الخطاب الجمالي لما بعد الحداثة في مسرح الطفل ـ مسرحية الصبي الخشبي أنموذجا -

م.م.علي حسين حمدان

كلية الفنون الجميلة/ جامعة واسط

ملخص البحث :

يتضمن البحث الحالي الخطاب الجمالي لما بعد الحداثة في العرض المسرحي ،والخطاب الجمالي في مسرح الطفل وأهمية توظيف التقنيات الجمالية لمسرح ما بعد الحداثة في مسرح الطفل ، وعلى هذا الأساس تشكلت مشكلة البحث الحالي بالشكل الآتي :

مامدى الإفادة المتحققة من جماليات ما بعد الحداثة في مسرح الطفل ؟

ويهدف البحث الحالي الى: الكشف عن الخطاب الجمالي لما بعد الحداثة في مسرح الطفل .

وتوصل الباحث إلى أهم النتائج والاستنتاجات والتوصيات الآتية :

١- يعتمد التجريد في الإيحاء عن المكان ، وهو ما تحقق في(بيت الحطاب) ،و(بيت العاكب السامة).

٢- تغريب الشخصيات باستخدام تقنية الغروتيسك (الحشرات في بيت الحطاب) و(الجرذ)و (المحتالان) و(العناكب السامة) .

٣- توظيف تقنية الغموض والالتباس في إظهار الشخصيات ، اذ ان اغلب الشخصيات تظهر من المجهول وتدخل في سياق الحدث .

٤- تقنية تكبير المكان إذ تتحول خشبة المسرح إلى أكثر من مكان ويصبح العرض على شكل رحلة في التنقل ما بين هذه الأماكن .

الاستنتاجات :

١- يعد التعبير عن الموضوعات عبر التجريد والإيحاء من تقنيات الخطاب الجمالي لما بعد الحداثة .

٢- تعتبر تقنية الغروتيسك من جماليات ما بعد الحداثة في إظهار الشخصيات .

التوصيات والمقترحات :

يوصي الباحث بالانفتاح على أهم واحدث التجارب الإخراجية في العالم للتواصل مع جماليات الخطاب المسرحي للتعرف على مدى ما تحقق من انجاز في شكل العرض المسرحي الحديث .

ABSTRACT:

THE CURRENT RESEARCH INCLUDES THE AESTHETIC DISCOURSE OF POSTMODERNITY IN THEATRICAL PRESENTATION, THE AESTHETIC DISCOURSE IN THE THEATER OF THE CHILD AND THE IMPORTANCE OF EMPLOYING THE AESTHETIC TECHNIQUES OF THE POSTMODERN THEATER IN THE CHILDREN'S THEATER. ON THIS BASIS, THE CURRENT RESEARCH PROBLEM WAS FORMED AS FOLLOWS:

WHAT ARE THE BENEFITS OF POSTMODERN AESTHETICS IN THE CHILDREN'S THEATER؟

THE CURRENT RESEARCH AIMS TO: REVEAL THE AESTHETIC DISCOURSE OF POST-MODERNITY IN THE THEATER OF THE CHILD.

THE RESEARCHER REACHED THE FOLLOWING CONCLUSIONS, CONCLUSIONS AND RECOMMENDATIONS:

١-DEPRECIATION IS BASED ON THE REVELATION OF THE PLACE, WHICH IS ACHIEVED IN THE HOUSE OF WOODCUTTER AND THE HOUSE OF THE TOXIC TOY.

٢- ALIENATION OF CHARACTERS USING THE TECHNIQUE OF GROTICEK (INSECTS IN THE HOUSE OF WOODCUTTER) AND (RAT) AND (FRAUDSTERS) AND (SPIDERS TOXIC.(

٣-EMPLOY THE TECHNIQUE OF AMBIGUITY AND CONFUSION IN THE REPRESENTATION OF PERSONALITIES, AS MOST OF THE CHARACTERS APPEAR FROM THE UNKNOWN AND INTERVENE IN THE CONTEXT OF THE EVENT.

٤-THE TECHNIQUE OF ENLARGING THE PLACE AS THE STAGE TURNS TO MORE THAN ONE PLACE AND BECOMES A PRESENTATION IN THE FORM OF A JOURNEY IN THE MOVEMENT BETWEEN THESE PLACES.

CONCLUSIONS:

١- THE EXPRESSION OF SUBJECTS THROUGH ABSTRACTION AND COMMENTING ON POSTMODERN AESTHETICS.

٢- GROTECEK IS ONE OF THE POSTMODERN AESTHETICS OF THE CHARACTERS.

RECOMMENDATIONS AND PROPOSALS:

THE RESEARCHER RECOMMENDS OPENNESS TO THE MOST IMPORTANT AND LATEST EXPERIMENTS IN THE WORLD TO COMMUNICATE WITH THE AESTHETICS OF THEATRICAL DISCOURSE TO KNOW THE EXTENT OF ACHIEVEMENT IN THE FORM OF THEATRICAL PRESENTATION.

الفصل الأول- منهجية البحث

١ - مشكلة البحث

ظهر المسرح منذ البدايات بفعل ضواغط الحاجات المتعددة التي تختلف من عصر الى آخر من جراء المتغيرات التي تركت تأثيرها على اتجاهات مختلفة في الخطاب الجمالي للعرض المسرحي، إذ نجد النص المسرحي عبر التاريخ قد اتخذ أشكالا متعددة ليعبر عن حاجة العصر في قراءة المشهد اليومي، قراءة فنية ويصورها بالشكل الفني الدراماتيكي الذي يجعل نتاجه " عالماً مبتكراً لا نعهدهُ في حياتنا اليومية وتصبح له حياة واقعية، لكنها من فعل المتخيل الإبداعي، وليس من وقائع الحياة المعاشة في الواقع نفسه، أي أنه حسب كوفمان يحظى بمستواه الخاص المتميز من الواقعية "[١] . هذا على مستوى (النص)، والأمر كذلك فيما يخص (العرض) المسرحي، إذ نجد هناك تحولات فنية في الخطاب الجمالي للعروض التي يواجهها العالم على جميع المستويات العلمية والفنية والسياسية والثقافية، هذه المتغيرات أنتجت اتجاهات جمالية لفنون العرض أسس لها منظرون مسرحيون وفلاسفة ومفكرون، ترتكز جمالياً على منظومة من (الخطابات)، السمعية والبصرية والحركية في العرض تعمل على وفق نسقية مدروسة تتوزع على اتجاهات جمالية تحرك الخيال وتثير العقل وترفع من درجة التفاعل بين المرسل (الفنان المسرحي) والمستقبل (المتلقي) لتترك أثراً إيجابياً عند هذا المتلقي بوصفه غاية العرض المسرحي وتزويده بمعارف جديدة وحوافز معنوية ومادية وتجعله متفاعلاً مع صور الحياة ومتغيراتها وقادراً على تجاوزها من خلال فرجة مسرحية تسهم في خلق حالة من الانسجام والتقبل للفئة المستهدفة من الجمهور وبأشكال مسرحية متعددة منها : فنون (الدمى) بأنواعها، و(خيال الظل) وسواها ما يمكن الاستعانة به من تكنولوجيا متقدمة في تشكيل أسلوب العرض فنياً، وتحرره من النمطية السائدة، ليسير باتجاه التجريب والتجديد، لإضفاء شاعرية سحرية لمسرح الطفل وتناغماً حسياً (سمعي ، بصري ، حركي).

بناءاً على ما تقدم صيغت مشكلة البحث بالسؤال الآتي :

ما مدى الإفادة المتحققة من جماليات ما بعد الحداثة في مسرح الطفل ؟

٢ - هدف البحث : يهدف البحث الحالي إلى :

- الكشف عن الخطاب الجمالي لما بعد الحداثة في عروض مسرح الطفل

٣- تحديد المصطلحات :

١-الخطاب: Discourse

- يعرفّه معجم مقاييس اللغة العربية بأنه : " كلام بين أثنين يقال يخاطبه خطاباً "[٢].
- جاء في معجم الوجيز على انه : " الكلام والرسالة وفصل الخطاب هو ما آل به الامر "[٣].
- يعرفه قاموس (كونز نسابز) بان الاصل الانكليزي لكلمة (Discourse) هي :

- " تواصل فعلي ، حديث أو محادثة .
- معالجة شكلية لموضوع في الكلام أو الكتابة .
- وحدة نصية يستعملها اللساني لتحليل ظاهرة لسانية في أكثر من جملة "[٤].

- يعرفه (ميشيل فوكو) بأنه : " كلمة تطلق على مجموعة من التصريحات التي تنتمي الى نفس التكوين الخطابي "[٥]

يعرف الباحث الخطاب تعريفاً اجرائياً:

التعريف الإجرائي:

الخطاب: تواصل تداولي بنظام "المشهد" الشكلاني على مستويات فنية: لفظية، وإيمائية، وإشارية، و حركية في العرض المسرحي التعليمي للتأثير في المتفرج.

