المسافة الجمالية في مسرح الطفل

أ.م.د.حبيب ظاهر حبيب
جامعة واسط/ كلية الفنون الجميلة

الملخص:

البحث في المسافة الجمالية في العرض المسرحي الموجه للطفل يعني بحثا في عملية التفاعل بين العرض والمتلقي/الطفل. ويفضي بالنتيجة إلى معرفة أهمية المسافة الجمالية والتحكم بمداها. ويتحدد مدى الاندماج/ الانفصال في العرض المسرحي على وفق أسلوب المخرج ومعالجته ورؤيته الطفولية للنص والإمكانات الإنتاجية المتاحة. البحث يسلط الضوء على كيفية الفصل بين الواقعي والخيالي في العرض المسرحي الموجه للطفل، وذلك لأن الطفل كمتلقي أكثر حاجة من الراشد لمسافة جمالية واضحة الأبعاد خلال تلقيه الفنون والآداب عموما، والعرض المسرحي بصورة خاصة لأنه عرض حي ومباشر.

يهدف البحث إلى التعرف على مفهوم المسافة الجمالية في مسرح الطفل، والتوصل إلى الإجراءات الفنية التي يفترض بالمخرج المسرحي اتخاذها للعمل في ضوءه.

تكون الإطار النظري من مبحثين. تناول المبحث الأول: مفهوم المسافة الجمالية في العرض المسرحي بصورة عامة، وفي المبحث الثاني تناول المسافة الجمالية في العرض المسرحي الموجه للطفل، وانتهى الإطار النظري إلى مؤشرات أهمها:

- ❖ يحدد الإخراج طبيعة وتوقيت المد العاطفي وتدفق الأحاسيس من العرض إلى متلقيه.
- ❖ يكون اشتغال المسافة الجمالية في العرض المسرحي على وفق الآتي:

1- استثمار المؤلف/المخرج لميل الطفل إلى الطفرة فوق المنطقية لعرض تتابع غير متسلسل لأحداث العرض المسرحي

2-يأتي اشتغال المسافة الجمالية من خلال إيهام المتلقي بصدقية الأحداث والشخصيات على وفق اتفاق غير معلن بينه وبين العرض مما يؤدي إلى مد عاطفي يتحكم بتدفقه المخرج والممثل.

3-يأتي اشتغال المسافة الجمالية من خلال الانسجام مع أفق توقعات الطفل وذلك عبر وجود الروح الاحتفالي في العرض المسرحي.

وفي إجراءات البحث تناول بالوصف والتحليل عينة قصدية من عروض مسرح الطفل (عرض مسرحية: شبيك لبيك، تأليف وإخراج: حسين علي هارف، وتوصل إلى استنتاجات أهمها:

- **المسافة الجمالية في مسرح الطفل:** هي المسافة الفاصلة بين الواقعي والخيالي في الدراما الموجهة للطفل من جهة، وبين العالم الدرامي وعالم واقع الطفل من جهة أخرى ويقع أمر هذه التحديدات الفاصلة وإجراءاتها الفنية على عاتق المؤلف/ المخرج.
- **أفق توقعات الطفل في العرض المسرحي:** يتشكل أفق توقعات الطفل من تجربة سارة ولغة متنوعة ومزينة، أقرب إلى روح الاحتفال الذي يسوده الإثارة والمتعة.
- **المتلقي الطفل:** هو متلقٍ مقصود موجود في مخيلة المؤلف أثناء كتابة النص المسرحي، وفي مخيلة المخرج والفنيين خلال إخراج العرض، ويوجد في مخيلة الممثلين أثناء العرض وبحسب الفئة العمرية الموجه إليها العرض .

الفصل الأول: الإطار المنهجي:

مشكلة البحث والحاجة إليه :

توجد في العمل الفني – عموما – ثلاث علاقات تعمل على تأسيس المسافة الجمالية، وفي ضوءها يتضح مدى فعالية وأثر الإرسال والتلقي، وهذه العلاقات هي:

الأولى: العلاقة بين الفنان وبين العمل الفني.

الثانية: العلاقة بين الخيالي/ الوهمي وبين الحقيقي/ الواقعي في بنية العمل الفني.

الثالثة: العلاقة بين العمل الفني كوحدة كلية وبين خبرة واستجابة – أفق توقعات المتلقي.

والعلاقات الثلاث –هذه– تنطبق بصورة كلية على العرض المسرحي الذي يعد تجربة جمالية/ ثقافية تستند إلى/ وتنطلق من مبدأ التأثير والاستجابة / الفعل ورد الفعل، وعليه

يشارك في إنتاج التجربة الجمالية وتلقيها طرفي المعادلة المسرحية على حد سواء (الطرف الأول: المؤلف والمخرج والممثل والسينوغراف ... وآخرين – والطرف الثاني: جمهور المتلقين) ويمكن أن يتبادل كلا الطرفين أدوار التأثير والاستجابة. ولغرض أن يتمكن المتلقي من إدراك الصورة الكلية للعرض المسرحي والحفاظ على مستوى من التقارب أو التباعد/ الاندماج أو عدم الاندماج في صورة الحياة المكثفة المقدمة للتلقي، لابد من الركون إلى مفهوم المسافة الجمالية بِعَدِهِ ضرورة فنية يفترض بالفنان/المرسل أن ينسق وضعها ويعمل على آليات اشتغالها في العرض المسرحي في ضوء يتوافق مع/ أو يكسر أفق توقعات المتلقي.

ومن خصائص مرحلة الطفولة أنها مرحلة تلقي، أكثر من كونها مرحلة إرسال، فالطفل يأخذ من المحيط الاجتماعي والدراسي، ومن مختلف البيئات بحكم طبيعته / فطرته ليبني شخصيته، مما يتيح للمرسلين (أفراد العائلة والمعلمين والأقران ووسائل الاتصال المتنوعة) مجالا واسعا لبث مختلف الرسائل/ المعاني–الأشكال بصورها المتنوعة وبأساليب عدة، لاسيما تلك التي تُكوِّن تجربة/ خبرة ثرة وسارة، تضاف إلى الطفل ويتقبلها بشغف ويسر. ومن بين أفضل التجارب السارة التي يتلقاها الطفل، ويمكن أن يرى شيئا من نفسه منعكسا فيها هي تجربة العرض المسرحي الذي يلبي حاجته النفسية والاجتماعية ويتوافق معها، ومن الملاحظ أن الطفل يتأثر بسرعة بما يشاهد ويسمع، مما يؤدي إلى اندماجه في العمل الفني بدرجة أعلى من الراشدين، لاسيما الأعمال الدرامية. لأنها تُقدَم عيانا– في الزمان والمكان الحاليين، وقد جرت حوادث كثيرة تعرض لها وأصيب فيها الأطفال بفعل محاكاتهم لمشاهد أو شخصيات درامية (تلفزيونية وسينمائية) أثارت إعجابهم وأرادوا فعل ما فعلت لأنهم تعايشوا معها وتقمصوها.

وتوجد كثير من المفاهيم والإجراءات المهمة التي يُفترض العمل على إدراكها وتحقيقها لغرض إخراج العرض المسرحي بأسلوب فني/ فكري يتناسب مع التركيب النفسي والاجتماعي والمستوى الثقافي للجمهور الموجه إليه، ليستطيع المتلقي التواصل معه بالشكل الأمثل. ومن هذه المفاهيم الواجب مراعاة أبعادها في إخراج العروض المسرحية مفهوم:(**المسافة الجمالية**). والبحث في المسافة الجمالية في العرض المسرحي الموجه للطفل يعني بحثا في عملية التفاعل بين العرض والمتلقي/الطفل. ويفضي بالنتيجة إلى معرفة أهمية المسافة الجمالية والتحكم بمداها، أما آلية التباعد/ التقارب – الاندماج/

الانفصال فإنها تتحدد على وفق أسلوب المخرج ومعالجته ورؤيته الطفولية للنص والإمكانات الإنتاجية المتاحة، ولوجود خصوصية للمسافة الجمالية في العروض المسرحية الموجهة للطفل ولغرض التعرف على مفهوم المسافة الجمالية في عروض مسرح الطفل تم الشروع بهذا البحث.

وتبرز الحاجة لبحث موضوع المسافة الجمالية في مسرح الطفل لأنه: يسلط الضوء على كيفية الفصل بين الواقعي والخيالي في العرض المسرحي الموجه للطفل، وذلك لأن الطفل كمتلقي أكثر حاجة من الراشد لمسافة جمالية واضحة الأبعاد خلال تلقيه الفنون والآداب عموما، والعرض المسرحي بصورة خاصة لأنه عرض حي ومباشر.

أهمية البحث:

تتجلى أهمية البحث الحالي في تناوله المسافة الجمالية في إخراج عروض مسرح الطفل ليشكل إضافة معرفية في دراسات مسرح الأطفال، إذ لم يجد الباحث أية دراسة سابقة في مثل هذا الموضوع المختص بمسرح الطفل، وليفيد منه المخرجون والفنيون الذين يقدمون نتاجهم الفني/الدرامي للطفل.

هدف البحث:

يهدف البحث الحالي إلى التعرف على مفهوم المسافة الجمالية في مسرح الطفل، والتوصل إلى الإجراءات الفنية التي يفترض بالمخرج المسرحي اتخاذها للعمل في ضوءه.

تحديد المصطلحات:

المسافة الجمالية Aesthetic Distance:

عرفها معجم المصطلحات الأدبية بالآتي " من مصطلحات النقد الجديد، وهي تعني انفصالا معينا عن ملابسات وأشخاص العمل الأدبي. وتستتبع نوعا من الموضوعية يسمح للمؤلف أن يقدم شخصياته وأفعالها المتخيلة دون أن يكشف عن أحكامه أو شخصيته. وذلك يستبعد الانغماس الشخصي في مادة القصة من جانب المؤلف والقارئ خشية أن تطمس الحدود بين الفن والواقع "(1)

المسافة النفسية Psychical distance:

عرفها شاكر عبد الحميد بأنها " مسافة توجد بين ذات المشاهد أو المتلقي والموضوع أو الشيء الذي يثير الانفعالات أو الأفكار بداخله"(2)

يأمل الباحث التوصل إلى تعريف (المسافة الجمالية في مسرح الطفل) ووضعه في الفصل الرابع / الاستنتاجات، لأنه من أهداف البحث.

قارئ – قراءة Reader – Reading:

تعرف بأنها " عملية تفاعل بين أنظمة لا واعية تنطوي على قدرة القارئ من ناحية ولغة النص من ناحية ثانية. ومحور الالتقاء الذي تقوم عليه هذه العملية مرتبط بالأنساق الشفرية التي تصل ما بين النص وقارئه والتي تتجاوز النص وقارئه في الوقت نفسه. وبقدر ما تأكدت أهمية مفهوم القارئ، مع هذه النظرة، صار القارئ أقرب إلى مختزن للأعراف الشفرية أو وسيط لاستخدامها "(3) يتبنى الباحث هذا التعريف للقارئ – قراءة مع ملاحظة أن مخزون الطفل من الأعراف الشفرية ضئيل نسبيا بالقياس إلى الراشدين وان العرض المسرحي ينطوي على إمكانية إنشاء شفرات مستحدثة بينه وبين متلقيه.

أفق التوقعات Horizon of expectation:

عرفته سوزان روبين سليمان و إنجي كروسمان بالآتي " مجموعة من التوقعات الثقافية والأخلاقية والأدبية (ما يتعلق بالنوع الأدبي،والأسلوبية والموضوعاتية) لقراء عمل ما (في لحظة ظهوره التاريخية) إن هذه التوقعات هي الأساس الذي يبنى عليه إنتاج العمل وتلقيه " (4)

جاء تعريف أفق التوقعات في المعجم المسرحي بأنه " مفهوم جمالي يلعب دورا مؤثرا في عملية بناء العمل الفني والأدبي وفي نوعية الاستقبال التي يلقاها العمل انطلاقا من فكرة أن المتلقي يقبل على العمل وهو يتوقع شيئا ما. في المسرح يأخذ توقع الجمهور منحيين : – منحى درامي يتجلى في توقع تسلسل ما للأحداث في المسرحية وطريقة معينة لحل الصراع أو الصراعات وفي انتظار النهاية، وبالتالي فإن عنصر التشويق Suspense يبنى انطلاقا من هذا التوقع. – منحى جمالي يتجلى في توقع أسلوب وشكل ما للعرض وصبغة معينة للعمل: مضحك أو مأساوي أو غروتسكي أو تهكمي أو عبثي.

وافق التوقع كجزء من عملية الاستقبال يمكن أن يؤدي إلى الشعور بالرضا حين يتجاوب العمل مع توقع المتلقي، أو إلى الشعور بالخيبة لأن العمل يصدم توقعاته ويعاكسها، أو إلى الشعور بالمفاجأة حين يقدم العمل شيئا جديدا لا يعرفه المتفرج فيلعب بذلك دورا في توجيه الاهتمام لنواح جمالية وتكريسها " (5)

أفق توقعات الطفل في العرض المسرحي: يتشكل أفق توقعات الطفل من تجربة سارة ولغة متنوعة ومزينة أقرب إلى روح الاحتفال الذي يسوده الإثارة والمتعة.

القارئ الضمني The implied reader:

" يمثل بنية نصية تتطلع إلى حضور قارئ ما ليقيم جسرا بينه وبين النص"(6)

القارئ المقصود The reader calculated:

"هو القارئ الذي كان في ذهن المؤلف وهو ينجز عمله. وهو قارئ [يوصف] أحيانا بأنه خيالي، أو ملائم، أو نموذجي، أو مثالي، أو محايث " (7)

يتبنى الباحث التعريفان أعلاه للمتلقي الضمني والمتلقي المقصود.

مسرح الطفل theatre of child:

عرفه المعجم المسرحي بأنه " تسمية تطلق على العروض التي تتوجه لجمهور من الأطفال واليافعين ويقدمها ممثلون من الأطفال أو الكبار، وتتراوح في غايتها بين التعليم والإمتاع. كما يمكن أن تشمل التسمية عروض الدمى التي توجه عادة للأطفال. يمكن أن يأخذ مسرح الأطفال شكل العرض المسرحي المتكامل الذي يقدم في صالات مسرحية أو في أماكن تواجد الأطفال مثل الحدائق أو المدارس، كما يمكن أن يدخل في نطاق أوسع فيكون جزءا من عملية تربوية تهدف إلى تحريض خيال الطفل وتنمية مواهبه فيأخذ شكل التجارب الإبداعية ذات الطابع الارتجالي بإدارة منشط مسرحي مسئول في المراكز الثقافية والمؤسسات التربوية"(8)

عرفته عواطف إبراهيم محمد وهدى محمد قناوي بأنه " وسيلة لإيصال التجارب والخبرات السارة إلى الأطفال بنين وبنات ،تجارب توسع مداركهم وتجعلهم أكثر قدرة على فهم أنفسهم وذويهم بفضل ما تثير فيهم من التساؤلات التي تزكي فيهم روح البحث والتنقيب والكشف لاستطلاع ما يشكل عليهم فهمه "(9)

التعريف الإجرائي:

مسرح الطفل: هو المؤسسة الفنية التي تقدم عروض مسرحية موجهة للأطفال تتضمن إجراءات فنية متوافقة مع مدركات الطفل الحسية والعقلية، بالصورة التي تثير اهتمام المتلقي الصغير المعرفية والجمالية، وبما ينسجم ويتوافق مع أفق توقعاته التي تتمحور حول الروح الاحتفالية حيث الترفيه والاستمتاع.

