة للموقف الواحد"[١٣]، وفي النهاية يقوم الراوي بدور المعلم، الذي يلخص الدرس ويؤكد أهدافه.

وفي مسرح الطفل التعليمي يوظف الراوي توظيفاً إرشادياً يعمل على إثارة ملكات التفكير، والبحث عن الأسباب وتحليل النتائج، مما يجعل الطفل متشوقا لخوض التجربة المسرحية، ومثال ذلك يستعرض الراوي موقفا محددا من مشكلة اجتماعية ما أدت إلى الاغتراب، يمهد لها ويدفع المتفرج الطفل إلى مشاركته ومناقشته، خلال عرض وجهات النظر المتعددة والمختلفة، خلال التأويل والمشاركة الفاعلة، فيعلق عليها ويحدث وعيا للمتفرج بأسباب المشكلة التي أدت إلى الاغتراب والتفكير فيها، واتخاذ موقف نقدي منها يدفع إلى التغيير، ومن ثم إزالة الاغتراب بشكل غير مباشر، والتصالح مع المجتمع، أي "مجاوزة واقع المسرحية إلى الواقع الفعلي الخارجي، والتأثير فيه وتغييره".[١٤]

الممثل

يرفض بريخت اندماج الممثل في الحدث المسرحي "يقدم الممثل الشخصية، وكأنه يقص موقف الشخصية وأفعالها"[١٥].

فإذا كان التطهير في المسرح الأرسطي من انفعال الخوف والشفقة يسلب من المتفرج عقله خلال الاندماج والإيهام، ويجبره أن يسلم بالأمر الواقع، ويرضخ للبديهيات والمسلمات المفروضة عليه، فقد وقف بريخت ضده خلال مسرحه التعليمي الجدلي العقلاني "فالتطهير يعني تثبيت الاغتراب، بدلاً من إزالته، فالتغريب البريختي ليس معناه تقريب ما هو غير معروف، وإنما اغتراب ما هو مألوف"[١٦]. بمعنى تقديمه في ضوء جديد، وهو ما يمكن تحقيقه في مسرح الطفل خلال توظيف الدُمى الورقية - نموذج الدراسة- ونقل الرسالة على لسانها، فتخلق مسافة تباعدية بين الشخصية والطفل، تسمح بإعمال عقله والقياس دون الاندماج، مما يحقق للطفل فسحة عقلية وحرية ذهنية في اختيار طريقه وهويته، بما يتناسب وميوله وسماته، وهذا ما يتعارض مع الأساليب القمعية التلقينية، التي تقدم قيمة ما، وإن كانت إيجابية بأسلوب جبري، لا يمنح فرصة التأويل والتفنيد، مثلما كان في التطهير الأرسطي، الذي اتخذ من الترهيب وسيلة لفرض فكر ما لتحقيق هدف ما، وهو ما رفضه بريخت، "أي كلية الأشياء، فتصبح البيئة الاجتماعية مرتبطة بالنشاط الإنساني، لا مجرد أدوات لتوجيه الإنسان واستغلاله والسيطرة عليه"[١٧].

التأرخة

يهدف بريخت من تأويله للتأريخ، أن يحرره من الاغتراب، ذلك لاعتقاده "أن الإنسان يصنع التاريخ من خلال رؤية مستقبلية، أي أن فصل الإنسان عن التاريخ يحدث اغترابا، فعليه إحداث تغيير في مجرى التاريخ"[١٨] وهذا يتم بإدخال المتفرج في تحديد مسار التاريخ يحركه ويتحرك معه، خلال طرح التاريخ لمعالجة موضوعات معاصرة، لتحقيق مستقبل غير مغترب للإنسان، فالمتفرج في مسرح بريخت لا ينظر للتاريخ أو الظروف الاجتماعية على أنها مسلمات وقوى غامضة غيبية، وإنما هي من صنع الإنسان وهو من حافظ عليها وجعلها تابوه، وهو أيضا الذي باستطاعته تغييرها، خلال ما يعرض عليه في المسرح واتخاذه موقف نقدي منه.

وفي مسرح الطفل لن يتم إزالة الاغتراب إلا بتحليل المتناقضات المجتمعية، التي أدت إلى الاغتراب، وهذا لن يحدث إلا بالمعرفة والمواجهة والنقد والتعليم، ومن ثم التغيير خلال استدعاء الأنماط التي تتبنى أفكارا راسخة سلبية من التاريخ أو التراث، كالتخويف من الغيبيات وغيرها، وتفكيكها وهدمها، واستبدالها بأفكار إيجابية منطقية مستنبطة من إقامة العصف الذهني والحوار مع الأطفال، دون فرض أو تلقين، حتى لا يتحول لقمع جديد ولو كان إيجابيا.

ليس هذا فحسب بل الأكثر اتساقا مع المرحلة المستهدفة، أن يتم الاستعانة بالسلبيات السلوكية الأكثر انتشارا في هذه الفئة، وتجسيدها في شخصيات افتراضية مع إحالتها للماضي، ويسقط عليها السلوكيات السلبية، وإدخالها في مواقف تفاعلية تثبت سلبيتها ونفور الآخر منها، بالصورة التي تثير انتباه الطفل تجاه الحدث، فيستنبط الرسالة المستهدفة، التي قد تكون معبرة عن سلوك يرتكبه الطفل ذاته، فيبدأ الطفل عقد مقارنة ذهنية بين المشهد المرئي وصفاته، مما يعمل على تعديل السلوك بشكل تدريبي مرحلي مبني على فكرة النمذجة بطرق غير مباشرة، الأمر الذي تسعى الدراسة لتطبيقه خلال رحلتها البحثية.

انعكاسات بريخت في المرحلة المستهدفة

إن معرفة الخصائص التي يتميز بها الطفل، تعين القائمين على تربيته على اتخاذ قرارات سليمة فيما يخطط من نشاط، وفيما ينظم من تعلم، وفي تنمية المهارات الاجتماعية لديه، مع مراعاة الفروق الفردية، وإتاحة الفرص للتفاعل والمشاركة الإيجابية.

والمرحلة المستهدفة تناولها (جان بياجيه) في نظرية النمو المعرفي ضمن مرحلة العمليات المادية من ٧: ١٢ سنة، وهي مرحلة العمليات الذهنية المعرفية، سواء أكانت عمليات ذهنية معرفية حسية أم مجردة، حيث "تتصف بسيطرة العمليات الذهنية على أي أداء ذهني يعكس معالجة حسية في البيئة، كما أن الطفل لم يعد مستقبلا كما كان في السابق، بل تحكمه الخصائص الفيزيائية للأشياء والحفاظ على بقائها مستقلة عن معالجتها، وإبقائها بوصفها موضوعا منفصلا عما لديه من أفكار وخبرات"[١٩] فالطفل يمارس بها العمليات، التي تدل على حدوث التفكير المنطقي، لكنها مرتبطة ارتباط وثيقا بالأفعال المادية الملموسة والتفكير الصوري الذي يعتمد على تكوين صور حسية.

وهذه المرحلة من مراحل الطفولة، وهي مرحلة التعليم الابتدائي، التي تشمل المستوى الأول، ويبدأ فيه الطفل التخلص تدريجيا من حالة التمركز حول الذات، وحالة اللعب الفردي الاندماجي، إلى أن يشرع في المستوى الثاني والأخير من هذه المرحلة- موضوع الدراسة- من ١٠: ١٢ سنة، ويكون قد انفصل عن المرحلة السابقة لمرحلة العمليات المادية نهائيا، **حيث يقل التمركز حول** الذات، من اللعب الاندماجي إلى اللعب الادعائي ويتطور لدى الطفل مفهوم أن الآخرين لديهم أفكار مختلفة عن أفكاره، قد تتفق أو تختلف معه، وتتكون لديه قدرة أكبر على إدراك وجهة نظر الآخر ومحاولة استيعابها، وقبول الاختلاف، ويغلب على نشاطه الطابع الاجتماعي، ويصبح أكثر قدرة على التعاون واللعب الجماعي، كما باستطاعته التعامل مع أكثر من شيء في الوقت نفسه"[٢٠].

يقول يترسليد: " إن اللعب الدرامي القائم على الشكل التمثيلي، هو أساس تعلم جميع الألعاب المختلفة، وهو أيضا أساس تعلم الفنون والهوايات، وعليه يتوقف نمو القدرات العقلية والمعرفية والنفسية للطفل، واللعب لا يخلو من الشكل الدرامي، الذي يتطور بتطور نمو الطفل من التناول الرمزي لمحاكاة الأشياء، وارتباطه بالجانب العاطفي والانفعالي، واللعب الشخصي خلال التمركز حول الذات- مرحلة ما قبل المدرسة- إلى تمثيل المواقف والأفعال، ولعب الأدوار وتبادلها، ولعب الدور ونقيضه، واللعب الجماعي والتعاوني- مرحلة العمليات المادية- ومن مرحلة الاندماج إلى مرحلة الادعاء، وتوظيف أشياء مألوفة في أغراض غير مألوفة"(٢١).

فالغرض الذي يتحقق من لعب الأطفال التمثيلي في مرحلة ما قبل المدرسة عاطفي اندماجي تطهيري، أما الغرض الذي يتحقق من لعب الأطفال التمثيلي في مرحلة العمليات المادية غرض معرفي تعليمي، وهو ما يستقيم وغرض بريخت، وإن اختلف الهدف.

حيث يأخذ التمثيل عند ريخت شكلا ادعائيا يكسر الاندماج، خلال: لعب الدور ونقيضه وتبادل الأدوار، وتقليد الشخصيات، وشرح الممثل لدوره، والمبالغة في الأداء، والخروج من وإلى الدور، ولعب أكثر من شخصية، وتجسيد الإرشاد المسرحي، وتعمد عدم إخفاء مصدر الإضاءة، وتقديم الأشياء المألوفة في أغراض غير مألوفة لطبيعتها، والتعامل مع مكملات المنظر المسرحي باعتبارها عنصراً فنياً لإحداث التغريب .... وغيرها(٢٢).

هذا الشكل الادعائي يجعل المتفرج يشعر بأنه داخل لعبة مسرحية، قد وظفه بريخت بوصفه أيدلوجية فكرية وجمالية شكلا ومضمونا، بشكل مقصود لتحقيق الوعي والتنوير، وهو الشكل الذي نجده في لعب الأطفال الادعائي ذاته، لكنه تلقائي بشكل غير مقصود.

كما تتطور القدرة على التفكير وإجراء التجارب لطفل المرحلة المستهدفة/ من الشكل الإيهامي إلى الشكل الخيالي الادعائي، "فالطفل حتى الثانية عشرة يكون قد انتقل إلى دور آخر أقرب إلى الواقع، لكنه لم يتخل عن التخيل، ويكون التخيل القائم على الصور البصرية هو الغالب عليه، ويتمكن من التفكير ومعالجة التغيرات المادية الملوسة، وتتطور عمليات التفكير لديه في أكثر من بعد خلال المرونة الذهنية، التي تسمح له بالتحريك الذهني، عبر الخيال في أبعاد مختلفة، وهذا مؤشر للنمو العقلي والذهني، حيث يستطيع التمييز بين ما هو واقع، وما هو خيال أو ادعاء(٢٣). فكلما ابتعد اللعب التمثيلي للطفل عن الشكل الإيهامي، واتجه إلى الشكل الإيحائي الخيالي، كلما كشف عن نمو ذهني لطفل المرحلة.

ومسرح بريخت التعليمي خلال تقنية التغريب، "يسعى لمشاركة المتفرج في اللعبة المسرحية، لا عن طريق العاطفة والاندماج، وإنما عن طريق الخيال الخلاق، مما يساعد على تنشيط العقل وشحذه، ومن ثم اكتشاف العلاقات والقضايا المطروحة"(٢٤)، حيث يشترك المتفرج في استكمال الصورة المسرحية، خلال الخيال الإبداعي عبر التصورات الذهنية والعمليات العقلية، ومن ثم يترك للمتفرج فرصة مشاركة اللعبة خلال ابداعات الخيال والتفاعل الجماعي، فهو ليس الانفصال الكامل عن الحدث، بل هو اختلاف في التركيز، أي يسود التأثير الانفعالي الإيحائي المنطقي العقلي، بوصفة أداة لتوصيل الرسالة، خلال قوى الخيال، فيدعو المتفرج إلى التواطؤ الإبداعي معه.