يعرف الباحث الخطاب المسرح إجرائيا:

التعريف الإجرائي:

الخطاب الجمالي المسرحي: تواصل تداولي يتكون من النص والعرض في وحدة نسقية، لفظية وايمائية وإشارية وحركية لإنتاج عرض مسرحي للطفل يحقق المتعة والمعرفة ويحدث التأثير والتغيير في سلوك المتلقي.

٢- ما بعد الحداثة :postmodernism

يعرفها جان فرانسوا ليوتار في مقدمة كتابه (صيغة ما بعد الحداثة ١٩٧٩) بأنها "وضع المعرفة في المجتمعات بالغة التقدم في أعقاب التغيرات التي بدلت قواعد اللعبة بالنسبة للأدب والعلم والفنون[٦] "

اما ليندا هاتشون فتعرفها في كتابها الأسس الفنية لما بعد الحداثية (لندن عام ١٩٨٨) بأن : "ما بعد الحداثة ظاهرة تنهض على تحدي المفاهيم السائدة لتقويضها ، وهي في سبيل هذا تستخدم المفاهيم نفسها وتفجرها في آن واحد ، تبدأ بترسيخها ثم تخربها"[٧] .

ويعرف البرتي الخطاب الجمالي لما بعد الحداثة :"هم تبني مبدأي التشظي والتنافر والتخلي عن النموذج المثالي القديم للعمل الفني المكتمل المتكامل الذي لا يمكن الإضافة إليه أو الحذف منه دون الانتقاص من قيمته "[٨].

وتأسيساً على ما تقدم يعرف الباحث الخطاب الجمالي لما بعد الحداثة :

التعريف الإجرائي :

هو اعتماد تقنيات التشظي والتنافر وازاحة وتحريك قواعد العمل الفني بنسقية غير متسقة وإنتاج نسق متحول غير ثابت يحقق الدهشة والتواصل مع المتلقي في عروض مسرح الطفل .

٣- **مسرح الطفل** عرفه كل من :

(فيولا) قالت انه "المسرح الذي يكتب له مؤلفون مسرحيون ويقدم عروضه ممثلون حقيقيون لجمهور الأطفال، وقد يكون الممثلون كباراً أو صغاراً أو كليهما معاً ويتولى الممثلون حفظ النص حرفياً وتستخدم المناظر والأزياء لهذا الغرض" [٩]. ويعرفه(كليج) على أنه "النشاط المسرحي الذي يمارسه الطفل خارج نطاق المدرسة[١٠] . وعرفته وارد "إنه مسرح ملتزم بتقديم أفكار جديدة ، وإخراج شيق لجمهور من الصغار وتعريفهم بألوان مختلفة

من الفن" [١١]. وكذلك عرفه (بالعربي) هو "العمل المسرحي الذي يعده فريق من الممثلين العاملين بفكرهم وجسدهم وصوتهم أو بأناملهم (مسرح العرائس ، خيال الظل) بالتعاون مع سينوغرافيين وتقنيين متخصصين ، انطلاقا من نص مسرحي ما انفك كاتب أو مشارك لرغبة إبداعية فنية مطلقة متوجهة إلى سد حاجيات جمهور مسرحي معين متمثل في مجموعة أو أكثر ، مندمجة أو متباينة من الأطفال لهم اهتماماتهم الخاصة كل في ميدانه ومحيطه"[١٢].

ويعرف الباحث مسرح الطفل إجرائيا . مسرح الطفل : هو ذلك الخطاب الجمالي نصا وعرضا الذي يهدف إلى إثارة الطفل ويترك أثرا ايجابيا في تغيير سلوكه ومعارفه ويضم مسرح الدمى ، وخيال الظل والمسرح البشري .

الفصل الثاني- الإطار النظري

المبحث الأول- الخطاب الجمالي في مسرح ما بعد الحداثة

إن تداخل الفن مع حركة الحياة والعالم والعلم والفكر يعد من المحركات الجدلية المنتجة والمعبرة عن الفعل الإنساني بأبهى صورة في كل مجالات الفن بشكل عام والمسرح بشكل خاص، لما يمتلكه من فضاءات غير محددة ومنفتحة على بقية الفنون، ويتجلى هذا التمثل في المعالجات الدرامية التي تتسق وحركة الحداثة وما بعدها ومتعالياتها الفكرية في جمالية شاعرية أعطت للمسرح شكلاً مغايراً في محاورته للوقائع فالحداثة (Modernity) "تتميز بخاصية الوعي بضرورة تجاوز تفاسير الماضي ومفاهيمه، والسعي الدائب نحو استمرار هذا التجاوز في المستقبل، وذلك لتحقيق الإدراك المطرد عمقاً بالأسس الحقيقية والمتجددة التي تبطن الممارسات الإنسانية وتضفي الشرعية عليها، سواء في مجالات العلوم والفنون"[١٣]، إذ سعت الحداثة نحو التجديد وتحديث أساليب وتقنيات العمل الفني بما لا يتصل بالماضي ويشكل بنفسه ولنفسه شكلاً مستقلاً له هويته الخاصة به وتقنيتها التي يوضحها (تشارلز جينكس) Charles Jencks، مبيناً تجاوز ما بعد الحداثة لها وأسباب نشأتها، فـ"في إطار القواعد الناشئة لفن ما بعد الحداثة يتوسع جينكس في فحص النموذج الأسلوبي الحداثي في العمارة فيرى انه أسلوب يقوم على مبادئ "الوحدة" و"البساطة" و"الوظيفية". وفي مقابل هذا الأسلوب تبنت ما بعد الحداثة مبدأ "التشظي والتنافر" وطرحت من خلالها أسلوبا يتخلى عن النموذج المثالي القديم لـ"العمل الفني المكتمل المتكامل، الذي لا يمكن الإضافة إليه أو الحذف منه دون الانتقاص من قيمته (كما يصف البرتى) ويطرح بدلاً منه نموذجاً لعمل فني يحقق ترابطاً صعباً وكلية عسيرة من خلال "التنافر" و"التشظي"[١٤]، فمن خلال فن العمارة وظفت هذه المبادئ في بقية الفنون كالرسم والموسيقى والسينما والتلفزيون والاداب والمسرح، إذ يمكن الإشارة إلى أبرز التقنيات التي امتاز بها فن ما بعد الحداثة والتي يرصدها جينكس بـ"استخدام المحاكاة الساخرة (Parody)، والحنين إلى الماضي نوستالجيا (Nastalgia)، وخلط الأساليب والخامات (Pastiche) إلى جانب تقنية استعارة أحداث من الماضي (anamnesis) أو استثارة ذكريات معينة (Suggested recdlpction) أو استخدام قصص رمزية غامضة المعنى (enigmatic allegory) أو الإيحاء بقصة (Suggested Narrative) [١٥]، فضلاً عن "أكثر التقنيات تفشيا في فن ما بعد الحداثة هي استخدام الشفرة المزدوجة (Double– Coding) والتورية الساخرة (Irony) والغموض أو التباس المعنى والتناقض، والاتساق القائم