الفصل الثاني: الإطار النظري

المبحث الأول: مفهوم المسافة الجمالية (Aesthetic Distance) في العرض المسرحي:

الفن هو تقديم صورة حياة مكثفة بإطار جمالي. ويوصف العرض المسرحي بأنه حدث وفعالية ثقافية/ اجتماعية/جمالية، وهو فن يتوخى أن يكون مؤثرا بدرجة عالية بمتلقيه، والشواهد على ذلك كثيرة، فإذا تم النظر إلى التعريف الأشهر والأقدم للتراجيديا الذي طرحه أرسطو في كتاب (فن الشعر) يلاحظ التأكيد على قدرة العرض المسرحي على تطهير النفوس من أدران انفعالاتها، ويستنتج أنه –أي أرسطو– متيقن من قدرة العرض على التأثير الايجابي في متلقيه، بل انه حدد هدف الدراما بهذا التأثير (التطهير) " فكتاب فن الشعر لأرسطو باشتماله على فكرة التطهير بوصفها مقولة أساسية من مقولات التجربة الجمالية يمكن أن يعد أقدم تصوير لنظرية تقوم فيها استجابة الجمهور المتلقي بدور أساسي "(10) وعلى الطرف النقيض من هذا التأثير الايجابي الذي رآه أرسطو يقف أفلاطون، فقد كان "يخشى أن يُعَود المسرح الشباب على تقبل العادات الأخلاقية السيئة، فإذا اعتاد شباب الجمهورية وحماتها في المستقبل مثلا رؤية الآلهة على خشبته تلهو في علاقات حب غير مشروعة مع فتيات صغيرات وحوريات فاتنات دون أن يلحق بها من جراء ذلك أذى، وهذا هو الأدهى والأَمَر في نظره – فقد يدفعهم هذا إلى محاكاة هذا السلوك "(11) وقد تم استثمار قدرة العرض المسرحي على التأثير – علما أنه قد يحدث تأثير ايجابي أو ربما سلبي(*)– الذي قد يفوق أنواع الفنون والآداب الأخرى بسبب من حيويته الزمكانية/ المباشرة في بث الأفكار والارتقاء بالذوق العام وتوسيع أفق الوعي ونشر الثقافة وذلك بناء على العلاقة بين العرض والمتلقي وقد حدث ذلك في مختلف العصور، وخصوصا في تلك العصور التي كان المسرح فيها يوازي في تأثيره القنوات فضائية أو الوسائل الاتصالية المعاصرة (مثل مواقع التواصل الاجتماعي media

Social) وربما أكثر قوة، لذا انبثقت مفاهيم عديدة من النظريات تؤسس لبناء علاقات بين المرسل/ الفنان والمتلقي ومن هذه المفاهيم: مفهوم المسافة الجمالية الذي يعد من نتاج نظرية التلقي Reception theory وهي نظرية " خاصة بتذوق المشاهد أو القارئ أو السامع للأعمال الأدبية والفنية. "(12) ولنظرية التلقي مجالا واسعا وخصبا في دراسة العرض المسرحي إذ ترى: "إن التواصل بين القارئ والنص (وبالمثل بين المؤدي وجمهوره) لا يتحقق إلا حين تلتقي آفاق التوقعات لدى كل منهما. وتتشكل آفاق التوقعات هذه من اللغة والعقائد وانسقة القيم، فإذا اختلفت لغة العرض والعقائد والقيم التي يتبناها اختلافا جذريا عن لغة وقيم وعقائد الجمهور استحالت الاستجابة والتواصل. وتتوجه النظرية في دراستها لعملية الاستقبال وجهتين: وجهة تزامنية ووجهة تعاقبية. فالدراسة التزامنية لظاهرة العرض المسرحي تفحص عروضا محددة تقدم أمام جمهور محدد وتسعى إلى قياس وتقييم تأثيرها على هذا الجمهور. أما الدراسة التعاقبية فترصد التغييرات والتوجهات المختلفة التي طرأت على الذوق المسرحي عبر التاريخ وتحاول أن تفسر شعبية بعض المسرحيات والأساليب المسرحية في عصور معينة واختفائها أو الانصراف عنها في عصور أخرى"(13) وقد انبثق مفهوم المسافة الجمالية من نظرية التلقي مع مفاهيم أخرى مثل أفق التوقعات والتوحد /التقمص والمشاركة الوجدانية والاستمتاع الجمالي، ويأتي مصطلح البعد الجمالي مرادفا للمسافة الجمالية وذلك بحسب المحددات التعريفية التالية: " البعد الجمالي:

1) ويقتضي إيجاد مسافة وجدانية واضحة، بين شخصية القارئ والعمل الفني الذي يظهر بعيدا عن مجال تجارب القارئ.
2) تمييز بين الحقيقي والوهمي في العمل.
3) ويتحدد (البعد الجمالي) بمعايير العصر. ومغامرة / اكتشاف الشاعري "(14)

ويعد مصطلح المسافة النفسية شائع الاستخدام بشكل مرادف لمصطلح المسافة الجمالية، وثمة تحديدات لمجموعة من العوامل الأسلوبية المؤثرة في اتساع أو انكماش المسافة بين العمل الفني ومتلقيه، والتي تنعكس على مدى التفاعل والاستمتاع بالعمل الفني، إذ يرى (بوالو): " في الفن الواقعي (الصور الفوتوغرافية مثلا) تقل المسافة (فيزيد التقمص وتقل المتعة) بينما في الفن عالي التجريد (لوحة لموندريان مثلا) تزيد المسافة وتقل المتعة الجمالية أيضا. وتقلل أنماط الفن ذات الأشكال الإنسانية (كالرقص والمسرح)

من المسافة (فيزيد التقمص) بينما الأنماط الأخرى من الفن التي لا تحضر فيها هذه الأشكال على نحو مباشر (كالعمارة ونواتج التصميم) تزيد المسافة (فيقل التقمص)"(15) ففي العرض المسرحي تتقلص المسافة النفسية لوجود عوامل عدة تساعد على التقارب الوجداني بين العرض وجمهور المتلقين ومن أهم هذه العوامل هو وجود الشخصيات الحية والجو النفسي العام الذي يحيط بالمتلقي.

أما البعد الجمالي الذي عنون به (هربرت ماركوز) كتابه فهو لا يعني ولا يترادف مع مصطلح المسافة الجمالية، بل يرتبط بالعمل الفني عموما ويتحايث بدرجة ما مع مفهوم المسافة الجمالية، لقد كتب (هربرت ماركوز) عن البعد الجمالي الذي لا غنى للعمل الفني عنه، إذ بدونه لا يغدو هذا العمل أو ذاك فنا. ويرى إن " الفن يتمتع بمقتضى شكله الجمالي، بقدر وسيع من الاستقلال الذاتي عن العلاقات الاجتماعية القائمة، وبحكم استقلاله الذاتي هذا، يقف الفن موقف المعارضة من هذه العلاقات، وفي الوقت نفسه يتجاوزها. هكذا يهدم الفن الوعي السائد والتجربة العادية "(16) وبهذا تتأكد قدرة الفن على التأثير في الوعي وقد تتعدى التأثير إلى التغيير، على الرغم من انه لا يفترض أن يتضمن العمل الفني ولا يحتمل بعدا اجتماعيا أو سياسيا/ إيديولوجيا أو... بقدر ما يجب أن يتضمن بعدا جماليا، ومن ثم تأتي الأبعاد الأخرى بدرجة الأهمية الثانية، وبحسب الضرورة الموضوعية لوجود واحد من هذه الأبعاد أو أكثر، لأن البعد الجمالي هو صنو الفن وبدونه لا يغدو النتاج أو العمل ولا تصح تسميته فنا، فالصورة الجمالية هي الإطار العام للفن عموما، وهي الميزة التي يتفرد بها وتكون سر حياته وجاذبيته. فالفن: هو صورة جمالية مكثفة لموضوع حيوي، وتأتي حيوية الموضوع من مساسه بحياة المتلقي وتفاعله معه. وبهذا الخصوص تقول (آن أوبر سفيلد) عن العرض المسرحي: " المحاكاة، أي كون الفضاء المنصي صورة، وإذا شئنا قلنا صورة وهمية لمكان من العالم الواقعي. هذه المحاكاة مرتبطة بالوهم. وحيث إن ثمة قصة تروى فوق المنصة من المفروض إنها تجري في مكان محدد. فان مهمة الفضاء المنصي هي تصوير (محاكاة) مكان الوهم. وبقدر ما يكون الوهم قريبا من مشاكلة الواقع، بقدر ما يكون الفضاء المنصي صورة لمكان من العالم الواقعي"(17) ومن الجدلية القائمة بين الوهمي/ الخيالي والواقعي/ العياني تنبثق أهمية المسافة الجمالية الفاصلة بينهما في العرض المسرحي.

يخوض الجمهور تجربة جمالية من خلال/ وأثناء تلقيهم العرض المسرحي ويشرع كلا الطرفين (المتلقي والعرض) ببناء حوار ضمني يقرأ كل منهما الآخر خلاله ويفترض أن يتقبله وتكون المحصلة خيرة جمالية/ ثقافية. وذلك استنادا إلى مبدأ تلبية الدعوة – سواء كانت دعوة مجانية أو مقابل المال – الموجهة من قبل العرض إلى الجمهور للحضور ومن ثم المشاركة في التجربة. ولأن أية تجربة تخلف – بالضرورة – أثرا في الذات الإنسانية التي تدخل في غمرتها وتستجيب لها فإن التجربة الجمالية لابد أن تخلف أثرا، شأنها في هذا شأن التجارب الإنسانية الأخرى إن لم تمتاز عليها لكونها تجربة لما فوق الواقع/ أو ما يسمو على اليومي والعادي. وبالتأكيد تتباين مدى استجابات المتلقين، وعليه يتباين مدى التأثير الذي تخلفه التجربة في جمهور المتلقين بحسب بيئاتهم الاجتماعية والثقافية والمستوى العلمي والانفتاح على الآخر...وغيرها من العوامل المكونة لما اصطلح على تسميته ب(أفق التوقعات) والمتحايث مع مفهوم المسافة الجمالية.

إن التأثير في المتلقي والذي تتحكم بمداه آلية اشتغال المسافة الجمالية يتدرج بمراحل عدة منها : الحضور⇦الانجذاب⇦المشاركة ⇦ التفاعل ⇦ التوحد ⇦ التقمص.

فضلا عن هذا فإن مفهوم المسافة الجمالية واشتغاله في العرض المسرحي يحدد طبيعة وتوقيت المد العاطفي وتدفق الأحاسيس من العرض إلى متلقيه " ولكن ذلك الابتعاد وتلك المسافة الجمالية لا يمكن أن تدفع إلى نهايتها، فكل عمل روائي لابد له من طابع (أسلوبي) له تصميم معين، انه لا ينقل ما في الواقع من التباس واختلاط وافتقار إلى التمايز، وكل عمل قصصي لابد أن يقتطع من ذلك الاختلاط غير المتناهي. فالواقعية المطلقة والموضوعية المطلقة مستحيلتان، فالفنان لابد أن ينظم المجال الإدراكي لشخصياته وليست كل الأجزاء في الشخصيات والأفعال متساوية الأهمية في ذلك التصوير الموضوعي، أو تلقى كل الأجزاء عناية متساوية. فهناك نوع من (الإرادة الموجهة) تربط الفنان بما يخلقه من الشخصيات "(18) والشخصيات سواء كانت من عمق الواقع أو من خيال محض فإنها في العمل الفني أو الأدبي تمثل بصورة ما شيء من الحياة العامة للمؤلف والمتلقي، وتتشكل في منظومة العرض المسرحي المتكونة من مجموعة أنساق بصرية وسمعية، ونسق التمثيل هو محور منظومة العرض ومركز الحياة فيه، وفي حال تم الاستغناء عن المنظر أو الأزياء أو الماكياج أو... فلا غنى عن التمثيل/الممثل ولا المتلقي، وهذا ما أكدته تجربة وأسلوب (المخرج المسرحي جيرزي كروتوفسكي) فلا

وجود فعلي للعرض المسرحي بلا وجود الممثل والمتلقي الحي والمستند على لغة مشتركة بينها.

أن " إدراك المشاهد المعرفي للإطار المسرحي ومعرفته بالنصوص والقوانين النصية والاتفاقات يشكلان بالإضافة إلى إعداده الثقافي العام وتأثير النقاد والأصدقاء وغير ذلك، ما يعرف في علم الجمال بأفق التوقعات (Horizon of expectation) الذي بواسطته يتم قياس (المسافة الجمالية) التي يولدها العرض في ابتكاراته وتعديلها للتوقعات المستقبلية "(19) إن مدى المسافة الجمالية يتحدد في ضوء أفق توقعات المتلقي الثقافية والاجتماعية المسبقة ويمكن كسرها والخروج عنها وتحل بديلا عنها تلك التي تنشأ خلال العرض بين المتلقي والعرض المسرحي.

ومن جهة أخرى ترتبط آلية اشتغال مفهوم المسافة الجمالية بأوثق الأواصر بفلسفة الإخراج الذي يفترض أسلوبا في التمثيل، ومنه ينطلق إلى جميع مكونات الفضاء الدرامي، وتقسم أساليب التمثيل وعموم الإنتاج المسرحي إلى أسلوبين رئيسيين هما: الإنتاج ألتقديمي والإنتاج التمثيلي.

أسلوب الإنتاج ألتقديمي وهو الأسلوب الأقدم في التمثيل، وقد استند المسرح منذ نشأته على هذا الأسلوب واستمر العمل في ضوءه لقرون طويلة، وبالتزامن وفي دول عدة عمل المخرجون على إنشاء مقاربات مع الواقع وتعزيز الإيهام به والوصول إلى الأسلوب التمثيلي.

