المعالجة الدرامية والرؤية الإخراجية في مسرح الطفل.:

بن عيسى نورالدين: جامعة وهران 1 أحمد بن بلة

Abstract

genrally the meaning of child theatre, it is all what is presnted to the child eipher at school or in any othor cultural institutions despite of its different diffenition and terms, they all diverge in one sense, which is «chuld receiver»

How can we reach beautiful reception especially with this kind of receiver . the chouce of thetext the idea before writing intul its presentation and, for some text need to, the dramatic preparation Raise as difficulties for both authors and producers. So choosing a text to present in child theater is more difficult than that of adult receivers becuse children have their own world and emotions have a big place in comparison to adults who react and respond to their thoughts

when analysing the peices of theater. Age is another factor the diversity of which causes a big problem. Children of five years old may accept some texts which can not be accepted by childreb of eleven who are often inspired by myth stories that make them imagine that is why authors and producers should take into cobsideration the age of child.

and make children be inspired by courage and adventure. They should also look at children fiction and suspense. True emotins withiut conflict, showing off and inhibition should slso be taken into account. Since the child is part of the family, so if he receives a good education, the family shall succeed as well as the soceity as a whole.

Key words, child, theatre, writing, receiver;;,receiver , exhibion text, playing, drama, psychology, personality.

إن اختيار نص مسرحي لعرضه في مسرح الأطفال أصعب من اختيار مسرحية للكبار لأن الأطفال لهم عالمهم الخاص بهم، كما أن العاطفة تحركهم أكثر من الفكر الذي يعتمد عليه الكبار في تحليل لمسرحياتهم، كما أن سن الطفل يلعب دورا كبيرا فتفاوت الأعمار بين المتفرجين يسبب أعظم المشاكل في اختيار المسرحية، فما يقبله الأطفال في سن الخامسة يبدوا غير مناسب للأطفال في في سن الحادي عشرة، فالأطفال دون العشرة من عمرهم تستهويهم القصص الخرافية التي تحيلهم غلى التخيل، مثل المسرحيات التي ترد على لسان الحيوانات، أما فوق هذا السن فيستمتعون بالقصص التي يمتزج فيها الخيال بالحقيقة، وتنتهي

بانتصار البطل ومعاقبة الشرير[1]. هذا ما جعل اختيارنا لنص يعرض كان صعبا نوعا ما، وهذا لإدراكنا ما يجب أ يتوافر في نصوص مسرحيات الأطفال، وهذا لغرس في نفوسهم صفات الشجاعة والمغامرة، واستثارة خياله وتشويقه "وأن تسود أجواء الطفل عواطف صادقة بعيدة عن التناحر والتفاخر والتقليل من شأن الغير"[2].

لو يشكل أي مخرج عن نوع النص الذي يجب أن يخرجه وربما كان جوابه المحتمل النص الجيد، وهو ليس جوابا على الإطلاق، وحين كان هذا السؤال يطرح قديما كانت إجابة أغلب المخرجين عادة: " نفصل نصا مكتوبا بشكل جيد له موضوع ذو صلة بالعصر ومصوغ بعبارة شعرية ممسرحة، ولكي يكون المخرج يكون أكثر وضوحا ودقة فيما يتعلق بمسألة "الصلة بالعصر" يبحث عن جوهر واقعي.

إلا أنه قد تبين أيضا أنه يتسبب في كوارث، يجب أن يعرف المرء الذي لدى جمهوره الاستعداد لقبوله وما هو مزاج الجمهور، ولكن من جهة أخرى تشير التجارب الجديدة في واشنطن وسان فرانسيسكو إلى المصالح وهي غالبا مدعومة ماليا[3].

يقرأ المخرج النص، يقرأه بعد أخرى، ولي في حاجة إلى قراءته في اجتماعات يومية متتالية، وربما كان كن الأفضل، إذا سمح له الوقت أن يضع المخطوط لإجابتها لفترة من الزمن بعد كل قراءة ثم يحاول أن يعرف ما الذي يتذكره منه، حتى أنه قد يحاول أن ينساه يجب أن يترك للنص الفرصة لأن يشتغل فيه قبل أن يشتغل هو في النص[4]

أن الانطباعات الأولى مخادعة، بمعنى أنها تقليدية، ويجب أن يعتبر القراءة الأولى والثانية والثالثة بأنها انطباعات أولى، ونقرر منذ البداية أنه حتى المخرجون المتمرنون قد لا يرون في نص ما أكثر مما يراه المتفرج الذكي، فالمخرج مثل المتفرج يتسلى ويضحك أو يبكي، أو يرجف أو يستشار.

وذلك يهم المخرج الذي يضع أدواته في خدمة النص يفهم روحه وتوضيحها للممثلين، بل يعتقد انه بمجرد تفسير النص ودراسته نظريا وعلميا، وتوضيح الأدوار المختلفة فإنه يتحتم على كل ممثل أن يعمل عل توصيل دوره إلى النظارة في إطار المفهوم العام للنص، وذلك من خلال توظيف الأدوات الفنية المطلوبة لذلك.

أما لمخرج الذي يصنع النص في خدمة البراعة الأدائية، فإنه يقتضي وقتا طويلا في توجيه التعليمات الفنية التفصيلية إلى الممثلين، ويرحب عادة بالفرضية التي تواتيه لكي يبين للممثلين كيف يؤدي أمامهم دورا بمهارة وإتقان، أما المخرج الذي يقوم بالإخراج من الإخراج نفسه، فغالبا ما يكون استعراضي النزعة، يهمه أولا الحصول على نتائج مثيرة ومبهرة باستخدام أية طريقة تسمح له أو يستطيع أن يخترعها.

ومن النادر أن توجد مسرحية يتم إخراجها على خشبة المسرح بنفس التطابق التام كتبت به، وهذه الحقيقة تبرر دائما الإشهاد بالقول المأثور لديول بوسيكولت: "أن المسرحيات لا تكتب، وإنما تعاد كتابتها"، لكنه قول فيه كثير من التجني على المفهوم الناضج للإخراج المسرحي، فمن الطبيعي أن يعيد الكتاب المسرحيون كتابة مسرحياتهم، مثلهم مثل الشعر والرواية، والمسرحيات التي تعاد كتابتها عند الشروع في إخراجها غالبا ما تكون مسرحيات هزلية تجارية، أو ميلو درامية ساذجة.