على التنافر (هارمونية النشاز) والإسهاب والتضخيم، وقلب الترتيب المألوف لكلمات الجملة"[١٦]، شكلت هذه التقنيات ملامح اتجاه ما بعد الحداثة في تقويض المفاهيم التقليدية السائدة لنسيج البنية الدرامية، ومقترحة مقاييس جديدة في طبيعة معالجة لغة العمل الفني والقراءة المتعددة المعاني، وتداخل الأشكال والصور، مما احدث تغييراً ملموساً في تكنيك جمالية الكتابة الدرامية المسرحية وجمالية العرض، اذ لم يعد هناك شكل ثابت لبنية نسيج عناصر المسرحية من حبكة وحكاية وتجسيد الشخصيات، ورسم المناظر، وإيقاع الصراع والنغم، مما أسهم في ابتكار شكل جديد معتمداً تكويناً مركباً، إذ "يعد كل من فورمان وولسن جزءاً من تقليد شكلاني جديد في المسرح الأمريكي البديل الذي تقلب فيه الأفكار التي تعنى بالتركيب والتكوين ويسعى إلى جعل المشاهدين يدركون العناصر الشكلية، لقد أصبح المسرح طقساً من طقوس الخيال، لم يعد يعنى بسرد قصة ما، بتصوير شخصية أو بالتصريح بمناظرات اجتماعية وسياسية، ولكنه يعنى بتوضيح أنماط صورية يمكن لها أن تتغلغل عميقاً في العقل الباطن"[١٧]، فقد كتب (ريتشارد فورمان (Richard Forman) مسرحية (وجه ملائكي عام ١٩٦٨م ومسرحية (اشباع رغبات الجماهير: عرض يشوه ما يصوره، ١٩٧٥م) وكتب (روبرت ويلسون) مسرحية (صوفيا = (حكمة) الجزء الثالث ١٩٧٢).مسرحية (اوبرا ملك اسبانيا ١٩٦٩) ومسرحية (حياة سيجموند فرويد ١٩٦٩)، ومسرحية (نظرة شخص اصم ١٩٧٠) ومسرحية (حياة جوزيف ستالين ١٩٧٣) ومسرحية (رسالة إلى الملكة فيكتوريا ١٩٧٤) ومسرحية (قيمة الإنسان بالدولار ١٩٧٥) ومسرحية (اينشتاين على الشاطئ ١٩٧٦). موظفين التركيب والتكوين في تقديم عروضهم المسرحية إذ "إنها بلورت العديد من أساليب القطع والتشظي التي تميز عروض ما بعد الحداثة كذلك يمكن أن نقارن أعمال فورمان وويلسون بعدد من العروض المختلفة التي شقت مسارات جديدة في أساليب العرض المسرحي وفن الرقص"[١٨]، إذ يعمل (فورمان) على وفق الوحدات المستقلة، كل وحدة منعزلة بذاتها وكذلك يوزع مفردات ديكورية واكسسوارية غير متجانسة ويوزعها في الفضاء المسرحي وكأنها أدوات يستخدمها الممثل إثناء حركته على الخشبة بطريقة لا منطقية إذ "يستخدم أثاث المسرح ولوازمه من الناحية التقليدية لتخدم الممثل أو لتعزيز التصميم المسرحي. غير أن أشياء فورمان لها وظيفة مستقلة ، فهي تتدلى منعزلة في الفضاء ، ليس لها منطق أو غرض ولكنها طارئة" [١٩] مما يجعل من المتلقي يمعن النظر ويكون علاقات على وفق ذهنيته فيلاحق الحدث وفقاً لما يشكله من انطباعات وتفسيرات هو يضعها فينتج معاني من خياله ويصنع علاقات من وحدات (فورمان) المستقلة وينسج من غير الترابط لغة ، ولكي يحفز (فورمان) هذا التواصل عند المتلقي ، فهو يهشم اللغة بوصفها منطوق لفظي ببديل بصري يحرك ذهنية المتلقي على وفق نظرية التداعي وهو ما فعله في مسرحية: إشباع رغبات الجماهير: عرض يشوه ما يصوره اذ "يتناول نمط تفكير المتفرجين ويتأمله مليا. ثم يقترح عليهم أن يجربوا التفكير مستخدمين منهج التداعي .. فكل فكرة تصاحبها نفحات ظاهرة ، وهذه النفحات الظاهرة هي صور ذهنية ، قد لا تكون دائماً صوراً بصرية ، ورغم ذلك فوجودها مؤكد"[٢٠] ، وبهذا التداعي ينفتح فورمان على الجمهور ويجعل منه شريكا تفاعليا عبر التداعي ، انه يجعل الصور تتدفق ذهنياً عند المتلقي ويتحكم في حركتها بحسب صيرورة الحدث واللا منطق الذي يدفع المتلقي على إعطاء تفسيرات تأويلية ، وهو ما فعله في مسرحيته ذاتها (إشباع رغبات الجمهور : عرض يشوه ما يصوره) " فان العرض بدوره يقدم لنا مشاهد غامضة ملتبسة ويغير مساره ومنطقة مراراً ، ليدفعنا إلى التساؤل " [٢١] ، وهكذا يبقي المتلقي يراقب ويحلل ويضع الأسئلة ويجيب عليها تبعاً لتغير وتدفق المشاهد عند (فورمان) في حركة لا نهائية تشمل كل مفاصل منظومة العرض المسرحي اذ يعمل (فورمان) على "تنظيم توالي عناصر العرض زمنياً وتوزيعها مكانياً

يستهدف إحباط أي محاولة لبناء صورة موحدة ، فان تشكيل المساحة المسرحية المخصصة للأداء يكشف بدوره عن خيارات وأهداف (فورمان) فوظيفة الأثاث والمهمات المسرحية في هذا العرض (اشباع رغبات الجماهير) هي إبراز وتأكيد التصميم الأساس للمساحة المسرحية ، وزيادة في التأكيد أضاف (فورمان) حبالاً مشدودة بعرض المسرح تشبه خطوط الرسم البياني ، يستخدمها الممثلون في تأكيد وخلق ، أطر وبؤر اهتمام مختلفة" [٢٢] فهو يؤكد على عدم الثبات في اللغة والمكان بل ويذهب إلى ابعد من ذلك فانه يشظي الشخصيات عبر تقطيع الحوار وتشتيته ويجعل من الجمل الحوارية تنافرات لغوية من مصادر صوتية مختلفة" لضمان بقاء الجمهور واعياً عن متتالية الأحداث والصور التي يقدمها العرض بتسجيل حوار الممثلين الأربعة الرئيسين على شريط بحيث ينطق كل منهم بكلمة منفصلة في تتابع مستمر بغض النظر عن الكلمات المخصصة لأدوار كل منهم في النص ، ثم قام بتوزيع أصوات الممثلين الأربعة على أربع سماعات منفصلة بحيث انفرد صوت كل منهم بسماعة منفصلة ثم وزع السماعات الأربع على الأركان الأربعة لقاعة المتفرجين"[٢٣] ، وبهذا يشظي البؤر الصوتية وكذلك البؤر التي يتحرك فيها الممثل (الجسمانية) وعبر هذا التوزيع يخلق توازن بصري على الرغم من تشظيته للبؤر على خشبة المسرح التي تتغير هي الأخرى تبعاً لحركة الزمان والمكان التي يرسمها (فورمان) طيلة العرض "فانه يسمح بتغير معالم الأداء بصورة مستمرة ، بما في ذلك تحويل عمق المساحة من اثنتي عشر إلى خمسة وسبعين قدماً كما فعل في عرض (إشباع رغبات الجماهير) "[٢٤] ، وبهذا يكون (فورمان) يتبع نسقاً جمالياً يعتمد اللاثبات والاتساق القائم على التنافر (هارمونية النشاز) بإطار ملحمي إذ "إن مسرحيات (فورمان) كلها منجزة على وفق المعادلة نفسها متجنباً الثيمات المركزية ومصوراً سلسلة الصور الراكدة التي لا علاقة لها بالمسرحية"[٢٥].

إن الخطاب الجمالي الذي يحققه (فورمان) من خلال تشظي الصور والقصص وتحريك مساحة خشبة المسرح بتكبيرها وخلق بؤر بصرية – سمعية – حركية عن طريق التتابع وجعل المتلقي يلاحق تدفق المشاهد والأحداث ويرصد حركة الممثل ويفسر معاني الشكل، يجعل من التقنيات (فورمان) طاقة جمالية ساخنة يمكن أن توظف في عروض مسرح الطفل وتجعل منه حافز على جعل المتلقي (الطفل/المتعلم) قادر على التفكير الخلاق وإعطاء الحلول عبر المتعة والتسلية، لاسيما مع ما يمكن أن تخلقه مرونة التقنيات الجمالية من عوالم سحرية وفنتازية وغرائبية في الشخصيات والأحداث والمكان والزمان واستحضار انساق غير متجانسة في العرض المسرحي.

أما ما فعله (روبرت ويلسون) في تجسيد خطابه الجمالي فهو يعتمد على "الاستاتيكية الصورية pictorisl ، والخطوات البطيئة ، والتشكيل الصارم ، والتناقض بالنسبة لويلسون هو أساس المسرح ، فنجد عرض نظرة الرجل الاصم Deaf Man Glahce الذي قدم عام ١٩٦٩ كان (ويلسون) يسعى إلى تجنب إغلاق المعنى أو فرض أي تأويل معين وذلك حتى يترك للجماهير المساحة لكي يصلوا إلى النتائج الخاصة بهم"[٢٦] ، وهي هنا بمثابة المساحات البيضاء التي يتركها النص والعرض لكي يملؤها المتلقي على وفق تفاعله مع الصورة المشهدية ، فيحقق هدف المسرح في المشاركة والإمتاع والتعلم ، وهذه المساحات يتركها ويلسون نتيجة "الخبرة التي اكتسبها من خلال عمله مع اثنين من أوائل من تعاونوا معه : أولهما أصم وأبكم ، وثانيهما يعاني من تلف في خلايا المخ ، وأثناء عمله معهما على إحدى أشكال العلاج الدرامي ، لاحظ أن الأصم الأبكم كان يلتقط الأصوات في شكل اهتزازات وانطباعات داخلية ، كما مال لأن يفكر في إطار الصورة المرئية ، وبالمثل قام الشخص الآخر بخلق منطق تصويري graphic

وذلك من خلال الصيغة السمعية للكلمات ، بشكل مستقل عن دلالتها المواضعاتية"[٢٧] ، وبهذا قد اعتمد تكنيكاً يقوم على التشكيل البصري المشفوع بالحركة والصوت إذ "يتجسد منهج ويلسون في مسرحيات: نظرة الرجل الأصم والذي شكل جزءا من الأساس الذي قام عليه عرض جبل كا ، وشرفة جاردينيا . وبنية هذه المسرحيات موسيقية الطابع بمعنى أن الفعل هنا يقوم على التنظيم المعماري للأصوات والكلمات والحركة، بشكل تعاد فيه طرح الصور أو تنويعها بحيث تشكل موتيفات معينة، وعلى مستوى من المستويات يعد إيقاع الصور واختيارها انعكاساً مباشراً لانساق التفكير النفسانية وعلى مستوى آخر صيغ العرض بحيث يستثير حواس المتفرج"[٢٨].