اعتمد الأسلوب ألتقديمي على مبدأ وَضَعَ المتلقي في اعتباره، وجعله في مركز اهتمامه، انه يقدم الحدث الدرامي على المسرح ولا يجعل الحدث الدرامي دائرا في بيئة إيهامية للممثل والمتلقي " حيث يكون على الممثل أن يمثل وضعيته هو بالذات كممثل، بجانب تمثيله لشخوص مستمدة من الواقع، حين تتكشف اللعبة، وتنمحي المسافة الفاصلة بين الخشبة والكواليس، ولا يعود هناك أسرار- بتعبير بيتر بروك – وينهار الحائط الرابع، الوهمي، المفترض بين الممثل والجمهور، وكأنما عادت الدورة من جديد إلى الينابيع لكي يصبح المسرح مثلما كان في الأزمنة القديمة "(20) أما أسلوب الإنتاج التمثيلي فيعتمد على درجة عالية من تجسيد الواقع وإنشاء المقاربات معه، بقصد إقناع المتلقي وإيهامه بصدق مجريات العرض الذي يعني في أحد وجوهه متعة أعلى للمتلقي، لذا " يتحرك الأسلوب التمثيلي، كالبندول من تجربة صنع التصديق إلى تجربة ما هو

فعلي. وبالوسائل المختلفة لتحقيق الإيهام، ومن المشكوك فيه إن مثل هذه التجربة للفعل تتحقق لدى معظم المتفرجين. وعلى أية حال هنالك أمثلة عديدة تثبت حقيقة أن المتفرج ربما يفقد مسافته الجمالية وينسى لفترة، بأنه في مسرح ويندمج مع فعل المسرحية وذلك في الانتاجات التمثيلية "(21) وبهذا الخصوص " يشير بوالو إلى انه إذا وجد شخص يشعر بالغيرة الشديدة على زوجته وحدث انه كان يشاهد الآن مسرحية عطيل لشكسبير التي تقوم على أساس التجسيد الخاص لهذا الانفعال، فإن هذا الشخص لن يستطيع أن يستمتع بهذا العمل الفني، ما لم يكن قادرا على وضع مسافة بين الحدث الخاص بالمسرحية التي يشاهدها من ناحية، وأمور حياته الخاصة من ناحية أخرى"(22) فالإنتاج التمثيلي يؤدي إلى درجة عالية من التعاطف مع شخصية أو أكثر بحسب ما تثيره من مشاعر وأفكار يشاركها المتلقي فيها بِعَدِّها قواسم مشتركة بينهما،وهذا الأمر يؤدي إلى إيهام المتلقي بصدقية مجريات العرض وحقيقتها " أن نمط المشاهدة الذي يقدمه المسرح الإيهامي هو نمط يتسم بالسلبية المتواطئة. لقد أدى تطور تقليد (الحائط الرابع) علاوة إلى الإضاءة الصناعية وتمييع الحدود بين الدور والواقع مما أدى بالممثل ومن ثم المتفرج إلى التوحد ببساطة مع الشخصية – إلى جذب المتفرج إلى العالم اليومي. إن المشروع الطبيعي الخاص بالتمثيل ألتشبيهي في مستويات المنظر والحوار، سوف ينتج عنه، بالنسبة للجمهور...سلسلة من التشابهات بين الصورة المسرحية والبيئة المحلية التي يعيشون فيها، وبين الشخصية وبين معارفهم القريبين منهم "(23) وأن الاندماج بأحداث الحكاية/ الحبكة وفعل الشخصية التي يحتويها فضاء الجو النفسي العام للعرض، يؤدي إلى ما يسمى بالتوحد Identification الذي هو " احد أنماط التخيل الإنساني شديدة القوة، ومن دونه ربما لم يكن ممكنا وجود الحياة الاجتماعية الخاصة بنا بالشكل الذي نعرفه. وهو كذلك، على نحو مماثل، مكون جوهري في التذوق الفعال. فعندما تنغمس الشخصية في مناجاة طويلة (كما في أحاديث هاملت مثلا) يدلف الجمهور ككل إلى داخل عقل هذه الشخصية "(24) ومصطلح التوحد هنا يشير تقلص المسافة النفسية بين المؤدي والمتلقي إلى حدودها الدنيا، وهو يحتمل مقاربات مع مصطلح المشاركة الوجدانية الذي يعني " شعور بالزمالة والتعاطف. ويشير التعبير إلى مشاعر الانسجام بين أشخاص ذوي آراء وأذواق متشابهة، أشخاص يقتسمون معنى التجانس والتلاؤم. وحينما يمر القارئ بتجربة الاهتمام بشخصية أدبية والإعجاب بها أو الإشفاق عليها فانه يشارك تلك الشخصية مشاركة وجدانية. ولكن

القارئ إذا تجاوبت مشاعره مع مثل تلك الشخصية تجاوبا يقوم على وضع نفسه مكانها والشعور العميق بالارتباط النفسي بتلك الشخصية فانه يمر بتجربة التقمص الوجداني"(25) ويعد التقمص من حالات تقلص المسافة الجمالية – كما اشرنا إلى ذلك سابقا – وقد أدرك العديد من المسرحيين ضرورة تلافي حالة التوحد والتقمص والمشاركة الوجدانية بدرجة عالية، وعملوا – على اختلاف أساليبهم وغاياتهم – على وضع حدود فنية للحد منها أو لكسرها ومن أكثر من عمل على ذلك (برتولد بريخت) في مسرحه الملحمي الذي ارتكز على مفهوم التغريب والإيماءة (الجست) وكان "يعتقد أن وظيفة المسرح هي توعية الجماهير فكريا في إطار إيديولوجية معينة حتى يدفعهم من خلال هذا إلى الفعل السياسي خارج المسرح – أي أن وظيفة الأداء المسرحي هي تحويل المشاهدين إلى مؤدين على مسرح الحياة ينشدون فعل التغيير ويسعون إلى تحقيقه"(26) لقد عمل بريخت وكثير من المخرجين على مفهوم المسرحة بعدما تبين " أن جماليات الإبعاد (المضادة للإيهام) والتي تميز المرحلة الثالثة في تاريخ العرض، يمكن في معظمها أن تقرأ بوصفها عودة لطرائق العرض المستندة على التراث والخاصة بالمراحل الأولى. إن العرض الآن يتم إبرازه بوصفه عرضا، ويكتسب المتفرج مرة ثانية دورا فعالا في عمليات توليد المعنى "(27) فالمرحلة التاريخية /الأسلوبية الثالثة تصور في جوهرها عودة إلى التمثيل ألتقديمي، وإن كانت ثمة متغيرات فهي متغيرات جاءت بفعل التقنيات الحديثة وتصميم بناية المسرح وملحقات الخشبة، لقد كانت عروض المرحلة الأولى من تاريخ المسرح هي مرحلة عروض الهواء الطلق التي كانت تقدم لدى اليونان والرومان وحتى عروض المسرح الكنسي وعصر شكسبير وموليير، كانت تتم أمام خلفية معمارية شبه ثابتة وبعض قطع المنظر مما يفسح المجال أمام خيال المتفرج لتصور مكان / فضاء الأحداث بناء على الوصف الذي يأتي في حوار الشخصيات. وعليه يمكن أن نستنتج إن دور القارئ هو ملء فجوات العرض غير المجسدة عيانيا، وإن دور المتلقي في عملية إنتاج معنى العرض المسرحي ليس دورا جديدا كليا إنما له جذور تاريخية موغلة في القدم، ومن الضرورة بمكان الإشارة إلى إمكانية العمل في العرض المسرحي على استخدام أسلوبي الإنتاج والأداء التمثلي/الإيهامي والتقديمي/ اللايهامي الذي ينجح " في تزويد الجمهور بتجارب مسرحية مرضية ومثيرة "(28) إن الآليات الفنية التي يقدم وفقها العرض المسرحي سواء كان ذا أسلوب تقديمي أم تمثيلي أم الاستعانة بكلا الأسلوبين لا

ينبغي لها أن تُفرِط بالبعد الجمالي للعرض، وإن إحدى المفردات الأساسية التي يركن لها المخرجون لتحديد أسلوب أداء التمثيل هي المسافة الجمالية الفاصلة بين الواقعي والوهمي، بين الحقيقي والخيالي والتي يتحدد في ضوءها مدى التقارب أو التباعد الوجداني بين المتلقي والعرض المسرحي بمكوناته كافة.

المبحث الثاني: المسافة الجمالية في العرض المسرحي الموجه للطفل:

مسألة التدقيق في عروض مسرح الطفل ضرورة، من حيث: قاعة العرض ومكانها وطاقتها الاستيعابية لعدد الجمهور، والتعرف على طبيعة الجمهور وثقافته التربوية والأخلاقية وتقاليده، واختيار النص/ الموضوع المناسب والشخصيات الملائمة، التي تتحدد في ضوئها أبعاد العرض المسرحي الفكرية والجمالية، لأنه إذا ما قدم العرض في مكان غير مناسب وتم اختيار موضوع لا يتلاءم مع ثقافة جمهور الأطفال ...سيكون تلقيه سيء، وتأثيره ضار، وطارد للطفل من المسرح، ومن الصعب إزالة هذا التأثير. أما في مسرح الراشدين فمن السهولة بمكان أن يتفاعل الرشد مع عرض غير مقبول بصورة ما استنادا إلى مرجعيته الثقافية التي توفر له حصانة تقرأ العرض وتحاوره وتلفظ الغث منه. الفنون الموجهة للطفل تركز –عادة – على الوظيفة الاجتماعية، وهي بلا شك هاجس مهم لبناء شخصية الطفل/ إنسان المستقبل، ولغرض أن تأخذ الوظيفة الاجتماعية دورها وضع مسرح الطفل أهدافه العامة وهي: الهدف التربوي والتعليمي والجمالي.

يتأسس العرض المسرحي الموجه للطفل على فهم وإدراك المؤلف والمخرج لسياق حياة الطفل ولغته ومفردات بيئته الثقافية، وذلك لإيجاد منظومة درامية تتوافق مع أفق توقعات المتلقي الصغير ومن ثم العمل على إنشاء عالم خيالي على درجة عالية من الإقناع، بالاستناد إلى مقاربات من عالم الطفولة.

يكتب المؤلف المسرحي النص الموجه للأطفال ولا يعول –غالبا– أن يقرأه الطفل نفسه مكتوبا، في حين يعول مؤلف نصوص مسرح الراشدين أن يقرأها الراشدون مكتوبة، وإن كانت –حسبما يُفترض– جميع النصوص المسرحية كتبت للعرض، فنصوص مسرح الطفل تقرأ من قبل الطفل بطريقة غير مباشرة، وذلك لأن هذه النصوص نادرا ما يقرأها الطفل نفسه، إذ يقرأها المخرج والفنيون، ومن ثم تقدم قراءتهم للطفل، فالمسافة الجمالية بين المؤلف والمخرج والنصوص المكتوبة والمعروضة الموجهة للطفل تصبح مزدوجة:

المسافة الأولى: تأتي بفعل الفارق بين العمر الزمني والعقلي للمؤلف/ المخرج وبين متلقيه من الأطفال الذين يتوجه لهم بالخطاب الدرامي.

المسافة الثانية: تأتي من النظر بدرجة من الموضوعية لأحداث وشخصيات النص، بقصد المحافظة على حدود تفصل الطفل عن حالة التوحد والتقمص، وفي الوقت نفسه توفر أجواء مثيرة وممتعة للمتلقي الصغير.

المؤلف يكتب والمخرج والفنيون يعملون بروح الطفولة بوعي وبقصدية وحدود واضحة في الفصل بين الواقع الدرامي المتخيل والواقع المعاش، فيكون المؤلف/المخرج موضوعيا عندما يتشبه بالراوي أو السارد لواقعة أو لحكاية ما، وهو لم يشهدها عيانا ولم يكن له دورا فيها، إنه لا يروي الحكاية لذاتها بل لهدف آخر كامن فيها. فالعرض المسرحي عبارة عن تجسيد عياني من قبل المخرج لنص المؤلف، والنص هو عمل أدبي صرف يستوجب من المخرج والممثلون والفنيون أن يقوموا بسد فجواته وتقليص مساحة التخيل الناتجة عن قراءة النص المكتوب على الورق وعلى الرغم من هذا تبقى ثمة " فجوات أو فراغات يتعين على القارئ [المتلقي الصغير] ملؤها ومن ثم فإن العمل الفني الأدبي في حاجة دائما إلى هذا النشاط الإنساني الذي يعمل فيه خياله، كذلك من اجل أن يكمل العمل ويحققه عيانيا "(29) ويعد المخرج هو القارئ الأول للنص ويساعده في إنتاج قراءته دراميا عدد من القراء الآخرين وهم مدير المسرح والمنتج وفريق المصممين والمنفذين، إنهم يتشاركون في قراءة النص ويغلقون فجواته/ يضيقون مساحات التخيل الأدبي فيه عبر إدخاله الحيز المادي للفضاء الدرامي، وسد القراءة الأدبية للفجوات لا يعني مطلقا سد جميع الفجوات أو عدم تجدد فجوات أخرى بل إن طبيعة العرض المسرحي تحتم فتح فجوات جديدة تتواجد بين المشاهد وسرد ما لا يتجسد على المسرح، وما تحلم به الشخصيات، وما سيؤول إليه مصيرها بعد نزول الستارة وهذه العملية تعد من جماليات تلقي العروض المسرحية .

الفن نسق تواصلي، لذا يتطلب من الفنانين إنجاز أعمالهم الإبداعية/ الفنية وتقديمها إلى جمهور المتلقين، وفي الوقت ذاته يتطلب استقبال الجمهور للفنون بأنواعها لتكتمل دائرة التلقي، وذلك كله يستند إلى " الحقيقة البسيطة القائلة إن معظم الاتصال بالفن كان سببه المتعة "(30) وتعد الفنون من أهم أنساق التواصل الممتعة للطفل، لذا فإن معظم حكايات عروض مسرح الطفل تنأى عن الواقعية المباشرة في مخاطبة متلقيها/ الطفل، وتحرص

على إيجاد مساحات المتعة والإثارة كمداخل يتم بوساطتها رسوخ قيم العرض في وجدان الطفل " وكذلك أفلام الكارتون التي قدمها والت ديزني قد يتم الاستمتاع بها عند المستوى العياني، لكن يظل هناك عادة مغزى أعمق يبدو واضحا للراشدين، وان كان خافيا بدرجة ما بالنسبة لوعي الأطفال "(31) وهذا الأمر ميسور الملاحظة في عروض مسرح الطفل، إذ غالبا ما يتوارى المضمون في حكاية تسودها أحداث وشخصيات خيالية على درجة من الإقناع والمقبولية لدى الطفل، ويندر أن تفصح الحكاية في مسرح الطفل عن الواقع بصورة صريحة، على الرغم من وجود شخصية أو أكثر وحدث أو أكثر على درجة من الواقعية، وهذا يؤدي إلى جعل العالم الدرامي خليط من الخيالي والواقعي، والواقعية بنظر الطفل هي: " ما يدور في العالم الخارجي للطفل ويتقبلها على أنها شيء ممكن الحدوث أو حادث فعلا... فمن المعروف لدى اغلب علماء النفس أن ذهن الطفل يميل إلى الطفرة فوق- المنطقية، بمعنى انه غير مشروط بالتتابع البطيء للأحداث أو بالتأثيرات التي يتركها الزمن على الأشياء، ففي الوقت الذي يتصور فيه الطفل شابا كبطل لقصة ممتعة يمكن أن يتصوره في اقل من سطرين وقد بلغ هذا الشاب مرحلة الكهولة أو الشيخوخة، وقد أفاد كتاب الأطفال من هذه الحقيقة وأولوها عنايتهم الكبيرة عند الكتابة " (32) وقد تم استثمار الطفرة فوق المنطقية في العرض المسرحي لأن الطفل يتقبلها بسهولة لسببين:

1- لعدم اكتمال نضج مدركات الطفل الحسية والعقلية مما يجعله يتقبل ما يجري دون مناقشة.