وإذا كان التفاعل الاجتماعي هو أساس دراسة علم النفس الاجتماعي، الذي يتناول دراسة كيفية تفاعل الفرد في البيئة، وما ينتج عن هذا التفاعل من قيم وعادات واتجاهات .... ، هو أساس نظريات التعلم والعلاج النفسي ومجابهة الاغتراب" إذ يتضمن نوعًا من النشاط، الذي تستثيره حاجات الانتماء والحب والتقدير عند الفرد تجاه المجتمع"(٢٥)، وإذا كان الاغتراب سمة مميزة لطفل القرن الحادي والعشرين، فإن محاولة إزالة عوامل الاغتراب عنه، هو الهدف الرئيس الذي نسعى إليه، نحو إقامة طفل غير مغترب نفسيًا واجتماعيًا.

وتعد هذه المرحلة من مراحل الطفولة- موضوع الدراسة- من أخطر المراحل في عمر الطفل، التي تؤهله إلى مرحلة المراهقة، حيث "تصاحب هذه المرحلة تحديات وقلاقل واضطرابات أكثر من أغلب المراحل السابقة، فهي أكثر مراحل نمو الطفل وعيا، فإذا ما أحسن توجيهها،

يستطيع الطفل توجيه أكبر قدر من طاقته إلى المدرسة والأصدقاء والألعاب والاطلاع والفرق والأنشطة المنظمة، والبالغون هم من يشرفون على إدارة تلك الأنشطة"[٢٦].

وفي ظل عصر العولمة الذي نعيشه، وآثاره السلبية على الإنسان المعاصر عامة، وعلى طفل المرحلة على وجه الخصوص، التي تساهم بشكل كبير في اغترابه، ومحاولتنا إزالة هذا الاغتراب خلال استغلال سمات المرحلة بمشاركة الطفل الفاعلة في تنمية ذاته ومجتمعه، فالتفاعل الاجتماعي له أهمية لا يمكن إغفالها، فهو أساس الكيان الإنساني.

وهناك التقاء بين المسرح والحياة الاجتماعية، فالمسرح يتواجد نتيجة للتلاقي بين الناس، فوظيفته الاتصال والتواصل والتأثير والتأثر، كما أن القضايا التي يطرحها، والقيم التي يبعثها في نفوس المتلقين وعقولهم، من الممكن أن تتحول إلى قوة فاعلة في المجتمع، "ولكون المسرح أكثر الفنون ارتباطا بالنسيج الاجتماعي، وأكثرها حساسية للهزات والذبذبات، التي تسري في التركيب الاجتماعي على مختلف مستوياته، يعد من أهم الفاعليات والتفاعلات والمظاهر الاجتماعية"[٢٧].

وفي سبيل إشباع غريزة حب الاجتماع عند طفل المرحلة المستهدفة، ومحاولة إزالة اغترابه في ظل التحديات والتهديدات المعاصرة، وتنمية التفاعل الاجتماعي لديه، يمكن إشراك الطفل في اللعبة المسرحية خلال تنمية المهارات الاجتماعية لديه، ومن ثم تعليمية المسرح.

تقول نهاد صليحة "مسرح الطفل يصدق مع نفسه، إذا اتخذ نموذجه لعب الأطفال، الذي يتميز بقدرة على الاستغراق التام، وعلى الاستمتاع بهذا الاستغراق، باعتباره لعبة في آن واحد"[٢٨]، ومن ثم فإن مشاركة الطفل اللعبة المسرحية، ومراحل صناعتها تشبع لديه غريزة حب الاجتماع، خلال تفاعله في العمل الجماعي وحب الجماعة، ودعم الثقة بالنفس دون خوف أو خجل، كما أنها تنمي قدرات الخلق والابتكار، وتشجع التفرد خلال إطلاق العنان للخيال والتخيل.

ومسرح بريخت التعليمي يدعو المتفرج إلى الدخول معه في اللعبة المسرحية، لاستكمال الصورة والمشاركة الجماعية التفاعلية عن طريق الخيال، ويساعد في تنشيط الذهن وإيقاظه وشحذه، واكتشاف العلاقات الاجتماعية، والنقد ومعرفة مواطن الاغتراب، ومن ثم التغيير وإزالتها خلال المعرفة والتعلم، هو الأنسب لطفل المرحلة المستهدفة، كما أن "هناك علاقة بين اللوعبة والتواصل الاجتماعي إذ تسهم في نمو العلاقات الاجتماعية وتطورها، فالاستمتاع باللعب يجعل الطفل يخلق نوعاً من الاتصال بينه وبين الآخرين، وتؤهله للاندماج الاجتماعي"[٢٩].

وتتبنى الدراسة هذه الاستراتيجية الحديثة (اللوعبة) التي ظهرت في السنوات القليلة الماضية، القائمة على اللعب التربوي، باعتبارها محفزاً تعليمياً، وتسعى الدراسة لتوظيفها في المسرح لتجعل من اللعبة المسرحية، هي الوسيلة التعليمية، والتي سيتم توظيفها بتقنيات بريخت التغريبية، لتحقيق أهداف معرفية وسلوكية واجتماعية ومهارية وإبداعية ... ، تستهدف في نهايتها ارتقاءً معرفيًا وإدراكيًا ينعكس على سلوك الطفل، ويمنحه بدائل قد تعينه على التخلص من حالة الاغتراب واستعباد الآلة.

"واللوعبة أو التلعيب أو اللعبنة Gamification مصطلح حديث مشتق من كلمة Game أي اللعب أو اللعبة، ويعرف بالمحفزات التعليمية Ludification، وهو لا يعني دمج اللعب في التعليم، أو التعليم عن طريق اللعب، وإنما نقل آليات اللعب إلى ميادين غير ترفيهية، خلال إدماج عناصر اللعب ومبادئها في نشاط تربوي أو وضعيات تعليمية، بهدف حل المشكلات وتحسين المستوى، وهو يعتمد على دراسة سلوك اللاعبين، ومن ثم يهدف إلى جعل الأنشطة الخارجة عن نطاق اللعب أكثر متعة، مثلها مثل الألعاب تماما، من أجل الوصول إلى هدف تعليمي"[٣٠]، خلال تحفيز الطفل على التعلم بهدف تحقيق ارتقاء معرفي خلال التفاعل الاجتماعي، فالألعاب الجماعية هي وسيلة للنمو الاجتماعي عند الطفل، وإذا ما أحسن تنظمها وتوجهها تربوياً وذلك باستخدام تقنيات صناعة اللعبة في مجالات غير اللعب بطرق غير مباشرة تهدف المتعة والتعليم.

"وقد أكد بريخت على وجوب هدفية المسرح وتعليميته، لكنه طالب بازدواجية الهدف التعليمي مع الهدف الترفيهي الإمتاعي، فإذا كان مسرح بريخت يعمل على رفض الاندماج، إلا أنه لا يستطيع التخلص بشكل نهائي منه، لكن تأتي الاستجابات العاطفية في مرتبة ثانوية، حيث تستخدم بوصفها تقنية لتعزيز الرسالة الذهنية بشكل إيحائي"[٣١]، فالمتعة فيه لا تتعارض مع التعليم، يقول بريخت: "يمكن أن تستحيل التعليمية إلى متعة، والمتعة إلى تعليمية فحسب في حالة فسح المجال الكافي بصورة كاملة لكل من يملك قابليات على الخلق والإبداع، دع المشاهد يستقبل كدحه الصعب الذي لا ينتهي، والذي يتعين عليه أن يعيش على ثماره، دعه يستوعبه في المسرح على اعتباره تسلية جنبا إلى جنب مع تغيراته المتواصلة، دعه هنا يخلق نفسه هو بأسهل الطرق، فهو محتاج للمزاوجة بين المتعة عند الدخول في لعبة، واستمتاعه بممارسة اللعب، ذلك لاكتمال المعايشة بعيداً عن الصور الحياتية، التي تركها خلف ظهره قبل دخوله لمراسم اللعب الاحتفالي، وبعدها تكون شهيته قد انفتحت على عديد من المناقشات الجدلية، التي تثير بدورها متعة جديدة في كشف النقاب عن خبايا الأمور السطحية، التي نراها يومياً بوصفها بديهيات، وسرعان ما يجد فيها منابع أخطاء، ما يدفعه للنقد الذاتي، كأول خطوة في برنامج التغيير الشامل"[٣٢].

ومن ثم تتزاوج الأهداف التعليمية مع متعة اللعبة المسرحية عن طريق الخيال الخلاق، وتنشيط العقل والترفيه الذهني، خلال اللعب الموجه، الذي يتجاوز سلبيات النمط التقليدي للتعلم، حيث "تطبيق قانون اللعب من أجل تحقيق أهداف تتجاوز ما تخدمه اللعبة في حد ذاتها"[٣٣]، وهو ما تحققه اللوعبة في أساليب التعلم، حيث تشير بعض الدراسات التربوية إلى أهمية اللوعبة في عملية التعليم والتعلم والتفاعل الاجتماعي، خلال "منح الأطفال حرية في التعلم، تعزيز روح المشاركة والتعاون، والتدريب على ضبط النفس والتحكم فيها، وتنمية مهارة ربط المحسوس بالمجرد، واحترام القواعد والقوانين، وتنمية القدرات التعبيرية والفكر الإبداعي، وكسر خشية المواجهة والخجل خلال العمل الجماعي، وتنمية السلوك الاجتماعي الإيجابي والاتصال والتواصل وقبول الآخر، وتنمية التفكير الناقد، وإزالة الاغتراب بمواجهته وغيرها"[٣٤].

وبنظرة تحليلية لما سبق نستنبط مدى الاتساق المنهجي بين ما جاء به بريخت في هذه الجزئية، وما تقدمه اللوعبة من أسلوب تطبيقي للفكر الإبداعي، الذي يعمل عن اجتذاب المتعلم بصورة تدريجية تشويقية، تستهدف منحه دور إيجابي في عملية التعلم، خلال المشاركة في اللعبة التعليمية.

إذا كان الطفل كما يؤكد بياجيه "كلما نشط في لعب الأدوار، كلما دعاه ذلك إلى أفكار جديدة بعيدة عن المألوف، خلال عناصر الابتكار والإبداع، فاللعب التمثيلي يشكل نقطة تحول لدى الطفل من النشاط الوظيفي العملي إلى النشاط التصوري، أي من الأفعال إلى الأفكار"[٣٥]، من ثم يكشف عن تنمية القدرات المعرفية، التي تمكنه من التعامل على مستوى تجريدي إيحائي مع العالم الواقعي، وهم ما يتفق وفكر بريخت التوعوي التعليمي، خلال إطلاق العنان للخيال، لاستكمال ما يتولد عن الرسالة المسرحية من أفكار ومعارف.

والمسرح بكل ما فيه من فنون اللعب والمهارات يتسع لكل الأفكار الإبداعية، التي تتبنى القيم والمعارف والخبرات، ويتداخل فيه الواقع والحلم والوهم والحقيقة، بهدف تقليل الفجوة بين الواقع والمأمول عن طريق إدراك الفرد لقدراته الحقيقية، وإيمانه بها والسعي لتطويرها، واستغلالها الاستغلال الأمثل لتحقيق أحلامه الممكنة، فالمسرح لعبة موجهة من أجل التعليم والتعلم.

هذه التوليفة التعليمية الترفيهية، التي يتمتع بها فن المسرح هي التي أرشدت الدراسة أن تتبنى فكرا تربويا، يتخذ من اللعب التربوي أسلوبا في طرق التوجه، بهدف تحقيق التوعية والدعم المعرفي والتفاعل الاجتماعي في محاولة لرفع الاغتراب عن الطفل ودمجه في المجتمع، وهو ما يستقيم وفكر بريخت، الذي يستهدف الوعي القائم عن المتعة والتعليم، وسيلة لاختراق العقول، وفض عبثيتها وفوضويتها، وتنظيمها تنظيما يحقق **ارتقاءها**، بالشكل الذي يجعل منها تكوينا

إيجابياً تفيد به ذاتها ومجتمعها، هذا الناتج للفكر البريختي وإذا ما طبق بالأسلوب اللوعبي التربوي، سيكون محاولة لتحرير طفل المرحلة المستهدفة من إغترابه، وفك قيود عزلته وتحرير خياله، خلال انفراجه مسرحية واعية، تجعل منه فرداً متسقا مع ذاته، قادرا على إدراك قدراته نافعًا لنفسه ولمجتمعه.

