التوظيف الدرامي للأغنية في مسرح طفل ما قبل المدرسة

د. راندا حلمي السعيد
أستاذ مساعد التمثيل والإخراج
قسم العلوم الأساسية – كلية التربية للطفولة المبكرة
جامعة دمنهور

ملخص البحث :

تمثلت إشكالية هذا البحث في الوقوف على التوظيف الدرامي للأغنية في مسرح الطفل خلال مسرحية (الفيل النونو الغلباوي)، للكشف عن الدور الرئيس الذي تلعبه الأغنية في رسالة النص ومن ثم العرض الموجه لطفل ما قبل المدرسة، توظيفاً يتناسب وسمات تلك المرحلة، ويسهم في ارتقاء الطفل معرفياً خلال التحليل الدلالي للأغاني وتشابكها مع النص عن طريق توظيفها درامياً، وكيفية التناول الإخراجي لها.

واستخدم البحث المنهج التطبيقي لملاءمته لموضوع الدراسة.

وقد ناقش البحث الموضوعات الآتية:

* مسرحية (الفيل النونو الغلباوي) والرسالة المنوطة بها.
* التوظيف الدلالي للأغنية وتشابكها مع النص.
* الفيل النونو الغلباوي وفن الأوبريت.
* التناول الإخراجي لأغاني الأوبريت.

وخلال معطيات بحث الموضوعات التي ناقشها البحث خلال التحليل انتهى إلى:

* تلعب الأغنية دوراً بارزاً في توصيل الرسالة المعرفية لطفل ما قبل المدرسة إذا كانت جزءًا من الحدث الدرامي وموظفة توظيفاً تقنياً دون إضافة أو إقحام.
* تعد مرحلة طفل ما قبل المدرسة مرحلة شغفاً معرفياً مبنياً على نهم وشوق، لجمع الطفل للمفردات اللغوية، لما تحققه من اتزان يخلصه من حالة الاضطراب التي قد تنتابه إذا ما تعرض لموقف قد يجهل تفاصيله، وقد غذى النص حالة الشغف والنهم اللغوي خلال الأغاني التي أثرت قاموس الطفل اللغوي بكم من المفردات المدرجة ضمن سياق مسجوع منغم يردده الطفل مع التفاعل الحركي والانفعالي، ومن ثم يحتفظ به مع العمل على فض إشكالياته ورسائله المعرفية.
* إن عملية التجسيد الإبداعي للرسالة التربوية خلال صياغة الأغنية في مسرح الطفل تتطلب إدراكاً ووعياً من كتاب مسرح الطفل بطبيعة المرحلة ،والكيفية التقنية للتوجه للطفل خلال مسرحه، فضلاً عما تتضمنه هذه العملية من صعوبة إبداعية في اختيار الصياغة الدرامية

الملائمة خلال مؤلف متمكن من أدواته حيث التأليف الدرامي وكذلك التأليف الشعري الغنائي.

* كما أن مهمة المخرج هنا لا تقل أهمية خلال دورها في التجسيد الإبداع المرئي والمسموع، فيجب أن يكون مؤهلاً لتوظيف الأصوات الغنائية وكذلك على دراية بفنون الموسيقى والاستعراض ،بما يتوافق والرسالة التي يتضمنها النص، والتوظيف التقني الملائم لتوصيل تلك الرسالة بما يستقيم والمرحلة العمرية المستهدفة، ليصبح التمثيل والغناء بنية درامية واحدة.
* أدرك جاهين أهمية المزج بين التعبير التمثيلي والتعبير الغنائي في نصه، فخلق علاقة حميمة بين الحوار الدرامي والمنغم ناسجاً نصاً متماسكاً، لا يستقيم بحذف الأغاني التي كان عددها خمس، كل منها يحمل مضموناً متمماً للأحدث ولا يستقيم الحدث بدونه.
* وانطلاقا من وعيه بسيكولوجية المرحلة التي توجه إليها نصه، فقد جاء التخلص الفني من التعبير الدرامي إلى التعبير الغنائي انسيابيا تلقائيا.
* وخلال التحليل الدلالي للأغاني في تشابكها مع النص، اتضح الأسلوب الفكري المرحلي الذي انتقل خلاله الفيل خلال رحلته المعرفية في زمن النص مطبقاً استراتيجية التعلم من خلال الخطأ، وقد أكدت كلمات الأغاني على تحقق الارتقاء المعرفي بأسلوب مباشر، خلال توظيف الغناء الدرامي على لسان الفيل في الأغنية تكثيفاً للرسالة المعرفية الارتقائية التي تناولها النص.
* أكدت الدراسة خلال رحلتها أن خصائص الأوبريت تتوفر جميعها في هذا النص، فقد ارتضى جاهين شكل الأوبريت لصياغة نصه على شاكلته، إدراكاً منه أنه هو الأنسب بوصفه فصيلاً فنياً لطبيعة طفل المرحلة، لما يتسم به من قوة التضافر بين التعبير الدرامي والتعبير الغنائي.
* وجاءت الرؤية الإخراجية متممة للرؤية الإبداعية للنص، حيث أدرك المخرج الأهمية التي تحتويها أغاني النص، فلم يحذف أياً منها في حين جاء الحذف والتكثيف في الحوار الدرامي الكلامي، فقدم عرضاً مسرحياً يستقيم وسمات طفل المرحلة، حيث لم يتعد العشرين دقيقة وهو وقت مناسب لطفل المرحلة المستهدفة.
* واستخدام تقنية خيال الظل لملاءمتها وموضوع النص وقدرتها التجسيدية لفن الأوبريت، فضلاً عن ملاءمتها لطفل ما قبل المدرسة.

Dramatic recruitment of the song in the pre-school child theater

The problem of this research was to identify the dramatic employment of the song in the theater of the child during the play (Elephant Nono Alglabawi), to reveal the role played by the song in the text message and then the presentation directed to the child before the school, employment appropriate to the features of that stage, and contribute to the advancement of the child Through the semantic analysis of songs and their interrelationship with the text by employing them dramatically, and how to address them.

The research used the applied approach to its relevance to the subject of the study.

The research discussed the following topics:

* The play (Elephant Nono Alglbawi) and the message entrusted to it.
* Semantic employment of the song and its intermingling with the text.
* Elephant and non-Ghalbawi and art of the operetta.
* The output of the songs of the opera.

During the research data, the topics discussed during the analysis ended with:

* The song plays a prominent role in communicating the cognitive message to the preschooler if it is part of the drama event and is technically employed without addition or involvement.

* The pre-school stage of the child is a stage of passion and knowledge based on the desire and longing, to collect the child vocabulary, to achieve the balance of the saved from the state of turbulence that may occur if exposed to a position may be ignorant details, and fed the text the state of passion and linguistic delirium during the songs that affected The child's vocabulary dictionary is composed of a vocabulary that is included in the context of a toned chorus chanted by the child with the dynamic and emotional interaction, and then retained with the work to solve its problems and cognitive messages.

* The process of creative embodiment of the educational message during the formulation of the song in the theater of the child requires awareness and awareness of the child theater book the nature of the stage, and how the technical direction of the child during his theater, as well as the process involved in this creative difficulty in choosing the appropriate dramatic wording through author authoritative tools where the author Drama as well as poetic composition

The role of the director here is not less important in the role of the embodiment of visual and audiovisual creativity, it must be qualified to employ the singing voices as well as familiar with the art of music and review, in accordance with the message contained in the text, and appropriate technical recruitment to deliver that message in a straight and target age range, Acting and singing one dramatic structure.

* He realized the importance of mixing the expression and the lyrical expression in his text. He created an intimate relationship between the dialogue of drama and the melody of a coherent text, not correct by deleting the songs that numbered five, each of which carries a complementary content for the latter.

Based on his awareness of the psychology of the stage to which his text is directed, the artistic elimination of the dramatic expression into the lyrical expression was automatic.

* During the semantic analysis of the songs in tangle with the text, it became clear the method of intellectual progress through which the elephant during his journey of knowledge at the time of the text applied a strategy of learning through error, and confirmed the words of songs to achieve the development of knowledge in a direct way, while employing drama singing on the tongue of the elephant The song is an intensification of the transcendental cognitive message addressed in the text.

The study confirmed that the characteristics of the operetta are all available in this text. Jahine accepted the form of the operetta in order to formulate its text in the same way, recognizing that it is best suited as a technical part of the nature of the child of the stage because of the strong synergy between the dramatic expression and the lyrical expression.

The director's vision came to complement the creative vision of the text, where the director realized the importance of the text songs, did not delete any of them while the deletion and intensification in the dialogue drama speech, provided a theater play upright and the features of the child stage, where not more than twenty minutes is a suitable time for the child stage Target.

The use of silhouette technology for its appropriateness, the subject matter of the text and its operatic ability for operetta art, as well as its appropriateness to pre-school children

المقدمة:

تتجلى الأهمية المعرفية للأغنية في مسرح الطفل في كونها من أهم السبل، التي يمكن تحميلها بالمفاهيم والمعلومات، التي تعمل على ارتقاء الطفل وإثراء قاموسه اللغوي، فضلاً عن قدرتها على تبسيط المعلومة مهما بلغت دقتها.

وتلعب الأغنية في النص المسرحي أكثر من دور، ففي حين ما تحققه من بهجة ومتعة وتشويق وتناغم روحي وذهني مع الرسالة المقدمة، فهي تقدم دوراً تمهيدياً أيضاً، حيث تتبنى تهيئة الطفل لما سوف يتلقاه خلال زمن الحدث المسرحي، كما تلعب دوراً تفسيرياً لما قدم خلال الحدث، ولا تتخلى عن دورها التأكيدي للرسالة المقدمة.

وقد استقرت الدراسة إلى دور بارز للأغنية الموظفة درامياً في مسرح الطفل، خلال توظيفها باعتبارها جزءاً لا يتجزأ من البناء الدرامي وحوار الشخوص، وبإغفالها لا يستقيم التسلسل المنطقي للحدث المسرحي، الأمر الذي يكسبها أهمية مضاعفة في مثل هذه الأساليب المستخدمة في كتابة نصوص مسرح الطفل.

كما يعد التجسيد الصوتي للأغنية في العرض مكملاً أساسياً لعملية الاتصال والتواصل مع المتلقي الطفل خلال حواسه، فاللحن والإيقاع والتكرار والارتفاع والانخفاض للجمل اللحنية بما يتماش وكلمات الأغنية، يلعب دوراً بارزاً في عملية التلقي، فضلاً عما يتولد من تأكيد للرسالة المعرفية وترسيخها في ذهن المتلقي ووجدانه.

وقد وقع اختيار الدراسة على مسرحية (الفيل النونو الغلباوي)[١] لـ (صلاح جاهين) التي أخرجها (شادي أبو شهبة)[٢] لمسرح الطفل، وهي مسرحية موجهة لطفل ما قبل المدرسة– مرحلة الطور الحدسي من ٤: ٧ سنوات– لكشف ما تحمله أغاني النص من دور رئيس في عملية الطرح المعرفي للرسالة، فضلاً عن استحالة التخلي عن هذه الأغاني التي تم توظيفها خلال أحداث المسرحية، فقد وظفها (جاهين) توظيفاً درامياً متشابكاً ونسيج النص، إذا ما أغفل حدث خلل في البناء الدرامي للنص ومن ثم العرض.

أهمية الدراسة:

تكمن أهمية الدراسة في تسليط الضوء على التوظيف الدرامي للأغنية في المسرح الموجه لطفل ما قبل المدرسة، وما يلعبه من دور بارز في تأكيد الرسالة المعرفية للمسرحية، وتبسيطها حد الالتصاق بذهن الطفل ووجدانه.

إشكالية الدراسة:

تتمثل في الوقوف على التوظيف الدرامي للأغنية في مسرح الطفل خلال مسرحية (الفيل النونو الغلباوي)، للكشف عن الدور الرئيس الذي تلعبه الأغنية في رسالة النص، ومن ثم العرض الموجه لطفل ما قبل المدرسة، توظيفاً يتناسب وسمات تلك المرحلة ويسهم في ارتقاء الطفل معرفياً، خلال تحليل الأغاني، وتشابكها مع النص عن طريق توظيفها درامياً، وكيفية التناول الإخراجي لها.

