توظيف البنى الادبية والفنية في الخطاب المسرحي الموجه للطفل

ا.م.د. فاتن جمعة سعدون
الكلية التربوية المفتوحة / مركز الدراسة / بغداد

الفصل الاول

الاطار المنهجي

مشكلة البحث والحاجة اليها

ان الفن المسرحي لغة تجاوزت المدركات المحلية لتخاطب العالم اجمع . لغة شقت لنفسها طريقا متحولا عبر الزمن مسايرا لتطور الفكر البشري ومتغيراته .والفن المسرحي ناتج عن ائتلاف نسقين هما : النسق البصري – المرئيات – والنسق السمعي – الصوتيات . وان حيثيات كلا النسقين متداخلة ومتشابكة للحد الذي لا يمكن معه فصل مكونات احداهما عن الاخرى. وتتبدى ضرورة ان يتكامل العرض المسرحي الموجه للاطفال بوجود هذين النسقين .البصري والسمعي ليبدو مثيرا جذابا مقنعا . ويؤدي وظائفه الجمالية والتربوية والتعليمية ويحقق اهدافه .

يعد النص المسرحي القاعدة الاساسية للخطاب المسرحي الموجه للطفل . فعليه يبنى العرض المسرحي برمته . ومن غير الممكن ان نتصور عرض مسرحي من دون ارضية نصية تنظم صور العرض المسرحي . وبالتالي تسهم في انتاجه . كون النص " ركيزة لنوع من الممارسة العملية او شبكة من الممارسات العلمية ذات الدلالات " أن اوبر . ١٩٩٦. ص ٣١ .

ان الصور الفنية الموجهة للكبار هي انعكاس للوجود الفعلي والتجربة الفعلية والخبرة الناتجة عن الواقع الخارجي . اما الصورة الفنية الموجهة للطفل فيفترض بها ان تكون تمثيلا وانعكاسا لطبيعة الطفل الداخلية وعالمه الذاتي . مع تضمنها سبل الارتقاء بالطفولة .

ان مسرح الطفل يسعى الى مخاطبة العقل في المقام الاول حتى يسمح للطفل بالتفكير . ومن ثم يدفعه لاتخاذ موقف اتجاه ما يراه دون اغفال عناصر المتعة والابهار والجذب والتشويق التي توظف من خلال البنى الادبية والفنية المكونة للخطاب المسرحي الموجه للطفل وعملية تلقيه . لغرض توجيه الاطفال بالاتجاه الصحيح وللاخذ به حتى يتمكن من الوصول الى اكتشاف كيفية التفاعل مع المشكلات التي قد تصاحبه . اي ان العرض المسرحي يتكون من " شبكة وحدات سيميائية " كير ايلام . ١٩٩٢ . ص ١٣٢ .

ان عالم الطفل ينفرد بجملة خصائص تجعله متباينا عن عالم الراشدين . ومن اهم وابرز هذه الخصائص انه عالم خيالي قائم على منطق يختص به الاطفال بما يجعله يفترق عن منطق الكبار بأعرافه ونظمه وقوانينه . وهناك ميادين عدة يتجلى فيها عالم الطفل ويتضح من خلالها منطقهم المتشكل من جملة علامات متنوعة . مستقاة من المحيط الثقافي والاجتماعي العام . ومن الميادين التي يهتم بها الطفل هو ميدان اللعب الذي يقترب من طبيعة الفن ولاسيما فن الدراما والمسرح . وبحسب شيلر فأن الحياة الداخلية للانسان تكون " من الحاضرين الاساسيين للفطر ة الحسية ،والفطرة الصورية الذين ليس لهما ان يندمجا قوام الفن والجمال " دائرة المعارف . ٢٠٠٠ . ص ١٠٧ . يمتلك الطفل عالما متفاعلا ومنفتحا على الاخرين . والطفولة هي مرحلة نمو وتكوين عضوي نفسي اجتماعي بفعل قدرة الطفل على الاستقبال والتلقي . ويتم تلقي معنى العمل الفني الذي يحرص المرسل على ايصاله عبر الصور السمعية والبصرية وما تثيره من صور ذهنية على ان تأخذ بالحسبان القدرة الادراكية للمتلقي (المرسل اليه) . ويقسم الادراك الى نوعين : ادراك حسي واخر عقلي . ويرتبط كلاهما بأليات عمل تجعل كل

منهما متعلق بالاخر . وفي اوضح اشكال هذه العلاقة . وابسط درجاتها يكون الادراك الحسي مرحلة ابتدائية او مقدمة للادراك العقلي . ذلك ان الادراك هو " العملية التي يقوم بها الفرد . وعن طريقها يتم تفسير المثيرات الحسية . اذ تقوم عمليات الاحساس بتسجيل المثيرات البيئية بينما يضطلع الادراك بتفسير هذه المثيرات وصياغتها في صور يمكن فهمها " ابو طالب . ١٩٩٠ . ص ٢٠٨ . ولكل عمل فني شكله وبنائه الذي يحدد العمل ذاته . ويميزه عن الاخر . وان كان مسرح الطفل بحاجة نوعية مختلفة من المعالجة واساليب الطرح .لذا تبلورت مشكلة البحث بالاتي : كيفية عملية توظيف البنية الادبية والفنية في الخطاب المسرحي الموجه للاطفال والحاجة قائمة كون لم تجد الباحثة ان هناك من سبقها في البحث في هذا الميدان . مما دعاها الى تبني الموضوع والشروع به للتصدي له عبر محاولتها البحثية هذه والموسومة) توظيف البنى الادبية والفنية في الخطاب المسرحي الموجه للاطفال) .

اهداف البحث يهدف البحث الى التعرف على :-

١-البنى الادبية للنص المسرحي الموجه للطفل .

٢-البنى الفنية للخطاب المسرحي الموجه للطفل .

اهمية البحث يفيد البحث الحالي العاملين في ميدان المسرح والمتابعين لشؤونه وكالتالي : -

١-المؤلف المسرحي لبناء منطلقات او اسس علمية لكل تخطيط وتنظيم لعملية الكتابة لمسرح الطفل وبما يتناسب ومعطيات الشخصية المرسومة في النص من معطيات العرض المنشود .

٢-المخرج المسرحي . كونه القائد او المنظم والضابط الرئيس لصياغة العرض المسرحي الموجه للطفل بجميع عناصره .

٣-طلبة معاهد وكليات الفنون الجميلة ضمن اقسام الفنون المسرحية وخاصة المختصين منهم في ميدان الاخراج والتقنيات .

حدود البحث يتحدد البحث بما يلي : -

١-الحدود الزمانية : ٢٠٠٥ .

٢-الحدود المكانية : المهرجان القطري الاول لدار ثقافة الاطفال .

٣-الحدود الموضوعية : عرض مسرحية سعيد السعداء .

تحديد المصطلحات التوظيف لغويا : جاء في لسان العرب الوظيفة انها " توظيف الشيء على نفسه . ووظفه توظيفا : الزمها اياه وقد وظفت له توظيفا . ويقال وظف فلانا يظفي اذ تبعه مأخوذا من الوظيفة . ويقال : استوظف ذلك كله " ابن منظور . د. ت . ص ٩٤٩

عرفها البستاني " استوظف الشيء : استوعبه . ووظف : عين له في كل يوم وظيفة وعليه عملا : قدره . ويقال وظف له الرزق ولدابته العلف : اي عينه استوظف الشيء استوعبه . والوظيفة جمع وظائف . ووظف : ما يعين من عمل او طعام ورزق وغير ذلك " البستاني . ١٩٩٦ . ص ٩٢٧

عرفها تيماشيف بانه " الاسهام الذي يقدمه الجزء الى الكل وهذا الكل قد يكون متمثلا في مجتمع او ثقافة "تيماشيف . ١٩٧٤ . ص ٣٢٠.

عرفته العاملي " التوظيف الفني هو الدلالات التي تستمد من عناصر العمل الفني وتأويلاته الضمنية بما يحقق سياقات تسلسلية محكومة بأنساق يتمثلها العمل الفني نفسه " العاملي . ٢٠٠٨ . ص ٦ .

بناءا على ذلك لم تجد الباحثة تعريفا يتلائم مع اهداف واجراءات بحثها . عليه يكون التعريف الاجرائي لمصطلح الوظيفة هو :

المواءمة والتنسيق في عملية المزاوجة بين عناصر البنى الادبية والبنى الفنية بما يخلق صورة فنية للخطاب المسرحي الموجه للاطفال ومن خلال الاسهام الذي يقدمه الجزء الى الكل.

الفصل الثاني

الاطار النظري

المبحث الاول : البناء الادبي للنص المسرحي

١-الفكرة للطفولة طبيعتها وخصائصها المميزة . فالطفل له طبيعته وعالمه واسلوب توجهة في هذا العالم . وهو في نموه يكتسب ما هو متاح له في ثقافة المجتمع من خبرات متنوعة يعيشها ويتفاعل معها ويستوعبها لتكون هي زاده الثقافي . ويستطيع مسرح الطفل ان يحقق كثيرا من الاغراض التربوية والثقافية . كون الاطفال يميلون الى التقليد والمحاكاة ويمكن ان توظف هذه الميول لخدمة الكثير من الجوانب التربوية . فضلا عن كونه شكلا " من اشكال الفنون الانسانية التي تسهم في بلورة فكر الطفل واتجاهاته الاخلاقية داخل الحياة العامة وتخلق في نفسيته درجة كبيرة وحساسة من الذوق الابداعي لتذوق وتحسس ما هو جميل ومناسب لشخصيته وكينونات حياته على وفق مراحل تطوره التي تأتي مع تطور البيئة التي يعيش ويتحرك فيها " فاضل .١٩٩٩ . ص ٣٣ . ان توفر عناصر الجذب والتشويق من الامور المهمة التي تقوم عليها العروض المسرحية الموجهة للطفل . لانها تعد مدخلا يقرب الطفل من مجريات العرض ويظهرها في صورة محببة لنفسه . وتقرب العرض من روح الطفولة وتضمن تواصل الطفل مع صورة العرض الكلية وذلك حين يظهر الجذب والتشويق مجسدا في علامات العرض البصرية والسمعية والحركية بفعل عملية الاخراج والتمثيل والسينوغرافيا . سواء كانت في مجال التأكيد على فكرة العرض ام لغرض الترفيه عن الطفل وتسليته . ام لترسيخ معلومات محددة في مجال التربية ولتلقين القيم الاخلاقية . ام بغية الارتقاء بذائقة الطفل الجمالية . يعد ارسطو " فكرة المسرحية او موضوعها . روح المسرحية ودعامتها الرئيسية " ارسطو . ١٩٧٣ . ص ٢٠ .

ان الكثير من العروض تلجا لتحديد فكرة العرض بجملة او كلمة تتكرر خلال العرض كمحاولة لترسيخها في ذاكرة الطفل . والاهم من هذا ما سيخرج به الطفل ويبقى معه هو رديف فكرة العرض وهو ما يطلق عليه الانطباع المهيمن ويقصد به " اشد التاثيرات التي يتلقاها القارىء من عمل ادبي . وقد يختلف من قارىء لاخر . ولكن الكثير من القراء يتفقون مثلا على ان الانطباع المهيمن الذي تلقوه من عطيل هو قوة الغيرة ومقدرتها على تحطيم شخصية الانسان . كما يتفقون على ان انطباعهم المهيمن الذي تلقوه من مكبث هو الاثار المدمرة لاندفاعات الطموح " هادي . د. ت . ص . ٥٢ وفي العرض المسرحي يتلقى الاطفال مجموعة من الحركات والحوارات والمشاعر والانفعالات ترافقها خلفيات المنظر والموسيقى وعموم مكملات العرض . وجميعها تجتمع حول الفكرة المحاطة بأطار مسلي ممتع ليخرجوا في نهاية العرض بصورة نهائية تلتصق في وعي الطفل وتؤثر في شخصيته المتنامية . والاطفال عموما " يريدون ان يجدوا التسلية في المسرحية طالما ان المسرحية تحتوي على نسبة من المرح يستطيع الطفل تمثلها فهو على استعداد تام لان يتجاهل كل ما لا يفهمه . ليس حتما ان يفهم الطفل كل شيء . المهم اننا يجب الا نشعره بأنه لا يفهم ما يقدم له " حسين . ٢٠٠٨ . ص ص ٤١- ٤٢ .ويجب ان تكون لعروض مسرح الطفل فكرة واحدة . تهم شؤون حياته واعداده لممارسة دوره الفاعل . والفكرة تتعلق بالقيم الاخلاقية والتربوية . وغالبا تعرض القيم ونقيضها لتبسيط الفكرة بالصورة الافضل امام الطفل . كما يستطيع مسرح الطفل ان يقدم الحياة الانسانية والطبيعية التي تعكس صورة الحياة بطريقة فنية تساعد الطفل على فهم ما يحيط به من غموض باسلوب غير مباشر وغير مثقل بالقضايا العاطفية التي لا يستطيع ان يتقبلها في سنه . ولان التعلم غير المباشر يمنح الطفل قدرة فائقة على الاقتناع والفهم والتذوق . ولكون مسرح الطفل

هو " احد الوسائط الفاعلة في تنمية الاطفال عقليا وعاطفيا ولغويا وثقافيا . او هو احد ادوات تشكيل ثقافة الطفل . فهو ينقل للاطفال بلغة محببة – نثرا او شعرا – وبتمثيل بارع . والقاء مفعم بالافكار والمفاهيم والقيم ضمن اطر فنية حافلة بالموسيقى والغناء والرقص " التكريتي . ١٩٨٥ . ص ٣٤ ومن خلالهما يستطيع الطفل ادراك البهجة والمتعة . فهو يتقبل عملا لايجد فيه اي نوع من المتعة الذهنية من خلال عناصر الجذب والتشويق . وان كان قد اثار ضحكة . والكتاب المسرحيين يجتهدون دائما ان تكون مسرحياتهم مجالا شائعا تتنافس فيه العقول والعواطف وتقتسمه الاذهان والانفعالات .اي ان تكون المسرحية ترفيهية جذابة مشوقة تروح عن النفس ويستريح اليها الوجدان والعقل باسلوب فني جمالي .تدور مسرحيات الاطفال كلها تقريبا على المثاليات كالاخلاص والشجاعة والامانة والبطولة والعدالة . ويوصي الباحثون بأن تقدم تلك الافكار بفعل واضح مشوق جذاب . وحوار مفهوم دون البوح بها . فالدراما هي فعل العقل وهي الكشف وليس تقرير درس للتعليم . والمتلقين) الاطفال(يأخذون الرسالة من المسرح لتصبح جزءا من التجربة الشاملة ويحكم على تأثيرها من قوتها الدائمة لا المؤقتة ينظر . وينفريد . ١٩٦٤ . ص ٤٦.

ان مسرح الطفل " يعتمد وسائل الاثارة والجذب التي يتجاوب معها الاطفال . ويسعد فيها . منها المؤثرات الصوتية ذات الحركة والصدى الخفيف . والدقة في الضربة الموسيقية التي تجعل من الحركة التمثيلية وصوت الكلمات عالما حي يعيش داخل الاطفال ويتحرك من خلالهم " فاضل . ١٩٩٩ . ص ٣٨ .

٢-الحكاية هي عملية سرد متسلسلة للاحداث وعرض الفعل الدرامي من دون اللجوء الى الحوار كعنصر اساس . وهي الاطار الخارجي الذي يتم من خلاله التوصل الى الفكرة . وهي الوعاء الذي يحتوي المضمون ولابد لحكاية المسرحية ان تتضمن حبكة لان الحبكة هي " ذلك العنصر في تقنية المسرحية الذي يضفي شكلا على الفعل " وينفريد . مصدر سابق . ص ١٤٧. وما يجعل من احداث حكاية المسرحية منصهرة ومرتبطة مع بعضها بنسيج موحد فنيا وادبيا هو البناء الدرامي الذي يعني " الوسيلة التي تبقي اهم ما في الفعل في مركز انتباهنا دوما ١٩٥٣ " . ص ١٣٦. بحيث يصعب حذف اي حدث منها لانها تكون عرضة للتفكك والتحلل . ومن غير الممكن فصل الحكاية عن الحبكة عمليا لانه لا وجود لحكاية رصينة فنيا وجماليا بلا حبكة . ولا وجود لحبكة من دون حكاية . ولهذا السبب وجد الكثير من التداخل والخلط بين مفهوم كل من الحكاية والحبكة من الناحية النظرية . وبناءا على معطيات الحكاية وغيرها من العناصر الدرامية التي اسسها المؤلف في نصه يقدم المخرج المعالجة الدرامية في العرض التي يريد لها ان تكون مناسبة لامكانات الممثلين وبناية المسرح والتقنيات المتاحة وقدرات الانتاج المالية والادارية والفنيين والعمال وغيرها من الامور التي قد تؤثر على معالجة المخرج للنص . وبما يكفل ملء الفضاء المسرحي الموجه للاطفال اذ " لو سألت مجموعة من الاطفال عما يحبونه في اي مسرحية لاجابوا على الفور الحكاية ويكفي ان نلاحظ المتلقين (الاطفال) لنكشف هذه الحقيقة " وينفريد . مصدر سابق . ص ١٥٥ .ولما كانت الحكاية احدى القيم الدراماتيكية الاساسية فأنها تمتلك حيويتها في النص من خلال المعالجة الاخراجية وامكانية المخرج والفنيين على وضع المعالجة الكفيلة التي تضع الحكاية ضمن اطار الصورة المشوقة والجذابة . ويعرف المخرج بأنه " عين واذن المتلقي الذي سيحضر العرض . ولابد ان تكون كل طاقاته في كل الاوقات . مركزة على ايجاد رؤى ومنظورات اعمق لمثليه وللطاقم الفني . التي ستحقق مزيدا من الثراء للتواصل المسرحي " فيولا . د. ت . ص ٤٣٣ لذا يتوجب على مخرج عروض مسرح الطفل ان يقدم رؤية اخراجية طفولية لحكاية العرض وشخصياته اي ان يرى ويسمع العرض كما سيتلقاه الطفل . ويفترض على المخرج ان يستعيد الطفل الكامن في داخله ليتمكن من معالجة احداث الحكاية الخيالية وتحولات الطفل الى مغامر من خلال توفر ما هو مشوق وجذاب من خلال ترجيعها الى الاساس الحياتي والتعامل مع مدركات الطفل بما يجعله يفصل بين الحدث الدرامي

والخيالي وبين الواقع .ان شروط الابداع في مسرح الطفل تكون اكثر تعقيدا من مثيلتها في مسرح الكبار . ذلك ان عالم الطفل يتطلب تجربة دقيقة في التنقيب في عالم المسرح الخيالي بشتى الوسائل الممكنة التي تراعي امكانية المتلقي في الاستيعاب . وتشوقه واجتذابه لما يقدم على خشبة المسرح . وفي المسرح التقديمي . الطفل مستوعب . فهو يدرك عملا فنيا مقدم له من الاخرين . وهذا النمط من العرض المسرحي يوجد فقط عندما يكون المشاهد جزءا من الحدث وهنا تبدو اهمية اختيار الحكاية الاكثر قربا الى نفوس الاطفال . والتي تشد كل منهم لكي يدخل في لعبتها متمثلا بأحد الاعيبها . ويرتبط الطفل بالحكاية التي تحقق له قدرا من الغور في عوالم مثيرة . متحركة . متغيرة . ويصبح انشداده اكثر عندما يواجه مواقفا درامية تحفز فيه الرغبة في الدخول في الفعل . لذا فأن بناء الحكاية في مسرح الطفل يتطلب مهارة جدية في صياغة حبكتها واختيار انماط الصراع الذي يتجسد خلالها . فالتشويق والاثارة هنا شد انتباه المتلقي . واثارة رغبته الملحة في معرفة ما سيحدث . واذا كانت الكثير من مسرحيات الكبار تبدأ ببطأ . ثم تنمو تدريجيا في اثارتها . فأن ذلك لا ينطبق ومسرح الاطفال . فهم يطلبون متعة واثارة وتشويق منذ البداية . ويكون فعل المشهد الافتتاحي واضحا وبسيطا نسبيا . بفعل حكاية بسيطة واضحة مشوقة . حيث يعلن فيها المشهد الافتتاحي عن بداية مشوقة مثيرة تدخل في موضوع الحكاية مباشرة وتأخذ الاحداث فيها مسارات واضحة دون ان تنتقل مشاهدها انتقالات زمانية او مكانية حادة مثل الرجوع الى الماضي . حيث ان مثل هذه الانتقالات تصيب الاطفال بالحيرة والارتباك . ولهذا ينبغي ان تدخل المسرحية في العقدة مباشرة . وتمتاز بالكثير من الحركة ينظر . مصطفى . ١٩٩٦ . ص ص ٩٥ – ٩٦ .