ولكي يتحقق هذا الهدف لابد من توظيف تقنية مسرحية يشارك الطفل في مراحلها الإجرائية كافة، فيلعب بها دور المصمم والمنفذ والمؤدي والمعلم والمتعلم، وفي الوقت ذاته لابدٍ أن تكون هذه التقنية سهلة التنفيذ وممتعة وشيقة، وقليلة التكاليف، ولا تتطلب وقتا كبيرا في تنفيذها على مستوى الشكل والأداء، حتى لا تعيق إبداعه وتحبط عزائمه، وتمنحه القدرة على المشاركة الفاعلة في العملية الإبداعية، وفي الوقت نفسه تحقق الثراء على مستوى الشكل والمضمون، وهو ما جعل الدراسة تستقر على توظيف المسرح الورقي لتحقيق أهدافها، فاتخذت من الورقة لعبة قامت بلوعبتها على هيئة دُمى ورقية، ووظفتها في عرض مسرحي، يتولد عنه كم من الرسائل التوعوية، التي تسعى خلالها للحد من حالة الاغتراب، ودمج الطفل في المجتمع.

فماذا نقصد بالمسرح الورقي؟

"هو شكل قديم من أشكال مسرح الشارع الياباني في رواية القصص، يعرف باسم فن الكامبشيباي (كاه من باي) Kamishibai/ المسرح الورقي، ويعرض صوراً قصصية/ فن مسرحي لسرد القصص، خلال الصور المطبوعة أو المرسومة، خلال حكاء يقف إلى زوايا الشوارع، ويضع مجموعة من اللوحات الموضحة في جهاز يشبه المسرح على مراحل، خلال روي قصة عن طريق تغيير كل صورة، هذا الجهاز عبارة عن محفظة أو لوح خشبي على شكل شاشة"[٣٦] "ويعتقد أن له جذور عميقة في تاريخ اليابان في القصص المصورة بالقرن الثاني عشر، وذاع صيته في القرن الثامن عشر ، ويعرض للصغار والكبار، وفي فترة الثلاثينيات في اليابان، وهى فترة ما بعد الحرب، أصبح الكامبشيباي يحظى بشعبية كبيرة، وذلك للترفيه عن الشعب، الذي عاش فترة مضطربة خلال الحرب وما بعدها، حيث وفر هذا الفن أكثر من مليون وظيفة لعاطل، وكان يشاهده الملايين في جميع الشوارع اليابان، كما استخدم بوصفه مصدر تواصل للجماهير "خبر مسائي" للبالغين خلال الحرب العالمية الثانية"[٣٧].

"وبعد إدخال التليفزيون ١٩٥٣ تراجعت شعبية هذا الفن، حيث أتاح التليفزيون وصولاً أكبر إلى مجموعة متنوعة من وسائل الترفيه، وتحول فن الكامبشيباي إلى قصص مصورة مطبوعة، خلال مجلات دورية، والتي لا زالت مستمرة حتى اليوم"[٣٨].

"وباختفاء الكامبشيباي من الشوارع تحول إلى تقليد تعليمي ياباني في المدارس لتوصيل محتوى الكتاب المدرسي للأطفال، بهدف تحقيق مجموعة من الأهداف المعرفية السمعية والبصرية للطفل، الذي لم يتعلم القراءة بعد، وقد أدخل هذا الأسلوب في تعليم الأطفال في أوروبا، ولقى نجاحا كبيرا وسط المعلمين والعاملين مع الصغار"[٣٩].

وفي الآونة الأخيرة بدأ ظهوره في الوطن العربي ضمن الأنشطة التعليمية المقدمة للطفل، فنجد في المغرب: الحكاء "أحمد الدحرشي"[٤٠] يقدم عروضا تعليمية لأطفال المراحل المبكرة باستخدام هذا الفن.

وكذلك مريم الزياتي محركة ومصممة العرائس، التي استخدمت هذا الفن أيضاً، خلال حكي القصص للأطفال في النوادي والمراكز الثقافية والمدارس[٤٢].

وفي مصر كانت الانطلاقة الأولى للمسرح الورقي على يد المخرج المسرحي عاطف أبو شهبة، خلال مسرحية (السحر والخيال)، التي قدمت ٢٠١٦ في مكتبة الإسكندرية على يد اثنين وعشرين شابا، تم تدريبهم للقيام بالعرض.

ويتحدث أبو شهبة عن ماهية مسرحه الورقي موضحاً "أنه مسرح يعتمد على الورق في تكوينه، ويحاكي مقياس رسم ما يعرف بالعلبة الإيطالي، ويكون كاملا من ناحية الديكور والعرائس، التي لها طرق تحريك كثيرة"[٤٢].

استخدم أبو شهبة عرائس ورقية مسطحة وغير مسطحة، وعلى مسرح له عمق وليس شاشة كالمحفظة، كما عرف في عروض الكامبشيباي، ويضيف أبو شهبة قائلا "إنني أحرص على انتشار التجربة بين طلاب المدارس والنوادي الثقافية، وأقوم بتعليمها لشباب الجامعات والمراكز المتخصصة، حيث إنه مع الظروف الاقتصادية، واكتساح الإنترنت، أصبح ذهاب الأطفال إلى المسارح قليلا، فما كان من الفنانين العاملين في مجال مسرح العرائس، إلا الذهاب بمسرحهم للأطفال، مثلما فعل الأراجوز وخيال الظل قديما في شوارع مصر.[٤٣]

المسرح الورقي بين الآصالة والمعاصرة

- كلاهما يصنعه الكبير ليقدمه للصغير.
- كلاهما يتطلب مهارات احترافيه في التنفيذ.
- الكامبشيباي يعتبر كتاب ناطق، يعتمد على مهارات الحكاء، الذي يكسب هذا النوع تشويقه، خلال توظيف الصور المعروضة، بوصفها مثيراً ذهنيًا للمتلقي لمنح خياله قدرة تكوين صور ذهنية لاستكمال الفرجة، وهذا ما جعل أوروبا واليابان في الآونة الأخيرة يتجهون لهذا النوع، لتبسيط المناهج الدراسية، خلال إثارة خيال الطفل، ومشاركته الفاعلة في العرض، وهو ما استخدمه بعض حكائي الوطن عربي أيضا.
- أما التوظيف الذي قدمه أبو شهبة فهو فن احترافي يتطلب مهارات فنية، وقدراتٍ إبداعية لكل من يقبل على هذه الطريقة، التي يتم التدريب عليها بمقابل مادي، فضلا عن احتياجها لكم من الخامات، التي تتطلب دقة في التعامل معها، ويستغرق التدريب فترة زمنية ما بين ٧ : ١٢ يوم، ويتم التدريب مع فئة من الشباب، لما يمتلكون من قدرات مهارية، تمكنهم من اكتساب المهارة وإتقانها وتقديمها للأطفال.

مما سبق يتضح أن كلتا الطريقتين، لا يمكن تفعيلها مع طفل المرحلة المستهدفة، بأن يكون مشاركا في مراحل صناعة العرض كافة، لذلك قامت الدراسة بتقديم أسلوب يمزج بين الطريقتين، حيث يحقق المتعة والتعليم وبساطة التنفيذ.

فقد اعتمدت الدراسة على اللعب بالورق، انطلاقا من الحرية التي تتمتع بها حالة اللعب، حيث إنها لا تخضع لقوانين وقواعد معقدة، وهو ما يتحقق في لعبتنا الورقية، فهي تكوين يعبر عن صورة لشخصية ما مسطحة، يتم تلوينها بأبسط الخامات، وهي رمز أو علامة أيقونية من الممكن أن ترمز لدمية ما من النوع المجسم، الذي يحمل تفاصيل أكثر دقة، هذه البساطة في التنفيذ والإمكانات منحت الطفل مساحة من الحرية في التعامل مع الخامات بإنتاج لعبته الورقية، إنتاجا يرتكن إلى كم من العناصر البنائية المعرفية، التي تعد بمثابه خطوات إجرائية، يتولد عنها إنتاج الدمية الورقية، باعتبارها وسيلة تعليمية، كما منحت الدراسة طريقة بسيطةٍ في تحريك الدميه أشبه بعرائس عصا، حيث تثبت عصا خشبية أسفل الدمية لتحريكها يمينا ويسارا، وإلى أسفل وإلى أعلى، ولم تترك الدُمى ترتع في فراغ غير محدد، بل خلق لها مسرحاً حاكت به ما جاء في الكامبشيباي الأشبه بالمحفظة الخشبية، تظهر منها الدُمى من فتحات سفلية وفق متطلبات التجسيد، وهكذا جمعت بين الطريقتين المشار إليهما سلفا، ولكن بأسلوب أكثر بساطة، وأكثر اتساقا وطبيعة طفل المرحلة لتفعيل مشاركته الإبداعية في اللعبة المسرحية.

التجسيد المسرحي لنص "إت إت غير"[٤٤] بين اللوعبة والتغريب

أ- توظيف عناصر اللوعبة لتهيئة الطفل لتقديم عرض مسرحي تعليمي ورقي:

تناولت الدراسة فيما سبق أهمية استعادة طفل المرحلة المستهدفة من اغترابه، وانسحابه من الواقع المعيش، بسبب سيطرة العوالم الافتراضية التكنولوجية، وما لها من انعكاسات سلبية في كثير من الأحيان.

وقد طرحت ومضة لبداية طريق طويل، يستهدف التوعية والتعديل والتنوير، خلال إدماج الطفل في لعبة تربوية تعليمية تفاعلية، تعلي من مهاراته وقدراته في حالة من البهجة والتشويق.

ولكي تحقق الدراسة مصداقية ما تم طرحه، قامت بعمل ورشة لمدة ثلاثة أيام مع عدد من الأطفال المنتمين للمرحلة العمرية المستهدفة، مع الحرص على تواجد بعض من مشرفيهم ومعلميهم، حتى يكتسبوا الخطوات الإجرائية للفكرة، ويطبقوها بوصفها أسلوبا تعليميا، يستهدف الاستمرارية في مجالات عدة.

وقد التزمت الورشة بعناصر اللوعبة، باعتبارها استراتيجية تعليمية حديثة حتى تتمكن من تحقيق أهدافها، وصولا لتقديم عرض مسرحي ورقي، يتبنى قضية تنويرية تعليمية، وفي الوقت ذاته منح الأطفال فرصة لتغيير عادات سلبية بأخرى إيجابية، تحقق لهم نفس حالة الإمتاع، بل قد تتفوق في ذلك.

ولكي تستوضح الدراسة ما قدمته خلال البرنامج الورشة، تنطلق من "عناصر اللوعبة"[٤٥] باعتبارها الأسلوب المتبع خلال تواصلها الفعلي مع الأطفال، وقد تحقق ذلك على النحو الآتي:

أولاً: الأهداف والقواعد الإرشادية:

هذا العنصر يستهدف توضيح الأهداف المرجوة من اللقاء كافة، والقواعد التي سيتم تفعيل الخطوات على أساسها، وهي خطوة بالغة الأهمية، حيث تحقق نوعا من الاستقرار النفسي والصفاء الذهني للمتلقي الطفل، لأنه يدرك سبب وجوده في الورشة، وما هو مطلوب منه ونتائج ذلك. فتوضيح كافة النقاط حول المهمة، التي سيتم القيام بها، أساس في انضباط الانتقال من مرحلة لأخرى.

وقد أكدت الدراسة على الأطفال الآتي:

- إن الهدف من هذا التواجد هو إنتاج عرض مسرحي ورقى، هم من سيقومون بتنفيذ خطواته الإجرائية كافة.
- وأكدت أن عليهم الالتزام بالقواعد العامة لاحترام الآخر، واحترام الدور المنوط به كل منهم والإنصات الجيد.
- كما أكدت أيضاً أننا نعمل من خلال فريق، فنجاح الفرد يعني نجاح المجموعة، ونجاح المجموعة يعني نجاح الفرد، فلابد أن نسعى جميعا لنجاح الفكرة، حتى نستمتع بلعبتنا الهادفة. (انظر الشكل رقم ١)

ثانياً: المنافسة والخلاف والتعاون:

هذا هو العنصر الثاني من عناصر اللوعبة، حيث نستوضح أنه مكون من ثلاث مراحل رتبت حسب حدوث كل منها.

فعادة الأطفال عند طرح أمر ما سوف يتم إنجازه معهم، أن تتلبسهم حالة من الطاقة المتدفقة، ورغبة في تنافس كل منهم، لإثبات تميزه على الآخر، وهذه الحالة يشوبها نوع من الفوضى غير المنضبطة، التي تخلق حالة من الإقدام والحماس والمنافسة، والتي قد يشوبها خلاف

بين المجموعة، سببه أن هناك أكثر من فرد اختار نفس الاختيار، فيبدأ في اللجوء للعنف ليسيطر الأقوى على الأمر ويفوز باختياره.