وتسعى الدراسة لفض إشكاليتها خلال محاولة الإجابة عن عدد من التساؤلات:

- ما الدور الذي تلعبه الأغنية الموظفة في مسرح الطفل؟
- إلى أي مدى يتناسب توظيف الأغاني درامياً مع سمات طفل ما قبل المدرسة؟
- ما السمات الواجب توافرها في الأغنية الموجهة لطفل ما قبل المدرسة؟
- ما هي دلالات التشابك الدرامي السمعي والبصري للأغنية في النص الموجه للطفل؟
- إلى أي مدى تتوافر خصائص فن الأوبريت في نص (الفيل النونو الغلباوي)؟
- كيف استطاع المخرج تجسيد الأغاني درامياً خلال زمن العرض بما يتناسب وطفل المرحلة؟

منهج البحث:

يستخدم البحث المنهج التطبيقي لملاءمته لموضوع الدراسة.

قصة المسرحية والرسالة المنوطة بها:

تتبنى مسرحية (الفيل النونو الغلباوي) البنية الفكرية الإدراكية لطفل ما قبل المدرسة، خلال الولوج إلى عالمه الخاص بسمات المرحلة بصورة فنية يتناغم فيها نسيج النص الحواري الكلامي والتعبير الغنائي، تلك الأغاني التي تلعب دوراً مهماً في بنية النص الدرامي، فضلاً عن دورها الفني في الأحداث.

فالفيل النونو الغلباوي _الشخصية الرئيسة_مهموم بشغف المعرفة والتعرف على كل ما حوله وفض مجاهل للأمور، إلا أن طريقته في البحث عما يربو إليه من معلومات تبنت فوضاوية وعشوائية انبثقت من سمات المرحلة العمرية التي يمر بها.

يتقلد الفيل زورق التساؤلات مبحراً خلالها في أغوار كل المواقف التي يتعرض لها مع حيوانات الغابة، باعتبارها البيئة التي يعيش فيها، ومع تطور الأحداث يتضح لنا أن هذا النص عبارة عن حالة من الوصف لطبيعة الطفل في هذه المرحلة العمرية، فهو يسأل عن أي شيء وفي أي وقت وفي أي مكان، ويتخذ من كل إجابة لسؤال وسيلة لطرح سؤال جديد.

إلا أن الكاتب يبرز لنا سؤالاً يسلب لب الفيل (التمساح بيأكل إيه على العشا؟) ويسيطر على تفكيره باحثاً عن إجابته بشتى الطرق، وبسبب غضب الحيوانات من ثرثرة الفيل، ينصحه البلبل بالبحث عن إجابة سؤاله بنفسه، مسلحاً إياه بكم من النصائح التي تعينه في رحلته المعرفية.

ففيل (جاهين) ليس كأي فيل، فهو فيل محدود النضج سواءً بيولوجياً أو معرفياً "فالتحول عن الشكل الطبيعي يستهدف في المقام الأول التعبير عن قضايا الأفكار ذات الطابع التعليمي"(٣).

فنجد زلومة الفيل قصيرة تثير السخرية، فضلاً عن احتياجه للنضج والارتقاء المعرفي، ويخوض الفيل رحلة المعرفة، ليصل في النهاية إلى كم من الإجابات والمعارف والمواقف، التي تحقق له النمو والنضج البيولوجي متمثلاً في استطالة زلومته، فضلاً عن نضجه المعرفي وتحصيله للخبرات، التي تنطوي على المعارف العلمية والسلوكية والأخلاقية، التي تنعكس بدورها على المتلقي الطفل.

يعضد ذلك البنية الفنية للنص، الذي غلب عليه الأغاني الموظفة دراماياً مما أكد الرسالة وجعلها مستساغة لطفل المرحلة، وهو ما ستستوضحه الدراسة.

خصائص طفل ما قبل الدراسة والأغنية:

"يتفق الكثير من الباحثين على أن هذه المرحلة تتميز بسرعة النمو اللغوي تحصيلاً وتعبيراً وفهماً، حيث يتجه النمو نحو الوضوح والدقة والفهم، ويتحسن النطق ويختفي الكلام الطفولي، كما يتمكن الطفل من فهم الآخر شيئاً فشيئاً، والتعبير عن حاجاته، كما يمتلك مهارة التقليد ويحاكي الأصوات، ويعتمد اعتماداً رئيساً على الكلمة المسموعة لا المكتوبة"(٤).

"وتغلب على لغة طفل ما قبل المدرسة المحسوسات، وعدم الدقة والوضوح كلما صغر سنه إلى أن يتجه نحو الوضوح والدقة، ويعتمد على تكرار الكلمات والعبارات، وتقديم المتحدث في الجمل الخبرية"(٥).

"وهي أسرع المراحل في النمو التحصيلي للغة، حيث يطلق عليها مرحلة العصر الذهبي للغة في حياة الطفل، حيث يلتقط كل جديد من الكلمات ويحاول أن يكرره، كما أن الأسئلة تتميز بالكثرة، حيث تساعده على اتساع الحصيلة اللغوية"(٦).

وتعد الأغاني الموظفة في العروض المسرحية المقدمة للطفل، هي الأكثر اتساقا مع سمات النمو اللغوي لهذه المرحلة، حيث تعتمد الأغنية على اللغة المسموعة لا المكتوبة، فضلاً عن استخدامها للعبارات المقتضبة المنغمة المستساغة لآذان الطفل، التي تمحنه سهولة في عملية التكرار والترديد ومن ثم الاحتفاظ.

ويرى (جان بياجيه) "أن الاحتفاظ بالشيء هو نتاج التنسيقات التي تتم بين الأنساق، التي يتكون منها الذكاء الحس حركي(٧) وهو ما تفعله الأغنية حيث يتضافر بها الحركة والصورة الذهنية، التي تعمل على إثارة حواس الطفل باعتبارها نوافذ المعرفة، مما يجعل عملية التلقي عملية تفاعلية، تحقق ترسيخ المعلومة المعرفية ومن ثم الاحتفاظ بها.

فضلاً عن ذلك يكتسب الطفل عدداً من الكلمات الجديدة، التي تعينه على عملية التواصل وفهم الآخر، والتعبير عن ذاته، والتعرف على محيطه الخارجي واكتشافه، مما يترتب عليه انخفاض حدة التوتر والقلق، التي تلازم طفل تلك المرحلة بسبب شغفه لفض ما حوله من مجاهل.

"كما يستمتع طفل ما قبل المدرسة بالأنشطة والألعاب الرياضية، والقفز حيث يتسم بفرط الحركة"(٨) مما يستوجب حالة حركية فرجوية تشويقية في العروض الموظفة لطفل المرحلة، لما تحدثه من حالة انفراجه وإسعاد، يتولد عنها ضحك منظم قائم على موقف معرفي. "والهدف من الضحك في مسرح الطفل هو الترفيه والترويح الذي يعد بمثابة البوابة التي تعبر منها جميع أهداف مسرح الطفل، فبدون المتعة والسعادة التي يجلبها المسرح في نفوس الأطفال، لا يستطيع مسرح الطفل أن يحقق أياً من أهدافه (٩).

فعن طريق روح المرح والفكاهة والمفارقات الكوميدية، والحركة التي تستهدف الإضحاك الذي يهز مشاعر الطفل، فينتقل من حالة التلقي الراكدة إلى حالة مفعمة بالحياة... وهو ما

تحققه الأغنية خلال العرض المسرحي، حيث نغمات الأغنية وإيقاعها المتلاحق يمنح جسد الطفل حرية الانطلاق.

والتوظيف الدرامي للأغنية يتطلب تعبيراً حركياً "لأن المسرح ليس مسرحاً بالصوت فحسب"(١٠) كما تخلق الأغنية حالة من اللعب التنفيسي خلال التمايل بصورة جماعية على أنغامها، وتمنح الطفل حالة من التوازن بين العقل والجسد، ففي حين تلعب أعضاؤه مع اللحن المقدم، يتلقى عقله كماً من الكلمات والجمل المنغمة التي يتفاعل معها ذهنياً وانفعالياً، خلال عملية التكرار في حالة من حالات اللاوعي الجمعي مع جمهور الطفل، فينتج عن ذلك نشاط حركي عقلي معرفي، خلال زمن العرض.

التوظيف الدرامي للأغنية في مسرح الطفل:

"يتطلب التوظيف الدرامي للأغنية في المسرح مؤلفاً متمكناً من أدواته، وتزيد صعوبة التوظيف إذا كانت الكتابة كوميدية، فمهمة الإضحاك ليست بالأمر اليسير"(١١)– خاصة إذا كانت لجمهور الطفل– وكذلك فإن مهمة المخرج ليست بالأمر اليسير فيجب أن يكون مؤهلاً لتوظيف الأصوات الغنائية، وعلى دراية بفنون الموسيقى والاستعراض بما يتوافق وجمهور الطفل، ليصبح الغناء والتمثيل بنية درامية واحدة.

وهذه العروض يمكن أن يطلق عليها كوميديا موسيقية "فالكوميديا الموسيقية لون من ألوان المسرح الغنائي، تتميز بخصائص ومقومات، وبلغة فنية مركبة تتألف من الشعر الغنائي والموسيقي والتمثيل والرقص، فضلاً عن فنون السينوغرافيا في التعبير عن الأحداث، التي تدخل ضمن ما عرف بالمسرح الشامل الذي عرفه الغرب في جهود الموسيقار الألماني فاجنر"(١٢)

"والمسرح الغنائي هو نوع فني مسرحي مركب من الأغاني والموسيقي والرقص والتمثيل، شريطة أن تخدم الأغاني الصراع الدرامي، بأن تساعد على تنمية الحدث الدرامي، ولا يكتفي بكونها عامل ترفيه مكمل للعمل الدرامي"(١٣) "فهو فن من فنون التمثيل يعتمد أساساً على عنصر الموسيقى والرقص في التعبير عن أحداثه، وهو ما يعرف بالأوبرا أو الأوبريت أو الكوميديا الموسيقية"(١٤).

ويقوم المسرح الغنائي على عنصرين أساسيين هما: التمثيل والغناء، "ويتم التزاوج بينهما في شكل حدوتة تعد خصيصاً لتقديمها على المسرح محاطة بمجموعة من فنون الفرجة، بهدف التعبير عن مواقف وأحداث المسرحية"(١٥).

"يحتوي البناء الدرامي في المسرح الغنائي على نفس عناصر البناء الدرامي في المسرحية الحوارية النثرية مع تغليب عناصر الفرجة"(١٦)

ويقوم البناء الدرامي على التواصل بين الشخصيات، خلال لغة يتضافر فيها التمثيل الحواري والغناء، وهذا يوجب على المؤلف إجادة التعبير بلغة الحوار النثري والشعري.

"إن من الخواص المهمة في عملية بناء اللغة بمستوياتها الدرامية الحوارية والنثرية أو الشعرية الغنائية في المسرح الغنائي، أن يقوم الغناء مقام التعبير الحواري التمثيلي، بمعنى أن تكون للغناء ضرورة لا يحققها الحوار النثري التمثيلي، فالغناء في هذه النصوص ليس مجرد حلية جمالية أو زخرفية"(١٧). وهذا معناه وقوع خلل في البناء الدرامي للحدث إذا ألغيت الأغنية،

أو انتزعت من موضعها في البناء الدرامي، حيث "يرتكز أسلوب الكتابة لهذا النوع على عنصر الغناء في نسق الحوار، بحيث يجوز أن تحل الأغنية محل الحوار، دون أن يكون ذلك خارجاً عن إطار الحدث، بل يعد جزءًا منه، وهو محكوم بضرورات منها طبيعة الشخصية وطبيعة الموقف الذي تكون فيه"[١٨]. ولا يتوقف التعبير المسرحي الغنائي على المسموع فحسب، وإنما يتشابك مع التعبير المرئي خلال الصورة، تبعاً لضرورات الموقف الدرامي.