٣-الشخصيات بناء الشخصيات الدرامية هي عملية ابداعية يشترك ويتفاعل فيها المخرج والممثل بالاستناد الى بعض او كل معطيات المؤلف . وتتأسس على وفق الدافعية الكامنة في الشخصية والاهداف الموضوعة نصب عينها والتي تحدد معالمها الجسدية والاجتماعية والنفسية لتكون طرفا في صراع متصاعد حتى الوصول الى حل . وكل هذا يظهر متجسدا كمحصلة يتلقاها المتلقي بوساطة التمثيل الذي يعد تجسيدا لسلوك الشخصية وابعادها . ولان للمتلقين الاطفال خصائص معينة فلابد لعملية بناء الشخصيات الدرامية التي يلتقون بها على المسرح من خصائص سلوكية تتعلق بسلوك عموم الشخصيات لانها تمنح الطفل خبرة حول كيفية التعامل والتصرف . ويشمل الامر الشخصيات ذات الصفات الخيرة يحرص المخرج والممثلون على ان يتخذها الطفل انموذجا يحتذى به . والشخصيات ذات الصفات الشريرة يحرصون على جعل الطفل يتحاشى تقليدها . ويفترض بسلوك اية شخصية درامية ان تتسم بالبساطة والوضوح لانه " الطفل قد يقلد السلوك البسيط الواضح دون عناء . ولكنه قد لا يتمكن من تقليد او محاكاة سلوك معقد يحتاج الى مهارة خاصة او قدرات متميزة . ولكن الطفل قد يقلد السلوك المعقد اذا بسط له ذلك السلوك على شكل خطوات او مراحل متدرجة " ابراهيم كاظم . ١٩٨٨ . ص ١٧٣ وما يتعلق بالشخصيات ذات القدرات الفائقة السحرية . ويفترض بسلوكها ان يكون على درجة من التعقيد والغموض للحد الذي يشعر معه الطفل بلا جدوى محاكاتها مع ضرورة قطع ايهامه بواقعيتها وصدق وجودها .تبسيط سلوك الشخصية يعني وضوحه وسهولة تقبله وفهمه . مما قد يتطلب توفر صورة جذابة من خلال المبالغة بالفعل الحركي او الصوتي او الانفعالي بقصد تقديم المزيد من الايضاح والحصول على التأثير الاقوى . ويوصي اسعد عبد الرزاق وزميله بضرورة " الاهتمام بتنويع الترتيبات المسرحية والوانها وتوزيع الايقاعات الحركية والسمعية وكذلك يستحسن المبالغة قليلا في توزيع الادوار واظهار ابعادها مجسمة بوضوح وقد لا نحتاج الى تلك المبالغة عند تقديم المسرحية الى الكبار " اسعد وسامي . ١٩٨٤ . ص ٦٦ ومسألة تجسيد ابعاد الشخصية يبالغ في امرها بالحدود المقنعة ويجب ان لا يصل امر الاستعانة بالمبالغة بقصد الافهام لدرجة الاستهانة بقدرات الطفل الادراكية للحد الذي يشعره بأنه لا يفهم الا بهذه الطريقة . وفيما يخص الشخصيات التي يفضل الاطفال

مشاهدتها والتوحد مع فعلها يقول بياجيه " انه ان لم يوجد اطفال في القصة . فأن القارىء الطفل سيتطابق مع الحيوانات . ولكن ان لم يكن فيها اطفال وحيوانات . فمن المحتمل انه سيبذل قصارى جهده للتعاطف مع الكبار " جون . ١٩٨٨ ، ص ٩٠ .هذا يشمل المراحل الثلاث الاولى من عمر الطفل . اما المرحلة الاخيرة فأنهم يميلون الى الابطال من الشخصيات الانسية . تتحول الشخصية الى الحياة – من الورق – بفاعلية تمثيلها على خشبة المسرح . اي ان الشخصية الدرامية الموجودة في النص تتوحد مع شخصية الممثل في العرض بفعل التمثيل والاخراج . فالتمثيل هو " نشاط مرئي ومسموع في ان واحد . اي نشاط عضوي اولا واخيرا وما يقدمه الممثل هو سلسلة متصلة من افعال الشخصيات التي يمثلها . ومن ثم نحن ننفعل بما يقدمه لنا اكثر من انفعالنا به لو اكتفى فقط بالحكاية . اي سرد ما يحدث له وما يفكر فيه " صالح . ٢٠٠١ . ص ٩٠ .وعليه يكون التمثيل اداء وتجسيد لما تفعله الشخصية المفترضة في النص . وتحولها من وضع مكتوب افتراضي يتضمن مشاعر وانفعالات وافكار وقيم الى وضع حيوي . يكون الممثل المحور الاساسي في العرض المسرحي . ومنه تكون انطلاقة الفعل الدرامي . واليه يتوجه اهتمام المتلقي . ويعد الممثل هو الاساس الذي لا يمكن الاستغناء عنه . فهو صلب العرض ومتعة المتلقي . وتتضح احداث حكاية المسرحية من خلال ما تفعله الشخصيات في العرض . وفي الوقت نفسه تتضح ابعاد الشخصيات من خلال تطور احداث حكاية العرض . وبناء الشخصية وتمثيلها لا يختلف مسرح الكبار عن مسرح الاطفال من الناحية الادبية والفنية . الا من حيث مراعاة مستوى المتلقي في اسلوب اداء الممثل . الشخصية لغرض ايصال فكرة العرض . وتوفير الاجواء المناسبة الجاذبة والمشوقة للطفل . وينبغي " ان تبقى الشخصيات داخل اطارها خلال المسرحية . فأذا قالت الشخصية او فعلت شيئا مخالفا للصورة التي اوحى بها للمتلقين . فأنهم سينظرون اليها كشخصية غير حقيقية " وينفريد . مصدر سابق . ص. ١٠١ ولان من اهم اولويات الاخراج والتمثيل في مسرح الطفل هو اقناع الطفل بالمشاركة والتفاعل العاطفي فمن الضروري ان لا تخرج الشخصيات عن الصورة التي جعلنا الطفل يرسمها في مدركاته . لئلا تصاب افاق توقعاته بالخيبة والخذلان . وتقسم الشخصيات في مسرح الطفل الى شخصيات انسية . حيوانية . نباتية . جمادات . كائنات خرافية . كائنات قادمة من الفضاء .

٤-الجو النفسي العام تأتي اهمية الجو النفسي العام كونه الصورة الاولى التي يبدا بها العرض وتستمر حتى نهايته وهذا لا يعني صورة ثابتة . بل على العكس . هو صورة حسية عقلية حافلة بأنواع المشاعر الانسانية وهو " المزاج الحالة الذهنية الجو العام Mood : كلمة منحدرة من الكلمة الانجليزية القديمة Mood التي تعني القلب والروح او الشجاعة . وتشير الكلمة الى ميل ذهني او نزعة عقلية او مزاج او حالة انفعالية . ومزاج العمل الفني يشير الى جوه السائد اوالى طابعه واتجاهه العام ولكل عمل فني كبير طابعه الانفعالي او نغمته الانفعالية المهيمنة ولكن الكثير منها تتغاير وتتباين نغماتها لتحقق طابعا موسيقيا لكي تقدم انفراجا كوميديا او لكي تعكس تغير ملابسات الحبكة " ابراهيم فتحي . د. ت . ص. ١٤٣ الجو النفسي هو مجمل المشاعر والافكار التي تنبثق من عموم قيم العرض الحسية والفكرية والجمالية وتبث باطارمن المتعة والتشويق والاثارة والجذب ليشعر بها الطفل . ومن خلال الجو ترسخ صورة العرض في وعي المتلقي الصغير . ويساهم في ذلك تنوع الانفعالات والمشاعر التي يحفل بها العرض . مثل الخوف والحزن والقلق على مصير الشخصية . والمشاهد الترويحية وروح الفكاهة . فالمرح ضروري للتنفيس عن الطفل الذي يميل بطبعه للعرض المفعم بالاجواء الاحتفالية المحببة حيث البهرجة والالوان والانغام الموسيقية والحركات الايقاعية وتغيرات الاضاءة وبعض الشخصيات التي تأتي بأفعال مبالغ بها لا يتاتى للشخصيات العادية القيام بها . ولابد ان تتم صناعة الجو النفسي العام في العرض الموجه للاطفال بأحكام ليدخل الطفل في غمرته مع الشخصيات مع الاخذ بالاعتبار استخدام وسائل الابهار والجذب والتشويق التي تجعل

الطفل مشدودا الى العرض . واستخدام وسائل قطع الايهام بالجو العام خشية ان يقتنع الطفل بأن ما يحدث حقيقي في حين ما يحدث ان هو الا لعبة تمثيلية . الجو النفسي العام هو حصيلة تفاعل العلامات المرئية والمسموعة فالشخصيات والاضاءة والازياء والمناظر والموسيقى .... او يمكن القول الالوان والاصوات بدرجاتها وتنوعاتها واختلاف مصادرها هي ما ينتج الجو النفسي العام . ويفترض ان يدخل المتلقي في الجو النفسي العام الناتج عن التكامل الفني الجمالي. فالجو النفسي العام " هو ذلك الشعور الذي يحصل عليه المتلقي من جراء ما يشاهده هو او يستمع اليه فيؤثر في حالته النفسية والعقلية والوجدانية . فالشخص عندما يذهب لمشاهدة مسرحية فأنه يتلقف الانطباعات والتأثيرات في لحظة تلو الاخرى ... " بدري ، ١٩٨٠ ، ص ١٨٠..

ان مسؤولية تكوين الجو النفسي العام والايحاء به تقع على عاتق المخرج المسرحي بالدرجة الاولى . ذلك ان الجهود الابداعية والتقنية لجميع الفنانين تتماهى بوحدة ايقاعية منسجمة ومتكاملة لبث مشاعر وانفعالات ذات تأثير بالمتلقي . وان ما يجعل هذه الجهود تنصهر في بعضها هو الاخراج . اذ يجعل كل شي مادي . وكل فعل حركي وانفعالي يذهب الى بودقة الجو النفسي العام. يأخذ الجانب الجمالي الحيز الاوسع في عروض مسرح الطفل . لانه يعد احد اهم عناصر الجذب العاطفي للابقاء على انتباه الطفل مشدودا الى العرض . لذا لابد من اثراء الجوانب التقنية لدرجة المبالغة من خلال تنوع المناظر والازياء وعموم التنويعات الشكلية والحركية والتي تكون على درجة عالية من الوضوح والاهمية اكثر من لغة الحوار . وتتجلى قدرة الاخراج بأحكام السيطرة على جعل الطفل يعيش في الجو النفسي العام المهر الذي يغذي مشاعره . ضمن وحدة ايقاعية تتصاعد بوتيرة تبقيه متواصلا مع العرض حتى اسدال الستار على المشهد الاخير . ويسعى المخرج والمصممون الى تكوين الجو النفسي العام ويحرصون على جعل المتلقي يشارك ويندمج فيه . وذلك من خلال مجمل العلامات التقنية والجمالية التي تساهم في تشكيل الفضاء الدرامي للعرض وهي ما يصطلح عليها بالسينوغرافيا التي تبرز على اشدها بالتقنيات المستخدمة كوسائل رئيسة او مساعدة لاظهار الجو النفسي العام " ولا يوجد مجال تتبلور فيه خصوصية المسرح المنتج للطفل مثل ميدان الجماليات والتقنيات فهو المحور الاساس الذي يتعين على المنتج استغلاله من اجل كسب اعتناء الطفل واهتماماته . ونظرا الى ان فن السينوغرافيا يجمع بين جماليات وتقنيات العرض المسرحي فقد فطن المنتجون المسرحيون المتوجهون بأعمالهم الى الاطفال الى ضرورة استخدام هذا الفن من اجل رؤية جمالية خاصة بالطفل " علي . ١٩٩٣ . ص ١٨.

ان كل ما موجود في الفضاء الدرامي له شكل ودلالة فهو بالضرورة يساهم في صنع الجو النفسي العام في العرض المسرحي سواء كان موجها للكبار ام للاطفال . ولكن الامر في حال عروض مسرح الطفل يكون اكثر اهمية اذ يفترض عدم وجود شيء زائد .بمعنى اخر لابد ان يكون لكل شيء فعل . دور . دلالة . ويفترض ان يكون الفضاء الدرامي وفضاء التلقي مندمجان سوياً تحت تسمية واحدة هي الفضاء المسرحي . وذلك عندما يسودها الجو النفسي العام نفسه . واذا كانت العروض المسرحية الموجهة للكبار لا تعنى كثيرا بفضاء التلقي . فأن العروض الموجهة للطفل يفترض ان تتوخى بناء علاقة حميمة مع المتلقي الصغير خلال توحيد مستوى الفضاء الدرامي . فضاء التمثيل مع فضاء التلقي وان يضع المخرج المعالجة الاخراجية لذلك لان المسرح بالنسبة للطفل فضاء احتفالي . بمعنى ان المسرح مكان يقصده الطفل للدخول في اجواء احتفالية مع اقرانه من جهة ومع العرض من جهة اخرى . وفي حال افتقد الطفل الروح الاحتفالي في العرض المسرحي فأن اطار اللعبة الدرامية يصبح ثقيلا على مدركاته .ويتم انشاء وتشكيل الفضاء المسرحي بجهود ابداعية من جميع مصممي ومنفذي المنظر والازياء والاضاءة .... وجميع هذه الجهود تنصهر وتتوحد في الرؤية الاخراجية . مصطلح الفضاء المسرحي عام وشامل لانه " مجموعة مركبة لا يمكن اختزالها في اجمالي السينوغرافيا . او في فن العمارة المسرحية عندما نقول فضاء مسرحي . بمعنى

المبنى الخاص بالوظائف التمثيلية . او شكل صالة المسرح . والمكان الذي يدور فيه الحدث الدرامي . وذلك خلال الوظيفة المزدوجة لفضاء الشخصية او لفضاء التمثيل او بصورة ادق للفضاء الوهمي او الضمني للسينوغرافيا " فابرتيزيو . ٢٠٠١ . ص ٣ .وفي النص المسرحي لابد ان يعمل مصممو السينوغرافيا على تقديم اشكال جذابة مشوقة . وملء الفضاء المسرحي بصورة جديدة بقصد التأثير في المتلقي الطفل حسيا وعقليا . ذلك " ان المتلقي يتذكر على الدوام المشاعر والاحاسيس والتأثيرات التي سيطرت على نفسه . اكثر مما يتذكر سياق وقت المسرحية " بدري . ١٩٨٠ . ص ٧٧.وهذا يعني ان الصورة هي التي تبقى في ذاكرة المتلقي . وان الصور التي تثير حالة الجذب والتشويق هي الاكثر رسوخا في ذاكرة الطفل بعمر ست سنوات وما بعدها لانه يميل الى ما يشبع تطلعاته مع حرص المخرج والفنيين على ترجيح هذه الصور وربطها بالحياة .

ان تصميم وانشاء الجو النفسي من الممكن ان يكون من خلال المبالغة في شكل او حجم بعض اجسام الشخصيات . كأن يظهر جني او عملاقا طويل وضخم . او العكس تتجه الى تقزيم الاجسام وتصغيرها . وقد يكون بجزء من الجسم . او بالازياء والماكياج كالانف الكبير . او الذيل الطويل. او القرون . هذه الصور تثير الدهشة والانجذاب ويمكن ان تستحوذ على انتباه الطفل وتستثير مشاعره . ومن الممكن ان يكون اسلوب تصميم وتنفيذ المنظر المسرحي الذي يمتاز بالوان وخطوط واحجام او اية ملامح اخرى . وكذا الحال في حركة الاضاءة من حيث السطوع والخفوت وتبدلات الالوان السريعة المفاجئة المتزامنة مع تطور الفعل الدرامي . وكذا الحال مع حركة الشخصيات غير الطبيعية والانتقال من مكان لاخر يخلق صورا من الدهشة والانجذاب . ولا يشترط توفر المتطلبات اعلاه جميعها بل يكفي بعضها ليساهم في انشاء الجو النفسي العام بفعل سينوغرافيا العرض والعوامل الاخرى مثل نوع الاصوات واسلوب الالقاء ومشاعر الشخصيات وانفعالاتها . وعلى العموم يفترض ان يكون الجو العام الذي يكون الاطار الاساسي لمسرح الطفل بصورته الكلية جواً مليئا بالاثارة والدهشة والتشويق والانجذاب ويدخل البهجة والسرور الى نفسه .

المبحث الثاني: البناء الفني للخطاب المسرحي الموجه للاطفال

١-(المناظر (الديكور يشكل المنظر والازياء والاضاءة عناصر مهمة في العرض المسرحي المنظور لكونها تجسد للمتلقي اول الومضات الجمالية التي يحملها العرض المتوجه للاطفال من خلال العناصر المرئية .تتجسد الجماليات والتقنيات التي تمثل المحور الاساس في استقطاب الطفل للعرض وكسب اهتمامه . لذا فقد حمل الجانب السينوغرافي الثقل الاكبر في اضفاء الخصائص الجمالية التي يجب ان تؤطر اللعبة المسرحية الموجهة للطفل . والمنظر المسرحي من العلامات المهمة الداخلة في تركيب العرض المسرحي . فهو الاطار التشكيلي الذي تعيش فيه علامات العرض الاخرى ليساعد الممثل على عملية التعايش في الجو المناسب . و " ليشكل وحدة فنية متكاملة " عثمان . ١٩٩٦ . ص ١٦. يكتسب المنظر المسرحي) الديكور (جمالياته من التناسق والتناغم بين خطوط التصميم ونقاطه الرئيسية والثانوية والالوان المتشكلة ضمن هذه الخطوط والمساحات ورفاهية ونوع الخامات المستخدمة في تنفيذ مادة الديكور . يعبر المنظر المسرحي بشكل جمالي عن المعاني والثيمات المقصودة من خلال البناء التركيبي لتفاصيله المتداخلة مع بعضها البعض . وهذه التفاصيل تمثل الوحدات او العناصر الاساسية التي اجتمعت في حيز واحد لتولد حركة الشكل وقيمه الجمالية والفنية من خلال الفكرة والفعل الذي ترجمه المصمم الى واقع افتراضي فوق خشبة المسرح بأستخدامه عناصر متنوعة من المادة الخام الى اللون الى الخطوط الى باقي المكونات الاخرى . ومتفاعلا مع الرؤية الاخراجية والخطة الحركية " فالعناصر البصرية التشكيلية الخط واللون والكتلة والملمس وما تثيره من ايحاءات لا تمثل قيمة جوهرية في ذاتها وانما قيمتها تتوقف على ارتباطها بالطاقة الابداعية التي هيأت ظهور تأثيرها في العمل الفني الذي استجاب لخيال الفنان . بحيث

يظهر هذا التأثير بصورة غير اعتيادية ، ممتزجا بروح الفنان وبعاطفته وفكره " محسن ، ٢٠٠٣ ، ص ٦. يبث المنظر دلالات متعددة ، مثلا الدلالة على المكان الجغرافي ، او الاجتماعي ، او الاثنين معا .

ويمكن ان يدل المنظر او احد عناصره على الزمان ، وقد يكون للمنظر دلالة على الجنسية او الوضع الاقتصادي او الديانة . ان الحقل السيميولوجي للمنظر المسرحي واسع والمسائل التي يستخدمها مصمم المناظر من الشكل واللون يتوقف اختيارها على التقاليد المسرحية السائدة والذوق الشخصي والظروف المادية التي يجري فيها العرض ينظر ، سامية ، ١٩٨١ ، ص ص ٨٧- ٨٨ .

فالمنظر يرتبط شكلا ومضمونا مع جميع عناصر العرض المسرحي من زي واضاءة وحركة ممثل وملحقات ليكون صورة فنية متكاملة جماليا . حيث ان المنظر وكل عناصره المشيدة وكل ما يسهم في تكوين الصورة المسرحية التي تنتج بيئة العرض ، يمثلا حقلا دلاليا يبرز علاقة الترابط بين علامات العرض المسرحي الذي يكون المنظر جزءا منها . والمنظر المسرحي يعمل على تعريف المسرحية واجتذاب المتلقي الطفل وخاصة بعد ان يحتل المتلقين مقاعدهم فيقدم العرض نفسه من خلال المنظر المسرحي . وقد اكتسب الفن التشكيلي في المسرح اهمية خاصة . فالمنظر المسرحي يدخل ضمن الفن التشكيلي من حيث عناصر تكوين المنظر . و " هذه العناصر ارتبطت بعناصر الاخراج والاداء التمثيلي لتكون لنا الشكل النهائي للعرض المسرحي مع الاضاءة والازياء والماكياج والموسيقى " سامي رزق ، ١٩٨٢ ، ص. ١٣٢ لذلك فان فنان الديكور " يعطينا معادلا تشكيليا للنص الادبي والفكري للمسرحية وحسب قدرته على العطاء ليكون النجاح في التصميم " عصام ، ١٩٨٧ ، ص ١٠٥.والمنظر المسرحي يشمل " فكرة وتكنيك وفن في خدمة بناء قائم سلفا فمصمم المنظر يؤثث وفق دراسة المساحات ويملي الفضاء المسرحي من اجل متعة العين " اوديت ، ١٩٧٠ ، ص. ٧٩٤ اذن فالمنظر المسرحي يساهم في اثارة عاطفة المتلقي الطفل من خلال تفاعله مع الافكار والمقترحات التي ادت الى ظهوره المتكون من مجموعة العناصر المكونة له . وهذه الاثارة والتعاطف الحسي ما بين المتلقي والمنظر المسرحي ما كان لها ان تنمو في ظل غياب المعنى ، وغياب الروح المبدعة وحركة الممثل عن ماهيته او مضمونه ومعناه .