وهنا لابد من تدخل المنظم ليوقف حالة الخلاف، ويطلق وعودًا لطمأنة المجموعة إلى أن كل فرد سينال ما يتمنى، وهنا تهدأ الفوضى غير المنضبطة لتتحول إلى نوع جديد من الفوضى، ولكنها فوضى منظمة تستهدف التعاون، لإنجاز مرحلة ما بهدف الانتقال لأخرى، لأن كل مرحلة فيها إرضاء لرغبات عدد من الأفراد، ولا يتم ذلك في مرحلة إلا بانتهاء ما قبلها، فيعم جو من المرحلية والتراتبية المبنية على التعاون النفعي في البداية، ولكنه مع التكرار وإدراكٍ كل فرد ماهيته، وأنه سيحقق ما يسعى إليه يتحول إلى تعاون حقيقي بوصفه سلوكا طبيعيا بين أفراد المجموعة، بشكل يعبر عن ارتقاء في السلوك.

ولكي تتمكن الدراسة من تفعيل هذا العنصر، كان لزامًا عليها أن تخلق سببًا لبث حالة المنافسة بين أفراد المجموعة، وهذا السبب كان حكي قصة النص المراد تجسيده، بأسلوب تشويقي ترغيبي، مستوضحة طبيعة الشخوص، ودور كل منها، وجاء ذلك على النحو الآتي:

- أخبرتكم أننا سنقوم بإنتاج عرض مسرحي ورقي، هو بعنوان إت إت غير ← حالة من الدهشة والإعجاب تسيطر عليهم.
- هل تعلمون من هو إت؟ لن أخبركم، بل سأحكي لكم قصة المسرحية، وأنتم تدركون بأنفسكم من هو← يعم الهدوء عليهم، وتبدأ حالة الحماس تتسرب إليهم، فكل منهم يرغب في معرفه الإجابة.
- تتكون المسرحية من أربعة أخوة من العلماء هم: أفلاطون وأرسطو وسقراط ونيوتن، لكل منهم شخصية مختلفة، تم استدعاؤها من التاريخ، لتجسيد هذه المسرحية، ويحاول كل منهم الوصول إلى معادلة صعبة، حتى يتمكن من تحريك سفينة الفضاء، التي تركها لهم والدهم قبل وفاته← ارتفاع الدهشة، وبدء تكوين صور ذهنية لكل مفردة منطوقة.
- العلماء يريدون السفر إلى كوكب السلام، حتى يعرفوا سر تفوق هذا الكوكب، فقرروا الالتقاء بزعيم الكوكب إت إت← يرتفع صوت الأطفال، ويعلو بشكل أشبه بالصراخ إت إت .... إت إت

وبالطبع كل منهم يقرر أن يقوم بتمثيل دور إت إت، وهنا نبدأ في تهدئه الموقف، ونذكرهم بأنه هناك شخوص كثيرة، فلا داعي للخلاف ← لكن الخلاف يحتد بينهم.

- نعلن أنه سيتم منح كل فرد فرصة لعمل كل الشخوص، حيث سيتم تقسيمهم لمجموعات كل مجموعة تقوم بأداء الشخوص مرة، وتعينها على ذلك باقي المجموعات، حتى نرى الأنسب لكل شخصية← وهنا تهدأ حدة الخلاف، وتعود المنافسة المبنية على التعاون مرة أخرى، بهدف تحقيق رغبتهم في الوصول للهدف.

إن عمليه التعامل والإنصات والتجويد في أداء الدور، والبحث في ماهية كل شخصية، وتوظيف الخيال للتفكير في أدائها بالشكل الأفضل يخلق حالة من التعلم النشط المتنوع الأهداف، ومن ثم متنوع النواتج المعرفية.

ثالثاً: المجموعة والعمل كفريق خلال المستويات:

من أهم الأمور التي يجب أن يتحلى بها القائمين على مجال الطفولة الملاحظة الدقيقة لكل تفاصيل التفاعل للطفل مع ذاته أو مع أقرانه، هذه الملاحظة لا تهدف إلى التقييم، بل إلى التصنيف، فالملاحظة تمكن المسؤول من تقسيمهم إلى مجموعات متكافئة من حيث المستوى، ويتم

ذلك على النحو الآتي: خلال الخطوتين الأوليين، وما قدمته الدراسة للطفل من معلومات بوصفها محفزا لحالة المنافسة، استطاعت الدراسة تصنيف الأطفال من خلال الملاحظة وفق طبيعة كل منهم في التفاعل فلوحظ ما يأتي:

- القيادي الدبلوماسي: الذي لديه القدرة على إقناع الآخرين خلال الحوار، وأسلوبه المعسول، محققا ما يتمنى مع نيل رضى أقرانه.
- القيادي المسيطر: الأكثر قوة وسطوة، ولديه حلول بديلة كاستخدام العنف إذا ما اضطر إلى ذلك لتلبية رغباته.
- الخجول الصامت: وهو نوع ينتظر أن يتم توجيهه، ولا يبدي أي نوع من الرفض أو القبول تجاه أي شيء
- المدعي: وهذا لديه القدرة على استشعار الآخر أنه الأكثر مهارةً وتفوقاً، وبمجرد وقوفه في الموقف انكشف أمره وتراجع.
- الثابت قليل الكلام: المدرك لقدراته جيداً والمحدد لهدفه، ويعي جيداً طرق الحصول عليه خلال إتقان الشروط دون إحداث أي نوع من البلبلة أو الانفعال.

بين هؤلاء عدد من الأطفال ليس لهم شكل أو ملامح أو مواقف عن طبيعتهم، فدائمًا ما يقلدون من حولهم، وكأنهم يبحثون عن هوية أو طبيعة يرتضونها لذواتهم.

من خلال التصنيف لطبيعة الأنماط، وجب على الدراسة توزيع الأطفال في مجموعات، لا تحتوي جميعها على نمط واحد، وإنما تتنوع فيها الأنماط، بالصورة التي تحقق التوافق فيما بين أفرادها.

ومن الطبيعي أن يعين قائد لكل مجموعة، الأمر الذي قد يثير المشاكل بين أفراد المجموعة، ولكن الحل كان يسيرًا، حيث كان القائد يتغير مع تغير المهمة، فكل فرد في المجموعة له وقت محدد سيكون فيه قائدا عليهم فيه، وبذلك كونت الدراسة مجموعات تستهدف العمل كفريق، لتحقيق مهارات التواصل فيما بينهم، لكي يتعلم الأطفال أهمية العمل خلال الفريق، الأمر الذي يكسبهم العديد من القيم كالتعاون والالتزام واحترم الآخر، والإنصات، والاهتمام بنجاح الآخر، لأن نجاح الآخر مرهون بنجاح مجموعته.

هذا النوع من التعلم النشط يعمل على رفع كفاءة من لديهم قصور، ويحد من الذاتية والنرجسية، فيحقق توازنًا لدى كافة الأنماط.

رابعاً: النمذجة والقصصية والحكي، وصولاً للمتعة والتعليم:

إن حكي القصص له وقع كبير في نفوس الأطفال، وخاصه إذا وظفت مهارات الحكي بصورة صحيحة، وذلك من خلال التلوين الصوتي وجذب الانتباه والتشويق، وإثارة المتلقي بموضوعات تجذبه، وتعمل على تفريغ الطاقات السلبية والضغط النفسي، ومنحه القدرة على اكتشاف عالمه، وتهيئته للمواقف التي قد يتعرض لها في واقعه، ومنحه سبل التعامل معها بشكل إيجابي، كما يعمل الحكي على منح الطفل مساحة إبداعية خلال إعمال الخيال والتحليق بملكات الإبداع، وصوغ الصور الذهنية، التي تستنبط تفاصيلها خلال النماذج المحكية، فضلا عما لفن الحكي من مردود إيجابي على سلوك الطفل، حيث إكسابه مهارات التواصل الفعال تدريجيا، ووصولا إلى التحرر من الاغتراب، والانخراط في الواقع المعيش خلال التفاعل الاجتماعي المباشر.

وقد انطلقت الدراسة في حكيها اعتمادًا على معرفة الأطفال المسبقة في بداية الورشة بقصة المسرحية، فبدأت تسعى لإثارة خيال الأطفال، ليقدموا صورا مرتجلة لأحداث النص وفق توقعاتهم.

كما اهتمت أن يرتجلوا شكل الشخصيات، التي أكدت أنها شخصيات كوميدية تميل إلى الفانتازيا، فبدأ كل طفل يرتجل طبيعة الشخصية وتصرفاتها وصوتها ومشيتها والتكوين الجسدي لها وملامح الوجه، وعلاقة كل شخصية بالأخرى.

هذه الفسحة العقلية الإبداعية عملت على إثارة الأطفال وتشويقهم للبحث عن صور تجسد ما كونوه ذهنيا عن تلك الشخوص، كما عملت على تربية الحرية الفكرية لديهم، فمن حقهم التوقع، ورسم الإطار لكل شخصية، وفق وجهة نظرهم، للأمر الذي منح الجلسة متعة وتشويق، هذه المتعة جعلت العقل أكثر استعدادا للتلقي والتعلم، فالطفل هنا يتعلم بأسلوب غير تقليدي، حيث يتعلم الارتجال وصياغة الأفكار والابتكار للمواقف وطرق التعامل معها ، وخلق المشكلات والبحث عن الحلول، فضلا عن وضع تفاصيل شكلية وصوتية للشخوص الكوميدية، بهدف إثارة الضحك، دون الخروج عن المضمون، أو الإطار العام لقصة النص وقضيته.

خامساً: الاحتفاظ وإعادة المحاولة:

استهدفت الدراسة في تفعيلها كافة العناصر السابقة للأسلوب اللوعبي، أن تخلق حالة من الاتصال الذهني والعاطفي مع الأطفال، حيث تم الاتصال الذهني خلال إطلاق العنان للخيال، فضلا عن اكتساب الأطفال مهارات التركيز والانتباه والتحفيز خلال المنافسة

كل هذا انعكس على عقل الطفل معرفيا، خلال اكتسابه كم من المعلومات الآنية، أو استدعاء معلومات مختزنة، فضلا عما يتعلمه خلال التواصل المباشر، سواء مع الأقران، أو مع القائم على الورشة.

وقد أوضحت الدراسة منذ بداية اللقاء بالأطفال، انهم بصدد تجسيد عرض مسرحي، وأن ذلك يحتاج إلى التدريب خلال تلقي التعليمات، التي يتم توظيفها في الأداء، ومن ثم التركيز والانتباه، بهدف الاحتفاظ والتخزين، ثم الاستدعاء بهدف المحاولة، تلك المحاولة التي قد تكون إيجابية أو سلبية تتطلب التكرار وصولا للإتقان.

هذا النوع من التفاعل والإصرار على تحقيق الهدف في حالة من الشغف والرغبة هو حقيقة الاتصال العاطفي، حيث شعور الأطفال بالسعادة والتجدد، دون أن يسمحوا للملل أن يتسرب إليهم، وعن طريق الاتصال الذهني والعاطفي يتحقق التفاعل الاجتماعي.

سادسا: التغذية الراجعة -الجوائز والإنجاز-:

يأتي هذا العنصر بمثابة التأكيد من تحقق عملية التعلم بصورتها الإبداعية، وهذا هو حصاد اليوم الأول من الأيام الورشة، حيث يقوم الأطفال بذكر كل ما يتم الاحتفاظ به من أعمال ومهارات ومعارف ...، وتكون هي اللبنة التي يبني عليها المهمة القادمة، والتي سيتم تفعليها في المنزل استعدادا لليوم الثاني من أيام الورشة، حيث طلب من كل منهم البحث عبر وسائل الإنترنت عن معلومات حول العلماء الأربعة، وهي ذاتها أسماء العلماء الموجودة بالنص.

وقد تعمدت الدراسة تأكيد معلومة تاريخية العلماء الأربعة، وما لهم من شأن قديم في مجال النظريات العلمية كل في مجاله، حتى تلفت انتباه الطفل أن هذا النص لم يستعر من هؤلاء العلماء سوى أسمائهم، وقد استشعرت الدراسة حالة غرابة لدى الأطفال وتساؤل، حيث لماذا سمي علماء النص بأسماء علماء لهم شأنهم عبر التاريخ؟ وهنا تجيب الدراسة عن ذلك بأن هذا النص يبرز سلبيات الإنسان المعاصر، ووجود أسماء لها وزنها العلمي في زمن ماض، له باع في الثقافة والفكر، الذي غاب في زماننا، وباستدعائها نجعل المتلقي يعقد مقارنة بين ما كان وما نحن عليه، فيستشعر حجم الأزمة، ويبدأ البحث عن حلول، بالرغم من كون شخوص النص كوميدية، وهو ما أطلق عليه بريخت التأرخة خلال طرح نماذج من التاريخ لمعالجة موضوعات معاصرة، مما يمنح الطفل فسحة عقلية بحثا عن التأويل والتغيير، أما إذا أطلقنا عليهم أسماء عادية ليس لها صورة مختزنة في الوعي الجمعي، فلن يكون لها نفس التأثير المطلوب.