"والصوت أكبر تعقيداً من الحركة الجسمانية، لأن إخراجه يحتاج إلى عمليات مركبة، لكن حدود التعبير الصوتي غناءً أقل حركة من التعبير الصوتي تمثيلاً، نظراً لطبيعة اللحن وتركيز الغناء على الصوت"[١٩]، إذ يتطلب تعبير صوتي غناءً وتمثيلاً تركيزاً على الصوت والحركة الجسدية في حالة من التوافق، وهذا يتطلب مهارات خاصة في الأداء التمثيلي، فضلاً عن المبالغة والبعد عن الواقعية، خاصة إذا كانت عروضاً مقدمة للطفل خلال حيوانات.

كما أن وظيفة الموسيقى في المسرح الغنائي للطفل "لا تقتصر على وضع بعض الألحان لبعض الأغنيات، ولا تتحدد في تعبئة الفراغات الكلامية والنصية، أو استباق الحالة النفسية أو تعميقها، إن وظيفة الموسيقى تتجاوز أهميتها إلى خلق شخصيات وأبعاد نفسية وحالات مسرحية متكاملة العناصر، وقد تضفي أبعاداً جديدة مستقلة ومتفاعلة مع البناء الدرامي تغذيه وتشاركه مساره، بل تصنعه أحياناً"[٢٠] فهي بعد آخر من ملامح العمل المسرحي، لذلك لا يهتم المؤلف الموسيقي في المسرح الغنائي بكثرة الانتقالات اللحنية بقدر ما يهتم بتصوير تلك الانفعالات.

"تتراوح الاستخدامات المباشرة للموسيقى في مسرح الطفل بين الموسيقى التي تروى في بنائها الهندسي وبين شحنتها الداخلية لقصة ما، وبين المقتصرة على المؤثرات الصوتية، التي تساهم في تشكيل الأجواء"[٢١].

فالأغاني والموسيقى تترسخ في لاوعي الطفل، ومن ثم في نمط تفكيره "فذاكرته مثل الإسفنج تمتص كل ما تتلقاه، والموسيقى والغناء من الأمور التي يحفظها الطفل في ذاكرته بسهولة ولوقت طويل"[٢٢]، خاصة إذا كانت موظفة درامياً، بصورة تعبر عن مشاعره وتعكس نمط تفكيره.

والكاتب لمسرح طفل ما قبل المدرسة عليه أن يلتزم بأن أفكار الطفل في هذه المرحلة بسيطة "وأن تجري أحداث المسرحية في عالم الطيور والحيوانات، ويمكن إضافة بعض الشخوص المخالطة لهم، واستخدام العرائس المحببة مع الإيقاع السريع المتصاعد للحدث، وأن يوظف الأغاني لخدمة العمل الدرامي، لأنها من الأشكال المحببة لطفل المرحلة"[٢٣] فضلاً عن المضامين التربوية والأفكار التي تحترم عقلية الطفل وتكوينه، وتساعده على ترقيه معرفياً كي يحقق للطفل المتعة والتعليم.

التوظيف الدلالي للأغنية وتشابكها مع النص:

راعى جاهين الطبيعة السيكولوجية لطفل ما قبل المدرسة في هذا النص، وذلك في المزج بين التعبير التمثيلي والتعبير الغنائي، وقد ساعده في ذلك كونه شاعراً ومؤلفاً مسرحياً، فهو على دراية واسعة باللونين الدرامي النثري والشعري الغنائي.

وانطلاقا من القاعدة الراسخة التي تقول بأن النص المسرحي كتب ليعرض أمام الجمهور، فقد كتب جاهين نصه لكي يقدم ضمن مشروعه المسرحي- مسرح العرائس- الذي تبنى فيه هدم الأسلوب التقليدي في عملية التلقي للأطفال، متقلداً من الأسلوب التفاعلي وسيلة خلال صياغته للنص، مفعلاً دور الأغنية تفعيلاً جوهرياً، فقد احتوى النص خمس أغان، لكل منها مضمونها الخاص، ودورها في سير الأحداث، فضلا عما تحمله كل أغنية من دلالات سمعية وبصرية تتكون خلال التحليل الذهني والقراءة المنغمة للنص/ الأغاني، ومن ثم العرض.

الأغنية الأولى[٢٤]:

تأتي هذه الأغنية باعتبارها نوعاً من محاولة البلبل إبعاد الفيل عن الغابة لفترة، كي تستريح الحيوانات من ثرثرته وكثرة تساؤلاته، خاصة بحثه عن السؤال الأكثر إلحاحاً- التمساح بياكل إيه ع العشا؟ فقد جاء الحوار الدرامي على هيئة تساؤلات تتسم بالإلحاح من الفيل بحثاً عن إجابة سؤاله، مما يثير البلبل مدركاً مدى شغف الفيل بمعرفة الإجابة.

ومع ارتفاع حدة الشغف والإلحاح من الفيل، تنبعث طاقة من البلبل لتوجيه الفيل بعيداً عن الغابة، خرجت في شكل غنائي تحفيزي ترغيبي للفيل، للبحث عن إجابة سؤاله بنفسه.

وقد جاء (التخلص الفني)[*] من التعبير الدرامي إلى التعبير الغنائي بشكل تلقائي، وقد نسخ جاهين هذا الجزء من الحدث الدرامي بشكل غنائي، لما يحمله من رسالة تعليمية تحذيرية، فجاء التوظيف الغنائي للموقف أكثر اتساقاً والموقف الدرامي، خاصة لطفل ما قبل المدرسة.

فنجد البلبل يكون صورة ذهنية حول المكان وطبيعته والكيفية التي يوجد عليها التمساح هناك، وقد فعل المؤلف فكرة التكرار من الفيل لما يغنيه البلبل، محققاً بذلك سمة الاحتفاظ التي هي من أهم سمات طفل المرحلة، "فعن طريق الغناء يتعلم الطفل بشكل ترفيهي الكلمات والحروف والمعاني....ويمكن أن يتحول أي شيء صعب إلى سهل ويسير بالغناء"[٢٥].

البلبل: بعيد قوي في قلب المجاهل.

هناك ورا الجبل الكبير.

وخلال الاستقراء الدلالي للشطرين يتضح الآتي:

يدرك البلبل خطورة الموقف الذي يتعرض له الفيل إذا ما خاض تجربة البحث عن التمساح منفرداً، فنجد الصورة الوصفية تبدأ بصيغة ترهيبية تعرقل شغف الفيل المعرفي، وتثبط انكبابه المبالغ في معرفة إجابة سؤاله الملح حيث: (بعيد قوي في قلب المجاهل).

بعيد: ظرف مكان يعبر عن بعد المسافة، ثم تتضافر مع كلمة بعيد كلمة قوي، وهي تستهدف المبالغة في البعد.

ومن الطبيعي أن الفيل النونو وفق مرحلته العمرية التي ينتمي إليها، يخشى الأماكن البعيدة عن أقرانه ومعارفه الذي يشعر بالأمان بينهم.

---

*(التخلص الفني) "هو مصطلح فني في تقنية البنية الفنية التي تتيح انسيابية انتقال الأديب أو الشاعر أو الفنان في النص أو العرض بين الموضوعات والأحداث والتعابير المتدرجة، وهو انتقال المؤلف ما بين الحوار التمثيلي إلى الغنائي في شكل انسيابي طبيعي لا نشوز فيه في حالة التعبير التمثيلي إلى التعبير الغنائي أو العكس(٢٦).

في قلب المجاهل: تأتي هذه الجملة تزيد الأمر صعوبة وتعقيداً ووعورة، فلم يكتف البلبل بتغليظ بعد المسافة، وإنما ازداد الأمر وعورة بوصفه أنه مكان بعيد، فضلاً عن كونه يحوي مجاهلاً كثيرةً، والمجهول دائماً يحوي بين طياته المخاطر والأضرار.

(هناك ورا الجبل الكبير) تأتي الشطرة الثانية تزيد الأمر صعوبة فتبدأ بـ (هناك): وهي إشارة لمكان بعيد أيضاً، ثم يصف هذا المكان أنه موجود ورا الجبل الكبير فهو مكان ليس بعيد فحسب، وإنما هو مليء بالمجاهل، تلك المجاهل مختفية خلف ~~جبل كبير~~، هذا الجبل في حد ذاته يثير الرعب والريبة، لأنه يكمل الصورة الذهنية لفكرة المجهول أو للأمر المختفي، والجبل الكبير حاجزاً ليس باليسير اختراقه.

يجري نهر عظيم وهايل
وعايمة فيه طوابير طوابير

يستكمل البيت الثاني تكوين الصورة الذهنية المبنية على معطيات لفظية مجهولة بالنسبة للفيل، فليس لديه صوراً ذهنية مسبقة تتضافر مع الكلمات في عملية تكوين المشهدية المنضبطة لطبيعة الموقف، فيصف البلبل أن هناك (خلف الجبل الكبير يجري نهر عظيم وهايل) فعملية الجريات والسرعة في الحركة، تكسب المعنى تنوعاً وتجدداً يتماش مع شغف الطفل، الذي يرفض الثبات.

الجري: هنا فعل مضارع يعبر عن الاستمرار دون توقف، فضلاً عن ذلك فالذي يجري هو نهر، والطفل في هذه المرحلة يمتلك صورة ذهنية مختزنة حول طبيعة النهر، فالنهر في حد ذاته مثار الرهبة باتساعه وضخامته، فضلاً عن ما تحمله المسطحات المائية من مخاوف كامنة بالنسبة لطفل ما قبل المدرسة.

وعضد الصورة ما قاله البلبل في وصفه النهر بأنه (عظيم وهايل) ← فضخامة الحجم في حد ذاته تعمل على الترهيب وليس الترغيب في خوض التجربة، وفي الوقت ذاته تصنع حالة من التشويق والإبهار والدهشة، والرغبة في معرفة الحدث المقبل بالنسبة للطفل المتلقي، خالقة حالة من التواصل الفاعل، حيث "تستثار لدى الطفل غريزة الدهشة عندما يكون أمام أمر يهمه معرفته، وقد يكون لديه معرفة بجزء منه، وقد يجهله تماماً، هي غريزة ذات أهمية كبيرة بالنسبة لطفل المرحلة، لأن استثارتها تدفعه إلى اكتشاف الحقائق بنفسه والحصول على الخبرات(٢٧).

(وعايمة فيه طوابير طوابير): لم يكشف الكاتب ما الذي يعوم في هذا النهر، وإنما قدم الوصف على الموصوف، متخذاً من الكثرة سمة التهويل، فكلمة (طوابير) هي كلمة مطروقة لطفل المرحلة، فضلاً عما تحمله من قدرة على استثارة الصورة المختزنة حول فكرة الطابور مثل طابور الروضة أو غيره من الطوابير التي يعتبر نفسه عنصراً فيها.

تكرار كلمة طوابير أعطى الصورة تأكيداً للكثرة العددية، التي تعد في ذاتها وسيلة جديدة من وسائل الترهيب من خوض التجربة بالنسبة للفيل، وتعزز الدهشة والإثارة للمتلقي الطفل، فضلاً عن إثارتها لتساؤل منطقي، ما الذي يعوم طوابير طوابير في هذا النهر العظيم؟.

فتأتي الإجابة صادمة في الشطرة التالية:

تماسيح بتبرق وتلعلط

ما بين عيدان هايشة ونامية

تأتي الإجابة بالجمع فالكثرة العددية أيضاً لها وقع التهويل والتحذير من خطورة الموقف، وفي حالة من الارتفاع والانخفاض لمنحنى الإثارة، حيث: يرتفع إلى الذروة في تماسيح، ويعود ينخفض كنوع من الجمال الصوري أو الشكلي، فيصفها بأنها (تبرق وتلعلط)، فالكلمات تحمل صورة براقة، ومن ثم إرهاصات ترغيبية كامنة خلف مضمون الكلمات، كانت هي الدافع المباشر لإتمام التجربة بالنسبة للفيل، فضلاً عن خفض حدة التوتر بالنسبة للمتلقى الطفل.

ويعود مؤشر الإثارة يرتفع من جديد، خلال وصفه للمكان الذي تعيش فيه هذه التماسيح بقوله: ما بين عيدان هايشة ونايمة ففوضاوية الصورة المكانية المتراكمة المفردات، تعمل على إثارة المجاهل والمكونات التي يحويها المكان، ومالها من مردود نفسي على الفيل، باعتباره نموذجاً لطفل ما قبل المدرسة، في كونه يخوض التجربة بنفسه، ويتشارك معه المتلقي الطفل في ارتفاع الانفعال وانخفاضه خلال الحدث المسرحي الكامن في كلمات الأغنية، عبر خيال الطفل المنطلق خلال مشاركته رسم الصورة الذهنية للأحداث عبر خياله الجامح.