ان المنظر المسرحي يستمد طاقته الشكلية المعبرة من خلال تفاعل تكوينه . كذلك مقدار التأثير الجمالي في المتلقي الذي يأتي من تفاعله العميق وانسجامه وتناغمه مع ما يقدم له من صور منظرية مبدعة ومؤثرة على خشبة المسرح . والخطوط هي الهيكل الباني للصورة تفصل مساحات الكتل والالوان . وتعرفنا بأشكال الموضوعات الداخلة في حدود الصورة وهي اساس تكوين الصورة ف " الخط يعطي معاني وايحاءات مختلفة نتيجة شكله او علاقاته " هربرت ، ١٩٨٣ ، ص ٢٠ .وقد تكون هذه الخطوط ثانوية مهمتها الوصل بين الخطوط الرئيسية البانية للشكل . او قد تكون تحديدا للفواصل بين مناطق مظلة واخرى مضاءة . والخطوط بأمكانها التعبير عن البعد الثالث (العمق المنظور (ينظر ، جون ، د. ت. ص. ٧٣ والخطوط انواع منها الخطوط الافقية ، فهي توحي بالثبات والهدوء والاستقرار وتوحي بالراحة والسكون لذلك تستخدم في المشاهد المسرحية للتعبير عن الراحة والسكون والاسترخاء والثبات والثقل والرتابة . اما الخطوط الرئيسية فهي ترمز الى القوة والشموخ والعظمة والوقار فتستخدم في المسرح للتعبير عن الارتفاع او المشاهد التي تكثر فيها الصفات الروحية او السماوية . اما الخطوط المنحنية تستخدم في المشاهد المسرحية التي تعبر عن الطبيعة والالفة والحرية والمرونة .اما الخطوط المستقيمة فهي ترمز الى القوة والصرامة وتستخدم للتعبير عن الانتظام والقسوة والبساطة . اما الخطوط المتقطعة فهي تركز على عدم الاستقرار والانتظام ينظر ، سامي رزق ، مصدر سابق ، ص ص. ٢٥٠ — ٢٥١ وتستخدم في المشاهد التي تعبر عن التواضع والاستقلال وعدم الانتظام . الخطوط المائلة تستخدم في المسرح

للتعبير عن الطريق او الاشياء المصطنعة . والخطوط تشترك في الربط بين الموضوع الذي يجري تصويره والفكرة التي يراد التعبير عنها . وهي تعمل على تجميع العناصر البصرية لتخلق كلا يجمع بين الاجزاء .

اما اللون فيمتلك تعبيرا رمزيا ويكون جماليا للاغراض الحياتية والفنية ذات الرؤية المختلفة . فالفنان يستخدم اللون للعتبير عن فلسفته ورؤيته الفنية. ينظر . فابرتيزيو . مصدر سابق . ص ص ١٢٠- ١٣٥ .

ان استخدام الالوان يرتبط بمعان موجودة في عقولنا ومخيلتنا نتيجة لخبرات . بعضها موروث في الجنس البشري . واخرى مكتسبة من الحياة . وربما ان الالوان هي خبرة مرئية وذوقية تزيد ثباتا في عقولنا . فمن السهل ان نربط في عقلنا الباطن بين الاشكال والالوان من جانب . والظروف التي راينا فيها هذه الالوان والاشكال من جانب اخر . الخبرة المرئية وان غابت عن عقلنا الا انها رسبت في الذاكرة وممكن ارجاعها حين نمر بظروف مماثلة. ينظر . شاكر . ١٩٨٧ . ص ص ٢٥٩. – ٢٦٠ وهذا يعني ان للالوان دلالات ارتبطت بأحداث وظروف . وهذا تفسير للاسباب التي تجعل البعض يميلون الى لون دون اخر. ينظر . فرانك . ١٩٧٠ . ص ٢١ فالالوان الحارة كالاحمر والبرتقالي والاصفر تدل على العاطفة والانفعال والقسوة والخطر . والالوان المحايدة كالاسود والابيض ومشتقاتها تدل على الحزن والنكبات وهي رمز للخيبة وفقدان الامل وبنفس الوقت تدل على الوقار والرزانة واهمية صاحبها .اما الالوان الباردة كالزرقاء والخضراء فتدل على الخير والخصب والسعادة والامل وتدل على السلام والمحبة بين الشعوب . ينظر . شاكر . مصدر سابق . ص ٢٦٢ الالوان الباردة اقل عاطفة من الالوان الحارة واكثر سحرا للانسان وابعد عمقا في تقبلها وتأثيرها . فمصمم المناظر المسرحية يستخدم الكتل المعمارية الملونة بحسب ما تقتضيه حاجة المسرحية الموجهة للطفل ورؤية المخرج وترجمة المصمم بحسب فكرة المسرحية بالتنسيق مع مصمم الاضاءة والازياء والماكياج لتكون الالوان متجانسة منسجمة . تخدم فكرة وهدف المسرحية . لذا على الفنان ان يمتلك حسا مرهفا لاختيار الالوان بتوازن وانسجام مع بعضها . في العمل الفني الشكل لا ينفصل عن المضمون . وللاشكال دلالة نفسية فبوساطة رؤية وفكرة الفنان التي وضعها في صياغة الشكل الفني تنتقل الى اعماق المشاهد لتثير انفعالاته العاطفية والنفسية والشكل يختلف باختلاف رؤية وانتاج واسلوب الفنان الذي ينتمي اليه . ينظر . حنا. ٢٠٠٠ . ص ٣٠ وبما ان لكل شكل في المسرح دلالة معينة من خلال البيئة التي تدلل عليه او اللون الذي يكون عليه . لذا هناك خصائص وصفات للشكل كونه يمتلك عدة خواص منها الخاصية النفسية والجمالية والدرامية والدلالية . وهذه تسهم في الذائقة الجمالية التي تدخل في العمل المسرحي فتزيده غنى وقوة تاثيرية فلذلك لابد من التعامل معها على وفق سياقات مدروسة . والشكل في المسرح له اهمية في التعبير عن التاثير المزاجي للموضوع من خلال الترتيب التكويني للعمل . فالشكل يتطور مع تطور موضوع المسرحية في مختلف مظاهرها.اما الكتلة فهي العنصر الاساسي الثاني بعد الفضاء لتكوين الفضاء نفسه وذلك كونها تشغل حيزا واضحا وكبيرا في فضاء المسرح . فالكتلة اذا هي مادة تشغل حيزا في فضاء المسرح ويرتبط تكوينها الفيزيائي (طول . عرض . حجم) بمحتوى العرض المسرحي فلسفيا واجتماعيا . والكتلة كمظهر مادي تخلق فضاءها . وهذا يعني بان هناك حالة من التوافق بين الكتلة والفضاء ولا يمكن فصل احدهما عن الاخر. فالفضاء ينشا علاقة تحديد مع الكتلة وبتغير هذه العلاقة يتغير نوع الفضاء . وهذا يدل على ان للفضاء خاصية " تكمن من بنيته القابلة للتحول والحركة في حيوية بحيث تكشف عن نوع لا ينتهي " بول . ١٩٧٤ . ص ٥٣. وهذا يعني بان الكتلة لاتعتمد في ابراز قيمتها الجمالية على حجمها فقط . وانما على عناصر اخرى هو اللون والشكل والملمس . اما الخامة (الملمس) وهي المظهر الخارجي للاجسام الطبيعية والصناعية وتعني به الصفات الواضحة الخارجية التي تقع تحت عيوننا التي يمكن رؤيتها . ومن الممكن تقدير ملمسها بالعين حسب الخبرة من الرؤية والمشاهدة. والملمس انواع منه العاكس للضوء او ناعم التكوين او خشن يمتص الاشعة . او شفاف مثل

الزجاج . ولكل نوع صفات مادية واضحة وعن طريقها نميز الرؤية والملمس . ومن خلال هذه الاختلافات من الممكن تغيير حالة المواد الخام من ملمس طبيعي الى ملمس اخر جديد يخدم اغراضنا الفنية. واللون عنصر ملازم للملمس . فان كل ظاهرة بالطبيعة لها لون . فالون رمز للملمس . وهذه العملية تتوقف على طبيعة لون وبناء الملمس وما يشعه الملمس من درجات ضوئية ملونة وكيفية رؤية هذه الالوان الملمسية بشكل يرضي رغباتنا الفنية والعاطفية . ينظر . رياض . مصدر سابق . ١٩٧٥ . ص ص ٥٥٣ – ٥٥٤.

اما الفضاء المسرحي فهو المكان الذي يطرحه النص ويقوم المتلقي بتشكيله بوساطة خياله والمكان الذي يراه على الخشبة ويدور فيه الحوار والحدث وتتحرك فيه الشخصيات وعموم المكان بما فيه القاعة . ينظر . اكرم . ٢٠٠٠ . ص. ٢٨ وما يعنينا المكان الذي يشغله المنظر وعموم قطع الديكور ويشغله جسد الممثل . ويمكن ان نوحي بالفضاء المسرحي بوساطة صورة مباشرة تعبر عن الحدث . او ايهاميا بوساطة النص الدرامي والحركة والايماءة . او بوساطة ادوات خاصة او استخدامات الاضاءة الحديثة التي ساعدت المخرجين على الاستغناء عن المنظر وتفاصيله الكثيرة . ينظر . اكرم . مصدر سابق . ص. ٣٠ فالمنظر المسرحي بتكويناته التشكيلية يرضي كل ما يدور في ذهن المتلقي الطفل من خلال اللون والشكل والاضاءة والتوازن والكتل والخطوط . فهذه مجتمعة تسهم في خلق العامل الحسي في ذهن المتلقي وتساعد الممثل على التخيل والمعايشة وتقمص الشخصية من خلال التغيرات التي تطرا على تكوينات المنظر المسرحي. وتعمل الوظيفة الجمالية للمناظر على توحيد الدلالة في التعبير الفني لما يعرض للطفل بما يحمله من تنوع في اللون والشكل والخامة لجذب انظار المتلقين والتفاعل مع العرض من خلال الاثارة والتشويق والامتاع .ويزيد المنظر الواضح والجذاب بتناسق الوانه المبهجة وتكويناته وكتله وفراغاته من معرفة الطفل ويغني معلوماته عن خصوصية زمن الحدث . فضلا عن انه يوضح مكان وقوع الحدث . فالايقاع المرئي الذي يحققه المنظر بعد مكاني عندما يكون في حالة سكون . ولكنه ياخذ بعدا زمانيا عندما يكون فيه متحركا . وهذا يزيد من اثارة الطفل وامتاعه بالعرض . خصوصا اذا احسن الممثل كيفية التعامل مع مفردات المنظر .

٢-الازياء والماكياج تكتسب الازياء المسرحية اهمية بالغة في التعبير الجمالي والدرامي عن الشخصية المسرحية وعن مكان الحدث وزمن وقوعه . وايضا دورها في تجسيد وايصال معاني العرض المسرحي منفردة او بالاشتراك مع العناصر الاخرى . كالمنظر والاضاءة وغيرها . فالابعاد التاريخية المتوافرة في ظل اي شخصية درامية نستطيع التعبير عنها بشكل ونوع وخامة الزي الذي ترتديه الشخصية . وتحديد مزاجها وتاثيرها وقوة مركزها او ضعفه من خلال اللون وتركيب شكل الزي الذي تظهر عليه . ان الازياء المسرحية هي " الملابس التي يرتديها الممثل خصيصا للعمل فوق خشبة المسرح استجابة للحقيقة القائلة . ما دامت الدراما تتطلب التشخيص فأن اللاعبون يجب ان يحفظوا ادوارهم . وكما قد تكون هذه الملابس مصنوعة للممثل طبقا للعصر والظروف الاجتماعية والجغرافية التي يلعبها . فقد تكون ايضا هي نفس ملابسه الخاصة بحياته العادية المعاصرة . ولكنه يعيرها الى الشخصية المؤداة " حمادة . ١٩٧١ . ص. ٤٥ فالازياء المسرحية تساعد المتلقي على فهم طبيعة الشخصية وتكوينها الاجتماعي ومركزها لانها في اغلب الاحيان تكون نقطة الاحتكام الاولى للمتلقي الطفل في لقاءه بالممثل ومشاهدته للشخصية التي يقوم بتجسيدها على خشبة المسرح . فالزي المسرحي يعمل بصفته موصلا طبيعيا بين شخصية الممثل وبين الشخصية التي يتقمصها . وللازياء علاقة وثيقة بالمنظر المسرحي للترابط التشكيلي في تكوينهما الذي تعززه الاضاءة وتمنحه الحياة " ففي المنظر المسرحي تاخذ الملابس دورا مساهما في اغناء الجانب التشكيلي اضافة الى وظيفتها في التعبير عن الزمان والمكان والشخصية . اذ تكتسب هذه الخصوصية التشكيلية من امكانية التعبير باللون والاسهام بشكل جمالي لدعم الفكرة الاساسية للعرض والتي تشكل الهدف الاول الذي تتعاون على ابرازه

كل عناصر العرض المسرحي . ينظر . يوسف . ١٩٨٩ . ص. ٩٦ ويكسب الزي اهميته القصوى في فضاء العرض عبر ارتداءه من قبل الممثل الحي والذي يعتبر اهم عنصر من عناصر تشكيل المشهد البصري على خشبة المسرح . وتسهم الازياء في صنع الشكل المسرحي المعبر بالقيم الجمالية . كونها احد العناصر البارزة في تاسيس قوة الشكل من خلال المعنى الذي تحمله في تكوينها . وطريقة تصميمها التشكيلي واللوني والمضمون الذي يتم انتاجه بطبيعة خطوطها وتفاصيلها " ان للشكل دوره الفاعل في تصعيد القيم الفكرية والفلسفية والجمالية في المدركات البصرية وفي العرض المسرحي على وجه التحديد " باسم . ٢٠٠١ . ص ٣٤ .والازياء المسرحية قديمة في استخدامها بقدم عناصر العرض التقنية الاخرى . ومنها الماكياج لانهما مكملان لبعضهما الاخر لان كلاهما يتعلق بالمظهر الخارجي. فالماكياج يتميز عن بقية عناصر العرض المسرحي . حيث ياتي مرتبطا بالممثل مباشرة من خلال وجهه وظهوره على خشبة المسرح . وياخذ حيويته وقدرته على التعبير من تقاطيع وقسمات ذلك الوجه . حيث يساعد الماكياج على خلق وتدعيم مزاج الشخصية . وشكلها الخارجي وابراز حيوية الممثل والشخصية من عدمها والمساهمة في توكيد الجو العام للعرض مع بقية العناصر الفنية . حيث يستعمل الماكياج في المسرح للتعبير عن غرضين احدهما وظيفي والاخر جمالي . اما الغرض الوظيفي فيقوم الماكياج بتشكيل شخصية الممثل على المسرح من خلال تحديد ملامحه واغناءها بتاثيره الواقعي المطلوب . كذلك بالامكان التصرف بعمر الشخصية من ناحية التصغير او التكبير . الشباب . والفتوة . او الكهولة . واختلاف علامات فارقة في الوجه كالندوب والجروح القديمة والعاهات او التشوهات او حالات الصلع او الشيخوخة . اما الغرض الجمالي . فياتي عن طريق استخدامات الماكياج في التعبير جماليا عن اداء الممثل للشخصية مباشرة . في حركتها . نشاطها . توصيفها . او كجزء من التشكيل الجمالي العام للعرض المسرحي . ينظر . جوليان . ٢٠٠١ . ص. ٧٨ وتتحقق هذه الحالات من خلال ابراز وتحديد الملامح . وتاكيد الخطوط والقسمات في وجه الممثل . وذلك لان المسافة بين المتلقي الطفل الجالس في صالة المشاهدة والممثل على الخشبة عادة ما تكون واسعة . وليست بالقرب الكافي الذي يستطيع من خلاله المتلقي معرفة تفاصيل الوجه بشكل واضح " فان الملامح المعبرة يجب ان يتم تكبيرها بحيث تبدو طبيعية حتى وان كان ذلك على بعد كبير من خشبة المسرح ... فالبعد او القرب صانعان اساسيان للمعنى " باتريس . ٢٠٠٦ . ص. ٣٠٧ ويستخدم الممثل الماكياج " ليعطي للمتلقي الطفل وحتى الكبير الانطباع الصحيح عن صفات الشخصيات الاساس . فاذا كانت الشخصية جشعة نفعية . صمم الماكياج لينقل الى المتلقي هذه المعلومات ليعكس هذه الصفات " عثمان . مصدر سابق . ١٩٩٦ . ص. ١٢٨ وبوساطة الماكياج يستطيع المخرج ان يخلق مجموعة من الدلالات التي تتالف منها شخصية نمطية كشخصية الساحرات . كما تسمح دلالات الماكياج بتصوير شخصية تاريخية معاصرة . فالماكياج هو صورة الشخصية المؤداة التي ابتدعتها انامل المصمم وهي في حالاتها النفسية والاجتماعية لحظة الفعل المسرحي . انه الشكل المادي للشخصية المسرحية حيث يعمل على ايجاد ملامح جديدة للممثل لها علاقة بالشخصية من الناحية النفسية والاجتماعية . ولذلك يمكن تغيير الماكياج وحسب المشاهد المسرحية وما تتطلبه من حالات نفسية معبرة . كما ان للماكياج وظيفة التعبير عن البعد الاجتماعي . كما انه يعبر عن الفترة الزمنية التي تقع فيها الاحداث . وبذلك فانهما عنصران اساسيان في التاسيس لسينوغرافيا العرض وتشكيلاته البصرية التي تتوافق ورؤيا المخرج وما يريد طرحه من افكار " فالماكياج يعيد تصوير وجوه الشخصيات . حيث يشكل نسقا جماليا لا يخضع سوى لقواعده الخاصة . فالملامح التي يتم ابرازها وتحويرها يمكن ان يكون لها تاثيرا ساحرا " باتريس . مصدر سابق . ص ٣٠٨.

يستخدم الماكياج في المسرح " ليعادل الاثر الناشىء عن الضوء الشديد المركز على المنصة . كما يؤكد الملامح التعبيرية . كالعينين والفم التي يستخدمها الممثل بحكم التعود . لينقل مشاعره الى المتلقين " سامية . مصدر

سابق . ص. ٩١ فالممثل يؤثر ويتاثر بالماكياج " ويتاتى التأثير المنشود عادتا بالمزج الحاذق بين الماكياج والازياء والتعبير " فرانك . مصدر سابق . ص ٢٧٨ والماكياج كونه منظومة دلالية ينقل علامات مرتبطة بعلامات اخرى . تعود الى منظومات مختلفة وابرزها التسريحة والزي والتعبير بالوجه . وتنسجم دلالات هذه المنظومة بعضها مع بعض . لابراز مدلولات مركبة يفسرها المتلقي الطفل حسب مرجعياته . والاتباط المباشر ما بين الممثل والماكياج والازياء يساعده في تقمص الشخصية المسرحية التي يقوم باداءها . ومن خلالهما تؤدي بالممثل الى عوالم الشخصية ويتلبسها باداءه الذي يساعد على ابرازه . فارتداء الزي المسرحي . ووضع المساحيق على الوجه تساعد الممثل في الوصول الى الشخصية التي يجسدها على خشبة المسرح. ولارتباط الزي بالماكياج من خلال الخطوط والالوان يسهم في ابراز القيم الجمالية الخاصة بهما وهذا بدوره يجعل المتلقي يرى مقدار العلاقة المتشابكة بينهما والمنظر المسرحي والاضاءة . فديناميكية الزي والماكياج المكتسبة من حيوية الحركة والتعبيرات الجسدية المتاحة لهما عبر الممثل تتكامل جماليا مع بقية عناصر العرض المسرحي المتمثلة بالمنظر والاضاءة التي تعمق التعبير الدرامي والجمالي " فالماكياج والازياء جزءان مكملان لعنصري الديكور والاضاءة وذلك لان كلا منهما يمثل شفرة تستخدم الخط واللون وطراز التصميم الزمني في ارسال مجموعة من الافكار والمفاهيم الى المتلقين " جوليان . مصدر سابق . ص. ١٦ وللازياء وللماكياج في الخطاب المسرحي الموجه للاطفال مهمة الكشف عن السمات الاساسية للشخصيات المسرحية . وابراز الملامح الضرورية لها عن طريق انتقاء الخامات ذات التاثير البارز كالستان والحرير والتي لها تأثير ممتع ومشوق عند الاطفال . كونها تعمل على توسيع استجابة المتلقي الطفل لما يعرض على الخشبة . لكل ما هو ممتع ومثير . يسهم في جذب انتباه الطفل وهذا بدوره ينمي الذائقة الجمالية له مستندا على الصورة المرئية لعموم عناصر العرض المسرحي التي يدركها المتلقي اثناء العرض . والازياء تعد الدلالة الاولية التي يستقبلها المتلقي الطفل وهي تتحرك على خشبة المسرح من خلال الممثل . ويستند بتوجيه الافكار على الصورة الذهنية المخزونة في ذاكرة المتلقين الاطفال كونها اقرب الى الادراك وبالتالي تترك اثرا في تكوينه النفسي وتقربه من منطق العرض وافكاره من خلال عرض كلا الشخصيتين الخيرة التي تحمل صفات الطيبة والشجاعة والكرم والتعاون . والشريرة ذات الصفات العدوانية والجبانة والمتمردة وهذا يحفز لدى الاطفال التمييز بين الخير والتفاعل معه . وبين ما هو شرير بالابتعاد عنه من خلال ادراكه لما يعرض له من رسالة موجه بوساطة العرض الذي يتم من خلال الانسجام بين عناصر العرض كالازياء والماكياج والعناصر البصرية الاخرى . فيتم ابراز عنصري الازياء والماكياج من خلال تسليط الضوء على الخشبة لتتوضح الازياء بالوانها البراقة والمزركشة والمتجانسة والمتناسقة بعيدة قدر الامكان عن الالوان القاتمة والكئيبة . والتي تاتي منسجمة مع ما يقدم للطفل على الخشبة .