وقارئ النص المسرحي لا يختلف عن قارئ النص الشعري، في إهماله قراءة فقرات أو إعادة قراءة الأجزاء التي غمضت عليه، لكن الأمر يختلف تماما في عملية الإخراج المسرحي، حيث يستحيل تفادي الأجزاء المملة في المسرحية أو إعادة مشاهدة مشهد انتهى في نفس العرض لغموضه على الجمهور[6].

النص ومتعة التلقي:

هنا لا تمييز بين مصطلحي القراءة والتلقي، ذلك أنه يحدث في بعض الأحيان الالتباس في استخدامها في البحوث الحديثة، فالقراءة هي نشاط جمالي ووجود فكري وممارسة داخل وجد النص.

أما مفهوم التلقي والذي يعود استخدامه إلى الباحث رومان جاكبسون فإنه يتميز بالاستقلالية عن النص أي أن القارئ هو عبارة عن متلقي يتلقى أو يستقبل ما هو موجود في النص، وتجدر الإشارة في البداية إلى أن عز الدين إسماعيل في كتابه الأسس الجمالية في النقد العربي القديم، لم يكشف عن هذا الجانب بالرغم من دراسته المستفيضة في الأسس الجمالية، فقد ظل ينظر إلى القيمة الجمالية كمبدأ قائم في النص في حد ذاته وليس خارج النص، وهو القارئ، ونجد هذا الاتجاه واضحا عند رولاند بارت في كتابه " متعة النص"[7].

نحن في المسرح كما يشير أحمد عبد المعطي الحجازي نبحث عن تلك المتعة الخاصة التي لا يحققها لنا إلا هذا الفن بالذات، فن التمثيل أو التشخيص الذي نشاهده جماعة كما نعيش جماعة لأنه سيحضر لنا حياتنا الداخلية ويشخصها كأنها واقع حي وحاضر مشهود نلعب فيه أدوار الأبطال وأدوار الشهود في وقت واحد، فنحن نندمج دون أن نغادر مقاعدنا في قاعة المسرح، ونتابع ما يدور على الخشبة دون أن نكون محايدين ونحن لا نستطيع أن نندمج إلا إذا كان للعرض منطق يساعدنا على متابعته. ونفسر مفرداته، واكتشاف دلالاته، فالمتعة التي تبحث عنها في المسرح متعة عميقة مركبة، لأنها تجمع بين التسلية، والانفعال، والمراقبة، واستشعار الوجود الفردي والوجود الجماعي في الوقت ذاته[8]

ومن خلال إبداع الأعمال المسرحية يقول أرسطو ينبغي على الشاعر سواء أكان الموضوع الذي يتناوله قديما أو مبتعدا، أن يبدأ بتخطيط عام له، ثم يفعل قطعة ويند أطرافه[9].

وتعد مسألة جمالية القراءة من الموضوعات المعاصرة التي اشتدت الانتباه إلى أن قمة طرفا مهما يسهم في إيجاد العمل الأدبي، ويشكل بعده الجمالي إلا وهو القارئ، ذلك أن النص الأدبي ليس له وجود إذ لم تقرأ، ومن ثم فجدلية القراءة والنص.

حيث أن جابر عصفور فيقدم بمفهوم آخر يسميه حدث القراءة ويستند إلى ثلاث مفاهيم:

الأول هو متوسطات القراءة حيث أن القارئ لا يتلقى النص وهو خال من أفكار مسبقة عن النص، فهذه الأفكار ناتجة عن قراءات كتبت عن النص.

المفهوم الثاني هو النسق المعرفي الذي لا يعيق ذات القارئ فقط ونفسيته، وإنما يعيق الذات المعرفية للنص أيضا، فكل نسقه المعرفي الخاص به والذي كونته آفاق توقعات وشروط الكاتب والكتابة في عهده وأفكاره وثقافته وموضوعه وعندما يتصف القارئ مع النص، فإن النسق المعرفي للقارئ يتفاعل مع لنسق المعرفي للنص، وهو ما ينتج حدث القراءة[10].

أما المفهوم الثالث فهو الموضوعية التي تعني عند جابر عصفور التوازن بين النسقين في عملية القراءة.

يوظف القارئ النص لصالحه وسيؤوله بما يتفق مع أفكاره وإيديولوجيته، ويفسر النص لحساب نسقه المعرفي، ويمكن ملاحظة ذلك عند بعض الجماعات السياسية والدينية بنسقه المعرفي، ويمكن ملاحظة ذلك عند بعض الجماعات السياسية والدينية التي تفسر النص على النسق المعرفي للقارئ فسيؤدي ذلك إلى تقديس النص دون مراعاة للشروط السياسية والتاريخية التي يقرأ النص فيها أي أنها تفسر كل ما جاءه النص حرفيا على الرغم من أن النص يمكن أن يكون قد أنتج في ظل شروط تاريخية مخالفة، فإذا كان من نصوص الماضي، فإن هذه القراءة ستؤدي إلى فكر سلفي، أما إذا كانت نصوص مكتوبة في مجتمع آخر فسيؤدي إلى إلغاء الذات لصالح ذات الآخر منتج النص، ويخلص إلى القول: " أن القراءة إلى لا توازن بين النسقين هي قراءة غير موضوعية"[11].

ولقد لقي موضوع التلقي اهتماما كبيرا من طرف الدارسون والمفكرون والذي وجد صداه في ظاهرة المسرح شأنه شأن الميادين الثقافية والفنية الأخرى التي يتعرض لها الجمهور وتأتي هذه العضوية من خلال العلاقة بين المسرح والجمهور[12]. حيث أن العلاقة بين النص والمتلقي في التراث النقدي العربي قائمة على دوافع مذهبية وحضارية. وهي تجل للوظيفة الجمالية التي تضطلع بها عملية التخاطب الأدبي. ويبدو المنهاج وهو نوع من تظهر العلاقة بين النص ومتلقيه جوانب عدة عن تظهر هذه العلاقة بين النص ومتلقيه، جوانب عدة عن سؤال يثير الخطاب الإبداعي، يتعلق مرة بأوجه البنائية، ومرة أخرى بقصد الفاعل صاحب المعنى، وليس المتلقي كما يقدمه لنا المنهاج مجرد موضوع مسؤول للتأثير والفعل، بشكل عام لهذا الموضوع الفني[13].