انه يصور اللامرئي بوصفه السر الكامن والمضمر، فيجسده بحسب تصورات لا تعتمد المنطق العقلي بل تعتمد الخيال في سبر أغوار النفس، بتأمل ويطلق مكبوتاتها فـ "تصبح الخشبة بمثابة إسقاط لحالات داخلية غير سوية abnormal تكتسب تأثيراً تخيلياً إلى المدى الذي تستثير معه أشكال الفنتازيا اللاواعية لدى المتفرج، أن الهدف علاجياً وهو أن ينفتح الجمهور على الانطباعات الداخلية ومن ثم تصبح المحصلة هنا كولوج سمعي بصري عن صور حلميه الطابع"[٢٩]. وهنا يشير الباحث إلى أهمية توظيف الخطاب الجمالي لـ (ويلسون) في عروض العلاج بالدراما والتي تشكل نسقاً من انساق الدراما التعليمية والتي هي جزء من نشاطات مسرح الطفل لاسيما وان (ويلسون) "يرى في طبيعة وإيقاع هذا الأسلوب في الأداء وسيلة للكشف عن العديد من الشاعر المعقدة والمعاني المركبة التي لا نلحظها عادة"[٣٠]، إذ تتحرر المكبوتات بعد أن يخوض المتلقي تجربة مشاهدة العرض والتعايش معها والاستجابة لتأثيرات الفعل الدرامي كحالة مشابه للتطهير إذا لم يكن هو المعنى الحقيقي للتطهير.

يتعامل (ويلسون) مع الضوء بوصفه يعتمد المسرح البصري فقد أفاد من التطور التكنولوجي للإضاءة و"بما سماه الضوء النحتي في الهواء، الخطوط العريضة للضوء تنتقل خلال الفضاء، وخلال الرذاذ أو الدخان، فقد وجد (ويلسون) طريقة لاستخدام الضوء كدال مركزي يكون بديلاً عن الممثل"[٣١] . وهو ما فعله (ويلسون) في مسرحية (اينشتاين على الشاطئ ١٩٧٦) فـ "كان بارزاً أكثر من غيره هو ذلك المشهد من (انشتاين) عندما يحل الضوء محل الممثل كلياً وأصبح هو الفعل ، ولمدة نصف ساعة تقريباً أدهش الجمهور الذي كان يشاهد شعاعاً ابيضاً بارداً يرتفع الى اعلى من موضع افقي في مسرح خالي وكأنه معلق في السماء ، ولا نبالغ اذ نقول ان عمل (ويلسون) موجود في البعد الضوئي مكانياً وزمانياً"[٣٢] ، وهي تقنية جمالية فاعلة في خلق اجواء على خشبة المسرح مهم جداً توظيفها في عروض مسرح الطفل لما فيها من تعبيرية في خلق مناخات غرائبية وعجائبية مدهشة.

يذهب (ويلسون) بخطابه الجمالي الى مناطق خارج إطار المسرح التقليدي، ويجعل من العرض المسرحي على شكل رحلة في مساحات واسعة ولعدة أيام يشارك الجمهور في الرحلة والأحداث، وهو ما فعله في مسرحيته (جبل كا) oertuer tokoa mountan (١٩٧٢) "بوصفها تمثيلاً يعود إلى المسرح البيئي ، انتشر التمثيل على سبعة جبال وليستمر سبعة أيام بلياليها كان معظم التمثيل ارتجالياً وخطط لـ "ابتكار" شيء يشترك فيه المشاهدون كلهم. كان الجبل مغطى بالأنواع البدائية الأسطورية: سمكة، حوت، سفينة نوح، ديناصور، وحصان طروادة، وفي مكان على المنصة كان رجل يترنم بألفاظ غير مفهومة، كان على المشاهدين أن يرافقوا (ويلسون) في رحلة إلى العقل الباطن – لأن هذا النوع من الدراما النفسية يقود الى النفس – ورحلة بالمعنى الحرفي للكلمة، أي رحلة في أعالي الجبل خلال طبيعة من العلامات والأحداث"[٣٣].

إن اكتشافات (ويلسون) الجمالية حققت قفزة نوعية في شكل وطبيعة العرض المسرحي لاسيما في تكنيك الإضاءة وتوظيف المسرح كعلاج نفسي فضلاً عن الانفتاح الزماني والمكاني للعرض المسرحي وأصبح على شكل رحلة استكشافية للبيئة وهو ما يشكل كشفاً تعليميا دراماً وجمالياً متقدماً يفيد منه مسرح الطفل في تقدم عروض مسرحية عبر التنقل في الأماكن والتعرف عليها ميدانياً فضلا عن أن تكون الرحلة داخل العرض والانتقال عبر الأزمنة إلى أمكنة وعوالم جديدة والإفادة من تكنيكات ويلسون الجمالية في رسم الصورة المشهدية المبتكرة ،مما يحقق المتعة والتعلم وفيها من الإثارة ما يحقق استجابات فورية وتنويرية لتسهم في النمو الفكري واستيعاب المعلومات لاسيما وان المعلومات التي يتحصل عليها (الطفل) في مثل هكذا عروض ستكون بالتماس المباشر والمعايشة للحدث بوصفه مشاركا فاعلاً فيها من خلال تواجده في المكان ويعيد الذاكرة الزمنية لتتواءم مع الذاكرة الآنية (الهنا-الآن) فيكون في قلب الحدث.

المبحث الثاني- الخطاب الجمالي في مسرح الطفل

ان العناية بالطفل بوصفه لبنة أساسية في بناء البنية التحتية للمجتمع، باتت من الأولويات التي تسعى إليها جميع بلدان العالم وعلى مختلف الأصعدة، الفكرية والثقافية والاجتماعية والأخلاقية والتربوية، فضلاً عن المهمة العليا التي تجعل منه إنسانا خلاقاً مبدعاً يمتلك خيالاً واسعاً عبقرياً يمكنّه من إضاءة آفاق العلم والتكنولوجيا ويسخّرها في خدمة البشرية، من خلال الفن وهو أحد هذه الطاقات الخلاقة التي ترتقي بخيال (الطفل/ المشاهد) في عوالم من السحر والفنطازيا فتتفتح قريحته لينتج جمالاً تنصهر فيه خلجاته ووجدانه، فالموسيقى والغناء، والرسم، والسينما، والمسرح فضاءات إبداعية ينهل منها (الطفل/ المشاهد) العلوم والمعرفة والتربية بسلاسة تعتمد المتعة والإمتاع، لا التلقين والإرشادات الجافة المباشرة المنفرة.

إن ما يمتاز به المسرح هو ذلك اللقاء السحري المباشر الذي يحرّك ويفعّل الحواس ويجعلها في حالة تواصل عبر استقبالها لبواعث الإشارات الدلالية المباشرة في معناها، والموحية، من خلال صورة مشهدية ترفل بالحياة وتسطع أنوارها المضيئة ، وتفعل الموسيقى فعلها الأثيري، فتنفذ في الروح فيتسامى معها (الطفل/ المشاهد) مستجيباً لخطاب الجمال بمتعة وشغف لتحدث أثرا سلوكياً وتراكماً معرفياً "فالخبرة الجمالية، تشير إلى مجموعة العلاقات الفنية التي تؤثر على انفعالات الرائي او "المتذوق" وحواسه فتهزه، وتبصّره بقيم جديدة في الحياة"[٣٤]. ولهذا صار لزاماً ان يتشكل مسرحاً للطفل يتناسب ومتغيرات الحياة وتطورها، فضلاً عن إيجاد وسائل اتصال مسرحية فيها من الدهشة ما يحقق أقصى غايات الخطاب الجمالي المسرحي في التعليم والإمتاع عبر اتجاهات مسرح الطفل، وبما يناسب المراحل العمرية المختلفة للطفولة إذ "تقول مديرة المسرح – اورسولا فرانواغ – بالمانيا: (هدفنا عندما نقدم عرضاً مسرحياً للأطفال هو أن نمثل هكذا بحيث نعرض العالم أمام الأطفال كما يرونه: إن الأكثر أهمية بالنسبة للممثل هو تقويمه لنوعية الجمهور الذي يمثل له، ومعرفته لتقسيمات نشأته العمرية)[٣٥]،وما تمتاز به كل مرحلة من استجابات، وبالشكل الآتي:

١- "مرحلة الواقعية والخيال المحدود: وتشمل الأطفال الذين تتراوح أعمارهم بين ثلاث وخمس سنوات.