كما طلب منهم البحث عن ماهية سفينة الفضاء والكائنات الفضائية، فضلا عن أهم مشكلات الإنسان في القرن الحادي والعشرين.

وكذلك تجسيد الصور الذهنية، لما تم تكوينه خلال ما تم تلقيه من معلومات خلال الورشة، لانتقاء صور كاريكاتيرية تعبر عن شخوص النص، على أن تكون هذه الصور مرسومة

أو مطبوعة خلال البحث في الإنترنت عن تصور لما في خيالهم عنها، كنوع من العصف الذهني، على أن يتم استكمال الصور، واختيار الأنسب بشكل جماعي فيما بعد.

وهذه المهام التي يتم البحث عنها عبر شبكه الإنترنت، هي أسلوب حديث من أساليب التعلم، يستهدف تعديل الاتجاه وليس المنع، حيث تدرك الدراسة أهمية الإنترنت للأطفال في هذه المرحلة، وحبهم الشديد لسحر هذا العالم، خلال الولوج في ألعابه التي تجذبهم خلال عوالمها الافتراضية، لكن الدراسة لم تطلب منهم عدم الاقتراب منه، بل أرادت أن تطلعهم على ما يمكن أن يحقق الإنترنت من متعة معرفية إيجابية، تمكنهم من الارتقاء بذواتهم، وتحقيق التواصل الاجتماعي الإيجابي مع الآخر بصورة ممتعة.

وتشير الدراسة إلى نقطة مهمة حيث "إن مصطلح اللوعبة هو مصطلح أطلقه مهندس الحاسوب الإنجليزي بيلنج Pelling، أصبحت كلمة تجذب انتباه الكثير على الصعيد العالمي، وتثير الاهتمام في الشرق الأوسط منذ ٢٠١١، حيث استخدمه الكثير من الشركات الناشئة، وأصحاب الأعمال لزيادة إنتاجية موظفيهم وزيادة المبيعات عن طريق زيادة تفاعل المستخدمين، واستخدم مؤخرا في التعليم، خلال توجيه الألعاب الإلكترونية بوصفها محفزات تعليمية، فهو وسيلة لتحفيز الناس لتحقيق أهدافها الشخصية ،لا أهداف المؤسسة التي يعملون بها، فإن اللعب والإقبال عليه، ليس للصغار فحسب بل للكبار أيضا، وهو ما أكدته الإحصائيات، ففي بريطانيا مثلا: أعلن أن دخل الألعاب قد تفوق على دخل الأفلام السينمائية، فضلا عن آلاف الساعات التي يقضيها المستخدمون في ألعاب الإنترنت خلال أسلوب اللوعبة في استخدام الألعاب الإلكترونية"[٤٦].

وبنظرة تحليلية لما سبق لاتضح أن ما تقدمه ألعاب الإنترنت من خطوات إجرائية للعب الإليكتروني، الذي يستحوذ على مستخدميه، ويمنحهم أساليب التواصل كافة، سواء فيما يتعلق بطرح الأفكار المتعددة والمتنوعة، أم منحهم أكثر من مرحلة، وكل مرحلة تتطلب قدرات معينة، ويمنحهم حق المحاولة وتكرار المحاولة، وذلك كله مبنيا على شرح القواعد والإرشاد لطرق اللعب والتفاعل، مما يخلق جوًا من المنافسة، وإذا زادت اللعبة صعوبة وشعور بنفور المستخدم، سمح له بالاجتياز ليجدد نشاطه ويضمن استمراره، كل تلك الأمور في إطار اللوعبة، التي استخدمها التربويون خلال توظيفها بوصفها أسلوبًا من أساليب التعلم وإكساب المهارات، لتيسير المنهج الدراسي في المواقف التعليمية المختلفة، في حين عملت الدراسة على توظيفها مسرحيا خلال العلاقة الحية المباشرة عبر التفاعل الاجتماعي، لما لاحظته من قوة الاتساق بينها والمسرح التعليمي.

فإذا كانت اللوعبة منبثقة من عالم افتراضي إليكتروني خلال ألعاب تعليمية إلكترونية أو تطبيقات تعليمية إلكترونية، يتم التواصل به عن بعد، عالم تتحكم فيه الآلة، وتفرض ذاتها على مستخدميها وتفرض قواعدها عليهم سلبيا أو إيجابا، أو كانت منبثقة من ألعاب تعليمية تقليدية غير إليكترونية يضعها المعلم وفق الموقف التعليمي خلال وضعيات تعليمية لتيسير المنهج الدراسي، فإن اللوعبة في الدراسة هي تواصل مباشر في عالم افتراضي يصنع تفاصيله الأطفال، ويحركوا مفرداته بإرادتهم، فهم من يتحكمون فيه ويلعبون معه لا العكس.

وبذلك تكون اللوعبة هي الأسلوب المناسب لمنح الطفل عوالم جديدة من المتعة والتعليم، تعمل على تعديل اتجاهه، دون أن تمنعه من تطبيق عناصر اللعب التي إعتاد عليها، وإنما تجعله يستخدمها بشكل أفضل، بهدف الوصول لنتائج أكثر إيجابية سلوكيا ومعرفيا ومهاريا، خلال التفاعل المباشر مع أقرانه، ومن ثم إزالة الاغتراب تدريجيا.

ويتضمن اليوم الثاني من أيام الورشة عقد حلقه نقاش حول ما تم إنجازه، وبدأ كل طفل طرح المعلومات التي حصل عليها، وبدأ في عرضها وتمت مناقشتها، وعرض الأشكال التي أحضرها محاولا إقناع المجموعة بأفضلية اختياره، وبالفعل تم انتخاب أنسب الأشكال التي تعتبر أكثر اتساقا مع مضمون الشخوص، وبدأ الأطفال مراحل تنفيذ الدُمى الورقية وإضافة العصى، استعدادا للمرحلة التالية. (انظر الشكل رقم ٢)

ب- تجسيد عناصر اللوعبة في نص إت إت غير بالتقنيات البريختية:

تناولت الدراسة في الجزء السابق، ما تم تفعيله من تهيئة للأطفال، لتقديم عرض مسرحي تعليمي ورقي، انطلاقا من عناصر اللوعبة، لكن الدراسة لم تستعن بعناصر اللوعبة لتوظيفها مسرحيا في مرحلة التهيئة فحسب، بل انعكست عناصرها على الخطوات الإجرائية التنفيذية للعرض المسرحي كافة.

حيث بنيت الدراسة رؤيتها التجسيدية بناءً بريختياً، لا لملاءمة التقنيات البريختية باعتبارها تقنيات تستهدف التعلم والتغيير فحسب، بل لكونها تتناغم بشكل واضح في عناصرها التقنية مع عناصر اللوعبة.

وهو ما يتفرد به فن المسرح عامة، ومسرح بريخت خاصة من عناصر فنية، تجعله من أفضل الوسائط من حيث توظيفه لتقديم لعبة تربوية، يستنبط منها كما من المعارف والمهارات والسلوكيات وفق عناصر اللوعبة، باعتبارها أسلوبا تعليميا قائما على التفاعل المباشر والجماعي، ونقل المعلومة بأشكال مختلفة ومتنوعة تعتمد على تبادل الأدوار والمهام، فاللوعبة والتجسيد البريختي هنا يتضافران لتقديم لعبة مسرحية تعليمية تفاعلية لطفل المرحلة المستهدفة. فحالة التناغم المبني على فكرة التفاعل الاجتماعي ومحاولة إزالة الاغتراب خلال التواصل المباشر الإيجابي، حولت اللوعبة من مجرد أسلوب تربوي يتم توظيفه لخدمه الأساليب التدريسية خلال الألعاب التربوية التقليدية أو الرقمية عن طريق وضعيات تعليمية في مواقف التعلم إلى أسلوب أدائي يعمل على تهيئة الطفل فنيا ومهاريا بأسلوب مبني على المعرفة المنطلقة من تناول إبداعي متمثل في تجسيد المسرحية بتقنيات بريخت.

ففي بداية اليوم الثاني من أيام الورشة، تمكن الأطفال من تنفيذ الدُمى الورقية، تنفيذاً مبنياً على العصف الذهني والارتجال، والتناول الفني لشخوص الحكاية.

وهنا تبدأ الخطوة التجسيدية البريخية الأولى للنص المسرحي، حيث:

- **التوظيف البريختي في طرق التعامل مع أداء الدور المسرحي:**

وذلك من خلال تدريبات بريخت التغريبية، التي تساعد الممثل/ الطفل في خلق مسافة تباعدية بينه وبين الدور وبينه وبين الجمهور، لخلق الأثر التغريبي، وترتكز هذه النقطة على عدة خطوات إجرائية، هي العناصر التي يتم خلالها بناء الدور المسرحي بأسلوب بريخت حيث:

- **الاتفاق المسبق على اللعب:**

هذه التقنية البريختية التي تعد بداية انطلاق لعملية تجسيد النص، وهي تنطوي على أهداف معرفية وفنية وأدائية وإرشادية، بوصفها نوعا من وضع خطة مسبقة فنيا لعملية التجسيد، وهو أيضا ما تحقق في عنصر الأهداف والقواعد الإرشادية من عناصر اللوعبة، الذي تم توظيفه في اليوم الأول من أيام الورشة، لكن ما تم في اللوعبة كان خطوة تمهيدية تعريفية لما سيتم تطبيقه في مرحلة التجسيد البريختي عمليا، وهذه الخطوة التنفيذية يطلق عليها (بروفة المنضدة) والتي يلتف حولها الفريق، ليناقش العمل مع القائم على الورشة، ويشرح لهم ويفند طبيعة الشخوص وأبعادها، والهدف من وجودها، وماهية كل دور في قضية النص، والطفل هنا يتعامل مع الموقف باتجاهين:

الأول: اتجاه معرفي تعليمي مبني على اكتساب المعلومة المعرفية القائمة على التعليم الذاتي، خلال البحث المسبق عن معلومات حول ما تضمنه النص من أفكار وقضايا- سبق ذكره- خلال البحث في تاريخية العلماء لمعالجة موضوعات معاصرة لتحقيق مستقبل غير مغترب لطفل المرحلة.

الثاني: اتجاه فني مسرحي حيث العمل على تطويع المعلومات لخدمة الدور المسرحي، وهو ما يجعل الطفل أكثر ثقة وثقلا في أثناء عمليه التجسيد الفني، ويحقق إيجابية التلقي.

فالأطفال اجتمعوا في لعبة، وأصبحوا مدركين ماهية الحدث والهدف المنوط بهم تحقيقه، حالة الوعي الكامل، والاتفاق المسبق تخلق نوعا من الجدية التي تنعكس على الأداء، حيث رفع درجة التركيز والانتباه بوصفه انعكاسا للتواصل المباشر.

كل هذه الخطوات مبنية على مبدأ بريخت فهم/ عدم فهم/ فهم- الذي سبق الحديث عنه- حيث وجود شيء ما يفهم بشكل خاطئ ويتم مرور الشخص بمواقف معينة تجعله يعدل من إدراكه، ويعي ويفهم بشكل جديد صحيح، ومن ثم تعليمية المسرح، وقد تحقق ذلك على مستويين:

الأول: ذاتي حياتي حيث كان الأطفال لديهم مفهوم خاطئ في استخدام الإنترنت، وتوظيفه لمضيعة الوقت، والانفصال عن واقعهم المعيش، وانصياعهم للعبات افتراضية دون أن ينتبهوا لانعكاساتها السلبية وما تسببه من اغتراب، ومن ثم الفهم ومحاولة التغيير، حيث عملت الدراسة على محاولة تعديل الفكرة المختزنة السلبية عن استخدامات الإنترنت دون منع، وذلك خلال منحهم سبل البحث والتعلم الذاتي في حالة من المنافسة الممتعة تخدم الهدف الأساسي وهو لعبتهم المسرحية، وبذلك حدث تعديل لمفهوم خاطئ بآخر صحيح منضبط نافع.