المخرج والنص:

في الظروف الطبيعية إذا أمكن اعتبار الظروف الطبيعية في مسرحنا في أي وقت يكون الاحترام المتبادل موجودا لدى الطرفين، وحالما يعبر المخرج عن حماسه للنص ومن الأفضل له أن يفعل ذلك لأن المؤلفين أكثر حساسية من الممثلين، يكون المؤلف مستعدا للاستماع إلى رؤية ومشورته حول أمور العناصر والمشاهد وغيرها[14].

حيث أن برنارد شو لم يكن يسمح بالحذف من نصوصه وهذا لا ينفي أن كثيرا من النصوص قد قويت كثيرا بفضل يد العون التي قدمها مخرج متعاطف ومتفهم، فالمعرفة ببناء المسرحية والكتابة الدرامية، والجمع بين الحساسية الفنية والفطنة المسرحية أمور هامة وربما كانت موضوعات لا مفر منها من توفرها لإخراج مسرحية جديدة (ففي أوربا وألمانيا بشكل خاص كثيرا ما يقدم المخرج في عرضه الجهد التالي بمعونة الدراماتورج "مسؤول الصياغة الدرامية " في المسرح ولكن كما قال ايليا كازان ذات مرة أن لم تكن راغبا في متابعة إخراج نص مسرحي حالته غير المصححة وربما غير الكاملة فالأفضل أن لا تخرج أبدا قد يكون في هذا مبالغة إلا أن فيه البراعة والذكاء ما يجعله يستحق الأخذ بعين الاعتبار[15].

إذا كان المخرج في البداية من أكد من مدى الحاجة إلى إعادة النظر في النص فمن الأفضل تركه يعمل وحده. إن فترة التدريبات ذاتها ستكون فترة مفيدة لكل من المؤلف والمخرج، ولا يستطيع المخرج أن يكون مقنعا إلا إذا كان واثقا من موقفه، ويجب عليه أ نفترض دائما أن المؤلف المسرحي المتمرس الذي يتعامل معه قد فكر طويلا في الكتابة، وفي بناء المسرحية وأكثر من شخص آخر.

قبل سنوات أشار الهارسون الذكي "دافيد بيلاكسو" إلى أن "المسرحيات لا تكتب وإنما تمتع" أي تتعرض للإصلاح. وهذا صحيح بشكل عالم بالنسبة لبرودواي أيام بيلاكسو، وما يزال صحيح بالنسبة للاستعراضات الموسيقية والأعمال الهزلية الساخرة والميلو دراما، فالمسرح الآن يزداد توجها نحو الكتابة التي تتطلع إلى مكانة الأدب أي أن الكاتب المسرحي فنان أدبي، ويجب أن يكون المخرج مدركا لما تستوحيه الحساسية الأدبية[16].

ولا شك أن المخرج يستشار برؤى جديدة مع تزايد الفئة مع النص، وقد يسجل ملاحظات عنها في ذهنه. والأفضل أن يسجلها على لورق لتنظيم أموره الفنية[17].

ومع التقدم في القراءة وتراكم الأفكار الشاردة يبدأ مخطط إنتاج عام بالشكل في ذهن المخرج، وبعد أن يقرأ المخرج العمل، أكثر من عشرات المرات لا بد له أن يطرح على نفسه بعض الأسئلة وأن يجد لها أجوبة محددة، ولا بد من الإيضاح إلى الإشارة أن هذه القراءات احتياطية فهذه القراءات يستغرق معها المخرج أكثر من شهر، وعلى المخرج خلال هذه المدة أن يمنح ذهنه فرصة للابتعاد عن النص. وأثناء هذه الإجازة سيواصل النص تأثيره "السدي" عليه، مقال ما يخلد مرة أنه بالنسبة للنص العادي الذي يتعامل معه.

يقوا فيلار في مقاله عن الإخراج، يجب أن يشتغل العمل في العرض على تحليل مكتوب للمسرحية، يجب على المخرج أن لا يقلل من أهمية هذا العمل غير المحسوس به، إلى وضع الخطوط العريضة لتحليل كهذا يجبر المخرج على معرفة المسرحية معرفة واضحة ومرهقة.

العملية هي عملية تقدم من العام إلى الخاص، أن المخرج بعد تمعنه الدقيق في النص، سيتوضح نفسه حول الموضوع، ولكن موضوع المسرحية، وبشيء من عدم التدقيق ليس ما يبحث عنه المخرج عند القراءة فأي قارئ متفهم سيعرف أن بستان الكرز لتشيخوف هي دراما انهيار الارستقراطية في روسيا القيصرية وصعود الطبقة الوسطى الصناعية، وأن مسرحية هاملت تدور حول مخاطر التردد في اتخاذ القرار أو غير ذلك من التفاهات هذه المعرفة ليس فائدة كبيرة بالنسبة للمخرج[18].

المعالجة الدرامية وفق الرؤية الإخراجية.

إن تحويل النص "المادة الدرامية" إلى منظومة متناغمة من المؤثرات المرئية والصوتية هو الهدف الأول والاستراتيجي لكل عرض مسرحي، فهذه المؤثرات تثير في المشاهد بصفة عامة والطفل بصفة خاصة جملة من الانفعالات والاهتمامات.

فالحياة الدرامية لا تدب في عروق النص المسرحي إلا عندما يتجسد على منصة المسرح، من خلال التمثيل والموسيقى والديكور وغيرها، ولا يحدث هذا إلا عن طريق تدخل المخرج الذي يحيله من نص جامد إلى نص مليء بالحياة الزاخرة والمعاني والدلالات "ومن هنا كانت صعوبة المهمة الملقاة على عاتقه بصفته القائد الواعي بكل تفاصيل عملية العرض المسرحي"[19].

وهذا لإدراكه أنه إذا كان النص المسرحي المدونة الموسيقية، فإن العرض المسرحي هو أسلوب عزفه أمام الجمهور.