يقول (حسن عطيه) "يجب علينا أن ندرك أن لملكة الخيال لدى الطفل حق علينا في تنميتها لأقصى مداها"[٢٨].

"والصورة البصرية تشغل حيزاً واضحاً من نشاط الطفل الخيالي، خاصة فترة طفولته المبكرة، فالخيال طريق لامتصاص الأطفال للثقافة وهو أسلوب لتجسيد عناصرها فنياً"[٢٩].

وبالطريقة ذاتها يعود المنحنى للهبوط من جديد راسماً صورة مبهجة للطفل، **(في المية تلعب وتبلبط)** فاللعب في الماء هو نوع من الصور الذهنية المثيرة لمخزون من المرح والسعادة، يكمن في وجدان الطفل خلال حبه للعب، فهي صورة تخفف من حدة التوتر. "فاللعب يجلب المتعة، كما أن اللعب والتخيل يكشفان عن الحياة الداخلية للفرد، وإسقاط الرغبات وإعادة تمثيل الصراعات والأحداث المؤلفة والسيطرة عليها، كما أنه يخفف حدة التوتر"[٣٠].

ثم تأتي الصورة التالية تهدم الحالة الطفولية المرحة، خلال بداية الشطرة التالية بحرف عطف (و)، مدمجاً تلك الصورة المرحة بوحشية كامنة بين طيات المكون الأساسي (التمساح).

وتكشف أسنانها الحامية.

فعملية الكشف تحمل عنصر المفاجأة غير المتوقعة، فتظهر أسنان هذه التماسيح الحامية، أي أنها قادرة على الفتك والهلاك.

وختام الأغنية بهذه الشطرة رفع حدة الانفعال لذروتها، تاركاً المتلقي في حالة تأهب واستعداد لأحداث غير متوقعة، محققاً بذلك تفاعلاً مع المتلقي خلال سير الأحداث.

فالأغنية وظفت توظيفاً درامياً خدم تسلسل الحدث، فضلاً عما احتوته من صور تأهيلية للطفل، خالقة صراعاً مرهصاً مبنياً على الإيقاع السريع، بصورة تتوافق وطفل المرحلة.

وبتكرار الفيل لكلمات الأغنية بصورة تأكيدية تفعيلاً للاحتفاظ، فضلاً عن المتعة المنبثقة من النغم المسجوع، واختتام الفيل تكراره بضحكة: هاهاها، إشارة دامغة على عدم الوعي الكامل للفيل بخطورة الموقف، فضلاً عن إثارة الشغف وقلق المتلقي على الفيل، وما قد يتعرض إليه

من مخاطر، وهو في حد ذاته هدف تربوي، حيث لا يصح أن يُعرض الأطفال أنفسهم لأمور غيبيه قد يتعرضون خلالها لأضرار مجهولة الأثر.

إلا أن المؤلف شخص حالة التوتر والقلق في حالة من الخيال والفانتازيا، مما يغلف العمل بالمغامرة في جو من الكوميديا الساخرة.

وإذا تم الاستغناء عن هذه الأغنية الموظفة دراماً، سيحدث خلل في البناء الدرامي للنص، حيث ثبات فكرة المجهول بصورة تشفيرية، تجعل الطفل ينفصل عن الأحداث، ولا يتشارك معها تفاعلياً، لأنه لا يستطيع تكوين صورة ذهنية حول المكان الذي يخوض فيه الفيل تجربته المعرفية، كما أن الاستعاضة عنها بالحوار الكلامي لن يكون له نفس الأثر التشويقي الفرجوي الذي حققته الأغنية فضلاً عن كونها الأنسب لطفل المرحلة.

الأغنية الثانية[٣١]:

جاءت هذه الأغنية بعد خروج الفيل من الغابة بحثاً عن إجابة سؤاله، وحوار البلبل الدرامي معه الذي أنهاه بتكرار كلمة (باي) أي الوداع والخلاص، وهي بمثابة انفراجه للحيوانات وفرحة عارمة كانت سبباً في غناء الحيوانات طرباً لخلاصهم من ثرثرة الفيل، فقد جاء التخلص الفني من التعبير الحواري إلى التعبير الغنائي رد فعل منطقي وأسلوب مناسب لحالة الفرجة.

ويعتبر توظيف مشهد فرحة الحيوانات توظيفاً غنائياً، هو الأوقع والأكثر اتساقاً مع الحالة الشعورية التي يعبر عنها المشهد، فضلاً عن كون ذلك فاصلاً مناسباً بعد حدة التوتر، التي انتابت الطفل المتلقي، الذي ارتبط وجدانياً مع الفيل باعتباره الشخصية الرئيسة، وعقلياً بالحدث الذي يريد فض مجاهله.

فتأتي كلمات الأغنية تتراقص كتراقص الحيوانات إعلاناً عن فرحتها:

الفيل المتعب أهو راح

تفتتح الأغنية بكلمة (الفيل) المسبوقة بـ (الـ) التعريف، فالفيل ليس أي فيل، إنما هو فيل جاهين، ثم يلحق الفيل صفة معرفة أيضاً، هي (المتعب) وفيها كشف متناغم وحالة النفور والملل من ثرثرته بحثاً عن إجابة تساؤلاته التي لا تنتهي، ثم يلتصق سبب الفرحة بالاسم ووصفه في جملة (أهو راح) وكلمة (أهو) باعتبارها ضميراً غائباً أكسبته الألف شكل اللهجة العامية، (هو) عائد على الفيل، أما كلمة (راح) فتعني لغوياً الارتياح، فضلاً عما تعبر عنه من معنى الرحيل المكاني للفيل، مع تحقق الارتياح النفسي للحيوانات كرد فعل مبني على رحيله.

وتأتي الشطرة التالية تجسد مفهوم الفرحة:

يا حبايب قيموا الأفراح

حيث تبدأ الشطرة بحرف نداء واستدعاء (يا)، فهو حرف نداء للبعيد والقريب تعبيراً عن الفرحة، غدا كل منهم ينادي الآخر قرباً أو بعداً.

والتصاق كلمة (حبايب) بحرف النداء (يا) هنا دلالة على اجتماع الحيوانات على اتفاقهم ورغبتهم في بعد الفيل، بالرغم من اختلافاتهم الجوهرية فيما بينهم، فلم يجتمع الحيوانات قط خلال زمن النص على قلب رجل واحد إلا عندما رحل الفيل.

الفيل النونو الغلباوي

راح ودماغنا خلاص ارتاح

وصفت الحيوانات الفيل وصفاً جامعاً شاملاً لمرحلته العمرية ← النونو أي صغير السن، وصفته الشخصية الغلباوي أي كثير الأسئلة.

وفي الشطرة الثانية ← عاطفة كامنة في قلب الحيوانات، تبعث إشارة بخوف دفين كامن في قلوبهم بما قد يحدث للفيل برحيله من مخاطر، فقد قصر الحيوانات راحتهم على (الدماغ) أي الاستفزاز العقلي المرتبط بكثرة أسئلة الفيل، ولم يقولوا (قلبنا)، أو تركوا كلمة الراحة مطلقة، وهنا دلالة واضحة على أن (الدماغ) ارتاح بسبب الثرثرة، لكن القلب في حالة قلق على الفيل، وقد عبر عن هذه الدلالة تساؤلات الحيوانات للبلبل عن مكان رحيل الفيل، فيعود البلبل يغني أغنيته الأولى، لكن بصورة عتابية قلقة يعتريها الحزن والخوف واللوم، والفخر بشجاعة الفيل، الأمر الذي أكده (جاهين) في إرشادات نصه.

وتعضد الحيوانات وتؤكد حالة القلق على الفيل بترديدها الأغنية خلف البلبل بصورة جماعية حزينة، فهذه الأغنية تمكنت من لمس حالة التخبط العاطفي التي يعاينها الحيوانات والطفل المتلقي، ففي حين تتراقص فرائصه على اللحن، يشرد ذهنه في تساؤلات متلاطمة حول ما قد يصيب الفيل في رحلته، فتجسد الأغنية حالتي الفرح والتوتر خلال الحيوانات في أثناء الحدث.

الأغنية الثالثة[٣٢]:

بدأت اللوحة الثالثة بهذه الأغنية باعتبارها نوعاً من براعة الاستهلال الفرجوي التشويقي، فضلاً عما تركته من أثر تخفيفي لحدة التوتر القائم في نفس المتلقي الطفل عن مجاهل مصير الفيل في رحلة بحثه عن المعرفة في المشهد الذي يسبقه من حوار درامي.

وهي أغنية الأسد التي استعرض فيها قوته وميوله، وهي تحوي كماً من المعارف والمعلومات حول الأسد بصورة غير مباشرة، تعمل على الإثراء المعرفي للطفل، فضلاً عما خلقته من علاقة ود واطمئنان بين المتلقي والأسد خلال إبراز صفات الأسد الإيجابية مثل:

القوة وحب الرياضية ومعاونة الغير، بصورة خففت حدة التوتر، وكانت حداً فاصلاً بين التحذير والإرهاب، فإرهاب الطفل يعمل على إيقاف عقله وعرقلة التفكير والقياس، وهو أمر مرفوض في عملية التلقي.

عضلاتي يا عضلاتي

يا حبيبي يا أحلى صفاتي

غناء الأسد لعضلاته ونعتها بالحبيبة وأنها أجمل صفاته، يوجه الطفل إلى صفة القوة التي تعتبر العضلات الدلالة التجسيدية لها، سواء لدى الحيوان/ الأسد أو الإنسان.

يلا أتمرني واتقوي

وأكبري كده وأحلوي

في هذين الشطرين يبدأ الأسد بطرح نصائح للطفل، حول مفهوم القوة البدنية، خلال طرحه فكرة التمرينات الرياضية التي تعمل على قوة العضلات ومنحها صفة الجمال.

في الدينا زئيري بيدوي
وأمشي في جوي وبطولاتي

وتأتي معلومة معرفية جديدة، حيث كلمة زئير التي تعبر عن صوت الأسد، فضلاً عن إلحاق قوة العضلات الناتجة عن التدريبات والتمرينات بالبطولات، التي تعني تحقيق النصر والتفوق.

وتستمر النصائح حول الجسد السليم:

آكل خضاري ولحمتي
وضروري أخلص لقمتي
وأشرب لبن ما أقولش لا

فالأسد هنا تحول لشخصية قناع تخفى خلفها جاهين مانحاً الطفل نصائح إيجابية حول الغذاء الصحي، فالأسد لا يأكل الخضار ولا يشرب اللبن، لكن أسد جاهين يفعل ذلك، لأنه ليس كأي أسد، وإنما هو أسد خلقه جاهين، ليتغنى بنصائحه الطفل، بصورة تسترعي انتباهه وتستقر في عقله، خلال عملية الاحتفاظ، فالغرائبية والمفارقة في أكل الأسد– الخضار وشرب اللبن– تسترعي انتباه الطفل فهو يدرك أن الأسد آكل لحوم، وهنا يطرح سؤالاً مباشراً لذويه: هل يأكل الأسد الخضار ويشرب اللبن؟ فتأتي الإجابة لا، لكن لكي يكون الطفل قوياً مثل الأسد عليه أن يفعل ذلك.

"فالطفل يتقبل النصائح من الحيوان، فعلاقة طفل ما قبل المدرسة الوجدانية بالحيوان أيسر على الفهم من علاقته بالإنسان"[٣٣] لما للحيوانات من قدرة على إثارة الخيال، وسهولة تلقيه القيم التربوية والتعليمية بطرق غير مباشرة.

ويختتم (جاهين) الأغنية بصورة كوميدية تثير الضحك، وتعمل عقل الطفل في استيعاب النصائح، دون ربطها بالأسد باعتباره من أطلق تلك النصائح، فهَو لم يقصرها على ذاته، وإنما هي موجهة لكل طفل.