٣-الملحقات المسرحية الملحقات هي الادوات والاشياء المستخدمة في تحقيق الاحداث المسرحية والتي تكون خارج السياقات المادية لباقي العناصر الفنية . وتمتلك الملحقات المسرحية دورا فاعلا في تشكيل وانتاج الدلالات المختلفة بطريقة استخدامها وتموضعها على الخشبة . وتنتج الملحقات المسرحية جمالياتها من خلال اشتراكها الفعلي والحيوي بالحركة المتدفقة للممثل فوق الخشبة او امتزاجها مع باقي عناصر العرض الاخرى . وهذا ياتي بعد فرز شكل الملحقات المستخدمة وعلاقتها بالعناصر المؤسسة لوحدة العرض . فاي قطعة من قطع الازياء تصنف من جنس المهمات او الملحقات المسرحية وخارج حدود وظيفة الازياء . اذا لم يكن الممثل يرتديها . والملحقات تنتج دلالات وابعاد جمالية تختلف تماما عما لو كانت ملتصقة بجسد الممثل - كونها ازياء – الذي يكسبها حيوية بفعل حركتها وتعبيراتها .والملحقات في المسرح هي كل العلامات المكملة للمنظر . من ادوات وقطع اثاث سواء كانت مرسومة بطريقة خداع بصر ام موجودة فعليا على الخشبة . كما تطلق على ملحقات الزي

المسرحي التي تستخدمها الشخصيات ويمكن تحريكها في الفضاء الدرامي . فالملحقات هي علامات لعلامات اخرى لها معنى رمزي . فمثلا التاج يمكن ان يدل على فكرة الملكية . ونظرا لاهميتها السينوغرافية والدلالية في تشكيل العرض بأعتباره محورا بؤريا واشارة جمالية وقتية تمنح العرض بعدا دلاليا .ان الملحقات المسرحية تشكل منظومة مستقلة من العلامات ترتبط مع منظومات اخرى كالزي . والمادة التي تصنع منها الملحقات تعطي دلالات تحددها طبيعة الزي مثل العصا تكون مزدوجة الدلالة . فهي تدل على الفقر او الثراء . وهذا يجب ان يتجانس مع خامة الزي لتعطي انطباعا عن الشخصية المسرحية . وتعكس ابعادها او قد يتباين ليحدد مدلولات اخرى تحدد اطار معين للشخصية فقد تكون هذه العصا للراعي . او لكبير السن . ويتعلق ارتباط الملحقات مع المنظر المسرحي (الديكور) وما يؤكده ذلك من تناغم وانسجام في شكل الصورة المرئية للعرض المسرحي الموجه للاطفال وحتى الكبار . فاللوحة الزيتية المعلقة على جدار تعكس دلالاتها كلوحة معبرة عما تحويه من دلالة ايقونية كجزء من المنظر . لكن لو قام احد الممثلين بنزعها عن الجدار . وحولها بفعل تعبيراته الجسدية او الصوتية الى شكل مغاير كملحقة خارج عن وظيفتها الاصلية في تزيين الجدار او المعنى الذي تحمله داخل اطارها كلوحة زيتية . فانه يكسبها جماليات ودلالات اخرى مضافة . ويمكن ان ترتبط الملحقات المسرحية بالاضاءة ارتباطا مباشرا من خلال بعض الادوات كالمصابيح المثبتة على جدار في ديكور . او تكتسب الملحقات دلالات ذات قيم تعبيرية عالية في بعض المشاهد المسرحية بذلك افرزت الملحقات المسرحية عدة اشكال تعبيرية ودلالات فكرية ذات بعد جمالي تؤثر بدورها في المتلقي وتذوقه للعرض المسرحي الموجه للطفل في منظومة بصرية ايقاعية متكاملة .ان الملحقات المسرحية تشارك في خلق الصورة التشكيلية وبشكل فاعل ومتنوع ومتداخل مع العناصر الاخرى للعرض . والملحقات المسرحية تم تصنيفها حسب الاستخدام المتاح لها في العرض المسرحي بما يلي : -

١-ملحقات المنظر المسرحي (الديكور) وهي اشياء توضع على ارضية المسرح مثل السجاجيد . المناضد . خزانات صغيرة .

٢-ملحقات خاصة بالممثل وهي ادوات واشياء تحمل من قبل الممثلين على المسرح مثل الاطعمة . الرسائل . الاسلحة . القبعة . العصا .

٣-ملحقات تزيينية او تكميلية . وهي اشياء تستعمل لتزيين جدران الديكور او تكمله مثل رفوف كتب . اللوحات الزيتية . الستائر .

٤-مؤثرات متنوعة وهي جميع المؤثرات التي لا تدخل ضمن الاضاءة او عناصر العرض الاخرى مثل الامطار . زجاج يتكسر . سقوط ثلج . ينظر . فرانك م هوايتنج . مصدر سابق . ص ٣٧٣ .

وقد يكون للملحقات المسرحية دور كبير في تحويل المعاني المختلفة للعرض المسرحي لانها غالبا ما تكون على قدر كبير من الاهمية للمخرج والممثل ومصمم السينوغرافيا في تشكيل علاقة متاحة ما بين افعالهم وافكارهم على الخشبة . فالملحقات تصبح محور الصورة التشكيلية للعرض المسرحي في بعض العروض الفنية " فالشيء ليس فقط متمما بل هو يحتل وسط وقلب العرض المسرحي موحيا بأنه يدعم ويسند الديكور والممثل وكافة القيم التشكيلية في العرض " باتريس بافيس . مصدر سابق . ص ٣١٢ .وجمالية الملحقات المسرحية تتم من خلال الاختيار النوعي لتلك الملحقات بما يتناسب والمشاهد المعروضة . والعناصر التقنية المستعملة في تلك المشاهد .

-٤الممثل ان مسرح الطفل يسعى الى مخاطبة العقل في المقام الاول . حتى يسمح للطفل بالتفكير . ومن ثم يدفعه لاتخاذ موقف اتجاه ما يراه دون اغفال عناصر المتعة والابهار التي توظف مع مجمل عناصر العرض من اجل توجيه الطفل بالاتجاه الصحيح وللاخذ به حتى يتمكن من الوصول الى اكتشاف كيفية التفاعل مع المشكلات التي قد تصادفه . ولظهور الممثل على المسرح دور لا يمكن الاستغناء عنه في العرض المسرحي فهو كائن بشري

يتلخص دوره داخل عمله في صنع العلامات وتحويل ذاته الى علامات . الا ان هذا التحويل لا يمكن ان يكون تحويلا تاما . لان هناك دوما جزء يظل غير مكتسب معنى . من هنا تصبح العملية المسرحية عملية تحويل الكائن البشري الى نسق سيميائي . ينتظم ضمن انساق اخرى تكون العرض المسرحي كون " الممثل ملتقى طرق الشفرات الايمائية والصوتية واللغوية المتفرعة منها " رولان بارت . ١٩٨٧ . ص. ١٧١ وهذا يعني ان شخص الممثل هو اكثر حالات الذات شيوعا في الدراما وان قوام الممثل يشكل وحدة ديناميكية لمجموعة كاملة من الارشادات وناقل كل هذه الارشادات قد يكون جسم الممثل وصوته وحركاته .او قد تكون هناك اشياء متنوعة اخرى كاجزاء من ثياب الممثل . فهو يمحور معاني هذه العناصر حول نفسه. والزي وان لم يكن جزءا من الجسم العضوي فهو الى حد كبير مندمج به . لذلك من الصعوبة بمكان ان نقرر الى اي حد تتحكم خصائص الجسم بأداء بعض الافعال البشرية . والى اي حد تقرر الثياب اداء تلك الافعال . فتوجد ايماءات وحركات معينة ليست فقط ملائمة لنمط معين من الثياب .

ان الازياء تصف بشكل رئيس الشخصيات . فتظهر الزي بمظاهر عدة . مرة يكون علامة على الوضع الاجتماعي ومرة على وضع الشخصية النفسي . ومرة يحدد الابعاد الطبيعية كالعمر . والجنس . وقوام الشخصية . وطبيعة البشرة . ولونها . وعلاماتها الفارقة . حيث يتعايش الزي مع الممثل ويلتصق به . وكلما جاء تصميمها والتصاقهما متقنا ذاب كيانهما في عملية خلق الشخصية . ومن بين اهم سمات الشخصية في مسرح الاطفال هو تمايزها في المسرحية . بحيث تنطوي كل شخصية على قدر كبير من الحيوية والنشاط الذي يؤكد تفردها عن الشخصيات الاخرى . وهذا يرتبط الى حد كبير في التحديد والوضوح من خلال العناصر المقدمة في العرض الفني . حيث ان المشاركة لا تعني التصفيق او الصراخ للتحذير من الخطر الذي سيواجهه البطل . وانما هي القدرة على جذب انتباه الطفل وتواصله من داخل العمل ذاته . لذا فلكل شخصية ايقاعها الحركي وحيويتها وحضورها الخاص الذي يلمسه الطفل بشكل واضح . فالايقاع الحركي للشخصية العصبية المزاج والقلقة مثلا تكون كثيرة الحركة مثل الوقوف والجلوس ثم الوقوف مرة اخرى والمشي هنا وهناك وابداء ردود فعل حركية مفاجئة لابسط استثارة . على ان تتسم هذه الحركات بالحذر لان الطفل سينفر حالا من متابعة العرض اذا ما احس ان هذه الحركات مفتعلة وغير مبررة تبريرا مقنعا له . وذلك يتم من خلال ارتباطها بما تشترطه ابعاد عناصر الحركة الاربعة لما لها من تاثير في خلق المشاعر لدى الممثلين ولدى المتلقين الاطفال وتعطي انطباعا عن الموقف ودرجة التوتر وحدة الصراع . وكذا الحال مع الشخصيات الحيوانية . فحركة شخصية الارنب تتميز عن حركة شخصية السلحفاة . الا ان ايقاع الشخصيتين لابد ان يتوافر على حيوية مقنعة ترتبط بطبيعة كل شخصية وسلوكياتها وافعالها من جانب، وبالموقف الدرامي وتصاعد الاحداث من جانب اخر . وليس هناك ما يشد انتباه المتلقي الطفل الى العرض المسرحي اكثر من الحركة التي تصور الاحداث .لان الحركة على خشبة المسرح هي ما تثير الطفل وتحقق له المتعة . فالمتلقي الطفل والممثل يشتركان في تبادل المشاعر والاحاسيس وجدانيا من خلال انبعاثها من المرسل الممثل الى المتلقي الطفل عن طريق التعبيرات الجسدية والصوتية للممثل الذي يقوم بدور الارسال من على خشبة المسرح . والتي يقوم فيها بتجسيد الشخصية المسرحية التي تسهم في انفعالات المتلقي داخل الصالة بتكوين الصورة النهائية لها بالانطباعات والافكار . ف " الممثل يقوم بتوظيف جسده وصوته لتحريك دلالات النص المسرحي حتى تصبح مرئية ومسموعة . بمساعدة عناصر اخرى تندمج معه في علاقة جدلية يتم من خلالها بث مجموعة من الدلالات والمعاني المقصودة الى المتلقي " مدحت . ٢٠٠٦ . ص ١٧٠. وقد يتدخل الطفل في مجريات الاحداث والمشاهدة المثيرة . كان يقترح على البطل حلا للمازق الذي وقع فيه او قد ينبهه الى خطر يتربص به . اذ ينفعل

معه في موقف ما . مما يؤدي الى اثارة الضجيج في القاعة . لذا على الممثل ان يتجاوب مع المتلقي الطفل ويستوعبه .

ان الشخصية في مسرح الطفل لابد ان تتوافر على سمات وخصائص تتميز بها ولعل الوضوح والتمايز والتشويق من اهم هذه السمات . ولعل الوضوح هنا يعني ان تكون الشخصية في مسرح الطفل حاملة لسمات الشخصية الحياتية بعدما يتم بناؤها على وفق الاشتراطات الفنية والجمالية للعرض المسرحي . فالاطفال " يريدون ان تكون الشخوص حقيقية كالتي يرونها في حياتهم . ويتوقعون ان تكون اكثر منها امتاعا " وينفريد . مصدر سابق . ص ١٦٢ . ومن الضروري ان تمتلك كل شخصية دوافع ومثيرات تميزها عن الشخصيات الاخرى لان الطريقة النافعة في الرعاية الشخصية هي تشخيص صفات مفردة . كما ان الطفل يستسيغ الشخصيات المميزة المرسومة ببراعة . فضلا عما يمنحه هذا التمايز من فرصة للطفل في ان يفصل بين شخصيات جانب الخير وشخصيات جانب الشر . ومثل هذه الشخصيات هي التي تهيء الفرصة امام الطفل لمتابعة العرض وهو يترقب ما سيحدث لهذه الشخصية او تلك . فالاطفال دائما يفضلون انتصار البطل على الشرير وانزال العقاب به . ويتم هذا من خلال المصمم الذي يخلق من الزي عالما دلاليا يجسد الشخصية بحسها ومعاناتها واهدافها . ليصل الى التاثير الدلالي المطلوب على المتلقي . فالزي يكون امينا لابعاد ودقائق الجسد البشري ليضفي الابعاد الطبيعية الى قوامه ليجعلنا نتخيل ان شكل الزي مهما بدا غريبا لنا هو غاية في الانسجام مع جسد الممثل واسلوب ادائه . فالزي يؤثر في اداء الممثل وتعبيراته بصورة عامة لما يحمله من دلالات نفسية يحددها شكل الزي والوانه وطريقة ارتدائه . والانسجام الذي يحققه الممثل في المنظومة البصرية يكشف عن فهم وتعميق دلالات العرض المسرحي وابراز القيم الجمالية المتنوعة التي تستثير المتلقي في المتابعة والفهم والادراك للمعنى المتجسد امامه بصريا وسمعيا .

ان العرض المسرحي يزخر بالعناصر الفنية البصرية والسمعية المتنوعة والتي تقوم باداء وظائفها التعبيرية التي تتمخض عنها القيم الجمالية والفكرية بشكل متناغم ومنسجم فيما بينها مجتمعة . ولا يمكن لهذا ان يتحقق او ينسجم بدون وجود الممثل وتفاعله مع هذه العناصر وتفاعلها مع اداءه وحضوره باعتبار الممثل تتمركز حوله المعاني كونه العنصر الديناميكي في اللعبة المسرحية .

٥-الاضاءة ان الاضاءة المسرحية دعامة مهمة من دعائم تكوين العرض المسرحي . وفي تصعيد المواقف الدرامية واضفاء التشكيل الجمالي على خشبة المسرح .ورافقت الاضاءة الاخراج المسرحي . ليكمل احدهما الاخر . تتخذ اضاءة المسرح اوضاعا متعددة في التعبير عن الجماليات المتنوعة في العرض المسرحي . فمنذ ان وجد المسرح لم يعرف الضوء وظيفة اخرى غير الكشف عن مجريات الاحداث الدرامية مثل وظيفته الاعتيادية في الطبيعة . وهي توفير النور الكافي لعين الانسان كي يرى بها الاشياء على حقيقتها وطبيعتها " فالقوة التعبيرية للاضاءة تعمل على توحيد مفردات العمل الفني . فالاضواء الحية التي تكتنف الممثل شأنها شأن الموسيقى التي تعبر تعبيرا مباشرا عن روح العمل الدرامي " برنارد . ٢٠٠٥ . ص. ١٣.وعلى الرغم من الاختلافات الظاهرية بين " الاساليب والمذاهب المسرحية التي تميز بعضها عن بعض . سواء في شكلها الفني او في التقنين الفكري لكنها توحدت في رفض الاساليب الفنية الموروثة . ومحاولة البحث عن اسلوب جديد قادر على استيعاب رؤية الفنان المعاصر لعالمه والتعبير عن التجربة الانسانية التي تميز عصره " فؤاد . ١٩٩٩ . ص. ٨٥فجاء اختلاف بعضها عن البعض الاخر في درجة التاثير من جهة وفي المجال الزمني الذي شغلته تلك الاساليب من جهة اخرى . فضلا عن تنوع المرتكزات التي انطلقت منها " ان هذه التحولات الكبيرة قد ساعدت على رفع القيم الجمالية للمسرحية الحديثة من جانب . واثراء الثقافة المعرفية على المستوى الانساني من جانب اخر . في ترجمة وتجسيد المفاهيم النظرية بأطر جمالية جديدة " نهاد صليحة .٢٠٠١ . ص ١٠.

ان اهم مهمة للاضاءة هي . اضاءة الممثلين وتسليط الضوء على مناطق التمثيل . الا ان هذه المهمة لم تتحقق الا بصورة ضيقة قبل اكتشاف الكهرباء . واصبحت الاضاءة في المسرح الحديث من اهم التقنيات المستخدمة فيه على اختلاف الاساليب الاخراجية . اذ جاء اهتمام المخرج بالاضاءة . لما تمنحه للعرض من امكانيات ومرونة وفي مساندتها باقي التقنيات الاخرى . كالمنظر والازياء والماكياج لانها قد ترفع من تاثيرها او تقلل منه . واصبحت الاضاءة الشاغل للعملية الاخراجية . مما دفعت بالمخرجين الى الارتكاز على امكانياتها . خاصة بعد التطور الذي وصلت اليه بدخول الكومبيوتر في مجال تصميم وتنفيذ الاضاءة . وبدت وظيفة الاضاءة تتضح من خلال الكثير من تنظيرات فناني المسرح الحديث . فمع الاضاءة الجيدة يندمج ويتلاقح الممثل وزيه في البيئة التي تحيط به فيخرج من هذا كله كائنا عضويا متكاملا هو العرض . لذا تصمم وتوزع الاضاءة بعد استكمال مكونات العرض المسرحي لتبني وحداتها على غرار العناصر الاخرى على وفق نظام دلالي .

ان التطور في ميدان الاضاءة المسرحية ساهم بفاعلية متميزة في ارساء المفاهيم الجمالية والتعبيرية المتنوعة في العروض المسرحية . فالاضاءة اخذت تسهم مساهمة كبيرة في خلق الجو النفسي العام على خشبة المسرح وابراز وتعميق القيم الدرامية . وشحذ المنظر المسرحي بجماليات خاصة لا يمكن لها ان تتوافر لولا حركة الضوء بشدته وخفوته وحيويته وانفعالاته . كذلك تحكمه في الايقاعات المسرحية المختلفة من خلال الانتقالات السريعة او البطيئة وتنوع الالوان الباردة والدافئة على خشبة المسرح . وتزخر الاضاءة بالدلالات التي تسهم جميع عناصر العرض في انتاجها بتوهجات تصل بالمتلقي الطفل الى الاثارة والدهشة والارتقاء بذائقته الجمالية الى مستوى متقدم من الادراك الحسي من خلال تفاعله المتواصل مع ما يقدم على الخشبة " فالإضاءة والظل تسحب التركيب الحقيقي للمشهد الى هيمنة الخيال والوهم . ويمكن ان يتحول الحدث الى رؤية ملموسة ان لم يتحول الى حلم " جوفاني . ١٩٩٩ . ص. ١٣٣ فاحيانا تشكل الاضاءة وجه الممثل او جزءا من الديكور او الزي . لتضيف قيما دلالية جديدة تحددها طبيعة النص الدرامي . ليصبح للاضاءة اثرها الدرامي والجمالي والدلالي الفعال في العرض كونها منظومة علامية شأنها شأن الازياء . تتكون من علامات داخلية اصغر هي : اللون . شدة السطوع . المسقط . الدرجة اللونية التي تعطي دلالات ووظائف حين اقترانها بالزي الذي يحمل عناصرا داخلية باعتباره منظومة علامية ايضا .ولا يأتي هذا التعبير بالاضاءة بمفردها وانما بتكامل وتظافر العناصر الفنية بمجموعها التي تنجز الصياغة الجمالية لشكل ومضمون العرض ف " العناصر الاسلوبية تتضافر لتخلق الجمال . لا مجرد اداء المعنى وحده . بل صياغة الشكل الاروع " عقيل مهدي . ٢٠٠٥ . ص. ١٦٨فالاضاءة هي المحرك الرئيس لتشكيل الصورة المتكاملة للعرض المسرحي الموجه للمتلقي الطفل وتتسيد المشهد من خلال تأثيرها المباشر في ذائقته . فهي عملية ابداعية يتمخض عنها نتائج جمالية مبهرة تتولد من الحركة المتاحة لها عبر التنقلات في فضاء العرض . وينتج عن ذلك متابعة المتلقي الطفل لها اكثر من اي عنصر اخر في التشكيل المشهدي . فالتكوينات والتشكيلات المشهدية في فضاء العرض تعبر عن الجمال الذي يبرزه من خلال التعبيرات الكلية للشكل المسرحي الذي تعززه الاضاءة وتنتج من خلاله القيم الجمالية المعبرة . وهذه القوة التعبيرية التي تنتج الجمال لا يمكن ان تأتي بشكل عرضي . بل بالوعي الثقافي والمعرفة التي يمتلكها المخرج والخبرة والدراية بمفاصل عمله وصولا الى مرحلة متميزة في الخطاب المسرحي الموجه للطفل . فالاضاءة بسقوطها المباشر على اجساد الممثلين وهم يجسدون الحدث الدرامي . تكشف عنهم وعن حركتهم المشهدية ضمن الفضاء والبيئة المسرحية المناسبة . ومن خلال انعكاسات الضوء والظلال على مجمل الصورة المسرحية المتكونة من مجموع عناصرها كالديكور والازياء والماكياج والملحقات . انما تحقق ذلك السحر والخيال الذي يزيد من التفاعل بين المتلقي الطفل وما يجري على خشبة المسرح مهما تنوعت اساليب عمل وتصميم واختيار تلك الاضاءة المسرحية بأجهزتها المختلفة وتنوع اماكن وضعها بين الصالة

وخشبة المسرح . وللإضاءة اهميتها في مسرح الطفل فهي الى جانب مهمتها الرئيسية المعروفة في تيسير رؤية الشخصيات والاحداث على الخشبة تؤدي دورا هاما في تحديد وقت الحدث . وتوضيح الجو العام للمسرحية وحالة الشخصيات الداخلية عبر استخدام الالوان المناسبة لذلك . منفردة او متمازجة ببعضها البعض . فلمشهد الحلم اضاءة . ولمشهد العمل اضاءة مختلفة . ولمشهد الحرب اضاءة خاصة . كما ان الاضاءة تعمل على تزويد المتلقي بالاحاسيس التي يتطلبها المشهد او الحدث او العرض بمجمله . فضلا عن ذلك تتعاضد عناصر ومكملات اخرى في انجاز الاثر المطلوب تحقيقه في نفس الطفل . مثل الملحقات والماكياج .فاستخدام هذه االعناصر بانسجام وتوظيفها بتوافق هارموني . يزداد تأثير الاحداث والشخصيات . ويتابع الطفل مشاهد العرض المسرحي بشغف واحساس وتفكير .