وحتى يصل المخرج إلى ذروة العمل والأثر الجمالي، يجب عليه أن يعمق دراسته للنص الدرامي حتى يحدد الفكرة (المادة) وتحليلها تحليلا دراميا، فعليه أن يكشف فيما وراء السطور، كما عليه الغوص في أفكاره وفهم فكر المؤلف، فيقوم بدراسة استكشافية للنص، فيحدد علاقة الشخصيات وأبعادها، ويلم بجميع عناصر البناء الدرامي.

وهذا التعمق في القراءة والاستكشاف يساعد المخرج على تحديد انطباعاته والتأكد من فهم المؤلف فهما واضحا حتى يستطيع إخراج النص الدرامي نصا يتفاعل معه الجمهور.

المخرج وإن اختلفت النصوص الدرامية من نصوص مسرح الكبار أو مسرح الأطفال فإن مهمته واحدة وهو الشخص المسؤول والأول عن العملية الإخراجية "وتحويله من صيغته الدرامية إلى صورته المرئية، ويلاحظ أن هذه الوظيفة تسمى في إنجلترا ب: producer"[20]. فهو القائد والمسؤول عن كل عمليات الإنتاج والإخراج، ويشاركه هذه المهمة زملاؤه من منتج وممثل وغيرهم.

والمخرج في أغلب الأحيان هو الذي يختار النص المسرحي الذي يخرجه عن المنصة، كما أنه يقوم باختيار الممثلين الذين سيقومون بأداء الأدوار، فيقوم بتدريبهم بعدما يكون قد حدد لكل واحد منهم وره على حدى، ثم يقوم بتحديد حركتهم على الخشبة إذا كانت سريعة أو بطيئة والإلقاء وغير ذلك من عناصر الإخراج حتى يصبح العرض متكاملا، وبهذا يكون المخرج مسؤولا عن العملية الإخراجية للمسرحية منذ أن يتسلم النص إلى آخر ليلة للعرض.

أما المخرج فينهض على وسائل سمعية وبصرية، بوظائفها من أجل إثارة أحاسيس معينة وشبه محسوسة من جمهوره معتمدا في ذلك على تفسيره للنص وكلما كان متمكنا من توظيف هذه الوسائل في كل متناغم، استطاع أن يحدث جمهوره الاستجابات التي يريدها"[21].

وتكتمل مهمته كناقد في نقده لكل ما يتصل بالنص ومؤلفه من قريب أو من بعيد، فتكون له بالضرورة خلفية للنص وصاحبه المزمع إخراجه، لأن المؤلف لا يكتب من فراغ، وإنما من مخزون قراءاته وتطلعاته، وعلى هذا فإن المخرج بالضرورة يكون مطلعا على كل ما يتعلق بالنص المراد إخراجه. وكما ذكرنا سالفا أن عملية الإخراج تمر بمراحل أولها اختيار النص لأي نوع من المسرحيات حسب ميوله الفني، ثم وضعه للخطة الإخراجية وهذا ما يسمى بالإعداد الدراماتوجي الذي يقوم بمعالجة وسائل بناء العرض المسرحي معالجة فنية.

الشخصيات حسب الرؤية الإخراجية:

إن الحفاظ على نص المؤلف وعلى فكرته وتحويله من نص جامد إلى نص حي يعرض، كان هدفه إعطاء صورة حية وجديدة للمسرحية برؤية خاصة، معاصرة، ننفرد بها محاولين تطبيق فكرة التعاون الذي يتغلب على الصعاب، لغرس في نفوس الأطفال بصفتهم الجمهور المشاهد لهذه المسرحية، هذا المبدأ وتقديم إليهم مثاليات تفيدهم في حياتهم اليومية، وهذا لأن فكرة المسرحية التي تقدم للطفل يجب "أن تقدم غليهم مثاليات تستأثر مشاعرهم وهذا من خلال موضوع المسرحية التي يتصارع فيه الخير والشر على سبيل المثال"[22]. كما يجب وضع صوب أعيننا هدف المؤلف وهو التعاون في علاقة الشخصيات وإبرازها في أسلوب فني.

إن الشخصية المسرحية هي من أهم العناصر الدرامية للمسرحية، فهي التي تحمل الأفكار الواردة في الموضوع، "فيجب أن تكون هذه الشخصيات ممثلة لأفكار بشكل جديد حتى يمكن من خلالها تجسيدها في العرض"[23] ولهذا فإن شخصيات المسرحية تنقسم إلى اثنان: شخصيات خيرة وشخصيات شريرة.

فالخيرة تتسم بالطيبة والجد والمرح والسلم أيضا فهي إيجابية أما الشريرة فتتصف بالسلبية والخداع والمكر.

وما يهم الطفل هو أن ينتصر الخير على الشر مهما كلف الأمر، فالعدالة عنده أن ينتصر الخير "فلدى الأطفال إحساس قوي بالعدالة ويرتاحون إلى المسرحية التي يوزع فيها الثواب والعقاب بالقسطاس على من يستحقونه"[24].

سيكولوجية الممثل:

إن فن التمثيل يتجلى في اللحظة التي يركز فيها الممثل بوعي على إحداث تأثير مقصود في عقل الجمهور وروحه وخياله، ولذلك فهو ليس فنا مثيرا للميول النرجسية والأنانية وحب الظهور عند الممثل كما يظن البعض، فالممثل يخرج من ذاته كي يتناغم مع ذوات المشاهدين، سواء في الأهداف أو القيم التي يسعى لبلورتها، أي أن ذاته الفنية لا تتحقق إلا من خلال ذوات الآخرين الانفعالية. ومهمته الإبداعية لا تقتصر على التوصيل بل تشمل التفسير أيضا من خلال أسلوب حركاته وإيماءاته ونبراته ولفتاته ولمحاته وإشارته، وهو أسلوب محكوم بالإطار العام للعرض المسرحي.

هنا تبرز أهمية إحساس الممثل بدوره وحماسه له، فبدون هذا الإحساس لا يستطيع استدعاء لمحات الحيوية والتقائية والتدفق، ودرجات التركيز المتعددة، وتوظيف ما درسه في لقاءات التدريب بطريقة طبيعية.

وعبر تاريخ المسرح تبلورت مدرستان في الأداء التمثيلي، إحداهما سيكولوجية تركز على الاستجابة الداخلية التلقائية عند الممثل، والأخرى مدرسة بدنية تعتمد على التعبير المادي المحسوس للجسم.