٢- مرحلة الخيال المنطلق: وتشمل الاطفال الذين تتراوح أعمارهم بين (ست الى ثماني سنوات).

٣- مرحلة البطولة: وتشمل الأطفال الذين تتراوح أعمارهم بين تسع إلى اثنتي عشرة سنة.

٤- مرحلة المثالية: وتشمل الأفراد الذين تتراوح أعمارهم بين اثنتي عشرة إلى خمس عشرة سنة"[٣٦].

من الجدير بالذكر لا يوجد حد فاصل يعمم لكل الأطفال في الانتقال من مرحلة الى اخرى فاختلاف البيئات والجينات الوراثية وعوامل النمو كلها مؤثرات في ان يكون هناك تداخلاً في انتقال الطفل ما بين مرحلة وأخرى، ولهذا جاء التحديد ليأخذ شكل التعميم.

١- مرحلة الواقعية والخيال المحدود (٣- ٥):

تتخذ هذه المرحلة من بيئتها المحيطة والمحدودة منطلقاتها التأسيسية، فالطفل يرصد حياة المنزل وعائلته، "الأطفال في هذه السن يعتبرون اصغر من أن يتحملوا عرضاً كاملاً إلا إذا كان المشاهدون قلة أو كانت المسرحية تدعو للمشاركة الخلاقة"[٣٧]. فاستجابة الطفل تتشكل من خلال محاكاة ما يشاهده، إذ تمتاز هذه المرحلة بأنه يقلّد الآخرين بكل تفصيل دون ان يميز فيما إذا كان الموضوع خيراً أو شراً، فـ"الأطفال في هذه الفترة يفكرون بأيديهم وأرجلهم أكثر مما يفكرون بعقولهم"[٣٨]. فتكون تفصيلاتهم لممارسة اللعب ومتابعة الأشياء لاسيما من خلال العروض المسرحية التي تتوافر فيها الاشتراطات الآتية:

أولا: تعتمد أساسا على الحركة أكثر منها على الكلام.

ثانياً: تجري في عالم الحيوان والطير.

ثالثاً: تستخدم العرائس.

رابعاً: تستخدم الرسوم المتحركة والكرتون.

خامساً: أن تكون مبسطة واضحة تعتمد على محسوسات .

سادساً: ان تكون مشوقة.

سابعاً: فيها نوع من الإبهار بالألوان والإضاءة والأشكال"[٣٩].

لهذا يفضل في هذه المرحلة تقديم عروض مسرحية للطفل لا تعتمد اللغة، إذ تجذبهم الألوان والحركات والأصوات لاسيما أصوات الحيوانات، ويفضل في تقديم المسرحيات الموضوعات التي فيها مظاهر الفرح والتشويق "بعيداً عن كل ما ينطوي على إثارة مخاوف الأطفال كقصص الجان والعفاريت وقصص العنف والإجرام"[٤٠].

لأنها من الممكن أن تشكل أثرا سلبياً وهو في مراحل نموه الأولى فالحاجة إلى تحفيزه لكل ما هو نشاط ايجابي يكون هو الأبلغ والأكثر جدوى كي ينمو على أسس سليمة محباً للمسرح ويقبل عليه بشغف.

٢- مرحلة الخيال المنطلق (٦- ٨) سنوات:-

يصف هذه المرحلة (م.جولدبرج) بأنها "فترة إرساء القواعد وتمثيل الأدوار، فالطفل في هذه المرحلة يكون قد انتهى من التحكم في جسمه، ويستطيع أن يحرك أشياء صغيرة ويستمتع بهوايات ومجموعات وبعض الألعاب"[٤١]. مما يعني انه يحظى بشيء من الاستقلالية فيحاول ان يختبر الأشياء بنفسه فقد خرج من محيطه الأول المنزل.

إذ بدأ خياله بابتكار ألعاب وممارسات يحاول فيها ان يضع ضوابط وقواعد "بسبيل التعرف الى قوانين الكبار وتطلعاتهم فإنهم يحاولون تطبيقها على ألعابهم"[٤٢]، وهذا يعني أن خيال الطفل أصبح جاهزاً لتقبل ما هو خارج عن الواقع وغرائبي مما جعله "يتطلع بخياله إلى عوالم أخرى تعيش فيها الحوريات الجميلة والملائكة والعمالقة والأقزام في بلاد السحرة والأعاجيب"[٤٣]. وبهذا يمكن إدراج المواصفات التي يجب أن تتوافر عليها العروض المسرحية لهذه المرحلة بالآتي:

"أولا: ان تكون خيالية.

ثانياً: أن تكون مستمدة من البيئة الاجتماعية.

ثالثاً: تحتوي على نوع من المغامرات.

رابعاً: تحتوي على أسلوب واضح وفكرة بسيطة وفيها شيء من التوجيه التربوي والاجتماعي"[٤٤].

وبناءاً على ما تقدم يكون الطفل مستعداً لتعلّم واستقبال المعلومات في هذه المرحلة على ضوء ما يكتب ويقدّم له.

٣- مرحلة البطولة (٩ – ١٢) سنة:

إن السمة الغالبة في هذه المرحلة هي المسرحيات التي فيها مغامرات يخوض غمارها أبطال، فالأطفال "يحتاجون إلى مسرحية مثيرة تشتمل على حكاية فيها أحداث ومغامرات مشوقة. وتثيرهم حماسة الأبطال الذين يقومون بأعمال جريئة ويتحاشون الأخطار في أحرج اللحظات"[٤٥]، إذ تظهر لديهم حب القيادة وان يكونوا مفيدين للمجموعة ويبحثون عن التفوق والبروز من خلال ما يمتلكون من مهارات ومعلومات فـ"الأطفال في هذه السن يقرؤون أكثر من أي فئة أخرى، إنهم يختارون قصص المغامرات وقصص الرحلات الصعبة، ويحبون التاريخ الطبيعي والفكاهة والمفاجآت"[٤٦]. وبهذا يمكن إدراج المواصفات التي يجب ان تتوافر عليها العروض المسرحية لهذه المرحلة بالآتي:-

أولا: "المسرحيات طويلة ذات مناظر كثيرة يمتزج فيها الخيال بالحقيقة وتنتهي بانتصار البطل ومعاقبة الشرير"[٤٧].

ثانياً: أن تتوافر المسرحيات على "قصص الشجاعة والمخاطرة والعنف والقصص البوليسية والمغامرات وقصص الرحالة والمكتشفين"[٤٨]. فقد تشكل للأطفال في هذه المرحلة إمكانية اختيار الموضوعات التي يودون متابعتها والتفاعل معها لاسيما التي فيها أحداث مثيرة ومشوقة.

٤- المرحلة المثالية (١٢- ١٥) سنة (المراهقة) أو (الرومانسية):-

إن مثالية هذه المرحلة تكمن في انتقاليتها ما بين مرحلة الطفولة إلى مرحلة المراهقة، ترقباً لمرحلة البلوغ والنضج، فـ"من الصعب أن نصف الأفراد في هذه المرحلة بأنهم أطفال. إن الأولاد هم مراهقون يحاولون أن يصلوا إلى مرحلة النضج، فهم يحملون مسؤولية أفعالهم بشكل متزايد، ويحاولون أن ينموا في أنفسهم القدرة على التنظيم الذاتي كي يقوموا بهذه المسؤوليات"[٤٩]. فالنضج الذي وصل إليه أفراد هذه المرحلة يسمح لهم بـ"مشاهدة الدراما التي قد تناسب الكبار والتي يحسن أن تمتزج المغامرة بالعاطفة، وتقل الواقعية فيها وتزيد المثالية"[٥٠] وهو أفضل ما يجب أن تمتاز به مسرحيات هذه المرحلة.

وبناءاً على ما تقدم برزت جماليات مسرح الطفل لتلبي حاجاته ورغباته وتسهم في تكامل شخصيته وتعزز ثقته بنفسه وبالمجتمع وترفع من ذائقته الجمالية بخطاب بصري – سمعي – حركي، وحسب الاتجاهات الفنية لمسرح الطفل، إذ "يمكن حصر النشاط المسرحي المقدم للأطفال من خلال المسرح المحترف أو العام بالأشكال الآتية:-

١- المسرح البشري.
٢- مسرح العرائس.
٣- مسرح المزاوجة بين البشري والعرائس.
٤- مسرح خيال الظل"[٥١].

مؤشرات الإطار النظري

١- يسعى الخطاب الجمالي لما بعد الحداثة إلى جعل المتلقي يدرك العناصر الشكلية بوصف المسرح أصبح طقسا من طقوس الخيال ، يعنى بتوضيح أنماط صورية يمكن لها أن تتغلغل عميقا في العقل الباطن .

٢- تتميز جمالية عروض ما بعد الحداثة في بلورت العديد من أساليب القطع والتشظي .

