مسرح شوشو للأطفال

RANA AZZAZ
IESAV – USJ

من مميزات مسرح الطفل أنه يحفزه على المشاركة في التعبير ويساهم في تشكيل ذائقته الجمالية وفي تطويرها. وقد تعدّدت الآراء في تعريف مسرح الطفل. لكن معظمها يرى فيه إطاراً فنّياً شاملاً يجمع المعرفة والتعليم والتثقيف والتسلية. يعّرف معجم "المصطلحات المسرحية" مسرح الطفل أنه "المهيأ مسرحيّاً لتقديم عروض تمثيلية، كُتبت وأُخرجت خصّيصاً لمشاهدين من الأطفال، وقد يكون اللاعبون كلهم من الأطفال أو الراشدين، أو خليط من كليهما معاً..."[1]. وبناء عليه، إذا توافقت العلاقة بين مسرحيات الراشدين ومسرحيات الأطفال، من حيث أنها قائمة على المبدع والمتلقي، على المادة المعروضة والجمهور المشاهِد، فالاختلاف يكمن في نوعية هذه المادة (شكلاً ومضموناً) وهذا الجمهور، بصرف النظر عن شخصية المبدعين هل هم من الراشدين أو الأطفال، وبصرف النظر عن مكان العرض، سواء كان في مدرسة أو في مسرح محترف أو في ساحة قرية أو مدينة (كما في حالات عروض الدمى الشعبية التي كان المسرح فيها صندوق الفرجة). وفي تعريفه لمسرح الطفل يوضح المعجم المسرحي أنه " تَسمية تُطلَق على العُروض التي تَتوجّه لجُمهور من الأطفال واليافعين، يُقدِّمها مُمثِّلون، أطفالاً كانوا أو كِباراً، تتراوح غايتها بين التعليم والإمتاع. وقد تشمُل التسمية عُروض الدُّمى التي تُوجَّه عادةً للأطفال"[2].

(1) حمادةإبراهيم: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار الشعب، مصر، 1994.

(2) ماري الياس، حنان قَصّاب حسن، المُعجَم المَسرحيّ – مفاهيم ومُصطلَحات المسرح وفنون العَرْض، عربي – إنجليزي – فرنسي – مكتبة لبنان ناشرون، 1997، ص 41.

وعرّفت التربوية مها نعمة مسرح الطفل بأنه "الاسم الذي يُطلق على المسرح الذي يتوجه الى الأطفال، ويديرُه محترفون، حتَّى ولو اعتمد في بعض الحالات على الأطفال أنفسهم في التأليف أو التمثيل، أو هو المسرح الذي يقدمه الأطفال أنفسهم بإشراف من الكبار"[1].

وفي جميع الأحوال، يقوم مسرح الطفل على الإبداع المبني على الخيال، وهو "المؤسسة التربوية التعليمية الترويحية الفكرية الجمالية التي تصقل روح الطفل وتنمي فيه التذوق والجمال والحس والشفافية"[2].

مسرح الطفل في لبنان:

نشأ مسرح الطفل في لبنان في إطار الهواية قبل أن يدخل مجال الاحتراف. شأنه في ذلك شأن مسرح الراشدين. خصوصاً وأن التقاليد المسرحية لم تكن معروفة في لبنان قبل منتصف القرن التاسع عشر، إلى أن بدأها آنذاك مارون النقاش. وظلت الحركة المسرحية نحو قرن (من منتصف القرن 19 إلى منتصف القرن العشرين) محصورة في عروض متفرقة في الزمان والمكان، ويغلب عليها طابع الهواية، إلى أن تأسست الحركة المسرحية الاحترافية.

وقد مرّ مسرح الطفل في لبنان بالمراحل ذاتها. ما قد أصبح مسرح الدمى نشأ من صندوق الفرجة والعروض الإفرادية التي يتجمع حولها الأطفال المشاهدون. وما أصبح مسرح الطفل في القاعات المسرحية المحترفة هو امتداد وتطور لما بدأ في المسرح المدرسي.

