مسرح الطفل من النص إلى العرض
دراسة تطبيقية في تقنيات التأليف والإخراج
مسرحية "صياد العفاريت" نموذجًا

أ.م. د. جمال السيد حسين محمد ياقوت*

تاريخ استلام البحث : ٢٠٢٣/٨/٢٨ تاريخ قبول البحث للنشر : ٢٠٢٣/١٠/١٤

المستخلص

يستعرض البحث عناصر النص المسرحي الذي يعد من أهم أشكال الإبداع الفكري الذي تتضافر فيه عناصر مختلفة في كل واحد يقوم على مبدأ الوحدة العضوية التي تُعنى بالانسجام بين عناصر هذا النص التي تخرج من بوتقة كبيرة تمثل مجموع عناصر النص وهي: التيمة، أو الموضوع الذي يناقشه النص المسرحي، وينبثق من هذا الموضوع العام فكرة محددة -أو فكرة رئيسة وأفكار فرعية- يريد المؤلف إيصالها لجمهور التلقي من القراء -أو مشاهدي العرض المسرحي الذي يجسد النص على اعتبار أن النص المسرحي هو إبداع لا يكتمل إلا بالعرض على خشبة المسرح- ولكي يعبر النص عن هذه الأفكار، لا بد أن تحملها شخصيات درامية تتصارع إراداتها من أجل التأكيد على هذه الفكرة والانتصار لمقولتها في النهاية، وأحيانًا تتباين أسباب ونتائج هذا الانتصار مع اختلاف مستويات التلقي الاجتماعية أو الثقافية، وفي سبيلها للتعبير عن الأفكار، تتحاور شخصيات المسرحية بلغة تتأسس على قاموس لغوي يتضمن مفردات تتناسب مع بيئة كل شخصية، وتتبدل هذه المفردات بتغير مراكز السلطة الخاصة بكل شخصية، كما أن هذه المفردات تتغير بتغير أهداف الشخصيات، والحوار المسرحي الذي يدور بين الشخصيات لا بد أن يقوم على الاختزال، وبالتالي يجب حذف أي جمل أو عبارات حوارية لا تسمح للحوار بأداء وظيفته التي تتلخص في دفع أحداث النص للأمام، والتأكيد على الأفكار التي يطرحها، ويكتمل النص المسرحي بالأحداث المتتالية التي تكون حبكة النص، وتصاغ في قالب فني يمثل البناء الدرامي الذي يهتم بطريقة ترتيب الأحداث داخل الحبكة في صورة خطوط درامية، وتتمثل الرؤية الإخراجية للعرض المسرحي في مجموعة من الأفكار التي تمر على ذهن المخرج، يختار منها ما يراه ملائمًا ومتسقا مع أفكاره التي يريد أن يعبر عنها، فيقف عند بعضها يربطها بمجموعة من التقنيات التي تهدف إلى توظيف عناصر العرض المسرحي من أجل التأكيد على هذه الأفكار، من هنا، فإن المخرج في المستوى التخطيطي يسعى لطرح مجموعة كبيرة جدًا من الأفكار ويحولها إلى أفعال درامية قابلة للعرض على خشبة المسرح في المرحلة التنفيذية، هذه الأفعال الدرامية هي أفعال محددة بعينها اختارها المخرج من بين مجموعة أكبر من الأفعال التي كانت موضع احتمال، ومن المعروف أن المخرج يؤمن بالأفكار، ثم يسعى للتعبير عنها عن طريق توظيف عناصر العرض، وهنا تأتي إشكالية مهمة جدًا تتعلق بالمنطلق الذي يبدأ منه المخرج تحويل أفكاره إلى واقع حي على خشبة المسرح، لأنه سيكون عليه أن يسلك أحد طريقين: إما أن ينطلق من المضمون، أو أن ينطلق من الشكل، والانطلاق من المضمون يضمن الحفاظ على الأفكار التي يريد المخرج أن يرسلها للمتلقي من خلال عرضه، فيسعى لتوظيف الشكل لخدمة هذا المضمون، وهنا سوف تتحدد عناصر الشكل وفق ما يخدم هذا المضمون بالذات، فتتأكد عملية إيصال أفكار العرض التي قد تتم في قوالب جامدة تعلي من قيمة المضمون على حساب الشكل، وهو ما يهدد عملية التواصل بين العرض والجمهور حال كان الشكل جامدًا لا يفي بوعود جمالية تثير خيال المتلقي، أما الانطلاق من الشكل فإنه، وإن كان يساعد المخرج على أن يحقق رؤية بصرية عالية جدًا، وحالة إيقاعية متفردة؛ إلا أن عدم وجود وعي كافٍ لدى المخرج يمكن أن يحول العرض المسرحي إلى إطار شكلاني أجوف لا يخدم الأفكار التي يسعى المخرج لإبرازها من خلال العرض، واختيار أحد السبيلين يتوقف على الكثير من المعايير أهمها: طبيعة الفكرة، ومرونتها في ملاءمة قوالب وأشكال فنية مختلفة، وثانيها، هو قدر الوعي والخبرة التراكمية التي يمتلكها المخرج، ذلك لأن هذه الخبرة وهذا الوعي هما ما يمكنان المخرج من إدخال عناصر شكل مختلفة تحقق التنوع والإيقاع الجيد بالصورة التي يتم توظيفها بشكل حتمي دون أن تبدو هذه العناصر الشكلية وكأنها أقحمت على العرض فتمثل عبئا على الأفكار التي يطرحها العرض.

الكلمات المفتاحية: مسرح الطفل، التأليف المسرحي، الإخراج المسرحي

* أستاذ التمثيل والإخراج المساعد - قسم الدراسات المسرحية - كلية الآداب - جامعة الإسكندرية

Children's Theater from text to performance
An applied study in writing and directing techniques
"The play "The Goblin Hunter" is an exampl

Gamal Elsayed Hussein Mohamed Yakout

Abstract

The research examines the theatrical text elements, which is well-thought-out as one of the important forms of intellectual creativity, wherein various elements combine into a single whole, based on the principle of organic unity. As it takes interest in the elements of text harmony which are: the theme, or subject, and the idea that the author wants to convey to the theatrical performance audience, this idea should be conceded by dramatic characters whose wills struggle to emphasize the idea and win for its statement in the end.

Expressing the ideas obliges the play characters to conversate in a language based on a linguistic dictionary. It takes account of appropriate vocabulary due to the environment of each character, and this vocabulary changes with the authority changes of each character, and vocabulary changes with the change of the characters' goals, and theatrical dialogue that takes place among the characters must be based on conciseness, as sentences or dialogue phrases that do not allow for the dialogue to perform its function and push the text events forward to emphasize the presentation of the ideas should be omitted. The theatrical text is completed by successive events that constitute the text plot and is formulated in an artistic form to represent the dramatic structure that is cared for the way events are arranged within the plot in dramatic lines form.

Techniques choices are selected to transform the text ideas into the stage, as the director, at the planning level, seeks to present a very large group of ideas and turns them into dramatic actions that can be presented on stage at the executive performance. These dramatic actions are specific that the director chooses from among a possible larger group of actions, and it is known that the director believes in the ideas, then he seeks its expression by employing the performance elements. And here the director will have to take one of two paths: Either start from the content or form. Starting from the content ensures the idea preservation that the director wants to transmit to the recipient through his performance, so he seeks to use the form to serve this content, and here the form elements will be determined according to what serves this particular content. Thus ensuring the process of conveying the performance ideas, which may take place in rigid templates that elevate the content value at the expense of form. As for starting from the form, although it helps the director to achieve an extraordinary visual vision and state of unique rhythm; however, the director's insufficient awareness can turn the theatrical performance into a hollow formal framework that does not serve the ideas the director seeks to highlight through the performance.

Selecting one of the two paths depends on many criteria, the most important of which are: the idea's nature, its flexibility in adapting to different templates and artistic forms, secondly, the amount of awareness and cumulative experience that the director possesses because this experience and awareness are what enable the director to introduce different formal elements to achieve diversity and good rhythm in the image that are inevitably employed without these formal elements, they appear as if they were interjected into the performance, accordingly they are representing a burden on the ideas that were presented by the performance.

Keywords: children's theatre, theatrical writing, theatrical direction

مقدمة

يعد مسرح الطفل - سواء من حيث النص الأدبي أو العرض الفني المكمل له– واحدًا من الفنون التي تخاطب وجدان الأطفال، والتي تساهم بصورة فاعلة في بناء منظومة القيم، وتحديد شكل السلوك في المجتمعات، أو توجيه منتج يحقق الدهشة ويرسم الابتسامة على شفاه الأطفال، حتى لو خلا العرض من القيم المباشرة بأنواعها المختلفة، و"يحدد قاموس Oxford مفهوم مسرح الطفل بأنه عروض الممثلين -المحترفين والهواة- للصغار سواء على خشبة المسرح أو في قاعة معدة لذلك، كما يعرفه معجم المصطلحات الدرامية بأنه: المكان المهيأ مسرحيًا لتقديم عروض تمثيلية كتبت وأخرجت خصيصًا لمشاهدين من الأطفال، وقد يكون الممثلون كلهم من الأطفال أو الكبار، أو خليطًا من كليهما معًا، وعلى هذا فالمعول الأساسي هو الجمهور الذي أنتجت لأجله المسرحية نصًا وإخراجًا"[١]. ومن يتأمل التعريفات المختلفة التي قدمها الباحثون لمسرح الطفل "يجد بينها عدة ملامح مشتركة منها: أنه مسرح من أجل الأطفال يقدمه ممثلون من الكبار، وأحيانا يقدمه أطفال، وله وظائف اجتماعية، وأخلاقية، وثقافية، وفنية، ويجسده الممثلون سواء كانوا عناصر بشرية، أم عرائس، ويحتاج إلى عناصر تكميلية من ديكور وإضاءة وملابس"[٢]، وفي هذا الصدد، يقول دكتور علي الراعي إن "مسرح الأطفال هو محاولة لزرع فكرة المسرح في نفوس الصغار، وهذا المسرح شيء مهم جدًا بالنسبة للأطفال، فالمتفرجون الصغار هم رواد المسرح البالغون في قابل الأيام، وتعويدهم العمل الفني الجيد هو تربية لإرادتهم وعقولهم، وأي خطأ يرتكب في حق الأطفال أثناء سنوات الانطباع الأولى جدير بأن يصرفهم عن المسرح كلية، كما أن أي عمل خلاق وملهم كفيل بأن يربط ما بينهم وما بين فنون العرض المسرحي برباط لا ينفصم"[٣].

ولمسرح الطفل أشكال كثيرة يمكن أن يقدم بها، فمنه المسرح البشري، ومنه مسرح العرائس بأنواعها المختلفة: مثل عروسة القفاز، والماريونيت، والعصي، والدُمى الورقية، والأقنعة التي تغطي جسد الممثلين كاملا، وتقدم مسرحيات الطفل بواسطة ممثلين هواة، أو محترفين، في مسارح عامة، وهو يختلف عن المسرحيات التي يقدمها التلاميذ في المدارس في مراحلها المختلفة، حيث يقدم المسرح في المدرسة لتعزيز القيم التربوية لأطفال المدارس، أو لتبسيط العلوم من خلال مسرحة المناهج، وهناك فوارق كبيرة بين مسرح الطفل بشكله العام، والمسرح المدرسي بشكله الخاص، "فقد تكون إحدى النتائج الإيجابية للمسرح المدرسي أن ينخرط بعض الطلاب في عالم المسرح مستقبلا، ويتخذونه مهنة لهم، ولكن هذا ليس بأي حال من الأحوال الهدف من المسرح المدرسي، فهناك أهداف أخرى يتضاءل أمامها هذا الهدف، فالمسرح المدرسي لا ينفصل عن المدرسة غاية وهدفا، وهناك فروق كبيرة بين المسرح المدرسي ومسرح الطفل العادي، ويكفي أن نعلم أن المسرح المدرسي جزء من مؤسسة تربوية وتعليمية يحتكم إلى قوانينها، ويسعى لتحقيق أهدافها التي ليس من بينها بأي حال من الأحوال تخريج ممثلين محترفين، وإنما قد يكون هذا إحدى النتائج غير المقصودة لذاتها، ولا ضير في هذا"[٤]، وترجع أهمية المسرح المدرسي إلى أنه جزء من العملية التعليمية، ذلك لأن المسرح المدرسي شأنه شأن باقي الأنشطة التي تتوازى ممارستها مع الدروس؛ يعلم التلاميذ الكثير من القيم التربوية في سياق غير رسمي، "فنحن حينما نفكر في التعليم، نفكر غالبًا في سياقات التعلم الرسمي داخل فصول الدراسة؛ حيث يتلقى الأطفال تعليمًا صريحا مباشرًا من مهنيين مدربين، ونادرًا ما نفكر في مواقف التعليم الكثيرة غير الرسمية التي

---

[١] إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٥، ص ٢١٦

[٢] زينب علي محمد علي فصل الهوية الثقافية ومسرح الطفل، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ٢٠١٣ فصل ص ٧٩

[٣] منتصر ثابت، المسرح الحديث للطفل ومسرحيات تطبيقية، على الحقيقة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠١٥، ص ٣١، مقتبس في م. جولد بيرج، مسرح الأطفال فلسفة وطريقة، ترجمة جميلة كامل، ص ١٤

[٤] عز الدين محمد هلالي، المسرح المدرسي، رؤية جديدة، سلسلة دراسات، ع٤، العربية للمسرح، إمارة الشارقة، الإمارات، ٢٠١١، ص – ص ٦، ٧

يواجهها الأطفال في حيواتهم اليومية"[٥]، ومنها العروض المسرحية التي تقدم قيمًا تعليمية سواء كانت تربوية أو أخلاقية داخل أو خارج المدرسة، و"مسرح الطفل إما يكون مسرحًا محترفا في جميع عناصره الفنية: من النص، والإخراج، والسينوغرافيا، والممثلين، ويقدم العرض المسرحي خارج نطاق المدرسة في المسارح العامة"[٦] بواسطة الفرق التجارية المحترفة، أو هو مسرح يقدمه الهواة في قصور الثقافة، والفرق المستقلة، أما المسرح المدرسي فيقدمه تلاميذ المدارس بوصفه نشاطا يتم لتحقيق أهداف علمية أو تربوية، وهو هنا يتكامل مع الأنشطة المدرسية الأخرى "مثل البرلمان المدرسي، وصحف الحائط، والإذاعة المدرسية، وهو ما دعا البعض لأن يعلن أن الوظيفة الأولى للمدرسة أن تهيء للتلاميذ بيئة غنية بالمؤثرات التي تتصل بحاجته النفسية، وتثير نشاطه الطبيعي في نواحٍ مختلفة، وبذلك توفر الشروط الضرورية للنمو، ولكي تكون هذه الأنشطة ناجحة في تحقيق أهدافها فإنه يجب ممارستها في جو مفعم بالحرية والتلقائية بعيدًا عن أساليب الكبت والضغط"[٧]، "ففي المسرح تتم ممارسة الخيال واحترامه وتجربته ومشاهدته في براءة، وبسبب هذه الحقيقة فقط، فإن المسرح ليس رفاهية أو قضاء وقت، إنما هو جزء أساسي في أي مجتمع قوي وصحي، فالمسرح مثل باقي الفنون، يذكرنا بصورة دائمة، أننا لدينا الخيال، وهذا الخيال له قدرة غير محدودة على خلق حلول ممكنة ومتنوعة"[٨].

إن مسرح الطفل "هو مسرح يشبع حاجة الطفل للحركة وحبه للمحاكاة، وهو مسرح تلقائي يساعد الطفل على التعبير عن نفسه، وتقوية شعوره بشخصيته، والاندماج في حياة المجتمع، والبعد عن التصنع، والكشف عن الموهبة، والتحرر من الشعور بأنه مراقب أو مطالب بأداء واجبات ثقيلة، وهو مسرح للتربية التي تتحقق من خلال اللعب، وإثارة الفضول وإيقاظ الخيال، وهو احتفال بالأطفال يقيمه الأطفال أنفسهم، فمن الطبيعي أن يتميز بالبساطة، وأن يثير في نفوس الأطفال الشعور بالبهجة والسعادة، لكن مسرح الأطفال ليس مسرحًا واحدًا؛ لأن الأطفال ليسوا عمرًا واحدًا، ولا عقلية واحدة، ولا شك أن ما يقدم لطفل في السادسة من عمره يختلف عما يقدم لطفل آخر في الثانية عشرة، والذي يقدم للأطفال العاديين غير الذي يقدم للمعاقين، أو ذوي الاحتياجات الخاصة. مسرح الأطفال العاديين مسرح تعليمي، أما مسرح المعاقين فهو مسرح نفسي. الأول يهتم أكثر بالتربية، والأخير يهتم أكثر بالعلاج، ولهذا سمي السيكو دراما"[٩].

ويطرح هذا البحث مجموعة من الأسئلة التي تتعلق بتقنيات كتابة النص المسرحي الموجه للطفل، منها: ما هي مصادر النص المسرحي الموجه للطفل؟، ما هي الأفكار المناسبة لكل فئة عمرية، وما هي الفوارق الجوهرية بين الفكرة والتيمة؟ وما هي تقنيات كتابة هذا النص؟، وكيف يمكن أن نقدم حبكة مسرحية تتضمن مجموعة من الأحداث التي تنتقل في سلاسة بين عدد من الخطوط الدرامية التي تتناوب بين الرئيسي والفرعي؟ وما هي أشكال البنى الدرامية في نص موجه للطفل، وكيف يقوم الحوار المسرحي بدوره في توصيل أكبر قدر من المعلومات في أقل جمل حوارية ممكنة؟، وكيف لهذا الحوار أن يحقق إيقاعًا منضبطا على طول مسير النص المسرحي، وما هي أنواع الصراع المناسبة لمسرح الطفل، وأخيرًا كيف يمكن أن يمثل الانتقال عبر الخطوط الدرامية المختلفة محفزًا لتحقيق إيقاع درامي أكثر انضباطا؟

وعلى مستوى العرض؛ ما هي الوسائل التي يمكن عن طريقها أن تتضافر عناصر العرض في كل متكامل يحقق الوحدة العضوية التي تقوم على التناسق والانسجام بين عناصر العرض، من أجل إيصال الأفكار التي يطرحها العرض؟ وكيف يمكن ترجمة التداخلات في

[٥] تينا ويلوجباي، تعلم الأطفال في عالم رقمي، ترجمة بهاء شاهين، المركز القومي للترجمة، المشروع القومي للترجمة، على عدد١٤٨٩، ٢٠٠٩، ص١٩

[٦] خالد أحمد البناي، المسرح المدرسي في دولة الإمارات العربية المتحدة، سلسلة دراسات مسرحية حاصلة دائرة الثقافة والإعلام الشارقة، الإمارات العربية المتحدة، ٢٠١٣، ص ٣٢

[٧] كلير فهيم، حماية أطفال الشوارع (ضحايا العنف)، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ٢٠٠٨، ص ١٤٠، ١٤١

[٨] مجدي عبد الكريم حبيب، تنمية الإبداع داخل الفصل الدراسي في القرن الحادي والعشرين فصل دار الفكر العربي، ٢٠٠٧، آه طبعا ثانيه، القاهرة، ص١٠٧

[٩] دينا مصطفى، سيكودراما، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ٢٠١٠، ص ص٢٣٧، ٢٣٨

حبكة النص إلى قيم إيقاعية تحقق انتقالات سلسلة بين الخطوط الدرامية؟ وكيف يمكن أن يساعد منهج الأداء التمثيلي، والأغاني والاستعراضات في إيصال أفكار النص بعد صبغتها بالقيم الجمالية الملائمة، وأخيراً، كيف يمكن أن يحقق التباين في الوسائط المرئية حالة إيقاعية تثير الدهشة وتأسر ذهن المتلقين من الأطفال؟ خاصة إذا كانت هذه الوسائط تتماوج فيما بين التمثيل والغناء البشري، والرقصات الاستعراضية، ومسرح العرائس، ومسرح خيال الظل؟

يحاول ها البحث أن يجيب عن هذه الأسئلة، في محاولة لوضع بعض المعايير الفنية التي تضمن تقديم عرض يدهش الطفل بعناصره التي تتحقق فيها أسباب الوحدة العضوية، هذا العرض الذي يتأسس على نص مسرحي جيد شيد على أسس علمية سليمة، ويستخدم البحث المنهج التحليلي الوصفي، والمنهج التطبيقي المقارن، حيث نعرض لنماذج تطبيقية يمثله نص "صياد العفاريت" الذي كتبه الباحث عام ٢٠٠٨، وقدم بثلاث معالجات مختلفة:

- المعالجة الأولى عام ٢٠٠٨، وقدمت بتقنية مسرح العرائس (عصي وخيال ظل، والغناء والاستعراض بعناصر بشرية، وشاشة السينما التي عرض عليها لعبة صياد السمك، وكذلك مشاهد خيال الظل. وقدمت هذه المعالجة عشرات المرات بالعرض على مسرح قصر التذوق بسيدي جابر، وحديقة الشلالات، وكلية التجارة جامعة الإسكندرية، وأماكن كثيرة داخل وخارج الإسكندرية، كما مثل العرض جمهورية مصر العربية في مهرجان تطوان الدولي لمسرح الطفل بالمغرب الشقيق عام ٢٠٠٩، وفي عام ٢٠١٥ قدمت هذه المعالجة ضمن ورشة المعينين الجدد بالهيئة العامة لقصور الثقافة بالإسكندرية، وقدم العرض بفريق عمل كامل في جميع عناصره من الموظفين على مسرح قصر ثقافة الشاطبي.
- المعالجة الثانية عام ٢٠١٧، و٢٠١٨، قدمت على المسرح الكبير بمكتبة الإسكندرية بمعالجة بشرية لجميع عناصر العرض، عدا مشهد ملك الجان الذي استخدمت فيه عرائس خيال الظل، وتم الحفاظ على استخدام تقنية السينما، وقدمت نسخة ثانية من هذه المعالجة بالتعاون مع مسرح مصر للأطفال على مسرح جراند نايل تاور في مارس ٢٠١٨.
- المعالجة الثالثة تمت في يوليو ٢٠١٨ على مسرح متروبول بالقاهرة في المهرجان القومي للمسرح المصري، وحافظت على العناصر البشرية، والسينما، وأضيفت لها عرائس المسرح الأسود في مشهد خروج العفريت "مرمر".

يمثل نطاق البحث الزمني الفترة من ٢٠٠٨ – ٢٠١٨، ويضم ثلاثة عروض قدمت في الإسكندرية وتطوان بالمغرب والقاهرة.

المبحث الأول: عناصر النص المسرحي

١- التيمة والفكرة

في البداية يجب أن نفرق بين التيمة "Thyme" والفكرة "Idea"، فالتيمة هي الموضوع العام الذي تناقشه المسرحية، والذي يمكن أن يندرج تحته عشرات الأفكار، ومن التيمات الشائعة: الطموح، الحب، الصدق، الغيرة، الكرم، الوفاء، ...إلخ، وقد ذكر الكاتب الفرنسي Geroges Polti جورج بولتي (١٨٦٧ - ١٩٤٦) ستة وثلاثين موقفًا دراميًا محددًا، في كتابه The Thirty-Six Dramatic Situations"[10] الست وثلاثون موقفًا دراميًا" منها : الطموح، والصدق، والشجاعة، والتنافس، والتضحية، والخيانة الزوجية، ونلاحظ أن التيمة عامة شاملة، وتتكون من كلمة أو عدد محدود من الكلمات، إنها لا تمثل مقولة، إنما هي تحديد للموضوع، كما أن كاتب النص المسرحي لا يفصح عن تيمته بوضوح إنما يترك ذلك للمتلقي، أما الفكرة فهي مقولة واضحة تمثل الهدف الأعلى الذي قام من أجله الكاتب بإبداع نصه المسرحي. وبالتالي، فإن الفكرة تمثل الرسالة التي يريد المؤلف أن تصل للمتلقي من خلال نصه المسرحي، وعندما يتعلق الأمر بتيمات نطرحها في نص يقدم للأطفال؛ فليست كل الموضوعات تصلح لأن نطرحها على الأطفال، نحن نطرح فقط ما يمس الطفل في مرحلة عمرية محددة، وليست كل موضوعات مسرح الطفل في مراحله العمرية المختلفة موضوعات أخلاقية تربوية تلقينية، فلا ضير من أن نطرح موضوعات جمالية تمتع الطفل وتجعل حياته أكثر سعادة وإشراقا. وفيما يتعلق بالموضوعات الجادة؛ وعندما نستقر على عدد من الموضوعات يمكن طرحها؛ يجب أن نختار منها ما هو مؤثر بالفعل في البنية العقلية والنفسية والاجتماعية لهذا الطفل.

كما سيكون علينا أن نراقب المرحلة العمرية التي نكتب النص لها، فوفقًا لهذه الفئة العمرية سوف نقرر أشياء كثيرة تتعلق بالتيمة والفكرة. يأتي على رأس المحاذير تلك التي تتعلق بطبيعة الموضوع؛ فعندما نتحدث إلى طفل عمره ست سنوات لا يمكن أن نتحدث موضوعات علمية أو تاريخية معقدة، وإنما سوف نتحدث عن موضوعات تتناول المبادئ الأولية للسلوك، أما عندما نتوجه بالحديث للطفل في عمر ١٠ سنوات فإننا سوف نطرح موضوعات تتعلق بأهمية العمل والطموح وتحديد الأهداف وأولويات تحقيقها، وهو ما يتعلق بضرورة استذكار الدروس والتفوق الدراسي، وستسعى بعض النصوص للتأكيد على أهمية تحديد الأهداف، أما عندما نتحدث إلى أطفال مراهقين فيجب أن نتحدث عن موضوعات تخص إنسان المستقبل، هنا سوف نتحدث عن تقييم وتقويم السلوك المجتمعي للمراهق، ودوره في تربية الوعي المجتمعي، وستأتي مرحلة استزراع الأفكار التربوية والسلوكية بسبل ولغات مختلفة، ومن الضروري أن يتم التأكيد على قيمة العمل والجد والاجتهاد وتحديد الأهداف، ويجب أن نراعي أن طرق طرح الموضوعات تختلف باختلاف البيئات الفكرية والثقافية، لأن المجتمعات ذاتها تتباين من حيث قبول أو رفض بعض السلوكيات، خاصة تلك التي تمس القيم المرجعية للمجتمعات، فالمجتمعات العربية تحتاج إلى موضوعات تدعم قيمها التي قد تتعارض مع قيم المجتمعات الغربية، لا لشيء إلا لاختلاف منظومة القيم وإن التنظيم القيمي يختلف باختلاف الثقافة التي يحيا فيها الناس كما تختلف باختلاف الطبقة أو المجال الاجتماعي الذي يعيشون فيه وكذلك التأثر بالخبرات الخاصة التي يتعرضون لها. وإن كنا قد أشرنا في موضوع أهمية القيم إلى ضرورة توظيف القيم في مسرح الطفل عبر الأحداث والحبكة والشخصيات، فإننا نؤكد هنا أن هذه القيم حتى تكون مؤثرة لا بد أن تبتعد عن المباشرة وأن تندمج في نسيج أحداث النص المسرحي؛ لكي تصل إلى الطفل عبر الفن والحركة والفعل واللعب والفكرة وغير ذلك"[11]، إن التمرير التلقائي للقيم يأتي عبر انشغال الطفل بتلقي العرض من خلال القصة المشوقة، وكذلك من خلال تضافر عناصر

---

[10] The thirty – sex Dramatic Situation, Translated by Lucile Ray, Franklin, Ohaio, USA. James Knait Reeve, 1924, digitalized in 2008 by Microsoft Corporation

[11] هيثم يحيى الخواجة، القمة التربوية والأخلاقية في مسرح الطفل، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، الإمارات العربية المتحدة، ٢٠٠٩، ص ١١٢، مقتبس في: عطية محمود هناء، التوجيه والمهني، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٥٩، ص ١٨٦

العرض لتحقيق الدهشة، وتدخل القيم متسللة في خفة لقلب الطفل وعقله، فتأتي الفكرة بثمارها دون أن يشعر الطفل بأن هناك ما يملى عليه من إرشادات يسعى في الغالب لمخالفتها بفطرته المتمردة.