وفي آخر تمريناتي **لازم أعمل الآتي**
أخد إجازة رسمي **وأرخرخ كل جسمي**
وأنسى كمان حتى اسمي **ده مفيد عشان عضلاتي**

الأغنية الرابعة[٣٤]:

جاءت هذه الأغنية بعد صراع جسدي وكلامي بين الفيل والتمساح، الذي حاول أن يأكل الفيل خلال عضه من زلومته، ومعاونة الأسد الفيل على الخلاص من أنياب التمساح، معتبراً الأسد بأنها تجربة مريرة مر بها الفيل، إلا أنها تثمر عن أمور مفيدة مهما كانت عواقبها، فجاء التخلص الدرامي بالغناء، بوصفه نوع من اكتشاف الفيل لما تولد عن تلك التجربة الوعرة من مكسب كبير هو استطالة زلومته.

فقد وظف (جاهين) هذه الأغنية توظيفاً درامياً، مجسداً خلالها حالة الفرحة والانتصار التي انتابت الفيل بعد حصوله على إجابة سؤاله بنفسه، وما لاقاه من نضج بيولوجي، هو بمثابة الجائزة مقابل جرأته وإصراره على المعرفة، حيث استطالت زلومته، وأصبحت طويلة بالقدر الذي يجعله يحقق بها كل ما يريد، "فتحقق له النضج المعرفي والبيولوجي خلال عملية النمو المعرفي، ومن ثم الارتقاء بالكفاءة الذهنية وفق مرحلته العمرية"(٣٥).

هذا الطول جعل الفيل في حالة احتفال ذاتي، فجاء الغناء معبراً عن هذه الحالة بصورة تتفق وسيكولوجية الفرحة لطفل ما قبل المدرسة، التي تتصل عادة بالحركة الجسدية، فضلاً عن إطلاق الأصوات والألحان حول ما حصده من مكسب، وقد حمل (جاهين) أغنية فرحة الفيل بزلومته بكم من المعارف، التي حققت السببية المنطقية للفرحة وانعكاساتها المعرفية على المتلقي.

زلومتي الشطورة　　زلومتي الأمورة
معلقتي وكبايتي　　وعصايتي المسحورة

غلب على كلمات الأغنية توظيف (ياء الملكية)، وهو أسلوب متبع في توصيل المعلومة، وزرع القيم والمبادئ لدى الصغار، فياء الملكية تحقق حالة من الخصوصية والحميمية وقرب المسافة، مما يحقق لدى الطفل حب التعرف ومن ثم الاحتفاظ.

فعادة ما نجد كلمات طفل في هذه المرحلة مصحوبة بياء الملكية: قلمي- سريري- لعبتي.... وغيرها من مفردات بيئته التي ينسبها لنفسه، فالطفل كائن نفعي بطبعه ولديه حب الامتلاك، ووعي جاهين بسيكولوجية طفل المرحلة أكسب الأغاني حميمية، موظفاً إياها درامياً بصورة تخدم الموقف.

فنجده يمتدح زلومة الفيل في البداية ب (الشطورة والأمورة)، ثم يبدأ في كشف أسباب هذا المديح وذلك على النحو الآتي: معلقتي – كبايتي- عصايتي المسحورة، فنجد زلومة الفيل تعبر عن أدوات الطفل الخاصة، ففي حين يمتلك المتلقي تلك الأدوات، فإن زلومة الفيل تحقق له نفس ما تحققه تلك الأدوات للطفل، وهنا يتمكن الطفل من عمل قياس معرفي يحقق له نمواً معرفياً مبنياً على التوازن.

ثم يبدأ التفسير بصورة أكثر عمقاً لما تقدمه الزلومة للفيل من خدمات.

أ أمرها تهاودني　　تكنسلي وتفرشلي
وتهرشلي ورا ودني

فالكلمات تنقل قيما متنوعة منها: سماع الكلام، النظام والنظافة، المداعبة....

وفي حالة من محاكاة الفيل لفكرة القوة العضلية التي تبناها الأسد من قبل، نجده يصف زلومته بالقوة العضلية، فلولا قوتها لما تمكنت من القيام بكل هذه المهام.

عضلاتها فولازية　　زلومتي رياضية
مين عاوز يقابلها　　في مباراة حبية

فهذه الأبيات أثارت فرحة الأسد، الذي تشارك مع الفيل حالة التحول البيولوجي والنضج، فضلاً عن إنقاذه، فيغني معه،

زلومتك رياضية عضلاتها فولازية
يسعدني أقابلها في مباراة حبية

ونلاحظ اختلاف الضمير من ياء الملكية إلى (ك) الخطاب، كنوع من التأكيد على ملكية الفيل لهذه الزلومة، التي أثارت إعجاب الأسد لقوتها وحبها للرياضة، وما لها من انعكاسات إيجابية على الجسد.

وفي حالة من الاستدعاء للخبرات المختزنة، والتي مر بها الفيل خلال رحلته المعرفية، التي تضمنت إخفاقه في التقاط الموز من على الشجر، بسبب ارتفاعه وقصر زلومته، فبعد ما حدث له من تطور بيولوجي، تمكن من عمل قياس مبني على مواءمة المستجدات مع الموقف المعيش وصولاً إلى التكيف، وهو من العوامل المؤثرة في النمو المعرفي. وقد حدد (بياجيه) العوامل المؤثرة في النمو المعرفي الخاصة بطفل ما قبل المدرسة. حيث

١. النضج: بمعنى النمو الفسيولوجي المتمثل في العمر الزمني.
٢. الخبرة المادية: وهي ناتجة عن ممارسة عمليات حسية على البيئة واستكشافها.
٣. الخبرة الاجتماعية: ناتجة عن التفاعل داخل الإطار الاجتماعي الذي يعيش فيه.
٤. التوازن: عملية التنظيم الذاتي التقدمي للمعرفة التي يتم على هيئة مراحل، وهو يسير بالاتجاهين الحسي والعقلي، أي تكيف المعلومات باتجاه الارتقاء والكفاءة الذهنية"[٣٦].

وهذا ما مر به الفيل/ طفل ما قبل المدرسة خلال رحلته وصولاً إلى التكيف.

مناخيري مفيش طولها في الدنيا دي بطولها
والحاجة إلى في نفسي من دلوقتي بطولها

فقد غلب على كلمات المقطع لفظة الطول مع تنوع توظيفها خلال سياق الكلمات، والطول عكس القصر، الذي كان سبباً في الكثير من المؤرقات التي واجهت الفيل.

وخلال رحلة الفيل المعرفية تولدت حالة النضج، وكانت مكافأتها المادية المجسدة تلك الزلومة، فحققت الكثير من الأمور المنتظر تحققها بالنسبة للطفل، فقد اتخذ (جاهين) من عملية قصر الزلومة ثم استطالتها مكافأة مادية للفيل، وشاركه الطفل خلال اللعبة المسرحية عبر خياله المنطلق "فالخيال المتحرر وحده، هو الذي يلعب الدور الرئيس في عالم الطفل، وقد تؤدي التصورات المبالغة للخيال إلى إبراز سمة واحدة من سمات الشخصية وإغفال السمات الأخرى، فتظهر الشخصية في شكل كاريكاتيري مبالغ فيه، وتتحول إلى نوع من المسخ للشخصية الحقيقية، الذي يعد صياغة جديدة لعالم الواقع"[٣٧].

الأغنية الخامسة[٣٨]:

تأتي الأغنية الخامسة في نهاية النص، بوصفها نتيجة لانبهار الحيوانات بما اعترى الفيل من حالة النضج المعرفي والبيولوجي، خلال ارتحاله بحثاً عن المعرفة، فنجد جميع الحيوانات تقول في حوار كلامي (احنا كمان عايزين زيها) فيبدأ الفيل في مباراة كلامية جسدية مشاكساً الحيوانات بزلومته، كنوع من أنواع تصفية الحساب، فضلاً عن فرحة البلبل بعودته، فيبدأ ينعت الزلومة بصفات منغمة ينطلق منها التخلص من الحوار التعبيري الكلامي إلى التعبير الغنائي،

حيث يختتم الفيل الحديث المسرحي، خلال كشف طبيعة المرحلة العمرية التي ينتمي إليها طفل ما قبل المدرسة، مكثفاً في عبارة (أنا عندي حب استطلاع) منطلقا بالأغنية واصفاً شغفه المعرفي، متباهياً باستطالة زلومته التي اعتبرها جائزة، لأنه أصر على المعرفة ومن ثم الارتقاء.

وقد تم توظيف الأغنية درامياً، بهدف إجمال القيمة الأساسية التي بنيت عليها الأحداث، واختيار الأسلوب الغنائي جعل المشهد أكثر جاذبية وتشويق، فضلاً عما يحققه من تلقٍ تفاعلي.

أنا عندي حب استطلاع

ليه يا كبار بقى تزعلوا مني

في الشطرة الأولى تكثيف منضبط لما تتسم به تلك المرحلة، فدائماً لا يكترث بوجود الآخر فهو لديه تمركز حول الذات؛ فنجد الكلمات تبدأ بـ (أنا)، ثم تستكمل الجملة بحب استطلاع، وهي حقيقة تسيطر على طفل المرحلة "حيث يرتبط حب الاستطلاع ارتباطاً وثيقاً بتنمية المهارات العقلية"(٣٩).

ثم تأتي الشطرة الثانية تطرح تساؤلاً يشغل بال الطفل، حيث حيرته وعدم إدراكه السبب الكامن وراء غضب الكبار من تساؤلاته.

وفي حالة من النقاش الذاتي القائم على التفكير والتحليل، يبدأ الفيل في تحليل السبب خلال خبراته المحدودة:

بيقولوا عملت لنا صداع

فكلمة (بيقولوا) أي أنه نسب السبب لوجهة نظر غيره، فهو لا يؤمن بها وإنما يستعرضها.

وتأتي الشطرة التالية باعتذار الفيل بـ (آسف جداً) ثم يهدم هذا الاعتذار بقوله (غصبن عني) فالأمر خارج سيطرته.

وتعود الذاتية تسيطر عليه:

أنا عايز أعرف عايز أتعلم

فقد حول المعرفة إلى مطلب واحتياج ذاتي لا غنى عنه.

لابد أن أعرف مهما أتألم

وهنا تحدي وإصرار وعناد، لتحقيق مآربه مهما كانت الصعاب التي يواجهها.

ثم يسيطر عليه الفكر النفعي- بطبيعة طفل المرحلة- حيث اعتبر الزلومة التي استطالت جائزة حصل عليها لإصراره على المعرفة.

وادي زلومتي اسم الله عليها

خدتها جايزة لأني مصمم

ويعد التوظيف الدرامي لهذه الأغنية بوضعيتها وأسلوب طرحها مناسباً لطفل المرحلة، فقد عملت على تعميق القيم المكتسبة خلال زمن النص، بصورة ملائمة وسهلة وغير مباشرة.

وقد تبين خلال التحليل الدلالي لكلمات الأغاني الموظفة في النص توظيفا درامياً، مدى الأهمية الكامنة في كل أغنية، فضلاً عن أن توظيفها لم يكتسب سمة الإقحام أو الإطالة، فلكل منها دوره الهادف خلال سياق الأحداث.

كما أن الحوار الكلامي جاء ليربط بين الأغاني، التي جاءت شارحة ومفسر وممهدة ومجسدة لأحداث النص، بصورة تمكن من الاستغناء عن الحوار الكلامي أو أجزاء كبيرة منه، وهو ما قام به الإعداد خلال عملية الإخراج المسرحي.

الفيل النونو الغلباوي وفن الأوبريت:

الأوبريت "مسرحية غنائية- لها جميع الحرفيات والخصائص الفنية للأوبرا، إلا أنها يؤدى نصفها غناءً، والآخر يؤدى تمثيلاً بحتاً بدون غناء، وموضوعاته تميل إلى الاجتماعيات والكوميديات، وهي ذات طابع خفيف مرح"(٤٠). وهي الأقرب إلى مزاج الطفل، خاصة أن الأوبريت غالباً ما يحوي عقدة عاطفية أو ساخرة تتضمن شيئاً من الارتباك حول أخطاء غير مقصودة تنتهي نهاية سعيدة، وتعكس مفعوماً أخلاقياً ما.