٦-الموسيقى والمؤثرات الصوتية الموسيقى لغة حية مؤثرة تسهم في خلق الجو العام للعرض المسرحي . اما المؤثرات الصوتية فأنها تساعد على " الايحاء بحدث ما او موقف معين من خلال توظيف وابراز ملامحه الصوتية "جوليان . مصدر سابق . ص ٢٣٦ . فصوت اطلاقة صادرة من مسدس يجسد فعل القتل خارج الخشبة . وبذلك يظل المؤثر الصوتي ذو دلالة محدودة . ترتبط بالفعل المباشر المستخدم من اجله . بينما الموسيقى تمتلك دلالات متنوعة تحدد نسيجها واداءها وشكلها ومضمونها . وترتبط الموسيقى ارتباطا حسيا وتعبيريا مباشرا بالافعال الحيوية لاداء الممثل فوق خشبة المسرح . فهي غالبا ما تعبر بصدق عن المشاعر والاحاسيس المختلفة التي يحاول العرض المسرحي ايصالها الى المتلقي في وحدة متجانسة تجمع كل العناصر الفنية المتشكلة فوق خشبة المسرح . وبذلك يسير المرئي والمسموع جنبا الى جنب لابراز المعاني والثيمات والافكار . فللموسيقى تأثيرها الروحي النابع من قوة الخيال الذي تتحرك فيه مفرداتها . فهي تتغلغل داخل النفس الانسانية بقوة ايقاعها وتفاعل انغامها " ان للموسيقى تأثيرات حسية ونفسية تستطيع من خلالها خلق الجو العام للعرض والتحكم بالقيم الجمالية والتعبيرية . وهي بذاتها تستطيع في نفس الوقت الارتقاء بذائقة المتلقي الطفل نحو الكمال والاحساس بالجمال والتفاعل التام مع اداء العناصر المسرحية البصرية . ويأتي تفاعلها بالدرجة الاولى مع الممثل والفضاء . على اعتبار ان الصوت والموسيقى . يشكلان بنية ذات ملامح بينة وبارزة " باتريس . مصدر سابق . ص ٢٣. .والموسيقى بصفتها احدى جوانب المستوى السمعي . اضافة الى الكلمة المنطوقة والمؤثرات الصوتية . فأنها تسير بخط متوازي مع المستوى البصري والحركي للعرض المسرحي . اي انها ترتبط بشكل مباشر او غير مباشر بكل ما هو مرئي في الحيز المكاني لفضاء العرض . كالديكور والاضاءة والازياء والماكياج والملحقات المسرحية . اضافة الى التناغم والانسجام التام واللانهائي بينها وبين الممثل الذي يسهم في ديناميكية وتفاعل تلك المستويات . وفي المجال ذاته تشكل الاغنية الى جانب الموسيقى ذات الايقاعات المتوافقة مع توالي الاحداث . والنغمات الخفيفة والرقصات التعبيرية قيمة جمالية في العرض المسرحي الموجه للطفل .

ان التوافق والانسجام بين الهارمونية النابعة من الموسيقى وفعلها التأثيري على المتلقي . وبين باقي عناصر العرض المسرحي تشكل حلقة اساسية فعالة لخلق الصورة الابداعية النهائية لكل عرض مسرحي مهما تنوعت اساليبه . فتناغم الموسيقى المعبرة عن الزمان . مع الاضاءة التي تمنح الحياة للأشكال الساكنة في بيئة خلابة يضفي مسحة جمالية ودلالية على حركات الممثل الجسدية وتعزز حضوره على الخشبة بشكل بارز .

ان العناصر التقنية في مسرح الطفل لها خصائص درامية وجمالية متأتية من ادوارها منفردة او مجتمعة في بناء العرض المسرحي . فالموسيقى التصويرية المرافقة للحدث والشخصية مثلا وهي تدخل ضمن وحدات الايقاع السمعي . تساعد المتلقي على توضيح الحدث وابراز ابعاده وتعميق الاحساس بالموقف الدرامي . والاحساس بمعاناة ومشاعر الشخصية . وهي اضافة الى المؤثرات الصوتية مثل صوت انفجار او خرير ماء او ارتطام او رياح

او امطار . تؤثر في المتلقي الطفل وتشده الى العرض . على ان المسرح لا يحتمل الايقاعات الواضحة . بل يقتضي تداخل الايقاعات وتركيبها بتوافق وانسجام في ان واحد وعلى مدى فترة العرض . لذلك يستحسن اختيارها بما يخدم ايقاع العرض ويجذب الطفل .ويمكن تحديد وظائف الموسيقى والمؤثرات الصوتية بما يلي : -

١-الموسيقى تقدم الدعم للنص المسرحي . وتعبر عن الحدث . بالإضافة الى مساهمتها في اسناد وخلق الجو العام . فالتعبير الموسيقي يسطع من داخل التعبير المشهدي . اي يكون من صلب موضوع العرض وليس دخيلا عليه .

-٢تسهم الموسيقى في مساعدة الممثل على خلق الحالة النفسية للدور . فهي تقدم له الاسناد في التعبير عن طبيعة الشخصية ودواخلها .

٣-تقوم الموسيقى بمساعدة المتلقي على استيعاب الاحداث في تقديمها الدعم له بأعتبارها لغة جمالية تعبيرية مهمة في اطار العرض المسرحي . مع باقي العناصر الفنية للوصول الى المبتغى النهائي من خلال عناصر الموسيقى المكونة وتراكيبها واشكالها .

٤-تمتزج الموسيقى مع عناصر العرض وتتفاعل معها وتوحدها . فهي تنظم الايقاع في كل عنصر من العناصر الفنية المكونة للعرض المسرحي .

٥-تسهم الموسيقى في خلق الانسجام والتوازن بين الجانب التشكيلي والجانب الصوتي في العرض المسرحي . ينظر . علي عبد الله . ١٩٩٧ . ص ٥٧ – ٥٨..

ان الفنان الذي يعمل في مسرح الطفل مؤلفا . مخرجا . ممثلا . تقنيا . لابد ان يبحث عن سبل التواصل مع متلقيه . مهما كان موضوع المسرحية . فنحن يمكننا التحدث مع الطفل عن كل شيء في الحياة . ولكن بعروض ذات ايقاع ومتعة . حتى نتمكن من جذب انتباهه لسماعنا والدخول لوجدانه . من هنا تأتي صعوبة الولوج الى عالم الطفل والتواصل معه عبر ايقاع يشد كل اطراف العملية المسرحية ابتداءا من النص المسرحي بمختلف عناصره والمخرج والممثلين والفنيين والقطع المنظرية والملحقات والازياء ذات الالوان الجذابة . والاضاءة الدافئة المنسجمة مع الالوان . والمنظر المستخدم الواضح . كلها لها اهمية في مضمون العرض المسرحي وشكله وتحقيقا للتنويع . وتأكيدا على الخصوصية المحلية . يمكن الاستفادة من خزين الفلكلور والحياة المعاصرة . غناءا ورقصا وموسيقى .

المبحث الثالث : المراحل العمرية ان تواصل الاطفال مع العرض المسرحي قد يكون متقطعا ويتعرض الى التشويش . ويعتمد ذلك على مدى قدرة العرض على جذب انتباه المتلقين اثناء العرض . ويفترض بالإخراج والتمثيل ان يراعي خصائص جمهور الاطفال- مثل سرعة الملل . وصعوبة البقاء ساكنين لفترة طويلة - ويحاول السيطرة عليهم بالعمل على مخاطبتهم بصورة مباشرة بين الحين والاخر . وبنزول احدى الشخصيات الى الصالة واثارتهم والتأكيد على فعل محدد . وعرض الفعل البطولي او الخارق بصورة مقنعة واعداد مفاجأت تشوقهم للاتي من الحدث . وعلى العموم " تعتبر الجدة والتغيير بكل انواعها مثارا لاهتمام الاطفال " هادي . مصدر سابق . ص. ٣٠.لذا يتوجب اللجوء الى كل ما يجعل الاطفال يتواصلون مع العرض الموجه اليهم من خلال اسلوب اخراج الصورة الدرامية التي تراعي خصائص مرحلة الطفولة فـ " الطفولة هي مرحلة نمو يتصف بها الاطفال بخصائص وعادات وتقاليد وميول واوجه نشاط وانماط سلوك اخرى متميزة "جان . ١٩٨٦ . ص. ٤٥.وذلك لان لكل مرحلة من مراحل الطفولة ما تمتاز به من خصائص يجعلها تقبل على طابع معين في العرض المسرحي . ومن الامور التي توضح ميول الاطفال نحو مواصفات محددة في الادب والمسرح هي التسمية التي يكاد الباحثون النفسانيون والاجتماعيون يجمعون عليها لمراحل الطفولة : -

الاولى : مرحلة الواقعية والخيال المحدود ٤-٥ سنوات الطفل خلال هذه الفترة محدود الاتصال في اطار البيئة(الاسرة) والحضانة) المشرفون(او الرياض) المعلمات والزملاء(ومجموعة اخرى من الاشخاص كالضيوف والجيران . ولكن العلاقة ذات التأثير الاقوى هي العلاقة مع الاسرة لاسيما مع الام . وفي الرياض مع المعلمة . وتكون للطفل علاقة تفاعلية مع العابه ايضا . فهو يحاورها ويضجر منها ويبتهج معها . وهو ينطلق بتفاعله مع اللعب والدمى من مبدأ اضفاء الحياة على الجمادات والنباتات ... وكل شيء حوله . فالطفل يشعر بأن المحيط حوله حياة . وهو ما سماه بياجيه " الارواحية الطفولية هي الميل الى تصور الاشياء حية ولها مقاصد . وفي بداية هذه الفترة من الطفولة يكون كل شيء حيا الى حد انه يمارس نشاطا مفيدا للانسان . المصباح الذي يشتعل . الموقد الذي يدفيء . القمر الذي ينير . وبعدها لا تعزى الحياة الا الى ما هو متحرك . ثم ليس الا الى اجسام تظهر وكأنها تتحرك بنفسها كالنجوم والريح " علي . ١٩٧٦ . ص ٩٨..

ان المسرحيين وغيرهم من الادباء والفنانين قد استثمروا فكرة الارواحية – هذه – وتوجهوا بنتاجهم الفني الى الاطفال بوساطة شخصية حيوانية ونباتية وحتى الجمادات . لانها جزء من العالم الحي بالنسبة للطفل وهي شخصيأت مألوفة لديه . ويلاحظ ان طفل هذه المرحلة ذي قاموس لغوي محدود . مما يساهم في جعل تواصل الطفل بوساطة لغة الكلام قاصرا مما يبرز ميله الى المرئيات اكثر من المسموعات .

الثانية : مرحلة الخيال المنطلق ٦-٨ سنوات وهي مرحلة تتسع فيها دائرة اتصال الطفل الاجتماعية بفعل اتساع مدركاته بالشكل الذي جعله مؤهلا لدخوله عالم المدرسة وعقد صداقات مع الاقران . والطفل في هذه المرحلة " يطرأ عليه حب التخيل فيما وراء الخلواهر الطبيعية التي خبرها بنفسه . فيحيل شيئا غير مألوف في بيئته ولهذا يجنح الى بيئة الخيال الحر التي تظهر فيها الجنيات العجيبة والساحرات والاقزام وغيرها من الشخصيات الغريبة التي تتضمنها القصص الخيالية كقصص الف ليلة وليلة واساطير الشعوب " حسين . مصدر سابق . ص ص ٤١– ٤٢ الطفل في هذه المرحلة يشعر بحالة من الاشباع من بيئته . لذا يريد الذهاب بعيدا عن محدودية واقعه الى افق خياليه لامحدودة حيث يتواصل مع كائنات اخرى يخترعها او تقدم له في الفنون والاداب الموجهة له . وهذه الكائنات تمتلك قوى خارقة واحجام غير طبيعية وتصنع اجواء عجائبية بفضل مبالغات خيال الطفل . وما استثمار الادباء والفنانون للمنحى الخيالي المحبب للطفل الا لغرض التوافق مع ميول الطفل .

الثالثة : مرحلة البطولة ٩-١٢سنة البطولة تعني امتلاك قوى فائقة والتصرف في المواقف الحرجة الصعبة بصورة منفردة لا يستطيع الاخرون مجاراتها . والاتيان بمثلها . والطفل في هذه المرحلة يرغب في رؤية فعل البطل واحداث البطولة المرتبطة بالواقع او التي توحي به وذلك انطلاقا من انتقاله" من مرحلة الواقعية والخيال المنطلق الى مرحلة اقرب الى الواقع . اذ يبتعد عن التخيل الجامح بعض الابتعاد . ويهتم بالحقائق . ويشتد ميله الى الالعاب التي تتطلب مهارة ومنافسة وتستهوي الطفل قصص الشجاعة والمخاطرة والعنف والمغامرة.ومسير الرحالة والمكتشفين . كما تستهويه القصص الهزلية . والقراءات العلمية المبسطة . وكتب المعلومات " ابراهيم . مصدر سابق . ص ص ١٨٢ – ١٨٣..

ان حسن المغامرة وروح الشجاعة تتطلب درجة من الثقة والاعتداد بالنفس يتمتع بها الطفل ويتفاعل معها حينما يراها مجسدة في الاعمال الدرامية .

الرابعة : المرحلة المثالية ١٢-١٥سنة وهي مرحلة ظهور عواطف وانفعالات الطفل بوضوح . فهو يستطيع ان يعبر عما يجول في نفسه بصورة ايسرمن المرحلة السابقة وينمو لديه الشعوربضرورة التواصل . لانه يريد ان يكون مؤثرا من خلال الافصاح عن عالم المثل الذي يطمح لتكوينه والعيش فيه . وهذا العالم صورة عن الواقع ولكن مبالغ في انشائها ذات منحى مثالي.. الطفل في المرحلة المثالية يريد اقتحام عالم الكبار فهو يتمثل بهم وهو في مرحلة

المراهقة . لانه يرى فيهم الامكانيات التي لا يمتلكها ويريد امتلاكها من خلال تخطي امكانياته الذاتية الى ما هو اكبر منها تشبها منه بالكبار . ولغرض توافق العرض المسرحي مع المرحلة المثالية " يحسن ان تمتزج المغامرة بالعاطفة . ونقل الواقعية . وتزيد المثالية عما هي عليه في مسرحيات الاطفال الاصغر سنا "شاكر . ٢٠٠١ . ص ٢٤٤. وتبنى العقدة المقدمة لاطفال هذه المرحلة على اساس الدوافع العاطفية وتسود احداثها المغامرات . وقد تتضمن احداثا تاريخية او اسطورية . على ان يكون الهدف الاساسي هو تقديم عالم مثالي . ويعد التعرف على الخصائص العامة للطفل في مختلف مراحل الطفولة يصبح بمقدور القائمين على العرض المسرحي المتوجه للطفل توجيه رسالتهم الاتصالية بسهولة ويسر اليه . والارتقاء بذائقته الفنية وتوفر عناصر الجذب والتشويق . وتحاشي تعرضها للتشويش قدر الامكان . وعلى الاقل الا يكون المصدر جزءا من مسببات التشويش . وان كثير من وسائل الاتصال بالطفل تطمح ان ترقى الى الحيوية التواصلية التي يمتاز بها العرض المسرحي لانها تتوخى توفير " الخبرات للاطفال نظرا لما للخبرات من اهمية فيما له علاقة بحياتهم الخاصة . ومن بين الخبرات التي يمكن لهذه الوسائل ان توفرها للاطفال ما يطلق عليها الخبرات التعويضية التي تتوسل بمسرحة الافكار واخراجها بشكل درامي بحيث يتوحد الاطفال معها على اساس انها تعويض عن الواقع " اسعد . مصدر سابق . ص. ٦٦. والعرض المسرحي يبث رسالة الى المتلقي في الفضاء نفسه . وتكون التغذية الراجعة او المرتدة آنية . وعلى الاخص تلك التي تصدر كرد فعل عفوي من المتلقي الطفل الذي لا يحرص على اخفاء مشاعره ومواقفه من احداث العرض وشخصياته .

المبحث الرابع : التلقي في مسرح الطفل ظهرت في القرن العشرين حلقة متصلة من النظريات والمناهج التحليلية النقدية شملت الاداب والفنون . واضطلعت بصياغة اسس وقوانين للنتاج الادبي والفني بما تضمنته من منطلقات تحليلية نقدية جمالية . وسرعان ما انتشرت وتطورت في بلدان اخرى حيث يوجد المريدون والاتباع والمنظرون مما يجعلها تتمخض عن طروحات جديدة .

ان عملية توجيه النتاج الى الاطفال . لابد ان توضع قدراته بالحسبان . بمعنى عدم اغلاق رسالة النتاج على ذاتها . بل يفترض السعي الى الانفتاح على دور المتلقي وقدراته . لذا يفترض التنسيق مع كفاءة مدركاته . وهذا ما مهدت له السيميائية التي تمحورت بحوثها حول العلامة . وعنيت بها على مستويين : -

المستوى الاول الانطولوجي : ويعنى بماهية العلامة . اي بوجودها وطبيعتها وعلاقتها بالموجودات الاخرى التي تشبهها والتي تختلف عنها .

المستوى الثاني البرجماتي : ويعنى بفاعلية العلامة وبتوظيفها في الحياة العملية . ومن منطلق هذا التقسيم نجد ان السيميوطيقا اتجهت اتجاهين : - الاتجاه الاول : يحاول تحديد ماهية العلاقة ودرس مقوماتها .الاتجاه الثاني : يركز على دراسة توظيف العلامة في عمليات الاتصال ونقل المعلومات ينظر . سيزا . ١٩٨٦ . ص . ١٩ والنظر في التلقي قديم قدم الارسال وتقديم النتاج . لانه ما دام هناك وجود لمرسل . لابد من وجود لمتلق . فهما الطرفان اللذان يشترط وجودهما اكتمال العملية الاتصالية . ولاسبيل لاسقاط اي منهما . وان تركيز الاهتمام على المتلقي كان مستندا الى معطيات تاريخية وتطورات فكرية اعتمدت كمصادر . ودعت الى بلورة نظرية التلقي والتي وان اختلفت توجهات ومصطلحات منظريها الا انهم يجمعون تحول بؤرة الاهتمام من النتاج الفني والادبي . ومن المنتج المؤلف . والتفسير التاريخي او الايديولوجي الى المتلقي . ويحدد احد المنظرين في التلقي ثلاثة عوامل ادت الى قيام نظرية التلقي وهي :

١-انعقاد الصلة بين التحليل الشكلي الجمالي والتحليل المتعلق بالتلقي التاريخي شأنها شان الصلة بين الفن والتاريخ والواقع .

٢-الربط بين المناهج البنائية والمناهج التفسيرية .

٣-اختبار جماليات التأثير . ينظر . روبرت . ١٩٩٤ . ص ٤٥.

ان هذه العوامل الداعية الى اكتساب النظرية الجديدة الى درجة من الاهمية دعت في الوقت نفسه الى ترويجة كضرورة تتواصل بوساطتها سلسلة المناهج السابقة . ان الامر الذي يجعل من التلقي (القراءة) عملية انتاج . وليست عملية استهلاك هو انها " في بعض اوجهها تشبه الخيال ويبدو في اوجهها الاخرى اقرب الى عملية حل الشفرة " وليم . ١٩٨٧ . ص ٢٩..

فالمتلقي حين يقوم باعمال خيالية بفعل استثارة ما عنده يتلقى صورة مشفرة فأنه في الوقت نفسه . يقوم بفك شفرتها ليبني . ينتج صورا ذهنية جديدة بفعل بنائه الثقافي والاجتماعي . ووضعه النفسي والفكري . فالمتلقي حين يعمل على فك شفرة المنجز الفني والادبي فأنه يقوم بعملية تشفير جديدة . واذا ما توحدت العمليتان بين عمل الخيال والوعي ويضاف اليها الحس الجمالي فأن نتاج التلقي – بلاشك – سيكون ابداعيا . وان ثمة تعادلا وتوازنا في دورة حياة النتاج الابداعي .