2- لأن ما فوق المنطق ينسجم مع كفاءة الطفل التخيلية.

3- لأنها تمنح المؤلف والمخرج مساحات للعمل وتستخدم كوسائل لطرح القدرات السحرية والتصرفات الغريبة للشخصيات التي لا تتقاطع – بالضرورة – مع ما يتطلع الطفل لرؤيته في العرض. ويمكن إيجازها بنقاط ثلاث :

أ- تقديم الشخصيات ذات القدرات الفائقة إلى جانب الشخصيات المتندرة ذات الفعل الكوميدي.

ب- عرض الأحداث التي تنطوي على قدر عال من الإثارة والتشويق.

ت- إنشاء الفضاء المسرحي المزين بألوان من التنوع حيث الغناء والموسيقى والحركات الإيقاعية والمناظر والأزياء.

النقاط الثلاث – كما في أعلاه – تمثل إطارا عاما لعرض مسرحي لا يبوح بمعناه بصورة مباشرة للطفل، بقدر ما يُصدر هذا العرض إيماءات تتسلل لوعي المتلقي الصغير وتتشكل في ثقافته وتذهب منصهرة في فعالياته الاجتماعية، وهذا جل ما يهدف إليه مسرح الطفل عموما منذ نشأته والى أمد لا يمكن التكهن به، إذ يتوخى/ ويأمل القائمون على العرض المسرحي الموجه للطفل: التفاعل مع مجتمع الأطفال.

إن عدد جمهور العرض المسرحي سواء كان من الراشدين أم الأطفال ينطبق عليه مصطلح تكتل تسري فيه الانفعالات ذاتها التي يبثها العرض المسرحي " رغم أننا لا نعرف إلا القليل نسبيا عن أسباب بعض الظواهر السلوكية الخاصة التي تميز الجمهور حين يقع تحت تأثير روح الجماعة أثناء العرض إلا أن هذا لا يقلل من أهميتها أو أهمية رصدها. لقد اثبت الدارسون أن تنفس المتفرج في هذه الحالة يتبع إيقاع تنفس المؤدين وان ثمة تغييرات عاطفية ومن ثم كيميائية تنتج عن المشاهدة"(33) ومن المظاهر الملحوظة لدى التجمعات وعموم الجمهور هي سرعة سريان انفعالات بسبب عدوى المشاعر، فالمتلقي الذي يلاحظ المتلقي المجاور مستغرقا بالضحك فانه بالاستمرارية سيضحك، ولا ينطبق الأمر على حالة الضحك فقط بل على جميع الانفعالات الإنسانية حين تسري عدوى التأثير والمشاركة، لأنهم يقعون تحت تأثير حالة شعورية طاغية توحدهم " ويبدو أن فقدان الذات الذي يحدث بصورة جماعية، إرادية، ودون وعي هو الذي يميز في الأساس جمهور المسرح عن مجرد أي تجمع. فكلما تقدمت المسرحية غاصت إلى القاع الشخصية المتفردة للإنسان... إن التقمص الوجداني هو التعبير الدارج الاستخدام لوصف الأشخاص الذين يشاهدون عملا فنيا، رغم إن هذا التعبير ينطبق تماما على الاستجابات الإنسانية لكل المؤثرات الحسية "(34) ولكن يفضل دائما الحرص على قطع الخط المتصل للتقمص الوجداني للشخصيات والاندماج بالأحداث وعلى الأخص في عروض مسرح الطفل والمحافظة الدائمة على وجود مسافة أو – في أدنى الحدود– تذكير المتلقي الصغير بوجود حد فاصل بين واقع العرض وواقع الحياة. ومن أفضل الطرائق هو المحافظة على وجود الروح الاحتفالي في العرض المسرحي وهذه الروح يتمتع بها الطفل، فهي منه وإليه، إذ يُقبل الطفل إلى العرض المسرحي بروح احتفالية، ويتطلع إلى الاستمتاع بما سيتلقى ويهفو لرؤية تسره، وعلى هذا الأساس يتشكل أفق توقعات الطفل، ويأمل الطفل الذي سبق له حضور عرض مسرحي تكرار صورة التجربة نفسها التي

خاضها،لأنها تشكل أفق توقعاته، فهو يستحضر الصورة المطبوعة في وعيه وذاكرته، تلك الصورة الناتجة عن تلقيه العرض السابق، بل إن الكثير من الأطفال يرغبون بمشاهدة العروض التي شاهدوها أو القصص التي سمعوها أو قرؤوها سابقا وبهذا الخصوص تقول وينفريد وارد:" يأتي جمهور الأولاد والبنات بغية التسلية، إنهم يدفعون ثمن التذاكر ليشاهدوا عرضا طيبا [...] إن القصص المشهورة تستهوي الأطفال، ولذلك يقبلون على مشاهدة قصصهم المفضلة وهي تخرج إلى الحياة، فأميرة الثلج والأقزام السبعة التي بهرتهم وهم في سن السابعة تجذبهم إلى المسرح وهم في الحادية عشر، ويحسون وهم يشاهدونها على المسرح بالنشوة التي أحسوها حين سمعوها أول مرة " (35) يكون الطفل مع أقرانه جمهورا احتفاليا في المسرح ولا يبتعد المرح والمتعة عن أفق توقعاته، والاحتفال أسلوب يعم العرض المسرحي بوسائل التسلية والمرح التي يوفرها الغناء والموسيقى والحركات الإيقاعية والمواقف الكوميدية فضلا عن متعة الإثارة والتشويق الواجب حضورها في مسار الأحداث، ولا شأن لتوقعات الطفل بالنوع الأدبي ولا بالعرض كحدث ثقافي ولا بما يتضمنه من قيم أخلاقية وموضوعية.

وفيما يخص عمل المؤلف والمخرج وجميع من يشارك في إنتاج رسالة العرض المسرحي الموجهة للطفل، فإنهم – وبلا شك – يضعون المتلقي الصغير ضمنا كمشارك ومستهدف في إنتاج العرض المسرحي، وذلك من خلال تبني رؤية طفولية يُنتج العرض في ضوءها، إن وجود المتلقي الضمني/ القصدي ضرورة لأنه يمثل المتلقي الحقيقي ،وعندما يحضر المتلقي الحقيقي فعلا إلى العرض فإنه سيحظى بفرصة رؤية شيء من نفسه في العرض الموجه إليه فالمتلقي/" القارئ عندما ينغمس في العمل فإنه لا يشعر فقط بما هو جار ضمن النص ويحس به كما لو أنه كان داخل القارئ نفسه، بل أيضا يرى رغباته ومخاوفه اللاواعية في صورة نافعة وحميدة في تجارب الآخرين. وهكذا فليست معرفة النص وآلياته هي غاية القراءة بل إن غايتها هي فتح المسار الاتصالي بين الوعي واللاوعي حتى تحقق القراءة وظيفتها العلاجية "(36) إن المتلقي الحقيقي سيجد عوامل مشتركة بينه وبين ما يعرض (شكلا ومضمونا) وقد يكون الطفل أكثر استعدادا من الراشد لتلقي الفنون والآداب لأنه بحسب المقولة الشائعة: (صفحة بيضاء) وبحاجة إلى مشاهدة/ معايشة المزيد من التجارب والشخصيات والاندماج معها وإثراءها بقدرته العالية على التخيل، وهذا ينسجم مع النظريات التحليلية النفسية التي " اعتبرت عمليات التخييل

والتوحد جوهر عملية التلقي"(37) والطفل مؤهل للقيام بهاتين العمليتين بالفطرة لأنه بحاجة إلى الآخرين والتوحد معهم حالما يجد فيهم الدفق العاطفي المحبب إليه، حتى انه يتخيل نفسه فيهم ويتخيلهم في نفسه مما يستدعي – بالضرورة – الحرص على جعل العالم الدرامي منفصلا عن العالم الواقعي/ الحياتي بمسافة يستشعر الطفل وجودها لتقطع إيهامه بصدق مجريات الأحداث.

وقد عمل القائمون على مسرح الطفل في (روسيا) إبان مطلع القرن العشرين على الاستعانة ب " علماء للنفس وأخصائيون في شؤون الأطفال، ومعلمون ومؤلفون. ولشدة إيمان الروس بأن للمسرح قوة فعالة في التعليم ، فإنهم يتبعون نظاما دقيقا في دراسة جمهور الأطفال، دراسة منظمة ليعرفوا ميوله ويجعلوا من المسرحيات وسيلة للإمتاع (والتوجيه) في نفس الوقت. وبعد اختبار المسرحية أمام مجموعات من المتفرجين، يقتطع المؤلفون والمخرجون أجزاء منها أو يدخلون عليها من التعديل ما يجعلها ملائمة لمستوى سن جمهور المتفرجين الذي أعدت خصيصا للعرض عليه، أو إذا ظهر أنها أقل أو أعلى من مستوى هذا الجمهور، عرضت على أطفال من سن آخر "(38) وهذا العمل يدل على مستوى الاهتمام بالمتلقي الطفل والحرص على أن يتوافق العرض مع المعروض له، وتتشكل عموم أنوع الفنون ومنها العروض المسرحية، وعلى الأخص تلك العروض الموجهة الأطفال من امتزاج عالم الواقع مع نسبة من عالم خيالي وهذه النسبة تتفاوت من مرحلة عمرية إلى أخرى، وتصل نسبة الخيال إلى ذروتها في سن (6– 8) سنوات، وهي المرحلة العمرية المسماة (الخيال المنطلق) حيث تكون العقدة والأحداث من ابتكار وبناء خيال الفنان الذي يحرص على إنشاء مقاربات نفسية واجتماعية لروح الطفولة، ذلك إن " لقاء العالم الخيالي يعيد بناء الوعي ويعطي تمثيلا حسويا لتجربة معاكسة للاجتماعي. فالتصعيد الجمالي يحرر على هذا النحو الطفولة ويرد إليها قيمتها، وكذلك يفعل بأحلام السعادة والاكتئاب لدى الراشدين "(39) مما يجعل ثمة ضرورة لبناء المسافة الجمالية والعناية بتوقيتاتها والعمل على عدم إفساد أفق توقعات المتلقي الذي يعني بصورة ما: متعة التلقي بزيادة أو تقليص مسافة المتلقي عن الشخصيات و/أو الأحداث، هذه الضرورة تأتي مما يسمى بالاعتقاد –التصديق Belief الذي يعني " قبول أو تسليم بما يقدمه الأدب بوصفه حقيقيا، هو حالة ذهنية تضع الثقة في فكرة أو شخص أو شيء ...فالقارئ حينما تشد القصة انتباهه ينسى أن ما يقرأه ليس حقيقيا ولم يحدث أبدا في الواقع. فالقارئ

بمحض إرادته يعلق مقدرته على الحكم والتقويم ويسمح لنفسه أن يقبل أفكارا يرفضها في ملابسات أخرى"(40) والتصديق بواقعية الحدث والوجود الفعلي للشخصيات يكون على أشده في الإيهام الدرامي (Dramatic illusion) (**) في العروض الموجهة للطفل في حال لم تتم العناية بالمسافة الجمالية وذلك بسبب عدم اكتمال نضج مدركات الطفل، لأنه ما زال ضمن طور نمو الإدراك الحسي / العقلي.

العرض المسرحي يقوم على العلاقة بين قطبين يتوسطهما الشكل والمضمون الدراميين، القطب الأول هو الممثل بصفته المرسل المباشر لدراما العرض ومركز الحياة فيها، أما القطب الثاني فهو المتلقي الذي يكون " متواجدا أثناء العرض وذلك تحصيل حاصل، ولكنه الشخص المرسل إليه في كل لحظة، وجميع تلك الإشارات التي لا تعمل إلا به ومن اجله. فالضوء موجود ليرى من خلاله والموسيقى لكي يستمع إليها. ويقيم المتفرج مع الممثل حوارا في كل لحظة، حوارا واضحا عندما يتوجه إلى المتفرج. وداخليا عندما يتوجه إلى من يخاطبه: وذلك ما يؤكده بريخت بالنسبة للمسافة وهو أن الممثل يجب أن يجعل ذلك واضحا بالنسبة إلى المتفرج بألا يجعل المتفرج كأنه يشكل معه وحدة لا تنقسم"(41) ويلاحظ أن مما تختص به عروض مسرح الطفل دونا عن غيرها من العروض المسرحية هو أنها تجعل جمهور المتلقين الصغار مركز اهتمامها بصورة عالية القصدية مراعاةً لمستوى مدركاتهم وأحاسيسهم، وذلك منذ نشأة مسرح الطفل وتبلور صورته من خلال الدراسات والعروض المسرحية. وخير مثل على ذلك ما أضطلع به القائمون على مسارح الأطفال في روسيا – كما ذكرنا آنفا – وجميع مراحل الطفولة هي مراحل نمو بجميع أشكاله الجسمية والنفسية والعقلية والعمل على وفق هذا المبدأ ينسجم – إلى حد كبير– مع مفهوم القارئ الضمني الذي جاء به (فولفغانغ إيزر) وحاول من خلاله أن " يمنح القارئ القدرة على منح النص سمة التوافق أو التلاؤم فوجد أن التوافق ليس معطىً نصيا وإنما هو بنية من بنيات الفهم التي يمتلكها القارئ ويبنيها بنفسه، لأنه مقصود لذاته بقصد تحقيق الاستجابة والتفاعل النصي الجمالي "(42) وإذا ما تم النظر إلى مرحلة الطفولة على إنها مرحلة تكيف واستجابة أكثر من كونها مرحلة مناقشة وحصانة فكرية فان هذا المبدأ يتفق مع مرحلة الطفولة أكثر مما يتفق مع أية مرحلة عمرية أخرى لأن الإنسان بقدر ما يتقدم بالعمر تتبلور مفاهيمه وترسخ مما يؤهله للحوار والمناقشة مع ما يتلقاه، وليس من اليسير أن يتقبل الأمور التي لا تتوافق مع مفاهيمه ومنطلقاته الفكرية التي تحصنه وتمثل

مرجعيته الثقافية/الاجتماعية " وكلما كان القارئ ملتزما بوضع إيديولوجي، تضاءل ميله إلى قبول بنية الفهم الأساسية القائمة على الموضوع والأفق، التي تنظم التفاعل بين النص والقارئ"(43) أما بالنسبة للطفل فان المبدأ الأساسي الذي يحكم تقبله أو عدم تقبله لأي عمل فني – والى حد ما أي فعل حياتي – هو مبدأ اللذة أو المتعة الحسية، وهذا ما يفسر ذهاب الطفل إلى عالم اللعب الذي يشكل محور حياته المحبب. واستنادا إلى مبدأ الاستمتاع بالعرض المسرحي ينبغي ألا يفرط بانتباه الطفل وفقدان تركيزه على مجموعة القيم المقترنة بالمتعة، ومن " الخصائص التي تسترعي انتباه الطفل: تعتبر الجدة والتغيير بكل أنواعها مثارا لاهتمام الأطفال وسائر الثدييات، فكل ما هو جديد وكبير وبراق، وأعلى صوتا وأسرع حركة وطيرانا، وكل رنين وومض ضوء، وكل ما هو ملون أو تصدر عنه رائحة حادة أو سطح خشن ،كل هذه الأشياء تجعل الطفل يتوقف وينظر وينصت في أول الأمر على الأقل. ولكن التغيير المستمر يستحوذ على الانتباه مدة طويلة "(44) والمدخل إلى ذائقة الطفل هو الشكل الدرامي الذي يفضي إلى مضمون العرض وعلى وفق الخصائص – كما في أعلاه – التي تدفع المتلقي الصغير إلى متابعة العرض، فإذا لم يجد الطفل ما يتفق وتوقعاته في العرض المسرحي من متعة وجدة وتغييرات محاطة بإطار احتفالي محبب إليه تكون المسافة بين الطفل والعرض واسعة لأنها كسرت توقعاته. بمعنى آخر: لأنها خيبت آماله. لذا على العرض أن يستجيب لثقافة الطفل التي هي بالتأكيد انعكاس لثقافة المجتمع، وإن مجتمع الراشدين هو الذي يتأثر بشكل مباشر بحدوث تغييرات أو تحولات اجتماعية/ سياسية/ اقتصادية بفعل الثورات أو سيادة إيديولوجيات في إي مجتمع فإنها قد تسهم في تطور أو تحول الذوق العام للفنون والآداب، ونتيجة تأثر الراشدين تنعكس على ذائقة الطفل ومدركاته وسلوكه.