ويرى (أبو الحسن سلام) " أن من الخواص المهمة في عملية بناء اللغة الدرامية الحوارية النثرية أو الشعرية الغنائية في الأوبريت، أن يصبح الغناء والتمثيل بنية درامية واحدة لا انفصام بينهما، وأن يكون للغناء ضرورة لا يحققها الحوار النثري، فإذا ألغيت أغنية أو انتزعت من موضعها حدث خلل في البناء الدارمي"(٤١).

وفي رأيه يرتكز أسلوب كتابة الأوبريت على عدة ركائز أساسية، سوف نستعرضها بصورة تطبيقية على النص:

١- "اعتماد الأوبريت على عنصر الغناء في نسق الحوار، بحيث يجوز أن تحل الأغنية محل الحوار، دون أن يكون خارجاً عن إطار الحدث، بل يعد جزءاً منه، حيث يدخل الغناء في بنية الحوار الدرامي للنص، وهو محكوم بضرورات منها طبيعة الشخصية والموقف، ويعتمد على التنوع في الأداء الغنائي"(٤٢).

وفي النص جاءت الأغنية بوصفها بديل فني عن الحوار الكلامي في أكثر من موضع، كما تنوعت في الأداء ما بين الغناء الفردي (المونولوج) في أغنية الأسد (عضلاتي) وأغنية الفيل (زلومتي الشطورة، عندي حب استطلاع)، أو غناء ثنائي (ديالوج) بين الفيل والبلبل، لتوضيح رحلة البحث عن إجابة سؤال الفيل، أو ثلاثي (تريالوج) بين البلبل والزرافة والفيل في حالة من الانبهار بزلومة الفيل بعد استطالتها. أو كورال في جوقة غناء، خلال فرح الحيوانات بالتخلص من ثرثرة الفيل.

٢- "قصة أو حدوتة مترابطة ترابطاً درامياً، تقوم على فكرة بسيطة واضحة غير متفرعة الأحداث"(٤٣).

حيث جاء النص مبنياً على حدوته- بسيطة على لسان حيوانات الغابة، تتبنى فكرة الشغف المعرفي، والبحث عن إجابة سؤال الفيل.

٣- "يعتبر عنصر الغناء عصب الأوبريت الأساسي"(٤٤). حيث احتوى النص على خمس أغان، لا يستقم الحدث المسرحي بإغفال إحداها، لما تحمله من تواجد جوهري في بنية النص.

٤- "يوظف الغناء للتمهيد والربط بين الأحداث والمشاهد والتعليق على الحدث أو على شخصية من الشخصيات"(٤٥).

- الغناء التمهيدي: جاء في أغنية الأسد (عضلاتي) بوصفه تمهيد لاستعراض قوة الأسد العضلية، التي ستكون سبباً رئيساً في إنقاذ الفيل من خطر محتوم.
- الغناء للربط بين الأحداث: غناء الجوقة وفرحتهم بخروج الفيل من الغابة، مروراً برحلته المعرفية، والتحول من السؤال/ الجهل إلى الإجابة/ المعرفة.
- التعليق على الحدث: فرحة الفيل بزلومته التي استطالت بنضجه المعرفي.
- التعليق على الشخصية: تعليق الفيل على نفسه واصفاً ذاته بالإصرار وحب الاستطلاع متخطياً كل العقبات.

٥- "ترسم الشخصيات رسماً نمطياً، يعبر عن صفات أو رموز"[٤٦].

فشخصيات النص حيوانات نمطية، يحمل كل منها صفة بارزة، أو رمز لصفة من الصفات، وعلى سبيل المثال:

الزرافة: تشير إلى صفة الإعجاب بالذات والتباهي والغرور.

النعامة: تشير إلى صفة الغباء.

الأرنب: يشير إلى كثرة الإنجاب.

الأسد: يشير إلى صفة القوة.

التمساح: إلى الوحشية.

الفيل: وهو الأهم الذي تمركزت حوله كافة شخوص المسرحية، وهو صفة حب الاستطلاع وشغف المعرفة.

وبنظرة ثاقبة لكافة الصفات لوجدناها صفات كامنة في لاوعي طفل ما قبل المدرسة، أخذ المؤلف على عاتقه تهذيبها بعد أن استعرضها بشكل منفر، وجعل الطفل يسخر منها ويرفضها رفضاً قائماً على القياس والنقد البناء ومن ثم التعليم، خلال أنماط محببة لديه "فقصص الحيوان تتيح للطفل أن يمارس التخيل والتفكير دون عناء، لاعتمادها على الصورة الحسية في التعبير، خاصة وأن شخصياتها في العادة قليلة وأفكارها خالية من التعقيد"[٤٧].

٦- "لغة الحوار شاعرية إن لم تكن شعراً"[٤٨] فكلمات الحوار في النص مسجوعة، بهدف سهولة الاحتفاظ والترديد، بما يتوافق وطفل المرحلة، فضلاً عن كونها جملاً مقتضبة مكثفة تحمل رسالة مباشرة، موجهة لخدمة الهدف الرئيس من النص، خلال أداء منغم (ريستاتيف)[*].

٧- "يجوز إتاحة مجال للاستعراض والرقصات إن اتصلت بصلب الحدث الدرامي"[٥٠].

وهو ما تم توظيفه في أكثر من أغنية:

- أغنية عضلاتي: تراقص الأسد فرحاً وطرباً بعضلاته.

---

*) "هو لا تمثيل بحت ولا غناء بحت، إنما صيغة تتوسط الاثنين، وقد يكون الأداء حراً تماماً في إيقاعه، أو قد يحاول المؤلف تحديد أطول وقت يستغرقه كل مقطع على حدة[٤٩].

- أغنية فرحة الحيوانات بخروج الفيل من الغابة: تراقصت أجسادهم في شكل استعراض وهو ما أشارت إليه الإرشادات المسرحية.
- أغنية فرحة الفيل بزلومته: باعتبارها مكافأة مادية له خلال رقصه واستعراضه بها.

٨- "يشكل عنصر حركة المجاميع والتكوينات الجماعية ركناً أساسياً في الأوبريت، كما تشكل المنظورات ركناً رئيساً أيضاً في النص الموازي للحوار"(٥١).

حيث اتضح ذلك في مشهد حواري غير مغنى بين الأرنبة وأطفالها، الذي عبر عن حالات اللعب الطفولي، في تكوين لطابور من الأرانب يجذبون حبلاً طويلاً مع ترديد أغنية (يا وابور يا مولع حط الفحم) وهي لعبة مطروقة في زمن كتابة النص، كما ظهر تكوين حركي تشكيلي للمجاميع عبر عن وسائل النقل الموجودة في زمن كتابة النص، احتوى على سيارات وطائرة مروحية ودراجة، شكلت ركناً أساسياً حركياً خلال الحدث المسرحي- عبر الإرشادات النصية.

٩- "تغلب تقنيات الفرجة في الأوبريت على الفكر"(٥٢) فقد تبنى النص خلال التشكيلات الحركية بناء صور ذهنية بصرية، تثير حواس المتلقي الطفل لما يدور حوله لجذب انتباهه، دون غرس قيماً فكرية معقدة تفسد عليه متعته الفرجوية، إذا ما جنح لفض إشكاليات الأفكار المقدمة.

١٠- "الحبكة غير متماسكة تماسكاً قوياً، والفكرة بسيطة خرافية أحياناً، ودوافع الفعل الدرامي تكون واهية أو مبالغ فيها، ويتأسس بناء الحدث فيها على حبكة واحدة غير متفرعة"(٥٣).

فبالرغم من تفاهة السؤال (التمساح بياكل إيه ع العشا)؟ إلا أنه قد حدث بسبب دوافع مبالغ فيها، حيث ارتحال الفيل في رحلة قد تودي بحياته بحثاً عن المعرفة.

١١- "ومن خصائص الأوبريت استهداف الترفيه والطابع الخفيف المسلي والاهتمام بالجوانب الهزلية"(٥٤) ونظراً لطبيعة طفل المرحلة التي تميل إلى اللعب والفكاهة، فقد وظف (جاهين) الكوميديا الساخرة خلال أحداث النص، حيث قدم المعلومة المعرفية في قالب كوميدي، يستهدف السخرية في بعض الأحيان، إذا ما كان بهدف التنفير، والإضحاك إذا ما كان بهدف الترغيب، ومثال ذلك: أظهر شخصية النعامة تعبر عن الغباء بصورة تنفيرية هزلية، مبنية على السخرية من سلوكها، كي يرفضها الطفل ويتخذ موقفاً نقدياً منها، ويرفض أن يكون على شاكلتها، في حين أظهر الأسد بصورة كوميدية، تثير الضحك والمرح بصورة ترغب الطفل في أن يصبح على شاكلته.

ومن ثم فإن خصائص الأوبريت تتوفر جميعها في هذا النص.

التناول الإخراجي لأغاني الأوبريت

يندرج هذا النص تحت عروض فن الأوبريت، لما يحويه بين طياته من التمثيل والغناء والرقص والتشكيل في الفراغ المسرحي، فضلاً عن المتعة والترفيه فى حالة من الكوميديا.

فإنه على المخرج أن يكون واعياً بهذا النوع من الفنون ومتطلباته التقنية، خاصة إذا ما قدم لمسرح طفل ما قبل المدرسة، فقد لجأ مخرج العرض إلى تقنية خيال الظل لملاءمتها وطبيعة طفل المرحلة، فهناك قرب بين الدمية والطفل خاصة كلما صغر سنه "يجعله يستمتع

بحركاتها ويتقبل ما تقوله برضا بالغ، وكثيراً من النصائح التي يعزف عنها في العادة، يتقبلها حين تحدثه بها دمية"(٥٥).

وإذا كان هذا شأن الدُمى عامة، فخيال الظل له شأن خاص، حيث يعمل على الانتقال بالأطفال من عالمهم إلى عالم الخيال، وتعمل شخوصه الخيالية دوراً مهماً في تكثيف الأحداث المتباعدة، خلال التشكيل الإبداعي لعناصر المنظر.

كما لجأ المخرج إلى اختزال النص خلال إعداده له، حاذفاً كماً كبيراً من المواقف الحوارية الكلامية، واستعاض عنها بالصورة المرئية عبر الدُمي الظلية، وهو من المتطلبات التقنية لطفل ما قبل المدرسة، لما يتسم به من حالة الملل والشرود الذهني والتشتت، وعدم القدرة على الثبات لفترة أكثر من ثلث ساعة، فضلاً عن أن التقنية المستخدمة لا تتجاوز عروضها هذا الزمن.

يؤكد (أحمد زكي) على أهمية الدور الوظيفي للعناصر البصرية في مسرح الطفل" فهو يشكل التعويض عن فهمهم غير المؤكد للغة الكلامية وعن حاجاتهم، فالأطفال يتفاعلون مع الأحداث المرئية في المسرح أكثر من تفاعلهم مع الحوار الكلامي (٥٦).

وترى (آن أوبر سفيلد) "أنه لا يمكن النظر للعرض المسرحي باعتباره خادماً للنص المكتوب، وأن فكرة الأمانة لا يمكن أن يعول عليها، لأن الأمانة تعني خيانة المعنى الذي ينبغي على المخرج أن يستخلصه من أجل الجمهور الذي يتوجه إليه العمل"(٥٧).

لكن المخرج لم يغفل أي أغنية من أغاني النص في عرضه، وذلك لأن طفل ما قبل المدرسة يميل إلى الأغاني ويرددها، لتحقيق سمة الاحتفاظ التي هي من أهم سماته، ومن ثم يبدأ في استرجاع ما تم الاحتفاظ به ذهنياً، ويعالجه فكرياً سواء بذاته أو بمعاونة الكبار، لاستنباط المفاهيم المعرفية الجديدة، التي تعمل على ارتقائه ونموه المعرفي، فضلاً عن ملاءمة فن خيال الظل لتبني الأغاني داخل الحكاية.

فقد اعتمد تلحين الأغاني في العرض على توظيفها لخدمة المضمون، وإبراز ملامح الشخصيات، فاتسم اللحن بالبساطة في التناول والتعبير، فلم يعتمد التلحين على كثرة الانتقالات اللحنية، وإنما اهتم بالموضوع الدرامي، وبذلك جعل للغناء بوساطة الموسيقى دوراً بارزاً في العرض يخدم المضمون، وعمل على إضفاء روح البهجة والمرح في الصورة المسرحية ككل، وفي اجتذاب جمهور الطفل الذي يميل إلى هذا النوع، خاصة وأن "الأوبريت تظهر الموسيقى فيه بألحان مباشرة دون تعقيدات لحنية، ويكون إيقاعها قوياً بعيداً عن إثارة العواطف القوية والشجن"(٥٨).