الثاني: وهو المستوى الفني الذي تمثل في قضية النص، حيث طرح النص فكرة البحث عن التغيير للأفضل على لسان علماء أربعة فقدوا الأمل في سكان الأرض، لما أصبحوا عليه من حال متردية بسبب كثرة السلبيات، وبحثوا عن منقذ ومخلص لهم من كوكب آخر متمثل في شخصية (إت إت) ملك كوكب السلام، هذه الجزئية عبرت عن المفهوم الخاطئ، حيث البحث عن ملخص والتكريس لفكرة الاتكالية، فجاء التعديل خلال الأحداث حيث أدركوا أن المخلص لا يمكن أن يأتي من الخارج، وأنه لن يتمكن أحدًا من التغيير سواهم باتحادهم وتعاونهم، وذلك خلال تعرية المتناقضات الاجتماعية، التي أدت بهم لذلك، وإيجاد بدائل لها بالوعي والتنوير، أي إزالة اغترابهم عن واقعهم.

تقسيم الأدوار:

يتم تقسيم الأدوار على أفراد كل مجموعة، لكن عملية التقسيم ليست عشوائية، بل مرحلة تطبيقية لمراحل تعريفية تمت في الورشة المبنية على عناصر اللوعبة، فقد تم تدريب الأطفال على فكرة الارتجال والتلوين الصوتي والخيال، لتقديم شخوص النص من وجهة نظر كل منهم، كما اهتمت الورشة بتقديم أسلوب النمذجة، حيث قدمت أداءات مختلفة للشخوص بوصفها نماذج يتم استخدمها باعتبارها باعثا فنيا لا مجرد تقليدها مع إحالتها للماضي، وإسقاط السلوكيات السلبية عليها وإدخالها في مواقف تفاعلية تثبت سلبيتها والنفور منها، مما يعمل على تعديل السلوك بشكل غير مباشر.

وقد استمد الأطفال معلومات عن تفاصيل الشخوص خلال عملية الحكي التي تمت بوصفها عنصراً من عناصر اللوعبة خلال الورشة، وبذلك أصبح الأطفال على وعي بطبيعة الشخوص، فضلا عن التعلم الذاتي عندما قام كل منهم بالبحث خلال الإنترنت عن معلوماتٍ حول تاريخية العلماء وماهية الكواكب والفضاء وغيرها من المعلومات، التي تم توظيفها مسرحيا بوساطة الأطفال خلال الدُمى الورقية المسطحة، التي لا تحمل أي تفاصيل بشرية، فهي مجرد صورة أيقونية للشخصية، وهنا يطلب من الطفل أن يُحمل صوته ومشاعره للتعبير عن الشخصية.

وقد احتوى النص على الشخصيات الآتية:

- العلماء الأربعة (سقراط مبالغة في الجدية، أفلاطون مبالغة في الهدوء والبطء، أرسطو يدعي الجدية، نيوتن مبالغة في اللامبالاة)
- كوكب السلام (إت إت رئيس الكوكب، كائنات فضائية)
- بعض الوصف التشكيلي للمنظر والفعل المسرحي تتم من خلال الراوي.

ومن الطبيعي أن أي عملية تقسيم بين الأطفال تسبب خلافاً فيما بينهم، وهو ما حدث في بداية الورشة في أثناء تفعيل عناصر اللوعبة خلال عنصر المنافسة والخلاف، فقد حدث الأمر ذاته، لذلك كان إلى لزاما الانتقال إلى النقطة التالية، لما لها من طريقة تستكشف قدرات كل طفل.

تبادل الأدوار ولعب الدور ونقيضه :

حرصت الدراسة على أن تمنح كل طفل فرصة أن يقوم بأداء شخصيات مختلفة لتحقيق أكثر من هدف: منح كل طفل حق التجربة، تحقيق مبدأ العدالة، منح كل طفل فرصة لاكتشاف ذاته، تحقيق فكرة المنافسة، القضاء على الخلاف، تحقيق التعاون والتواصل الفعال، تنمية القدرات الأدائية، وقد جاء ذلك على النحو الآتي:

- أن يقوم الطفل بلعب شخصية جادة مثل سقراط وأخرى غير جاده مثل نيوتن.
- أن يقوم الطفل الذكر بلعب دور الأنثى والعكس.
- أن يقدم الشخصية بأسلوب يعبر عن الخير والصلاح تارة، والشر والضرر تارة أخرى.

إذ يقول (بريخت) "يراعي في هذه التدريبات أن يقوم الممثلون في أثناء عملية تبادل الأدوار على أساس مبدأ التقليد وليس التجسيد، بحيث يكون هناك أكبر قدر ممكن من عدم التناسب بين الممثل والدور، كأن يؤدي الرجال أدوار النساء مثلا، أو يقوم ممثل كوميدي بأداء دور تراجيدي"[٤٧]، وقد ساعد في ذلك تمثيل الدور بشكل ادعائي إيحائي وكأنه يقوم بتقليد الشخصية، مما يمكن من خلق مسافة تباعدية تجعل الممثل/ الطفل مقدما للشخصية وعارضا لها.

يقول برخيت "إن العملية التي يقوم عليها مبدأ التمثيل في المسرح التعليمي، لا تقوم على مجرد التقليد الحرفي لسلوك الشخصيات أو تصرفاتها، بل تكشف عن عدم توحد الممثل مع الشخصية، وتكشف عن شخصية الممثل الذاتية، بمعنى أنها تكشف وجهة نظره في الشخصية المؤداة"[٤٨].

السرد خلال الراوي :

كان للسرد أهمية كبيرة حيث وظف في ربط الأحداث والتعليق عليها فضلاً عن سرد الأحداث التي لم يتم تجسيدها، وقراءة الإرشاد المسرحي، ووصف المنظر المسرحي.

قد قامت الدراسة/ القائم على الورشة بدور الراوي بهيئتها العادية، مما أكسب الحالة المسرحية جدية وتركيز، فهي تعبر عن موقفين:

الأول: موقف تعليمي مبني على عناصر اللوعبة، انطلاقاً من فكرة المعلم، الذي يقدم المعرفة أو المعلومة، التي تعمل على تركيز طبيعة الأحداث، فضلا عن عمل تغذية راجعة لكل التفاصيل المعرفية التي حصل عليها الأطفال خلال مرحلة التهيئة السابقة.

الثاني: سرد فني خلال الراوي الذي يسرد الأحداث بشكل مباشر، بهدف جذب المتلقي وإثارة انتباهه ودهشته، فهي تقنية مسرحية بريختية تعمل على تحقيق الأثر التغريبي بهدف إيقاظ الوعي، "فالراوي يعد وسيلة سردية من شأنه التعامل المباشر مع المتلقي بتوجيه الحديث إليه، مما يحقق كسر الإيهام، ذلك أن الراوي بقدر ما يستطيع أن يدمج المتفرج في تأملاته، بقدر ما يبعده عن الحدث المسرحي نفسه، ومن ثم يصبح الحدث بالنسبة للمتلقي المتأمل شيئا يمكن أن يراقبه عن بعد، وهذا البعد المتحقق، يضفي طابع الموضوعية على الحدث المسرحي، فيجعله مثلا أو نموذجا، كما أن تأمل الراوي أو تعليقه على الأحدث لا يشكل جزءا منها، بل يسير موازيا لها أو خارجا عنها ولكنه ملتزم ومتجاوب معها"[٤٩].

كما يشير (أبو الحسن سلام) إلى أن "الحكي خلال الراوي عند بريخت، يتخذ صفة الكمال، لأن الحكي هنا إعادة تصوير الحدث بعلاقاته وأسبابه ودوافع الفاعلين (الراوي والشخصيات)، وهو بذلك لا يقصد رفض المشاهد الكامل لما هو معروض من أحداث ومواقف، وإنما

يحض على الرفض، ويترك المتفرج ويختار بديلاً بعد وقفه عن بعد من الحدث من خارجه لا من داخله"[٥٠].

ومن ثم فهو مناسب لطفل المرحلة، لأنه يعني ينحو به نحو التغيير خلال حضه على الرفض للسلبيات، واستبدالها بقيم إيجابية تعمل على إعمال العقل وإنارة طريقه. وقد جاء توظيف السرد على النحو الآتي:

- وصف المكان الذي يعبر عن معمل أبحاث للعلماء الأربعة بكل محتوياته، مما يساعد على تكوين صور ذهنية، تعمل على استكمال الصور المسرحية.
- وصف الشخصيات بطريقة منحت كلاً منهم طبيعة خاصة، تجسدت خلال الأداء الذي قدمه الأطفال.
- وصف الأماكن التي يتم الانتقال إليها: من المعمل إلى الفضاء الخارجي، داخل كوكب السلام، الاحتفال داخل الكوكب، العودة إلى الأرض مع ملك كوكب السلام، أماكن الأحداث التي تتم على كوكب الأرض (المقهى- المدرسة- السكان- المباني- التلوث، التحرش، تقاطع الطرق، القمامة .....)
- العودة إلى المعمل وإيضاح أن كل ما حدث ليس سوى حلم يقظة تشارك فيه الأخوة العلماء وشاركهم فيه الجمهور.

أي استبدال التشكيل والمجسد للمنظر والفعل المسرحي بمعادل وصفي للتشكيل خلال السرد.

شرح الممثل لدوره:

يعتبر هذا التدريب بمثابة تغذية راجعة لكم المعلومات التي تم الحصول عليها لتقديم الدور المسرحي، فالتغذية الراجعة عنصر من عناصر اللوعبة، يستهدف استرجاع المعلومة المعرفية التي تم استيعابها خلال اللعبة التعليمية.

وبإعادة الطفل /الممثل شرح الدور هنا يقوم بعمل استرجاع لتفاصيل الدور سواء أبعاد الشخصية المصورة أم سمات تجسيدها أدائيًا خلال التلوين الصوتي، وانعكاس النقلات الشعورية على الصوت من ارتفاع وانخفاض وحدة وضعف غيرها.

كما أن قيام الطفل بشرح الدور أمام أقرانه سواء في مجموعته الخاصة أم أمام المجموعات المتنافسة، يحقق نوعاً من التفاعل الإيجابي، وينمي مهارات الاتصال اللفظي وغير اللفظي، وهو من العناصر المستهدفة تربوياً ومسرحيا، ويؤكد (بريخت) أن هذا التدريب" يفيد في تعزيز موقف الممثل / الطفل بوصفه معلماً، كما يفيده في اكتشاف أبعاد أخرى لدوره عند أداء غيره لهذا الدور، كما يساعد هذا التدريب على استخدام الممثل صيغة الغائب في أداء الدور خلال شرحه للدور مع النقل بالزمن الماضي، فالممثل يتحدث بالزمن الماضي، أما الشخصية بالزمن الحاضر، وهو ما يحقق الأثر التغريبي"[٥١].

مثال: شرح شخصيات العلماء الأربعة: فعلى الطفل شرح المعلومات التاريخية التي حصل عليها حول رسم الشخصية ثم شرح طبيعة الشخصية داخل النص، ويقارن بين ما كانت عليه، وكيف تناولها النص، موضحا الهدف من ذلك.

- المبالغة في الأداء:

إن عملية المبالغة في أداء الدور المسرحي لها هدفان هما:

- هدف فني مسرحي: منح الطفل طاقة إبداعية، تطوير قدراته الأدائية، كسر الإيهام، خلق مسافة تباعدية بينه وبين الدور تعتمد على التركيز والانتباه، فالمبالغة في الأداء تؤكد التغريب خلال النظرة النقدية الساخرة للأداء المبالغ فيه، حيث يفرض على المؤدي أن يعتمد على أدواته الخارجية أكثر من العاطفية الداخلية الانفعالية، مما يجعل أداءه أشبه بأداء الدمية.

- هدف تعليمي تربوي: استنباط الرسالة المستهدفة، إدراك ماهية المبالغة في الأداء والتفريق بينها وبين الأداء الطبيعي وانعكاس ذلك سلوكيا، الوعي بالمضمون دون الاندماج فيه.

قد تمت المبالغة في الأداء خلال التلوين الصوتي، واستعارة أصوات غريبه تتناسب والشخوص الخيالية، كأدوار الكائنات الفضائية، هذا الأداء التغريبي يعمل على تنمية ملكات الخيال والتخيل لتخليق شخصية غير ملموسة واقعياً، كما يعطي إحساسا بعدم مصداقية ما يحدث، فيبدو وكأنه لعبة أو ادعاء، وهو ما يحقق الأثر التغريبي المطلوب.