من المتفق عليه أن مدركات الطفل في طور النمو، وإن الخلفية المعرفية للطفل ضئيلة نسبيا، وتجاربه قليلة، لذا يفترض بالعرض المسرحي – وسائر أنواع الفنون – أن يجعل من عملية التبسيط الفني واحدة من العمليات الأساسية في التأليف والإخراج لكي يدرك الطفل معنى ما يقدم له، فالطفل لا يمتلك مفاهيم راسخة يمكن الاستناد إليها في تكوين وإنشاء المعاني وتأسيس الأفكار الجديدة، بل يمتلك صورا وتصورات قابلة للإزاحة و للتعديل، ذلك لأن الطفل لا يمتلك مرجعية ثقافية تحصنه وتؤهله لقراءة نقدية أو تقويمية لما يقدم في العرض، فالطفل يتمتع بقدرة عالية على الاستقبال لأنه لا يناقش بل يتحسس

ما يقدم إليه، وتقبله أو عدم تقبله يتضح من خلال مستوى مشاركته واستمتاعه وتفاعله وتعاطفه مع الأحداث والشخصيات والأجواء. و" بشكل عام يمكن القول بأن الطفل يتقدم بسرعة متحركا من الاستجابات غير المناسبة ومتجاوزا لها إلى القدرة على متابعة الحبكة القصصية والشعور بخبرات انفعالية قوية، كما انه يبدأ في تكوين قصصه الخاصة ويبدأ في حكيها، ويتوحد الطفل مع الشخصيات والأحداث في القصص، ويعمل على إحداث التكامل بين كل هذه المكونات، كما انه يربطها بمواقف حياته اليومية "(45) وفي الحياة العامة من السهولة ملاحظة طفل مندمجا/ متوحدا في فعل ما لدرجة عزل نفسه عن ما حوله، كأن يلعب بلعبة جديدة، أو يؤدي واجبا مدرسيا محببا، وحالما ينتهي منه فانه ينطلق مسرورا، فقد كان مستغرقا في متعة أدت إلى البهجة السرور، ومن هذا نستنتج وجود متعة في متابعة الانجاز الذي يفترض القيام بجهد حد الاندماج/ التوحد الايجابي معه، أما بالنسبة إلى التلقي المسرحي الذي لا يحتاج إلى جهد عملي من الطفل سوى المشاركة وتركيز الانتباه إلى ما يُعرض له فانه عملية أسهل من الأولى التي قد يجهد الطفل نفسه بها أو تشكل واجبا ثقيلا بالنسبة إليه.

إن عنصر الجذب الرئيس والذي يعد المدخل الأهم لذائقة الطفل لتلقي العرض المسرحي هو شكل العرض، لأن الطفل بحكم طبيعة مدركاته الحسية يميل إلى مظاهر الأشياء وليس إلى معانيها أو استجلاء مضامينها، وعلى هذا تنطبق على الطفل نظرة (أفلاطون) الجمالية التي يرى فيها أن " الشكل وليس المضمون هو ما يجعل العمل الفني جميلا، وأكد أيضا أن الجمال مستقل عن الحقيقة والنفع "(46) فالطفل لا يبحث في العرض المسرحي – وعموم الفنون والآداب – عن الحقيقة ولا يرجو منه نفعا، إنما يريد من حضوره المتعة والإثارة. وهي ما يقدمه العرض من خلال الشكل وجمالياته المعبرة عما يريده المؤلف/ المخرج من معنى، والشكل هو الصورة الحسية للعرض المسرحي لأن ذائقة الطفل الجمالية تتبع إدراكه الحسي الأكثر نضجا من إدراكه العقلي. والذائقة الجمالية مسألة تربوية ينشأ عليها الطفل وتمثل مبادئ يركن إليها في إقباله على ما يتلقاه أو إدباره عنه، وإن تطور وارتقاء ذائقة المتلقي الصغير مرتبط بتواصل تلقي الخبرات وارتقاء تعليمه.

إن مجرد حضور الطفل للعرض المسرحي هو كسر لرتابة يومه العادي، فهو يأمل الاستمتاع بمشاهدة تجربة حية تدخل البهجة إلى نفسه، لذا –عادة– لا يخرج العرض عن طبيعة روح الطفولة حين يقدم الأجواء العجائبية والصور الغرائبية التي يتفاعل معها

ويشارك بها الطفل لأنها تخرجه من العادي وتنسجم مع مخيلته الثرة وتتناغم مع مرجعيته – إن وجدت – عن عالم الدراما والمسرح، فالطفل بلا أدنى شك يريد من العرض المسرحي المشاركة باحتفال ومشاهدة حركات إيقاعية وألوان براقة متنوعة، وسماع الغناء والموسيقى وحضور مواقف سارة/ مشوقة /مضحكة، هذا هو شكل العرض الذي يكفل استجابته وتفاعله ويغني تجربته الجمالية وهو ما يشكل أفق توقعاته، وفي ضوءه تتحد المسافة الجمالية بين المتلقي الصغير والعرض المسرحي الموجه له.

العرض المسرحي يستجيب لروح الطفولة ولثقافة الطفل وذلك عندما يضع المؤلف/ المخرج متلقيا ضمنيا في العرض يرصدون بواسطته كل فعل وحدث وشخصية وإيماءة وكل تصميم ولون للأزياء والماكياج والمنظر، فالمتلقي الضمني " يجسد ذاكرة التلقي أو التوجيهات الداخلية لنص التخيل .. وهو تصور يضع القارئ في مواجهة النص في صيغ موقع نصي يصبح الفهم معه فعلا "(47) وعليه تعد "جذور المتلقي الضمني مغروسة بصورة راسخة في بنية النص"(48) أو العرض المسرحي، وفي عروض مسرح الطفل قد لا يكتفي الكثير من المؤلفين بالمتلقي الضمني المتخيل، لذا يلجئون إلى وجود فعلي للطفل في دراما الطفل ومنحه ظهورا عيانيا بشخصية أو أكثر، وغالبا ما تكون شخصية محورية أو شخصية البطل كما حدث في مسرحية أليس في بلاد العجائب ومسرحية ليلى والذئب، فالطفلة أليس والطفلة ليلى هما بطلتا المسرحيتين، وقد يتعاطف وربما يتوحد جمهور المتلقين الصغار مع الشخصيتين لأنهما تخوضان مغامرات وتتعرضان لمخاطر وتدخلان في أجواء غريبة، وفي النهاية تنتصران لإرادة الخير والحب. ويفضل " تقديم موضوعات تتناول العدالة لان الأطفال لديهم إحساس فطري اتجاهها ويرتاحون للمسرحية التي يوزع فيها الثواب على الذين يقومون بعمل الخير، والعقاب على الذين يمتهنون عمل الشر، وهذا ما نلاحظه بعض الأحيان من خلال اندماجهم بالعمل المسرحي المقدم لهم فنراهم يرفعون بأياديهم وبطريقة عفوية ليرشدوا البطل إلى مكان الشرير الذي يرى فيه الأطفال عدوا لهم "(49) وإن وجود شخصية بعمر الفئة العمرية للأطفال الموجه إليهم العرض المسرحي يساعد في تقليص المسافة الجمالية بين العرض ومتلقيه الصغير.

في مسرح الطفل ثمة متلقٍ بعينه مقصود يضعه المؤلف/ المخرج في مخيلته، ويشرع بالعمل له، وفي ضوء مدركات متلقيه الصغير النامية، ومستوى وعيه وإيجاد

وبناء مشتركات بين النص/ العرض وبين المتلقي، فالمؤلف/ المخرج يأخذ من ثقافة الطفل ويستجيب لها جماليا بما يتناسب وأفق توقعات هذا المتلقي المقصود، لذا تغيب شخصية المؤلف عن النص، وكذلك لا وجود لذات المخرج لأنهما يعالجان فكرة وقصة وشخصيات المسرحية/ العرض بقدرٍ عالٍ من الرؤية الفنية/الموضوعية، وبعيدا عن الاندماج بالأحداث والأجواء الدرامية، وذلك ابتغاء التحكم بالمسافة جمالية بين العرض ومتلقيه، وبلا شك ستنعكس هذه الرؤية على المتلقي الصغير لأنه سينظر للعرض من خلالها.

تختلف المسافة الجمالية في مسرح الطفل بحسب أنواعه المتعددة، لذا يتوجب على المخرج المسرحي أن يضع بالاعتبار:

إن المسافة الجمالية في المسرح المدرسي تتقلص بقدر الإمكان لأن الأفكار التي تطرح خلال العرض تعبر عن مشكلات حياة التلاميذ اليومية/ المدرسية بأسلوب أقرب ما يكون إلى الواقعية، ولأن المسرح المدرسي غالبا ما يكون من إنتاج الطلبة وموجه إليهم، ويعتمد أسلوب المخاطبة المباشرة ويتسم ببساطة تقنياته في المنظر والأزياء والإضاءة، ويكون أسلوب التمثيل فيه أقرب إلى التقديمي لأن الممثلين هم من الطلبة/ هواة التمثيل. وأما مسرحة المناهج فتكون فيه السيادة للموضوعية المنهجية والحد الأدنى من الحالات الوجدانية وهذا لا ينفي وجود التعاطف والانفعال مع الشخصيات التي يفترض أن تتصرف وتنفعل كما الشخصيات الإنسانية الحية وإن كانت عبارة عن تجسيد لعناصر كيميائية أو حروف وكلمات لغوية أو معادلات رياضية.

أما في مسرح الدمى فيجسد عالم بديل عن العالم الحي، فالدمية هي الشخصية، والفضاء الدرامي يوحي بالمكان والزمان، واستخدمت الدمى في العديد من أساليب الإخراج، فقد " ملأ آرتو فضاء المسرح بالدمى والأقنعة والمانيكان بأحجام كبيرة جدا. ،فاستخدم مانيكان طولها عشرة أمتار تمثل ذقن الملك لير في العاصفة. كما كان القرين (حامل–العلامة) الجامد يحتل مكان الشخصية فجأة في (سوناته الأشباح) ويرتدي ثيابها، وكان (هونزل) قد أشار في معرض حديثه عن مفهوم الشخصية وعلاماتها إلى انه: ليس الشخص وحده قادرا على أن يكون ممثلا بل حتى الدمية الخشبية والآلة "(50) وينطلق مسرح الدمى الموجه للطفل من خاصية يمتاز بها الطفل نفسه وهي إضفاءه صفة الحياة على كل ما يحيط به، ومن الأمور الواضحة ملاحظة الطفل يحاور وينفعل مع الدمى

التي يشغف بها في مرحلة الطفولة المبكرة، وقد استل القائمون على مسرح الدمى هذه الفكرة من الطفل ووظفوها للطفل، لأن الدمية تمتلك تأثيرا عليه بفعل قربها منه والفرق الرئيس بين المسرح العادي (مسرح الشخصيات الإنسية) ومسرح الدمى "يرجع بشكل رئيس إلى اختيار نصوص المسرحيات والى شخصية الممثل. فالممثل المسرحي يتجسد الدور بموهبته فيجعل مشاعرنا تهتز بحيث يضطرنا إلى أن نتقاسمه الحالات النفسية التي يعيشها وذلك بالقدر الذي تسمح لنا به خبرتنا في الحياة. أما الدمية المتحركة فإنها وبعكس الممثل تضع نفسها مكاننا في موقف معين وهذا التأثير السحري يعود إلى انتقالنا في أثناء مشاهدتها إلى عالم اصغر غير واقعي " (51) ويمكن النظر إلى مسرح الدمى على انه صورة درامية غير مباشرة لأن الشخصية المجسدة على المسرح هي صورة الشخصية وليست الشخصية نفسها وعلى الطفل أن يملأ فجواتها من عنديات خياله، بمعنى آخر تُعَد الشخصية الظاهرة على المسرح ليست هي شخصية المؤلف/ القبلية (أي قبل العرض) ولا هي صورة الشخصية البعدية (بعد العرض) التي ستنشأ في مخيلة الطفل، هي شخصية ثالثة بينهما تحفز المخيلة لتكتمل. فهي لا تساعد الطفل على الاندماج والتوحد بقدر ما تساعده على التحرر من نفسه والدخول معها لمشاركتها الفعل الدرامي في الفضاء الذي يوحي بالأجواء عبر خلفية منظر مرسومة تومئ للمكان والزمان، وقطع أثاث وإكسسوار تمثل الأشياء وليست هي الأشياء ذاتها لأنها غالبا ما تكون نماذج مصغرة. فالمسافة الجمالية الفاصلة بين العالم الدرامي وعالم الواقع تكون في مسرح الدمى متسعة على أقصاها بسبب من العالم الخيالي المحض الذي يومئ للواقع، هذا من جهة، ومن جهة أخرى تفرض المشاركة والتفاعل نفسها في مسرح الدمى من خلال المخاطبة المباشرة غالبا، وإضفاء جو المرح الذي يُفترض ملازمته للعرض بصورة أوضح من أي شكل آخر من أشكال مسرح الطفل.

مؤشرات الإطار النظري :

❖ المسافة الجمالية بين المؤلف والمخرج وبين العرض المسرحي الموجه للأطفال مزدوجة:

المسافة الأولى: تأتي بفعل الفارق بين العمر (الزمني/ العقلي) للمؤلف/ المخرج وبين جمهور الأطفال الذين يتوجه لهم بالخطاب الدرامي.

المسافة الثانية: تأتي من رؤية المخرج الفنية/الموضوعية لأحداث وشخصيات النص، بقصد المحافظة على حدود تفصل الطفل عن حالة التوحد والتقمص، وفي الوقت نفسه توفر أجواء مثيرة وممتعة للمتلقي الصغير.