إن مسرح الطفل يقوم بالكثير من الوظائف المهمة: منها أنه "يقوم بنقل وتمرير المعارف عبر النص الدرامي، وكذلك فهو يبني النمط القيمي المستهدف، وهو كذلك إحدى أدوات تحقيق السعادة والسرور عبر المواقف الدرامية التي يقدمها العرض المسرحي"[١٢]، وبالتالي، فمسرح الطفل يمكن أن يقدم المعرفة، أو القيم التربوية، أو حتى التعليمية، كما أنه يمكن أن يكتفي بإضفاء حالة من البهجة على المتلقين الصغار. وينبغي علينا أن ندرك "أن وجود القيم داخل النص المسرحي لا يعني أن المسرحية جيدة، وحتى تكون جيدة لا بد من دراسة أسلوب توصيلها إلى الطفل، وكيفية توظيفها داخل الحدث لكي يتقبلها الطفل بشكل سليم، لأن القيمة داخل المسرح يجب ألا تمثل ذاتها، وإنما تمثل حركتها وفعاليتها داخل نمو وتطور الأحداث وأفعال الشخصيات، نظرًا لأن تأثير القيم على الطفل له علاقة بالعمليات السيكولوجية والإثارية التي تؤثر في الطفل الذي يندمج مع الطفل ويضع نفسه مكان البطل ومغامراته وجرأته وشجاعته وبطولاته وغير ذلك.

في مسرح الطفل تمثل الفكرة أهمية كبيرة، ذلك لأن عروض الأطفال تهدف في أغلب الأحيان لإيصال حكمة أو مقولة أو تسعى لحث الطفل للقيام بسلوك حميد، أو الانتهاء عن سلوك غير مرغوب فيه، وهو ما يضع مسؤولية كبيرة على كاتب مسرحية الأطفال، خاصة أن الطفل عادة ما يسعى للقيام بالأفعال التي لا ترغب الأسرة في أن يقوم بها انطلاقا من مبدأ "الممنوع مرغوب" فإذا قلت للطفل: "عليك أن تغسل أسنانك قبل النوم"، فإنه سيتهرب من القيام بهذا الفعل، ذلك لأن الطفل عادة ما يستثير حماسته من أجل تنفيذ الأفعال الجامحة المتمردة، ولكي نقنع الطفل بأهمية هذا الفعل لا يجب أن نخبره أن هذا الفعل هو أمر حتمي عليه القيام به، كما أننا لا يجب أن ننهر الطفل أو نعنفه أو نعاقبه بشدة على عدم القيام بهذا الفعل، فهذه الأفعال الهجومية من شأنها أن تجعل الطفل أكثر عنادًا وأكثر رغبة في الإتيان بأفعال عكسية، وأقل حماسة لتنفيذ الأفعال التي تسعى الأسرة لتحقيقها.

من هنا يجيء دور الدراما في أن تحث الأطفال على القيام بالأفعال التي تفيدهم، والتي تحسن من مستواهم الأخلاقي والسلوكي والصحي، ويأتي ذلك من خلال الرجوع إلى أصل الدراما التي تسعى إلى التطهير Catharses، ذلك التطهير الذي يأتي كنتاج مباشر لتفاعل عاملي الخوف والشفقة Fear and pity، وهو ما سيعتمد في الأساس على الفكرة التي يتم طرحها، وكذلك على الطريقة التي يتم بها تضمين هذه الفكرة في نص المسرحية؛ فلنفترض أننا نريد أن نقول للطفل: "عليك أن تغسل أسنانك قبل أن تنام"، فإذا قلنا ذلك ألف مرة فإن الطفل سوف يفكر دائمًا في الوسيلة التي يتهرب بها من فعل غسيل الأسنان، ولكن نفترض أننا سنقدم للطفل مسرحية بطلها طفل يتسم بالسلوك الحميد في الكثير من مناحي الحياة، حتى يحبه المتلقون الصغار، هو طفل خفيف الظل، لديه قبول مجتمعي، ولبق ونشيط ويتميز بخفة الظل، ولكن هذا الطفل لا يريد أن يغسل أسنانه، وبالتالي فإنه سوف يتعرض من خلال الدراما للكثير من المواقف التصاعدية التي تؤدي به في النهاية إلى أن يتعرض لآلام شديدة، أو حتى نهاية مأساوية بعد أن يذهب للطبيب ويتعرض للكثير من المواقف التي ينتج عنها معاناة، وبالتالي فإن الطفل الذي يشاهد هذه المسرحية سوف يشفق على البطل الصغير للكوارث التي حلت به نتيجة عدم قيامه بغسل أسنانه، وبجانب هذه الشفقة سوف يخاف الطفل المتلقي من أن يلقى نفس المصير، وكنتاج لتفاعل عاملي الخوف والشفقة يحدث التطهير الذي يقود الطفل إلى أن يفكر مائة مرة قبل أن ينام دون أن يغسل أسنانه، وهو ما تم بالفعل في مسرحية "مملكة السوس" من تأليف الباحث، حيث تطرح المسرحية موضوع يتعلق بغسيل الأسنان، الذي يمكن أن يندرج تحته عشرات من الأفكار قد يكون على رأسها: "الطفل الذي لا يغسل أسنانه يعرض نفسه للهلاك"، أو "اتباع طرق

[١٢] حمدي الجابري، مسرح الطفل في الوطن العربي، مهرجان القراءة للجميع، مكتبة الأسرة، الهيئة العامة للكتاب، ٢٠٠٢، ص ١٧، مقتبس في، إبراهيم حمادة، التأليف للمسرح الأطفال، مقال، مجلة الفنون، عدد ١٤، القاهرة، يونيو ١٩٨١

غير آمنة في غسيل الأسنان يمكن أن يدمر الأسنان"، أو حتى "العنف البالغ في غسيل الأسنان يمكن أن يعرضها للأمراض"، أو "استخدام فرشاة غير جيدة يمكن أن يعرض الأسنان للخطر"، الإكثار من تناول الحلويات يتسبب في تسوس الأسنان" ...إلخ.

إن الفكرة عادة ما تكون سلوكا يؤدي إلى نتيجة، فالسلوك الحسن يؤدي إلى نتيجة جيدة، والسلوك السيء يؤدي إلى نتيجة سيئة، ففي مسرحية "خيال المآتة" نطرح فكرة "عدم مسايرة التطور التكنولوجي في أعمال الحقول يؤدي إلى هلاك المحاصيل"، وفي مسرحية "بنوكيو" نطرح فكرة "الكذب يؤدي إلى هلاك صاحبه"، وقد تكون الفكرة تفضيل شيء على شيء آخر، ففي مسرحية "صراع في الغابة" نطرح فكرة "القيادة بالحكمة أفضل من القيادة بالعنف"، أما في نص "صياد العفاريت" الذي كتبه الباحث؛ والذي يمثل النموذج التطبيقي الأساس، فهو يناقش تيمة الطموح، ولأن الطموح موضوع شديد العمومية فقد كان من الضروري أن يسعى المؤلف لإيصال فكرة رئيسة ويمكن معها أن يسعى لترسيخ عدد من الأفكار الفرعية، وتمثلت الفكرة الرئيسة في أن "عدم وجود طموح وخطة لتحقيقه يعرض الشخص لدمار مستقبله"، ومع هذه الفكرة الرئيسة وضع النص مجموعة من الأفكار الفرعية منها "إنسان بلا هدف هو إنسان ضائع، اعمل كي تنجح، تحقيق الأحلام يحتاج للكثير من الجهد"، ويجب أن تكون الفكرة محددة، وليست عامة مثل التيمة؛ ولأنها تمثل مقولة يمكن أن يعتمد عليها المتلقي بالاستفادة منها في أوجه الحياة المختلفة، ويفضل ألا نذكر المقولة أو الفكرة بشكل صريح في العمل المسرحي، إذ يجب أن نمنح المتلقي مساحة ملائمة لأن يعمل خياله من أجل استيعاب رسالة النص المسرحي.

إن الأفكار تطرح بطرق غير مباشرة كي تحث الطفل على أفعال وسلوكيات محددة دون أن نطلبها منه صراحة، لأن الطفل في العادة لا يفعل ما يطلب منه وإنما يسعى لفعل أشياء أخرى مغايرة لإثارة الانتباه أو غيرها من الأسباب أما الدراما فقد جاءت كي تصل بالطفل إلى بر الأمان فيما يتعلق بالسلوكيات عن طريق غير مباشر؛ وهو إثارة عاطفتي الخوف والشفقة. لذا؛ فإن الفكرة هي مقولة محددة نريد أن نمررها للطفل، وينتج عنها سلوك حميد أو عادة أو فهم لموضوع ما، وبالتالي، فإن الأفكار التي يمكن أن نطرحها لمسرح الطفل هي أفكار كثيرة جدًا، ولكنها في الغالب تتعلق بتربية الطموح والأخلاق، والعادات الجميلة.

أما عن مصادر الأفكار التي يمكن الاعتماد عليها في كتابة المسرحية فهي كثيرة، منها ما يمكن أن نستمده من الحوادث الحقيقية، أو الحكايات التاريخية والتراثية، وتعد الأساطير والملاحم من المصادر المهمة لأدب الطفل عامة، وللنصوص المسرحية خاصة. كم من النصوص المسرحية استلهمت من "كليلة ودمنة"، ومن " ألف ليلة وليلة"، ومن حكايات جحا ومغامراته، وكذلك من الأساطير وحكايات الأدب الشعبي، ذلك لأن "التراث يعد واحدًا من أهم مصادر الكتابة المسرحية، فعبر قراءة الموروث الثقافي أو تناقله شفهيًا أو تلقيه جماليًا عبر مشاهدة أثره يمكن استلهام أفكار عديدة لكتابة نصوص مسرحية. وقد وجدنا من خلال دراسة قمنا بها في عام ٢٠٠٧ أن معظم المسرحيات الموجهة للأطفال في تونس تستلهم مواضيعها من التراث؛ فمن جملة الأعمال المسرحية الموجهة للطفل والتي وضعت على ذمة المؤسسات الثقافية مدعمة في سنة ٢٠٠٧ وهي ٨٨ عملا، منها ٣٩ عملا محترفا و٤٩ عملا هاويا، وجدنا ٢٩ عنوانا صريح الدلالة في إيحائه بالتراث؛ أي إن ثلث العناوين ذات علاقة بالتراث انطلاقا من العنوان. يعني ذلك أن بقية الأعمال ليست ذات صلة بالتراث في محتواها. لقد كان التراث منبعًا أساسيا للأعمال المسرحية الموجهة للطفل سواء في الشكل أو في المضمون، إذ لم يقتصر الأمر على النهل من التراث العربي، بل نهلت بعض الأعمال من التراث الإنساني عموما سواء كان فارسيًا، أو هنديًا، أو أوروبيًا، أو يابانيًا؛ فنص مسرحية "الإسكافي والمصرفي" اقتبسه كمال علاوي عن "جلفدان". إن اختيار ما يتناسب مع حاجة الطفل من التراث أمر هام"[١٣]، ولا يمكن أن نغفل خيال المؤلفين بوصفه واحدًا من أهم مصادر نصوص الأطفال، خاصة نصوص الخيال العلمي، والحكايات التي تعرض لعوالم مغرقة في الخيال واللاواقعية.

[١٣] زهير بن ترديت، مسرح الطفل، أسرار الكتابة وخفايا الإخراج، دار المنوال للنشر، تونس، ٢٠١٥، ص ٥٨

وبصفة عامة، نحن "نريد المسرحية التي تهتم بالموضوعات الفنية والحكايات الشعبية والمضيئة من التراث عامة، وحكايات الطفولة، والأساطير، والمشكلات المعاصرة، والخيال العلمي التي ترفض التعقيد، والفذلكة، والغموض. والتي تهتم بالحركة واللعب وتراعي استيعاب ومشاعر الأطفال، وتبتعد عن الطول وتميل إلى التشويق والإثارة والمتعة والجذب وشد الانتباه، وتعطي مساحة كبيرة للفرح والجمال واللون والخيال، والموسيقى، والرقص، والإيقاع. نريد المسرحية المعاصرة التي تنهض على دعائم الفن والتربية وسيكولوجية الطفل، ونريد المسرحية الطفلية المعاصرة التي تركز على الحبكة المدروسة والبناء الدرامي المحكم، والشخصية النامية الدافئة ذات الحضور الفني المتميز والمعالم الواضحة، وهي المسرحية التي تهتم بالزمكانية، وتركز على السينوغرافيا، وتغني خيال الطفل وحواسه، وتعطيه الثقة بنفسه، وتشيع لديه جوًا نفسيًا مريحا، وتؤثر فيه وتفتق إبداعه، نريد المسرحية التي تخاطب إنسانية الإنسان وتربطه بقيمه وتراثه وعقيدته ووطنه وقوميته، وتتبع مرحلته العمرية وتدفع المشاركات الوجدانية، وتعلمه ضبط النفس وتطور مهاراته القيادية وتكسبه الثقة بنفسه، وتخلصه من الكبت وتفتح ذهنه وتبسط مواده الدراسية"[١٤].

٢ - الشخصيات

تمثل شخصيات المسرحية إحدى أهم عناصر النص المسرحي، فهي التي تحمل الأفكار وتعبر عنها وترسخها في ذهن المتلقي من خلال الأفعال الدرامية التي تجسدها على خشبة المسرح، فعن طريق هذه الشخصيات تشيد الحبكة الدرامية، ويحتدم الصراع بين إراداتهم. وللشخصيات المسرحية أبعاد خارجية وداخلية، هي: البعد المادي الذي يهتم بشكل الشخصية الخارجي من حيث الطول، والوزن، واللون، والعمر، والحالة الصحية العامة وطريقة مشي الشخصية، وكل ما يتعلق بمظهرها الخارجي، أما البعد الثاني فهو البعد الاجتماعي الذي يهتم بالبيئة التي تعيش فيها الشخصية، وهو يتعلق بالمستوى التعليمي، والاجتماعي، والمستوى المادي، والطريقة التي تتحدث بها الشخصية، والمستوى الثقافي، والفكري والمعرفي للشخصية، أما البعد الثالث والأخير فهو البعد النفسي الذي يهتم بالمتغيرات الشعورية التي تؤثر في البنية النفسية للشخصية، وبالرغم من أن تفاعل البعد المادي مع البعد الاجتماعي يؤثر أحيانًا في البنية النفسية للشخصية، إلا أن البعد النفسي في الغالب يتشكل وفق اعتبارات تخرج عن سياق هذا التفاعل، ففي فترات الحروب الكبرى مثل الحربين العالمية الأولى والثانية تأثر البعد النفسي لغالبية البشر كنتيجة مباشرة للآثار التي خلفتها الحرب، خاصة فيما يتعلق بالشق الاجتماعي على مستوى التدمير الذي أصاب الحياة الاجتماعية والفقد الأسري الذي لم ينج منه إلا أقل القليل من البشر في العالم بأسره، وعلى الكاتب أن يرسم شخصيته بعناية فائقة وأن يكونها كاملة في ذهنه قبل أن ينطقها أي جملة حوارية، وذلك حتى تتحقق الوحدة العضوية للشخصية، فتقوم بفعل درامي في موقف ما يتسق مع باقي الأفعال في المواقف الأخرى، كما يتسق مع البنية الشاملة للشخصية.

إن التعجل في أن تنطق الشخصية بجمل حوارية من شأنه أن يجعل الشخصية تأتي بمتناقضات في مواقف مختلفة، وبالتالي فإن الكاتب المسرحي الجيد يجب أن يرسم شخصيته بعناية فائقة تنصب على خلق شخصية متسقة مع ذاتها ومنسجمة مع بيئتها الاجتماعية والفكرية، وتنبع أفعالها من دوافع داخلية تلقائية يصدقها جمهور التلقي، إن السبيل الأمثل لتحقيق هذه الفرضيات يأتي من إسقاط الشخصية على شخصية واقعية أو حتى شخصية مستقاة من فيلم، أو رواية، أو مسرحية، أو أي مصدر فني حتى يضمن الكاتب أن تأتي الشخصية بأفعال تتناسب مع مكوناتها الداخلية والخارجية، وكما يقول لاجوس أجري في كتابة "فن كتابة المسرحية: "إن الشخصية المسرحية تحمل بذور تطورها منذ البداية"[١٥]، وهو ما يعني أن الشخصية المسرحية هي عبارة عن مجموعة من المكوناتٍ الداخلية التي يتم ترجمتها إلى سلوك فعلي على مدار حياتها في النص المسرحي، ولنأخذ مثالا من شخصية "نورا" في مسرحية "بيت

[١٤] مجموعة مؤلفين، إعداد: هيثم يحيى الخواجة، سلسلة النصوص، نصوص مسرحية للأطفال، دائرة الثقافة والإعلام، حكومة الشارقة، ٢٠٠٥، ص ص ١٥، ١٦

[١٥] لاجوس أجري، فن كتابة المسرحية، مكتبة الأسرة، الهيئة العامة للكتاب، ٢٠٠٧، ص ٣٤

الدمية"، هذه المرأة التي يراها زوجها أنها مجرد دمية، وأنها لا تقوى على القيام بأي فعل جاد، لم يكن من الممكن أن نصدق أنها يمكن أن تترك بيت الزوجية وتغلق الباب بشكل يجعل دوي غلقه يسمع في كل أنحاء أوروبا، إلا إذا كان المؤلف النرويجي "هينرك إبسن" قد وضع جذوراً للشخصية منذ بداية المسرحية تمثل إرهاصات لهذا الفعل الذي قد يبدو متناقضًا مع "نورا" الطفلة التي تجري وتلعب، والتي يشبهها زوجها "هيلمر" بالأرنبة الصغيرة والعصفور المغرد، وتمثلت هذه البذرة الإرهاصة في الأفعال التي قامت بها "نورا" مع زوجها والتي تشي بقدرتها على تحمل المسؤولية.

على الجانب الآخر، تسعى "مس ليند" صديقة "نورا" طوال المسرحية لأن تنقذ صديقتها بمحاولات كثيرة للحصول على الكمبيالة التي زورتها صديقتها، والتي توجد في حوزة حبيبها القديم "كروجشتاد"، وعندما تحصل على الخطاب وبداخله الكمبيالة المزورة بعد عناء طويل في نهاية المسرحية، ترفض أن تسلمها لصديقتها وتصر على أن يقوم "كروجشتاد" بوضع الخطاب في صندق بريد البيت فيراه الزوج وتقع المشكلة التي تترك "نورا" البيت على أثرها، وقد يرى البعض في هذا السلوك من "مدام ليند" تناقضًا، لأن التي سعت للحصول على الكمبيالة المزورة لإنقاذ البيت هي ذاتها التي أصرت على تسليم الخطاب وبداخله الكمبيالة للزوج وهو ما هدم البيت، لكن البذرة التي وضعها المؤلف "هينرك إبسن" في بداية المسرحية على لسان "مدام ليند" تدل بوضوح على أن هذه السيدة تفضل أن يقوم البيت على الصدق، وتصف إنكار الحقائق عن الزوج بأنه جنون وحماقة:

"ليند لا يخول القانون للزوجة أن تعقد قرضًا دون موافقة زوجها ... ومنذ ذلك الحين لم تكشفي السر لزوجك؟ ... حماقة أن يتم ذلك دون علم منه"[١٦]

وهو ما يعني أنها تفضل أن ينهدم البيت، على أن يظل موجودًا على أساس من الغش والخداع، ذلك لأن الصدق صفة أساسية من صفات الشخصية، إنها تكره الكذب والمداراة، وتسعى دائمًا لإظهار الحقائق، عكس "نورا" التي أخفت عن زوجها أنها اقترضت الأموال، كما أخفت عنه أنها قامت بالإنفاق على مرضه، وكذلك أخفت عنه أيضا أنها قامت بجريمة كبرى هي التزوير، وهو ما أدى إلى دمار البيت في النهاية. إن مس ليند التي تقول إن البيت لا بد أن يقوم على الصراحة تفضل أن يهدم البيت على أن يقوم على أكاذيب، وبالتالي فهذا هو ما يمكن أن نطلق عليه البذرة التي وضعها الكاتب في البداية حتى نتعرف على الشخصية، كما أن هذه الشخصية بهذا السلوك تتسم بالوحدة العضوية، فهي تتصرف بطريقة واحدة في جميع المواقف.

وفي مسرحية "صياد العفاريت" نجد أن الجد الذي يحكم بين الأطفال هو شخصية تتسم بالحكمة والعدالة في طرح الآراء، وبالتالي فهو لم يتعجل في أن يطرح رأيه في الفريقين المتنازعين، وإنما قام بقص حكاية يمكن للطفل من خلالها أن يستنتج من هو على صواب، ومن على خطأ، وهو ما يساعد على إعمال خيال الأطفال من المتلقين، وإذا ما توغلنا داخل الحكاية التي يقصها الجد نجد شخصية الطفل "حمادة" الذي يعد واحدًا من الكائنات التي تستهين بقيمة العمل، هو شخص يفتقد للطموح وللرغبة في العمل، لا يعرف معنى التخطيط لمستقبله، وكل ما يعنيه هو الألعاب التي يلعبها على الكومبيوتر، وهو يجلس منتظرًا الآمال تتحقق من خلال حلول ميتافيزيقية لا تتطلب منه جهدًا أو عملا، إنه يفتقد للدافعية، وليس لديه أي أهداف يسعى لتحقيقها، وكان لا بد أن تنعكس هذه الصفات على أفعال الشخصية في المسرحية، فهو دائمًا يجلس أمام شاشة الكومبيوتر كي يلعب، وهو لا يفي بوعوده لأخته، وبالتالي فهو يوهمها أنه سينام ، ولا يفعل، بل إنه يعود -بعد أن تغادر أخته الغرفة- ويجلس كي يلعب على الكومبيوتر عددًا من الساعات تفوق طاقة تحمله، حتى أنه ينام وهو يلعب من فرط التعب. كل هذه الطاقة لا يحسن توجيهها لأفعال جادة، إنما يوجهها لأفعال تقوده بإصرار غريب إلى الفشل.

وتأتي شخصية "بوسي" أخته الكبرى على النقيض تمامًا، فهي منظمة جدًا في حياتها، وتعرف الواجبات المطلوبة منها فتقوم بها في أوقاتها، وهي أيضًا تمارس دورها بوصفها أخت كبرى، فتنصح أخاها الأصغر أن يتوقف عن اللعب، ويفكر فيما يريد أن يحققه في المستقبل،

[١٦] هينرك إبسن، بيت الدمية، ترجمة: كامل يوسف، دار المدى للثقافة والنشر، لبنان، ٢٠٠٧، ص٣٠

وعندما تستمع لردوده السلبية تعمل جاهدة على أن تعدل من أفكاره وسلوكه، وفي عالم الجن نجد شخصية "عفير" ، وهو العفريت الصغير الفاشل الذي قضى سنوات طويلة من عمره في أن يمر من مرحلة الحضانة، ولكنه لم يستطع ذلك لإنه كان يركز فقط على اللعب والهرب بعيدًا عن إتمام أي مسؤوليات، إنه قرين "حمادة" في العالم الآخر، فهو لا يتطلع لأي آمال، وليس لديه أي طموحات، وبالتالي فعندما خرج لـ "حمادة" من القمقم اعتمد على "حمادة" بنفس الدرجة التي اعتمد "حمادة" عليه بها، وبالتالي فقد فشلت كل منهما في تحقيق أي من الآمال التي تمنياها، ذلك لأنهما طلباها من عالم الجن والعفاريت، ولم يسع أي منهما لتحقيقها بكده وعرقه، أما العفريت الديجيتال "مرمر" فهو شخص يقوم بعمله بجدية، ولديه منظومة فكرية يسير في الحياة على نهجها، فقد قرر أن يكافئ من يخرجه بتحقيق ثلاث أمنيات له، وعندما تأخر الشخص الموعود في إخراجه للنور؛ قرر أن يخفض هذه الأمنيات إلى أمنية واحدة فقط، وعندما مرت سنوات طويلة دون أن يخرجه أحد قرر أن يقتل من يخرجه، وبغض النظر عن اتفاقنا أو اختلافنا مع منظومة مرمر الفكرية؛ إلا أنه في النهاية هو كائن يفكر، ويتخذ قرارات وهو كذلك يقوم بعمله على أكمل وجه.

وكما نرى، فإن لكل شخصية خصوصيتها الدرامية، وما يجب أن يركز عليه الكاتب هو أن هذه الشخصيات لا بد وأن تبنى متسقة مع ذاتها، وبالتالي تأتي الأفعال كلها منسجمة مع مكوناتها المختلفة، والسؤال هنا: هل يمكن أن يبدأ المؤلف في كتابة الحوار والشخصيات غير مكتملة؟ الإجابة السهلة هي لا، ولكن، لماذا؟ الإجابة تكمن في أن هذا الفعل محفوف بمخاطر جمة، ولا يمكن أن يقود إلا لنص مسرحي مهترئ، إن مجرد الإعجاب بشكل الشخصية الخارجي، أو بأحد جوانبها النفسية، أو الاجتماعية، لا يكفي كي تنطق الشخصية بأول جملة حوارية على لسانها، ذلك لأن هذه الشخصية سوف تتعرض لمواقف مختلفة لن تستطيع أن تعبر فيها عن أفعال متسقة وستعيش وتتفاعل وتقوم بأفعال غير متسقة في بناء هش غير مكتمل. قبل البدء في كتابة الحوار لا بد أن نتأكد أن هذه الشخصية سوف تتصرف بما يتفق ومكوناتها المتباينة المتداخلة الكثيرة، ولنأخذ نموذجًا من الواقع، فكل إنسان يتكون من مزيج من عوامل كثيرة مختلفة قد يقوم بعضها على التناقض فلا يوجد طيبون بنسبة ١٠٠٪، كما أنه لا يوجد أشرار بنسبة ١٠٠٪، ولكن كل إنسان هو خليط من النوعين من الصفات، بل إن الشخص الواحد قد تتنازعه متناقضات تدهش المتفاعلين معه، إن وحدة الشخصية العضوية التي تقوم عادة على الاتساق؛ يمكن أن تقوم في أحيان أخرى على التناقض والتنافر في الصفات، والأفعال كذلك، وليس أدل على ذلك من شخصية "مس جوليا" في مسرحية "مس جوليا" للكاتب السويدي "أوجست سترندبرج" التي ورثت عن أمها بعض التناقضات والتي يصفها جان بقوله:

"جان إن الآنسة جوليا تغالي في بعض الأمور ... ولا تغالي بالقدر اللازم في أمور أخرى ... تمامًا كأمها الكونتيسة حال حياتها ... كانت تلبس ثوبها حتى تتسخ أساوره ... ولكنها كانت تصر على أن تضع على أساورها أزرارًا محلاة بالتيجان ... أما عن السيدة الشابة فإنها لا تعنى العناية الكافية بنفسها وبهندامها ... الآن فقط وهي ترقص في ساحة الجرن انتزعت حارس الصيد من آنا وطلبت منه أن يرقص معها"[١٧]

إن جان هنا يتحدث عن مغالاة الآنسة جوليا في بعض الأمور، وهو ما يعني أنها متشددة جدًا في هذه الأمور، ويصفها بأنها تشبه أمها الكونتيسة حال حياتها، فالأم كانت تلبس الثوب حتى تتسخ أساوره، ولكنها كانت تصر أن تكون هذه الأساور محلاة بالتيجان الملكية، وهما أمران متناقضان، فمن يهتم بوضع التيجان الملكية؛ لا بد أن يضعهم في بيئة تليق بقيمتهم، فيجب أن يتأكد أن التاج موضوع على أساور نظيفة، ويعود جان ليتحدث عن الآنسة جوليا بأنها لا تعتني العناية الكافية بنفسها، وبملابسها، وهو ما يتعارض مع وضعيتها الاجتماعية بوصفها "الكونتيسة" ابنة "الكونت" كما يشير إلى نوع آخر من سلوكها؛ وهي أنها كانت ترقص في ساحة الجرن مع أحد خدمها، وهو أيضا تصرف لا يليق بها، وفي موضع، تتحدث كريستين نفسها عن تناقض جوليا:

[١٧] أوجست سترندبرج، الآنسة جوليا، ترجمة: محمد توفيق مصطفى، الباسل للطباعة والنشر، القاهرة، ٢٠٢٢، ص٨

"كريستين أنا لا أستطيع أن أصدق ... السيدة الشابة تطلق الرصاص على كلبتها المسكينة لأنها كانت تتجول مع كلب البواب ... هل يمكن أن ... لن أبقى في هذا البيت أبدًا"[١٨]

وتقصد كريستين هنا أن الآنسة جوليا التي قتلت كلبتها لأنها كانت تتجول مع كلبة البواب هي نفسها تقوم بممارسة أفعال لا أخلاقية مع خادمها، فهي وإن كانت تصر على احترام التباعد الطبقي فيما يتعلق بكلبتها؛ إلا أنها لم تنفذ هذا التباعد في سلوكها الشخصي.