ان مفاهيم ومصطلحات مثل التأثير والتفاعل . الاستجابة والتعامل . تتداخل وتشتبك مع بعضها لتنطوي تحت مفهوم التلقي . لانها تعني مراحل او درجات من التلقي . كما ان التعددية في طريقة التلقي (القراءة . الاستماع . المشاهدة) . واختلاف الانظمة جعلت منها نظرية تستوعب جميع اشكال الفنون والاداب لمختلف الفئات والشرائح . وقد توصل (هانز روبرت ياوس) من خلال بحثه في العلاقة بين الادب والتاريخ الى ان " الادب والفن لا يصبح لهما تاريخ له خاصية السياق الا عندما يتحقق تعاقب الاعمال . لا من خلال الذات المنتجة فحسب . بل من خلال الذات المستهلكة كذلك . اي من خلال التفاعل بين المؤلف والجمهور " روبرت . ١٩٩٤ . ص ١٥٢.

ومن هذه المسلمة ركز – ياوس – اهتمامه على الجانب الجمالي في المعطيات التاريخية فهو يرى ان الدلالة الجمالية تتمثل " في حقيقة ا ن اول استقبال من القارىء لعمل ما يشمل على اختبار بقيمته الجمالية . مقارنا بالاعمال التي قرأت من قبل والدلالة التاريخية الواضحة لهذا هي ان فهم القارىء الاول سيؤخذ به وسينمى في سلسلة من عمليات التلقي من جيل الى جيل . وبهذه الطريقة سوف تقرر الاهمية التاريخية للعمل . ويتم ايضاح قيمته الجمالية " روبرت . مصدر سابق . ص ١٥٣ .وانسجاما مع افكار – ياوس – التاريخية بانساقه وسياقاته بعناصره ومقوماته . ابدع من لدن المؤلف كونه مؤلفا وحسب . بل ان المؤلف كان من قبل وسيبقى متلقيا . لان دوره كمؤلف لابد ان يكون مبنيا على اساس كونه متلقيا قبل وبعد انجازه للنتاج . وان نتاجه لابد ان يكون مرتبطا بتراكم السياقات والانظمة التاريخية والجمالية . ومستندا الى التكوين الثقافي للمجتمع . وهذا في حالة المؤلف الحاضر – المعاصر – الذي يتلقى قراءات متلقيه . مما يجعل نتاجه حيا بفعل ارتباطه المباشر الاني بمتلقيه . واذا كان العرض المسرحي ينطوي على امكانية الاستغناء عن الكثير من عناصره . الا انه لا يمكن ان يستغني عن الحضور العياني للمؤدي والمتلقي فهما الشرطان اللذان لا غنى عنهما لاي عرض . ومهما اختلفت تسمياتها يبقى احدهما قبالة الاخر . ويكونان طرفي العملية الاتصالية (المرسل والمتلقي) وقد توافقت واتفقت معظم التيارات والمناهج المسرحية الحديثة مع نظرية التلقي وذلك بأعطاء الاهتمام الى دور المتلقي في العرض من خلال :

١- استخدام رموز مستحضرة من الذاكرة . وشفرات الوعي الجمعي ليجد المتلقي شيئا من تكوينه الثقافي متمظهرا في العرض .

٢-الغاء مبدأ ممثل مقابل متلق باسقاط الحاجز القائم بين الصالة والخشبة وتغيير اوضاع الممثل والمتلقي تبعا لطبيعة العرض .

٣-حاولت العديد من الاتجاهات المسرحية منذ(انتونان ارتو) للارتقاء بالزمن الذي يعيشه الممثل والمتلقي الى الزمن الذي يعيشه الانسان في ممارساته الطقوسية وذلك بالوصول الى درجات عليا من المشاركة والتوحد الوجداني .

-٤توخت معظم الاتجاهات التأثير بالمتلقي وجعله متفاعلا . وقد تعددت تسميات صيغ التأثير والتفاعل والمشاركة بحسب الاساليب جميعا تحرص على ان تخلف أثرا في وعي المتلقي وتطبع صورا في ذاكرته ينظر . حبيب . ١٩٩٨ . ص ٧٤ .

وقد حددت مستويات عدة للارسال والتلقي تبعا لنوع العلاقة التي تربط المرسل بالمتلقي منها المستويات الثلاث الاتية : -

"-١مستوى يحيل على مؤلف حقيقي . يعزى اليه الاثر الادبي) الفني (يقابله قارىء حقيقي يتجه اليه ذلك الاثر .

٢-مستوى يحيل على مؤلف ضمني يجرده المؤلف الحقيقي من نفسه . يقابله قارىء ضمني يتجه اليه الخطاب

-٣مستوى يحيل الى راو وينتج المروي يقابله مروي له يتجه اليه الراوي " عبد اللة . ٢٠٠١ . ص ٩ .

ان المستوى الاول يعمل وينتج في قراءة العرض ذي الشفرات المضطرة حيث يقل عدد الفجوات التي تسمح بعدد من التاويلات ضئيل نسبيا وهذا الامر يتوفر في العروض الواقعية والطبيعية الموجهة لذات المجتمع الذي اخذت منه .اما المستوى الثاني فأنه يعمل وينتج في العرض الذي تتحرك احداثه وشخصياته بفعل وجود من يحركها في سياق العرض . فهو موجود بقصد تشفير الفعل الدرامي على وفق افق التوقعات متلق معين . وهذا يعني ان هذا المتلقي موضوع ضمنا في اعتبار المؤلف وافق التوقعات يشير الى " نسق او بنية التوقعات الذاتية او نسق الاطر المرجعية التي يأتي بها القارىء عند تعامله مع اي نص " دنيس . ١٩٩٥ . ص ١٤٣.. اما فيما يخص المستوى الثالث فأنه يعمل في حال سيادة الطابع السردي . حيث تقع مسؤولية قيادة الفعل الدرامي على الحكواتي او الراوي او الجوقة سواء كانوا جزءا من الدراما المعروضة اي مشاركين . او معزولين عن الفعل . مكتفين بتقديم المعلومات والتعقيب على الاحداث وتمثيل حلقات الوصل بين الازمنة والامكنة المختلفة للمشاهد . وهنا تكون الصلة مباشرة مع المتلقي بقصد مساعدته على فك شفرات العرض بوساطة شفرات معاصرة للمتلقي .

ان المستويات الثلاث يمكن ان تعمل وتنتج في العرض المسرحي . لانه من الواجب الملزم على المؤلف ومخرج العرض المسرحي – سيما الموجه الى فئة او شريحة او طبقة اجتماعية بعينها – ان يأخذ بالاعتبار توجهات واهتمامات جمهوره . وان يضع بالحسبان مدى ادراك متلقيه لدلالاته تبعا للدراية بالمستوى الثقافي من حيث ان " شفرة الدلالات التي تستخدم في المسرح تستخلص من التجربة الفردية او الاجتماعية والتعليم والثقافة الادبية والفنية . وان عدد الدلالات المتلقاة بالنسبة لعدد الدلالات المرسلة يتوقف على المستوى الثقافي العام للمتفرج . ومعرفته للاوساط والعادات المعروضة وحالته النفسية ومدى اندماجه فيما يحدث على المسرح وقدرته على التركيز . والمكان الذي يشغله وقدرته على الرؤيا والسمع وكمية الدلالات التي ترسل في ان واحد . والظروف التي ترسل فيها " سامية . مصدر سابق . ص ص . ٩٧ – ٩٨ .وعليه فأن العروض المسرحية الموجهه للطفل تستوعب التعرف على الكيان النفسي والاجتماعي للطفل وايضا المستوى الثقافي للمجتمع الذي يعيش في كنفه. فضلا عن التعرف على سعة الناموس العلاماتي لدى الطفل . وتصنيف الشفرات لديه . ومن ثم توظيفها لخدمة اهداف العرض المسرحي التربوية والتعليمية والجمالية . والعمل على ترسيخ القيم الاجتماعية والاخلاقية لدى الطفل في اطار من الاثارة والجذب والتشويق وباجواء محببة الى نفسه مما يمنحه المتعة والتسلية .

ان الجانب المعلوماتي الذي يقدمه العرض المسرحي لا يعد من اسباب جذب اهتمام الطفل واستقطابه . لان المعلومات تتسلل متخفية ضمن مجريات الاحداث والحكاية والشخصيات . و " لا يمكن فهم اهمية نظرية التلقي

بوصفها نظرية نقدية بتداول النصوص الادبية والفنية وتقبلها ؟ واعادة انتاج دلالاتها ... الا اذا نزلت هذه النظرية منزلتها الحقيقية بوصفها نشاطا فكريا متصلا بنظرية اكثر شمولا هي نظرية الاتصال " عبد اللة . مصدر سابق . ص. ٧. لذا لابد من تحديد نوع او انواع الاتصال التي يتضمنها العرض المسرحي وذلك في ضوء الانواع التالية :-

النوع الاول : الاتصال الجماهيري ويعنى بمشاركة عدد كبير من الافراد في موقف اتصالي موجه لجمهور كبير يتميز بعدم التجانس .

النوع الثاني : الاتصال الذاتي وهو حلقة تربط بين سلوك الفرد والبيئة التي يعيش فيها ويسمح وبشكل مثالي للفرد ان يتخذ القرارات بناءا على المعلومات التي يتلقاها عبر حواسه .

النوع الثالث : الاتصال الشخصي ويحدث بين فردين او اكثر وهو يمثل التفاعل المتبادل بينهم . ينظر . عبد الحافظ . ٢٠٠١ . ص ٣٢ – ٣٣..

في النوع الاول رسالة العرض لا تهدف الى التعاطي مع فرد . بل مع جماعة متوخيا مشاركتهم . اما مسالة التجانس فيعد جمهور الاطفال متجانسا نظرا لعدم بروز الفروقات الفردية بصورة واضحة بينهم . اما النوع الثاني فأنه يحدد داخليا اثناء عملية التلقي بإقامة الحوار والتفكير في فك شفرات العرض اي معطيات نوع الاتصال الاول . فالنوع الثاني هو تحول من تلقي سلبي الى صياغة صورة ذاتية . اما النوع الثالث فأنه يحدث بعد انتهاء العرض واسدال الستار واعتمادا على الحوار والمناقشة بين الطفل وذويه واصدقائه الحضور وغير الحضور في العرض في ضوء الصور الذهنية وشفراتها التي تم تلقيها خلال العرض وتكونت بصيغتها النهائية بعد العرض . اذن العرض المسرحي يتضمن انواع الاتصال الثلاث ولكن على شكل مراحل او بحسب اولويات . فالاتصال هو فعل يهدف الى تحقيق تأثير في المتلقي ومن ثم دفعه الى اتخاذ راي او موقف معين ازاء الرسالة الاتصالية وما يشابهها في الحياة وهذا عينه ما يهدف اليه المسرح بعده وسيلة اتصال . وعد العرض المسرحي نسقا تواصليا . لذا يفترض ان يتمثل امر الاستجابة حدودها القصوى في العرض المسرحي الموجه الى الطفل لاسيما ان اخذ المؤلف والمخرج بنظر الاعتبار " ان كل نص) عرض مسرحي (يقدم في اساسه على اشباع خيالي لرغبة محورية يتم تناولها عبر تقنيات تشبه الى حد كبير الاستراتيجيات المألوفة في عمليات الدفاع عن النفس او التكيف " سوزان . ١٩٩٥ . ص. ٦٢. واذا ما عرفا - المؤلف والمخرج – ان الطفل يعتمد على العملية الثانية – التكيف – في حياته العادة . فأنهما يستطيعان تحقيق استجابة عالية ان تمكنا من اكتشاف وتوظيف رغبات او ميول والهروب من الواقع او حتى افكار طفولية في العرض المسرحي .

ان التجمهر لتلقي الدراما المسرحية يعني التمتع . والحصول على لذة وفرصة لتفريغ الانفعالات لاسيما عندما يجد ما يستفز هذه الانفعالات مثل الشخصية الانموذج التي يتعاطف معها بالمناصرة والمؤازرة وجدانيا . والصياح والهتاف عمليا . وهذه الافعال سرعان ما تنتشر بين جمهور الاطفال . ذلك ان الجمهور يعرف بأنه " تكتل اشخاص يؤدي تكتلهم هذا الى ظهور خصائص ومميزات جديدة تختلف عن خصائص ومميزات كل شخص فيه على انفراد . حيث تتلاقى وتتجه افكارهم ومشاعرهم في اتجاه واحد " حاتم . ١٩٧٣ . ص ١٨١. وهذا الامر ينطبق على اشده على جمهور الاطفال . اكثر مما ينطبق على جمهور الراشدين لان نموهم العقلي والحسي متكامل . فضلا عن انهم يستطيعون اتخاذ مواقف اتجاه ما يحدث في العرض نظرا لتفتح خلفياتهم الثقافية واختلاف توجهاتهم الايديولوجية مما يجعل السيطرة على مدركات الراشد عسيرة بالقياس الى يسرها بالنسبة للطفل .

ان الطفل وحتى الكبير - عندما يذهب الى المسرح فأنه يتهيأ نفسيا ليتقمص دور المشاهد . بمعنى انه يعرب عن استعداده ليتلقى . وبمجرد ان يلتقي بأقرانه يكون تجمهرا اوليا . وما ان يدخل قاعة العرض ومع لحظات العرض

الاولى يكون مجموع المشاهدين جمهورا متفاعلا ويتضح ذلك عند الاطفال من خلال تعبير ملامح الوجه في اضعف حالات التفاعل - اثناء العرض الذي تتوافر فيه مراعاة واخذ بالشروط والاساسيات في بناء عرض مسرحي موجه للطفل . هذا رغم انه لا يصرف " الا القليل نسبيا عن اسباب بعض الظواهر الخاصة التي تميز الجمهور حين يقع تحت تأثير روح الجماعة اثناء العرض . الا ان هذا لا يقلل من اهميتها او اهمية رصدها . لقد اثبت الدارسون ان تنفس المتفرج في هذه الحالة يتبع ايقاع تنفس المؤدين . وان ثمة تغييرات عاطفية ثم كيميائية تنتج عن المشاهدة " جوليان . مصدر سابق . ص٥٤. .

كما وينبغي التنبه الى ان الاطفال عندما يكونون جمهورا وتسيطر عليهم انفعالات توحدهم لا يتحلون بحكم طبيعتهم بدرجة من الانضباط مثلما هي درجة انضباط والتزام الكبار ازاء تقاليد مشاهدة العرض المسرحي . لان الطفل عادة يميل الى الحركة والتعبير عن ذاته بعفوية . ويضجر من التقيد بمقعده في الصالة . ويضجر من السكون والسكوت لفترة طويلة . لذا يفضل ان يكون طول زمن العرض بحسب الفئة العمرية التي يتوجه اليها . لان " قدرة الطفل على التركيز تختلف بأختلاف المراحل العمرية . فمثلا الاطفال بعمر) ٦-٩(سنوات ينبغي للعرض المسرحي الموجه اليهم الا تزيد مدته على ٩-١٢دقيقة . والاطفال بعمر (٩-١٢) سنة من ٢٠-٢٥دقيقة . والاطفال بعمر) ١٢-١٥ (سنة من ٣٠-٤٥ دقيقة " محمد . ١٩٨٨ . ص . . ١٠٠. ومما يجعل الطفل مستثارا ايضا ومتفاعلا هو المخاطبة المباشرة للطفل من قبل الشخصيات . وهذا يتم بتوقيتات متفق عليها . وتكون جزءا من اسلوب النص . الاخراج . وخلاله يجري تنبيه المتلقين بوجود المسافة بينهم والعرض المسرحي . كما انه من الاهمية بمكان . ولغرض ان يستمتع الطفل بالعرض . لابد من دخوله في اجواء العرض . والعمل على عقد اتفاق ضمني معه على تصديق واقع الاحداث . ليندمج بها . ويتعاطف مع الشخصيات الخيرة . ويتخذ موقفا من الشخصيات الشريرة . وبالنتيجة تتحقق مشاركة الاطفال بالعرض لانهم " لا يتلقون المعاني والافكار بعقل سلبي . بل ما يتمتعون منها يتحدد حسب خلفيتهم واحتياجاتهم "هادي . مصدر سابق . ص ٦٣ ..

لابد من غلبة التمثيل العلامي للمرئيات على المسموعات في العرض المسرحي – لاسيما الموجه للطفل – حيث تشغل السينوغرافيا حيزا واسعا يغطي جانب المعلومات الاولية . والجانب الجمالي بصورة مزدوجة اذ تعمل المرئيات على ملء الفضاء بأجواء مبهرة مشوقة جذابة عامرة بالتنوعات المبهجة والمثيرة . ذلك ان الاطفال جمهور يؤم المسرح بنفس مبتهجة ومهيأة للمشاركة باحتفال متنوع يلبي حاجتهم لمختلف الانفعالات والتطلعات باسلوب مشوق مثير وجذاب . اذ ان عروض مسرح الطفل – يجب ان – لا تميل الى صنف درامي احادي كأن تكون تراجيدية او كوميدية بل – يجب ان – يغلب على دراما الطفل الطابع الشمولي وبصورة مخففة . فلا توجد مواقف مأساوية عميقة . كما لا يوجد تهريج واضحاك مستمر . فهو يوفر متعة جمالية للطفل لما فيه من حساسية مرهفة . تحفز الطفل وتؤهله للتفكير الافتراضي (الابداعي) ما دام يتلقى عملا ابداعيا . وذلك من خلال الحوار بين المتلقي الطفل والصور التي يتلقاها . بين النظام الشفري للعرض المسرحي وقاموس شفرات الطفل وعلاماته الاخرى وقدرته على فك شفرات العرض . واستيعابه لمدلولاتها لان صورة العرض المسرحي الموجه للطفل هي صورة مستعارة مكثفة متخيلة تعمل بالاستعاضة عن صورة اخرى هي اطارها المرجعي . وتلاقح هاتان الصورتان ينتج صورة ثالثة مبدعة ومستقرة هي نتاج خيال المتلقي الطفل ووعيه .

ما اسفر عنه الاطار النظري

١- تتحد فكرة العرض في اغلب النصوص الادبية الموجهه للطفل بفكرة او كلمة تتكرر خلال العرض لترسيخها في ذاكرة المتلقي الطفل .

٢- يتطلب من الحكاية الموجهه للطفل ان تكون بسيطة واضحة مستندة الى ما مخزون من حكايات

واحداث في ذاكرة الطفل . كالحكايات الشعبية والاساطير البسيطة والخرافات . ويرتبط بالحكاية الحبكة بأسلوب فني جمالي رصين .

٣- للشخصية في مسرح الطفل على اختلاف انواعها) الانسية . الحيوانية . النباتية . كائنات فضائية او خرافية (خصائص سلوكية تتعلق بسلوك عموم الشخصيات . وتكون طرفا في الصراع للوصول الى الحل . وتشمل الشخصيات الخيرة والشريرة . ومن المهم ان تكون الغلبة للبطل او الشخصية الخيرة من خلال نبذ الشخصيات الشريرة .

٤- الجو النفسي العام هو الصورة الاولى التي يبدا بها العرض ومن خلاله ترسخ صورة العرض في وعي المتلقي الطفل من خلال خلق حالات الخوف والحزن والقلق على مصير الشخصيات .

-٥لتحقيق صورة العرض المتكاملة لابد من تناسق وترابط عناصر العرض دلاليا) المنظر . الازياء والماكياج . الملحقات . الموسيقى والمؤثرات الصوتية (بالاضافة الى الممثل . ويتم ذلك عن طريق تضافر جهود كل العاملين في مجال العرض المسرحي الموجه للطفل .

-٦ المنظر يرتبط شكلا ومضمونا مع عناصر العرض الاخرى من اداء . اضاءة . ازياء . واسلوب اخراج . بحيث يصبح العرض خادما لروح النص .

٧- يشكل الزي وحدة فنية جمالية متكاملة تنتظم فيها الاجزاء التصميمية بمجملها في تجانس وظائفها وعلاقتها وحسن تصميمها لخلق تصميم فني جمالي . اما الماكياج فيكون ملحقا بالزي من دونه تصبح الشخصية المسرحية غير مكتملة . اذ يرتبط الماكياج بعلامات ومنظومات تنسجم مع بعضها البعض لابراز دلالة مركبة يفسرها المتلقي الطفل بحسب مرجعياته .

٨- ترتبط الملحقة مع منظومات العرض الاخرى كالزي . فهو يحمل دلالات وظيفية كونه مكملا لزي الشخصية . ويسهم في تحديد ابعادها ويؤثر في الفعل المسرحي الموجه للمتلقي الطفل .

٩- يشكل الممثل مع زيه علاقة تكامل فيما بينهما . كون الزي يكون مناسبا لشخصية الممثل ويعبر عن مضمون المسرحية . من خلال انسجام وتناسق عناصر التركيب الداخلة في التصميم مع حركة الممثل وادائه وطبيعة جسمه واهداف الشخصية المؤداة .

١٠- ترتبط الموسيقى والمؤثرات الصوتية شكلا ومضمونا مع عناصر العرض الاخرى . لخلق الجو النفسي العام وجعل العرض الموجه للطفل خادما لروح النص .

-١١تلعب الاضاءة دورا هاما في العرض كونها تحول العناصر البصرية الى وحدة فعالة . فهي تعمل على تقوية التأثير الدرامي لكل من العناصر البصرية الاخرى . وتظهرها في وحدة متكاملة لايصال رسالة العرض الموجه للمتلقي الطفل .

١٢- قسمت المراحل العمرية للطفل بحسب المختصين الى اربعة مستويات او مراحل . ولكل مرحلة من هذه المراحل لها خصائصها ومميزاتها عن المراحل الاخرى – وهذا احد هذه التقسيمات المتعددة - :-

١- مرحلة الواقعية والخيال المحدود ٥ - ٤)) سنوات . يكون فيها الطفل بعيدا عن المحيط الخارجي محدود الاتصال ببيئته الضيقة والعابه .