٣- تتناول عروض ما بعد الحداثة نمط تفكير المتلقي عبر الانفتاح عليه تفاعليا على وفق نظرية التداعي .

٤- تعتمد جماليات ما بعد الحداثة تكنيك الغموض والالتباس وتغيير مسار ومنطق الحدث لدفع المتلقي على التساؤل والمشاركة في صيرورة الحدث .

٥- يعتمد الخطاب الجمالي في مسرح ما بعد الحداثة على اللاثبات والاتساق القائم على التنافر (هارمونية النشاز) تجنبا للصور الراكدة التي تحبط تدفق الأفكار والتواصل مع المتلقي والحدث والصورة المشهدية.

٦- تعمل جمالية مابعد الحداثة على جعل العرض بمثابة إسقاط لحالات داخلية غير سوية تكتسب تأثيرا تخيليا الى المدى الذي تستثير معه أشكال الفنتازيا اللاواعية لدى المتلقي كنوع من أنواع العلاج النفسي .

٧- تحقق إمكانية جعل العرض على شكل رحلة استكشافية بتكبير المساحة مكانيا وزمانيا .

الفصل الثالث- إجراءات البحث

يعرض الباحث الإجراءات التي سيتبعها لتحقيق هدف البحث اذ سيحلل عينة البحث وهي مسرحية الصبي الخشبي (بينو كيو) والتي تسنى له حضور ومشاهدة العرض مباشرة في (روسيا) بوصفها تشكل عرضا مسرحيا اعتمد جماليات الإخراج المسرحي لما بعد الحداثة وهو عرض مسرحي يعتمده المسرح في (موسكو) كريبرتوار مستمر .

اسم المسرحية : الصبي الخشبي (بينوكيو) وبالغة الروسية (بوراتينه)
اسم المؤلف : الكسي نيكولايف تولستوي ،عن قصة الكاتب الايطالي : كارلو كولودي .
اسم المخرج : فنانة الشعب الروسي :تريزا دوروفا
مكان العرض : روسيا- موسكو
اسم ممثل شخصية الصبي الخشبي : رانيل بوكدانوف ، وقسطنطين راسكاتيف .
اسم ممثل شخصية بابا كارلو (الحطاب) : خادم الفن لروسيا ريفيكين وقسطنطين ليشينكو .

حكاية المسرحية :

تتناول مسرحية الصبي الخشبي حكاية دمية خشبية صنعها الحطاب من قطعة خشب سحرية ، كلما أراد أن يبيعها تعود إليه ويسمعها تتحدث ، فيشكلها على شكل صبي خشبي .

تخوض هذه الدمية سلسلة من المواقف الخطرة التي تصل إلى حد أن تلقى حتفها ، وذلك بعد أن خرج (بينوكو) عن طوع أبيه صانعه الذي ينصحه في بداية حكاية المسرحية أن يلتزم المعرفة والكتاب ليتعلم الحياة لكن شخصية الصبي الخشبي المتمردة المحبة للأكل والشرب والنوم ترفض هذه النصيحة ويذهب إلى المرح واللعب واللهو ويرفض الدخول إلى المدرسة ، وظف المؤلف في هذه المسرحية تكنيك الحكايات القصير المنفصلة ، والتي تترابط ضمن شبكة علاقات خفية وصولا للذروة ثم الحل ومن هذه الحكايات والتي تتضح من سياق العرض :

١- حكايته مع أبيه وكيفية إتمام صناعته منذ اللحظة الأولى التي كان فيها مجرد قطعة خشب لا ملامح لها .
٢- حكايته مع الحشرات الموجودة والساكنة داخل وخارج بيت الحطاب .
٣- حكاية صراعه مع صاحب السيرك
٤- حكاية وقوعه في شرك بيت العناكب السامة .
٥- حكاية مع السلحفاة التي هي في القصة الأصلية (الحورية الزرقاء) .
٦- حكاية وقوعه بيد اثنان من المحتالين ،القط والثعلب .
٧- حكاية حصوله على المفتاح الذهبي الذي يفتح به باب مدينة العلم والمعرفة وعودته الى الكتاب والى أحضان أبيه .

في الحكاية الأصلية ينتهي الصبي الخشبي مشنوقا ، الأمر الذي عالجه المؤلف الروسي (الكسي بيكولايف) في رؤية إبداعية مغايرة متفائلة وبما ينسجم وأهداف مسرح الطفل في الابتعاد عن صور العنف.

تحليل العرض :

منذ بداية المشهد الأول تضعنا المخرجة الروسية (تريزا دروفا) في عالم يصعب توصيفه من الوهلة الأولى . إذ نجد هيكلا من الخشب في إشارة موحية إلى انه بيت الحطاب فقد صمم بذكاء فهو على الرغم من شكله التجريدي ، لكن بنفس الوقت يمتلك دلالات وكأنه بحجم خشبة المسرح ، فضلا عن ذلك يبدو انه يحتوي خلف ذلك التجريد والتقشف غرفا وصالات واسعة تخفي خلف جدرانها أسرار لم تكشف بعد ، وتفصح لنا باستخدام تقنية خيال الظل كيفية صناعة الصبي الخشبي داخل هذا المكان(البيت) الصغير شكلا الكبير في المعنى والمضمون والذي سيتكشف لنا عبر مجريات سير أحداث المسرحية ، فكل شيء مدروس بدقة ، مما يضع المتلقي داخل طقس من طقوس الخيال فلا يكاد يجد حد فاصل بين شخصية الحطاب الواقعية وشخصية الصبي الخشبي الغريبة ، الذي يبدأ بالحركة على طريقة السوبر ماريونيت التي اقترحها (كوردن كريج) . وما ان يغادر الحطاب حتى تظهر شخصيات هي اغرب من الصبي الخشبي ذاته وهي ثلاثة من الحشرات التي تقطن سطح بيت الحطاب وبحوار يعتمد الإيقاع الموسيقى المنغم يدور بين الحشرات التي رسمتها المخرجة معتمدة على تقنية الغروتيسك أي الربط بين الإنسان والحيوان، وكأنها في مشهد ترحيبي في القادم الجديد والتي تحاول أن تقدم له بعض النصح في مشهد بلغ من الجمال في اكتمال الصورة بعد أن وظفت المخرجة الموسيقى مع الحوار وحركة الممثلين وتبديلات الإضاءة جعلت من طابع المشهد طابعا موسيقي يقوم على التنظيم المعماري للصوت القادم من الفرقة الموسيقية التي ترافق العرض والواضحة ضمن الصورة المسرحية ، وترسم الفعل المسرحي لتخرج الحشرات الثلاثة وهي تغني وتصدح أصواتها بغناء اوبرالي ساحر،يستثير حواس المتلقي ، لعبة فرقة الاوركسترا التي صمم لها مكان مرتفع في أعلى المسرح لتشكل خطا أفقيا موازيا لخشبة المسرح دورا بارزا في تناغم المشهد ، وما تلبث أن تقطع الحدث فجاءة لتكسر أفق

التوقع وحالة الاسترخاء وإذا بدخول جرذ في مشهد يلفه الغموض والالتباس لما يريده هذا الجرذ من الصبي في صراع محتدم تفعل الاوركسترا فعلتها في شد المشهد وتصعيد قوة الصراع لينتهي الاحتدام الأول للصبي الخشبي بتدخل أبيه (صانعه) فقد استطاعت المخرجة في هذا المشهد أن تصنع اتساقا قائم على التنافر على مستوى الشخصيات المتصارعة في المشهد (الجرذ)،(الصبي) ، لتأخذنا في رحلة عبر تكبير المكان وتنقل الصبي الخشبي في رحلته التي بدأت بعد أن تمرد على نصيحة أبيه في أن يأخذ بالكتاب والعلم منهجا له .