❖ يحدد الإخراج طبيعة وتوقيت المد العاطفي وتدفق الأحاسيس من العرض إلى متلقيه.

❖ يكون اشتغال المسافة الجمالية في العرض المسرحي على وفق الآتي:

1- استثمار المؤلف/المخرج لميل الطفل إلى الطفرة فوق المنطقية لعرض تتابع غير متسلسل لأحداث العرض المسرحي ونمو وتحولات الشخصيات، فضلا عن عرض القدرات الفائقة لبعض الشخصيات، وهذا يخلق فجوات تُفَعل خيال الطفل لملأها، ويوسع المسافة الجمالية بين الطفل والعرض.

2- يأتي اشتغال المسافة الجمالية من خلال إيهام المتلقي بصدقية الأحداث والشخصيات على وفق اتفاق غير معلن بينه وبين العرض مما يؤدي إلى درجة من التعاطف وربما التقمص الوجداني مع شخصية أو أكثر، ومن ثم قطع الخط المتصل للتعاطف والتقمص الوجداني للشخصيات والاندماج بالأحداث بين المتلقي الصغير والعرض المسرحي وبعدها العودة إلى الحالة الأولى...وهكذا.

3- يأتي اشتغال المسافة الجمالية من خلال الانسجام مع أفق توقعات الطفل وذلك عبر وجود الروح الاحتفالي في العرض المسرحي، وهذه الروح يتمتع بها الطفل، فهي منه وإليه، وذلك بتوفير وسائل التسلية والمرح مثل: الغناء والموسيقى والحركات الإيقاعية والمواقف الكوميدية فضلا عن متعة الإثارة والتشويق الواجب حضورها في مسار الأحداث.

4- يعد الممثل العنصر الأساس في آلية اشتغال المسافة الجمالية لأنه العنصر الحي الذي يمكنه إضفاء الحياة على العناصر الأخرى، وعليه لابد أن يحافظ الممثل على عدم اندماجه بالشخصية في توقيتات معينة، واعتماد الأسلوب ألتقديمي في التمثيل، كي لا يندمج المتلقي الصغير بدوره مع الشخصية ومن ثم في عموم أحداث العرض.

5- التأكيد على جانب الشكل فهو المدخل الأهم لذائقة الطفل لتلقي العرض المسرحي، لأن الطفل بحكم طبيعة مدركاته الحسية يميل إلى مظاهر الأشياء وليس إلى معانيها أو استجلاء مضامينها، ولأن ذائقة الطفل الجمالية تتبع إدراكه الحسي الأكثر نضجا من إدراكه العقلي.

❖ المسافة الجمالية في المسرح المدرسي متقلصة، لأن الأفكار التي تطرح خلال العرض تعبر عن مشكلات حياة التلاميذ اليومية/ المدرسية بأسلوب أقرب ما يكون إلى الواقعية.أما مسرحة المناهج فهي أقرب إلى الموضوعية والتجريد مما يعني زيادة المسافة الجمالية وضعف الاندماج والتقمص.

❖ المسافة الجمالية في مسرح الدمى متسعة لأن الشخصيات والفعل الدرامي لا تعرض نفسها بل تعتمد أسلوبا تقديميا لصورة عنها تجسدها دمى.

الفصل الثالث : إجراءات البحث

عينة البحث:عرض مسرحية شبيك لبيك (***)

تأليف وإخراج: حسين علي هارف.

تصميم وتنفيذ الدمى: زينب عبد الأمير

تمثيل: خالد احمد مصطفى (المارد)

محركو الدمى:

ناجد جباري (التاجر الغني)

زينب عبد الأمير (زينة)

قيس القره لوسي (الطبيب)

عمار صلاح (الحكيم)

شخصيتان صامتتان تستقبلان المتلقين الصغار وهما اقرب إلى المهرجين.

موسيقى والحان: سامي هيال.

نصوص الأغاني: محمد جبار حسن.

تقديم: المركز الثقافي العراقي للطفولة وفنون الدمى.

مكان العرض : جامعة بغداد– كلية الفنون الجميلة/ قسم التربية الفنية– المسرح التعليمي.

حكاية العرض:

المشهد الأول : يبدأ العرض بمنظر في بيت التاجر الغني وهو يعد ما يمتلكه من نقود وذهب، يفاجئه حكيم بدخوله عليه، ويخبره أن الطعام جاهز وابنته تنتظره ليتناولا الطعام سويا، يزجر التاجر حكيما لأنه قطع عملية استمتاعه بعد النقود والذهب التي يفضلها على تناول الطعام، ويطلب منه الانصراف، تدخل زينه وتسأل أباها التاجر: **قل لي من تحب**

أكثر، أنا أم الذهب؟ وبعد تردد وتفكير يقول التاجر: **أنت أم الذهب ؟ الذهب لا لا بالطبع احبك يا ابنتي.** تطلب البنت زينة من أبيها الخروج معها للتمتع بالهواء الطلق حيث الأزهار، يخشى الأب مغادرة الذهب، إلا إنه يرضخ لابنته بعد أن تبكي، ويخرج معها.

المشهد الثاني : مع الموسيقى، يتحول المنظر إلى حديقة البيت، زينة تغني للورد والأزهار والعصافير والأنهار والحب والإيمان والعمل المفيد، يرافقها أبوها، ويتحركان مع الإيقاع وتتحرك معهما فراشات وأضواء ملونة، في نهاية الأغنية يدخل حكيم يطري على غناء زينة، زينة تنبه أبيها إلى جمال الأزهار، الأب يجيبها: وما قيمة هذه الأزهار يا ابنتي؟ لو كانت الأزهار من ذهب حقا لكان حبها قد وجب. تبتئس زينة لقول أبيها وتعبر عن حزنها: آه... **ليتك تحبني يا أبي كما تحب الذهب، أمنيتي لو عندي أب يحبني مثل الذهب.** موسيقى.

المشهد الثالث : منظر المشهد الأول نفسه، الأب التاجر أمامه صندوق الذهب، يشرع بِعَد النقود والذهب، ويتمنى لو كان كل شيء في الدنيا ذهب. الإضاءة تومض وتتلون مع موسيقى الترقب، صوت ضحك قوي، التاجر يخاف ويخبئ صندوق الذهب، يظهر المارد – وهو شخصية إنسية – من صالة المشاهدين، ضاحكا وبحركات سريعة يذهب إلى التاجر الخائف، ويعرض عليه خدماته قائلا: **شبيك لبيك المارد بين يديك.** ثم يُظهر خفة دمه بالحركات الإيقاعية، وترديد بعض الكلمات بطريقة كوميدية وأحيانا باللهجة المحلية/ الشعبية، يتقدم المارد من التاجر ويطلب منه ألا يخاف ويخبره بأنه قد سمعه يتمنى أن يكون كل ما في الدنيا ذهبا وانه رهن أشارة يديه، ثم يقترب بدخوله معه في إطار مسرح الدمى ويتحاوران:

المارد: إذن اطلب وتَمَنَّ.

التاجر: ليت كل شيء في الدنيا يصبح ذهبا.

المارد: تقصد أن تقول انك تريد أن تكون لك اللمسة الذهبية..فينقلب كل شيء تلمسه إلى ذهب.

التاجر: بالضبط وكأنك في قلبي..هذا ما أريده.

المارد: ..ابتداء من الغد سينقلب كل شيء تلمسه إلى ذهب.

يفرح التاجر، يضحك المارد عاليا ومع وميض الإضاءة وألوانها المتعددة وإيقاع الموسيقى يتحرك خارجا من إطار مسرح الدمى ليرقص ويصفق ويغني بالقرب من الجمهور وتتفاعل معه الشخصيتان الموجودتان يمين ويسار خشبة المسرح بالرقص والغناء.

المشهد الرابع: تدور أحداثه في بيت التاجر الغني/ المنظر الأول والثالث، مع الموسيقى، يصحو على هاجس جعل كل ما يلمسه ذهباً، فبمجرد أن يلمس ملابسه تتحول إلى ذهب وكذلك الكرسي والحذاء وغيرها، يفرح بذلك، ولكنه يشكو من أن الأشياء أصبحت ثقيلة، يقرر الذهاب إلى الحديقة ليحول الأزهار إلى ذهب لتفرح ابنته بها، وبمجرد أن يخرج مع الموسيقى ، يدخل الحكيم حاملا الفطور وينادي عليه، وبعد قليل يدخل التاجر مسرورا لأنه حول الأزهار إلى ذهب، يستغرب الحكيم من الأشياء في الغرفة التي تحولت إلى ذهب، يقول له التاجر: **لا عليك اذهب ناد ابنتي.** يخرج الحكيم، يلمس التاجر الفطور فيتحول إلى ذهب، يتساءل كيف سيأكل؟ تدخل زينة باكية لتشكو أمر تحول أزهار الحديقة إلى ذهب، ينصت المارد إلى حديث زينة وأباها ويتسلل إلى داخل إطار مسرح الدمى، الأب يقول لها محاولا تهدئتها وإقناعها: **...أنت لا زلت صغيرة لا تقدرين قيمة الذهب، الذهب ثمين، كما إن الذهب زينة وخزينة أليس كذلك يا زينة؟- زينة تبكي- هات يدك لأقبلها يا حلوتي الصغيرة.** موسيقى، الأب التاجر يقبل ابنته فتتحول إلى ذهب، يتحسر التاجر ويندم على فعلته ويبكي، ينادي على خادمه حكيم الذي يأتي مسرعا.

التاجر: انظر يا حكيم، انظر ابنتي الحبيبة انقلبت إلى تمثال من ذهب، أنقذوها يا ناس، خلصوها

الحكيم:يا للمصيبة، يا لزينة المسكينة، أنت السبب يا سيدي، حبك الأعمى للذهب أفقدك ابنتك الوحيدة.

التاجر: ليس هذا وقت لوم، اذهب واحضر لي اكبر الأطباء، وأعظم الحكماء، أريد أن أعيد ابنتي إلى الحياة، أنا لا أريد الذهب.

يظهر المارد ضاحكا بقوة مخاطبا الجمهور مباشرة، مبينا جشع التاجر الأب ويتساءل هل سيستمر بتمسكه بهذه الفرصة الذهبية؟ وكيف ستنتهي قصته الحزينة مع ابنته زينة المسكينة؟ ويستخدم في حواره بعض الكلمات باللهجة الدارجة، موسيقى.

المشهد الخامس: تدور أحداثه في المنظر السابق نفسه، التاجر ينادي على حكيم، الذي يدخل ومن خلفه الطبيب، يستفسر التاجر الأب عن حال ابنته، يخبره الطبيب بأنها قد تحجرت ولا يستطيع فعل شيء لها،يخرج حكيم والطبيب، يبكي التاجر لأنه خسر ابنته ويعزو السبب إلى المارد الذي منحه قوة اللمسة الذهبية، ينادي على المارد الذي يحضر ضاحكا:

المارد: شبيك لبيك، المارد بين يديك، هل تريد المزيد من الذهب؟ ألم تكتف بالذهب؟

التاجر: اللعنة على الذهب، أيها المارد خلصني من اللمسة الذهبية، أرجوك.

المارد: والذهب هل تخليت عنه؟

التاجر: أنا لا أريد شيئا، لا أريد ذهبا ولا مالا، أريد ابنتي، اعد لي ابنتي أيها المارد أرجوك.

يبكي التاجر نادما على حبه للذهب، ويعترف بخطئه، يتعاطف معه المارد، يعطيه إبريقا ويخبره بأن يذهب إلى النهر للاغتسال ثم يملأ الإبريق من ماء النهر ويرش على كل ما تحول إلى ذهب فيعود كما كان عليه، يفرح التاجر ويذهب إلى النهر، المارد يخاطب الجمهور باللهجة الدارجة: **ابقوا ويانا وشوفوا شراح يصير بالمشهد الأخير** . موسيقى. إظلام.

المشهد السادس: حكيم في منظر الحديقة مع زينة التمثال الذهبي، يحدث نفسه متذمرا من تأخر التاجر في النهر، يدخل التاجر وقد تخلص من ثيابه الذهبية وجاء بالماء في الإبريق،يرش الماء على زينة، يتقدم المارد من مسرح الدمى ويغطي الشخصيات بعباءته ثم يرفعها عنهم، تتحول زينة إلى طبيعتها السابقة، مستفسرة عمن رشها بالماء، يفرح الأب ويخبرها بأنها عادت إلى الحياة، ويشكر المارد.

المارد: وماذا تعلمت يا رجل؟

التاجر: تعلمت إن الذهب ليس هو كل شيء في الحياة.

المارد: وسعادة الإنسان ليست في الذهب، بل في الحب والسلام، شبيك لبيك، سعادتك بين يديك.

يغني الجميع وينزلون إلى صالة المشاهدين، ويظهر محركو الدمى حاملين دماهم يحركونها مع الموسيقى والغناء وتصفيق الحضور يشاركهم في ذلك الشخصيتين

الصامتتين، يجذبون الأطفال إليهم ويحملونهم ويتحركون مع إيقاع الموسيقى معهم، ويوزعون دمى صغيرة للأطفال.

تحليل العرض:

أولا: يمكن التوصل من استعراض حكاية/ أحداث العرض– كما في أعلاه – أن المخرج حرص على الفصل بين واقع العرض وبين واقع حياة الطفل من خلال وضع آليات لاشتغال المسافة الجمالية وكما يأتي:

1- اختيار حكاية وشخصيات وأجواء لا تمت بأي صلة إلى حياة الطفل الواقعية، ولكن هذه الحكاية والشخصيات والأجواء تحتمل كثير من المقاربات مع المنحى الخيالي الذي يتمتع به الطفل، وهناك جدلية واضحة في مسألة الخيال والواقع في هذا العرض، إذ إن جميع الشخصيات تنتمي إلى عالم الخيال (الدمى والشخصية الإنسية الوحيدة / المارد) ولكنها جميعا تسلك سلوكا إنسيا حيا بالصوت والحركة والى حد ما بنقل المشاعر والانفعالات، وبذلك تقترب نفسيا في أحداث معينة/محددة من المتلقي الصغير وتقلص المسافة الجمالية بين العرض والمتلقي من خلال تعاطف المتلقي، ومن أبرز تلك الأحداث: تحول زينة إلى تمثال ذهبي، الذي يدفع المتلقي للتعاطف مع شخصية زينة. ولكن أسلوب التمثيل بصورة عامة كان تقديميا بفعل تجسيد الشخصيات بواسطة الدمى. وشخصية المارد الإنسية كانت تكسر الجدار الرابع عبر نزولها إلى قاعة المتفرجين ومخاطبتها المباشرة للحضور. وقد نأى المؤلف/المخرج بأحداث العرض عن الواقعية لغرض التحكم بالمسافة الفاصلة بين واقع العرض وواقع المتلقي الطفل، فقد اعتمد على أحداث الخيالية/ غير المنطقية وقدرة خارقة التي امتازت بها شخصية المارد ، فاللمسة الذهبية التي وهبها المارد للتاجر هي قدرة خارقة، بل إن ظهور المارد نفسه يعد أمرا غير طبيعي، ولكن المتلقي متفق ضمنا مع العرض على تصديق جميع الطفرات غير المنطقية في العرض.