٢- مرحلة الخيال المنطلق (٩ – ٦) سنوات. فيها تتسع مدركاته . ويدخل عالم المدرسة وعقد الصداقات مع الاقران . لذا فهو يجنح الى بيئة الخيال الحر . يميل الى شخصيات الجنيات . الساحرات . وغيرها من الشخصيات الغريبة .

٣- مرحلة البطولة (١٢ – ٩) سنة . يرغب الطفل في هذه المرحلة بمشاهدة مشاهد المغامرة وروح الشجاعة . كون الطفل في هذه المرحلة يكون على درجة من الاعتداد بالنفس .

٤-المرحلة المثالية (١٥ – ١٢) سنة . يرغب طفل هذه المرحلة اقتحام عالم الكبار فهو يتمثل بهم . في مرحلة المراهقة هذه . كونه يرى فيهم الامكانيات التي لا يمتلكها ويرغب بأمتلاكها من خلال تخطي امكانياته الى ما هو اكبر منها . لذا نراه يرغب بمشاهدة العروض التي تمتزج فيها المغامرة بالعاطفة .

١٣- عملية توجيه النتاج الفني لابد ان تحسب قدرات الطفل بالابتعاد عن اغلاق رسالة النتاج على ذاتها . والسعي الى الانفتاح على دور المتلقي الطفل وقدراته في فك شفرات العرض واعادة تشفيرها عن طريق التغذية الراجعة او المرتدة .

الفصل الثالث

اجراءات البحث

مجتمع البحث تضمن مجتمع البحث عينات لعروض مسرحية موجهه للاطفال من المسرح العراقي . عروض الفرقة القومية للتمثيل . دائرة السينما والمسرح . لما لهذه المؤسسة من نتاجات متنوعة ورصينة .

عينة البحث تم اختيار عرض مسرحية (سعيد السعداء) لتتمثل عينة البحث .

طريقة انتقاء العينة تم اختيار عينة البحث بشكل عشوائي لخدمة مسار البحث الحالي.

منهج البحث الوصفي التحليلي .

ادوات البحث اعتمدت الباحثة على ما جاء من مؤشرات فيما اسفر عنه الاطار النظري . وما تضمنته ادبيات الاختصاص . والصور الفوتوغرافية . والملاحظة والمشاهدة العيانية من خلال القرص الليزري المدمج . والمقابلة التي اجرتها الباحثة مع مخرج المسرحية يوم الاثنين الموافق ٢٠١٠-١٠-١٦ في الساعة العاشرة صباحا في الكلية التربوية .

تحليل العينة ..... عرض مسرحية سعيد السعداء

تاليف :عبد الباري العبودي

اخراج : حسين علي صالح

الديكور : حسين علاوي

الازياء : روناك

الاضاءة : كريم مجيد

اختيار الموسيقى والمؤثرات الصوتية : صالح ياسر

مكان العرض : دار ثقافة الطفل في المهرجان الاول للدار عام ٢٠٠٥ .

حكاية المسرحية

تتحدث الحكاية عن والي المدينة . يرى في منامه لثلاث ليال متتالية . يرى في حلمه شخص اسمه سعيد . تقوم فكرة المسرحية على هذه الحكاية . يبحث الوالي عن سعيد ليمنحه نص ثروته . حين يفز الوالي من نومه مفزوعا لما شاهده في حلمه . يخرج الى السوق في منتصف الليل ليبحث عن سعيد . الا ان خازن المال يخبره ان هذا حلم وليست كل الاحلام تتحقق . يقترح خازن المال على الوالي ان يعودا الى القصر ليفكرا بشكل دقيق وبروية في الامر لانه ليس من المعقول ان يعمل الخازن بما اقترحه الوالي بان يطرق ابواب الناس في منتصف الليل ليبحث عن سعيد . في حين الخازن يقترح على الوالي العودة الى القصر . يامر الوالي نافخ البوق ان ينفخ فيه وسط المدينة ليوقظ الناس ويخبرهم للتجمع في الساحة التابعة للقصر . الا ان الخازن ينبه الوالي بان هذا الامر يرعب الناس

ويوقظهم من نومهم ويخيفهم فلا يخبروك باسمائهم الحقيقية لانه قد يظنون ان هناك حدثا خطيرا ايقظهم من نومهم في هذه الساعة المتاخرة من الليل . يقتنع الوالي برأي وحكمة الخازن .

يقترح البهلوان على الوالي ليريحه بأن اسمه سعيد . ينتبه الوالي فيسأله عن اسمه . يجيبه بأن لا اسم لي في كل مرة تسميني اسما . مرة تناديني بهلوان . واخرى قرد غبي . وثالثة فأر قذر . وهذه التسميات بسبب طبيعة عملي . كونها لا تحتمل اسما معينا .ينزعج الوالي من البهلوان ويبلغه بأن الناس يتحدثون سرا وهمسا فيما بينهم . يقولون ان الوالي وحاشيته لهم وجوه كثيرة امام الناس غير وجوههم في مجالسهم الخاصة (مجالس اللهو) . يقترح الخازن على الوالي ان يقتل البهلوان لئلا يفضح السر. الا ان الوالي يخبره ما دام هناك نوافذ مشرعة للبيوت. فالاسرار لا تظل حبيسة .يقتنع الوالي بأن يعودوا الى القصر . وعند الصباح يخرج نافخ البوق مع البهلوان ليبلغوا الناس بالموضوع) بأن على كل من اسمه سعيد يسجل اسمه في سجل الوالي لدى الخازن(. اما المشهد الثاني فيبدأ بأغنية تغنى تتحدث عن (جدول العمل في الحياة(.تخرج من الخان حيث ينتقل المشهد من السوق في الفصل الاول الى الخان في الفصل الثاني .

تخرج امراة عجوز تعطي للصبي سعيد الذي اشتغل يوما كاملا تحت امرتها. تعطيه اجرته منقوصة غير كاملة . يتجادل سعيد مع العجوز عما اعطته من اجر مقابل العمل لديها . كونه قليل لا يتكافأ والجهد والتعب والعناء الذي بذله . بالوقت الذي اعطت للعمال الاخرين كبار السن الذين اشتغلوا معه اكثر من اجره. وهو اشتغل اكثر منهم . رجع سعيد الى جده مستاءا وحزينا من اجره القليل الذي لا يساوي ما بذله من جهد في العمل . ينصح الجد سعيد ان يخصص من وقته فسحة للعب . فالحياة فيها وقت للعمل . واخر للراحة واللعب . لينسيه ما هو منزعج منه بسبب العجوز .يظهر الخازن واقفا في مكان مرتفع بعد ان نبه نافخ البوق والبهلوان الناس الى التجمع في ساحة القصر . ابلغهم الخازن ان كل من اسمه سعيد يسجل اسمه بأمر من الوالي .تأمر الشحاذان على الوالي بان يكذبا ويسجلا اسمائهما على ان كل واحد منهم اسمه سعيد . بالوقت الذي يذهب الصغير سعيد مع جده ليسجل اسمه خوفا منه ان لا يصدقه احد بأن اسمه سعيد .اتفقا الشحاذان بمؤامرتهما على ان يسجل احدهما قبل الاخر . فيعطي الاول للثاني القسمة بالتساوي في الهدية التي يهبها الوالي لمن اسمه سعيد .اما المرأة العجوز فهي الاخرى تتمنى ان تكون جائزة الوالي لمن اسمه سعيد من نصيبها . فتتنكر بزي رجل ليكون اسمها سعيدا .

تنتقل الاحداث في المشهد الثالث الى الساحة حيث يتجمع الناس ليسجلوا اسمائهم لدى الخازن . يرحب الجميع بقدوم الوالي . يأمر الخازن الناس بان يتوقفوا عن الكلام فيسود الصمت في المكان . يتفاجأ الوالي بعدد من هم يحملون اسم سعيد . فيخبرهم من هو اسمه سعيد يقف على هذه الناحية . فوقف الجميع في الناحية التي اشار اليها الوالي . اقدم الوالي باستجواب كل من ادعى اسمه سعيد ليتعرف على حقيقة الموضوع واكتشاف المخادعون منهم . اعترف المخادعون بحقيقة كذبهم وادعائهم . لان الوالي اخافهم حين قال لهم من اسمه سعيد ساقطع راسه كي يصل الى حقيقة من هو اسمه سعيد . كلام الوالي هذا ارعب المخادعون من الناس . الا ان الصغير سعيد بعد ان تحقق الوالي بنفسه وعرف ان اسمه الحقيقي سعيد وهو الوحيد الذي يحمل هذا الاسم من بين جمع الناس هنا اعلن الوالي امام جموع الناس بأن يتنازل عن نصف ثروته للصغير سعيد . في حين اعلن سعيد ان هذه الثروة لا يستحقها هو. وانما هناك اناس وهم الفقراء والمساكين والعجزة هم من يستحقون هذه الثروة. كونهم لايستطيعون العمل ليأتوا بقوتهم اليومي .يخبره الجد بأن هذا موضوع اخر يحتاج الى قصة جديدة . وبذلك تنتهي احداث المسرحية .

الفكرة استقى (عبد الباري العبودي) مؤلف المسرحية الفكرة من قصص وحكايات الاطفال الشعبية . تلك الحكايات التي تحمل بين طياتها الحكمة والمتعة والفائدة ليس على صعيد الحكاية العربية . بل والعالمية ايضا . فهي تروي قصة (الوالي) الذي يختبر الناس بعد ان حلم بشخص اسمه سعيد . وتجمع الناس في ساحة القصر كل منهم يدعي اسمه سعيد . بعد ان اختبر (الوالي) الناس بطريقة ذكية استقى منها عن حقيقة الشخص الذي اسمه سعيد وهو صبي (شاب يافع) ليتنازل له الوالي عن نصف ثروته . قامت المسرحية على هذه الفكرة التي جاءت الوحيدة في المسرحية . بمعنى استندت المسرحية على فكرة واحدة هو(البحث عن الشخص الذي اسمه سعيد ليفوز بنصف ثروت الوالي) وهو شاب فقير يعمل بجد واخلاص ليحصل على قوته اليومي . وهذه الفكرة تضمنت حكمة رئيسة مبنية على ركائز اخلاقية حملت معاني عدة اهمها (الصدق في العمل والقول) والتي تمس حياة الناس . وقد كانت هذه المسرحية بما تحمله من تأكيد على قيم اجتماعية وتربوية . والرغبة في ان يتحلى المرء بالصدق . قدمت فكرة المسرحية الموعظة مع المتعة والتشويق والجذب . المتحققة من هذا الخطاب المسرحي الموجه للطفل .

الشخصيات جسدت المسرحية بشخصياتها جميعا التي جاءت باكملها انسية . فضلا عن دخول شخصية البهلوان من خلال تعليقاته المرحة التي حملت افكارا تربوية توجيهية مع بعض التعليقات اللاذعة التي جاءت متطابقة مع شخصيته . ينتقد فيها (الوالي) و (خازن المال). في حين جاءت تعليقاته مع الطفل (الشاب اليافع) بما يفصح عن كينونات تلك الشخصية بما تحمله من صفات الصدق والطيبة وحب الناس والحكمة . رغم صغر سنه .

كانت شخصية البهلوان التي رسمها المخرج (حسين علي صالح) في المسرحية ذات دور انتقادي هادف وممتع في ان واحد . فيما احتوت المسرحية على شخصيات اخرى الى جانب البهلوان . وهي الشخصية الرئيسية (الوالي) و(خازن المال) و (الشحاذان) اللذين اعتمدا في حياتهما على التسول والكذب وخداع الناس و شخصية (العجوز) ذات الصفات السلبية التي تمثلت بأكل حق الاخرين . وهو الطفل . وهي الاخرى هذه الشخصية اعتمدت على الخداع والمكر حين تنكرت بشخصية رجل لتحصل على هدية الوالي . ثم شخصية (الجد) التي تمثلت بالايجابية الناصحة والحكيمة والطيبة والصادقة . الى جانب شخصية (السياف) الذي لم نرى له دورا واضحا وفاعلا في احداث المسرحية . استخدمها الوالي في مشهد صغير لاخافة المخادعين بانتحال شخصية سعيد .

الجو النفسي العام يلاحظ من خلال العرض سيادة الجو الخيالي في مشاهد العرض الثلاثة . اذ لا مثيل واقعي لها . وان مكوناتها غير متجانسة واقعيا . وهذا الامر واضح من خلال احداث المسرحية . فالمنظر الاول دارت احداثه في السوق المكون من محلات مقفلة . كون الوقت كان متاخرا منتصف الليل حسب ما محدد في العرض . وهذا المنظر كان من البيئة المحلية الواقعية . في حين ازياء الشخصيات كانت قريبة الى التاريخية . مثلا ازياء الشخصية الرئيسية الوالي تكونت من جلباب جبة) بلون مائل الى الاحمر مزينة بزينة (.سوتاج) بلون بيج متمركزة على جانبي الصدر والاكمام .تحتها ارتدت الشخصية دشداشة بلون بيج . وغطاء راس تكون من غترة) صفراء اللون تحمل الصفة المحلية الواقعية . موضوع عليها تاج ميز هذه الشخصية عن غيرها اما المشهد الثاني دارت احداثه في الخان الذي تمتلكه الشخصية النسوية الوحيدة) العجوز) .الاضاءة في عموم المشاهد كانت فيضية غسلت مناطق المسرح باكملها بالوان عدة . تخفت وترتفع خلال احداث المسرحية . اما الموسيقى جاءت هي وبعض الاغاني المختارة بشكل انتقائي لتناسب الاحداث بمعنى ان الموسيقى لم تكن مؤلفة ومخصصة لهذا العرض تحديدا .

نرى في هذا المشهد الطفل الشاب اليافع وهو يعمل بجد ومثابرة في حمل الاكياس وادخالها الى الخان . جاءت الشخصية مرتدية دشداشة من البيئة المحلية العراقية بلون ابيض تحيطها في منطقة الخصر حزام جلد اسود اللون . غطاء راس كوفية بلون ابيض . اما الشحاذان اللذان كانا يعملان في حمل الاكياس ايضا . يبدو من خلال عملهما انهما مخادعان لا يعملان بجد واخلاص . في حين كان اجرهما اكثر من اجر الطفل المجد . اما شخصية العجوز جاءت مرتدية بدلة، الخامة جاءت بلون رصاصي فاتح تزينه ورود منثورة في عموم البدلة بالوان عدة . اضافة الى غطاء راس مكون من قبعة بلون سمائي . تحمل بيدها عصا تتوكأ عليها اثناء سيرها .

المشهد الثالث كانت احداثه في ساحة القصر . في هذا المشهد يصل الصراع الى ذروته بين الوالي وخازن المال والشحاذان بالإضافة الى الطفل والعجوز . لغرض الاستئثار بالهدية المقدمة من قبل الوالي بحسب تخمين الشخصيات . مع وجود الاضاءة الفيضية الثابتة بلون ابيض .

اما شخصية السياف جاءت مرتدية زي مكون من قطعتين . القميص في الجزء العلوي للجسم بلون ازرق وبنطال بلون اصفر . مرتديا على خصره حزام جلد بلون قهواي . اصلع الراس . يمتلك شوارب ضخمة طويلة . حاملا بيده سيف . اما شخصية البهلوان تكونت من قميص وبنطال بالوان عدة منها الازرق والاحمر والوردي . وغطاء راس مكون من قبعة خاصة بالبهلوان . اما شخصية خازن المال تكونت من جلباب مفتوح من الامام بلون وردي في منطقة الصدر والاكمام فوقها مرتديا شال موضوعا على عنقه بلون ازرق واحمر . غطاء راس مكون من عمامة بلون احمر . في حين شخصية العجوز جاءت في هذا المشهد متنكرة بجلباب بلون احمر . تغطي وجهها بلثام كي لا يتعرف عليها الاخرين .

ان اجواء العرض من خلال ما تقدم اعلاه تظهر مدى التوتر السائد . وتبين مدى الامتزاج بين الخيال والواقع التي عمل بها المخرج والمصممون . وهذا التوتر المستمر بدون مشاهد او فواصل ترويحية تفسد متعة المتلقي الطفل . لذا عمل المخرج والممثلون على معادلة اجواء التوتر والاثارة بأنشاء اجواء تضمنت بعض المفارقات البسيطة . وهذه جميعها صور فنية ساهمت بأنشاء الجو النفسي العام للعرض . توخى المخرج من خلال محاكاة العالم المحبب الى نفسية الطفل بقصد التقرب اليه . سواء كان في مرحلة الخيال المنطلق او في مرحلة البطولة .

المناظر (الديكور (تكونت المناظر (الديكورات من ثلاثة مشاهد . كانت في المشهد الاول والتي جاءت احداثه في السوق . عبارة عن مجموعة دكاكين متفرقة تكونت من فريمات بالوان الاصفر والاحمر . السمائي والاخضر . خلفه ستائر بلون ابيض .اعطت ايحاءا بان المحال مغلقة . في حين خلا المسرح (الرقعة الجغرافية للعرض) جاءت خالية الا من هذه الفريمات التي مثلت الدكاكين المغلقة .اما المشهد الثاني وقعت احداثه في الخان لم يتغير المشهد في بناءه للديكور الذي تكون من دكاكين . بمعنى لم يضيف المخرج والفني المتخصص اي قطعة ديكورية اخرى . اي ان المشهدين الاول والثاني جاءا متطابقين في الديكور والمنظر .في حين المشهد الثالث قدمت احداثه في ساحة القصر جاء خاليا تماما من اية قطعة ديكورية .

من خلال ما تقدم في اعلاه نجد ان الديكور اقتصر على هذه الدكاكين فقط . التي مثلها المشهد الاول . واستمرت حتى المشهد الثالث والاخير . لم يكن الديكور موفقا في اختياره للمسرحية فهو جاء بائسا فقيرا . وهذا لا يتوافق وميول الاطفال . كونهم يميلون الى مشاهدة المناظر المتعددة .

الازياء والماكياج وصف الشخصيات :-

الوالي شخصية انسية . يرتدي جبة حمراء اللون مزينة بزينة ذات لون بيج في منطقة الصدر على جانبي الصدر والاكمام تحتها ترتدي الشخصية دشداشة بلون بيج . يغطي راسه بغترة صفراء اللون تحيطها من الاعلى تاج يمثل الراس الاكبر في الولاية .

جاء ماكياجه تصحيحي فقط . مكون من اساس تبطين البشرة باودر بلون بشرة الممثل . تحديد منطقة العين بلون كحل اسود . اضافة الى تحديد الشفاه بلون وردي فاتح . على وجهه لحية حاطت منطقة الحنك بلون اسود خازن المال شخصية انسية ايضا . ترتدي جلباب مغلق من الامام بلون وردي في منطقة الصدر والاكمام . عليه شال يحيط منطقة الرقبة بلون احمر وازرق . يغطي راسه عمامة بلون احمر .

ماكياج الشخصية جاء تصحيحي فقط لابراز ملامح الوجه ومعادلة الاضاءة المسلطة عليه . مكون من تبطين اساس بشرة بلون بشرة الممثل الطبيعية . وتحديد لمنطقتي العين بلون اسود . والفم الشفاه بلون وردي .

البهلوان ازياءه تكونت من قميص وبنطال متعددة الالوان تنوعت بين الازرق والاحمر والوردي والاصفر والسماني . غطاء راس مكون من قبعة خاصة بالبهلوان بلون وردي ذات راس مدبب مائلة الى الجانب .

اما ماكياجه اساس باودر بلون ابيض بارز جدا . تكبير لمنطقة العين جاءت بها امتدادات الى الاعلى والاسفل لاطالة وتغيير شكل العين جاءت بلون اسود كحل . تكبير للشفاه التي جاءت مرسومة لتغيير شكل الشفاه الخاصة بالممثل رسمت بشكل دائري بلون احمر فاقع .

الطفل) الشاب اليافع) جاءت ازياءه متكونة من دشداشة محلية تمثل البيئة العراقية بلون ابيض . تحيطها في منطقة الخصر حزام جلد اسود . غطاء راس مكون من كوفية بلون ابيض .الماكياج لم يظهر على الشخصية اي ماكياج واضح وبارز حتى لم يجمل المخرج بوساطة الماكير الشخصية لابراز الملامح . وهذا كان غير موفقا . كان من الاجدى تجميل الشخصية وابراز ملامحها بشكل محبب الى نفوس الاطفال المتلقين . كونها من الشخصيات المحببة والمقربة الى المتلقي الطفل .

العجوز زي الشخصية مكون من بدلة ذات لون رصاصي فاتح يجملها ورود منثورة بكثرة بالوان متعددة زاهية كالأحمر والاصفر والوردي . غطاء راس قبعة نسائية بلون سماني . تحمل في يدها عصا تتوكا عليها اثناء المسير

ماكياج الشخصية اساس بلون وردي فاقع . توضح ملامح الوجه . العين بلون اسود مع تكبيرها . والشفاه بلون احمر . لم يكن اختيار ماكياج الشخصية موفقا . اي لم يحسن الماكير اختيار الوان الماكياج وتزيين وجه الشخصية شكلت نشازا واضحا . بأعتقادي كان هذا مقصودا لاظهار بشاعة شخصية العجوز وطمعها وجشعها وسرقتها لجهود الطفل . بدا واضحا ليبتعد وينفر المتلقي الطفل من هذه الشخصية .