الخلاصة، إن اكتمال الشخصية بجميع جوانبها في ذهن المؤلف هو شرط أساسي كي يبدأ هذا المؤلف في وضع جمل حوارية على لسان الشخصية، هذا الاكتمال قد يستغرق وقتًا طويلا يمكن أن يصل إلى عام كامل، ولكن بقدر ما يستغرق من وقت طويل؛ بقدر ما يؤدي لتقديم شخصية مكتملة تتحقق فيها عناصر الوحدة العضوية، وبالتالي تتسق أفعالها مع أقوالها، وكذلك تنسجم هذه الأفعال في موقف ما مع أفعال أخرى مختلفة في مواقف مغايرة، وفي النهاية يمكن أن نشبه نمو الشخصية بفترة الحمل التي يظل فيها الجنين في بطن أمه حتى يكتمل نموه، وإذا ما نزل إلى الدنيا قبل هذا الاجتماع فإنه إما أن يعيش مشوهًا أو أن يموت، كذلك الحال بالنسبة للشخصيات الدرامية، لا بد أن يتم بناء جميع أبعادها ومكوناتها الداخلية والخارجية وآرائها وأفكارها وبيئتها وطريقة مشيها وطريقة حديثها وطريقة تفكيرها وضميرها وعلاقتها بالشخصيات الأخرى وعلاقتها بالمجتمع وكل ما يتعلق بهذه الشخصية من مكونات تؤثر على سلوكها وعلى طريقة قيادتها لمصيرها في نهاية المسرحية، عندما يتحقق هذا الاكتمال بجانب تحقق اكتمال آخر في بقية عناصر النص المسرحي مثل الحبكة والبناء الدرامي والحدث وخلافه يمكن أن يبدأ المؤلف في كتابة أول جملة حوارية في النص المسرحي، وعندها يمكن أن يولد نصًا مسرحيًا قويًا تتحقق فيه كل عناصر الجدة والقوة الدرامية، فيعيش طويلا متجاوزًا كل الحدود الزمنية والمكانية، حتى لو انطلق من قضية شديدة المحلية ... شديدة الخصوصية.

٣ - الحوار واللغة

الحوار هو ما يميز المسرحية عن غيرها من الأنواع الأدبية والفنية الأخرى، فكاتب القصة القصيرة والطويلة والرواية، وغيرها من الأنواع الأدبية المماثلة، لديه فرصة كبيرة للسرد المتأنق والوصف التفصيلي، لا حدود لما يمكن أن تحتويه هذه الأنواع الأدبية من مساحات لوصف المشاعر أو الأماكن، أو حتى الطريقة التي تقوم بها الشخصيات بالأفعال، أما المسرحية فلا يمكن أن تمضي دون حوار، وهو أمر يصعب جدًا من مهمة الكاتب المسرحي، وبالرغم من احتواء المسرحية على نص غير حواري؛ إلا أن هذا النص غير الحواري هو أيضًا تحكمه الكثير من الشروط، ففي الرواية يمكن أن نقول إن الشخصية تعاني الأرق، ونتعمق في وصف دلالات هذا الأرق، أما في المسرح فلا بد أن نعبر عن هذا الأرق بالجمل الحوارية التي تنطقها الشخصية ذاتها بالأداء الحي، أو عن طريق مناجاة فردية يعبر عنها بالمقاطع الصوتية المسجلة، كما يمكن أن يأتي توصيف هذا الأرق على لسان شخصية أخرى موجودة في المشهد ذاته، لا يهم من القائل، ما يهم أن توصيف الحالة يتأتى على لسان شخصية مسرحية بواسطة جمل حوارية.

في بداية الرواية يمكن أن يسهب الكاتب في وصف الأماكن والأزمنة وطبيعة الشخصيات وأوضاعها الاجتماعية أو الاقتصادية، وحتى الحالات النفسية التي تعتريها، وتاريخها وعلاقاتها بالشخصيات الأخرى، وأكثر من ذلك بكثير، فكاتب الرواية لديه حرية كبيرة في اختيار الكلمات والطرق التي يمهد بها القارئ لما سيمر عليه من أحداث وصراعات، كذلك الحال في بداية المسرحية، حيث يتحتم على المؤلف أن يقدم المؤلف للجمهور المعلومات الكافية التي تمكنهم من فهم ومتابعة المسرحية، وهو ما يطلق عليه العرض Exposition أو المعلوماتية، لكن الاختلاف يكمن في أن مؤلف النص المسرحي عليه أن يقدم أكبر قدر من المعلومات فقط عن طريق الحوار، أما النص غير الحواري فيشمل الإرشادات المتعلقة بوصف المنظر المسرحي وباقي العناصر التقنية التي يراها المؤلف مناسبة لتقديم العرض، والإرشادات المهمة هي ما يكتبه المؤلف بين الأقواس

[١٨] نفسه، ص٦٢

والتي تصف حالة الشخصية أو ملابسها أو حركتها، إنها إرشادات تفيد جدًا في تحويل النص إلى عرض، ولكنها مقيدة بما يمكن تحويله لأفعال، ولا يمكن أن تستخدم بإسهاب في وصف حالات شعورية داخلية مثلا كما يحدث في الرواية.

من هنا تأتي أهمية الجمل الحوارية التي تمثل وسيلة الاتصال الأهم بين المسرحية وجمهور المتلقين، ونأخذ مثالا عن مسرحية "بيت الدمية" للكاتب النرويجي "هينرك إبسن". إن الأحداث التي مرت بـ"نورا"، وزوجها "هيلمر" تقدر بثماني سنوات تمثل عمر حياتهما الزوجية، وعلى الرغم من أن الزوجين واجها مواقف عصيبة على مر سنوات زواجهما مثل: مرض زوجها العضال، واضطرارها للاقتراض، وكذلك للتزوير، والكذب على زوجها وانكار كل هذه الأفعال؛ فإن المؤلف "هينرك إبسن" فضل أن يبدأ مسرحيته من الثلاثة أشهر الأخيرة من حياتهما الزوجية، وهو ما ترتب عليه بالتأكيد قيامه بإيجاد وسيلة لطرح المعلومات المتعلقة بالفترة التي سبقت هذه الأشهر الثلاثة، وهي سبع سنوات وتسعة أشهر. لم يكن الأمر سهلًا، لأن وسائل السرد التي تتوفر في الرواية وغيرها من الوسائل الأدبية لا تتوفر هنا في النص المسرحي، وكان لا بد من منح الجمهور القدر الكافي من المعلومات التي تمكنه من متابعة ما يجري من أحداث من خلال العرض المعلوماتية- Exposition- من خلال الحوار في المشاهد الأولى للمسرحية، وهو ما تم في المشهد الذي جمع "نورا" بـ "هيلمر" الذي نعرف من خلاله أن الزوج نال ترقية في عمله وأصبح مديرًا للبنك، ونعرف أيضًا أن هذه الأسرة الصغيرة واجهت الكثير من الصعوبات المادية، إلا أنهما الآن على مشارف التخلص من هذه الكبوة المادية، وفي المشهد الثاني تأتي "مدام ليند" صديقة "نورا" التي لم ترها لسنوات طويلة، ومن خلال حديثهما معا نكتشف مرض هيلمر وقيام نورا بدور مهم في رحلة علاجه في جنوب إيطاليا.

كان هذا هو الحل الأمثل لطرح المعلوماتية من خلال الحوار وهو بالتأكيد أصعب بكثير من القيام بسرد ما حدث في رواية أو قصة، وبالرغم من تحديد وسيلة المعلوماتية بالحوار الذي يمكن أن يقيد المعلومات أو يحد منها؛ إلا أن كل المعلومات وصلت بوضوح في وسيلة درامية جاذبة، وهو ما يؤكد الدور الوظيفي للحوار بتقديم المعلومات الضرورية للمتلقي كي يفهم ما يدور من أحداث، كما أنه يدفع الحدث المسرحي للأمام، وكذلك يوضح طبيعة الصراع. إن الاسهاب في الجمل الحوارية، والإكثار منها بغير داع درامي يمكن أن يعرض تماسك المسرحية للخطر، وبالتالي يتحتم أن يقوم الحوار بالوظائف المشار إليها في أقل عدد من الجمل والكلمات، والقاعدة الذهبية تنص على أن أي جملة حوارية يمكن حذفها طالما لم تنهدم المسرحية بهدها. وتبقى فقط الجمل الحوارية التي يترتب على الاستغناء عنها خلل في بنية النص، أو معلوماته، أو أحداثه، أو بنيته الدرامية، كما أن الحوار المسرحي لا بد أن يفصح عن طبيعة الشخصية، ومكنوناتها الداخلية، ويؤكد الصراع ويوضح أطرافه ونوعه.

إن "الحوار المسرحي الذي يعتبر ناجحًا هو الحوار الدرامي الذي يبتعد عن روح الجدل والمناقشة التي تصيب الحركة بالركود والجمهور بالملل، فمن الواجب أن يكون الحوار دافعًا للحركة نحو النمو والتطور باستمرار حتى يصبح الحوار في ذاته ضربًا من الحركة الدرامية وعنصرًا من عناصرها، وكلما كان الحوار موجزًا سريعًا ساعد ذلك في إنجاح المسرحية، فالحوار الطويل يرهق الممثل، كما أنه يصيب الحركة الدرامية بالبطء، وأحيانا بالركود القاتل، ومن الواجب أن يكون الحوار وثيق الصلة بالأحداث، ونابعًا منها، وأن يتجنب كل استطراد مبني على تداعي الأفكار حتى يظل الحوار في خدمة الأحداث وتطويرها"[١٩].

والحوار يتم بلغة تتناسب والشخصيات التي تنطقها، بهدف التواصل بين هذه الشخصيات لتأكيد الفكرة، وتحديد وجهة الصراع، ومن المعروف أن "اللغة هي وسيلة للتفاهم والاتصال بالآخرين، فيعبر الشخص عن نفسه كما يفهم ما يقوله الآخرون عن طريق اللغة؛ فالطفل في الشهور الأولى يكون اتصاله بالعالم الخارجي عن طريق الصياح، ثم يستطيع أن يميز الأصوات ونغماتها، وفي الشهر السادس يخرج بعض المقاطع؛ مثل: بابا وماما، وفي نهاية السنة الأولى يكون

[١٩] فؤاد رضا رشدي، صلاح السقا، عرائسنا العزيزة تحياتي، وزارة الثقافة، المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية، إدارة النشر والترجمة، القاهرة، ١٩٩٢، ص ص ١١٦ و١١٧

محصوله اللغوي قد بلغ من ست لعشر كلمات صغيرة يعبر بها عن احتياجاته الأساسية"[٢٠]، لذا؛ فإن الحوار المسرحي يقدم بلغة تتضمن قاموسًا بمفردات تتناسب والبيئة الاجتماعية للشخصية وإن كان الأمر كذلك، فلا بد لهذا القاموس أن يتغير بتغير خريطة السلطة في المسرحية، ولنأخذ مثالا من مسرحية "مس جوليا" للكاتب السويدي "أوجست سترندبرج"، إن الآنسة "جوليا" هي الكونتيسة ابنة الكونت، وبالتالي فهي تتحدث بقاموس لغوي يتضمن مفردات تتناسب مع وضعيتها الاجتماعية، إنها تتحدث باللغة الفرنسية أحيانًا، وبالسويدية الفصيحة أحيانًا أخرى، ولكن في كل الأحوال هي تنطق بكلمات راقية تتناسب وبيئتها الاجتماعية. على الجانب الآخر، فإن "جان" خادم الآنسة "جوليا" من المفترض أن يتحدث بلغة شعبية تتناسب مع وضعيته الاجتماعية كخادم، ولكنه يتحدث بلغة منمقة تثير انتباه الآنسة جوليا فتسأله:

"جان إن تواضعي الطبيعي لا يسمح لي بأن أعتقد أنك توجهين مدحًا صادقًا لإنسان مثلى ... لذا؛ فإنى أسمح لنفسي أن أفترض أنك تبالغين أو كما يقال تجاملين

جوليا أين تعلمت الكلام بهذه اللغة؟ لا بد أنك تذهب إلى المسرح كثيرًا"[٢١]

أما كريستين الخادمة خطيبة جان، فهي تتحدث باللغة الشعبية التي تتناسب مع وضعيتها الاجتماعية، فهي شخص غير مثقف، ولكنها متدينة، وبالتالي فإن مرجعية حديثها عادة ما تتضمن كلمات من الإنجيل وتعاليمه، إذن، نحن أمام ثلاث شخصيات: الآنسة "جوليا" بمستواها الاجتماعي الراقي ومفرداتها المنتقاة، و"جان" الذي ينطق بألفاظ منتقاة وبأسلوب كلام منمق رغم انتمائه للطبقة الدنيا؛ لأنه يعمل سائقا للكونت، وبالتالي فهو اعتاد أن يستمع لهذه الجمل المنمقة من الكونت وأصدقائه، كما أنه يذهب إلى المسرح كثيرًا كما أفادت الآنسة "جوليا"، ففي هذا الوقت كان المسرح يعد واحدًا من أهم مصادر الثقافة، أما "كريستين" فهي تتحدث لغة بسيطة تتناسب مع وضعيتها كخادمة، وإن كانت تغلب عليها هذه الجمل الكلمات التي تتمسك بأهداب الدين وتعاليمه.

"كرستين نعم سيدي يبيع الشوفان المسروق من إسطبل الكونت ... تعال معي إلى الكنيسة أنت في حاجة إلى صلاة طويلة بعد كل ما فعلت

جان لن أذهب إلى الكنيسة اليوم ... يمكنك أن تذهبي وحدك وتعترفي بأعمالك"[٢٢]

لكن الأمر لا يتم على وتيرة واحدة طوال المسرحية، فالسيد "جان" تتغير لهجته، ويتبدل أسلوبه، ويستخدم قاموسًا لغويًا فيه من المفردات ما يتناسب مع وضعيته الأصلية كخادم، وبعد أن قام باغتصاب سيدته "جوليا"، أصبح لا يفكر إلا في الهرب بعد أن يدفعها لسرقة خزانة أبيها الكونت، وهنا تغيرت مفردات قاموسه اللغوي:

"جوليا لا ... فالحقير حقير

جان والبغي بغي

جوليا يا إلهي في سماواتك، ضع حدًا لهذه التعاسة ... انتشلني من الدنس الذي أتردى فيه ... نجني ... نجني"[٢٣]

إنه ينهال عليها بالشتائم التي تعبر عن رأيه الحقيقي فيها بعد أن تمركز هو في محل السلطة الأعلى بفعلته التي أفقدتها عذريتها، وهنا يلجأ لقاموسه اللغوي الذي يحتوي على مفردات بيئته الأصلية التي طالما أخفاها في فترةٍ تأنقه وتمثله بالرجل المهذب لجذب انتباه سيدته، وهو ما يؤكد أن الشخصية المسرحية عادة ما تستخدم قاموسًا لغويًا يتناسب مع بيئتها الاجتماعية، ولكن هذا القاموس يتطور بتطور أحداث المسرحية، وبتغير أماكن السلطة بالنسبة لكل شخصية في علاقاتها بالشخصيات الأخرى. وخلاصة القول، إن الحوار المسرحي يجب أن يتم بأقل عدد من الكلمات، وبقدرة فائقة على التعبير عن الموقف الدرامي، وأن يدفع حدث المسرحية

[٢٠] كلير فهيم، أطفالنا وحاجاتهم النفسية، كتاب اليوم الطبي، القاهرة، ١٩٨٣، ص ٣٣

[٢١] السابق نفسه، ص١٦

[٢٢] نفسه، ص ص٧٩ – ٨٠

[٢٣] نفسه، ص٤٦

إلى الأمام بالطريقة التي تعبر عن سلطة الشخصية المسرحية، وبما لا يغفل وضعيتها الاجتماعية سواء الحقيقية التي يعرفها الجمهور، أو تلك التي تحاول الشخصية الانتساب إليها، حتى ولو جاءت على عكس واقعها.

وعلينا أن ندرك أنه "من الضروري دائما مراعاة مراحل النمو المختلفة عند تداول المسرحيات الموجهة للطفل، فيجب مراعاة إمكانات الفهم لدى جمهور الحاضرين من الأطفال، ويتحقق ذلك باختيار الموضوع الذي يناسب المشاهدين، ولغة حوار تتفق مع مستواهم اللغوي في صورة مشوقة غير معوقة ليسهل استيعابها، مع مراعاة أن تكون المادة العلمية المعروضة تتلاءم مع مستوى المشاهدين، وبذلك لا تتحول المسرحية إلى ما يشبه الدرس التعليمي"[٢٤]، إذ إن "اتباع تقسيمات للفئات العمرية في مسرح الطفل يحول دون وقوع أخطاء فادحة، تلك الأخطاء التي تخلط بين الفئات العمرية دون تمييز وتدقيق وتجمعها في عروض مسرحية هي الأخرى غير محددة ولا مقسمة، فترى فئة عمرية فيها العروض بشكل مبكر عروضًا غير مناسبة لها، كما تشاهد فئة أخرى عروضا تكون بالنسبة لها متأخرة، هكذا تضيع الكثير من الجهود والحقائق والأهداف، بين عملتي التبكير والتأخير العشوائية"[٢٥].

"فقبل سن الخامسة من الصعب أن يجذب المسرح انتباه الأطفال، ومن سن الخامسة إلى الثامنة- وهي سن الخيال- يجد الأطفال في القصص الخرافية والقصص التي تدور حول الحيوانات مادة خلابة، ومن سن الثامنة إلى الثانية عشرة- وهي مرحلة البحث عن البطولة- يزداد اهتمام الأولاد بالمسرحيات التي تتضمن عنصر الغموض والبطولة؛ فيثير حماسهم الأبطال الذين يقومون بأعمال جريئة أو يواجهون الأخطار، بينما تفضل البنات في هذه السن المسرحيات التي تدور حول العواطف الأسرية، وفي سن ما بعد الثانية عشرة إلى السادسة عشرة- وهي سن الرومانسية- يفضل الأطفال أن تمتزج المؤامرة بالعواطف، وتنجح مع جمهور هذه السن المسرحيات التي تدور حول القيادة والزعامة"[٢٦].

٤ - الحدث والحبكة

الحدث هو الفعل الدرامي الذي يكون في علاقته بباقي أحداث النص - التي سبقته والتي تليه - الحبكة، فالحبكة تعني القصة الكاملة التي تعرضها المسرحية مقسَّمة إلى أحداث جزئية، ويمكن أن نمثل الفارق بين الحدث والحبكة في السلسلة الذهبية التي تمثل في مجملها حبكة النص، في حين أن كل حلقة من حلقاتها تمثل حدثًا في ترابطه مع ما يسبقه من أحداث، وكذلك مع ما يليه، ولقد آثرت أن أتحدث عن الحدث والحبكة في آن واحد لوجود خلط كبير بينهما، فالحدث هو الفعل المسرحي الواحد، أما الحبكة فهي تسلسل أحداث المسرحية في نسيج متصل، خاصة ونحن نتحدث عن المسرحية التقليدية محكمة الصنع well-made play، ففي هذه المسرحية تتوالى أحداث المسرحية في نسيج محكم الصنع وفقا لقانون العلة (السبب والنتيجة)، بحيث يؤدي كل حدث إلى الحدث الذي يليه، فالطفل الصغير الذي يستيقظ في الصباح كي يذهب إلى المدرسة، يغسل وجهه، ثم يتناول طعام الإفطار، ثم يرتدي ملابسه، ثم ينزل إلى الشارع، فتصدمه سيارة، فيتم نقله إلى المستشفى، فتجرى له عملية جراحية ...إلخ. كل هذه فعل من هذه الأفعال يسمى حدثًا، وتوالي هذه الأحداث في هذا النسيج المحكم الذي يمثل فيه كل فعل سببًا لفعل تال، أو نتيجة للفعل السابق.

إذن، فإن "الحبكة هي الإطار أو المسار الذي يشقه الفعل أو الحدث الذي يجب ألا ينظر إليه على أنه مجرد حركة جسمية أو نشاط مادي ملموس، بل يمتد ليشمل كل ما تفعله الشخصيات سواء كانت تحارب في ميدان المعركة، أو تقع في الحب، أو تتخذ قرارات، أو تتجنبها، أو تتحدث عما يجيش بصدرها من مشاعر خاصة سواء توجهت بالحديث إلى الشخصيات الأخرى، أو إلى جمهور المشاهدين. فالحبكة هي الإطار أو المسار الذي يحدد نوعية الأحداث التي

[٢٤] عبد المنعم محمد حامد، مسرح العرائس، دار أبو الفضل للطباعة والتصوير، ١٩٩٤، ص ٩٥

[٢٥] يوسف عيدابي، نحو مسرح للطفل، وقائع ملتقى علمي، سلسلة الدراسات، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، الإمارات العربية المتحدة، ٢٠٠٢، ص ص ٤٠ - ٤٢

[٢٦] لمزيد من التفاصيل، انظر: مجموعة مؤلفون، الحركة الدراسية حول مسرح الطفل، سبق ذكره، ص ١٤٠- ١٤٤

ستتضمنها المسرحية، والنظام الذي ستتبعه في تدفقها الواحد بعد الآخر، وأي حدث يدخل في النسيج لا بد أن يكون مؤثرًا في الأحداث الأخرى، ومتأثرًا بها بطريقة أو بأخرى. فأي حدث هو سبب يؤدي إلى حدث آخر ينتج عنه، ويتولد منه، ولذلك فمكان وقوعه في السياق الدرامي لنص المسرحية ضرورة حتمية بحيث يؤدي أي تغيير في موقعه إلى اضطراب السياق كله"[٢٧].

تكمن أهمية الحبكة في أنها تحدد درجة التشويق التي تجذب الأطفال المتلقين، لذا؛ فهذه الحبكة لها شروط مهمة مثل أن تكون بسيطة وسهلة التتبع بقدر الإمكان، وتبتعد عن التداخلات المعقدة، وأن "تكون مناسبة الطول فكلما صغر سن الطفل كلما كان الملل أسرع في التسلل إليه، ويجب ألا تضم شخصيات كثيرة العدد، أو بها عقد ثانوية كثيرة، ويفضل الاعتماد على القالب القصصي المثير، وتقديم بداية مشوقة، وتقديم المعلومات الأساسية عن الشخصيات والمكان ومواقع الأحداث من خلال الحوار المسرحي، والوصول إلى الخاتمة العادلة، وأن تتسم المسرحية بروح الفكاهة، وأن يكون الحوار واضحًا تمامًا وقصيرًا ويقوم بدوره في دفع الحدث للأمام"[٢٨]، وإذا ما توافرت هذه الشروط؛ فإن الحبكة ستكون سريعة متدفقة سهلة الفهم تجذب انتباه الأطفال وتثير حماستهم.

الخطوط الدرامية التي تشكل حبكة نص (صياد العفاريت)

تشكل "الحبكة" التي تمثل "قصة المسرحية" التي تتكون من خلال مجموعة من "الأحداث" التي تتسلسل في يسر وانسيابية عبر خط يطلق عليه "الخط الدرامي"، وقد يتفرع منه خط درامي فرعي أو أكثر، وطريقة ترتيب الأحداث داخل هذا الخط – أو هذه الخطوط - يطلق عليها البناء الدرامي، إذن نحن أمام مجموعة من الأحداث، تكون الحبكة عبر خط درامي أو أكثر مرتبة في قالب يطلق عليه "البناء الدرامي" للنص المسرحي، وهذه "القصة يمكن أن تحتوي خطوطا فرعية تتسلل إلى الحبكة الرئيسة وتخرج منها. انتبه إلى ألا تضع هذه الخطوط الصغيرة وتبعد القارئ كليا عن القصة الرئيسة، فالخطوط الصغيرة يجب أن تعزز الحبكة الرئيسة، لا أن تختطف منها الخط الرئيس للقصة"[٢٩]

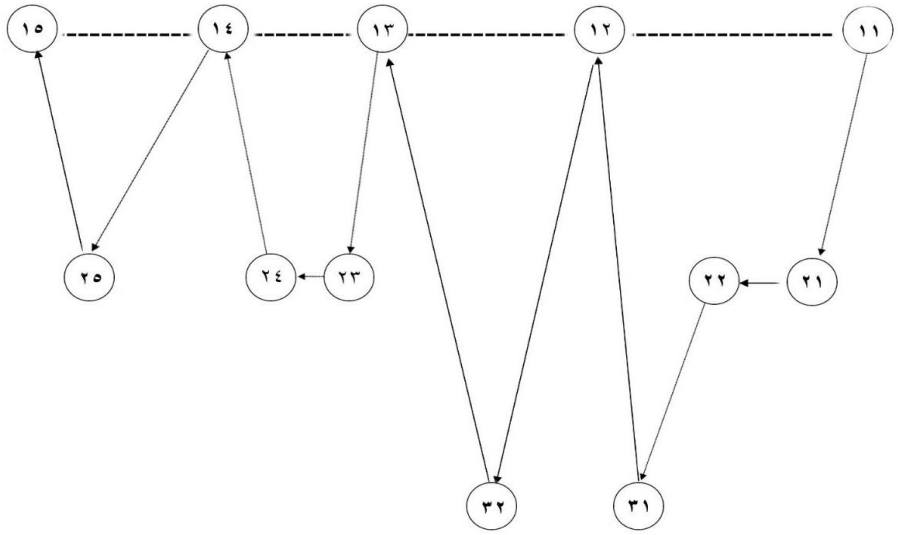
تتشكل حبكة نص "صياد العفاريت" وما يكونها من أحداث فرعية عبر ثلاثة خطوط درامية هي:

١ - الخط الدرامي الأول وهو الخط الرئيس	**يبدأ بالرقم ١ على اليسار ويتضمن خمسة أحداث وهي بالترتيب ١١، ١٢، ١٣، ١٤، ١٥**
٢ - الخط الدرامي الثاني (وهو الخط الفرعي الأول)	**يبدأ بالرقم ٢ على اليسار ويتضمن خمسة أحداث هي بالترتيب: ٢١، ٢٢، ٢٣، ٢٤، و٢٥**
٣ - الخط الدرامي الثالث (وهو الخط الدرامي الفرعي الثاني)	**يبدأ بالرقم ٣ على اليسار ويتضمن حدثان هما: ٣١، و٣٢.**

[٢٧] دليل النشاط المسرحي بالمدارس، إدارة نشاط الطالبات بمنطقة عسير، المملكة العربية السعودية، ١٤٣٧ هـ، ص ٢٠

[٢٨] لمزيد من التفاصيل، انظر: مجموعة مؤلفين، الحركة الدراسية حول مسرح الطفل، المكتبة العربية، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٧ ص ١٣٧– ١٤٠

[٢٩] ليندا استراد شان، الكتابة للأطفال، ترجمة ليلى صلاح لبابيدي، المركز القومي للترجمة فصل في القاهرة، ص ١٣٠



وقبل الدخول في أحداث الحبكة، يبدأ النص بتمهيد مزاج التلقي عبر تقنية السينما، حيث يدخل الأطفال المسرح وهم يشاهدون الأسماك الكبيرة وهي تجري لتأكل الأسماك الصغيرة، كما أن الأسماك الكبيرة ذاتها تهرب من الأسماك الأكبر منها التي تطاردها محاولة التهامها، وسط الشعاب المرجانية التي تتألق ألوانها على شاشة السينما، وهو ما يمهد الأطفال لطبيعة الصور التي سيشاهدونها في العرض.