وقد بدأ هذا النوع من المسرح المدرسي في المدارس الخاصة قبل المدارس الرسمية. وربما بشكل أوضح في مدارس الإرساليات الدينية التي كانت تعتمد بشكل ما على "التمثيليات" لشرح مواد التعليم الديني بما يحقق الارشاد والترفيه. على أن نواة مسرح الطفل بدأت هكذا: مادة العرض (الأمثولة التربوية) محكية بطريق الراوي وشخصيات تتبادل الحوار.. وجمهور من الأطفال يتلقى المادة المعروضة.

(1) مها نعمة، أشكال وتجارب في التربية المسرحية، Matagot، بيروت، 2013، ص 57.

(2) يوسفعيداني: نحو مسرح للطفل، وقائع ملتقى علمي، السلسة المسرحية (الدراسات)، دائرة الثقافة والاعلام الشارقة 2002، ص 8.

وإذا كانت "المؤسسات والمدارس الخاصة تنبّهت قبل المؤسسات الرسمية إلى أهمية المسرح بالنسبة إلى الطفل كوسيلة تدعم مسيرة العلم وتؤازرها"[1] خصوصاً مع اقتباس تقاليد المسرح المدرسي في أوروبا،فما لبث هذا التقليد أن تطور وامتد في لبنان ليشمل المدارس الرسمية أيضاً. وكانت العروض التي تقدم في نهاية العام الدراسي، الخطوة الأولى في درب الانتقال من الهواية إلى شيء من الاحتراف. وكانت الغاية من هذه العروض تدريب الطفل على تحسّس مكامن الجمال في هذا الفن، وتوعية الطفل على ما في النصوص المختارة من آفاق أدبية وأخلاقية.

كان أساتذة المدرسة هم الذين يتولون أمر تحضير هذه العروض المسرحية، التي يؤدى التلاميذ أدوارها، وتعرض على جمهور الأطفال ويحضرها أيضاً أولياء الأمور. " أما النص تأليفاً أو ترجمة، فكان في أغلب الأحيان إما لمدير المدرسة، أو لأحد الكتاب اللبنانيين، أما الإخراج فكان غالباً معقود اللواء لأستاذ اللغة العربية[2]. كما أنّ احتفال نهاية العام الدراسي الذي كانت تقدم خلاله هذه المسرحيات، هو تقليد مدرسي اعتمد في الربع الأخير من القرن التاسع عشر تدليلاً على تقدُّم المدرسة وتطوّرها، ومعياراً لمستواها الأدبي والثقافي، واستمر هذا التقليد حتى منتصف القرن العشرين على التقريب[3].

نظرية التلقي

تفترض نظرية التلقي Reception theory أنه لا يمكن فصل العرض المسرحي عن تاريخ تلقيه، أي أن العرض المسرحي والتلقي، متحققان من حيث وجود أحدهما للآخر عبر امتداد زماني ومكاني.

(1) نبيل أبو مراد، المسرح اللبناني في القرن العشرين، تاريخ، قضايا، تجارب وإعلام، بيروت، لبنان، 2002، ص 606.
(2) محمد كريّم، المسرح اللبناني في نصف قرن، 1900 – 1950، دار المقاصد للتأليف والطباعة والنشر 2000، ص 61.
(3) المسرح اللبناني في نصف قرن، 1900 – 1950، مرجع سابق، ص 61.

وتعدّ نظرية التلقي نشاطاً فكرياً متصلاً بنظرية التواصل Communication theory[1]، وهي عملية تبادل للمعاني تتم بين طرفين المرسل والمستقبل أو المرسَل إليه، ينتفي وجود أحدهما بانتفاء وجود الآخر.ولا يتحقق هذا التبادل في المسرح إلا بين ممثلين ومجموعة مقابلة هي "المتفرجون". ولا يمكن أن تكون عملية التواصل موحدة دائما بين الممثل والمتفرج، إلا إذا كان المتفرجون جميعاً على درجة واحدة من الاستجابة[2]. وتتغير درجات الاستجابة لدى المتفرجين تبعا لتغير درجات الاستيعاب لديهم. وهذا ما جعل الكاتب الفرنسي باتريس بافيسPatricePavisفي تعريفه لتلقي العرض المسرحي يشير إلى "أنه يمكن تناول العرض من زاويتين: زاوية الإدراك "Perception" وزاوية الاستقبال "Reception"[3].