الشحاذان تظهر الشخصيتان بأزياء رثة مكونة من قميص بلون ابيض انتشرت عليه قطع من قماش) ترقيع (بعدة الوان . طويل يصل الى منطقة الركبتين مع بنطال بلون وردي . والشحاذ الثاني بنطال جاء بلون سماني . غطاء راسهما قبعة بلون سماني للأول . وردي للثاني عليهما كيس معلق بشريط) عليجة (للاول كانت بلون ابيض صغيرة الحجم . في حين الشحاذ الثاني كانت بلون قهواني مائل الى الماروني اكبر حجما من الاولى لم يستخدم الماكير اي ماكياج لكلا الشخصيتين .

الجد شخصية انسية . مرتدية بدلة (قاط رجالي) بلون رصاصي غامق مع ربطة عنق بلون رصاصي غامق . تحته قميص بلون ابيض . غطاء الراس سدارة بلون اسود . حاملا بيده كتاب .

الماكياج تصحيحي لايضاح ملامح البشرة . اقتصر على اساس تبطين بلون بشرة الممثل فقط بالاضافة الى تبييض شعر الممثل بلون ابيض شيب دلالة على كبر الشخصية . ووقارها .

السياف شخصية انسية . يرتدي زي من قطعتين . قميص بلون ازرق مع بنطال بلون اصفر . اصلع الراس خالي من الشعر . شوارب ضخمة طويلة يحيط منطقة الخصر حزام جلد بلون جوزي .

في حين اقتصر ماكياج الشخصية على نزع شعر الراس اصلع . مع وجود شوارب في منطقة الوجه ضخمة كثة طويلة تحيط بمنطقة الفم متدلية الى اسفل منطقة الحنك .

الموسيقى والمؤثرات الصوتية تبدأ احداث المسرحية بموسيقى وغناء يحمل طابع المرح تنتهي بظهور شخصية الوالي وهو نائم (يحلم) . تتغير الموسيقى بايقاع حزين ترافقه مؤثر صوتي صادر من الشخصية نفسها تأوهات وانين . تنتهي بأيقاظ الشخصية وهي مفزوعة من الحلم . لم توظف الاغنية (الافتتاح) بشكل موفق ليعزز فكرة ومضمون المسرحية التي قدمت للاطفال كي تسهم في متابعتهم لاحداث العرض . رأي الباحث الشخصي هنا في الاختيار لاغنية الافتتاح انتقائية لم تعتمد مبدأ التاليف الموسيقي والغنائي للعرض المسرحي . بسبب الدعم المادي الذي يجب ان يتوافر لها من قبل الجهات الانتاجية .

في حين المشهد الاول خلا من وجود اي موسيقى او مؤثر صوتي . وانما اقتصر على وجود مؤثر واحد فقط تمثل ونفذ بألة الطبل للدلالة بانتهاء المشهد . جاءت مرافقة مع الاضاءة . في حالة استخدام الاظلام (الدم(.

اما المشهد الثاني بدأ بأغنية تتحدث عن اهمية العمل في الحياة . في حين المشهد الثالث اقتصر على وجود شخص نافخ البوق حين كان ينادي للتجمع في ساحة القصر لوجود امر هام يخبرهم به الوالي . اي استخدم في هذا المشهد البوق كمؤثر صوتي للتنبيه والتجمع .

الاضاءة تنوعت الاضاءة في المشهد الاول الحلم استخدمت بقعة موجهة الى مكان سرير الوالي اثناء نومه بلون ازرق سماوي . ثم تفتح الاضاءة الفيضية بعد ان ينهض الوالي من سريره وايقاضه من نومه وبظهور خازن المال والبهلوان .

اما في المشهد الثاني استخدمت نفس الاضاءة الفيضية بنفس اللون الابيض مسلطة نحو اماكن الدكاكين المنتشرة في ارجاء المسرح وكذا الحال مع المشهد الثالث والاخير حين تجمع الناس في ساحة القصر . استخدم الاظلام) الدم (بين المشاهد المسرحية الثلاثة للدلالة على انتهاء المشهد .

الفصل الرابع

عرض النتائج ومناقشتها

١_الانطباع المهيمن على العرض هو عملية البحث التي تسفر عن ايجاد شخصية سعيد . وهناك ضرورة للتكامل مع الاخرين فالقوة والسلطة والمال والذكاء والصدق والطيبة والاباء يكملان بعضهما الاخر .

٢- ان الحكاية سارت حول محور واحد ولم تحيد عنه . وهي عملية البحث عن شخصية سعيد . وقد بدت واضحة ويسيرة لانها لم تتضمن اي تشعب في الاحداث قد يؤدي الى تشتيت تركيز المتلقي الطفل ويفقد التواصل مع الاخرين .

٣- الصورة العامة لسلوك الشخصيات توحي باسلوب مبالغ فيه تعمده الممثل بقصد ايضاح ابعاد الشخصيات ولغرض امتاع المتلقي الطفل . وذلك باستخدام الاصوات العالية وقوة الانفعالات البادية على الشخصيات كالخوف والقلق والتردد خلال الفعل ورد الفعل وكذلك الحركة السريعة وبخطوات واسعة . وان وجود شخصية الطفل الشاب اليافع ساعد كثيرا على تقريب المتلقي الطفل من العرض .

٤-استخدمت في العرض مفردات من ضمن قاموس الطفل اللغوي البسيط . وتوجد مفردات وعبارات قد تشكل اضافة الى رصيده . وممكن ان يفهم معناها من خلال السياق .

٥-كانت السيادة للفضاء الواقعي المحلي المنتمي للبيئة المحلية العراقية . اما المشاعر والانفعالات الطاغية اثناء عملية البحث عن سعيد فانها الترقب والحذر والتوجس والقلق مع التخفيف من التوتر بين الحين والاخر من خلال بعض الكلمات على لسان البهلوان .

٦-تمثل الصورة المسرحية المتكاملة والتي تنتج بيئة العرض حقلا دلاليا يبرز علاقة الترابط بين علامات العرض المسرحي الذي يكون المنظر جزءا منها .

٧-تسهم الازياء في فهم طبيعة الشخصية وتكوينها الاجتماعي ومركزها . وتكون نقطة الاحتكام الاولى للمتلقي حين لقاءه مع الممثل لاول وهلة . ويرتبط الزي بالماكياج الذي يسهم في خلق وتدعيم مزاج الشخصية وشكلها الخارجي وابراز حيوية الممثل . ويسهم في تاكيد الجو العام للعرض مع بقية العناصر الفنية الاخرى .

٨-تسهم الملحقات المسرحية في تشكيل وانتاج الدلالات عن طريق استخدامها وتموضعها على الخشبة . وتسهم في جمالية العرض من خلال اشتراكها الفعلي والحيوي بحركة الممثل .

٩-تسهم الاضاءة المسرحية بفاعلية متميزة في ارساء المفاهيم الجمالية والتعبيرية المتنوعة في العروض المسرحية . فهي تسهم في خلق الجو النفسي العام وابراز وتعميق القيم الدرامية .

١٠-تسهم الموسيقى في خلق الجو العام للعرض المسرحي ترتبط ارتباطا حسيا مباشرا بالافعال الحيوية لاداء الممثل في حين يسهم المؤثر الصوتي بارتباطه بالفعل المباشر المستخدم من اجله من خلال دلالته المحددة .

١١-قسمت المراحل العمرية للطفل الى اربعة مراحل . ولكل مرحلة من مراحل الطفولة مميزات وخصائص تجعلها تقبل على طابع معين في العرض .

١٢-جمهور الاطفال جمهورا متفاعلا . فهو يذهب الى المسرح وهو متهيا نفسيا ليتقمص دور المشاهد .تتضح هذه من خلال تعابير ملامح وجهه .

الاستنتاجات

١-التوظيف هو عملية المواءمة والتنسيق في عملية المزاوجة بين عناصر البنى الادبية والفنية بما يخلق صورة فنية للخطاب المسرحي الموجه للاطفال . ومن خلال الاسهام الذي يقدمه الجزء الى الكل .

٢-يستند الاديب في تضمين كتابته لمسرح الطفل فكرة مبسطة واحدة . تحوي حكاية تتطلب المهارة والجدية في صياغتها . وتكون شخصياتها واضحة بسيطة في سلوكها .

٣-عناصر تكوين الفن المسرحي تدخل ضمن الفن التشكيلي من حيث التكوين . ويكون الجو العام محكم في صياغته . وهو حصيلة تفاعل العلامات المرئية والمسموعة

المصادر والهوامش :

١-ان اوبر سفيلد : مدرسة المتفرج . ت: حمادة ابراهيم . مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي . القاهرة : ١٩٩٦ .

٢-كير ايلام : سيمياء المسرح والدراما . ت: رئيف كرم . ط١ . المركز العربي . بيروت : ١٩٩٢ .

٣-××× دائرة المعارف البريطانية : الجمالية . نشرة وليم بينتون . ت: ثامر مهدي . دار الشؤون الثقافية . بغداد : ٢٠٠٠ .

٤-ابو طالب محمد سعيد : علم النفس الفني . مطابع التعليم العالي بالموصل . بغداد : ١٩٩٠ .

٥-ابن منظور : لسان العرب . دار لسان العرب . بيروت : د. ت .

٦-فؤاد افرام البستاني : منجد الطلاب . ط١ . المطبعة الكاثوليكية . بيروت : ١٩٩٦ .

٧-نيقولا تيماشيف : نظرية علم الاجتماع طبيعتها وتطورها . ط٣ . ت: محمد عودة واخرون . دار المعارف للطباعة . القاهرة : ١٩٧٤ .

٨-شذى حسين محمد العاملي : التوظيف الفني والجمالي للخيال في الخطاب الصوري الموجه للطفل . اطروحة دكتوراه غير منشورة . جامعة بغداد : كلية الفنون الجميلة . بغداد : ٢٠٠٨ .

٩-فاضل عباس الكعبي : المداخل التربوية ومرتكزات التجانس المعرفي في ثقافة الاطفال . بغداد : ١٩٩٩ .

١٠-ارسطو: فن الشعر . ت: عبد الرحمن بدوي . ط٢ . دار الثقافة . بيروت : ١٩٧٣ .

١١-هادي نعمان الهيتي : ثقافة الاطفال . مطابع الرسالة . سلسلة عالم المعرفة . ع (١٢٣) . الكويت : د. ت

١٢-حسين علي هارف : المسرح التعليمي دراسة ونصوص . ط١ . دار الشؤون الثقافية العامة . بغداد : ٢٠٠٨ .

١٣-جميل نصيف التكريتي : قراءة وتاملات في المسرح الاغريقي . دار الحرية للطباعة . بغداد : ١٩٨٥ .
١٤-وينفريد وارد: مسرح الاطفال . ت: محمد شاهين الجوهري . بغداد : وزارة التعليم العالي والبحث العلمي . المطبعة العصرية . ١٩٨٦ .
١٥-فاضل عباس الكعبي : المداخل التربوية . مصدر سابق .
١٦-وينفريد وارد . مصدر سابق .
١٧. SK Langer : Feeling and form , 1953 .
١٨-وينفريد وارد . مصدر سابق .
١٩-فيولا سبولين : الارتجال للمسرح . ت: سامي صلاح . مطابع المجلس الاعلى للاثار . وزارة الثقافة . مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي . القاهرة : د. ت .
٢٠-ينظر . مصطفى تركي السالم : الالقاء في مسرح الطفل . اطروحة دكتوراه غير منشورة . جامعة بغداد : كلية الفنون الجميلة . بغداد : ١٩٩٦ .
٢١-ابراهيم كاظم العظماوي : معالم في سيكولوجية الطفولة والفتوة والشباب . دار الشؤون الثقافية العامة . بغداد : ١٩٨٨ .
٢٢-اسعد عبد الرزاق وسامي عبد الحميد : مشاكل العمل المسرحي في المدارس . مطابع جامعة الموصل . بغداد : ١٩٨٤ .
٢٣-جون ايكن : كيف تكتب للاطفال . ت: كاظم سعد الدين . ط١ . دار ثقافة الاطفال . بغداد : ١٩٨٨ .
٢٤-صالح سعد : انا الاخر . سلسلة عالم المعرفة . ع (٢٧٤) . مطابع السياسة . الكويت . ٢٠٠١ .
٢٥-وينفريد وارد . مصدر سابق .
٢٦-ابراهيم فتحي : معجم المصطلحات الادبية . المؤسسة العربية للناشرين المتحدين . صفاقس : د. ت .
٢٧-بدري حسون فريد وسامي عبد الحميد : مبادىء الاخراج المسرحي . دار الكتب للطباعة والنشر . جامعة الموصل . بغداد : ١٩٨٤ .
٢٨-علي بلعربي : مسرح الطفل او المسرح المتوجه للاطفال . في مجلة دراسات مسرحية . منشورات المعهد العالي للفنون المسرحية . جامعة الاداب والعلوم الانسانية . تونس : ١٩٩٣ .
٢٩-فابرتيزيو كروتشاني : فضاء المسرح . ت: اماني فوزي حبشي . مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي . مطابع المجلس الاعلى للاثار . القاهرة : ٢٠٠١ .
٣٠-بدري حسون فريد وسامي عبد الحميد . مصدر سابق .
٣١-عثمان عبد المعطي عثمان : عناصر الرؤية عند المخرج المسرحي . الهيئة المصرية العامة للكتاب . القاهرة : ١٩٩٦ .
٣٢-محسن محمد عطية : التحليل الجمالي للفن . عالم الكتب . القاهرة : ٢٠٠٣ .
٣٣-ينظر . سامية احمد اسعد : الدلالة المسرحية . مجلة عالم الفكر . ع (٤) . مجلد العاشر . وزارة الاعلام . الكويت : ١٩٨٠ .
٣٤-سامي رزق : مبادىء التذوق الفني والتنسيق الجمالي . ج٢ . مكتب منابع الثقافة . القاهرة : ١٩٨٢ .
٣٥-عصام محمد : ديكور الشريعة سيف ذو حدين . جريدة الجمهورية . ع (٦٥٥٣) . بغداد : ١٩٨٧ .
٣٦-اوديت اصلان : فن المسرح . ط٢ . دار مشرق مغرب . دمشق : ٢٠٠٠ .
٣٧-هربرت ريد : حاضر الفن . ت : سمير علي . دار الشؤون الثقافية العامة . سلسلة الكتب المترجمة . بغداد : ١٩٨٣ .
٣٨-ينظر جون جاسنر : المسرح في مفترق الطرق . ت : سامي خشبة . دار الجيل للطباعة . الدار العربية للتاليف والنشر . القاهرة : د. ت .
٣٩-ينظر . سامي رزق . مصدر سابق .
٤٠-فابرتيزيو كروتشاني . مصدر سابق .
٤١-ينظر . شاكر عبد الحميد . مصدر سابق .
٤٢-ينظر . فرانك م . هواينتج : المدخل الى الفنون المسرحية . ت : كامل يوسف واخرون . دار المعرفة . القاهرة : ١٩٧٠ .
٤٣-ينظر . شاكر عبد الحميد . مصدر سابق .
٤٤-ينظر . حنا سولينكوف : المراة والفضاء المسرحي . ت: محمد لطفي ونهاد صليحة . مطابع المجلس الاعلى للاثار . القاهرة : ٢٠٠٠

٤٥-بول شاؤول : الفضاء التقليدي الطبيعي في المسرح . في مجلة المسرح . ع (٢) . القاهرة : ١٩٧٤ .
٤٦-ينظر . رياض عبد الفتاح : التكوين في الفنون التشكيلية . دار النهضة العربية . القاهرة ١٩٧٥ .
٤٧-ينظر . اكرم اليوسف : الفضاء المسرحي . دار مشرق مغرب . دمشق . ٢٠٠٠ .
٤٨-ينظر . اكرم اليوسف . مصدر سابق .
٤٩-حمادة ابراهيم : معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية . مطبعة دار الشعب . القاهرة : ١٩٧٠ .
٥٠-يوسف رشيد : عمل المخرج مع مصمم المناظر في العرض المسرحي العراقي . رسالة ماجستير غير منشورة . جامعة بغداد : كلية الفنون الجميلة . بغداد : ١٩٨٩ .
٥١-باسم عبد الامير : مفهوم الشكل في الخطاب المسرحي . المجلة النظرية للفنون . ع (١) . بغداد : ٢٠٠١
٥٢-ينظر . جوليان هلتون : نظرية العرض المسرحي . ت : نهاد صليحة . الشارقة : ٢٠٠١ .
٥٣-باتريس بافيس : تحليل العروض المسرحية . ت : منى صفوت . مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي . القاهرة : ٢٠٠٦ .
٥٤-باتريس بافيس . مصدر سابق .
٥٥-عثمان . مصدر سابق .
٥٦-باتريس . مصدر سابق .
٥٧-سامية احمد اسعد . مصدر سابق .
٥٨-فرانك م . هوايتنج . مصدر سابق .
٥٩-جوليان هلتون . مصدر سابق .
٦٠-ينظر . فرانك م. هوايتنج . مصدر سابق .
٦١-باتريس بافيس . مصدر سابق .
٦٢-رولان بارت : علل الزي المسرحي . ت : شكري المنجوت . مجلة فضاءات مسرحية . ع (٧-٨) . وزارة الشؤون الثقافية . تونس : ١٩٨٧ .
٦٣-مدحت الكاشف : اللغة الجسدية للممثل . القاهرة : ٢٠٠٦ .
٦٤-وينفريد وارد . مصدر سابق .
٦٥-برناد هويت : من مؤلفات ادولف ابيا . ت : امين حسين . مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي . القاهرة : ٢٠٠٥ .
٦٦-فؤاد علي حارز : دراسات في المسرح . دار الكندي للنشر والتوزيع . اربد : ١٩٩٩ .
٦٧-نهاد صليحة : التيارات المسرحية المعاصرة . دار الثقافة والاعلام . مركز الشارقة للابداع الفكري . الشارقة : ٢٠٠١ .
٦٨-جوفاني اسجرو : العمارة والسينوغرافيا في ايطاليا . ت : امل كمال عبد الحافظ . القاهرة : ١٩٩٩ .
٦٩-عقيل مهدي يوسف : القرين الجمالي في فلسفة الشكل الفني . دار الثقافة والاعلام . الشارقة : ٢٠٠٥ .
٧٠-جوليان هلتون . نظرية العرض المسرحي . مصدر سابق .
٧١-باتريس بافيس . مصدر سابق .
٧٢-ينظر . علي عبد الله : الموسيقى التعبيرية . دار الشؤون الثقافية العامة . بغداد : ١٩٩٧ .
٧٣-هادي نعمان الهيتي . مصدر سابق .
٧٤-جان بياجيه : التطور العقلي لدى الطفل . ت : سمير علي . دار ثقافة الاطفال . بغداد : ١٩٨٦ .
٧٥-علي الحديدي : في ادب الاطفال . ط٢ . مكتبة الانجلو المصرية . القاهرة : ١٩٧٦ .
٧٦-حسين علي هارف . المسرح التعليمي . مصدر سابق .
٧٧-ابراهيم كاظم العطماوي . مصدر سابق .
٧٨-شاكر عبد الحميد : التفضيل الجمالي . سلسلة عالم المعرفة . ع (٢٦٧) . الكويت : ٢٠٠١ .
٧٩-اسعد عبد الرزاق وسامي عبد الحميد . مصدر سابق .
٨٠-ينظر . سيزا قاسم وزميلها : انظمة العلامات في اللغة والادب . مقالات مترجمة ودراسات . دار الياس العصرية . القاهرة : ١٩٨٦ .
٨١-ينظر . روبرت هولب : نظرية التلقي . ط١ . ت : عز الدين اسماعيل . كتاب النادي الادبي الثقافي بجدة . السعودية : ١٩٩٤ .

٨٢-وليم راي : المعنى الادبي من الظاهراتية الى التفكيكية . ط١ . ت : يوئيل يوسف عزيز . دار المامون للترجمة والنشر . دار الحرية للطباعة . بغداد : ١٩٨٧ .

٨٣-روبرت هولب . مصدر سابق .

٨٤-روبرت هولب . مصدر سابق .

٨٥-ينظر . حبيب ظاهر حبيب : مفهوم الطقسية في عروض كلية الفنون الجميلة . رسالة ماجستير غير منشورة . جامعة بغداد : كلية الفنون الجميلة . بغداد : ١٩٩٩ .

٨٦-عبد اللة ابراهيم : التلقي والسياقات الثقافية . ط١ . دار الكتاب الجديد . دار اوربا للنشر والتوزيع . بغداد : ٢٠٠١ .

٨٧-دنيس كالاندر : جماليات التلقي والمسرح . ت : سامح فكري . مجلة المسرح التجريبي . ج١ . م ١٣ . ع (٤) . القاهرة : ١٩٩٥ .

٨٨-سامية احمد اسعد . مصدر سابق .

٨٩-عبد اللة ابراهيم . مصدر سابق .

٩٠-ينظر . عبد الحافظ سلامة : الاتصال وتكنلوجيا التعلم . ط١ . دار اليازوري للنشر والتوزيع . عمان : ٢٠٠١ .

٩١-بينيت سوزان : جمهور المسرح نحو نظرية في الانتاج والتلقي المسرحي . ط٢ . ت : سامح فكري . مركز اللغات والترجمة . اكاديمية الفنون . مطابع المجلس الاعلى للاثار . القاهرة : ١٩٩٥ .

٩٢-حاتم الكعبي : السلوك الجمعي . ج١ . مطبعة الديوانية الحديثة . العراق : ١٩٧٣ .

٩٣-جوليان هلتون . مصدر سابق .

٩٤-محمد حامد ابو الخير : مسرح الطفل . الهيئة المصرية للكتاب . القاهرة : ١٩٨٨ .

٩٥-هادي نعمان الهيتي . مصدر سابق .