2- قبل بدء العرض عمد المخرج إلى وضع اثنين من الشخصيات الآدمية في الصالة أمام الجمهور بأزياء وماكياج، أحدهما مهرج والآخر شخصية حيوانية، يداعبون الأطفال ويبتسمون إليهم، وحال بدء العرض جلس أحدهما يمين الخشبة والآخر يسارها، وبدؤوا يتفاعلون طوال العرض كالأطفال، ويختلطون بهم ويشاركون في

الفرجة المسرحية، إذ كانا يتفاعلان مع الأحداث والشخصيات، وكأنهما يمهدان لمشاعر الانفعال وللدخول في الجو النفسي العام والانفصال عنه.

3- وقد عمد الإخراج والتمثيل/أداء الأصوات وحركة الدمى إلى إنشاء وتقوية خط تعاطف الطفل مع شخصية زينة بِعدها شخصية تتناقض مع توجهات أبيها – البنت تحب الإزهار والأب يحب الذهب – مما يؤدي إلى وقوع البنت ضحية جشع أبوها عندما حصل –الأب– على مفعول اللمسة الذهبية من شخصية المارد.

4- تزيين العرض بلغات ووسائل اعتمدها المخرج والممثلون والفنيون بقصد التنوع ولإضفاء الروح الاحتفالي على العرض، فقد افتتحت شخصية زينة الغناء مع الموسيقى عندما أقنعت أبيها بالذهاب معها الحديقة للتمتع بمنظر الأزهار، وقد استخدمت شخصية المارد لغة كلام تراوحت بين الفصحى المبسطة، وبعض الكلمات والعبارات باللهجة الدارجة/العامية، كما إن شخصية المارد افتتحت التغيير في إيقاع حركة الشخصيات وعموم العرض وذلك عندما بدأ بحركات إيقاعية مع الموسيقى في أول ظهور له وكرر فعل الرقص والحركة الرشيقة الانسيابية طوال العرض وبأشكال عدة جعلت الشخصية قريبة للمتلقي الصغير، ، وتكرر الغناء والموسيقى حتى المشهد الأخير الذي صيره المخرج احتفالا بهيجا بعودة زينة إلى حالتها الطبيعية بعد أن تحولت إلى تمثال ذهبي بسبب اللمسة الذهبية التي منحها المارد لأبيها.

ثانيا: وقد لبى العرض أفق توقعات الطفل حينا، وكسر توقعاته حينا آخر، حرصا على تقريب صورة العرض الكلية إلى الطفل وبقصد المحافظة على أجواء الإثارة والتشويق وذلك عبر النقاط الآتية:

1- امتاز عرض مسرحية (شبيك لبيك) بالجمع بين مسرح الدمى والمسرح الآدمي، وكانت شخصيات الدمى متنوعة الأبعاد ، مما جعلها موضعا لاهتمام للمتلقي الصغير وعلى الأخص شخصية (زينة) التي يقع عليها عبء طمع أبيها وهذا أول سبب للتعاطف معها، والسبب الثاني هو إنها كانت بعمر مقارب لجمهور الأطفال مما يعني وجود قواسم مشتركة بين الشخصية والمتلقي/ الطفل.

2- كانت شخصية المارد شخصية إنسية ولكنها بصفات خارقة/ عجائبية، أما الشخصيات الأخرى فقد كانت دمى، وهذا يسهم بشكل واضح في الفصل بين الشخصية الحية –

وإن كانت غير واقعية – والشخصيات غير الحية /الدمى، علما إن الطفل بطبيعته يضفي الحياة على الكائنات وجميع الموجودات، وعليه فهو يساوي بين جميع الشخصيات، وقد أدرك المخرج ذلك فأضاف لشخصية المارد امتياز آخر وهو مخاطبة الطفل مباشرة وكان ظهوره الأول من صالة جلوس المشاهدين كمحاولة لتخفيف الوجل والخوف الذي قد يعتري بعض المتلقين الصغار من شكله وضخامة جسده بالقياس إلى بقية الشخصيات/ الدمى ذات الحجم الصغير الذي اعتاد على أشكالها المتلقي/ الطفل في بداية العرض. وقد استمر المارد بالنزول إلى صالة المشاهدين بين الحين والآخر والتفاعل مع الأطفال بأسلوب خفة الظل الذي كسر التوقعات التي يوحي بها مظهره الخارجي لأول وهلة، من ضخامة وتشوهات في الوجه وملامح اقرب إلى القسوة منها إلى الرحمة، وأزياء ذات لون يطغى عليه السواد، المخرج والممثل عمدا إلى تقريب شخصية المارد إلى المتلقي/ الطفل وكسر توقعات – الراشدين أيضا – عن صورة المارد المتجهم العملاق فأخرجوه مارداً حكيما ومتعاطفا أراد أن يقدم للتاجر الغني درسا بالقناعة والرضا وان لا يبقى محبا للمال والذهب ويكرس حياته لجمعه، بل عليه أن يتخلى عن طمعه ويتمتع بجمال الطبيعة حيث الزهور ويفصح عن حبه لابنته.

3- استثمر المخرج شخصية المارد حين جعله مصدرا لتنفيذ بعض عمليات الخدع المسرحية التي يشغف بها المتلقي الصغير، واهم هذه الخدع هي عملية تحول زينة ابنة التاجر إلى تمثال من الذهب، وذلك حين تسلل المارد إلى إطار مسرح الدمى ووقف بين زينة وأبيها وحالما أزفت لحظة التحول غطاهما بعباءته ومع علو صوت الموسيقى ووميض الإضاءة وتلونها، يرفع المارد عباءته عنهما لتظهر زينة وقد تحولت إلى قطعة من الذهب، وعندما حانت لحظة رجوع زينة إلى حالتها الطبيعية استخدم المخرج الخدعة نفسها، ولكن مع شيء من التنوع، إذ جعل المارد يغطيها وأبيها بعباءته من خارج المسرح بعد أن أدار ظهره إلى الجمهور.وبذلك جعل من المارد شخصية تتمتع بفعل خارق، فهو قادر على منح الآخرين ما يتمنونه ويساعدهم في ذلك، وقد شهد المتلقي الصغير كيف جعل التاجر يمتع باللمسة الذهبية وظل دائما يساعده، حتى عندما انقلبت هذه القدرة الخارقة – اللمسة الذهبية – وبالاً عليه ساعد المارِدُ التاجرَ وعلمه كيفية التخلص منها.وهذا يتوافق مع افق توقعات المتلقي الصغير

إذ أن عملية التخلص من الشر في النهاية والعيش بسلام ضرورة للاستقرار النفسي واستعادة التوازن لشخصية الطفل بعد أن عاش لحظات الشد والتوتر الانفعالي.

ثالثا: أدت شخصية المارد دورا في حلقة الوصل بين الصالة وخشبة مسرح الدمى، وبمعنى آخر كانت هذه الشخصية هي الرابط بين عالم الطفل المتواجد في الصالة وعالم الدمى الدرامي الموجود في المسرح لأنه كان يتنقل بين المكانين ويكون جزءا من الحدث ويحاور الشخصيات المسرحية وفي الوقت نفسه يحاور جمهور الأطفال ويروي لهم شيئا من الحكاية ويوجه لهم ويشاركهم الغناء والرقص والأفعال والحركات الكوميدية. مما جعله الشخصية الأهم التي قلصت المسافة الجمالية بين عالم دراما الدمى وعالم الطفل. فضلا عن ذلك عامل آخر على درجة من الأهمية هو أن شخصية المارد هي العنصر الحي الوحيد في العرض الذي أضفى المزيد من الروح الحية على الشخصيات الأخرى/ الدمى.

رابعا: كان لقِصَر زمن المشهد دور في عدم الشعور بالملل لأنه سرعان ما يحدث تبدل أو تحول مشوق في الصورة البصرية، ومن أهم التحولات في العرض والتي كانت جزءا محوريا من الحدث، هو تحول زينة من هيأتها البشرية إلى تمثال ذهبي، وهذا الحدث أحدَثَ انقلابا في شخصية الأب جعله يبحث عن الحل الذي أدى إلى رجوع زينة إلى هيأتها الطبيعية في النهاية.ويعد مشهد تحول هيأة زينة ورجوعها وأفعال المارد طفرات غير منطقية ولكنها كانت مغلفة بالصدق والإقناع الدرامي، ويشمل الأمر وجود شخصية إنسية (المارد) تتفاعل دراميا مع شخصيات دمى.

خامسا: أسهم المنظر وتحولاته وتصميم الأزياء وألوانها والإكسسوار وحركة الدمى وشخصية المارد بتكوين الصورة البصرية / شكل العرض وخلق أجواء مثيرة تنسجم مع مدركات الطفل الحسية. فقد كان المنظر الأول والثالث والرابع والخامس يجسد بيت التاجر مكون من خلفية مرسومة تمثل شباك إطار أمامي وباب جانبي، وتوجد قطعة إكسسوار واحدة هي صندوق خشبي ذي شكل تراثي. أما المنظر الثاني والسادس فيجسد حديقة بيت التاجر،حيث رسمت على الخلفية زهور كبيرة الحجم نسبيا بالقياس إلى رأس وجسم الشخصيات واستعان العرض بفراشات ملونة تتحرك على أسياخ لإضفاء الحيوية على المنظر. وكانت أشكال وجوه وأزياء الدمى الأربع – التاجر، الحكيم، زينة، الطبيب – بتصميمها وألونها البراقة مركزا بصريا للمتلقي

لأنها مختلفة عن بعضها، ومن اليسير على الطفل أن يألف أشكالها وقد لوحظ في نهاية العرض (خلال تحية المؤدين والمخرج على العرض) التفاف المتلقين الصغار حول الدمى ومحركوها مما يفصح عن مدى تقبل واقتراب الأطفال نفسيا من الشخصيات، وقد تحكم المخرج والمؤدون بحركة المد العاطفي بين صورة العرض الكلية والمتلقي الصغير حتى في ذروة الصراع، وحافظوا على درجة من المسافة النفسية بين طرفي معادلة العرض (الدراما– المتلقي)

الفصل الرابع: عرض النتائج ومناقشتها:

أولا: توافق العرض مع خيال الطفل حيث أنه تضمن وجود شخصية إنسية خيالية وشخصيات دمى جسدت الحكاية التي احتوت أحداثها على طفرات فوق منطقية مثل ظهور المارد ومنحه اللمسة الذهبية للتاجر وتحول هيأة زينة من دمية بشرية إلى تمثال ذهبي وبالعكس.وهذا يدل على أن الإخراج اقترب من إحدى مراحل الطفولة وهي مرحلة الخيال المنطلق أكثر من عداها من مراحل الطفولة.

ثانيا: جدلية انتماء أحداث وشخصيات العرض إلى عالم الخيال الأقرب إلى عالم التجريد من جهة، وسلوك الشخصيات الإنسي الحي ومقارباته الواقعية بالصوت والحركة والمشاعر من جهة أخرى،هذه الجدلية جعلت المخرج متحكما بآلية لتقليص المسافة الجمالية مقربا المتلقي وجدانيا من العرض حينا، وحينا آخر يعمل المخرج على توسيع المسافة الجمالية لئلا يندمج المتلقي بمجريات العرض.

ثالثا: عمل مخرج عرض (شبيك لبيك) على قطع تعاطف المتلقي المؤدي إلى التقمص الوجداني للشخصيات والاندماج بالأحداث وذلك من خلال المحافظة الدائمة على وجود مسافة بين العرض ومتلقيه عبر تذكير المتلقي الصغير بوجود حد فاصل بين واقع العرض وواقع الحياة.فقد استخدم المخرج الشخصيتين يمين ويسار المسرح كحلقة وصل بين صالة الجمهور وفضاء مسرح الدمى، وجعل شخصية المارد تتنقل بين الصالة والخشبة وتخاطب الجمهور مباشرة وتحاول إشراكهم بالحدث.

رابعا: من أفضل الطرائق لبناء مسافة جمالية تمتع المتلقي الصغير هو المحافظة على وجود الروح الاحتفالي في العرض المسرحي وهذه الروح يتمتع بها الطفل، وعلى أساسها يتشكل أفق توقعات الطفل، وتواجدت هذه الروح في عرض مسرحية (شبيك

لبيك) بواسطة الموسيقى والأغاني والحركات الإيقاعية التي تبدأها (زينة) في المشهد الأول وتنتهي في أغنية ختام العرض، التي يشارك بها الجمهور.

خامسا: شكل عرض (شبيك لبيك) تكون من إطار صندوق مسرح الدمى وصالة المشاهدين، وقد استثمرت شخصية المارد هذه المساحة فتحركت بين الصالة وخشبة المسرح وإطار مسرح الدمى، كما تعددت مناظر العرض، فقد كانت ستة مناظر قصيرة، فضلا عن أزياء الشخصيات والإكسسوارات شكلت الصورة البصرية للعرض وجعلته حافلا بالتنوع.

الاستنتاجات:

- المسافة الجمالية في مسرح الطفل: هي المسافة الفاصلة بين الواقعي والخيالي في الدراما الموجهة للطفل من جهة، وبين العالم الدرامي وعالم واقع الطفل من جهة أخرى ويقع أمر هذه التحديدات الفاصلة وإجراءاتها الفنية على عاتق المؤلف/ المخرج.
- أفق توقعات الطفل في العرض المسرحي: يتشكل أفق توقعات الطفل من تجربة سارة ولغة متنوعة ومزينة، أقرب إلى روح الاحتفال الذي يسوده الإثارة والمتعة.
- المتلقي الطفل: هو متلقٍ مقصود موجود في مخيلة المؤلف أثناء كتابة النص المسرحي، وفي مخيلة المخرج والفنيين خلال إخراج العرض، ويوجد في مخيلة الممثلين أثناء العرض وبحسب الفئة العمرية الموجه إليها العرض .
- يعمل المخرج في ضوء مدركات متلقيه الصغير النامية، ومستوى وعيه وإيجاد وبناء مشتركات معه، فهو يأخذ من ثقافته ويستجيب لها جماليا بما يتناسب وأفق توقعات هذا المتلقي المقصود.

الإجراءات الفنية التي يتخذها المخرج للعمل في ضوء مفهوم المسافة الجمالية

1- ضرورة أن يعمل المؤلف/المخرج على استثمار الطفرة فوق المنطقية /الخيالية للتوافق مع ما يتمتع به الطفل من ملكة الخيال وتماشيا مع خلق أجواء تنسجم وروح الطفولة.

2- المسافة الجمالية في مسرح الطفل عموما وفي مسرح الدمى على الأخص متسعة بسبب من العالم الخيالي للعرض الذي يجعله عرضا لا إيهاميا، ويمكن أن تنكمش المسافة الجمالية في أحداث بعينها بفعل سلوك الشخصيات الإنسي الذي يوحي

بالواقعية، ومن ثم الإيهام بمجريات العرض، وبالنتيجة تفرض المشاركة والتفاعل نفسها في مسرح الدمى من خلال المخاطبة المباشرة غالبا سواء عبر لغة الحوار أو لغة الموسيقى والغناء والحركة.