تمهيد مزاج التلقي

اعتمد على تقنية السينما، حيث يدخل الأطفال لقاعة العرض المسرحي وهم يشاهدون لعبة صياد السمك التي يلعبها الطفل "حمادة"

يبدأ النص المسرحي بالخط الدرامي الأول من الحدث١١، الذي يتضمن المقدمة الغنائية الاستعراضية بالعنصر البشري حيث العراك الدائر بين فريقين من الأطفال، أحدهما يتبنى فكرة بذل الجهد من أجل تحقيق الطموحات والآخر متواكل يعتمد على الحظ والمصادفة في الوصول إلى لحظة تحقيق الحلم

"المجموعة ١ من الفاشلين: إحنا الأصحاب الشاطرين ... بنذاكر على طول ناجحين ... ولا يمكن نبقى وحياتنا جميلة كده يا سلام

المجموعة ٢ ونفرفش فرافيش: يا جماعة اللعب ده زيه مافيش ... وازاي من غيره يا ناس هنعيش؟ ... نتفسح ونذاكر ليه؟ بقى ده اسمه كلام؟"[٣٠]

ويتدخل الجد العجوز ليصحح المفاهيم الخاطئة عند فريق الأطفال المشاغبين من خلال سرد حكاية للأطفال، ومع بداية الحكاية التي يقصها الجد نتحول إلى الخط الدرامي الثاني بالحدث رقم ٢١، حيث يدور حوار بين "بوسي" و"حمادة" يمثل جزءا مهما من معلوماتية الحدث الجديد وهو أن "حمادة" الذي يمثل الفريق المشاكس يجادل أخته "بوسي" التي تمثل الفريق المجتهد، في القضية التي كانت مثارة مع الجد في المشهد الافتتاحي.

بوسي: طيب سيبك من الناس ... أنت عاوز تطلع إيه؟

[٣٠] جمال ياقوت، نصوص مسرحية للأطفال، الجزء الثالث، مؤسسة يسطرون للطباعة، القاهرة، ٢٠٢١، ص ص ٣٦، ٣٧

حمادة أنا عاوز أطلع صاحب
بوسي صاحب إيه؟
حمادة أي حاجة ... متفرقش ... صاحب مكتب ... صاحب مصنع ... أي حاجة يعني والسلام... يا سلام ... أروح الشغل براحتي ... واعمل اللي عاوزه في أي وقت ... وكمان ما روحش الشغل غير يومين بس في الأسبوع"[٣١]

وفي نهاية الحوار تغلق "بوسي" الكومبيوتر الذي كان "حمادة" يلعب عليه، وتدخل لتنام، ويبقى "حمادة" وحيدًا لننتقل إلى الحدث رقم ٢٢ حيث يجلس "حمادة" على جهاز الكومبيوتر، ويفتحه ويبدأ في ممارسة لعبة صياد السمك بحماس، يغالب "حمادة" النوم تدريجيًا فينام، ثم يأتي بإشارات حركية وصوتية تدل على دخوله حالة الحلم، وهو ما يزال جالسًا أمام الكومبيوتر المفتوح، ويدخل في غمار اللعبة – داخل الحلم - حتى يسمع صوت العفريت "عفير" يستنجد به من داخل القمقم، وهو ما يظهر على شاشة الكومبيوتر حيث نشاهد القمقم بين الأسماك التي تتحرك على الشاشة

"عفير" افتح القمقم ... خرجني ... خرجني
حمادة أستر يا رب ... انت مين؟
"عفير" أنا "عفير" بن عفركوش بن برتاكوش
حمادة وعاوز إيه يا أستاذ "عفير"؟"
"عفير" عاوزك تفتح القمقم وتطلعني ... أنا العفريت بتاع القمقم ... أنا محبوس في القمقم بقي لي ٧٠٠ سنة"[٣٢]

يدور نقاش بين العفريت "عفير" وحمادة، على أثره يعد "عفير" "حمادة" بتحقيق كل أحلامه، من هنا، يقوم "حمادة" بإخراج "عفير" من القمقم، إلا إنه يفاجأ بأنه قصير جدًا، لكن "عفير" يطمئنه بأنه يمتلك جينات العفرتة وأن كل ما عليه أن يذكره بطريقة استغلالها، يتعجب "حمادة" مما يحدث خاصة مع إخفاقات "عفير" الكثيرة، ويطلب من "عفير" أن يفسر أسباب فشله، ويبدأ "عفير" في سرد قصته، وهو ما ينقلنا إلى الخط الدرامي الثالث والذي يتعلق بقصة "عفير" في عالم الجن السفلي، حيث يبدأ الحدث رقم ٣١، وفيه نشاهد "عوفة" أم "عفير" وهي تتألم نتيجة طول فترة حملها في "عفير"، هذا الطفل الذي يبدو مشاكسًا من لحظات حمله الأولى، وينتهي هذا الحدث بولادة "عفير"، الذي نذهب منه إلى الحدث رقم ١٢ في الخط الدرامي الأول حيث يحكي الجد للأطفال عن المولود المشاكس

الجد بس يا سيدي ... بس يا ستي ... آدي بداية عم عفير ... جن صغير جدًا خالص ... بس تشوفه تقول ده كبير كان بيهز كل اخواته ... يشتم يضرب أي فقير ... يضرب واحد بوكس ف عينه ... واحد تاني في المناخير"[٣٣]

ونذهب مباشرة من ١٢ للخط الدرامي الثالث بالحدث رقم ٣٢ حيث يدور حوار بين "عفير" ووالده "عوف" ووالدته "عوفة" بعد أن يئس الأبوان من الطفل الفاشل بسبب تكرار مرات رسوب الطفل الصغير، وبالتالي يقرر الأب أن يلجأ إلى "ملك الجان" الذي يقوم بإصدار حكمه:

"ملك الجان قررنا نحن عفروك الحبروك المعفرت ملك مملكة الجان الحكم على التلميذ المذكور بتحويله إلى بخار وحبسه في القمقم وإلقائه في أعماق البحار ... وأن يتوقف نموه العمري عند مستوى الطفولة لحين اهتمامه بتنمية قدراته العقلية لأنه لا معني لنمو الجسد دون العقل ... وستظل فرصة خروجه من القمقم معلقة على أن يفتح القمقم يومًا ما بمحض المصادفة"[٣٤]

وينتهي هذا الحدث بصرخة "عفير" الحقوني، والتي نتوجه منها مباشرة إلى الخط الدرامي الأول في الحدث ١٣ والذي يتضمن أغنية تبدأ بكلمة "الحقوني" والتي تصف الحالة

[٣١] السابق نفسه، ص ص ٤٢، ٤٣
[٣٢] نفسه، ص٤٧
[٣٣] السابق نفسه ص ٥٥
[٣٤] نفسه، ص٦١

المزرية التي وصل إليها عفير، إن الذهاب من الخط الثالث للأول مباشرة هنا له أهمية تتمثل في تذكير الأطفال المشاهدين أننا ما زلنا بداخل حكاية عفير التي يقصها في الخط الدرامي الثاني لحمادة، كما أن لها مغزى قيميًا يتمثل في التعليق على أفعال عفير السلبية التي قادته إلى الحكم عليه بالسجن داخل القمقم، ففي مسرح الأطفال، لا يمكنك أن تراكم الأفكار حتى يزدحم بها عقل الطفل، بوصفك مؤلفا للنص، يجب أن تمرر القيم عبر أحداث النص، فلا تمررها دفعة واحدة، وبالتالي فإن الرجوع للجد في الخط الدرامي الأول للتعليق على نتائج أفعال عفير هو رجوع تأكيدي للفكرة الفرعية المطروحة هنا ومفادها أن "التقصير في أداء الواجبات يؤدي إلى نهاية مأساوية"، وفي نهاية الأغنية -في الخط الدرامي الأول- نعود إلى الخط الدرامي الثاني في الحدث رقم ٢٣ حيث يندب "حمادة" حظه العاثر الذي أوقعه في عفريت فاشل لا يعرف كيف يحقق أحلامه، ويقرر "حمادة" أن يطرد العفريت من بيته، لكن "عفير" يصر على البقاء وعدم المغادرة، بل إنه يطلب من "حمادة" أن يعلمه اللعب على جهاز الكمبيوتر الموجود بالغرفة، وعلى مضض يقبل "حمادة" هذه الفكرة بعد أن قام العفريت الصغير بالصراخ والتهديد بزيادة الصراخ حتى تستيقظ بوسي أخته من النوم، وهنا نلاحظ تداخل مستويات الحلم والواقع، لأن هذه الأحداث تدور داخل الحلم، ولكن الواقع أيضا يشي بأن بوسي أخت "حمادة" نائمة بالفعل، وهو ما يؤكد تأثير الواقع على حلم حمادة.

إن بوسي التي كانت تعنف حمادة قبل أن ينام بسبب تضييعه للوقت أمام ألعاب الكومبيوتر، يراها الآن حمادة متجسدة في خياله في الحلم، وهو ما يعني أنها في خياله داخل حلم تأثر بما حدث في الواقع، هذا التداخل والتأثير المباشر للواقع على الحلم، هو واحد من سمات المدرسة التعبيرية التي تعني بتجسيد ما يدور في اللاوعي عند حمادة، فلو استيقظت بوسي الآن من نومها فلسوف تعيد الكرة، وتغلق الكومبيوتر مرة أخرى، وهنا تسير الدراما في الخط واقع – حلم – خيال، ويرضخ حمادة لرغبة "عفير" في أن يعلمه اللعب على الكومبيوتر، لكن حماس العفريت الصغير ورغبته الزائدة في اللعب تتسبب في ضرب أمر معقد على لوحة المفاتيح، وهو ما يتسبب في خروج مارد جبار رقمي ضخم اسمه "مرمر"، وهو عفريت ديجيتال مبرمج لديه كل أسرار كل الكائنات البشرية، ليبدأ الحدث رقم ٢٤ في الخط الدرامي ذاته، الذي يجمع عفير وحمادة ومرمر. في البداية يعتقد "عفير" و"حمادة" أنها الفرصة الكبيرة لتحقيق أحلامهما، فيحاول كل منهما إقناع المارد الرقمي بأنه هو الذي أخرجه سعيًا وراء تحقيق سريع للأمنيات، إلا أن "مرمر" يطلب منهما التمهل حتى يحكي قصته التي تتضمن قراره بأن يكافئ من يخرجه بتحقيق ثلاث أمنيات، فيبدأ كل من "عفير" و"حمادة" في التصارع من أجل إخطار "مرمر" بأمنياتهم، إلا أن مرمر يخبرهما بأنه قرر تقليص الأمنيات الثلاثة لأمنية واحدة بعد أن طالت فترة انتظاره دون أن يخرجه أحد، فيختار "حمادة" أمنية، ويختار مثلها "عفير"، إلا أن مرمر يخبرهما أنه بعد أن طالت فترة انتظاره قرر أن يقتل من يخلصه، فيتنصل كل منهما من الأمر ويحاول نفي أي علاقة له بخروج مرمر من سجنه، إلا أن "مرمر" يفتك بهما بعد أن يعرف من البرنامج المخزن بداخله أن كليهما كسول وفاشل وليس لديه أهداف أو طموحات يسعى لتحقيقها، ثم نعود إلى الخط الدرامي الأول بالحدث رقم ١٤ حيث يناقش الجد تبعات سلوكيات حمادة

الجد شفتوا اللي بيتشاقى ازاي ... دايمًا حلمه بيتبخر ... يفضل يلعب رايح جاي ... دايمًا يوصل متأخر ... ناس بتمد الخطوة ازاي ... لكن هو بيتمخطر ... شوفوا الناس شغالة ازاي ... نايم هو وبيشخر ...

المجموعة١ وادي اللي بيتشاقى زيادة ... طبعًا زي عفير وحمادة ... لازم يبقى كمان كالعادة ... فاشل يبقى جزاؤه الموت"[٣٥]

[٣٥] نفسه، ص ص٨٣، ٨٤

وبعدها نذهب إلى الخط الدرامي الثاني بالحدث رقم ٢٥ فيستيقظ "حمادة" من نومه مفزوعًا بسبب الكابوس، ويستدعي أخته ويقص عليها هذا الكابوس المرعب الذي رآه، والذي تعلم منه أنه لا بد أن يكون لديه طموح، وسيبذل أقصى جهده لتحقيق هذا الطموح.

"حمادة لازم أكون طموح ... لازم أحلم ... لازم ... ولازم كمان أكون واقعي في أحلامي ... لازم ... وعلى قد الحلم
بوسي يكون الجهد ... أهو ده الكلام المظبوط ... أهو دلوقتي بس أقدر أقولّك ... يا حمادة يا جامد"[٣٦]

ونعود إلى الخط الدرامي بالحدث رقم ١٥ وهو الحدث الأخير في الخط الدرامي الرئيس –وفي النص المسرحي كله– حيث يقدم الجد مع الأطفال الأغنية الختامية التي تؤكد على ضرورة وجود طموح لدى الأطفال والقدرة على تحقيقه التي تتزامن مع الرغبة وعدم اللجوء إلى الحلول التي تقوم على التواكل والاعتماد على الحوادث الميتافيزيقية، وتحث الأطفال للسعي للعمل الجاد على تحقيق الطموحات والأهداف من خلال الأفعال المادية الجادة.

طفل ١ إتعلمنا يكون في إيدينا ... علم وقوة بتخلينا ... نحلم ... نقدر ... والدنيا تنور حوالينا
طفل ٢ أنا بحلم والحلم عاجبني ... مش عايزه يسافر ويسيبني ... راح اذاكر علشان يتحقق ... ولا عمر الأوهام تغلبني
الجد توتة وتوتة ... والحدوتة ... خلصت حلوة أو ملتوتة ... مين القطقط والقطقوطة ... اللي يقولي اتعلم إيه؟"[٣٧]

ولموضوع تداخل الخطوط الدرامية أهمية كبيرة في مثل هذا النصوص، ففي المسرح القديم اعتمدت النصوص الكلاسيكية على تقديم موضوع واحد، بخط درامي واحد مستمر في بنية متصاعدة، حيث البداية والوسط والنهاية، فقد قامت التراجيديا الإغريقية على مبدأ الوحدات الثلاث وهي وحدة الموضوع، المكان والزمان، وبالتالي فقد كانت المسرحية القديمة تطرح خطًا دراميًا واحدًا، وانتفى وجود الخطوط الدرامية الفرعية، وقد كسر الرومانسيون هذه القواعد بوجود أكثر من موضوع، وبالتالي أكثر من خط درامي، وأكثر من مكان، وامتد زمن المسرحية لأكثر من مجرد دورة شمسية كما كان عليه الحال وقت الإغريق، وفي عصر النهضة تحطمت غالبية القواعد الكلاسيكية وتوالت الثورات التي استهدفت تغيير البنيات الدرامية، والتي بدأ أشدها مع المدرسة الرومانسية، ثم تلتها الثورات التي توازت مع ظهور مدارس مسرحية تشكلت وفق أسس فكرية، ثم تهدمت لتقوم مدارس جديدة بأسس مغايرة، وأهم هذه المدارس: المدرسة الطبيعية، والواقعية، ، والرمزية، والدادية، والسريالية، والتعبيرية كل هذه المدارس وضعت لها قواعد ثم تم الخروج عليها.

وما يعنينا هنا هو الخطوط الدرامية المتداخلة في مسرحية "صياد العفاريت"، والتي بني نصها كما سبق أن أوضحنا بوجود ثلاثة خطوط درامية: الخط الأول وهو الخط الرئيس، والخط الثاني والثالث هما خطان فرعيان، وبنظرة سريعة على اتجاه الأحداث بين الخطوط الثلاثة يتضح المسار التالي، ويلاحظ أنه لا يمكن الخروج من الخط الدرامي الأول إلى الخط الثاني أو الثالث دون الرجوع إلى الخط الرئيس حتى ولو تلا الخروج الأول خروج ثان من الخط الدرامي الأول إلى الخط الدرامي الثاني أو الثالث، ولكن ينبغي في النهاية أن نعودً إلى الخط الدرامي الأول، ذلك لأن جمهور المسرحية عندما يشاهد المعلوماتية في البداية فهو يتعرف على الموضوع من هذه النقطة مثلما تعرف عليها هنا من خلال صراع فريقين من الأطفال وبينهم الجد الذي ينتظرون جميعا حكمه، وعندما بدأ الجد في قص الحكاية انتقلنا إلى الخط الدرامي

[٣٦] نفسه، ص ٨٧
[٣٧] نفسه، ص ص ٨٩، و٩٠

الثاني، ومنه إلى الثالث، من هنا كان لا بد من أن نعود من الخط الدرامي الثاني أو الثالث إلى الأول.

لا يمكن أن نذهب إلى الحكاية التي يقصها الجد وننهي المسرحية عندها، وهي الحكاية التي تتعلق بحكاية "حمادة" وأخته و"بوسي" وعلى الجانب الآخر نجد "حمادة" والعفريت "عفير" و"بوسي" و"مرمر" جميعهم موجودون في الخط الدرامي الثاني لا يمكن أن ننهي المسرحية عند هذا الخط ونترك الجد وفريقي الأطفال بلا هوية. كذلك عندما خرجنا من الخط الدرامي الثاني إلى الخط الثالث الذي نحكي فيه قصة "عفير" مع أبيه وأمه وملك الجان لا يمكن أن تنتهي المسرحية عند هذا الحد دون أن نعود مرة أخرى إلى الخط الفرعي وهذه الخطوط الدرامية التي تنشأ ثم تنتهي المسرحية دون أن نربطها بالخط الدرامي الرئيس، وهو ما يمكن أن نطلق عليه الخطوط أن الخط الدرامي النتوء مثله مثل الحدث النتوء الذي يتم وضعه في أحد الخطوط الدرامية بلا أي استكمال.

قراءات تحليلية في حبكة "صياد العفاريت"

بالنظر إلى حبكة نص صياد العفاريت يمكن أن نخرج بمجموعة من الملاحظات حول الحبكة وما يرتبط بها من أحداث:

١. تتشكل حبكة النص من ثلاثة خطوط درامية هي كما سبق أن أوضحنا الخط الدرامي الأول والثاني والثالث، ويتكون الخط الدرامي الأول من خمسة أحداث وكذلك الثاني، أما الخط الدرامي الثالث فيتكون من حدثين فقط، ويمكن أن نطرح سؤالا هنا يتعلق بجدوى وجود الخط الثالث طالما أنه يشتمل على حدثين فقط، فهل يمكن أن يتم الاستغناء عن هذا الخط؟ الواقع أن الإجابة عن هذا السؤال يمكن أن تكون "نعم، يمكن الاستغناء عن هذا الخط"، ولكن، علينا أن نسأل سؤالا موازيًا: ما هي أهمية هذا الخط؟ إن أهمية هذا الخط تتمثل في إلقاء الضوء على التشابه في الجوانب السلبية بين حمادة وعفير، وهو الذي يؤدي إلى وحدة المصير بما يشير بشكل آخر لوحدة السلوك، وبالتالي وحدة النتائج، فكلاهما فاشل لا يوجد لديه طموح، ولا يعد هذا تكرارًا لأننا نريد أن نؤكد أن الشخص الذي حاول "حمادة" بطل مسرحيتنا أن يعتمد عليه، ويلقي عليه بمسؤولية تحقيق أحلامه هو في الأصل شخص فاشل، وهنا تتأكد ضرورة قيمة أن يعتمد الإنسان على نفسه، لا على الآخرين. أما على مستوى التقنية الفنية، فإنه يمكن أن نوفر هذه المعلومات عن طريق السرد، حيث يقدم النص مشهدًا لـ"عفير" كي يسرد هذه الحكاية على "حمادة" ولكن هذا السرد سوف يؤثر بالسلب على إيقاع النص المسرحي، وكذلك، سوف يفقدنا فرصة الحصول على وسيط مرئي وسمعي آخر، ومن هنا فيمكن القول إن أهمية وجود الخط الدرامي الثالث -رغم أنه بحدثين فقط مقابل خمسة للخط الأول والثالث- تتمثل في تحقيق تغيير في مستويات الصوت والصورة، وهو ما يحقق إيقاعًا جيدًا للمنظر المسرحي، فهذا الخط الدرامي الثالث قدم بتقنية عرائس خيال الظل، وهي تقنية جديدة على هذا النص، ولم يسبق تناولها؛ فالخط الدرامي الأول يجسد بشريًا بالغناء، والتمثيل، والرقص، والخط الدرامي الثاني يجسد بعرائس العصي، أما الخط الدرامي الثالث فيجسد بخيال الظل وفقا لما نص عليه النص الأصلي للعرض، وما يؤكد أهمية هذا الخط هو أنه ارتبط مباشرة بالخط الدرامي الأول، ففي نهاية كل حدث من الحدثين المكونين للخط الدرامي الثالث نذهب إلى الخط الدرامي الأول؛ لأنه الخط الذي يؤكد القيمة الدرامية المراد طرحها من خلال الأغنية، وبالتالي فالخط الدرامي الثالث هنا يعد تمهيدًا للقيمة التي تطرح في الخط الدرامي الأول، والدليل على ذلك أن الحدثين الخاصين بالخط الدرامي الثالث انتقل منهما النص إلى الأول مباشرة.

٢. جاءت المعلوماتية Exposition في هذه المسرحية على مرحلتين: الأولى في الخط الدرامي الأول، حيث يبدأ الحدث الأول ١١ باستعراض بشري يتضمن العراك بين الفريقين، وهو ما يعطي معلومات لجمهور التلقي من الأطفال أن هذه المسرحية سوف تدور حول الصراع بين قيمتين: قيمة التواكل، وقيمة الاجتهاد، أما المعلوماتية الثانية فيما بعد فقد جاءت في

سياق الحكاية التي ضُمنت في الخط الدرامي الثاني، وهي حكاية "حمادة" و "بوسي"، حيث إن الحدث الأول فيها يقدم تعريفا واضحًا لطبيعة شخصية "حمادة" الذي يمثل الفريق المتواكل، وشخصية "بوسي" التي تمثل الفريق الطموح المجتهد.

٣. من الملاحظ أن أحداث المسرحية تبدأ في الخط الدرامي الأول، وتنتهي في نفس الخط، رغم أنه قد تم الخروج من الخط الدرامي الأول إلى الثاني ومن الأول إلى الثالث ومن الثاني إلى الثالث، ولكن في النهاية تبدأ المسرحية وتنتهي من نفس الخط، وهو الخط الدرامي الأول الذي يحتوي على الأحداث الرئيسة في المسرحية.

٤. انتقلت الأحداث بين الخطوط الثلاثة بصورة فردية، حيث إنه لم يأت حدثان متتاليان في الخط ذاته إلا مرتين فقط: المرة الأولى في الخط الدرامي الثاني عندما انتقلنا من الحدث ٢١ إلى الحدث ٢٢ ، والمرة الثانية في الخط الدرامي الثاني أيضًا عندما انتقلنا من الحدث ال٢٣ إلى الحدث ٢٤، وهذا يعني أن الأحداث انتقلت عشر مرات من خط لخط آخر، وهذا يعني أن هناك درجة عالية جدًا من التنوع، وقصر في المشاهد الفردية، وهو ما يعني حالة مسرحية أفضل، لأنه توجد وسائط مرئية مختلفة في كل خط، فعندما ننتقل من الخط الأول إلى الثاني أو من الأول إلى الثالث أو العكس فإننا نحقق حالة تباين في الصورة المسرحية، وتباين في الصوت، وهو ما يحقق درجة إيقاع أعلى، ويلاحظ أنه تم الانتقال من الخط الدرامي الأول إلى الثاني ثلاث مرات، ولأن الخط الأول يتعلق بالأغاني؛ فعندما نتحرك منه إلى الثاني فإننا نقدم أغاني تعليقية، وعندما نتحرك من الخط الأول للثالث مرة واحدة، ومن الثاني للثالث مرة واحدة، ومن الثالث للأول مرتين، ولم ننتقل أبدًا من الثالث للثاني، ولكن من الثالث للأول، ومن الثاني للأول انتقلنا مرتين. وبالتالي، فإن أكبر عدد مرات انتقال كانت من الأول للثاني، ذلك لأننا في بداية المسرحية قرر الجد أن يحكي الحكاية للأطفال ونحن في المستوى الأول، فانتقلنا إلى المستوى الثاني، ثم بعد ذلك في نهاية كل حدث في المستوى الأول نذهب للثاني لاستكمال الحكاية التي يقصها الجد، ثلاث مرات ننتقل من الأول للثاني أما من الأول للثالث فعقب الانتهاء من الجزء الأول من حكاية "عفير" في المستوى الثالث عدنا إلى الثالث مرة أخرى لنستكمل الحكاية، ثم من الثاني للثالث مرة واحدة. هذا التنوع والانتقال الكثير حقق إيقاعًا أفضل للنص المسرحي.

٥ - البناء الدرامي

البناء الدرامي هو القالب –أو الشكل- الذي قرر الكاتب أن يصوغ موضوعه -أو فكرته- فيه، والبناء الدرامي بهذا المفهوم يرتبط بشكل وثيق بالخطوط الدرامية، فالبناء الدرامي التقليدي يكون خطه الدرامي خطًا تقليديًا مكونًا من: بداية ووسط ونهاية، ولكن من الممكن أن يكون البناء الدرامي غير تقليدي فيبدأ من منطقة الذروة، أو من منطقة الوسط أو بعدها، وأحيانًا تبدأ المسرحية من نهايتها، ويتم استعراض كل الأحداث بتقنية الفلاش باك.