فأنصار المدرسة السيكولوجية التي تركز على الإستجابة الداخلية التلقائية عند الممثل فهم يميلون إلى الإيماء بضرورة هضم الممثل لانفعالات الشخصية التي يؤديها على الأقل إذا لم يستطع هضم فكر المؤلف لسبب أو لآخر. تمكن الممثل بالشخصية واستوعب أبعادها، فإنه يستطيع بأدائه أن يضرب على الأوتار الحساسة فيها، لكن هذا الأسلوب لا يتأتى إلا للمثل المتمكن، المتمرس القدير، الذي امتلك أدواته، دون أن يفكر في كيفية استخدامها.

فالصراعات النفسية وما يترتب عليها من توتر وقلق وخوف ويأس وإحباط قد يفترض فيها أنها مكتومة أو مكبوتة، فتحتاج إلى حساسية أعلى في التمييز الحركي الدقيق عنها بلا مبالغة وبلا شحوب في الوقت نفسه. والممثل القدير بمساعدة المخرج، يستطيع أن يحيل جلسة عادية أمام مائدة تناول الشاي أو وسط حديقة، ليس فيها ما يلفت النظر إلى موقف يفور ويمور بالتوترات الداخلية التي نكاد نشعر بها، دون أن نراها بالأسلوب التوضيحي التقليدي.

يتطلب هذا من الممثل أن يملك من اللباقة النفسية والفكرية والعصبية والبدنية ليساعده على الاستجابة اللحظية إلى درجة التلقائية وأيضا على التحكم اللحظي إلى درجة السيطرة الصارمة، فالحرية والطاقة بدون نظام ووعي هما حركة مشتتة خالية من

المعنى، وإذا كان المتفرج لا يستريح للحركة المقيدة والجو الرائد للعرض، فهو لا يستريح أيضا للطاقة الهادرة بلا حواجز لأنها تجهده وتصيبه بالتشويش والاضطراب.

ولا يعني حس الممثل وخبرته سوى أن يسلك على المنصة بتلقائية وسلامة طبيعية كما يسلك في حياته العادية، لأنه لو تذكر أنه يمثل فسوف يقع في أجاهل الحيل المصطنعة للتعبير، مثل الضغط على مخارج الألفاظ أكثر من اللازم، والانقياد خلف اللهجة شبه الخطابية التي تهتم بالإرسال أكثر من الاستقبال، والتلاعب بطبقات الصوت بدون داع، خاصة في الجمل أو الفقرات التي تجسد الانفعالات والمشاعر أكثر من تفسيرها للأفكار والمعاني وقد يكون الممثل متحمسا بصفة شخصية مع أو ضد بعض الانفعالات والأفكار، لكن هذا المنظور الذاتي يجب أن يتلاشى تماما كي يحصل محله وعيه بأنه يؤدي انفعالات وأفكارا صادرة عن سياق نصي موضوعي، وخاصة بشخصيات تمر بمواقف لا يملك الممثل أن يبدي رأيه أو انطباعه عنها، وحتى في المسرح الملحمي الذي نظر له بريخت الذي يفترض في الممثل انفصاله الكامل عن الشخصية، وقيامه بالتعليق على فكرها وسلوكها، فإن ما يؤديه الممثل في هذه الحالة ليس صادرا عن رأيه أو انطباعه الشخصي بل هو التوجه الفكري والدرامي للمؤلف في النص الذي ألفه.

إن دوافع ونوازع الشخصية هي المحل الأساسي لتجسيدها، فالشخصية ليست مجرد كيان مادي ملموس ومرئي، بل هو استجابات متصلة ومتتابعة لحالات وجدانية يمر بها، والممثل يتخذ من الحالات الوجدانية التي مارسها قبل ذلك في حياته قاعدة ينطلق منها إلى الشخصية التي يؤديها. ومع طول الممارسة وعمق التجربة يستطيع الممثل أن يتخيل أو يتطور أو يتقمص حالات وجدانية لم يكن قد مارسها من قبل، ولكي يتم التعبير عن هذه الحالات بأفضل أسلوب درامي يجب على الممثل أن يكون في أفضل حالاته النفسية والعصبية والوجدانية والشعورية، فلا يعاني من أي شد أو توتر أو ارتباك أو تشتت أو كبت أو إهتزاز، وبذلك يصبح الجسم والصوت في حالة صفاء وتركيز ويقظة تحقق لهما الحرية الكاملة في التعبير والتخلص في الجهد العضلي بقدر الإمكان، فينمو الشعور الداخلي ويعبر عن نفسه بحركات الجسم ولفتاته وإيماءاته، وبكلمات خارجية من بين الشفتين بكل ما يعتمل داخل الشخصية من انفعالات وأفكار. وكلما كان الشعور الداخلي متوحدا مع الحركة الخارجية وممتزجا معها بدت الشخصية تلقائية وطبيعية ومقنعة.

إن مسؤولية الممثل في العرض المسرحي مسؤولية جسيمة فهو الواجهة التي يرى فيها الجمهور إبداع المؤلف وإبداع المخرج في آن واحد، وأي إخلال به المسؤولية لا بد أن يدفع ثمنه كل أعضاء الفريق المسرحي والجمهور قاض لا يعرف الاستئناف أو النقص فإذا شعر بمصداقية الممثل وعشقه لفنه وتفانيه فيه، وضعه في سويداء القلب، وإذا شعر بأن هدف الممثل الشهرة والثروة بأي وسيلة بل إن التمثيل هو الوسيلة إلى ذلك، فلا بد أن ينفض عنه، وقد يحكم عليه بالإعدام الفني، فكم من ممثلين جرفهم تيار النسيان إلى كهوف المجهول، لأن التمثيل فن يخدق على من يخلص له خاصة إذا كان موهوبا ودارسا دؤوبا، وفي الوقت نفسه يلقي بالمتعلق أو المدعي أو الانتهازي أو المادي خارج أسوار قلعته الشامخة.