إذ ترسم لنا الغابة بسحرية شاعرية عبر الإضاءة النحتية في الهواء والذي تقاطع مع رذاذ الدخان لتفتح الخشبة إلى أقصى مدياتها ويصبح المسرح على شكل منظور من صفيين من الأشجار في صورة تقود المتلقي إلى العالم المجهول المليء بالغموض و المفاجأة ليسقط الصبي الخشبي في شرك العناكب السامة . التي تظهر من عمق المجهول وتحجز الصبي الخشبي في بيت تنسجه بخيوطها على أمل أن تقضي عليه في مشهد غرائبي مثير ومفزع استطاعت المخرجة (تريزا) أن تصور تشظية البؤر الصوتية للموسيقى والحركية للمثلين جعلت من المتلقي يشعر بأنه هو الذي تداهة تلك العناكب المتوحشة الغروتسكية الشكل بمشهد منضبط حركيا متدفق جعلت من الموسيقى والإضاءة تفجر الموقف دراميا وكأننا في حقل ملغم بالعناكب السامة في الوقت ذاته بسبب الرعب الذي تبثه العناكب في نفس الصبي الخشبي ، وتضعه في قفص تنسجه من خيوطها وتلفه حوله ليبقى سجين العناكب وفي انتظار مصيره المحتوم . وعن طريق الصدفة يعثر عليه أثناء من عتاة النصابين المحتالين والمطاردين من الشرطة والمتنكرين أيضا بطريقة غروتسكية إذ إن الأول قط (رجل) والثاني ثعلب (امرأة) يخرجانه من شرك العناكب ليستغلونه بالعمل معهم وما أن تداهم الشرطة حتى يتخلون عنه بمكرهم وتطارده الشرطة ، وهنا تفعل المخرجة أجنحة المسرح بإدخال ستة مناظر جانبية متحركة بانسيابية عالية لتحول الغابة إلى مدينة ضاجة بالطرقات مخللة الصورة جاعلتها صورة متحركة لإثبات فيها ما إن تصل إلى شكل معين حتى تبدأ برسم شكل جديد حتى تقبض الشرطة على الصبي الخشبي وترمي به في النهر، وهنا الانعطافة في الرؤية الإخراجية الإبداعية للمخرجة إذ تحيل المسرح والصالة إلى مكان واحد غير منفصل فتحول مقدمة المسرح البروسينيوم إلى نهر وتستخدم الكاميرات بالتصوير المباشر لنقل الصورة على جوانب جدران الصالة وكأننا جميعا في البحيرة مع الصبي الخشبي ليخرج ومعه السلحفاة السحرية بوصفها تحمل الحكمة للتتحاور معه في حوار يقلب موازين اللعبة المسرحية بأكملها بدءاً من ذلك الصخب الذي كان يعم المسرح وصولا إلى ذلك الحوار الحكيم المقنع وكأنها تضعنا(المخرجة) في محطة استراحة للتهيئة المشاهدين للحدث القادم الجديد الذي ينتهي بأن تتعاطف السلحفاة السحرية الحكيمة مع الصبي الخشبي بعد ان تقتنع بأنه سوف يأخذ بنصيحتها فتعطيه المفتاح الذهبي الذي يفتح باب مدينة العلم والمعرفة . لتصور لنا مشهد جديد يفتح المسرح إلى أمكنة أكثر بعدا من أن يتصورها ويتوقعها المشاهد إذ يرجع إلى بيت الحطاب أبيه مزيحا ستارة صغيرة متكونة من قطعة قماش بسيطة فاتحا الباب بالمفتاح الذهبي الذي أعطته إياه السلحفاة ليتكشف لنا سر بيت الحطاب البسيط وما يخفي خلفه إذ يرتفع ستار على طول وعرض المسرح لنشاهد مشهد يزهو وتعلو فيه السحرية والخيال إلى أقصى مدى وكأننا ندخل إلى عالم الفضاء والكواكب السيارة حيث لا يمكن الصول إليه إلا عبر قوة خارقة قد يكون العلم والمعرفة احدى مقوماتها ، لقد تعاملت المخرجة (تريزا دورفا) في هذا العرض بشاعرية عالية مستفيدة من كل

جماليات الإخراج في ما بعد الحداثة من تشظي البؤر والغموض والالتباس والغرائبية في صنع العوالم السحرية فضلا عن منظومة أزياء كرنفالية بلغت قمة القوة والتأثير والتعبير عن المشهد والشخصيات .

يسجل الباحث الانطباع والأثر المباشر الذي شاهده على وجوه الأطفال الذين حضروا هذا العرض وما اكتسبوه من طاقة ايجابية وحيوية، بعد نهاية العرض ،لاسيما ذلك الأثر الذي لاحظه الباحث على طفلة بحدود عمر (١٠) سنوات مصابة بالتوحد استطاع العرض ان يجعلها تصفق وتتفاعل بفرح وغمرتها حالة أشبه بالعلاج بفعل الدهشة التي أحدثها العرض .

الفصل الرابع- النتائج والاستنتاجات والتوصيات والمقترحات

النتائج :

١- يعتمد التجريد في الإيحاء عن المكان ، وهو ما تحقق في(بيت الحطاب) ،و(بيت العناكب السامة).

٤- تغريب الشخصيات باستخدام تقنية الغروتيسك (الحشرات في بيت الحطاب) و(الجرذ)و (المحتالان) و(العناكب السامة) .

٣- توظيف تقنية الغموض والالتباس في إظهار الشخصيات ، إذ إن اغلب الشخصيات تظهر من المجهول وتدخل في سياق الحدث .

٥- تقنية تكبير المكان إذ تتحول خشبة المسرح إلى أكثر من مكان ويصبح العرض على شكل رحلة في التنقل ما بين هذه الأماكن .

٦- توظيف تقنية خيال الظل بوصفها اتجاها جماليا ضمن نسق العرض ،كما في المشهد الأول وكيفية صناعة الصبي الخشبي .

٧- يعتمد أداء الممثل على تكنيك السوبر ماريونيت ، لاسيما وحركة ممثل شخصية الصبي الخشبي .

٨- يعتمد العرض المسرحي على الموسيقى في تجسيد الفعل الدرامي .

٩- توظيف تقنيات الإضاءة في إبراز منظور نحتي يجسم المكان بتقاطع الدخان مع الإضاءة ، في الكثير من مشاهد المسرحية .

١٠- تشغيل الكاميرات وعرض صور حية من العرض على جانبي جدران الصالة لتكبير المكان وإحاطة الجمهور بالحدث وجعله متفاعلا معه لاسيما في مشهد الحوار بين الصبي والسلحفاة وكذلك مطاردة الشرطة للصبي الخشبي .

١١- تغيير شكل المكان إلى بيئات متعددة ومتنوعة عبر طرق ابتكارية مدهشة ،تشكيل ديكور لكل مشهد بانسيابية عالية ، تكاد لاتدرك (تفكيك وتركيب) .

الاستنتاجات :

١- يعد اعتماد التجريد في الايحاء عن الصورة المشهدية من تقنيات مابعد الحداثة

٢- اعتماد تقنيات مابعد الحداثة من الغموض والالتباس في اظهار الشخصيات وتغيير الاحداث .

٣- المنظور النحتي بالضوء وتجسيم الصورة من جماليات مابعد الحداثة .

٤- استخدام المنتيرات الشاشات التلفزيونية في تضخيم الحدث جماليا .

التوصيات

يوصي الباحث بالانفتاح على اهم واحدث التجارب الاخراجية في العالم للتواصل مع جماليات الخطاب المسرحي للتعرف على مدى ما تحقق من انجاز في شكل العرض المسرحي الحديث .

المقترحات:

يقترح الباحث اجراء دراسة تحت عنوان :

١- الخطاب الجمالي لما بعد الحداثة والعلاج بالدراما .

هوامش البحث

[١]- عقيل مهدي يوسف . التراجيديا والتحولات الفلسفية والنقدية . ط١ ، دار الدكتور للعلوم الادارية والاقتصادية ، ٢٠١٤. ص ٨

[٢]- ابن فارس ، الحسن احمد . معجم مقاييس اللغة . المجلد الثاني ، دار الكتب العلمية ، ايران ، دت . ص ٣٤.

[٣]- ابراهيم مدكور. المعجم الوجيز . الهيئة العامة لشؤون المطابع ، القاهرة ، ١٩٨٩. ص ٢٠٢.

٤-سارة ميلز . الخطاب . ترجمة : غريب اسكندر ، ط١ ، سلسلة ترجمان ، بغداد ، العراق ، ٢٠١٥. ص ١١

٥- مكدونيل . مقدمة في نظريات الخطاب . ترجمة وتقديم : عز الدين اسماعيل، ط١، المكتبة الاكاديمية ، ٢٠٠١. ص.٢٧

٦- حامد ابو حامد ،الحطاب والقارىء نظريات التلقي وتحليل الخطاب و مابعد الحداثة كتاب الرياض ،العدد ١٩٩٦،٣٠،ص ١٩٦-١٩٧.

Hutchcon,Apoetics of Postmodernism (London ,١٩٨٨) p.٣

[٨] -Jenck, post Modernism: The New Classicismin Art and Architecture (London, ١٩٨٧), p.٣٣٠.

([٩]) Grcatened and hazeleds: children's theatre and creative Dramatics (Ann viola:clarification of tersel,١٩٧٤,P.٧٣.

([١٠]) CLEGG ،J.D :teaching ،Derma،٧th ,London. Huddler & Stoughton. ١٩٧٧ P١٨

(٩) وينفريد وارد، مسرح الأطفال ،تر :محمد شاهين الجوهري ، (بغداد :وزارة التعليم العالي ،المطبعة العصرية :١٩٨٦) ، ص١٥٢ .

(١٠) علي بلعربي ، مسرح الطفل أو المتوجه للأطفال، دراسات مسرحية ، (تونس : المطبعة العربية ، ١٩٩٣) ، ص١٩ .

([١٣]) نِك كاي: ما بعد الحداثية والفنون الادائية، ترجمة: نهاد صليحة، ط٢، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٩، ص د.