فنجد: أغاني المونولوج:

أغنية الأسد (عضلاتي)، أغنية الفيل (زلومتي الشطورة، عندي حب الاستطلاع)

"يتألف قالب المونولوج الموسيقي من مقدمة موسيقية تسبق الغناء، أو من لازمة موسيقية أساسية من لازمات وجمل موسيقية تترجم معاني الكلمات"(٥٩).

قد بدأت (أغنية الأسد) بمقدمة موسيقية، أظهر المخرج معها دمية الأسد الظلية، وقد كانت الجملة الموسيقية تميل إلى الحماسية، التي تناغمت وفكرة القوة العضلية، التي عبرت عنها الدمية الظلية تعبيراً صورياً، وبدأ اللحن خلال جملة لحنية بسيطة مكررة، يتنوع ما بين

الارتفاع والانخفاض، بصورة لا تفقد رباط التواصل بين المضمون النغمي والمضمون المعرفي، الذي يعبر عن رسالة مباشرة ترسلها الأغنية حول بعض الأساليب الصحية الغذائية والسلوكية.

وقد عبر عنها اللحن بأسلوب مباشر يؤكدها ويعضدها، وييسر على الطفل عملية التفاعل الجسدي والترديد والتكرار، وصولاً إلى الاحتفاظ، سواء على مستوى كلمات الأغنية أو المكونات اللحنية.

كما تكررت لازمة موسيقية مع تكرار جملة الأسد:

عضلاتي يا عضلاتي يا حبيبتي يا أحلى صفاتي

التي تعتبر الجملة الأهم في الأغنية، فضلاً عن كونها وسيلة الأسد في إنقاذ الفيل من مأزقه. (انظر الشكل رقم ١)

وقد تكرر الأمر ذاته في أغنية (زلومتي الشطورة)، إلا أنه قد تنوعت الجمل اللحنية، ففي بداية الأغنية جاء اللحن يعبر عن حالة الانتصار الممزوجة بالفرحة، خلال الإيقاع السريع الذي يُجبر جسد المتلقي الطفل على القفز مع التصفيق، الذي يحاكي به حركة دمية الفيل الظلية، وجاءت اللازمة الموسيقية مع اللازمة الكلامية في جملة (زلومتي الشطورة) وهي العنوان الرئيس للأغنية. (انظر الشكل رقم ٢)

وفي الأغنية الثالثة (عندي حب استطلاع) جاء مونولوج الفيل الغنائي معبراً عن حالة من الثقة والنضج المعرفي، والوصول لفض كثير من المجاهل، التي انعكس مردودها على اللحن، حيث مال لفكرة اليقين في إيقاع أشبه بالمارش العسكري، الذي عبر عن انخفاض حدة التوتر الناتجة من الوصول لإجابة السؤال والشعور بالرضا، وقد عبر عن ذلك الرقصة بإيقاع منضبط للدمية الفيل، الذي يشاركه فيها باقي الحيوانات على مستوى الصورة البصرية، خالقاً حالة احتفالية فرجوية. (انظر الشكل رقم ٣)

أغاني الديالوج:

"هو غناء ثنائي فيه نوع من توظيف الحكي في سبيل استعراض موجز لحدث القصة، ويدخل في طور العرض بهدف تحقيق عنصر التكثيف الدرامي"[٦٠] وقد تحقق ذلك في أغنية (البلبل والفيل)، فقد جاءت هذه الأغنية في شكل قصة يروي البلبل أحداثها للفيل، وقد تضافر اللحن طولاً وقصراً وارتفاعاً وانخفاضاً مع التعبير الغنائي لكلمات الأغنية، فإذا قال البلبل (بعيد بعيد في قلب المجاهل) جاءت الجملة اللحنية تعبر عن البعد المكاني المصحوب بوحشة المجهول، دون إغفال البساطة وعدم المساس بإثارة الشجون، حتى يظل عقل المتلقي في حالة إيقاظ، وتستمر الجمل اللحنية متبنية فكرة التكرار، حيث يكرر الفيل غناء البلبل لكن بأسلوب غلب عليه الفرحة والشغف المعرفي، الذي انعكس على اللحن خلال سرعة إيقاعه، وذلك من خلال تضافر الصورة البصرية مع السمعية خلال الرقص والإيماءة على اللحن، حيث تزداد قوة مسرح الطفل واقترابه من خصائصه، كلما زادت إمكانية مرئياته في التعبير عن المضمون "وفن الحكي خلال غناء الديالوج وإن اتخذ أسلوب الأغنية الفردية في قص حدث اتصالي يسلك طريق التعبير لعرض القصة ونتائجها عرضاً معلوماتي الهدف واستعراض الأسلوب، لأن تجسيده أو تشخيصه الغنائي غالباً ما يصاحبه الرقص أو الإيماءة أو الشرائح الفيلمية أو

الاسترجاع المشهدي الصامت، أو التكرار والترديد خلال الديالوج، تأكيداً لمصداقية الحكي من ناحية، وتنويعاً أدائياً في العرض خروجاً من آفة الملل التي غالباً ما تصاحب مواقف الحكي أو السرد"[٦١]. (انظر الشكل رقم ٤)

أغاني التريالوج:

هو الغناء الثلاثي الأداء بين (البلبل والفيل والزرافة) انبهاراً بالزلومة بعد استطالتها. جاء اللحن متنوعاً على مستوى النغمة بصورة تعبر عن الحالة الانفعالية تجاه الحدث، فكانت الجمل اللحنية الخاصة بالبلبل تحمل حالة الطمأنينة والفرحة لعودة الفيل، إيماناً منه بالمخاطر التي تعرض لها الفيل في أثناء رحلته، وكان هو ذاته المتسبب فيها، فكانت الجملة اللحنية تحمل حالة من المشاعر الرقيقة مع هبوط حدة الإيقاع، فجاء تمايل الأجساد في انسيابية حانية.

أما الزرافة فكانت جملتها اللحنية تحمل حالة من الغضب والغيرة المنبثقة من شخصيتها المغرورة، أملاً منها في امتلاك الامتياز الذي حصل عليه الفيل، فمال اللحن إلى الذبذبة الممزوجة بالغلظة، فاستقام معها دقات أقدام المتلقين، باعتباره نوعاً من التفاعل التلقائي مع الجملة اللحنية، وجاء لحن الفيل المصاحب له يعبر عن حالة الفرحة والانطلاقة والنصر، بما حصل عليه، فأجبرت الجمل اللحنية جسد المتلقي الطفل على الرقص على دقات الدفوف والمزامير، ثم انتهت الأغنية خلال سيطرة الجملة اللحنية الاحتفالية للفيل، فتشارك معه فيها كل من البلبل والزرافة انتصاراً لموقف الفيل في حالة من الانسجام. (انظر الشكل رقم ٥)

أغاني الكورال:

"هو تأليف غنائي تؤديه جماعة"[٦٢] وقد ظهر ذلك في أغنية احتفال الحيوانات بخروج الفيل من الغابة للخلاص من ثرثرته، فقد تضافرت الجملة اللحنية والجمل الكلامية مع الصورة البصرية للحدث المسرحي، حيث اجتمعت كل حيوانات الغابة تقفز وتتراقص طرباً بخروج الفيل من الغابة، فجاء اللحن معتمداً على لازمات مكررة، تتكرر معها الكلمة المنطوقة خاصة كلمة (راح)، التي تضافرت معها الآلات الإيقاعية كالطبلة والدرامز والآلات الوترية، بصورة تخلق حالة من التناغم اللحني المعبر عن فرحة الحيوانات بالحدث، فضلاً عما أحدثه هذا المشهد من فرجة سمعية وبصرية. (انظر الشكل رقم ٦)

ومن ثم أثبتت الدراسة أهمية التوظيف الدرامي للأغنية في المسرح الموجه لطفل ما قبل المدرسة، لما توفره له من فسحة عقلية تشويقية فرجوية ترغيبية، تسهل وتمهد من طبيعة الرسالة المعرفية المقدمة.

فضلاً عما تقدمه الأغنية من توافر سبل التكرار والاحتفاظ خلال النغم المطروق، والمعين للطفل على التفاعل الحركي والانفعالي، ومن ثم قيام الطفل بالترديد والتكرار، ثم الاستكشاف للمفاهيم المتضمنة بين طيات الأبيات المسجوعة وصولاً للرسالة المستهدفة، التي تتمكن الأغنية من ترسيخها أكثر من الأسلوب الحواري الكلامي.

وقد لجأ جاهين عن وعي وإدراك بسمات المرحلة التي توجه لها بنصه لأنسنة الحيوان إيماناً بدور الحيوانات في تبسيط الرسالة، وجعلها محملة بالحميمة التي تجعل عملية تلقي الطفل أكثر مرونة، ومن ثم أكثر تأثيراً في الاستيعاب والنمو المعرفي والارتقاء، خاصة إذا

كانت الأغنية جزءًا من الحدث الدرامي تؤكده وتشرحه وتستكمله بصورة لا تنفصل عن الحدث، خلال فن الأوبريت الذي نسج النص على شاكلته.

فضلاً عن تضافر الأسلوب التقني للعرض مع الأسلوب التلقيني لطفل المرحلة، انطلاقاً من السمات الواصفة لقدراته العقلية والمعرفية متخذاً من اللحن المرح والإيقاع السريع وحركات الدمى الظلية تكويناً صورياً سمعياً، ينسجم معه طفل المرحلة بطريقة تثير دهشته وتفاعله في عملية التلقي، ومن ثم استيعاب الرسالة استيعاباً إدراكياً ارتقاءياً خلال زمن العرض.

خاتمة

تمثلت إشكالية هذا البحث في الوقوف على التوظيف الدرامي للأغنية في مسرح الطفل خلال مسرحية (الفيل النونو الغلباوي)، للكشف عن الدور الرئيس الذي تلعبه الأغنية في رسالة النص ومن ثم العرض الموجه لطفل ما قبل المدرسة، توظيفاً يتناسب وسمات تلك المرحلة، ويسهم في ارتقاء الطفل معرفياً خلال التحليل الدلالي للأغاني وتشابكها مع النص عن طريق توظيفها درامياً، وكيفية التناول الإخراجي لها.

واستخدم البحث المنهج التطبيقي لملاءمته لموضوع الدراسة.

وقد ناقش البحث الموضوعات الآتية:

* مسرحية (الفيل النونو الغلباوي) والرسالة المنوطة بها.
* التوظيف الدلالي للأغنية وتشابكها مع النص.
* الفيل النونو الغلباوي وفن الأوبريت.
* التناول الإخراجي لأغاني الأوبريت.

وخلال معطيات بحث الموضوعات التي ناقشها البحث خلال التحليل انتهى إلى:

* تلعب الأغنية دوراً بارزاً في توصيل الرسالة المعرفية لطفل ما قبل المدرسة إذا كانت جزءًا من الحدث الدرامي وموظفة توظيفاً تقنياً دون إضافة أو إقحام.
* تعد مرحلة طفل ما قبل المدرسة مرحلة شغفاً معرفياً مبنياً على نهم وشوق، لجمع الطفل للمفردات اللغوية، لما تحققه من اتزان يخلصه من حالة الاضطراب التي قد تنتابه إذا ما تعرض لموقف قد يجهل تفاصيله، وقد غذى النص حالة الشغف والنهم اللغوي خلال الأغاني التي أثرت قاموس الطفل اللغوي بكم من المفردات المدرجة ضمن سياق مسجوع منغم يردده الطفل مع التفاعل الحركي والانفعالي، ومن ثم يحتفظ به مع العمل على فض إشكالياته ورسائله المعرفية.
* إن عملية التجسيد الإبداعي للرسالة التربوية خلال صياغة الأغنية في مسرح الطفل تتطلب إدراكاً ووعياً من كتاب مسرح الطفل بطبيعة المرحلة ،والكيفية التقنية للتوجه للطفل خلال مسرحه، فضلاً عما تتضمنه هذه العملية من صعوبة إبداعية في اختيار الصياغة الدرامية الملائمة خلال مؤلف متمكن من أدواته حيث التأليف الدرامي وكذلك التأليف الشعري الغنائي.