إذن، فالطريقة التي يتم بها بناء أحداث المسرحية هي ما يمكن أن نطلق عليه البناء الدرامي، هو قرار من أين يبدأ الحدث؟ وكيف يستكمل أحداث المسرحية؟ أيضًا، يمكن أن يكون البناء الدرامي تقليديًا في المسرحية محكمة الصنع، بحيث تكون الحبكة متصلة الأحداث بشكل وثيق الصلة بين كل حدث والحدث الذي يليه والذي يسبقه، الحبكة التقليدية تنص على أن الحبكة هي تتابع أحداث المسرحية في نسيج محكم الصنع، على الجانب الآخر، يمكن أن يكون البناء الدرامي في شكل لوحات منفصلة، كما هو الحال في مسرحية "رحلة حنظلة" للكاتب السوري "سعد الله ونوس"، فهناك مشاهد منفصلة، كل مشهد يدور في مكان مختلف بشخصيات جديدة – غير الشخصيات الرئيسة – لكن هذه المشاهد ترتبط ببعضها البعض في خط درامي متنام، هو خط الوعي عند حنظلة.

من المفيد هنا أن نتحدث عن تعصير التراث وهذا النص المسرحي يطرح حكاية تراثية قديمة مستوحاة من الأساطير وحكايات ألف ليلة وليلة؛ حيث امتلأت هذه الأساطير بحكايات الجن والخوارق، وغالبا ما كان يتم العثور على هذه العفاريت في قمقم ألقي على شاطئ البحر أو في بيت مهجور أو في مغارة ..كل هذه الأشياء كانت موجودة في التراث، أما هذا النص فقد

لجأ إلى أن يتحدث مع الأطفال بلغة عصرهم وبأدواتها التي تعتمد في الأساس على التكنولوجيا؛ فيظهر العفريت في صورة قمقم داخل لعبة على جهاز الكومبيوتر، وهو ما يجعل لغة التواصل مع الأطفال سهلة.

٦ - الصراع

الصراع هو جوهر الدراما، فبدون صراع، لا تقوم للدراما قائمة، لا يمكن أن نتصور مسرحية فيها كل الشخصيات متصالحون متحابون، الصراع هو ما يمكن أن نطلق عليه تعارض الإرادات، فالشخصية لا تتصارع بالفعل مع شخصية أخرى وإنما إرادتا الشخصيتين هما اللتان تتصارعان، وتتعدد أشكال الصراع الذي يمثل جوهر الدراما: "قد يكون الصراع بين الإنسان والقدر، أو بين النوازع البشرية كالخير والشر أو العواطف كالحب والواجب أو الأمومة والوفاء، وقد يكون الصراع بين الإنسان ونفسه، أو بين الإنسان والمجتمع ...إلخ، وأيًا كان شكل هذا الصراع؛ فلا بد من توفره بكل توتراته وأزماته وبدونه يفقد النص المسرحي قيمته، وينهار الجانب الفني فيه، وقد يتحول إلى مقال، أو مجرد سرد كلامي لا ضرورة له، الصراع، لا بد أن يكون متكافئًا بين أقطابه، وإلا انقلب إلى مناوشات سطحية تدعو إلى الاستخفاف دون تطور في الأحداث. فإذا كان الصراع بين خير وشر؛ فيجب أن يكون على مستوى متساوٍ من القوة"[٣٨].

ولأن الدراما فعل مركب يحتوي على الفعل ورد الفعل؛ فإن الصراع ينقسم إلى ثلاثة أنواع من حيث علاقة الفعل برد الفعل: النوع الأول هو الصراع الساكن، وهو الذي يزيد فيه الفعل عن رد الفعل، فإذا ما افترضنا أن هناك شخصا ما قام بصفع شخص آخر فجأة فهذه الصفعة الأولى هي الفعل، أما رد الفعل فقد يكون أقل من الفعل بأن يصمت الشخص الذي صُفع، وهنا يكون الصراع ساكنًا، أو أن يكون أكبر من الفعل، كأن يطلق هذا الشخص الذي صُفع النار على الشخص الذي صفعه، وهنا يكون الصراع واثبًا، أو أن يتساوى الفعل ورد الفعل، وهنا يكون الصراع صاعدا بحركة متدرجة، وهو أفضل أنواع الصراع.

في مسرحية "صياد العفاريت" توجد أنواع مختلفة من الصراع، قد يكون أولها صراع "حمادة" مع نفسه؛ فـ "حمادة" يريد أن يحقق كل أحلامه دون أن يقوم بأي فعل، وهذا يمثل صراعا داخليا، كذلك هناك صراع بين "حمادة" و"بوسي"؛ حيث يرغب "حمادة" في تحقيق كل أحلامه من خلال الكلمات لا الأفعال، أما "بوسي" فلديها الإرادة كي تفعل وتحقق ما تتمناه بالجهد والعرق، وبالتالي يوجد هنا صراع إرادات، فإرادة "حمادة" تختلف عن إرادة "بوسي"، ونفس الأمر بين "حمادة" و"عفير"، فبالرغم من أن الاثنين اجتمعا على الفشل؛ إلا أن "عفير" يريد أن يتواكل، و"حمادة" يريد أن يتواكل، وبالتالي يقوم الصراع بينهما على لعبة الكمبيوتر، ثم يقوم الصراع مرة أخرى على محاولة إثبات أن كلا منهما هو الذي أخرج العفريت الكبير "مرمر"، وكذلك يوجد صراع بين "مرمر" و"حمادة" و"عفير" فهو رجل جاد يعرف عمله، لديه معلومات كافية عن كل البشر، وهما متكاسلان لا يرغبان في القيام بأي أعمال جادة. وبالتالي يوجد أيضًا صراع إرادات، هذا الصراع ساعد على أن تكون المسرحية في حالة تشويق وإثارة للأطفال لأن الصراع هو روح الدراما.

إن مسرحية الطفل يجب أن تراعي "الدقة العلمية وسلامة الحقائق والمفاهيم، وتعنى برسم الشخصيات التي تقدم المضمون، ولا تسرف في عدد الشخصيات، أو تقارب صفاتها وأسماءها، وتحرص على الفكرة الأساسية للموضوع الذي يجري تقديمه دون الإغراق في تفاصيل متشابكة قد تصرف الأطفال عن المتابعة بانتباه، وتؤكد المعاني الهادفة والمعلومات العلمية المهمة بتكرارها في مواضع مختلفة، وعلى ألسنة شخصيات مختلفة، وتتميز ببساطة الأسلوب دون اللجوء للإكثار من الجمل المركبة ضمانًا لحسن المتابعة، وتحرص على الإقلال من الشخصيات، وخاصة في مسرحية العرائس؛ حتى لا يختلط أمرها على الأطفال المشاهدين، فلا تزيد الشخصيات عن خمسة أو ستة في المسرحية الواحدة على الأكثر، لا يتواجد في المشهد الواحد أكثر من ثلاث شخصيات لتتاح لمحرك العرائس سهولة التحرك دون عائق، وتتميز بالإقلال من

[٣٨] خير سليمان شواهين، كاملة عبيدات، شهرزاد بدندي، المسرح المدرسي انظري للتطبيق، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ٢٠١٤، ص ٣٢

المناظر بقدر المستطاع مع مراعاة البساطة في الرسم دون الإغراق في التفاصيل التي قد تسلب انتباه الأطفال، أن تتفق مع مستويات الأطفال وخصائصهم وقدراتهم، وتسعى لتقديم الأفكار العلمية والقيم الأخلاقية دون إفراط في التعقيد"[٣٩].

المبحث الثاني: عناصر العرض المسرحي

تكتب النصوص المسرحية من أجل تقديمها للجمهور، وبالتالي فإن النص المسرحي – كما أسلفنا – يظل إبداعًا غير مكتمل حتى يتم تقديمه على خشبة المسرح بواسطة فرق عمل في مجالات العرض المختلفة، إذن، العرض المسرحي هو الذي يحول كلمات النص الجامدة إلى حياة كاملة تتجسد على خشبة المسرح، والشخص المنوط به قيادة عملية التحويل تلك، هو مخرج المسرحية الذي يضع رؤيته الإخراجية بكل ما تحمل من أفعال درامية، ولقد مورست مهنة الإخراج مع ظهور المسرح عند الإغريق، ولكن وصف "المخرج" لم يطلق إلا مع جورج الثاني دوق مقاطعة ساكس مينينجن Georg II, Duke of Saxe-Meiningen (١٨٢٦ – ١٩١٤)، من هذا المنطلق يمكن تعريف الإخراج المسرحي بأنه "تحويل النص المكتوب إلى عرض نابض بالحياة، وكذلك هو قراءة ثانية، أو تأليف ثان للنص المسرحي، وهو الطريقة التي تجعل مجمل عناصر العرض المسرحي المختلفة منظمةً، ومنسجمة مع بعضها البعض، لتدخل ضمن رؤية فنية وفكرية واحدة"[٤٠]، لذا، فإن المهام التي يضطلع بها المخرج هي مهام كثيرة، وكبيرة، ومتنوعة، وتمتد من لحظة قراءة النص، وفهمه، وتحليله، واتخاذ قرار إخراجه حتى ليلة العرض الأخيرة.

ومن أجل القيام بهذا الفعل بصورة احترافية؛ يقسم عمل المخرج إلى مستويين يقوم فيهما المخرج بمجموعة من الوظائف: المستوى الأول هو المستوى التخطيطي، وهو يهدف لوضع الملامح العامة، والتفصيلية للرؤية الإخراجية، وفيه يقوم المخرج بثلاث وظائف أساسية هي: التخطيط، والتنظيم، والتوظيف، أما المستوى الثاني الذي يتم على أرض الواقع؛ فيشمل وظائف: التوجيه، والتنسيق، والرقابة. في المستوى الأول، يقوم المخرج بوظيفة التخطيط التي تعني المواءمة بين ما هو متوفر لدى المخرج من موارد، والعرض المزمع إنتاجه، هذه الموارد تتمثل في الموارد البشرية، والأموال السائلة، والأصول الثابتة التي تتمثل في قاعات العرض، والتدريبات، والأجهزة، والمعدات، والورش الفنية، وغيرها من الأصول الثابتة التي تستخدم طوال حياة المؤسسة الإنتاجية، من خلال وظيفة التخطيط يقرأ المخرج النص مرات كثيرة لأهداف مختلفة، ولا بد أن تنتهي هذه الوظيفة برؤية العرض كاملا متجسدًا في مخيلة المخرج بشكل عام، إنه يشاهد في خياله الإضاءة بحالاتها اللونية المختلفة، والملابس بكل تفاصيلها من حيث التصميمات والألوان، وحتى الخامات التي ستصنع منها، ويشاهد الديكور، منظرًا واحدًا، أو مجموعة مناظر، أو حتى منظرًا مركبًا يحتوى كل الأماكن مجتمعة ويربط بينها برباط الوحدة العضوية التي تحقق التناسق والتناغم بين أجزائه، ويستمع للموسيقى التصويرية، ويشاهد الرقصات، في هذه الوظيفة التي قد تستغرق أكثر من عام كامل، ينقل المخرج رؤيته الإبداعية بكافة متطلباتها الفنية إلى جميع المصممين المبدعين كي يقوم كل منهم بإعداد تصميماته وخطط عمله التي ستوضع موضع التنفيذ في المرحلة التنفيذية، بعدها ينتقل المخرج إلى الوظيفة الثانية وهي التنظيم والتي تُعنى بوضع هيكل تنظيمي لجميع الوظائف البشرية التي يحتاجها المخرج في العرض، مع وضع بطاقة وصف وظيفي لمواصفات كل وظيفة ودورها في الهيكل التنظيمي، وكذلك مواصفات تفصيلية للشخص، أو الأشخاص الذين سيقومون بهذه الوظيفة، يتم ذلك للوظائف الإبداعية، أما الوظائف التنفيذية فتترك لكل مصمم، سوف يحدد المخرج عدد الممثلين، ويحدد المواصفات الخارجية والداخلية لكل ممثل بما يتوافق مع الشخصية التي سيقوم بأدائها، كذلك سوف يحدد المواصفات المطلوبة لمصمم الديكور والإضاءة، ولمصمم الاستعراضات، وجميع الأعمال الفنية الإبداعية، وأخيرًا يقوم المخرج بالوظيفة الثالثة، وهي التوظيف، والتي تتمثل في

[٣٩] عبد المنعم محمد حامد، مسرح العرائس، دار أبو الفضل للطباعة والتصوير، ١٩٩٤، ص ٩٦

[٤٠] خير سليمان شواهين، كاملة عبيدات، شهرزاد بدندي، المسرح المدرسي انظري للتطبيق، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ٢٠١٤، ص ص ٣٥، ٣٦

وضع آلية ملائمة للتنقيب واختيار الأشخاص الذين تنطبق عليهم شروط بطاقة الوصف الوظيفي، وتسكينهم في أماكنهم على الهيكل التنظيمي السابق إعداده.

أما في المستوى التنفيذي، فإن المخرج ينتقل إلى أماكن تنفيذ الأفعال المادية المرتبطة بالعرض المسرحي، فتبدأ التدريبات للممثلين، والموسيقيين، والفرق الاستعراضية، كما يقوم المصممون بمتابعة تنفيذ العناصر المادية للعرض، مثل الديكور والملابس والإكسسوارات، وكل العناصر المادية الأخرى المطلوبة. في هذا المستوى، يقوم المخرج بثلاث وظائف هي: التوجيه، حيث يقوم بتوجيه الممثلين كي يقوموا بأداء أدوارهم وفق المنهج الذي يراه دون أن يملي على أي منهم طريقة الأداء، حتى لا يتحول الممثلون لنسخ تكرارية من المخرج فيصاب العرض بالفردية في أسلوب الأداء التمثيلي، كذلك يوجه المخرج المصممين المبدعين حتى تصل أعمالهم التنفيذية لما تم الاتفاق عليه في المرحلة التخطيطية، أما الوظيفة الثانية فهي وظيفة التنسيق، وتتم بهدف تحقيق الوحدة العضوية بين عناصر العرض المسرحي المختلفة؛ فالمخرج لا بد أن ينسق بين الأفعال الفنية التي يقوم بها مصمم الديكور ومصمم الإضاءة ومصمم الملابس؛ لأن تداخل الألوان هنا يجب أن يتم وفق منظومة لونية محددة تتناسب مع القيمة الجمالية التي يطرحها العرض، وحتى نتلافى أي تعارضات بين ألوان أزياء الممثلين، والخلفيات التي يتحركون أمامها. إذن، وظيفة التنسيق يقوم بها المخرج لتوحيد جهود جميع العاملين في العرض المسرحي من أجل تحقيق الوحدة العضوية التي تعني بالتناسق والانسجام بين هذه العناصر، أما الوظيفة الأخيرة فهي وظيفة الرقابة، وفيها يتأكد المخرج في ليلة البروفة "الجنيرال" الأخيرة أن ما تم تخطيطه والتدريب على تنفيذه قد تم تنفيذه بالفعل على جميع المستويات الإدارية والفنية والتنظيمية.

إذن يتغلغل عمل المخرج ليشمل جميع عناصر العرض المسرحي، هذه العناصر التي تتمثل في العناصر المرئية التي تشمل السينوغرافيا والتي تعني بكل ما تراه عين المتفرج مثل: الديكور، والملابس، والإضاءة، والمكياج، وكذلك العناصر المسموعة التي تتمثل في الموسيقى والأغاني، والعناصر السمع مرئية التي تتمثل في الممثلين بصفة خاصة، وكذلك الأغاني المرتبطة بالاستعراضات أو الدراما الحركية. وعبر الصفحات التالية، سنقوم بتحديد ماهية هذه العناصر التي يشكل توظيفها لإيصال فكرة العرض الرؤية الإخراجية التي تقوم بتحويل النص المسرحي المكتوب إلى حياة كاملة على خشبة المسرح تطبيقا على نص "صياد العفاريت" الذي أخرجه الباحث بمعالجاته المختلفة، والتي سنوضح من خلالها الآثار التي يخلفها تغيير الوسائط السمعية أو المرئية على تواصل المتلقين مع العرض كنتيجة مباشرة لمتغيرات الإيقاع المسرحي.

وفيما يخص العرض التطبيقي؛ فقد قدم عرض "صياد العفاريت" خلال الفترة من ٢٠٠٨ إلى ٢٠١٨ بثلاثة معالجات مختلفة من حيث الرؤية الإخراجية، وما يرتبط بها من عناصر على مستوى العرض المسرحي، وهذه المعالجات هي:

المعالجة الأولى: العرض الأول - قصر التذوق – سيدي جابر - ٢٠٠٨

المعالجة الأولى: العرض الثاني - قصر ثقافة الشاطبي – ٢٠١٥

المعالجة الثانية – العرض الأول – مكتبة الإسكندرية ديسمبر ٢٠١٧

المعالجة الثانية – العرض الثاني – مكتبة الإسكندرية - يناير ٢٠١٨

المعالجة الثانية – العرض الثالث – مسرح مصر- مارس ٢٠١٨

المعالجة الثالثة – مسرح متروبول - يوليو ٢٠١٨

وسنعرض في الصفحات التالية لعناصر العرض المسرحي تطبيقاً على عرض "صياد العفاريت" من تأليف وإخراج الباحث.

١ - مرتكزات الرؤية الإخراجية

تتمثل الرؤية الإخراجية في مجموعة من الأفكار التي تمر على ذهن المخرج، يختار منها ما يراه ملائماً ومتسقا مع أفكاره التي يريد أن يعبر عنها، فيقف عند بعضها يربطها بمجموعة من التقنيات التي تهدف إلى توظيف عناصر العرض المسرحي من أجل التأكيد على هذه الأفكار، من هنا، فإن المخرج في المستوى التخطيطي يسعى لطرح مجموعة كبيرة جداً من الأفكار ويحولها إلى أفعال درامية قابلة للعرض على خشبة المسرح في المرحلة التنفيذية، هذه الأفعال

الدرامية هي أفعال محددة بعينها اختارها المخرج من بين مجموعة أكبر من الأفعال التي كانت موضع احتمال.

ومن المعروف أن المخرج يؤمن بالأفكار، ثم يسعى للتعبير عنها عن طريق توظيف عناصر العرض، وهنا تأتي إشكالية مهمة جداً تتعلق بالمنطلق الذي يبدأ منه المخرج تحويل أفكاره إلى واقع حي على خشبة المسرح، لأنه سيكون عليه أن يسلك أحد طريقين: إما أن ينطلق من المضمون، أو أن ينطلق من الشكل، والانطلاق من المضمون يضمن الحفاظ على الأفكار التي يريد المخرج أن يرسلها للمتلقي من خلال عرضه، فيسعى لتوظيف الشكل لخدمة هذا المضمون، وهنا سوف تتحدد عناصر الشكل وفق ما يخدم هذا المضمون بالذات، فتتأكد عملية إيصال أفكار العرض التي قد تتم في قوالب جامدة تعلي من قيمة المضمون على حساب الشكل، وهو ما يهدد عملية التواصل بين العرض والجمهور حال كان الشكل جامداً لا يفي بوعود جمالية تثير خيال المتلقي، أما الانطلاق من الشكل فإنه، وإن كان يساعد المخرج على أن يحقق رؤية بصرية عالية جداً، وحالة إيقاعية متفردة؛ إلا أن عدم وجود وعي كافٍ لدى المخرج يمكن أن يحول العرض المسرحي إلى إطار شكلاني أجوف لا يخدم الأفكار التي يسعى المخرج لإبرازها من خلال العرض، واختيار أحد السبيلين يتوقف على الكثير من المعايير أهمها: طبيعة الفكرة، ومرونتها في ملاءمة قوالب وأشكال فنية مختلفة، وثانيها، هو قدر الوعي والخبرة التراكمية التي يمتلكها المخرج، ذلك لأن هذه الخبرة وهذا الوعي هما ما يمكنان المخرج من إدخال عناصر شكل مختلفة تحقق التنوع والإيقاع الجيد بالصورة التي يتم توظيفها بشكل حتمي دون أن تبدو هذه العناصر الشكلية وكأنها أقحمت على العرض فتمثل عبئاً على الأفكار التي يطرحها العرض.

وعندما فكرتُ في إخراج نص "صياد العفاريت" كان الانطلاق مباشرة من الشكل، ذلك لأن الشكل في عروض الأطفال يمثل أهمية كبرى، كون الصورة بـ "ألف كلمة"، والتباين في عناصر الصورة وما يرتبط بها من أصوات يساعد الطفل على أن يرتبط بالعرض ارتباطاً وثيقاً، وهو ما يساهم بشكل فعال في ضبط إيقاع العرض، والحفاظ على التواصل الجيد بين الطفل وما يراه على خشبة المسرح، وهو ما يتفق مع ما أكده "بعض العلماء في أنه من الضروري أن يوجه التعليم اهتمامه إلى الثقافة المرئية لإعداد أطفالنا للتفاهم وتقييم جميع أنواع الصور، فأنت عندما تعلم الأطفال تذوق وحل الرموز الفنية؛ سيتمكنون من تطوير قدراتهم الإبداعية".[٤١]

من هنا فكرتُ أول ما فكرت في الوسائط التي يمكن أن يتم توظيفها في هذا العرض، وسعيت لأن أضمن العرض مجموعة من الوسائط المرئية المختلفة التي يمكن أن تحقق الأهداف سالفة الذكر، فقررت أن يتضمن العرض وسيط السينما، وكان للسينما تواجدها المبرر، والذي يتفق مع مبدأ "الحتمية الدرامية" الذي يعني أن ضرورة وجود العنصر تنبع من أنه موظف دراميًا، وأنه غير مقحم على العرض، وهو ما تناسب مع شخصية الطفل "حمادة" الذي يعشق اللعب على جهاز الكمبيوتر، فتم اختيار لعبة "صياد السمك" تحديداً لأنها تحتوي على أسماك ملونة وشعاب مرجانية مبهجة تساعد مع حركة المياه على أن تكون الصورة المسرحية فيها ما يكفي من عناصر التشويق والإثارة بما يكفي لشد انتباه الأطفال لحظة دخولهم المسرح، وداخل سياق العرض نفسه، كما سعيتُ لأن أضمن للعرض وسيط العرائس لما له من صدى جيد جداً على أنظار الأطفال الذين يعشقون الدمى منذ نعومة أظافرهم، والتي تعد رفيقا خياليًا يألفه الطفل، ويتعامل معه، كما أن هذا النوع من المسرح ضارب في القدم، حتى أنه ظهر "عند المصريين القدماء الفراعنة، والصينيين، واليابانيين، وبلاد ما بين النهرين، وتركيا، بيدَ أن اليابانيين تفننوا فيه حتى أصبح مسرح العرائس واحدة من أدوات التعليم والتلقين، فهو من الأوائل الذين أتقنوا هذا النوع من المسرح حيث يتهافت عليه الصغار والكبار دون استثناء"[٤٢]، و"يعد مسرح الدمى من الوسائل التعليمية والتثقيفية التي تمكننا من طرح الأفكار من خلال تقريبها إلى ذات الطفل بوسائل مختلفة، فالعلاقة الحميمة التي تربط الطفل بالدمية تشكل أثرا عظيما في ذاته،

[٤١] مصطفى محمد عبد العزيز، سيكولوجية التعبير الفني عند الأطفال، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ٢٠١٤، ص ٣٤٩

[٤٢] مجموعة مؤلفين، مسرح العرائس، نشر ثقافة حقوق الطفل، وزارة التربية والتعليم، إدارة الخدمات الطلابية، مملكة البحرين، ٢٠١٤، ص ٦

فالعرائس تلعب دورا كبيرًا في ترغيب الطفل في حب الفن وتنمية الذائقة الفنية لديهم، وأنوه إلى ضرورة استثمار هذا الجانب للرقي بالطفل. إننا لا نهدف فقط لإمتاع الطفل، بل تقويمه تربويا"[٤٣]. وتوجد أنواع كثيرة من الدمى، فمنها "الدمى القفازية، حيث الدمى تعلق في أيدي اللاعبين، والدمية العصوية التي تتحرك في أيدي اللاعبين؛ حيث يرفعونها وهما يختفون، ودمية الخيوط والأسلاك،• وهي تلك التي تتحرك من أعلى عن طريق تحريك اللاعب لآلة خشبية بسيطة تتدلى منها الخيوط المرتبطة بأطراف العروسة، وعن طريقها يتحكم اللاعب في حركة العروسة بمصاحبة الصوتيات والمؤثرات والحيل والموسيقى"[٤٤]، وقد "اندرج خيال الظل منذ نشأته في سياق الآلية التي تنظم الحرف في المدن، فكانت حرف لها أربابها الذين يحافظون على أسرارها، ويحذرون من تعليمها إلا لأولادهم، أو الخاصة من أقربائهم، وصناعهم، وهذا الوضع هو الذي حصر خيال الظل في عدد قليل من الأسر ظلت تتوارثه في الأقطار العربية طوال عقود طويلة من الزمن، وهو الذي حد من انتشار نصوص هذا الفن، وتناقلها في مخطوطات، ويبدو أن كل أسرة كانت تعتبر ما تملكه من نصوص موضوعة أو متوارثة كنزًا ينبغي الحفاظ عليه، وإخفاؤه كيلا يسرقه المنافسون من المخايلين"[٤٥].

ولمزيد من التنوع والثراء البصري ضمنت العرض نوعين من الدمى هما: عرائس العصي التي تجسدت من خلال شخصيات "حمادة" و"بوسي"، و"عفير" و"مرمر"•، وعرائس خيال الظل التي تجسدت في شخصيات "عفير" صغيرًا، والأم "عوفة"، والأب "عوف" وملك الجان•.

"عوف" و"عوفة" يتحاوران مع "عفير" وهو طفل صغير

"مرمر" يمسك بـ "حمادة" و"عفير"

ملك الجان يصدر الحكم على عفير وهو طفل صغير

[٤٣] إسماعيل عبد الله، غنام غنام، يوسف عيدابي، وثائق الملتقى العربي لفنون العرائس وخيال الظل، وقائع الدورة الثانية، تونس الهيئة العربية للمسرح إمارة الشارقة الإمارات العربية المتحدة، ٢٠١٥ ص ٦١

• يقصد عروسة الماريونيت.

[٤٤] أبو الحسن سلام، مسرح الطفل، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، الطبعة الأولى، ٢٠٠٤، ص ٥٩

[٤٥] حسين سليم حجازي، خيال الظل وأصل المسرح العربي، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، الجمهورية العربية السورية، ١٩٩٤، ص١٠

• قام بتصميم وتنفيذ عرائس العصي: ناهد الرشيدي.

• قام بتصميم وتنفيذ عرائس خيال الظل: صبحي السيد.

وعرائس خيال الظل هي "عرائس مسطحة، إما أن تكون عرائس جامدة، أو بجزع ثابت وأعضاء متحركة، وتصنع من الكرتون المصقول وتقاد حركاتها بعصي قيادة صلبة، وأفضل ما يناسبها من العصي تلك المصنوعة من ضفائر زجاجية، لا تترك ظلا على شاشة العرض"[٤٦]، وتعد عرائس خيال الظل من العرائس القديمة التي استخدمت عبر التاريخ في أماكن مختلفة، ولأهداف مختلفة، "وقد نشأت عرائس خيال الظل في الصين القديمة، واسمها الفني هو Ombress Chinoises يؤكد الرابط بين هذا النوع من العرائس وبين البيئة والحضارة الصينية، ولقد ساهمت معظم الحضارات القديمة على اختلافها في تطوير أنواع العرائس بما يتلاءم مع البيئة والجو الفني والأدبي بكل حضارة على حده"[٤٧]، كما ضمنت العرض الأغاني والاستعراضات البشرية التي يقوم بها الجد وفريقا التلاميذ.