يقول (بريخت) "إن الأشخاص الذين يقلدون ويبالغون لا يحاولون أن يفرضوا على المشاهدين أي نوع من أنواع الوهم، ولكنهم يندمجون في حدود معينة مع الشخصيات المصورة مستوعبين أسلوب تصرفهم"(٥٢).

- حديث الشخصية المباشر للجمهور:

بنت الدراسة تواصلها مع الأطفال بدءًا تفاعلياً بدءاً من توظيف عناصر اللوعبة، وصولاً إلى توظيف عناصر التغريب البريختية في أثناء التدريب في إطار ورشة قائمة على اللعب التعليمي المسرحي، مستهدفة غرس البذرة الأولى لأسلوب ملائم للتوجه للطفل، لتخليصه من حالة الانفصال عن الواقع، وإبدالها بطرق تحقق التواصل المباشر الفعال، فالمراحل التي مر بها الطفل خلال الورشة جعلته يلعب دور الممثل والجمهور في الوقت ذاته بالتناوب، وذلك على النحو الآتي:

فقد تم تقسيم الأطفال من البداية إلى مجموعات كل مجموعة تعتبر فريقا متكاملاً يقوم بتقديم النص وشخوص كاملة، وهنا يقوم كل طفل بوصفه فردا في مجموعته بأداء الدور وهو في وضع المواجهة المباشرة لباقي المجموعات، التي تعتبر في هذه اللحظة الجمهور المستهدف.

كما أن هناك تطابقا في الأداء المباشر الموجه للجمهور بين أداء الطفل/ الممثل وأداء الدمية الورقية المسطحة ذات الوجهة الواحدة باتجاه الجمهور، وهنا يشعر الطفل أنه تحول إلى نسخة من دميته الورقية، تلك الدمية التي تحقق ما أطلق عليها (بريخت) النقل إلى الشخص الثالث من الممثل إلى الدمية إلى الجمهور.

فضلاً عن ذلك فالرسائل التربوية التي تضمنها النص تكون أكثر تأثيراً عند تقديمها بهذه الطريقة، فالحديث المباشر للجمهور يعمل على إيقاظ الوعي لاستيعاب الرسالة المستهدفة.

مثال ذلك:

- قضية عظمة الإنسان ووصف أخلاقه وسماته.

أرسطو: من زمان كان فيه كائن جميل اسمه الإنسان كان رحيم حنون في الخير دايماً تلقاه في الشر ملوش مكان.

- انهيار القيم الإنسانية وتراجعها.

سقراط: مر الزمان وراه زمان
الإنسان مبقاش إنسان
بقى كائن ملهوش آمان.

إذ يقول (بريخت) "يعمل الحديث المباشر للجمهور على كسر المسافة النفسية والجمالية، التي تفصل المتفرج والعرض، بهدف التلقي العقلاني"(٥٣).

نطق الإرشاد المسرحي بصوت مسموع:

"شجع بريخت الممثلين في أثناء التدريب أن يقرأوا الإرشاد المسرحي، الذي يشير إلى الحالة النفسية أو الحركة أو المنظر ليحقق الأثر التغريبي، فالإرشاد المسرحي عامة يصل إلى المتفرج في شكله المجسد مسرحيا، لا في شكله المنطوق الذي يصل إلى المشاركين بالعرض، إلا أن بريخت قام بتوظيف الإرشاد المسرحي بوصفه تقنية مسرحية تخلق التغريب"(٥٤).

وقد تم تدريب الأطفال على ذلك في أثناء الورشة، كما أن تقنية المسرح الورقي التي تم اختيارها لتنفيذ العرض، تفتقر لتجسيد معظم التفاصيل المكانية والزمانية، فهي دمية ورقية تخرج من مسرح صغير مصمم من الورق ثابت المنظر لا يتغير فساعد نطق الإرشاد المسرحي في وصف التشكيل للمنظر المسرحي ولحركة والشخوص والفعل المسرحي، وفي حرية التنقل عبر الزمان والمكان في ما يشبه القفزات التي تصور تنقلات الشخصية والحدث من موقف لآخر، مثلها مثل الراوي، ومن ثم تساعد الطفل الممثل والمتلقي في تكوين صور ذهنية لاستكمال الفرجة، فضلاً عن تحقيق الأثر التغريبي المطلوب.

إعطاء الشعور بماضية الأحداث الممثلة:

إذا كان السرد في مسرح بريخت يقوم على التأرخة، أي رواية الأحداث في الماضي، فإن هذا التباعد يجعل المتلقي شاهدا على الأحداث ومراقبًا لها، بدلا من أن يصبح جزءًا منها وداخلها.

يرى (بريخت) "أن المسرح يجب ألا يعالج الموضوعات المعاصرة بطريقة يحاكي فيها الحياة، بل عليه أن يجعل الأحداث التي يصورها تبدو غريبة، ولا يتم ذلك عن طريق أن يستمد موضوعاته من التاريخ فحسب، بل أن يؤكد أيضا انفصام الماضي عن الحاضر، فلا يعالج موضوعات تاريخية بموضوعات عصرية، إذ أنه يجب أن يثير في المتفرج إحساسا بأنه لو كان يعيش في الظروف التي تصورها المسرحية، لتحتم عليه أن يتخذ موقفا إيجابيا"[٥٥]، وبذلك يستطيع أن يفسر الظروف الخارجة التي يعيشها الإنسان بوضوح وتحديد مقصدها.

ولكي يعطى الشعور بماضية الأحداث "فقد جعل الممثلين يترجمون كلماتهم بلسان المفرد الغائب، كأن يسبقوها بكلمة قال، وأن يتحدثوا عن أعمال شخصياتهم في الماضي وهم يمثلونها"[٥٦].

مثل ذلك:

قال سقراط: وجدت اللي محدش وجده قبلي ولا بعدي.

قال نيوتن: يا أعز الحبايب يا أرسطو يا أخويا.

فلفظة قال تجعل الطفل الممثل والمتلقي يشعر بماضية الأحداث، وليس دوره سوى أن يروي ويسرد أخبار الشخوص، وإبراز ملامحها، وتصور أحداثها على اعتبارها ظواهر تاريخية عابرة، كي يأخذ موقفا نقديا منها، مما يجعل الطفل يعمل ذهنه في الربط والاستدلال والتأويل، بدلا من الاندماج في معاناة الشخوص وصراعاتها، وهو ما يهدف إليه بريخت خلال تعليمية المسرح.

وبذلك ينتهي اليوم الثالث من أيام الورشة، وفيه أتم الأطفال أكثر من مهمة حيث:

- التدريب على أداء الأدوار المختلفة بطرق متنوعة.
- إدراك ماهية الهدف الفني والمعرفي المراد تحقيقه.
- توزيع الأدوار على أفراد المجموعات بحيث يقوم كل طفل بأداء أكثر من شخصية.
- أهمية التفاعل الاجتماعي والتعاون والعمل كفريق.

إن ضيق الوقت أثار حالة من الفوضى بين الأطفال، حيث عبروا عن عدم تمكنهم من حفظ الأدوار بشكل تام، وهو ما تغلبت عليه الدراسة، فالحفظ ليس شرطا، الأهم هو توصيل الهدف، فلا مانع من الاستعانة بنسخة ورقية في أثناء الأداء، لأن الأطفال سيقدمون العرض خلف المسرح خلال الدُمى الورقية.

أدركت الدراسة القدرات الأدائية لكل طفل، وكان من الممكن انتقاء الأفضل من المجموعات لتقديم العرض، إلا أن هذا لا يعد تربويا، وسوف يحدث انعكاسات سلبية على الأطفال، حيث نشر الكراهية بينهم والمجموعة المختارة، احتمالية الدخول في حالة رفض وسخط وغضب قد تصل حد البكاء، قد يحدث حالة انتكاس ورفض للتجربة، تناسي المهارات التي تم اكتسابها خلال الورشة كافة.

ومن ثم جعلت الدراسة كل الأطفال الذي كان عددهم عشرين طفلاً، يتشاركون في تقديم العرض بواقع خمسة أطفال في كل مجموعة على أن تقوم كل مجموعة بتقديم العرض مرة، وقد خلق ذلك حالة من التنافس والتعاون بين المجموعات.

وسوف تتعرض الدراسة الآن إلى ما تم تقديمه خلال مجموعة من المجموعات الأربع في اليوم الثالث من أيام الورشة:

- **توظيف المهارات التربوية والمسرحية المكتسبة لتقديم عرض مسرحي تعليمي ورقي:**

قدم أطفال هذه المجموعة العرض محققين المتعة والتشويق والإبهار لأقرانهم وذلك خلال:

- **شكل المسرح ومهارات استخدام الدُمى:**

تم تصميم المسرح من الورق المقوى وتلوينه، وعمل فتحه خلفية بحجم المسرح وتثبيت ستارة أمامية لعدم كشف الطفل /الممثل خلف المسرح، تمكن الأطفال من الوقوف خلف المسرح رغم صغر حجمه بطريقة تتابعية بحيث الاقتراب يتم حسب أسبقية تقديم الأدوار. (انظر الشكل رقم ٣)

وقد أثبت الأطفال إجادة في تحريك الدُمى، حيث كانت الدمية تظهر وقت تقديم مشهدها وتنسحب بشكل منضبط وواع إلى حد كبير بعد انتهاء مشهدها.

إدراك الأطفال أهمية اهتزاز الدمي في أثناء حديثها، وثباتها حال السكوت، تنوعت اهتزازات الدُمى من سرعه وبطء، حسب حال الانفعال، وفق الموقف والفعل المسرحي. (انظر الشكل رقم٤)

منح الأطفال أصواتا مختلفة لكل شخصية، خلال التلوين الصوتي، بالرغم من قيام كل طفل بأداء أكثر من شخصية.

- **أشكال الدُمى ومناسبتها للشكل الكوميدي الساخر:**

أوضحت الدراسة في موضوع سابق، أن الدُمى قد صممت من الورق، وقد قام الأطفال أنفسهم بهذه الخطوة مرورا بمراحل التنفيذ كافة، فضلا عن اختيار الشكل الذي يعبر عن طبيعة كل شخصية، مما منحهم تواصلا مع الشخوص خلال مشاركتهم اللعبة المسرحية وكشف أسرارها وتفجير طاقاتهم الإبداعية، وقد تم الانتقاء من بين الدُمى لتجسيد الشخوص.

غلب الطابع الكوميدي والغرابة الكاريكاتيرية على أشكال الدُمى، التي تؤدي بدورها إلى التغيير، خلال المفارقة الكوميدية التي تبعثها أشكال الدُمى في عرض نقائض المجتمع عن طريق توظيفها في موقف النقض بهدف إثارة الضحك، والتغيير من السلوك والفكر السلبي، الذي فعله الإنسان عن جهل، وفضحه والسخرية منه في محاولة لتغييره الذي بدوره يحقق المتعة والتفكير. (انظر الشكل رقم ٥)

يقول (بريخت) "قد تصور الحقيقة على المسرح إما بطريقة واقعية محسوسة، وإما بطريقة خيالية، فقد يكتفي الممثلون بالقليل من المساحيق ويؤدون أدوارهم بطريقة طبيعية جدا، ومع ذلك يكون الحاصل كله خداع في خداع، ومن ناحية أخرى فهم قد يلبسون أقنعة ذات أشكال غريبة خرافية مضحكة وساخرة، مع ذلك يعرضون الحقيقة، فمما لا شك فيه أن الوسائل يجب أن تسأل عن غايتها"[٥٧].

بالرغم من فقر الخامات المستخدمة في التنفيذ وضيق الوقت كذلك، فقد تحقق الثراء على مستوى الشكل والمضمون ببعض قصاصات الورق والألوان والعصى الخشبية، فهذه الشخوص التي يحتاج تنفيذها على خشبة المسرح التقليدي جهدا كبيرا، أصبح تجسيدها سهلا خلال المسرح الورقي، عبر استكمال الصور المسرحية، خلال الخيال المرئي، فضلا عن التشكيل السردي الذي تم خلال الراوي -وقد سبق الحديث عنه في موضع سابق- والذي وظف بالعرض، مما حقق الأثر التغريبي المطلوب.