* كما أن مهمة المخرج هنا لا تقل أهمية خلال دورها في التجسيد الإبداع المرئي والمسموع، فيجب أن يكون مؤهلاً لتوظيف الأصوات الغنائية وكذلك على دراية بفنون الموسيقى والاستعراض ،بما يتوافق والرسالة التي يتضمنها النص، والتوظيف التقني الملائم لتوصيل تلك الرسالة بما يستقيم والمرحلة العمرية المستهدفة، ليصبح التمثيل والغناء بنية درامية واحدة.
* أدرك جاهين أهمية المزج بين التعبير التمثيلي والتعبير الغنائي في نصه، فخلق علاقة حميمة بين الحوار الدرامي والمنغم ناسجاً نصاً متماسكاً، لا يستقيم بحذف الأغاني التي كان عددها خمس، كل منها يحمل مضموناً متمماً للأحدث ولا يستقيم الحدث بدونه.
* وانطلاقا من وعيه بسيكولوجية المرحلة التي توجه إليها نصه، فقد جاء التخلص الفني من التعبير الدرامي إلى التعبير الغنائي انسيابيا تلقائيا.
* وخلال التحليل الدلالي للأغاني في تشابكها مع النص، اتضح الأسلوب الفكري المرحلي الذي انتقل خلاله الفيل خلال رحلته المعرفية في زمن النص مطبقاً استراتيجية التعلم من خلال الخطأ، وقد أكدت كلمات الأغاني على تحقق الارتقاء المعرفي بأسلوب مباشر، خلال توظيف الغناء الدرامي على لسان الفيل في الأغنية تكثيفاً للرسالة المعرفية الارتقائية التي تناولها النص.
* أكدت الدراسة خلال رحلتها أن خصائص الأوبريت تتوفر جميعها في هذا النص، فقد ارتضى جاهين شكل الأوبريت لصياغة نصه على شاكلته، إدراكاً منه أنه هو الأنسب بوصفه فصيلاً فنياً لطبيعة طفل المرحلة، لما يتسم به من قوة التضافر بين التعبير الدرامي والتعبير الغنائي.
* وجاءت الرؤية الإخراجية متممة للرؤية الإبداعية للنص، حيث أدرك المخرج الأهمية التي تحتويها أغاني النص، فلم يحذف أياً منها في حين جاء الحذف والتكثيف في الحوار الدرامي الكلامي، فقدم عرضاً مسرحياً يستقيم وسمات طفل المرحلة، حيث لم يتعد العشرين دقيقة وهو وقت مناسب لطفل المرحلة المستهدفة.
* واستخدام تقنية خيال الظل لملاءمتها وموضوع النص وقدرتها التجسيدية لفن الأوبريت، فضلاً عن ملاءمتها لطفل ما قبل المدرسة.

ملحق الصور

شكل رقم ١

شكل رقم ٢

شكل رقم ٣

شكل رقم ٤

شكل رقم ٥

شكل رقم ٦

المصادر والمراجع

١-صلاح جاهين "الفيل النونو الغلباوي"، المجموعة الكاملة، مركز الأهرام للطباعة والنشر، ط١، القاهرة، ١٩٩٢.

٢- شادي أبو شهبة "عرض الفيل النونو الغلباوي"، مسرح الجزويت، مبادرة فن وحياة، الإسكندرية، ٢٠١٦.

٣-فاروق السيد عثمان، "سيكولوجية اللعب"، القاهرة، دار المعارف، ١٩٩٦، ص١٠.

٤-عبد الرازق مختار (د)، "خصائص نمو طفل ما قبل المدرسة"، جامعة أسيوط، ٢٠١٧/١١/٢. http://abnaelneweig.yoo7.com

٥-مصطفى زيور، أحمد فؤاد الأهواني، "في التحليل النفسي"، القاهرة، الدار المصرية للتأليف والترجمة، ١٩٥٩، ص ١٤٦.

٦-محمد تقي فلسفي، "الطفل بين الوراثة والتربية"، بيروت، مؤسسة الأعلى للمطبوعات، ١٩٦٩، ص٢٣٤.

٧-جان بياجيه، "سيكولوجية الذكاء"، ت: سيد محمد غنيم، القاهرة، دار الأمل للطباعة والنشر، ١٩٧٨، ص ١٩٣.

٨-ولارد أولسون، جولد ليولن، "كيف ينمو الأطفال"، ت: محمد خليفة بركات، القاهرة، نهضة مصر د/ت ص ١٠٢.

٩-محمد عبد المعطي، "مجالات التجريب في مسرح الطفل"، القاهرة، المركز القومي لثقافة الطفل، ١٩٩٨، ص ٩٢.

١٠- أبو الحسن سلام (د)، "معمار النص ومعمار العرض المسرحي"، الإسكندرية، مركز إسكندرية للكتاب، ١٩٩٩، ص ١٩٢.

١١- أبو الحسن سلام (د)، "إشكالية التعبير الغنائي بين أحمد شوقي ومحمد عبد الوهاب"، جريدة مسرحنا، القاهرة، وزارة الثقافة، ٢٠١٣.

١٢- انظر في: ثروت عكاشة (د)، "مولع بفاجنر، القاهرة، دار المعارف، د/ت ص ٦٤.

١٣- طارق جمال الدين عطية (د)، "مصرع كليوباترا- دراسة في تناول النص الأدبي كمسرح موسيقي، "مخطوط دكتوراه، قسم المسرح، كلية الآداب، جامعة الإسكندرية، ١٩٩١، ص١٤.

١٤- محمود كامل (د) "المسرح الغنائي العربي"، القاهرة، دار المعارف، د/ت ص ٤٨.

١٥- نبيل عبد الهادي شورة، "دليل الموسيقى العربية"، القاهرة، دار الكتب المصرية، ١٩٨٨، ص ١٢٩.

١٦- نهى إبراهيم سالم، "الأوبرا والأوبريت قلبان في جسد واحد"، مجلة اليمامة، الرياض ٢٠١٤/٦ http://www.alriyadh.com

١٧- أبو الحسن سلام (د)، "إشكالية التعبير الغنائي"، سبق ذكره.

١٨- محمد ماهر فهمي، "فن الإلقاء"، بنغازي، الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، ١٩٩٠، ص ٥٣.

١٩- انظر في: أبو الحسن سلام (د)، "مقدمة في نظرية المسرح الشعري"، الإسكندرية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ٢٠٠٥، ص ٣٠٠، ٣٠١.

٢٠- محمد جمال الدين، " المسرح الموسيقي"، جريدة مسرحنا، القاهرة، وزارة الثقافة، سبتمبر ٢٠١٠.

٢١- رتيبه الحفني (د)، "عالم النغم"، القاهرة، دار الشروق، ١٩٩١، ص ٤.

٢٢- دنيا الوطن "طفلي والموسيقى والغناء"- سلوكيات

٢٣- /2016http://www.alwatan.com

٢٤- انظر في : موسى كولدبرج، "مسرح الأطفال فلسفة ومنهج"، ت: صفاء روماني، دمشق، منشورات وزارة الثقافة، ١٩٩٧، ص ١٦١.

٢٥- صلاح جاهين، "الفيل النونو الغلباوي"، سابق ذكره، ص ٢١٨.

٢٦- انظر في: "أرسطو "فن الشعر" ت: حمادة إبراهيم (د)، القاهرة، الأنجلو المصرية، ١٩٨٣، ص ١٠٧.

٢٧- أبو الحسن سلام (د)، "مسرح الطفل"، الإسكندرية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ٢٠٠٤، ص ٥٣.

٢٨- نفسه ص ٦٩.

٢٩- حسن عطيه (د)، "عين القطة"، الفراشة الحمراء من سيغير وجه العالم، القاهرة، روانا للإنتاج الفني والأدبي، ٢٠٠٣، ص ٦٩.

٣٠- هادي نعمان الهيتي، "ثقافة الطفل"، الكويت، سلسلة عالم المعرفة، مطابع الرسالة د/ت ص ٨٢.

٣١- انظر في: عبلة عزمي، "لعبة الطفلة"، القاهرة، المركز القومي لثقافة الطفل، ١٩٩٦، ص ١١.

٣٢- صلاح جاهين، "الفيل النونو الغلباوي"، سابق ذكره، ص ٢٢٢، ٢٢٤.

٣٣- نفسه ص ٢٣٣-٢٣٥.

٣٤- فوزي عيسى (د)، "أدب الأطفال"، الإسكندرية، منشاة المعارف، ١٩٩٨، ص ١٥١.

٣٥- صلاح جاهين، "الفيل النونو الغلباوي"، سابق ذكره، ص ٢٤٢، ٢٤٣.

٣٦- مقتبس في: محمود عودة وآخر "الطفولة والصبا"، رؤية في النمو المعرفي، الكويت، دار القلم، ١٩٨٤، ص ٩٢.

٣٧- نفسه ص ١٠٩.

٣٨- عزة الملط (د)، "نظرية العرض المسرحي في مسرح الطفل والمسرح المعاصر بين المتعة والتعليم"، مخطوط دكتوراه، قسم المسرح، كلية الآداب، جامعة الإسكندرية، ٢٠٠١، ص٤٨.

٣٩- صلاح جاهين، "الفيل النونو الغلباوي"، سابق ذكره، ص ٢٥٠، ٢٥٢.

٤٠- حب الاستطلاع عند الطفل http://www.feed.net/raisimg/html/2017

٤١- انظر في: حسام الدين زكريا، "المعجم الشامل للموسيقى العالمية"، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٩، ص ١٢٤.

٤٢- أبو الحسن سلام (د)، "إشكالية التعبير الغنائي"، سابق ذكره، ص ٧٣.

٤٣- نفسه.

٤٤- نفسه.

٤٥- نفسه.

٤٦- نفسه.

٤٧- نفسه.

٤٨- هادي نعمان الهيتي، "ثقافة الطفل"، سابق ذكره، ص ١٨٣.

٤٩- أبو الحسن سلام (د)، "إشكالية التعبير الغنائي"، سابق ذكره.
٥٠- محمود كامل، "سلامة حجازي رائد المسرح الغنائي المصري" (الفنون)، اتحاد النقابات الفنية، السنة الأولى ع١٣، ديسمبر ١٩٧٩، ص ١١.
٥١- أبو الحسن سلام (د)، "إشكالية التعبير الغنائي"، سابق ذكره، ص ٧٣.
٥٢- نفسه.
٥٣- نفسه، ص ٧٤.
٥٤- نفسه، ص ٥٧.
٥٥- نفسه.
٥٦- هادي نعمان الهيتي، "أدب الطفل"، الكويت، بغداد، منشورات، وزارة الإعلام العراقية، ١٩٩٧، ص ٣٣٣.
٥٧- أحمد زكي، "اتجاهات المسرح المعاصر"، فنون العرض، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٦، ص ٢٨.
٥٨- آن أوبر سفيلد، "قراءة المسرح"، ت: مي التلمساني، وزارة الثقافة، المهرجان الدولي للمسرح التجريبي، القاهرة، ١٩٩٤، ص١٥.
٥٩- نبيل الألفي (د)، "التعبير المسموع والتعبير المرئي"، محاضرات نشرت في الكتاب التذكاري عن نبيل الألفي، القاهرة، أكاديمية الفنون، ١٩٩٩.
٦٠- شادي نصيف صليب، "دراسة تحليلية للمونولوج عند عزت الجاهلي" قسم الموسيقى العربية، كلية التربية الموسيقية، مخطوط ماجستير، جامعة حلوان، ٢٠١٠، ص ٩٠.
٦١- زين نصار، "أشهر الثنائيات في الغناء العربي"، مجلة الفنون، الاتحاد العام لنقابة المهن التمثيلية والسينمائية ع٦٠، ١٩٩٦، ص ٧٠.
٦٢- نفسه، ص ٧٤.
٦٣- حسام الدين زكريا، "المعجم الشامل للموسيقى العالمية"، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٤، ص ٣٦٣.