إعداد الممثل:

إن عمل المخرج يرتكز بالضرورة على أداء الممثل، لأن التمثيل في العملية الإخراجية هو من أهم الأمور المتعلقة عليها نجاح هذه العملية "فالتمثيل هو فن تجسيد صورة حية لشخصية من الشخصيات بالصوت التعبيري والحركة الجسمية التعبيرية بما يوافق

تلك الشخصية المجسدة تعبيرا في صوتها وفق حالتها البشرية المتفاعلة مع محيطها البيئي، وكذلك في حركتها ومشاعرها، استنادا إلى فكرها وقيمها وطبيعتها الظاهرية"[25]

فالتمثيل من ألوان النشاط المحببة إلى الكبار والصغار، فهو يتطلب مجهودات كبيرة من طرف المخرج ليعد الممثل إعداد يوصله إلى الشخصية التي يود تجسيدها، فإعداد الممثل "ظهر حديثا مع ظهور الإخراج وسيشكل جزءا من مفهوم متكامل حول فن الممثل بكافة أباده بدءا من التمرين على الأداء والإلقاء والصوت والحركة وتحضير الدور وانتهاء بالإعداد الفكري والروحي للممثل الناشئ"[26].

لذا فيجب على المخرج في بادئ الأمر معرفة شخصيات مسرحيته معرفة دقيقة ومعرفة الممثلين وقدراتهم الفنية والفكرية والتقنية حتى يستطيع مطابقة الشخصيات المسرحية عليهم، فتكون علاقته إبداعية فنية، يقول ستانسلافسكي: "إن مهمة المخرج تكمن في تمكين الممثل من أن يعيش الشخصية وعلى الممثل أن لا يمثل نفسه وأن لا يقلد المخرج وإنما يجب أن يصور الشخصية وصفاتها"[27].

لذا فقد قامت مدرسته على مطالبة الممثل أن يندمج في الشخصية ويعيش أفكارها ومشاعرها دون أن يكون الاندماج هدفا في حد ذاته "فيتناول تنمية مواهب الممثل وقدراته ظاهرا وباطنا، شكلا ومضمونا والهدف من هذا التنظيم هو وضع الممثل في صميم عمله بالمسرحية وتمكينه من النهوض به بحيث يكون في خدمة النص المسرحي، فيعيش دوره طبقا لما هو مرسوم له بالمسرحية"[28].

فيقترح ستانسلافسكي على ممثليه القيام بقراءة مسبقة دقيقة للنص، تليها قراءة جماعية حول الطاولة قبل الشروع في تحضير العرض داخله وأن يستمر المخزون الحياتي الذي أطلق عليه اسم الذاكرة الانفعالية لتحقيق التطابق بين تجربته الحياتية ومسار الشخصية في العمل.

أما بالنسبة للتمثيل أمل الأطفال في المسرح فيرى ستانسلافسكي: "أن التمثيل أمام الأطفال يشبه التمثيل أمام الكبار، على أن يكون بصورة أفضل وأوضح وأنقى"[29].

فعندما يقبلون الأطفال على المسرح كأنهم ذاهبون إلى الاحتفال بالعيد، وهذا ما يجب على الممثل أن يأخذه صوب أعينه فيجب عليهم أن ينظروا إلى الحياة نظرة الأطفال مع البساطة في التمثيل دون إسراف في الحركات التمثيلية ولا يسرفون في تقليد ذكاء الأطفال، فالممثل المدرب يجد التمثيل للأطفال لا بد وأن يكون أكثر صراحة وأكثر وضوحا وسوف يجد الأطفال يقدرون على التمثيل وأن كانوا لا يقدرون تماما على الحوار"[30].

التشكيل الحركي:

تعتبر الحركة وسيلة من وسائل المخرج لخلق تعبير قوي لشخصيات المسرحية، فالحركة تخلق صورة ديناميكية، وأوضاع تجعل الشخصيات المسرحية تواجه المشاهدين بطريقة طبيعية بقدر الإمكان، كما تجعلهم في مرمى بصر المشاهدين الذين يتابعون حركتهم، ويقرؤون انفعالاتهم التي تنطبع على وجوههم[31].

ولا يصل المخرج إلى تحديد الحركة حتى يطمئن إلى أن طاقم الممثلين قد استوعب النص جيدا، وحفظه، ولأن أهم الأماكن التي تفرض فيها حركة الممثلين هي خشبة المسرح فيجب استيعاب جغرافية المسرح لدى المخرج والممثلين أيضا، إذ أن لكل منطقة من مناطق المسرح خصائصها وقوتها

ويجب التنويه إلى أن القوة والضعف في المناطق أمران نسبيان يقبلا ن الطعن والتغيير، فمن الممكن جعل منطقة أعلى اليمين أقوى من الوسط لو أننا زودنا تركيز الضوء عليها.

والنتيجة ستجذب إليها الأنظار، أو بوضع البطل في هذه المنطقة.

فيحدد المخرج أماكن الانتقال على خشبة المسرح حسب خطته الإخراجية التي وضعها، بعد تحليله وتشريحه للنص طبعا، فعليه ن يتصور الحركة ويشرحها للممثل الذي يقوم بتنفيذها، وتخضع هذه النقطة إلى مدى ملاءمتها لجسم الممثل، أو مدى تناسب الحركة مع جملة الحوار والدوافع المحركة.

كما يجب على المخرج أن يبرر أي حركة من حركات الممثلين على خشبة المسرح.

الملابس:

إن لاستخدام الملابس في العرض المسرحي أهمية كبيرة، وخاصة فهي تنتقل من جمادها الذي كانت عليه منذ أن كانت في خزينة الملابس، إلى عناصر حية، "إذ أنها تعتلي الممثل حتى يصبح حيا من شخصيته، فهي تتحكم في حركته وفي تغييراته وتؤثر في سلوكه العام بصورة مباشرة، كما أن لها وظيفة جمالية تساهم في تشكيل الصورة النهائية العامة للعرض، هذا بالإضافة إلى طاقتها الإشارية التي تساهم الإفصاح عن معاني الأحداث ودلالات الشخصيات"[33].