([١٤]) Jenck, post Modernism: The New Classicismin Art and Architecture (London, ١٩٨٧), p.٣٣٠.

([١٥]) Jencks, post Modernism:, p.٣٣٨.

([١٦])Jenck, post Modernism:, p.٣٤٥.

([١٧]) جيمز رووز افنز: المسرح التجريبي من ستانسلافسكي الى بيتر بروك، ترجمة: انعام نجم جابر، دار المأمون للترجمة والنشر، ط١، العراق، ٢٠٠٧، ص١٧٠.

([١٨]) تك كاي: ما بعد الحداثة والفنون الادائية، مصدر سابق، ص١٦.

[١٩] جيمز رووز ايفنز : المسرح التجريبي ، مصدر سابق ، ص ١٧٠ .

[٢٠]R.Froeman , pandeving to the masses : Amiser presrn thation in B.Marranca(ed) , the theater of Images .

[٢١] نك كاي : ما بعد الحداثة والفنون الادائية ، مصدر سابق ، ص ٧٥ .

[٢٢] المصدر السابق نفسه ، ص٧٧.

[٢٣] نك كاي ، المصدر سابق ، ص ٧٨ .

[٢٤] مصدر سابق ، ص ٧٧ .

[٢٥]جيمز رووز ايفنز : المسرح التجريبي ، مصدر سابق ، ص ١٧٢ .

[٢٦] ينظر : كريستوفر اينز : المسرح الطليعي ، ترجمة ،سامح فكري ، مركز اللغات والترجمة –اكاديمية الفنون (١٨) ١٩٩٤ ، ص ٣٨١ .

[٢٧]ينظر : كريستوفر اينز : المسرح الطليعي مصدر سابق : ص ٣٨٦ .

[٢٨]ينظر ، مصدر سابق : ص ٣٨٧ .

[٢٩]ينظر : المصدر السابق نفسه: ص ٣٨٧ – ٣٨٨ .

[٣٠] نك كاي : ما بعد الحداثة والفنون الادائية ، مصدر سابق ، ص ٩٧ .

[٣١] ينظر : جون وايتمور : الاخراج في مسرح ما بعد الحداثة تشكيل الدلالات في العرض المسرحي، ترجمة: سامي عبد الحميد، دار المصادر، بغداد، ، ص ٢١٧ – ٢٢ .

[٣٢]Shyer , lauernce . ١٩٨٩ . Robert willson and his collaborators . New yourk ; theater communications group . pp . ٢٩٢ .

[٣٣] ينظر : جيمز روز ايفنز : المسرح التجريبي ، مصدر سابق ، ص ١٧٦ – ١٧٧ .

([٣٤]) محمود البسيوني: اسس التربية الفنية، ص٢٤٠، نقلاً عن فاضل الكعبي، مسرح الملائكة، دائرة الثقافة والاعلام، الشارقة، ٢٠٠٩، ص١٨٢.

([٣٥]) عقيل مهدي يوسف، متعة المسرح، إصدار قسم التوثيق والاعلام، بغداد، ٢٠٠٢، ص١٤١.

([٣٦]) حسن مرعي، المسرح المدرسي، عن دار مكتبة هلال للطباعة والنشر، بيروت – لبنان، ٢٠٠٢، ص٢١.

([٣٧]) م. جولد برج: مسرح الاطفال فلسفة وطريقة، ترجمة: جميل كامل، ط١، المشروع القومي للترجمة، ٢٠٠٥، ص٥٦.

([٣٨]) حسن مرعي: المسرح المدرسي، مصدر سابق، ص٢٣.

([٣٩])المصدر السابق نفسه، ص٢٣.

([٤٠]) م. جولدبرج: مسرح الاطفال فلسفة وطريقة، مصدر سابق، ص٢٤.

([٤١])م. جولدبرج: مسرح الاطفال فلسفة وطريقة ،مصدر سابق، ص٦٠.

([٤٢]) المصدر السابق نفسه ، ص٦١.

([٤٣]) حسن مرعي: المسرح المدرسي، مصدر سابق، ص٢٥.

([٤٤]) المصدر السابق نفسه، ص٢٥.

([٤٥]) عبد الفتاح ابو معال: في مسرح الاطفال، ط١، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان – الاردن، ١٩٨٤، ص٥٤.

([٤٦]) م. جولدبرج: مسرح الاطفال فلسفة وطريقة، مصدر سابق، ص٦٣-٦٤.

([٤٧]) عبد الفتاح ابو معال: المصدر السابق نفسه ، ص٥٤.

([٤٨]) حسن مرعي: المسرح المدرسي، مصدر سابق، ص٢٥.

([٤٩]) م. جولد برج: مصدر سابق، ص٦٤.

([٥٠]) فاضل الكعبي: مسرح الملائكة، دراسة في الابعاد الدلالية والنقدية لمسرح الاطفال، دائرة الثقافة والاعلام، الشارقة، دولة الامارات العربية المتحدة، ط١، ٢٠٠٩، ص١٢٤- ١٢٥.

([٥١]) فاضل الكعبي: مسرح الملائكة، المصدر السابق نفسه ، ص٩٤.

المصادر العربية

١- ابن فارس ، الحسن احمد . معجم مقاييس اللغة . المجلد الثاني ، دار الكتب العلمية ، ايران ، دت .

٢- افنز، جيمز روز: المسرح التجريبي من ستانسلافسكي الى بيتر بروك، ترجمة: انعام نجم جابر، دار المأمون للترجمة والنشر، ط١، العراق، ٢٠٠٧.

١- ابو معال ،عبد الفتاح: في مسرح الاطفال، ط١، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان – الاردن، ١٩٨٤.

٢- اينز،كريستوفر : المسرح الطليعي ، ترجمة ،سامح فكري ، مركز اللغات والترجمة –اكاديمية الفنون (١٨) ١٩٩٤.

٥- بلعربي علي ، مسرح الطفل أو المتوجه للأطفال، دراسات مسرحية ، (تونس : المطبعة العربية ، ١٩٩٣) .

٦- برج .م. جولد مسرح الاطفال فلسفة وطريقة، ترجمة: جميل كامل، ط١، المشروع القومي للترجمة، .٢٠٠٥

٧- البسيوني محمود: اسس التربية الفنية، ، الثقافة والاعلام، الشارقة، .٢٠٠٩

٨- حامد ابو حامد ،الحطاب والقارىء نظريات التلقي وتحليل الخطاب و مابعد الحداثة كتاب الرياض ،العدد .٣٠،١٩٩٦

٩- كاي نِك: ما بعد الحداثية والفنون الادائية، ترجمة: نهاد صليحة، ط٢، الهيئة المصرية العامة للكتاب .١٩٩٩

١٠- الكعبي فاضل: مسرح الملائكة، دراسة في الابعاد الدلالية والنقدية لمسرح الاطفال، دائرة الثقافة والاعلام، الشارقة، دولة الامارات العربية المتحدة، ط١، .٢٠٠٩

١١- مرعي حسن ، المسرح المدرسي، دار مكتبة هلال للطباعة والنشر، بيروت – لبنان، .٢٠٠٢

١٢- ميلز سارة. الخطاب . ترجمة : غريب اسكندر ، ط١ ، سلسلة ترجمان ، بغداد ، العراق ، ٢٠١٥

١٣- مكدونيل .ديان ، مقدمة في نظريات الخطاب ، مصدر سابق ، ٢٠٠١ ، ص .٣٧

١٤ - مدكور ابراهيم. المعجم الوجيز . الهيئة العامة لشؤون المطابع ، القاهرة ، .١٩٨٩

١٥- وارد وينفريد ، مسرح الأطفال ،تر :محمد شاهين الجوهري ، (بغداد :وزارة التعليم العالي ،المطبعة العصرية :١٩٨٦) .

١٦- يوسف عقيل مهدي . التراجيديا والتحولات الفلسفية والنقدية . ط١ ، دار الدكتور للعلوم الادارية والاقتصادية ، ٢٠١٤.

١٧- يوسف عقيل مهدي ، متعة المسرح، إصدار قسم التوثيق والاعلام، بغداد،٢٠٠٢

المصادر الاجنبية

١٨- CLEGG ،J.D :teaching ،Derma،٧th ,London. Huddler & Stoughton. ١٩٧٧ P١٨

١٩- Grcatened and hazeleds: children's theatre and creative Dramatics (Ann viola:clarification of tersel,١٩٧٤,P.٧٣.

٢٠- Hutchcon,Apoetics of Postmodernism (London ,١٩٨٨) p.٣

٢١- Jenck, post Modernism: The New Classicismin Art and Architecture (London, ١٩٨٧), p.٣٣٠.

٢٢- R.Froeman , pandeving to the masses : Amiser presrn thation in B.Marranca(ed) , the theater of Images .

٢٣- Shyer , lauernce . ١٩٨٩ . Robert willson and his collaborators . New yourk ; theater communications group . pp . ٢٩٢ .