- **اللافتات بين التوظيف التربوي والتوظيف البريختي:**

كان لتوظيف اللافتات دور بارز في العرض لتحقيق الأثر التغريبي، فقد كتب الأطفال لافتات تحمل عبارات تتناسب والرسائل المستهدفة من العرض إرشادية أخلاقية داعمة لأفكار إيجابية حول دور الإنسان في المجتمع، وقد تشارك جمهور الأطفال في رفع اللافتات وترديد عباراتها وفق أحداث العرض. (انظر الشكل رقم ٦)

وقد كانت هذه اللافتات مؤديا تربويا فعالاً، خلال التكرار والترديد، الذي يرسخ القيم الإيجابية، باعتبارها جزءا من الحدث أو مجاورة له، مما يحقق الاتصال والامتزاج الفعلي بين الممثل والمتفرج، الذي من شأنه توريط المتفرج في الحدث بإعمال عقله واستخلاص الرسائل المستهدفة، ومن ثم يخرج من اللعبة المسرحية وقد استوعب الدرس.

- **أسلوب الأداء الغنائي وتحقيق التغريب:**

وظف العرض الأغاني الموجودة بالنص توظيفا يستهدف شحذ عقل المتفرج وكسر إيهامه، حيث جاء الأداء الغنائي معبرا عن حالة الادعاء، وكأن يقوم الممثل/ الطفل الذي يؤدي بنفسه الأغاني بالانتقال من الأداء التمثيلي إلى الغناء بطريقة تقطع سياق الحدث، ولا يعتمد على الطرب، بل على الأداء وكأنه يقلد الغناء، وقد جاءت جمل الأغاني مكررة بصورة تمكن المتلقي من ترديدها في أثناء العرض، بهدف الوعي بالقضية لتأكيد المعنى، فضلا عن مغزى الكلمات ومضمونها.

مما سبق أوضحت الدراسة مدى التناغم الفكري والتطبيقي بين اللوعبة بوصفها أسلوباً تربوياً ومسرح بريخت التعليمي خلال تقنية التغريب، واتحادهما في الهدف التعليمي والتوعوي، الذي يسعى لتغيير الفرد ومنحه بدائل أفضل، وهو ما منح الدراسة بعداً منطقياً في تحقيق أهدافها في محاولة انتزاع الطفل من شبح الاغتراب، خلال منحه سبلاً أكثر نفعاً وتشويقاً، بهدف اكتساب مهارات التواصل الإيجابي الفعال، فضلاً عن ارتقائه معرفيًا.

ملحق الصور

شكل رقم (١)

شكل رقم (٢)

شكل رقم (٣)

شكل رقم (٤)

شكل رقم (٥)

شكل رقم (٦)

المراجع

١- جاك دي سوشيه "برتولد بريخت" ت: صباح الجهيم (دمشق، وزارة الثقافة ١٩٩٣) ص٨.

٢- برتولد بريخت "دراما التغيير" ت: تيس الزبيدي (سوريا، دار كنعان للدراسات والنشر، ٢٠٠٤)، ص ٣٠٨.

٣- الحاضنة التكنولوجية للمبتكرين جامعة الطفل، الأطفال من عمر ١٠: ١٢ عام (جامعة دمنهور، نوفمبر ٢٠١٩).

٤- نبيل الحفار (د) "برتولد بريخت" – حياته وأعماله- مجلة الحياة المسرحية ع ٤، ٥ (دمشق، وزارة الثقافة ١٩٧٨) ص ٩٠.

٥- برتولد بريخت "مسرح تسلية أم مسرح تعليم" ت: يسري خميس، مجلة المسرح السينما ع٥٨ (القاهرة، المؤسسة المصرية للتأليف والنشر، ديسمبر ١٩٦٨)، ص ٣٦، وانظر في: نبيل الحفار، سابق ذكره، ص ١٩٤.

٦- محمد بري العواني "دراسات مسرحية نظرية وتطبيقية" (دمشق، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب ٢٠١٣) ص ١٨.

٧- برتولد بريخت "مسرح تسلية أم مسرح تعليم" سابق ذكره، ص ٣٧.

٨- جوليان هلتون "نظرية العرض المسرحي" ت: نهاد صليحة (د) (القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٤) ص ١٠٤.

٩- منى سعد أبو سنة (د) "الاغتراب في المسرح المعاصر" عالم المفكر، مج ١٠، ع١، (الكويت، وزارة الإعلام ١٩٧٩) ص ١٥١.

10- Walter Benjamin "Under Standing Brecht": (London- NLB 1977) P. 18, 19.

١١- منى سعد أبو سنة، سابق ذكره، ص ١٤٩.

١٢- عبد الغفار مكاوي، "أثر الاغتراب" مجلة الشعر" (القاهرة، ١٩٦٤)، ص ٦٨.

١٣- انظر في: أحمد عتمان "قناع البريختية" مجلة فصول، ع٣ (القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، إبريل- مايو-يونيو ١٩٨٢) ص ٣٨.

١٤- منى سعد أبو سنة، سابق ذكره، ص ١٥١.

15- John Willett "The Theatre of Bertolt Brecht" (London Methuen 1977).

١٦- إبراهيم حمادة "مفهوم التغريب في مسرح بريخت" مجلة المسرح والسينما، ع ٥٧ (القاهرة، المؤسسة المصرية للتأليف والطباعة والنشر، سبتمبر ١٩٧٨) ص ٣٢.

17- Brecht "Brectton لhe atre (ed) John Willett (London Methuen 1978) P. 106.

١٨- نفسه.

وانظر في: عزة الملط (د) "نظرية العرض المسرحي بين مسرح الطفل والمسرح المعاصر" مخطوط دكتوراه (غير منشور) (قسم المسرح، كلية الآداب، جامعة الإسكندرية، ٢٠٠١) ص ١٣١.

١٩- يوسف قطامي (د) "نمو الطفل المعرفي واللغوي" (الأردن، الأهلية للنشر والتوزيع ٢٠٠٠) ص ٢٥١.

٢٠- صالح محمد أبو جادو (د) "علم النفس التربوي" (عمان، دار الميسرة ٢٠٠٠) ص ٨٨، ١٠٠.

21- Peter Slade "Child Drama, 11th impression (Hodder and sotoughton, 1980) P. 23, 25, 29.

٢٢- انظر في: ج. ل. ستيان "الدراما الحديثة بين النظرية والتطبيق" ت: محمود جمول (دمشق، منشورات وزارة الثقافة ١٩٩٥) ص ٥٧٥، ٥٧٨، وانظر في: برتولد بريخت "نظرية المسرح الملحمي" ت: جميل نصيف (د) (العراق، وزارة الإعلام ١٩٧٣) ص ١٣٧.

٢٣- انظر في: يوسف قطامي، سابق ذكره، ص ٨١، ٨٢.

٢٤- انظر في: عزة الملط، سابق ذكره، ص ١٥٠.

٢٥- ديفيد كريتشي وآخرون، "سيكولوجية الفرد والمجتمع" ت: حامد عبد العزيز الفقي، سيد خير الله، (القاهرة، الأنجلو المصرية ١٩٧٤) ص ٢٢٠.

26- Lisa Miller "Under Standing your 10 year old", (London, 1993, P. 26)
وانظر في: نجية محمد، "ما قبل المراهقة مرحلة هامة جدا يغفل عنها الكثير:
Elosrah. Com 5/7/2015

٢٧- أحمد صقر (د)، "العلاقة بين المسرح بوصفه ظاهرة احتفالية اجتماعية وبين الحيز المكاني" (الأدب والفن ٢٠١١/٣/٧) m.ahewar.org

٢٨- نهاد صليحة (د) "المسرح بين النص والعرض" (القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٩) ص ٧٣، ٧٤.

٢٩- انظر في: جمال محمد كامل (د) "تنمية مهارات الحس العدي لدى طفل الروضة في ضوء برنامج قائم على أسلوب التعليب" المجلة العلمية، ع٩، (كلية رياض الأطفال، جامعة بورسعيد، يوليو ٢٠١٦)، ص ٣٧.

٣٠- نفسه ص٢٠، وانظر في:

Stamp fl. Nora. S "Dievev spisiette Gesells chaft Gamification oder Leben in Zeilater des computers Piels, Hannover Heise-zeits chriften verlog GmbH and cok, 2018, P. 33, 35.

Kiven .w "Coursera Gamification Couse sylla bus. The wharton school univ of pennsy Lvannia A vaila bleat, 2012, p. 49, 56.

٣١- كريستوفر اينز "المسرح الطليعي" ت: سامح فكري (القاهرة، إصدارات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ١٩٩٩) ص٢٥.

٣٢- انظر في: برتولد بريخت "نظرية المسرح الملحمي"، سابق ذكره، ص ٢٥٤، ٢٥٥.
وانظر في: محمد صديق، "بداية الطريق إلى النظرية الملحمية في المسرح"، مجلة القاهرة، ع٥٩ (القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب مايو ١٩٨٩) ص٣٢.

٣٣- مصطفى القايد (د) "ماذا نعني بالتلعيب في التعليم؟" الواجهة ٢٠١٥/١/٢ new.educ.com.

٣٤- انظر في: بثينة الهدلق "التلعيب ٢٠١٦/٤/١١

Bothaina lhdlg bolog sopt. Blog.
وانظر في: محمد الحيلة "الألعاب التربوية" (الأردن، دار الميسرة، ٢٠٠٣، ص ٢٨)

٣٥- روث. م "نظرية بياجيه في الارتقاء المعرفي" ت: سعد الأسدي، صالح حميد (بيروت، دار الشئون الثقافية العامة ٢٠٠٨) ص ١٠٢.

36- Joker Laai Laai Kaicho/ mobile.t.witter.com

37- ww.kamishibai.com/pdf/ Kamishibai stage.

٣٨- نفسه.

٣٩- عبد الله محمد الطيب "كتاب وكامبيشيباي" ٢٠١٠/٢/١٢.

Lapastèque Parlanfe Abdallah Mohamed Attayeb texte etill ustration isbn: www.edition on sgran dir-fr.

٤٠- أحمد الدحرشي "احتفاء باليوم العالمي للكتاب- عروض فن الكامبيشيباي لفائدة الطفل- (المغرب، إبريل ٢٠١٨)؛ وانظر في: أحمد الدحرشي "المسرح التجريبي الياباني القديم "كامبيشيباي" ٢١٠٦/٣/٢ القسم الثقافي لجماعة العرائس والمركز الثقافي الإقليمي .mfacebook.com

٤١- فاتن الوكيل "قصة المسرح الورقي للعرائس"- الفن يترك خشبته ويذهب لجمهوره، .cbc.eg.com ٢٠١٨/٩/٢٤

٤٢- محمد البدري "المسرح الورقي وأبو شهبة" ثقافة الإسكندرية (الأحد، ٢٠١٩/٩/١٦) .Masrawy.com

٤٣- عاطف أبو شهبة " المسرح الورقي قديم لم نكن نعرفه" المصري اليوم ٢٠١٨/٨/٢٥.

٤٤- شرين الجلاب "نص إت إت غير" (غير منشور).

٤٥- انظر في: نعمة القاضي "مفاهيم تربوية حديثة"- ما هو أساس التلعيب؟ -(القاهرة، دار اليوم السابع ٢٠١٥/٦/٢٦)

https//cairodar.youm7.com.

انظر: بثينة الهدلق، سابق ذكره

46- Pelling 'The shart prehis tory of gamification Avislabeat.
https://nadod one word press.com

وانظر في : جمال كامل، سابق ذكره، ص ٣٤.

٤٧- انظر في: برتولد بريخت "نظرية المسرح الملحمي، سابق ذكره، ص ١٣٩.

٤٨- نفسه ص ١٤٠.

٤٩- انظر في: جلال الهجرسي "بين الإيهام وكسر الإيهام في المسرح" مجلة المسرح ع ٢٠ (القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، يوليو ١٩٩٠) ص ١٠، وانظر في: عزة الملط، سابق ذكره، ص ١٢٦.

٥٠- أبو الحسن سلام (د) "مسرح الطفل" (الإسكندرية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر ٢٠٠٤) ص ٦٠.

٥١- برتولد بريخت "نظرية المسرح الملحمي، سابق ذكره، ص ١٣٣، ١٤٠.

٥٢- نفسه ص ١٣١.

٥٣- مقتبس في: جلال الهجرسي، سابق ذكره، ص ١١.

٥٤- انظر في: رونالد جراي "بريخت" ت: نسيم مجلي (القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٢) ص ٨٤، ٨٥.

٥٥- رشاد رشدي "نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن" (القاهرة، الأنجلو المصرية ١٩٨١) ص ١٠٣.

٥٦- رونالد جراي، سابق ذكره، ص ٨٨.

٥٧- برتولد بريخت "ملاحظات حول دائرة الطباشير "ت: ليلى جاد، مجلة المسرح، ع٥٨ (القاهرة، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، ديسمبر ١٩٦٥، ص ٣٠.