ولكن في مسرحيات الأطفال يجد المخرج نفسه أمام فئة من الجماهير وهم بطبيعة الحال الأطفال "يتأثرون بالألوان أكثر مما يتأثرون بالزي رغم أن الملابس تثير فيهم الفرحة، فيتجاوبون مع الألوان الزاهية بصفة خاصة، فيقبل المخرج على استخدام الحرير والستان لما لها من بريق يبهر الأطفال، والأقمشة الذهبية والفضية، كما أن التفاصيل ليس لها قيمة كبيرة على المسرح، والأطفال أقل اهتماما بها من الكبار"[34]، فمصمم الأزياء الناجح يعني بالصورة العامة للملابس وبأن تكون ألوانها زاهية ما يسمح به بوجود قدر كبير من المتعة.

الديكور:

يعتبر الديكور من أهم عناصر العرض، فهو يلعب دورا هاما في العروض المسرحية، "فتسمية ديكور تتمثل في اللوحات المرسومة والعناصر المشيدة، وكل ما يساهم في تكوين الصورة المشهدية مثل الإكسسوار والعرض، فكلمة ديكور في اللغات الأجنبية مأخوذة من اللاتينية décores التي تعني الترتيبات في اللغة العربية"[35].

فيعطي الديكور شكلا معينا للخشبة خلال العرض، فهو من العناصر الأساسية في تحقيق الإيهام في المسرح، كما أنه عامل من العوامل التي تجذب الجمهور، وتجلب انتباهه ويركز على الشيء المطلوب إلى أن تتم الاستجابة للأفكار والمعاني، يقول غروتوفسكي:

"الديكور ضروري، ليس كي نلمع العرض المسرحي ونظهر بريقه، وإنما لتكون الحياة المعبر عنها في النص مشابهة للواقع.

فالديكور من أهم عناصر العرض سواء من المسرح الموجه للكبار أو للصغار، فهو أول ما يشد انتباه الطفل عند فتح الستار، فيكون "أرضا خصبة لخيال الطفل الذي يتخيل الكرسي قطارا أو العصا حيوانا والوسادة كائن حي، يتحدث معه، ويبادل التعاطف، وهذا في مرحلة الطفولة المبكرة التي تمتد من الثالثة إلى الخامسة من عمره مع من يحيط به، فبدلا من أن يتخيل العصا حصانا فإنه يود أن يركب الحصان الحقيقي"[36]. فيجب على مخرج مسرحيات الأطفال أن يختار المسرحية ذات مناظر جذابة أو ذات منظر افتتاحي جذاب، ويعتمد المخرج على تعاون مهندس الديكور له أثناء العمل، فدور مهندس الديكور دور رئيسي.

"فإذا كان المخرج مسؤولا عن ترجمة النص إلى مشاهد تمثيلية، فإن على مهندس الديكور أن يترجم النص إلى لدائن، ناقلا المحتوى والجو الأخلاقي والتاريخي بشكل متطور"[37].

فيستعين المخرج بمجموعة من التراكيب الخاصة المصنوعة من "الخشب والقماش أو البلاستيك أو من خدمات أخرى لكي تعطي شكلا لمكان واقعي أو خيالي على أن تربط إيحاءاته بمضمون النص المسرحي"[38].

الموسيقى:

تهدف الموسيقى في المسرح بإضفاء مع الديكور جوا سيكون هو جو الفصل الذي يلي، ويعتمد اختيار الموسيقى على المفهوم العام الذي وضعه المخرج للعرض، "كما أن للموسيقى وظائف هامة، فهي تساعد على تهيئة الجو للممثل كي يعيش دوره، كما أنها تحدد الفترة الزمنية للعرض، وتساعد على استمرار المعايشة أثناء تغيير المناظر"[39]فتعتبر الموسيقى من الأدوات الجمالية الأساسية في تنمية ذوق المشاهد وإن اختلفت الأعمار كبارا كانوا أم صغارا. "أما بالنسبة للصغار فإنها تؤدي إلى تفتيح آذانهم على عالم الجمال الصوتي، ويعينهم على الاستماع بالمسرح والموسيقى والغناء"[40].

المكياج:

يعد الماكياج من أهم العناصر التي تؤدي تأثيرا واضحا في توضيح جوانب الشخصية التي يؤديها الممثل، فهو يساعده على تغيير مظهر الوجه ليجعله مطابقا لضرورة الإنارة ولتعبير الدور، كما أنه يحدد الحالة التي يود تجسيدها من حيث السن والحالة الصحية، أما في حالة مسرح الطفل فأغلب المخرجين يستعملون ماكياج غير طبيعي والذي يستدعي تغيير صفات الوجه، فيرسم في بعض الأحيان شارب القط، الذي يعبر عن الحيوان أو استعمال أنف أحمر كما أن البعض يفضل استبداله بالأقنعة، "وللأقنعة في مسرح الطفل مجالا عريضا سواء كان القناع المستخدم قناع حيوان أو طائر أو مهرج، وإلى ما هناك من أشكال يراها الطفل في بيئته ومحيطه بشكل عام"[41].

المخرج وعلم النفس:

ومن الأهمية أن يدرس المخرج علم النفس، بالإضافة إلى ثقافاته المتعددة الأخرى، حتى يمكنه أن يؤدي مهمته المعقدة وعمله الصعب بطريقة ترضيه هو نفسه قبل أي إنسان آخر، إنه هو حلقة الاتصال العضوي بين كل عناصر العرض المسرحي. وبدونه لا يحدث تفاعل حقيقي فيما بينهما. فهو ليس مجرد فنان له أسلوبه المتميز، بل قائد نفسي واجتماعي في مجال غدارة البشر، ذلك ان جزءا من هذه العناصر هو في حقيقتها أكثر منه إبداعا فنيا ومسرحيا، إذ يتمثل في حوادث بيئية قد لا يكون لها أية علاقة بالدراما بوصفها فنا، لكنها في الوقت نفسه تدخل في طبيعة تكوين العمل المسرحي في حد ذاته.

وهذه العواطف النفسية والبيئية ليست مرتبطة ومؤثرة في فريق العمل المسرحي فحسب، بل مرتبطة بجمهور النظراء أيضا[42]

وللمخرجين ميول فنية ومزاجية، وهذا إلى درجة أن لديهم بعض الحرية في الاختيار وبمارسونها وفقا لأذواقهم ولما يوافق بقدرته الموهبية المحددة، فلا يختارون ما يحبونه فقط بل ما يشعرون أنهم يستطيعون إخراجه بشكل أفضل.