3-تعد المحافظة على الروح الاحتفالية للعرض المسرحي الموجه للطفل إحدى أهم الآليات التي تجعل المتلقي الصغير متواصلا مع العرض بصورته الكلية، وبنفس الوقت تبعده عن التوحد مع الشخصيات، ومحاكاة سلوكها.

الهوامش

1. إبراهيم فتحي: معجم المصطلحات الأدبية، صفاقس- الجمهورية التونسية، المؤسسة العربية للناشرين، التعاضدية العمالية للطباعة والنشر،د.ت، ص321.
2. شاكر عبد الحميد: التفضيل الجمالي- دراسة في سيكولوجية التذوق الفني، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سلسلة عالم المعرفة، العدد 267، ص 45.
3. اديث كيرزويل: عصر البنيوية، تر: جابر العصفور، دار الشؤون الثقافية العامة ، مطبعة آفاق عربية، بغداد، 1985، ص285.
4. سوزان روبين سليمان و إنجي كروسمان: القارئ في النص – مقالات في الجمهور والتأويل، تر: حسن ناظم و علي حاكم صالح، بنغازي- ليبيا، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط1، 2007 ص51-52.
5. ماري الياس و حنان القصاب: المعجم المسرحي – مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، بيروت، مكتبة لبنان ناشرون، ط2، 2006، ص56.
6. روبرت هولب: نظرية التلقي – مقدمة نقدية، تر: عز الدين إسماعيل، المملكة العربية السعودية، كتاب النادي الأدبي بجدة، ط1، 1994، ص19.
7. روبرت هولب: المصدر السابق، ص25.
8. ماري الياس وحنان القصاب: مصدر سابق، ص41.
9. عواطف إبراهيم محمد وهدى محمد قناوي: الطفل العربي والمسرح ،القاهرة:مكتبة الانجلو المصرية ،1984،ص20.
10. روبرت هولب: : مصدر سابق، ص65.
11. جوليان هلتون: نظرية العرض المسرحي، تر: نهاد صليحة، منشورات مركز الشارقة للإبداع الفكري، دائرة الثقافة والإعلام بحكومة الشارقة، 2001، ص16.
12. محمد عناني: المصطلحات الأدبية الحديثة- دراسة ومعجم، بيروت: مكتبة لبنان، القاهرة: دار نوبار للطباعة، ط1، 1996، ص88.
13. جوليان هلتون: مصدر سابق،ص 249-250
14. سعيد علوش : معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، سوشبيرس- الدار البيضاء ، ط1، 1985.
15. شاكر عبد الحميد: مصدر سابق، ص47.

16. هربرت ماركوز: البعد الجمالي، تر: جورج طرابيشي، بيروت دار الطليعة، ط1، 1979، ص7-8.
17. آن أوبر سفيلد:مدرسة المتفرج- قراءة المسرح(2) تر: حمادة إبراهيم وآخرون، القاهرة، وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، مطابع المجلس الأعلى للآثار،1996، ص 68.
18. إبراهيم فتحي: مصدر سابق، ص321.
19. كير إيلام: سيمياء المسرح والدراما، ترجمة: وتعليق وحواشي: رئيف كرم، بيروت، المركز الثقافي العربي، ط1، 1992، ص147- 148.
20. صالح سعد: الأنا – الآخر / ازدواجية الفن التمثيلي، الكويت، سلسلة عالم المعرفة 274- مطابع السياسة،2001، ص170.
21. رجارد موريل: أساليب التمثيل، ترجمة سامي عبد الحميد، بغداد، جامعة بغداد ،دار الكتب للطباعة والنشر – جامعة الموصل،2001، ص18.
22. شاكر عبد الحميد: مصدر سابق ، ص46.
23. إلين أستون وجورج سافونا: المسرح والعلامات، تر: محسن مصيلحي، القاهرة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، مطابع المجلس الأعلى للآثار،1996، ص220.
24. جلين ويلسون: سيكولوجية فنون الأداء، ترجمة شاكر عبد الحميد، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، مطابع الوطن، سلسلة عالم المعرفة/ العدد 258- حزيران 2000، ص99.
25. إبراهيم فتحي: مصدر سابق، ص327.
26. جوليان هلتون: مصدر سابق ، ص253.
27. إلين أستون وجورج سافونا: مصدر سابق، ص221.
28. رجارد موريل: مصدر سابق ، ص21.
29. روبرت هولب: مصدر سابق ، ص12-13.
30. روبرت هولب: المصدر السابق، ص183.
31. جلين ويلسون: مصدر سابق، ص41.
32. سامي عباس مهدي : الواقعية والخيال في فكر الطفل، في مجلة البحوث- مجلة فصلية للدراسات الإذاعية والتلفزيونية – بغداد، دار الحرية للطباعة، العدد الثاني، نيسان /أبريل 1979، ص63.
33. جوليان هلتون: مصدر سابق، ص54.
34. ماريان جالاوى: دور المخرج في المسرح، تر: لويس بقطر، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، 1970، ص18.
35. وينفريد وارد: مسرح الأطفال، تر:محمد شاهين الجوهري، بغداد، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، المطبعة العصرية، 1986، ص55.
36. ميجان الرويلي وسعد البازغي: دليل الناقد الأدبي، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ط2، 2000، ص190-191 ، ص198.
37. شاكر عبد الحميد: مصدر سابق،ص367.
38. وينفريد وارد: مصدر سابق، ص 24-25.

39. هربرت ماركوز: مصدر سابق، ص57.
40. إبراهيم فتحي : مصدر سابق، ص33.
41. آن أوبر سفيلد: مصدر سابق، ص 332.
42. بشرى موسى صالح: المفكرة النقدية، بغداد، وزارة الثقافة، مطابع دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، 2008 ، ص151.
43. روبرت هولب: مصدر سابق، ص229.
44. سوزانا ميلر: سيكولوجية اللعب، ترجمة: حسن عيسى، الكويت، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، مطابع الرسالة،1987، ص147.
45. شاكر عبد الحميد: مصدر سابق، ص245.
46. شاكر عبد الحميد: المصدر السابق نفسه، ص15.
47. بشرى موسى صالح: مصدر سابق، ص151.
48. روبرت هولب: مصدر سابق، ص205.
49. حسن مرعي: المسرح التعليمي، بيروت، دار ومكتبة الهلال/دار البحار،ط1، 2000، ص23.
50. أكرم اليوسف: الفضاء المسرحي بين النص الاجتماعي والاقتصاد الدرامي، دمشق، دار رسلان للطباعة، ط1، 2010، ص87.
51. ------- :الدمى المتحركة- دراسة ونماذج، بيروت، منشورات دار ومكتبة الهلال، 1998، ص13.

المصادر:

1. إبراهيم فتحي: معجم المصطلحات الأدبية، صفاقس- الجمهورية التونسية، المؤسسة العربية للناشرين، التعاضدية العمالية للطباعة والنشر،د.ت.
2. شاكر عبد الحميد: التفضيل الجمالي- دراسة في سيكولوجية التذوق الفني، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سلسلة عالم المعرفة، العدد 267.
3. اديث كيرزويل: عصر البنيوية، تر: جابر العصفور، دار الشؤون الثقافية العامة ، مطبعة آفاق عربية، بغداد، 1985.
4. سوزان روبين سليمان و إنجي كروسمان: القارئ في النص – مقالات في الجمهور والتأويل، تر: حسن ناظم و علي حاكم صالح، بنغازي- ليبيا، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط1، 2007.
5. ماري الياس و حنان القصاب: المعجم المسرحي – مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، بيروت، مكتبة لبنان ناشرون، ط2، 2006.
6. روبرت هولب: نظرية التلقي – مقدمة نقدية، تر: عز الدين إسماعيل، المملكة العربية السعودية، كتاب النادي الأدبي بجدة، ط1، 1994.
7. عواطف إبراهيم محمد وهدى محمد قناوي: الطفل العربي والمسرح ،القاهرة:مكتبة الانجلو المصرية ،1984.
8. جوليان هلتون: نظرية العرض المسرحي، تر: نهاد صليحة، منشورات مركز الشارقة للإبداع الفكري، دائرة الثقافة والإعلام بحكومة الشارقة، 2001.

9. محمد عناني: المصطلحات الأدبية الحديثة– دراسة ومعجم، بيروت: مكتبة لبنان، القاهرة: دار نوبار للطباعة، ط1، 1996.
10. سعيد علوش : معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، سوشبيرس– الدار البيضاء ، ط1، 1985.
11. هربرت ماركوز: البعد الجمالي، تر: جورج طرابيشي، بيروت دار الطليعة، ط1، 1979.
12. آن أوبر سفيلد:مدرسة المتفرج– قراءة المسرح(2) تر: حمادة إبراهيم وآخرون، القاهرة، وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، مطابع المجلس الأعلى للآثار،1996.
13. كير إيلام: سيمياء المسرح والدراما، ترجمة: وتعليق وحواشي: رئيف كرم، بيروت، المركز الثقافي العربي، ط1، 1992.
14. صالح سعد: الأنا – الآخر / ازدواجية الفن التمثيلي، الكويت، سلسلة عالم المعرفة 274– مطابع السياسة،2001.
15. رجارد موريل: أساليب التمثيل، ترجمة سامي عبد الحميد، بغداد، جامعة بغداد ،دار الكتب للطباعة والنشر – جامعة الموصل،2001.
16. إلين أستون وجورج سافونا: المسرح والعلامات، تر: محسن مصيلحي، القاهرة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، مطابع المجلس الأعلى للآثار،1996.
17. جلين ويلسون: سيكولوجية فنون الأداء، ترجمة شاكر عبد الحميد، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، مطابع الوطن، سلسلة عالم المعرفة/ العدد 258– حزيران 2000.
18. سامي عباس مهدي : الواقعية والخيال في فكر الطفل، في مجلة البحوث– مجلة فصلية للدراسات الإذاعية والتلفزيونية – بغداد، دار الحرية للطباعة، العدد الثاني، نيسان /أبريل 1979.
19. ماريان جالاوى: دور المخرج في المسرح، تر: لويس بقطر، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، 1970.
20. وينفريد وارد: مسرح الأطفال، تر:محمد شاهين الجوهري، بغداد، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، المطبعة العصرية، 1986.
21. ميجان الرويلي وسعد البازغي: دليل الناقد الأدبي، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ط2، 2000.
22. بشرى موسى صالح: المفكرة النقدية، بغداد، وزارة الثقافة، مطابع دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، 2008 ، ص151.
23. سوزانا ميلر: سيكولوجية اللعب، ترجمة: حسن عيسى، الكويت، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، مطابع الرسالة،1987.
24. حسن مرعي: المسرح التعليمي، بيروت، دار ومكتبة الهلال/دار البحار،ط1، 2000.
25. أكرم اليوسف: الفضاء المسرحي بين النص الاجتماعي والاقتصاد الدرامي، دمشق، دار رسلان للطباعة، ط1، 2010.
26. ------- :الدمى المتحركة– دراسة ونماذج، بيروت، منشورات دار ومكتبة الهلال، 1998.

إشارات وشواهد:

(*) في العام 1966 رفع الكاتب الأمريكي (جون جريشام) قضية ضد المخرج الأمريكي (اوليفر ستون) وضد شركة وارنر للإنتاج السينمائي، وذلك بعد أن تم القبض على شابين بتهمة قتل أحد أصدقائهما. وقد اعترفا بأنهما فعلا ذلك بعد مشاهدتهما فيلم (ولدوا ليقتلوا Natural Born Killers لهذا المخرج الشهير. (جلين ويلسون: سيكولوجية فنون الأداء، تر: شاكر عبد الحميد، الكويت، سلسلة عالم المعرفة/258،مطابع الوطن، حزيران، 2000، ص388)

(**) " الإيهام الدرامي Dramatic illusion الوهم شيء خداع، يثير انطباعا زائفا، وهو من الناحية السيكولوجية إدراك حسي (فهم وتعرف) يمثل موضوع الإدراك بطريقة تختلف عن الطريقة التي يوجد بها ذلك الموضوع في الواقع. أما الوهم الدرامي فيشير إلى أعراف (مواضعات) المسرحيات التي تقدم عمدا وبالضرورة أشياء هي وهمية بالفعل مثل أشخاص المسرحية ومناظرها وحوارها وفصولها على أنها واقعية وحقيقية " إبراهيم فتحي : معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، صفاقس- الجمهورية التونسية ص58.

(***) حضر الباحث العرض الذي قدم يوم الاثنين الموافق 2013/5/13 ضمن فعاليات بغداد عاصمة الثقافة العربية – 2013/ ملتقى فنون الدمى- الدورة الأولى. كما استعان الباحث بتسجيل للعرض نفسه كان قدم قبل أكثر من سنة وذلك للاستزادة وملاحظة تفاعل الأطفال مع العرض. هذا فضلا عن قراءة النص المنشور في كتاب : حسين علي هارف، نصوص في مسرح الدمى،بغداد، دار الجواهري، ط2013،1.

The aesthetic distance in the theatre of child

Abstract

The research in the aesthetic distance in the show that is directed for child means the research in the interaction process between the show and receiver/child. It leads to know the importance of the aesthetic distance and the control of its range. The range of merging/separation in the theatre show depends on the director's style, his treatment and vision to the text, and the available production abilities. The research sheds light on how the separation between reality and imagination in the directed theatre show for child is achieved. The child as a receiver needs aesthetic distance with clear dimensions in arts, especially the theatre show, more than adults because the show is live and direct.

The research tries to define the aesthetic distance in the theatre of child, and to limit the artistic procedures which supposed to be noticed by the director in his work. The theoretical aspect of the research consists of two subjects: the concept of aesthetic distance in the theatre show, and the aesthetic distance in the theatre show which is directed to the child. This aspect of research reaches to the following results:

1- The process of direction limits the nature and timing of passion range, and the flow of feelings from the show to the receivers.
2- The working of aesthetic distance in the theatre show comes from misleading the receiver that the events and characters are real, depending on unknown agreement between him and the show. The result is the flow of passion which is governed by the director and actor.
3- The working of aesthetic distance comes from the agreement with the horizon of the child's expectations through the celebration spirit in the theatre show.

The practical aspect of the research deals with the description and analysis of a sample of the play "Shubeik-Lubeik" (مسرحية شبيك لبيـــك), which is written and directed by Hussein Ali Harif.The researcher reaches to the following conclusions:

a- The aesthetic distance in the theatre of child is the separation distance between reality and imagination in the drama that is directed to the child from one side and between the drama world and the world of the child's situation from other side. The writer/director is responsible for achieving this separation and its artistic procedures.
b- The horizon of the child's expectations in the theatre shows results from joyful experience, and various and ornamented language which is the nearest to the celebration spirit, i.e., the spirit of excitement and enjoyment.
c- The receiver (the child) is an intended receiver which is present in the mind of the writer when he is writing the play, the mind of the director and technicians through the direction of the show, and the mind of actors through the show with paying attention to which age category the show is directed.