هذا التنوع في عناصر العرض المرئية، وما استتبعه من تنوع في عناصره المسموعة، جعل العرض يتنقل بخفة وسرعة بين وسائط سمعية وبصرية مختلفة، وهو ما حقق انضباطا كبيرًا في العرض انصب لصالح توثيق الرباط بين العرض ومتلقيه من الأطفال، وسنعرض فيما يلي بالتفصيل لمرتكزات الرؤية الإخراجية في كل معالجة من هذه المعالجات.

المعالجة الأولى: العرض الأول - قصر التذوق – سيدي جابر - ٢٠٠٨

قدم العرض للمرة الأولى في عام ٢٠٠٨، من إنتاج قصر التذوق - سيدي جابر، التابع للهيئة العامة لقصور الثقافة، بميزانية إنتاجية قدرها ٣٠,٠٠٠ جنيه مصري، وقد اعتمدت الرؤية في هذا العرض على الاستعانة بالوسائط السابق ذكرها، ولقد قدم هذا العرض بهذه الرؤية عشرات المرات في تجمعات للأطفال في أماكن مفتوحة مثل: حديقة الشلالات، وساحة كلية الآداب، وأماكن مغلقة داخل قصور الثقافة، والنوادي الاجتماعية مثل نادي سموحة الرياضي، وجامعة الإسكندرية، وبعض المدارس بالإسكندرية، كما قدم في مهرجان تطوان الدولي لمسرح الطفل بالمغرب عام ٢٠١٠.

بوستر عرض صياد العفاريت، المعالجة الأولى ٢٠٠٨

اعتمدت الرؤية الإخراجية للعرض على مجموعة من التقنيات السمعية والبصرية التي استهدفت تحقيق عناصر الفرجة التي تتباين كي تخلق تنوعًا في الصوت والصورة يحقق الدهشة، ويأسر ذهن المتلقين من الأطفال طوال الوقت، وقد انطلقت الرؤية الإخراجية من عناصر نص عليها نص العرض، والتي تحكمت في بنية النص منذ البداية، وهي استخدام وسائط متعددة في هذا العرض، لقد انطلقت أفعال الكتابة للنص من الشكل، وليس من المضمون، فالمضمون واضح جدًا ويمكن إملاؤه على الأطفال، إنه يؤكد على أنه يجب أن يكون لديهم طموح، وأهداف يسعون لتحقيقها بالعمل الجاد، وألا يعتمدوا على الأفعال الغيبية، وما يشابهها، لكنه يوجد فارق كبير بين أن ألقن المعلومة للطفل، وأن أجعله يتفاعل مع ما يتعلق بها من مواقف فيقتنع بالفكرة ولا يسعى لتنفيذ عكسها كما هو متبع في مثل هذه الحالات، ومن هنا لجأت الرؤية الإخراجية إلى تأكيد هذه العناصر التي نصَّ عليها نص العرض، ذلك لأن كاتب النص هو مخرجه، وقد تمت كتابة النص من أجل تقديمه في صورة عرض مسرحي، وهو ما يجعل هناك نوعًا من التطابق بين رؤية النص ورؤية العرض، فالمخرج المترجم يترجم النص، والمخرج المفسر يستخدم عناصر العرض كي يؤكد أفكار النص، والمخرج المفكك يتعارض مع بعض ما جاء بالنص فيعيد تصوير

[٤٦] يرجي كولوفا ومجموعة مؤلفين، مسرح العرائس، الترجمة عن التشيكية، سليم الجزائري مكتبة الأسرة، فنون، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠١٥، ص ١٣٥

[٤٧] أماني موسى السيد جمعة، عروسة القفاز كوسيلة اتصال، الهيئة العربية للمسرح، الشارقة، الإمارات العربية المتحدة،٢٠١٥، ص ١٥

حياته جزئيًا أو كليًا، أما هنا فنحن بصدد نص كتبه المخرج بهدف تقديمه في صورة عرض مسرحي، ومن ثم، فهذه الحالة هي من الحالات القليلة التي يمكن أن نشيد بفكرة الإخراج المترجم، لأن المترجم يعتبر أقل أنواع الإخراج من حيث استخدام الخيال وتوظيف تقنيات التفسير، والمعادلات الموضوعية في العرض المسرحي، إلا في هذه الحالة التي تكون الترجمة فيها تُعنى بتقديم عناصر الرؤية الإخراجية التي تقوم على التباين والتنوع كما نصَّ عليها نص العرض، ووفقا لما جاء بنص العرض، فقد استخدمت الوسائط الآتية في تكوين الإطار الشكلي لعرض صياد العفاريت:

- شاشة السينما وعرض عليها مشاهد لعبة الأسماك من خلال شاشة الجانب الأيمن لحائط الشارع.
- الغناء والرقص البشري استخدم في المستوى الأرضي (صفر) أمام المتفرجين.
- عرائس العصي استخدمت خلف حائط الشارع المشيد على خشبة المسرح.
- عرائس خيال الظل وعرض عليها مشاهد الخط الدرامي الثالث من خلال شاشة الجانب الأيسر لحائط الشارع.

عرض صياد العفاريت ... المعالجة الأولى ٢٠٠٨

وقد شارك العرض في مهرجان تطوان لمسرح الطفل بالمغربٍ عام ٢٠١٠، وتم استخدام الديكور ذاته مع استبدال خلفية غرفة حمادة بقطع من الأقمشة بدلا من الأخشاب لسهولة الشحن أثناء السفر.

صياد العفاريت بمهرجان تطوان الدولي لمسرح الطفل بالمغرب

المعالجة الأولى: العرض الثاني – قصر ثقافة الشاطبي – ٢٠١٥

كما قدمه موظفو إقليم غرب ووسط الدلتا الثقافي من خلال ورشة مسرح الطفل في عام ٢٠١٥ بقصر ثقافة الشاطبي، حيث قام الموظفون بإعادة تصميم الديكور وعرائس خيال الظل، وتنفيذها، والقيام بأداء أدوار الأطفال والكبار، وكذلك قاموا بتحريك العرائس بأنواعها المختلفة.

المعالجة الثانية – مكتبة الإسكندرية ديسمبر، و٢٠١٨

وفي ديسمبر ٢٠١٧، ويناير ٢٠١٨، قدم العرض على مسرح قاعة المؤتمرات الكبرى بمكتبة الإسكندرية من إنتاج مدرسة كرييشن للفنون، حيث قدمت فكرة الكلاون قبل العرض، وهو نفسه قام بأداء دور الجد.

جمهور عرض صياد العفاريتلحد مكتبة الإسكندرية ٢٠١٧

عرض صياد العفاريت لمكتبة الإسكندرية ٢٠١٧

المعالجة الثانية – مسرح مصر- مارس ٢٠١٨

في مارس ٢٠١٨ قدم العرض على مسرح جراند نايل تاور بالتعاون مع مسرح مصر للأطفال بقيادة الفنان أشرف عبد الباقي، بنفس عناصر الرؤية الإخراجية البشرية، مع تصغير قياسات الديكور لتناسب المسرح الأصغر.

صور عرض صياد العفاريتلحد مسرح مصر للأطفال ٢٠١٨

صور عرض صياد العفاريت لمسرح مصر للأطفال ٢٠١٨

المعالجة الثالثة – مسرح متروبول – يوليو ٢٠١٨

هي المعالجة البشرية ذاتها، مع إضافة مشهد المسرح الأسود مع دخول "مرمر"

صور عرض صياد العفاريتلحد مسرح متروبول – المهرجان القومي للمسرح المصري ٢٠١٨ ، وفيه يظهر توظيف تقنية المسرح الأسود

إذن، فنحن هنا أمام معالجات مختلفة لنفس النص المسرحي، مع ملاحظة أن هذه المعالجات المختلفة قام بها مخرج واحد هو في الوقت ذاته مؤلف النص المسرحي الأصلي، وبالتالي فإن الخروج عن الإخراج المترجم للنص الذي تضمن الرؤية الإخراجية الأصلية تم لمقتضيات إعادة طرح نفس المشاهد النصية برؤى إخراجية مغايرة تطلبتها إما ظروف مكان العرض، أو طبيعة المشاركين فيه، أو حتى تطلبتها الظروف التاريخية لتقديم كل عرض، وقد تمثل الخروج الأول عن منهج النص فيما يتعلق بالقالب الشكلي الذي قدم فيه العرض في المعالجة الثانية والتي مثلت نقلة نوعية في منهج إخراج هذا العرض عن المعالجة الأولى، والتي تم فيها تجسيد أحداث الخط الدرامي الأول بالغناء البشري والاستعراضات، أما الخط الدرامي الثاني الذي تم تجسيده عن طريق عرائس العصي، والثالث بخيال الظل، أما في المعالجة الثانية، فقد تم تجسيد جميع الخطوط بشريًا ماعدا مشهد من الخط الدرامي الثالث، وهو مشهد حكم ملك الجان الذي تم بخيال الظل، مع الاحتفاظ بالسينما في افتتاحية العرض، ومشهد القمقم في حلم حمادة.

وإذا ما رجعنا إلى عدد الوسائط المستخدمة في كل معالجة، نجد أنه في المعالجة الأولى تم استخدام: السينما، وعرائس خيال الظل، والرقص والغناء البشري، وعرائس العصي، أما في المعالجة الثانية فقد تم استخدام: السينما، وعرائس خيال الظل، والرقص والغناء البشري، في حين لم تستخدم عرائس العصي، ليس هذا فقط، بل إن كم الأحداث التي تم تجسيدها بشريًا في المعالجة الثانية يفوق بكثير عدد تلك الأحداث التي تمت معالجتها بشريًا في المعالجة الأولى، ولتوضيح ذلك سوف نورد الجدول الآتي الذي يبين طبيعة التجسيد في كل معالجة:

الحدث	الشخصيات	موضوع الحدث	المعالجة الأولى	المعالجة الثانية	المعالجة الثالثة
١١	بشري	معلوماتية لتوضيح طبيعة الخط الدرامي الأول	بشري غنائي استعراضي	بشري غنائي استعراضي	بشري غنائي استعراضي
٢١	حمادة + بوسي	معلوماتية لتوضيح طبيعة الخط الدرامي الثاني	عرائس عصي	بشري	بشري
٢٢	حمادة + عفير	صدمة حمادة في إمكانيات عفير المحدودة	عرائس عصي	بشري	بشري
٣١	عفير + عوفة	حمل متعثر ثم ولادة عفير	عرائس خيال ظل ملونة	بشري	خيال ظل
١٢	بشري	تعليق على أزمة عفير	بشري غنائي استعراضي	بشري غنائي استعراضي	بشري غنائي استعراضي
٣٢	عفير + عوف + عوفة + ملك الجان	استفحال مشاكل عفير وحكم ملك الجان	عرائس خيال ظل ملونة	بشري + عرائس خيال ظل ملونة لحظة حكم ملك الجان	خيال ظل
١٣	بشري	تعليق على مصير عفير	بشري غنائي استعراضي	بشري غنائي استعراضي	بشري غنائي استعراضي
٢٣	حمادة + عفير	ندب حمادة لحظه الذي أوقعه في هذا العفريت الفاشل ومحاولة طرده من البيت	عرائس عصي	بشري	بشري
٢٤	حمادة + عفير + مرمر	ظهور مرمر وصراعه مع حمادة وعفير	عرائس عصي	بشري	مسرح أسود + بشري
١٤	بشري	تعليق على نتيجة التفكير غير السوي	بشري غنائي استعراضي	بشري غنائي استعراضي	بشري غنائي استعراضي
٢٥	حمادة + بوسي	فزع حمادة وندمه على حاله ونيته في التغيير	عرائس عصي	بشري	بشري
١٥	بشري	خلاصة فكرة المسرحية	بشري غنائي استعراضي	بشري غنائي استعراضي	بشري غنائي استعراضي

ويلاحظ هنا أن المعالجة الأولى اعتمدت بشكل كبير على نوعي العرائس؛ العصي وخيال الظل، في حين اعتمدت المعالجة الثانية بشكل كبير على العنصر البشري، وتواجدت تقنية السينما بين المعالجتين الأولى والثانية بشكل متساو، أما المعالجة الثالثة فهي تتطابق مع المعالجة الثانية في المشاهد البشرية الخاصة بالجد وفريقَي الأطفال، ومشاهد "حمادة" و"بوسي" وحمادة" و"عفير"، وتقدم حدثي الخط الدرامي الثالث بعرائس خيال الظل، كما أضافت عنصر المسرح الأسود في مشهد خروج "مرمر".

وإذا ما تحدثنا عن أهم النتائج التي ترتبت على هذه التغييرات الجوهرية في الصورة المسرحية خاصة بين المعالجتين الأولى والثانية، والثالثة؛ فيمكن القول إن التمسك بتوظيف العرائس بنوعيها العصي، وخيال الظل في المعالجة الأولى، يرجع في الأساس لطبيعة جمهور التلقي الذي تمركز حول فئة عمرية من الثامنة، وحتى الثانية عشرة، كما أنه تأسس على رغبة الجهة الإنتاجية في إنتاج عرض للعرائس خصيصًا لا مجرد عرض للأطفال، وكان السبب الثاني لتقديم العرائس، هو أن هذه المسرحية قدمت للمرة الأولى على مسرح قصر التذوق بسيدي جابر، الذي يحتوي على ١٠٠ كرسي فقط، كما أن خشبة المسرح صغيرة جدًا لا تتعدى الـ٦ أمتار عرضًا و٣ أمتار عمقًا، وهو ما يجعل مسرح العرائس هو الأنسب لعدم وجود مساحات كبيرة لحركة الممثلين واستعراضاتهم حتى أن المشاهد البشرية في هذا العرض قدمت على المستوى "صفر" الذي يوجد أمام كراسي الجمهور في مساحة ضيقة جدًا لا يتعدى عمقها مترين.

وبعد مرور تسع سنوات عندما أعيد إنتاج العرض من خلال فرقة كريشن جروب التي يديرها مؤلف ومخرج العرض Creation Group، وهي لا تتبع أية جهة حكومية، في هذه المرة، تقرر أن يقدم العرض على المسرح الكبير بمكتبة الإسكندرية، وهو مسرح يتسع لحوالي ١٦٠٠ متفرج، وبالفعل حضر العرض جمهور استوعب سعة المسرح بالكامل، للسمعة الطيبة التي تتمتع بها عروض مسرح الطفل التي تُعرض في مكتبة الإسكندرية، ولوجود عدد كبير من المتابعين على صفحات التواصل الاجتماعي الخاصة بمكتبة الإسكندرية، كما أن عدد الأطفال الذين كان مقرر مشاركتهم في العرض الأول لا يتعدى العشرين طفلا، وبالتالي تم توظيفهم جميعًا في العنصر البشري، أما في الحالة الثانية، فكانت عبارة عن ورشة تدريبية التحق بعضويتها ٥٤ طفلا، وبالتالي كان لا بد من البحث عن وسيلة لاستيعاب طاقات هؤلاء الأطفال، فكان قرار قيام الأطفال أنفسهم ببطولة العرض بشريًا، فقام بدور "حمادة" و"بوسي" و"عفير" أطفال من الموهوبين، وقام ممثل محترف بدور "مرمر"، ولأن العرض قدم لأكثر من يوم؛ فقد تم الاعتماد على وجود فرق عمل بديلة؛ حيث إن ثلاثة أطفال يعرضون في اليوم الأول، وثلاثة آخرين يعرضون في اليوم الثاني، وعلى مستوى الأغاني والاستعراضات التي تضمنها الخط الدرامي الأول، فقد تم توزيع الجمل بين عدد أكبر من الأطفال؛ فبدلا من أن يقول الطفل عشرة أو عشرين جملة؛ تم تقسيمها على عدد أكبر من الأطفال، وكان كل طفل يؤدي حوالي خمس أو ست جمل في كل أغنية بالإضافة إلى الغناء الجماعي والاستعراضات، وهو ما منح الورشة فرصة أكبر لتقديم عدد أكبر من الممثلين الأطفال.

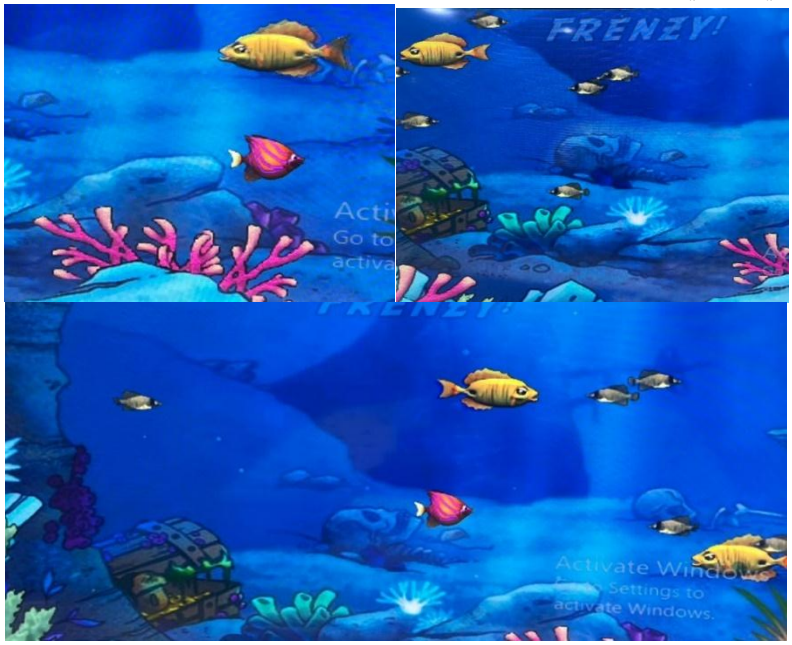
أما على المستوى الفني فقد ساهم تحويل العرض من العرائس إلى البشري إلى إعادة صياغة المقولات المهمة بما يتناسب والوضع الحالي، خاصة في ظل التقدم التكنولوجي والنشاط الكبير الملحوظ الذي أصاب مواقع التواصل الاجتماعي، وكذلك، ساعد على زيادة جرعة الكوميديا باستدعاء ممثلين كوميديين ممارسين أصحاب خبرات كبيرة للقيام بأدوار "مرمر" و"عوف" والد "عفير"، "عوفة" أم "عفير"، كما ساعد وجود العامل البشري على أن يبدأ العرض بمنطقة مختلفة فيما يتعلق بضبط مزاج التلقي؛ حيث تعدلت الرؤية الإخراجية لاستدعاء ممثل متخصص في أعمال المهرج (clown) لكي يقوم بعمل افتتاحية تمهيدية مع الأطفال الذين امتلأت بهم قاعة المسرح الكبير بمكتبة الإسكندرية، ليقدم نوعًا من المسابقات الكوميدية التي أضفت جوًا من البهجة على قاعة العرض قبل بدايته، وما ساعد على اتصال جمهور المتلقين من الأطفال مع العرض هؤلاء الأطفال الذين تباينت أعمارهم ما بين الثامنة وحتى الخامسة عشر.

قام المهرج نفسه بفتح الستار، وبدأ العرض بعد أن وعد الأطفال بأنه سيقص عليهم حكاية، وبالتالي فقد تدرجت مسرحة المسرح، -المسرح داخل المسرح- من أن المهرج يحكي حكاية للأطفال،

هي عبارة عن الموضوع الكلي للمسرحية، وداخل المسرحية يقوم المهرج بدور الجد الذي يقوم بدوره بقصٍ حكاية للأطفال المتبارين في الشارع، ثم يقص "عفير" قصته، فكانت هناك مستويات متعددة للحكي المسرحي، وهو ما ساعد على تنمية خيال الأطفال، أما في المعالجة الثالثة فقد أضيفت تقنية المسرح الأسود لتقديم صورة مغايرة اختلفت عن كل ما سبقها وما تلاها باستخدام مجموعة كبيرة من العرائس التي تمثل الشعاب المرجانية تحت الماء بألوان فسفورية مبهجة تسبق ظهور مرمر، وهو ما حسن كثيرًا من إيقاع العرض المسرحي، وأثار انتباه الأطفال ودهشتهم كي يتواصلوا مع العرض بصورة أكثر فاعلية. وخلاصة القول: إن تعديل الإطار الشكلي الذي يقدم فيه العرض ينصب في مصلحة زيادة تنويعات الصوت والصورة، وجرعة الكوميديا، والارتجال مع الجمهور؛ بحيث تكون هناك حالة إيقاعية أكثر انضباطًا تثير الدهشة، وتحافظ على أسر ذهن المتلقين من الأطفال.

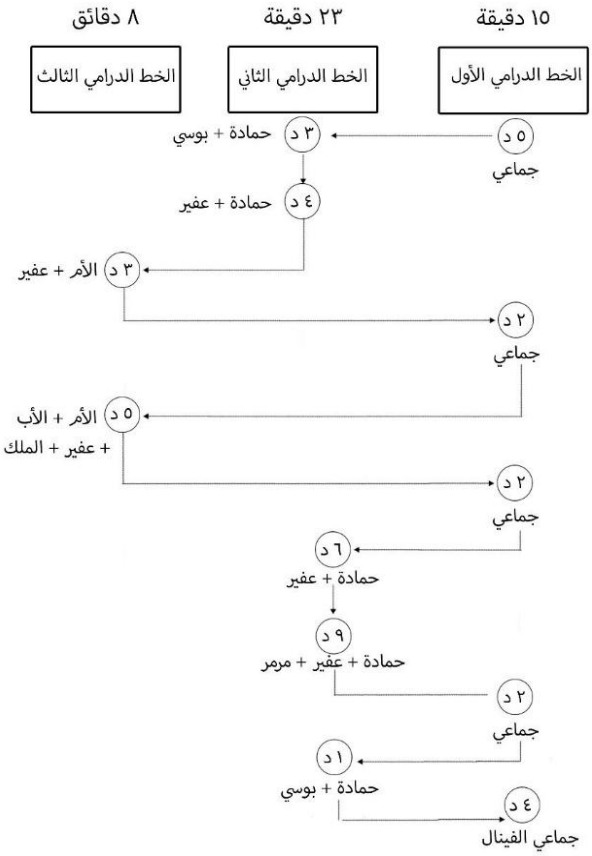
٢ – ضبط مزاج التلقي Mood Setting

يدخل الأطفال العرض، وهم يشاهدون شاشة السينما التي تتحرك فيها الأسماك الصغيرة لتهرب من الأسماك الكبيرة، تجري الأسماك بين الشعاب المرجانية بألوانها الجميلة، ونسمع في اللعبة موسيقى لها خصوصية تتناسب مع حركة الأسماك، مما يجذب أنظار المتلقين الصغار، فتثار بداخلهم الحماسة والدهشة والتطلع لمشاهدة مسرحية مثيرة، الأطفال هنا لا يرون الطفل حمادة، ولكنهم يرون الأسماك التي تجري وسط الشعاب المرجانية في صور لونية تشد انتباههم، ويتزايد ارتباط الأطفال بما يجري على شاشة السينما مع مطاردة الأسماك الكبيرة للأسماك الصغيرة من أجل التهامها، خاصة أن الأسماك الكبيرة ذاتها تحاول الاحتراس من الأسماك الأكبر التي تسعى لالتهامها، هذا الجو المثير يساعد على ارتباط الأطفال ذهنيًا مع العرض، وكذلك يعلي من أفق توقعاتهم جماليًا، ويمهد مزاجهم من أجل استقبال عرض فيه خصوصية جمالية.



Activate Windows
Go to Settings to
activate Windows.

٣- حبكة العرض



- يختلف تحليل حبكة العرض عن حبكة النص في الكثير من النواحي التقنية، يأتي على رأسها أن تحليل حبكة النص يهتم بسير الأحداث، وبنيتها وحتميتها الدرامية، وتحقيق مبدأ الوحدة العضوية فيما يتعلق بطبيعة الأحداث، وأفعال الشخصيات، وكل ما يتعلق بالنص المسرحي من أفكار وتقنيات تتعلق بالنص المسرحي بوصفه أدبًا، أما حبكة العرض، فإنها تُعنى في المقام الأول بإيقاع العرض المسرحي الذي يقدم على خشبة المسرح أمام جمهور من المتلقين، وطالما ذكرنا الإيقاع؛ فلسوف نأخذ في الاعتبار طبيعة الأفعال الدرامية، والأزمنة التي يستغرقها أداؤها، وطبيعة العلاقات الجدلية التي تربط هذه الأفعال بهذه الأزمنة، وبالنظر إلى الشكل السابق الذي يتعلق بحبكة عرض "صياد العفاريت"؛ نلاحظ أن:

- كل حدث مدون عليه الزمن الذي استغرقه في المعالجة الأولى للعرض، ونلاحظ أن أقل زمن هو دقيقة واحدة في الحدث رقم ٢٥، وهو الحدث الذي يتضمن القيمة الأخلاقية للعرض المسرحي، وبالتالي فلا يجب أن تكون هناك إطالة؛ لأن هذه الإطالة سوف تكون ضد إيقاع العرض، ففي هذا الحدث يقر "حمادة" بأنه أخطأ في رحلته السابقة، وأن عليه أن يغير نظام حياته، ويصبح إنسانًا صاحب رؤية مستقبلية، يكون له أهداف وطموحات يسعى لتحقيقها بالجد والاجتهاد، وتسعد أخته لذلك، في هذا المشهد تكون الجمل الحوارية قصيرة، وعدد الجمل قليلة كي تنتج حوارًا قصيرًا، ولا بد أن يتسم أسلوب الأداء التمثيلي بالـ "تيمبو" السريع - فيكون زمن الأداء قصيرًا- فالهدف ينحصر هنا في توصيل خلاصة الفكرة التي يبغي العرض تقديمها لجمهور العرض من المتلقين الصغار.
- أطول زمن هو في زمن الحدث الرابع في الخط الدرامي الثاني، وهو الحدث رقم ٢٤، وهو يتعلق بالذروة والتمهيد للحل؛ ففي هذا الحدث يخرج "مرمر" العفريت العملاق ليكشف لنا عن طبيعة شخصيات "حمادة" و"عفير"، وبالتالي فإن هذا الكشف، وما تلاه من تعقيد للمشكلة بأن يقرر "مرمر" أن يقضي عليهما لفشلهما في وضع خطة لحياتهما، وقراره

بإعدامهما، هذه المناطق تعد من المناطق شديدة الأهمية، لأن فيها الكثير من عوامل التشويق والإثارة التي تستثير حماسة الأطفال؛ لأنها تضعهم أمام التفكير فيما ستصل إليه المسرحية من أحداث.