فكثي ما يطور المخرج قدراته من خلال تطلع لأعمال ربما كان يعتبرها في البداية خارج خطه، ومنتجون يتفقون مع المخرجين حسب ما اعتادوه منهم، كما هو الحال عند انتقاء الممثلين[43]

وعليه المخرج المعاصر يبتدع لغة بصرية مقروءة، بمفردات الخطوط وكتل والأحجام والمسافات وفق وجهة نظر فلسفية، جمالية متفردة. تتحاور بمنطقها مع تطور تقنيات النص وإستراتيجيته ونظم استقباله من قبل المتفرج.

الإخراج اليوم يشن حملة مجابهة لتفجير أية قيمة معيارية مقدسة. ولذلك اختلفت الأساليب المحدثة في الإخراج بل أن التأليف نفسه صمم في بنية النص الدرامي فجوات، وتحويرات والغاز، ولم يقدم أوراقه طبعة رخية تحت أمل المخرج "شديد الثقة" بذلك التسلسل المحكم من بداية وذروة وخاتمة، حيث كان المؤلف يضع نسق المفردات والجمل، والمقاطع وفق تصور خاص يتجلى في حدود النص المكتوب بلغة أدبية ناصعة، تحدد سلفا مهمة الإخراج، ومتطلبات الخشبة وحتى طرائف نطق الممثلين وحركاتهم ومواقفهم.[44]

الهوامش

1. د.عبد الفتاح أبو معال، مسرح الأطفال، دار الشروق للنشر والتوزيع، الأردن، 1987، ط1، ص: 54.
2. د.فوزي عيسى، أدب الأطفال، الناشر، نشأة المعارف بالإسكندرية، سنة 1989، ص: 104.
3. هارول كليرمان، حول الإخراج المسرحي، ت ر: ممدوح عدوان، مراجعة على كنعان، دار دمشق للطباعة والصحافة والنشر، ص: 29-30.
4. هارول كليرمان م س، ص: 31.
5. الدكتور نبيل راني، النقد الفني، الشركة المصرية العالمية للنشر والترجمان، ط1، 1996، ص: 58.
6. د.مهدي يوسف، متعة المسرح، دراسة في علوم المسرح نظريا وتطبيقيا، ج، بغداد، ط1، 2001، ص: 28.
7. شاكر عبد الحميد، التفضيل الجمالي، دراسة في سيكولوجية التذوق الفني، مطابع الوطني، الكويت، ص: 342.
8. شاكر عبد الحميد، التفضيل الجمالي م ن، ص: 411.
9. شاكر عبد الحميد، التفضيل الجمالي م ن، ص: 240.
10. مخلوف بوكروح، التلقي والمشاهدة في المسرح، دار النشر والطباعة الجزائر، الطبعة الأولى، 2004، ص: 24.
11. مخلوف بوكروح، التلقي والمشاهدة في المسرح م ن، ص: 25-26.
12. مخلوف بوكروح، التلقي والمشاهد في المسرح، ص: 36.
13. شاكر عبد الحميد، التفضيل الجمالي،م س، ص: 344.
14. هارول كليرمان، حول الإخراج المسرحي ص52
15. هارول كليرمان، حول الإخراج، ص: 56.
16. د.نبيل رامي، النقد الفني، ص: 66.
17. نبيل رامي، النقد الفني، ص: 58.
18. هارول كليرمان، حول الإخراج المسرحي، ص: 38.
19. د.نبيل راغب، فن العرض المسرحي، الشركة المصرية للنشر، لبنان، 1996، ط1، ص: 78.
20. شكري عبد الوهاب، النص المسرحي، ط2، دار فلور للنشر والتوزيع، 2001، ص: 324.
21. د.نبيل راغب، فن العرض المسرحي، ص: 99.
22. د عبد الفتاح أبو معال مسرح الأطفال دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان- الأردن 1984.، م س، ص: 20.
23. د.كمال الدين حسين، م س، ص: 129.
24. د: ماري إلياس، د حنان قصاب، ص: 43.
25. أبو الحسن سلام، مسرح الطفل (نظرية-مصادرالثقافة-فنون النص-فنون العرض)، دار الوفاء للنشر والتوزيع، الإسكندرية، مصر، ط1، 2004، ص: 17.
26. د: ماري إلياس، د حنان قصاب، م، س، ص: 43.
27. ستانسلافسكي، ذكراه: بدري حسون فريد، سامي عبد الحميد، ص: 26
28. حنان، الدراما والمسرح في تعليم الطفل، دار الفكر للطباعة والنشر الأردن 1997.، ص: 146.

29. أبو الحسن سلام، مسرح الطفل، م، س، ص: 73.

30. عبد الفتاح عبد المعالي، مسرح الأطفال، م، س، ص: 58.

31. أبو الحسن سلام، المخرج المسرحي، دار الوفاء للنشر والتوزيع، ط1، 2004، مصر، ص: 96.

32. شكري عبد الوهاب، الإخراج المسرحي، م، س، ص: 379.

33. جوكلان هلتون، نظرية العرض المسرحي، ترجمة د.نهاد صليحة، هلا للنشر والتوزيع، ط1، 2000، مصر،ص:127.

34. حنان، الدراما والمسرح في تعليم الأطفال، م، س، ص: 53.

35. المعجم المسرحي، د(ة): ماري إلياس، حنان قصاب، م، س، ص: 256.

36. أحمد نجيب، أدب الأطفال ,دار الفكر العربي ,القاهرة ,ط .1 . 1420هـ، ص: 39.

37. حنانن الدراما والمسرح في تعليم الطفل، م، س، ص: 49.

38. أحمد نجيب، أدب الأطفال، علم و فن، ص: 56.

39. شكري عبد الوهاب، افخراج المسرحي، ملتقى الفكر للنشر، الإسكندرية، مصر، ط1، 2002، ص: 296.

40. حنان، الدراما والمسرح في تعليم الطفل، م، س، ص: 53.

41. حسن مرعي، المسرح المدرسي، دار مكتبة الهلال، الطبعة الأخيرة، 2002، ص: 69.

42. د.مهدي يوسف، ن م، ص: 54.

43. هارول كليرمانن حول الإخراج المسرحي، ص: 31.

44. نبيل رامي، النقد الفني ،ص: 65.