وتتجلى عملية التلقي في العروض المسرحية أثناء العرض أو فور انتهائه. وهي غير قابلة للتأجيل إذ تعلن نتائجها خلال العرض. وهي تعتمد على المستوى الانفعاليّ والفكريّ والحسيّ لدى المتفرج، وتطال المضمون والشكل الجماليومستوى الأداء معاً "وهي التي تحدد مستوى المتعة وطبيعتها"[4]. وعلى هذا الأساس "يمكن قراءة الإستجابة التواصلية بشكلها الإيجابي أو السلبي من خلال العرض، دونما وسيط آخر أو دونما وسائل تشويش يمكن أن تعوق عملية التلقي[5].

ويمكن تفسير آنية التلقي بأن المسرحية تكتمل أثناء العرض. وإذا كان بوسع قارئ الكتاب أن يعاود قراءة بعض الصفحات من أجل فهم أشمل، وإذا كان بوسع متذوق الموسيقى أن يستعيد مقطعاً ليتمكن من تذوقه بشكل أفضل، فليس بوسع المشاهد المسرحي سوى قبول الرسالة أو رفضها في لحظة تسلمها، مع التسليم باختلاف درجات القبول. ومع التسليم بفترة سماح هي التي تلي نهاية العرض مباشرة، حيث يكون

(1) علي الحمداني، التواصلية في اداء الممثل المسرحي، مكتبة الفنون والاداب للطباعة والنشر والتوزيع منشورات ضفاف، العراق، 2013، ص 86.

(2) أبو الحسن عبد الحميد سلام، نظرية العامل في النقد المسرحي، النادي الأدبي، رؤى، العدد السادس، كانون الثاني 2000، ص 4.

(3) أحمد صقر: آلية التلقي في المسرح، دراسة في النقد الأدبي والمسرحي، الحوار المتمدن، العدد: 3255، 2011.

(4) المُعجَم المَسرحيّ – مفاهيم ومُصطلَحات المسرح وفنون العَرْض، مرجع سابق، ص 28.

(5) التواصلية في اداء الممثل المسرحي، مرجع نفسه، ص 130.

المتفرج ما زال مستغرقاً في تأمل شامل لما انتهى لتوّه من مشاهدته قبل أن يصدر تقييمه. وفهم طبيعة هذه العلاقة يفرض على المرسِل أن يكون لديه إلمامٌ معرفيٌ بثقافة المتلقي وقدرته على الإدراك،خصوصاً وأن"المتلقي مشارك فعلي في بناء العمل"[1]. وهذا ما يؤكده هانس ياوسH. Jauss عندما يقول "لا يمكن تصور حياة عمل أدبي في التاريخ دون المشاركة الفعلية للمتلقين الذين يوجه إليهم هذا العمل"[2].

وتتم عملية التلقي عبر ثلاث مراحل تتسم كل واحدة منها بخواصها. في الأولى يتم تسلم الرسالة، وفي الثانية يبدأ تأثيرها ويظهر مفعوله، وفي الثالثة يتبين مدى الإدراك والاستنتاج."وتتخذ العملية مساراً شبه مغلق، يتقاطع فيها المجال السيكولوجي، والاجتماعي، والفني"[3].