- يتراوح زمن الحدث الواحد فيما بين الدقيقة الواحدة، والخمس أو الست دقائق، ولمرة واحدة فقط وصل زمن الحدث إلى تسع دقائق، وهذا أمر ينبغي التوقف عنده، لأن زمن الأحداث المنفردة يؤثر بصورة مباشرة في إيقاع العرض المسرحي، خاصة إذا كانت الأحداث توجد في خطوطٍ درامية مختلفة، مع الأخذ في الاعتبار أن كل خط درامي يستخدم وسيطًا مرئيًا مختلفا، وفي مسرحيات الأطفال خاصة، يعد قصر زمن المسرحية أمرًا ضروريًا جدًا، ولا يوجد مقياس معياري لهذا القصر ولا يوجد زمن مطلق له، فلكل عرض مسرحي ظروفه التي تتغير وفق طبيعة النص ومكان العرض، ومجتمع التلقي نفسه، لكنه القصر النسبي؛ فمسرحية تتضمن اثني عشر حدثًا مسرحيًا، عندما يستغرق عرضها ستا وأربعين دقيقة، فهو أمر ينبئ بإيقاع متدفق، خاصة إذا علمنا أن هذه الأحداث تتنقل بين أربعة وسائط مرئية مختلفة، (السينما - الغناء والاستعراض البشري – مسرح عرائس العصي - مسرح عرائس خيال الظل)، وفي إحدى المعالجات وصل عدد الوسائط لخمسة وسائط بعد إضافة تقنية المسرح الأسود في المعالجة الثالثة، وهو ما يعني أن متوسط زمن الحدث الواحد أقل من أربع دقائق.
- استغرقت أحداث الخط الدرامي الأول حوالي خمس عشرة دقيقة، والخط الثاني حوالي ثلاث وعشرين دقيقة، والخط الثالث حوالي ثماني دقائق فقط، وهو ما يعطي مؤشرًا بأهمية كل خط؛ فالخط الأول هو الخط الذي قدم بالغناء والرقص والذي اشتمل على خمس أحداث؛ كل حدث يمثل أغنية بالرقصة الخاصة، وهذا الخط يؤكد الأفكار التي تطرحها الأحداث الخاصة بالخطوط الأخرى، وبالتالي، فهذا الخط يقوم بوضع خلاصة الأفعال الدرامية في مقولات محددة، أما الخط الثاني الذي يمثل عصب المسرحية فيقدم الأفعال الدرامية التي يستنتج منها الطفل الفوارق البينة بين السلوكيات المختلفة، إنه يوضح الفوارق بين ما هو خطأ، وما هو صواب، وهذا الخط استغرق زمنًا يتعادل مع مجموع زمني الخط الأول، والثالث، ذلك لأن تفاصيل الأحداث وبنيتها الدرامية موجودة في هذا الخط الذي يشتمل على حكاية حمادة ورحلته مع "عفير" و"مرمر"، في حين أن الخط الثالث، وهو الخط الذي يعرض لمحة سريعة من حياة "عفير"، لم يحتج لأكثر من ثماني دقائق عبر حدثين لإبراز التشابه بين "عفير" و"حمادة".
- تم الانتقال من حدث إلى حدث آخر إحدى عشرة مرة؛ (داخل نفس الخط أو عبر خط مغاير)، منها مرتان فقط تم الانتقال من حدث إلى حدث داخل نفس الخط بنفس الوسيط المرئي، في حين أن هناك تسع مرات انتقال تمت من خط إلى خط آخر -وهو ما يعني تغيير الوسيط وما يستتبعه من تحقيق درجة عالية من التنوع على مستوى الصورة- وهو ما يؤدي إلى إيقاع أفضل، وكان من الممكن أن نتلافى الانتقال في المرتين التي تم فيهما الانتقال داخل نفس الخط الدرامي بالتحول إلى الخط الأول لعمل أغنية تعليقية في المرتين؛ إلا أن الرؤية الإخراجية ارتأت أن هذا الرجوع لن يفيد الإيقاع كثيرًا، لأن الحدث رقم ٢١ الذي تم الانتقال منه إلى الحدث رقم ٢٢ كان قصيرًا جدًا، وقد اشتمل بالفعل على مجموعة نصائح أسدتها "بوسي" لـ "حمادة" وبالتالي لم تكن هناك ضرورة، أو حتمية درامية، تستدعي تعليقا بأغنية، ومن ثم لم يتم تغيير الخط الدرامي، واستمر الحدث التالي ٢٢.
- تمضي حركة المسرحية في اتجاهين: أحدهما تصاعدي - خمس مرات- من الخط الأول إلى الثاني (ثلاث مرات)، ومن الأول إلى الثالث (مرة واحدة)، ومن الثاني إلى الثالث (مرة واحدة)، والآخر تنازلي - أربع مرات- من الخط الثالث إلى الأول (مرتين)، ومن الثاني للأول (مرتين)، ولم يتم الانتقال أبدًا من الخط الدرامي الثالث للخط الدرامي الثاني، حيث

اشتمل الخط الدرامي الثالث على حدثين فقط، تم الخروج منه في المرتين للخط الأول بهدف التعليق على أفعال "عفير".

- تمثلت حركة الخط الدرامي الثاني داخل نفس الخط (مرتين)، أو إلى الخط الثالث (مرة واحدة) في حين عاد إلى الأول مرة واحدة لوضع الحل في نهاية المسرحية.

٤ – إضاءة العرض المسرحي

للإضاءة المسرحية وظائف كثيرة أهمها على الإطلاق: الإنارة، فلا معنى لأي قيم فكرية أو جمالية ما لم ير جمهور المتلقين وجوه الممثلين بشكل واضح، كما أن الإضاءة تساهم في تأكيد ممثل دون الآخر، وتعمل على عزل بعض الممثلين، وتلعب الإضاءة المسرحية دورًا كبيرًا في تقسيم خشبة المسرح لمناطق مختلفة، ومن أهم وظائف الإضاءة: إضفاء بعدٍ جمالي خاصة في العروض الإيهامية التي تعمق فيها الإضاءة الإحساس باللحظات الشعورية من خلال المؤثرات الضوئية الخاصة، وفي مسرح الطفل، تتضاعف أهمية الإضاءة؛ حيث تساعد على رؤية الممثلين بوضوح، وتستخدم لإضفاء حالة من البهجة في العروض الغنائية والاستعراضية، أما في العروض الكوميدية فتكون الإضاءة بسيطة تغمر خشبة المسرح بكاملها، لأن الإضاءات الخافتة تقلل إحساس المتلقيين بالكوميديا.

كانت إضاءة العرض المسرحي "صياد العفاريت" بسيطة جدًا•، وتم الاعتماد بشكل أساسي على الإضاءة الغامرة البيضاء، ذلك لوجود مشاهد كوميدية في العرض، وحتى يتمكن الأطفال المتلقون من رؤية العرائس بوضوح، إلا في مشاهد السينما وخيال الظل، حيث يسود المسرح إظلام تام، ويتم التركيز على أحد الوسيطين بدرجة نصوع زائدة حتى تظهر ألوان العرائس، أو الشعاب المرجانية والأسماك الملونة في صورة مبهجة شديدة الوضوح.

عند الانتقال من المشهد ٢١ إلى المشهد ٢٢ حيث تغادر "بوسي" الغرفة وتغلق جهاز الكمبيوتر تمهيدًا لنوم أخيها "حمادة"، يقوم "حمادة" بتشغيل جهاز الكمبيوتر، ويبدأ في ممارسة لعبة صياد السمك، وهنا نتحول إلى الإظلام التام فيما عدا تركيز ضوئي يتم على وجه حمادة الذي يتزامن مع ظهور شاشة السينما حيث يلعب لعبته المفضلة، وبعدها تخفت الإضاءة تدريجيًا خاصة عندما ينام "حمادة"، ونصل إلى درجة الإظلام التام ليبدأ حلم "حمادة"، ثم تضاء الإضاءة تدريجيًا مع بداية حلم "حمادة"، وتظل الإضاءة الخافتة مع ظهور "عفير" داخل القمقم، وعندما يقوم "حمادة" بإخراج "عفير" من القمقم، تضاء الأنوار البيضاء الغامرة، فيظهر "عفير" ضئيل الحجم، هذه المفاجأة تصدم الجمهور وتستثير حماستهم للضحك، الأمر ذلك ذاته يحدث مع "مرمر"، ولكن ليس بالشكل الكوميدي الذي حدث مع "عفير"؛ حيث إن "مرمر" يدخل لخشبة المسرح في حالة ترعب "حمادة" و"عفير" حيث يطلق الصيحة القومية للعفاريت بصوت جهوري، وهو يتحرك بتحفز يلائم جسده الكبير، وتلعب الإضاءة الخافتة دورًا كبيرًا في تعميق الشعور بالرهبة من قبل الصغيرين، "حمادة" و"عفير"، كما أن حالة التباين بين موقف "مرمر"، والصغيرين، تضفي حالة من البهجة على المشهد وتتسبب في الإثارة والتشويق لجمهور الحاضرين. تميزت المعالجة الثالثة بإضافة مشهد للمسرح الأسود -Black Light Theatre- وهو ما أدى إلى اختلاف منهج الإضاءة، حيث استخدمت إضاءة الأشعة فوق البنفسجية مع عرائس المسرح الأسود التي يبلغ عددها حوالي ٢٠ عروسة تم تصميمها وتنفيذها بألوان فسفورية للشعاب المرجانية والأسماك التي خرج منها "مرمر"، وهو ما جعل للإضاءة دورًا بارزًا في إظهار جماليات الصورة المسرحية، والتأكيد على أن استخدام المسرح الأسود في العرض حقق تنوعًا بصريًا ساهم في زيادة ارتباط الأطفال بالعرض.

وبصفة عامة، يفضل أن تسعى تصميمات الإضاءة في عروض الطفل أن تؤدي الوظيفة الأساسية وهي الإنارة، أما في حالة الاستعراضات سواء كانت ترتبط بأغان أو لا ترتبط؛ فإنه يجب أن نكثر من استخدام الألوان، وأن تكون حركة الأجهزة سريعة وتتزامن مع إيقاعات

• صمم إبراهيم الفرن إضاءة عرض "صياد العفاريت" في جميع معالجاته.

الموسيقى، وهو ما لا يمنع من الاعتماد على المؤثرات الضوئية الخاصة في أضيق الحدود شريطة أن يتم توظيفها دراميًا فتؤدي إلى تعميق الحالة الشعورية التي تطرحها هذه اللحظات الدرامية الخاصة.

٥ – الموسيقى والأغاني والاستعراضات

سمي المسرح بأبي الفنون لأنه يقدم منتجًا فنيًا تتكامل فيه مجموعة من الفنون التي تسعى لتحقيق فرجة فنية تتحقق فيها الوحدة العضوية التي تعمل على تحقيق التنوع القائم على الانسجام بين مجموعة من الفنون تكون المسرح، من بين هذه الفنون؛ الموسيقى التصويرية، والأغاني الفردية والجماعية، والرقصات الدرامية التي تهتم بإبراز القيم الفكرية من خلال لغة الجسد التي تعلي من قيمة جماليات الحركة بما لا يغفل وضعها في إطار جمالي لا يطغى على الفكرة، وكذا الرقصات الاستعراضية التي تعلي من قيمة الجمال حتى لو انزوت معها القيم الفكرية في الخلفية، ومن المعروف أن هذه الفنون وجدت منذ الإنسان البدائي الذي مارسها بفطرته كي يعبر عن سعادته أو قلقه أو حتى إحساسه بالخطر، وفيما يتعلق بالأغاني، فإنها – بجانب الموسيقى والاستعراضات- تلعب دورًا بارزًا في العروض المسرحية خاصة تلك التي نوجهها للأطفال، فهي تحقق حالة البهجة التي تثيرها كلمات الأغاني، والموسيقى، ورؤية الراقصين، خاصة إذا كان الراقصون من الأطفال الذين يرتدون زيًا مسرحيًا تتحقق فيه عناصر البهجة والجمال الفني الذي يسعى لتأكيد القيم الدرامية ويربطها بشكل غير منفصل عن المضمون، ذلك لأن "الطفل بطبيعته يتعايش مع الغناء منذ مولده، كمناغاة، وغناء، واستجابات حركية وفعالية. وقد استغل علماء التربية هذه الاستجابة لتنشئة الطفل وتربيته تربية متكاملة بعدما وجدوا أن الغناء هو إحدى الوسائل التي تؤثر بسهولة ويسر على وجدان الطفل، وأنه عن طريقه يسهل الارتقاء بسلوكه الاجتماعي السليم، وشحذ قدراته العقلية منها والجسمية، فضلا عن إطفاء السعادة على حياته وخلق ملكة الابتكار والإبداع لديه"[٤٨]، "والأغنية قد تكون أثناء الحوارات أو قد تكون أثناء الانتقال من مشهد إلى آخر، أما بالنسبة للنوع الأول فأفضل الأغاني تلك التي تكون كلماتها سهلة الحفظ فبمجرد تكرارها نجد جمهور الأطفال يشارك في الأداء وترديد الأغنية، بينما في النوع الثاني قد يخلص المشهد الذي نحن بصدد الانتهاء منه أو يفتح آفاق المشهد الجديد، ولا بد للأغنية أن تكون ذات إيقاع خفيف ولا تعمق الحزن أو الخوف للطفل؛ ففي مسرح الطفل يشار إلى الخوف، ولكن لا يجب أن يصاب الطفل بالرعب، فأفضل الأعمال تلك التي توحي لنا بالحالة والوضعية دون الإضرار بنفسية الطفل، وتقتضي الكتابة المسرحية الموجهة للطفل أن تكون شفراتها سهلة التفكيك من الطفل المشاهد، لكن هذا لا يعني تبسيط الكتابة إلى درجة الإسفاف. والطفل في فكه للشفرات يصبح فعلا مشاركا في بناء الأحداث وهذه من أفضل الوسائل لتحقيق المتعة والتعلم والتشويق"[٤٩].

في مسرحية "صياد العفاريت"، في الخط الدرامي الأول الذي يقدم المعلوماتية في البداية للتعرف على موضوع وشخصيات المسرحية، ثم يقدم القيم الفكرية مرحليًا بعد كل حدث –أو مجموعة من الأحداث المترابطة- تم الاعتماد على الأغاني والاستعراضات فقط دون سواها من التقنيات المسرحية، فقدمت خمسة أحداث بخمسة أغانٍ مقترنة بخمسة استعراضات درامية تؤكد على الأفكار، ولا تعدم القيمة الجمالية. إن اقترانَ القيمة الفكرية بالجمال الذي يحقق البهجة هو أمر محمود في عروض مسرح الطفل، فعندما تأتي القيمة في سياق أغنية مبهجة ورقصات مصاحبة لها؛ فإنها تكون محببة للطفل، ويفكر فيها بشكل أفضل مما لو جاءت في سياق أداء درامي جامد حتى لو كان ينطوي على مقولة واضحة لا يسعى الأطفال للتقيد بها بسبب صرامتها وجديتها، وقد حرصت الرؤية الإخراجية على أن تناسب الألحان الحالة الشعورية والفكرية التي تطرحها الأغنية فتطوع لها اللحن و"التيمبو" وتحدد طبيعة الآلات الموسيقية المستخدمة، ففي الأغنية الأولى كانت السرعة متوسطة في الغالب، وتناوبت في بعض المناطق

[٤٨] سامية سليمان رزق، أغنية الطفل المصري نحو أغنية تربوية هادفة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ص ٥

[٤٩] زهير بن ترديت، مسرح الطفل، أسرار الكتابة وخفايا الإخراج، دار المنوال للنشر، تونس، ٢٠١٥، ص ص ٧٠، ٧١

بين التيمبو السريع والبطيء نسبيًا، لأن هذه الأغنية تطرح حوارًا فكريًا بين فريقين متعارضين، أما الأغاني التي كانت تتحدث عن المصير السيئ الذي آل إليه "عفير"، فكانت السرعة بطيئة ومالت الجمل اللحنية لحالة من الشجن، أما في الأغاني الأخيرة التي وضعت الخلاصة للمسرحية والتي حثت الأطفال على التمسك بالأمل وضرورة تحديد الأهداف، والبحث عن سبل تحقيقها بوضع الخطط الزمنية المناسبة لها، مع التأكيد على ضرورة امتلاك إرادة الفعل بجانب القدرة عليه؛ فجاءت مبهجة راقصة تثير البهجة والتفاؤل والأمل في نفوس كل الأطفال، وتم ذلك في جميع المعالجات الإخراجية.

لقد نفذت الأغاني بتقنية Play Back•، وكان من الصعب جدًا أن يتم الأداء الصوتي الحي، لأن العرض يرتبط بحركة عرائس، ولا يمكن أن يكون عاملا الصوت والحركة متغيرين معًا في الوقت ذاته، فكان من الحتمي تثبيت زمن أحدهما، وكان القرار هو عمل تراك صوت واحد للمسرحية كلها طوله ست وأربعون دقيقة، ولكن في العرض البشري تم تضفير الغناء الحي مع الغناء Play Back وذلك لكبر حجم قاعة العرض – المسرح الكبير بمكتبة الإسكندرية - ولوجود نظام صوتي متطور من حيث الميكرفونات والسماعات، فكانت البيئة الصوتية أفضل بكثير في المعالجة الثانية والثالثة عن المعالجة الأولى التي تم فيها تسجيل المسرحية كلها بالأداء التمثيلي والغناء على تراك صوتي واحد.

إن الموسيقى الحية تعطي إحساسًا بالحياة، في حين أن الموسيقى المسجلة تسيطر عليها الميكنة والآلية الميكانيكية، لذا يفضل دائمًا في عروض مسرح الطفل أن تؤدَّى الأغاني حية، ويشارك فيها الأطفال بشكل فاعل، ويفضل أن يشارك جمهور الحاضرين في الأغاني الختامية التي تدعو إلى البهجة، وتضع الخلاصة للأفكار التي يناقشها العرض المسرحي.

٦ – الأداء التمثيلي

يعد عنصر التمثيل المسرحي من أهم مكونات أبي الفنون، وقد تعددت مناهجه، ومدارسه، منذ الإغريق وحتى اليوم، والتي تناوبت فيما بين التوغل في الإيهام، أو السعي لكسر هذا الإيهام بهدف التحريض على أفعال تسعى لتغيير الفرد فالأسرة، فالمجتمع، فالعالم، كما هو الحال في نظرية التغريب الملحمي للمخرج والمنظر الألماني "بيرتولد بريخت Bertolt Brecht– ١٨٩٨ – ١٩٥٦ ، وبين هذا وذاك كانت المناهج والنظريات والأساليب التي ظهرت في عصر النهضة وما تلاه؛ حيث تسارعت معدلات تغير هذه الأساليب والمناهج التي تطورت لتشكل مدارس لها قواعدها المحددة، وقد بلغ التسارع مداه في النصف الثاني من القرن العشرين، حيث ظهرت مجموعة من المدارس المسرحية ناهضت المدرسة الكلاسيكية وتمردت عليها، فظهرت المدارس الطبيعية والواقعية والتعبيرية والدادية والسريالية والرمزية والملحمية ...إلخ.

ويعد الممثل من أهم عناصر العرض المسرحي، فهو الذي يحمل الفكرة التي يطرحها العرض، وهو الذي يدفع الحدث للأمام من خلال حواراته مع باقي الممثلين، وفي مسرح الطفل يمثل عنصر التمثيل أهمية كبرى؛ لأن الطفل يرتبط بالشخصية المسرحية بالسلب والإيجاب، فإن أحب شخصية معينة قام بتقليد ما تفعل، وبترديد ما تقول، من هنا فإن اختيار الممثل يمثل خطورة كبيرة في هذا النوع من المسرح، فلا يمكن أن تختار ممثلا خفيف الظل يحبه الأطفال وتعهد إليه بأداء دور يقوم بأفعال سلبية، هنا تكمن خطورة تتمثل في احتمالية أن يقلده الأطفال، وقد يرى البعض أن الممثل الماهر يستطيع أن يقوم بأسهل دور، نعم هذا صحيح، لكن الآمن أن نأتي بالممثل المحبوب ليقوم بالدور الذي يحمل الأفكار الجيدة التي نريد للطفل أن يتبناها.

على الجانب الآخر، فإن أساليب التمثيل للعروض التي تقدم للطفل يجب أن تتخلى عن القوالب الجامدة، وأن تتجه نحو الأداء البسيط، ويفضل أن يطغى عليها الجانب الكوميدي، وحتى في مشاهد الخوف أو الأشباح أو المعارك والصراعات الجسدية يجب أن تقدم في قوالب كوميدية تعتمد على المبالغات الحركية، والمبالغات في رد الفعل، وتعزز من مشاركة أطفال الحضور في المشاركة في الأفعال الدرامية بتوجيه الأسئلة إليهم، ففي عرض "النحلة والأسد" من إخراج

• كلمات أغاني عرض "صياد العفاريت" للشاعر محمد مخيمر، والموسيقى والألحان للموسيقي وائل عاطف صلاح.

الباحث، استيقظ الأسد من نومه مذعورًا لأنه رأي في الحلم أن الحيوانات ترقص وهي سعيدة وتهزأ منه، فانتابته نوبة قلق قرر على إثرها أن يبحث عن حيوان ماكر يضع خطة لحل المشكلة، فأشرك الممثل القائم بدور الأسد الأطفال الحضور وسألهم عن الحيوان الماكر الذي يمكن أن يحل المشكلة فاقترح الأطفال الثعلب واستمر المشهد لوضع خطة استدعاء الثعلب من خلال الحوار الكوميدي المثير بين الممثل والأطفال الحضور.

وفي مسرحية "صياد العفاريت"، اختلف منهج الأداء التمثيلي ما بين المعالجة الأولى من جانب، والثانية من جانب آخر؛ ذلك لاختلاف الوسيط الذي يتم من خلاله توصيل رسالة العرض إلى جمهور المتلقين من الأطفال، ففي المعالجة الأولى تم الاعتماد كلية على اسطوانة مدمجة مسجل عليها تراك صوت واحد يضم جميع المشاهد التمثيلية وكذا، يضم الأغاني الخمس التي يتضمنها العرض، في حين قدمت المعالجة الثانية بالأداء البشري الحي، وفي هذا الصدد، يجب أن نفرق بشكل أساسي بين الأداء التمثيلي الحي والأداء التمثيلي المسجل على اسطوانة مدمجة والذي ينفذ ميكانيكيا من خلال أجهزة الصوت، فلكل طريقة جوانبها الإيجابية وسلبياتها ويمكن أن نورد هذه الإيجابيات والسلبيات في الجدول التالي:

العنصر	الأداء الحي	الأداء المسجل
الأداء التمثيلي الغنائي	تمثل الأغاني التي تؤدى حية أمام الجمهور أهم أسباب إثارة الدهشة، وتحقيق إيقاع مسرحي جيد للعرض، فالصوت البشري الطبيعي فيه من جمال الطبيعة ما يخلب الألباب، وبالتالي فإن نقله مباشرة للجمهور يعد حالة شديدة التفرد، لمن يمتلك موهبة الصوت المتميز، خاصة إذا ما اقترن هذا الصوت بعزف موسيقي حي.	تمثل الأغاني التي تسجل في صورة ملفات صوتية على أسطوانات مدمجة، أو غيرها من الوسائط المتعددة حالة من حالات الصنعة المبالغ فيها، والتي تفتقد لروح الطبيعية، كما أنها تفتقد للكثير من مصداقيتها، فلا يشعر الجمهور بصدق الأحاسيس فيها مهما بلغت كفاءة الممثل في تحريك شفتيه بدرجة مطابقة لمخارج الحروف والكلمات. إن الموسيقى المصنوعة والأغاني المسجلة في ستوديو تفتقد الكثير من فطرتها الطبيعية، وتحدث تباعد بين هذا النوع من الأغاني وبين المتلقين.
الانتقال من الأداء الدرامي إلى الأداء التمثيلي الغنائي	إن الانتقال من الأداء التمثيلي الدرامي إلى الأداء الغنائي يتم بتخلص ناعم جدًا ويعمق من إحساس الجمهور باللحظة المسرحية.	إن الانتقال من أداء درامي عادي إلى أداء تمثيلي بالغناء أو أغنية مسجلة على أسطوانة مدمجة في استوديو لا يمكن أن يصدقها الجمهور ولا يمكن إلا أن يفصل الجمهور عن اللحظة الشعورية، لأن الفوارق في طبيعة الصوت ومستوياته أكبر من أن تعالج.
المشاهد التمثيلية الدرامية	لا بد من تنفيذ تراكات المؤثرات الصوتية بالتزامن مع أداء الممثلين وهو ما قد يتسبب في أخطاء، خاصة إذا كان هناك أكثر من تراك موسيقي أو مؤثرات مطلوبة لنفس اللحظة التي يؤديها الممثل.	يضمن أن يتم تجهيز المشهد المسرحي بموسيقاه في الخلفية وبالمؤثرات الصوتية والدرامية ويتجنب كل أسباب الأخطاء الممكنة.
انضباط زمن العرض المسرحي	يمكن أن يزيد زمن العرض أو يقل حسب طاقة الممثلين، ولا يمكن أن يكون زمن العرض ثابت من يوم عرض لآخر.	زمن العرض ثابت مهما أعدت ليالي العروض، وبالتالي فهو منضبط بنسبة ١٠٠٪
طريقة الأداء التمثيلي	تتغير حسب طاقة الممثل، أو حتى ظروفه الشخصية التي يمكن أن تؤثر على أدائه التمثيلي.	ثابتة من يوم لآخر.
تطوير منهج الأداء التمثيلي	قابل للتطوير بإضافة كلمات أو بتعديل طريقة الأداء، أو حتى خطوط الحركة.	ثابت لا يمكن تطويره.
التعامل مع العناصر المكملة	إذا اختلف الأداء التمثيلي من ليلة إلى ليلة أخرى يؤدي ذلك إلى اختلال بعض العناصر المرتبطة بالأداء التمثيلي مثل حركة العرائس أو دخول مؤثرات أخرى أو دخول ديكورات.	يضمن انضباط العناصر المرتبطة بالأداء التمثيلي بنسبة ١٠٠٪ خاصة إذا كان الأداء التمثيلي مرتبط بحركة عرائس أو رقصات.

وبالتطبيق على مسرحية "صياد العفاريت" فإن المعالجة الأولى تمت عن طريق تسجيل ملف صوتي واحد للمسرحية كاملة متضمنة تأدية المشاهد المسرحية، وكذلك الأغاني، والموسيقى، والمؤثرات الصوتية، وكل ما يتعلق بالصوت، وقد بلغ زمن العرض ست وأربعون دقيقة هي ثابتة في جميع أيام العرض، وبالتالي، فإن الأفعال الدرامية التي ارتبطت بها كانت أفعال ثابتة، وزمن العرض ثابت، وحركة العرائس منضبطة بنسبة ١٠٠٪ لأن محرك العرائس هو نفسه الممثل الذي يؤدي دور العروسة التي يحركها، وبالتالي، فقد حفظ الدور وأداه وقام بتسجيل حواراته في الاستوديو، وهو في العروض يقوم بتحريك العروسة، ولأن الملف الصوتي ثابت لا يتغير؛ فقد كان من السهل أن يتم تثبيت حركة العروسة بنسبة تامة من يوم لآخر، وبالتالي فدرجة انضباط العرض هي واحدة في جميع الأيام.

على الجانب الآخر كان الأداء التمثيلي حيًا في المعالجة الثانية، وهو ما أثر في الزمن الكلي للعرض المسرحي، فقد تم إلغاء مشاهد عرائس العصي وخيال الظل، فكانت هناك حرية أكبر للممثلين لإدخال جمل حوارية جديدة، أو لإلغاء جمل حوارية قديمة، وكذلك أمكن تحديث المسرحية كلها بما يتلاءم مع الوقت الذي عرضت فيه، وهو ما ساعد في منح جرعة كوميدية أكبر، خاصة وأن وجود الممثل البشري بملابس بشرية جديدة أعطى مساحة ضخمة جدًا لتنوع الأداء التمثيلي بين الشخصيات، فإذا ما نظرنا إلى شخصية "بوسي"، فقد أدته الممثلة بطبقة صوت طفولية، فكانت الممثلة تؤدي وكأنها طفلة في العاشرة من عمرها. كما تم عمل مؤثرات صوتية خاصة تجعل الصوت أكثر حدة كي تقربه من صوت طفلة في عمر الشخصية المسرحية في مرحلة المكساج.

الأمر ذاته تم تنفيذه مع ممثل شخصية "حمادة" الذي أدجى الدور بملامح طفولية، بالإضافة لتغيير حدة الصوت في مرحلة المكساج، كذلك الأمر مع ممثل شخصية "عفير" الذي قام بعمل مسحة شديدة الطفولية من الأداء الصوتي، والتي تناسبت مع البنية الجسدية الهزيلة للشخصية، فكان الصوت مطابق لحركة الجسم، أما شخصية "مرمر"، فكانت شخصية عنيفة جدًا قام بأداء دوره ممثل له طبقة صوتية عريضة جدًا، واتسم الأداء بالتوتر الشديد، ولم يتم عمل أي تعديلات على هذه الشخصية لتطابق درجة صوت الممثل مع المواصفات الدقيقة للشخصية، في حين أن شخصية ملك الجان تم تضخيم الصوت مع تعديل سرعة الأداء كي تصبح أبطأ، وكان أداء هذه الشخصية "مرمر"، باللغة العربية الفصحى، وهو ما أعطى فخامة للصوت مع إضافة مؤثر يحقق صدى الصوت لتحقيق حالة الجدية المفرطة لهذه الشخصية•.

أما في المعالجة الثانية، فقد قام بشخصية "عفير" طفل في السادسة من عمره، أضاف للشخصية أبعادًا أكثر كوميدية، برشاقة حركاته، وبجرعة الكوميديا التي تسببت فيها سرعة بديهيته واستجاباته العفوية، وهو ما جعل الرؤية الإخراجية تستفيد من إمكانيات الممثل الموهوب وتعدل بعض أجواء العرض لزيادة جرعة الكوميديا، خاصة بعد ليلة العرض الأولى في ديسمبر ٢٠١٧، والتي استقبل الأطفال الحضور هذا الممثل الصغير بتجاوب كبير، وباقي الممثلين أدوا أدوارهم وفق الأساليب السابق شرحها.

٧ - ديكور العرض

كما سبق وأسلفنا، فإن المسرح يوظف الفنون التشكيلية على اختلاف أنواعها، مثلما يوظف باقي الفنون، فتبرز الجانب الجمالي لمرئيات العرض المسرحي، ومع تطور مصطلحات المسرح، عرفت السينوغرافيا بأنها تمثل كل ما تراه عين المتفرج لحظة دخوله قاعة العرض المسرحي بداية من مشتملات القاعة ذاتها، وحتى باقي عناصر الصورة المعروفة والتي تتمثل في: الديكور، والملابس، والماكياج، والإضاءة المسرحية، حتى تلك الأصوات التي يسمعها المتلقي من موسيقى أو مؤثرات صوتية تعد من عناصر السينوغرافيا إذا ما اقترنت بصور يكونها ذهن المتلقي.

• قام بأداء دور "حمادة"، محمد فاروق، ودور "بوسي"، إيمان إمام، ودور "عفير"، أحمد راسم، ودور "مرمر"، أحمد السعيد" كما قام عاطف صلاح بالأداء الصوتي الغنائي لدور الجد.

المعالجة الأولى

لقد كان للمسرح الذي قدم عليه العرض للمرة الأولى دور كبير في تحديد شكل وأبعاد ديكور العرض المسرحي، فقد قدم العرض للمرة الأولى في عام ٢٠٠٨ على مسرح قصر التذوق بسيدي جابر•، هو مسرح صغير جدًا يسع لعدد مائة كرسي، كما أن خشبة المسرح صغيرة للغاية؛ حيث يبلغ عرضها ثلاثة أمتار، ويبلغ عمقها ستة أمتار، وقد شيد الديكور بمستويين رأسيين: المستوى الأول الأعلى الموجود على خشبة المسرح، وهو يمثل غرفة حمادة وفي خلفيتها النافذة، وخصص هذا المستوى للأحداث الخاصة بالخط الدرامي الثاني الذي يتعلق بشخصيات "حمادة" "وبوسي" و"عفير" و"مرمر"، وقد استخدمت في هذا المستوى عرائس العصي، أما المستوى الثاني الذي شيد على المستوى (صفر) على الأرضية ذاتها التي يوجد فيها مقاعد المتفرجين، فهو يمثل الشارع الذي تدور فيه أحداث الخط الدرامي الثاني الذي يشخصه الجد وفريقا الأطفال المجتهدين والكسالى، واستخدمت فيه تقنية الغناء الفردي والجماعي والرقص البشري، ويفصل المستويين الجدار الذي يقف خلفه لاعبو العرائس، ويتضمن الجدار شاشتين مصنوعتين من القماش الشفاف: الأولى على يمين المتفرج وهي التي تستخدم لعرض الأحداث الخاصة بلعبة صياد السمك التي يلعبها حمادة أثناء دخول الجمهور، وفي استخدامها لهذا الغرض يتحقق ضبط مزاج التلقي أثناء دخول الجمهور، وكذلك تستخدم هذه الشاشة لعرض أحداث اللعبة أثناء حلم حمادة، أما الشاشة الثانية فهي تقع على يسار المتفرج وتستخدم لعرض الأحداث الخاصة بالخط الدرامي الثالث الخاص بخيال الظل والذي يعرض لتاريخ شخصية عفير وعلاقته بأمه وأبيه، ومشهد حكم ملك الجان عليه بالسجن، وهذا الجدار مزين برسومات للأبواب والشبابيك الموجود بالشارع الذي تدور فيه الأحداث، وقد استخدمت في طلاء الحوائط الألوان الأساسية الأحمر والأخضر والأصفر والأزرق بشكل يوحي بعلاقة الديكور الوثيقة بأبجديات الطفولة.

صورة من عرض صياد العفاريت توضح ديكور العرض بمستوياته الثلاثة

• قام بتصميم عناصر الرؤية التشكيلية للمعالجة الأولى دكتور صبحي السيد الأستاذ بقسم الديكور بالمعهد العالي للفنون المسرحية – أكاديمية الفنون – القاهرة، في حين قام بتصميم ديكور المعالجة الثانية والثالثة دكتور محمود سامي رئيس قسم الديكور بالمعهد ذاته.

صورة من عرض صياد العفاريت – ورشة موظفي فرع ثقافة الإسكندرية

وعندما أعيد العرض بممثلين كبار، فقد قاموا بحفظ أدوارهم، وعمل تحريك الشفاه أثناء الكلام بطريقة جيدة، ولكن الديكور نفسه تم إعادة تصنيعه بالكامل من خلال فنانين تشكيليين كبار من موظفي فرع ثقافة الإسكندرية، وبالرغم من الحفاظ على التصميم من حيث مقاس البانوهات، وعددها؛ إلا أن الرسومات اختلفت باختلاف الرؤية الفنية للمصممين الجدد، وقد قاموا جميعا بتصنيع الديكور والعرائس، وتحريك العرائس، وأداء الرقصات والاستعراضات، وهو ما جعل التجربة المسرحية تؤتي بثمارها كنتيجة للورشة التدريبية التي اختصت بالمعينين الجدد، إن الديكور المسرحي يمثل أهمية كبيرة جدا في عروض الأطفال، ذلك لأن الصورة تشد انتباه الأطفال فإذا كانت الصورة بألف كلمة عند الكبار؛ فهي بعشرات الآلاف من الكلمات عند الأطفال، فعيونهم تتحرك أولا، ثم يتفاعلون مع العرض، وبنظرة تحليلية لهذا الديكور عبر معالجاته المختلفة، نلاحظ أن الديكور في مسرح العرائس لا ينحو أبدًا مناحي واقعية، ولقد حاولت المعالجة الأولى أن تستفيد من الحائط الخشبي -الذي يختفي خلفه المحركون- وظيفيًا في أن يكون خلفية الشارع الذي يتبارى فيه فريقا الأطفال، فتزين الحائط برسومات البيوت، والشبابيك، والأبواب. أما غرفة "حمادة" فقد استخدمت لها خلفية مرسومة توضح شخصيته من خلال اللعب والألوان المبهجة.

المعالجة الثانية

وعندما قدم العرض بشريا في المعالجة الثانية على مسرح الكبير في مكتبة الإسكندرية كانت أبعاد المسرح كبيرة جدا والعرض بشريا ولا يوجد هذا الحائط الخشبي، فتم عمل ديكورات جديدة تمثلت في تشييد خلفية لغرفة حمادة عليها الشبابيك والألعاب ورسوماتها على الجدران، ووضع مكتب على اليسار، كما شيد مستوى مرتفع بارتفاع متر يجلس عليه الأطفال في مشاهد الخط الدرامي الثاني لمشاهدة تفاصيل الحكاية التي يقصها الجد. إن اتساع مساحة قاعة المسرح، وزيادة عدد الجمهور وجه الرؤية الإخراجية لتغيير الديكور لجعله يناسب هذه المساحة الشاسعة من المسرح.

وعندما أعيدت نفس المعالجة في مسرح مصر بفندق جراند نايل تاور بالقاهرة مع الفنان أشرف عبد الباقي فإن المسرح أصغر من مسرح مكتبة الإسكندرية، وهو ما دعانا لإعادة تنفيذ نفس التصميمات بمقاسات أصغر حيث يبلغ عرض مسرح مصر في حدود اثني عشر مترًا.

المعالجة الثانية – مكتبة الإسكندرية

المعالجة الثانية – مسرح مصر

المعالجة الثالثة

وفيها، انتقل العرض إلى مسرح متروبول، وتم الخلط بين المعالجة الأولى والثانية حيث قدم العرض بعناصره البشرية كما تم في المعالجة الثانية ما عدا مشاهد " عفير" في الخط الدرامي الثالث التي جسدت كاملة بعرائس خيال الظل التي نفذت بتقنية الليزر على الخشب "الكونتر" وليس على الكرتون المقوى كما حدث في المعالجة الأولى، وهو ما استدعى ضرورة وضع شاشتين على يمين ويسار خشبة المسرح وخلفية غرفة حمادة ظلت كما هي مكان ألبوم الخلفية، وعندما تحول العرض إلى المعالجة البشرية تم عمل خلفية غرفة حمادة برسومات واقعية تشير إلى طبيعة شخصية الطفل، وتشي بأنه يعشق اللعب كثيرا في حين انزوى المكتب عليه جهاز الكومبيوتر على يسار المتفرجين، والذي قابله في الجانب الأيمن الشاشة التي ظهر عليها حكم ملك الجان.

صورة من عرض صياد العفاريت – المعالجة الثالثة – بوجود شاشتين يمين ويسار المسر ح

٧ – الأزياء المسرحية

تسعى الأزياء المسرحية للقيام بوظيفة مزدوجة تجمع بين تحقيق القيمة الدرامية وتحقيق البعد الجمالي، الجمال الفني يعني أن يكون الزي جميلا في علاقته الموضوعية والفكرية بالشخصية وبيئتها الاجتماعية، تنوعت الطرق التي تعاملت بها الرؤية الإخراجية مع الأزياء المسرحية في هذا العرض، ففي المعالجة الأولى التي اعتمدت على العرائس انصب الاهتمام على إبراز الجوانب المختلفة للشخصية ووضعها في زي المسرحية فشخصية "حمادة"، وشخصية "بوسي" يرتدان ملابس تتميز بألوان مبهجة تتراوح بين الأصفر والأحمر والبرتقالي، وهي ألوان تدل على البهجة والطفولة، كما تم استخدام شعر برتقالي للعروسة "بوسي"، وشعر أصفر لـ"حمادة"، والواقع أن العروستين ظهرتها في حالة شديدة من البهجة، أما شخصية "عفير" فقد ظهر في ملابس فضية لامعة تتناسب مع حالة الاستغراق في الطفولة التي كانت عليها الشخصية، وأخيراً ظهرت عروسة "مرمر" بملابس قاتمة تعكس جدية الشخصية وصرامتها.

أما في المعالجة البشرية فقد تم تصميم وتنفيذ الأزياء المسرحية على مرحلتين، المرحلة الأولى عندما قدم العرض في مكتبة الإسكندرية؛ حيث تم الاعتماد كلية على تصميم وتنفيذ الملابس بطرق يدوية بالكامل لوضع ملامح تناسب ميتافيزيقية الشخصيات.•

• صمم الملابس في هذه المعالجة منة أبو الفتوح.

وعندما انتقل العرض للقاهرة، تمت إعادة الإنتاج لعناصر الديكور والإضاءة تم تصميم ملابس جديدة، بواسطة المهندسة هالة الزهوي.

نتاج وتوصيات البحث

- النص المسرحي هو إبداع فكري لمؤلف تتضافر فيه عناصر مختلفة في كل واحد يقوم على مبدأ الوحدة العضوية التي تُعنى بالانسجام بين عناصر هذا النص التي تخرج من بوتقة كبيرة تمثل التيمة، أو الموضوع الذي يناقشه النص المسرحي، وينبثق من هذا الموضوع العام فكرة محددة -أو فكرة رئيسة وأفكار فرعية- يريد المؤلف إيصالها لجمهور التلقي من القراء -أو مشاهدي العرض المسرحي الذي يجسد النص على اعتبار أن النص المسرحي هو إبداع لا يكتمل إلا بالعرض على خشبة المسرح- ولكي يعبر النص عن هذه الأفكار، لا بد أن تحملها شخصيات درامية تتصارع إراداتها من أجل التأكيد على هذه الفكرة والانتصار لمقولتها في النهاية، وأحيانًا تتباين أسباب ونتائج هذا الانتصار مع اختلاف مستويات التلقي الاجتماعية أو الثقافية، وفي سبيلها للتعبير عن الأفكار، تتحاور شخصيات المسرحية بلغة تتأسس على قاموس لغوي يتضمن مفردات تتناسب مع بيئة كل شخصية، وتتبدل هذه المفردات بتغير مراكز السلطة الخاصة بكل شخصية، كما أن هذه المفردات تتغير بتغير أهداف الشخصيات، والحوار المسرحي الذي يدور بين الشخصيات لا بد أن يقوم على الاختزال، وبالتالي يجب حذف أي جمل أو عبارات حوارية لا تسمح للحوار بأداء وظيفته التي تتلخص في دفع أحداث النص للأمام، والتأكيد على الأفكار التي يطرحها، ويكتمل النص المسرحي بالأحداث المتتالية التي تكون حبكة النص، وتصاغ في قالب فني يمثل البناء الدرامي الذي يهتم بطريقة ترتيب الأحداث داخل الحبكة في صورة خطوط درامية.

- تتمثل الرؤية الإخراجية في مجموعة من الأفكار التي تمر على ذهن المخرج، يختار منها ما يراه ملائمًا ومتسقا مع أفكاره التي يريد أن يعبر عنها، فيقف عند بعضها يربطها بمجموعة من التقنيات التي تهدف إلى توظيف عناصر العرض المسرحي من أجل التأكيد على هذه الأفكار، من هنا، فإن المخرج في المستوى التخطيطي يسعى لطرح مجموعة كبيرة جدًا من الأفكار ويحولها إلى أفعال درامية قابلة للعرض على خشبة المسرح في المرحلة التنفيذية، هذه الأفعال الدرامية هي أفعال محددة بعينها اختارها المخرج من بين مجموعة أكبر من الأفعال التي كانت موضع احتمال، ومن المعروف أن المخرج يؤمن بالأفكار، ثم يسعى للتعبير عنها عن طريق توظيف عناصر العرض، وهنا تأتي إشكالية مهمة جدًا تتعلق بالمنطلق الذي يبدأ منه المخرج تحويل أفكاره إلى واقع حي على خشبة المسرح، لأنه سيكون عليه أن يسلك أحد طريقين: إما أن ينطلق من المضمون، أو أن ينطلق من الشكل، والانطلاق من المضمون يضمن الحفاظ على الأفكار التي يريد المخرج أن يرسلها للمتلقي من خلال عرضه، فيسعى لتوظيف الشكل لخدمة هذا المضمون، وهنا سوف تتحدد عناصر الشكل وفق ما يخدم هذا المضمون بالذات، فتتأكد عملية إيصال أفكار العرض التي قد تتم في قوالب جامدة تعلي من قيمة المضمون على حساب الشكل، وهو ما يهدد عملية التواصل بين العرض والجمهور حال كان الشكل جامدًا لا يفي بوعود جمالية تثير خيال المتلقي، أما الانطلاق من الشكل فإنه، وإن كان يساعد المخرج على أن يحقق رؤية بصرية عالية جدًا، وحالة إيقاعية متفردة؛ إلا أن عدم وجود وعي كافٍ لدى المخرج يمكن أن يحول العرض المسرحي إلى إطار شكلاني أجوف لا يخدم الأفكار التي يسعى المخرج لإبرازها من خلال العرض، واختيار أحد السبيلين يتوقف على الكثير من المعايير أهمها: طبيعة الفكرة، ومرونتها في ملاءمة قوالب وأشكال فنية مختلفة، وثانيها، هو قدر الوعي والخبرة التراكمية التي يمتلكها المخرج، ذلك لأن هذه الخبرة وهذا الوعي هما ما يمكنان المخرج من إدخال عناصر شكل مختلفة تحقق التنوع والإيقاع الجيد بالصورة التي يتم توظيفها بشكل حتمي دون أن تبدو هذه العناصر الشكلية وكأنها أقحمت على العرض فتمثل عبئا على الأفكار التي يطرحها العرض.

- يقدم المسرح منتجًا فنيًا تتسق فيه مجموعة من الفنون لتقدم وجبة جمالية عالية الجودة، فالمسرح يضم الموسيقى والأغاني والرقصات الدرامية الاستعراضية، وهي فنون وجدت منذ الإنسان البدائي الذي مارس هذه الفنون بفطرته كي يعبر عن سعادته أو قلقه أو حتى إحساسه بالخطر، كما يوظف المسرح الفنون التشكيلية على اختلاف أنواعها فتبرز الجانب الجمالي لمرئيات العرض المسرحي، ومع تطور مصطلحات المسرح، عرفت السينوغرافيا بأنها: تمثل كل ما تراه عين المتفرج لحظة دخوله قاعة العرض المسرحي بداية من مشتملات القاعة ذاتها، وحتى باقي عناصر الصورة المعروفة التي تتمثل في: الديكور، والملابس، والماكياج، والإضاءة المسرحية، حتى تلك الأصوات التي يسمعها المتلقي من موسيقى أو مؤثرات صوتية تعد من عناصر السينوغرافيا إذا ما اقترنت بصور يكونها ذهن المتلقي، ويعد عنصر التمثيل المسرحي من أهم مكونات أبي الفنون، وقد تعددت مناهجه، ومدارسه، منذ الإغريق وحتى اليوم.

- يوصي البحث بضرورة مراعاة طرح أفكار تتماس مع طفل اليوم الذي تأتي اهتماماته متسقة مع ما يشهده العالم من تطور تقني انعكس على وسائل التواصل الاجتماعي وتتحكم في غالبية أفعال الأطفال.

- يوصي البحث بالاهتمام الشديد بتقسيم مسرح الطفل لفئات عمرية محددة؛ بحيث تقدم لكل فئة الأفكار المناسبة لها، وكذلك أن تستخدم في نصوص كل فئة مجموعة المصطلحات التي تتلاءم مع العمر والبنية الاجتماعية، وأن تختار الشخصيات المفردات اللغوية المناسبة لبنيتها الاجتماعية والثقافية.

- ليس بالضرورة أن تحمل كل العروض المقدمة للطفل قيمًا فكرية جامدة، إذ يمكن أن تنتج عروض لمسرح الطفل بهدف إضفاء حالة من المتعة والبهجة للمتلقين، وهو ما يمكن أن يتلاءم مع العروض الغنائية الاستعراضية.

- يوصي البحث بضرورة الاهتمام بتنوع عناصر الصورة والصوت في العروض المقدمة للطفل، ويمكن أن يتحقق ذلك باستخدام وسائط مختلفة مثل: مسرح العرائس على اختلاف أنواعه (عصي – ماريونت – مسرح أسود – خيال ظل – قفاز ...إلخ)، واستخدام تقنيات المسرح الرقمي، والرقصات الاستعراضية، وأي عناصر مسرحية من شأنها تقديم وجبة متنوعة من الصور والأصوات تساعد في ضبط إيقاع العرض المسرحي والمحافظة على تواصل المتلقين الصغار مع العرض طوال الوقت.

- يوصي البحث بتوظيف المعالجات المعاصرة للموضوعات التراثية، بأن تقدم في وسائط تكنولوجية رقمية يستطيع طفل اليوم أن يفهمها ويتفاعل معها.

- يفضل أن تسعى تصميمات الإضاءة في عروض الطفل إلى أن تؤدي الوظيفة الأساسية وهي الإنارة، أما في حالة الاستعراضات سواء كانت ترتبط بأغانٍ أو لا ترتبط؛ فإنه يجب أن نكثر من استخدام الألوان، وأن تكون حركة الأجهزة سريعة وتتزامن مع إيقاعات الموسيقى، وهو ما لا يمنع من الاعتماد على المؤثرات الضوئية الخاصة في أضيق الحدود شريطة أن يتم توظيفها دراميًا فتؤدي إلى تعميق الحالة الشعورية التي تطرحها هذه اللحظات الدرامية الخاصة.

المصادر والمراجع

أولًا: المصادر

١. أوجست سترندبرج، الآنسة جوليا، ترجمة محمد توفيق مصطفى، الباسل للطباعة والنشر، القاهرة، ٢٠٢٢.

٢. جمال ياقوت، فيديو عرض "صياد العفاريت"، ٢٠٠٨، الهيئة العامة لقصور الثقافة.

٣. جمال ياقوت، فيديو عرض "صياد العفاريت"، ٢٠١٧، مكتبة الإسكندرية

٤. جمال ياقوت، فيديو عرض "صياد العفاريت"، ٢٠١٨، مسرح مصر للأطفال.

٥. جمال ياقوت، فيديو عرض "صياد العفاريت"، ٢٠١٨، مكتبة الإسكندرية.

٦. جمال ياقوت، فيديو عرض "صياد العفاريت"،٢٠١٥، الهيئة العامة لقصور الثقافة.

٧. جمال ياقوت، نصوص مسرحية للأطفال، الجزء الثالث، مؤسسة يسطرون للطباعة، القاهرة، ٢٠٢١.

٨. هينرك إبسن، بيت الدمية، ترجمة كامل يوسف، دار المدى للثقافة والنشر، لبنان، ٢٠٠٧.

ثانيًا: المراجع العربية

٩. إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٥.

١٠. أبو الحسن سلام، مسرح الطفل، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، الطبعة الأولى، ٢٠٠٤.

١١. إسماعيل عبد الله، غنام غنام، يوسف عيدابي، وثائق الملتقى العربي لفنون العرائس وخيال الظل إثنين، وقائع الدورة الثانية، تونس الهيئة العربية للمسرح إمارة الشارقة الإمارات العربية المتحدة، ٢٠١٥.

١٢. أماني موسى السيد جمعة، عروسة القفاز كوسيلة اتصال، الهيئة العربية للمسرح، الشارقة، الإمارات العربية المتحدة،٢٠١٥.

١٣. حسين سليم حجازي، خيال الظل وأصل المسرح العربي، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، الجمهورية العربية السورية، ١٩٩٤.

١٤. حمدي الجابري، مسرح الطفل في الوطن العربي، مهرجان القراءة للجميع، مكتبة الأسرة، الهيئة العامة للكتاب، ٢٠٠٢، ص ١٧، مقتبس في، إبراهيم حمادة، التأليف للمسرح الأطفال، مقال، مجلة الفنون، عدد ١٤، القاهرة، يونيو ١٩٨١.

١٥. خالد أحمد البناي، المسرح المدرسي في دولة الإمارات العربية المتحدة، سلسلة دراسات مسرحية حاصلة دائرة الثقافة والإعلام الشارقة، الإمارات العربية المتحدة، ٢٠١٣.

١٦. خير سليمان شواهين، كاملة عبيدات، شهرزاد بدندي، المسرح المدرسي انظري للتطبيق، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ٢٠١٤.

١٧. دليل النشاط المسرحي بالمدارس، إدارة نشاط الطالبات بمنطقة عسير، المملكة العربية السعودية، ١٤٣٧هـ.

١٨. دينا مصطفى، سيكودراما، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ٢٠١٠.

١٩. زهير بن ترديت، مسرح الطفل، أسرار الكتابة وخفايا الإخراج، دار المنوال للنشر، تونس، ٢٠١٥.

٢٠. زينب علي محمد علي فصل الهوية الثقافية ومسرح الطفل، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ٢٠١٣.

٢١. سامية سليمان رزق، أغنية الطفل المصري نحو أغنية تربوية هادفة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة.

٢٢. عبد المنعم محمد حامد، مسرح العرائس، دار أبو الفضل للطباعة والتصوير، ١٩٩٤.
٢٣. عز الدين محمد هلالي، المسرح المدرسي، رؤية جديدة، سلسلة دراسات، ع٤، العربية للمسرح، إمارة الشارقة، الإمارات، ٢٠١١.
٢٤. عطية محمود هناء، التوجيه والمهني، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٥٩.
٢٥. فؤاد رضا رشدي، صلاح السقا، عرائسنا العزيزة تحياتي، وزارة الثقافة، المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية، إدارة النشر والترجمة، القاهرة، ١٩٩٢.
٢٦. كلير فهيم، أطفالنا وحاجاتهم النفسية، كتاب اليوم الطبي، القاهرة، ١٩٨٣.
٢٧. كلير فهيم، حماية أطفال الشوارع (ضحايا العنف)، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ٢٠٠٨.
٢٨. مجدي عبد الكريم حبيب، تنمية الإبداع داخل الفصل الدراسي في القرن الحادي والعشرين فصل دار الفكر العربي، ٢٠٠٧، آه طبعا ثانيه، القاهرة.
٢٩. مجموعة مؤلفين، إعداد هيثم يحيى الخواجة، سلسلة النصوص، نصوص مسرحية للأطفال، دائرة الثقافة والإعلام، حكومة الشارقة، ٢٠٠٥.
٣٠. مجموعة مؤلفين، الحركة الدراسية حول مسرح الطفل، المكتبة العربية، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٧.
٣١. مجموعة مؤلفين، مسرح العرائس، نشر ثقافة حقوق الطفل، وزارة التربية والتعليم، إدارة الخدمات الطلابية، مملكة البحرين، ٢٠١٤.
٣٢. مصطفى محمد عبد العزيز، سيكولوجية التعبير الفني عند الأطفال، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ٢٠١٤.
٣٣. منتصر ثابت، المسرح الحديث للطفل ومسرحيات تطبيقية، على الحقيقة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠١٥.
٣٤. هيثم يحيى الخواجة، القمة التربوية والأخلاقية في مسرح الطفل، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، الإمارات العربية المتحدة، ٢٠٠٩، ص ١١٢.
٣٥. يوسف عيدابي، نحو مسرح للطفل، وقائع ملتقى علمي، سلسلة الدراسات، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، الإمارات العربية المتحدة، ٢٠٠٢.

ثالثًا: المراجع المترجمة

٣٦. تينا ويلوجباي، تعلم الأطفال في عالم رقمي، ترجمة بهاء شاهين، المركز القومي للترجمة، المشروع القومي للترجمة، على عدد١٤٨٩، ٢٠٠٩.
٣٧. لاجوس أجري، فن كتابة المسرحية، مكتبة الأسرة، الهيئة العامة للكتاب، ٢٠٠٧.
٣٨. ليندا استراد شان، الكتابة للأطفال، ترجمة ليلى صلاح لبابيدي، المركز القومي للترجمة فصل في القاهرة.
٣٩. م. جولد بيرج، مسرح الأطفال فلسفة وطريقة، ترجمة جميلة كامل.
٤٠. يرجي كولوفا ومجموعة مؤلفين، مسرح العرائس، الترجمة عن التشيكية، سليم الجزائري مكتبة الأسرة، فنون، الهيئة المسؤولة عامة للكتاب، القاهرة، ٢٠١٥.

رابعًا: المراجع الأجنبية

41. The thirty – sex Dramatic Situation, Translated by Lucile Ray, Franklin, Ohaio, USA. James Knait Reeve, 1924, digitalized in 2008 by Microsoft Corporation.