وإذا كان متلقي الرسالة واضحاً ومعروفاً، ألا وهو المتفرج، فإن واضع الرسالة في شكلها ومضمونها هو فريق العرض المسرحي. وتتوزع أدوار عناصر الفريق بين مبتكر للرسالة، ومفسّر لها، وناقلها إلى الجمهور المتلقي. ويأخذ هؤلاء جميعاً في الاعتبار أن هذه الممارسة الدرامية تكتمل بوجود الجمهور. يبدأالكاتب المسرحي بصياغة الفكرة المبتكرة وتكتسب الرسالة ملامحها الأولى. ثم يأتي تفسير المخرج لها متفقاً مع الكاتب على مضمونها، ثم عاملاً مع الفريق الفني في تحديد السينوغرافيا التي ستبرز الرسالة من خلالها، وعاملاً مع الممثلات والممثلين الذين هم حملة الرسالة إلى الجمهور بطريقة مباشرة. وهكذا تكون "استراتيجيةالتلقي مشروطة بأداء الممثل بوصفه مرسلاً محورياً الى جانب خطاب النص، وماتُحدثه المقاربة الإخراجية بسائر عناصرها الفنية والسينوغرافية من تأثير يعجّل في تصعيد القيمة الفكرية والجمالية"[4].وحين يؤدي الممثلون أدوارهم بكفاءةفإنهم يقومون بإطلاق الطاقات لدى المتلقينلفنهم، ومن

(1) برمانة سنية سامية، العلاقة المسرحية وجمالية التلقي لدى الجمهور المسرحي الجزائري مسرحية "الشهداء يعودون هذا الأسبوع" نموذجا، جامعة وهران، كلية الآداب، اللغات والفنون، ص 108.

(2) Robert Jauss. Pour une esthétique de la réception, Ed. Gallimard, 1978, P. 45.

(3) Patrice Pavis, Revue des sciences humaines N°189, janvier/mars, 1983, P. 51.

(4) باسم الاعسم، التلقي في الخطاب المسرحي، مجلة البحرين الثقافية، عدد 25، البحرين 2000، ص 132.

مظاهرها التصفيق والضحك والتعليق وسائر أنواع التعبير عن الانفعال "وهي مظاهرتتجلى لدى المتلقين الذين تم تحريكهم بفضل هذا الأداء"[1].

خصوصية التلقي في مسرح الطفل:

في العموم، يمكن القول إن آليات الإبداع والتلقي في المسرح لا تختلف في أسسها بين مسرح الراشدين ومسرح الطفل، من حيث العلاقة بين المرسِل والمستقبِل. بيد أن لمسرح الطفل خصوصيته، وهي مرتبطة بخصوصية الطفل، من حيث حدود إدراكه وطريقته في تلقي المعرفة.

لا يكفّ الطفل وهو كائن ديناميكي عن الحركة والتفاعل، وبالنسبة إليه فإنّ الفنُّ هو لغة التعبير. ومع نمو الطفل يتغيّر شكل التعبير عن أفكاره ومشاعره واهتماماته، "كما تظهر لديه علاقات متزايدة من المعرفة بالذات والبيئة، سواء في تعبيراته اللفظية او الإنفعالية او الحركية"[2]. ومن هذا المنطلق تبرز إشكالية التلقّي في العرض الموجّه إلى الطفل الذي هو أكثر تعقيداً من مسرح الكبار"لأن جمهور الصغار لاينفك يعبّرو يتحوّل لا سيما في المراحل العمرية المبكرة التي تعدّ من أهمّ مراحل الإعداد"[3].

ولكي تتوافق رسالة المبدع مع قدرات المستقبِل، تتطلب فعالية التلقي في مسرح الطفل من الفريق المسرحي عدة مهارات فنية وتربوية وسيكولوجية وثقافية لإدراك خصوصية الطفل وبنائه المعرفي والنفسي وآليات الاستقبال لديه. ومرحلة الطفولة هي مرحلة تطوير مكونات التلقّي والاستجابة التي تنمّي لدى الطفل الوعي والفهم والإستعداد والخبرة لفكّ رموز الشفرات المرسلة بإتجاهه، وبالتالي إعادة قراءة رسالة العرض وإنتاج المعنى. يتوجّب على الطرف المرسِل أن يكون على دراية بالخصائص العمرية للأطفال، والخصائص الفنية والجمالية للعرض المسرحي الذي يعتمد على مجموعة من الوسائل التعبيرية التي

(1) جيلين ويلسون، سيكولوجية فنون الاداء، ترجمة شاكر عبد الحميد، عالم المعرفة، الكويت 2000، ص 51.
(2) عبد الحميد شاكر: التفضيل الجمالي، دراسة في سيكولوجية التذوق الفني، عالم المعرفة. الكويت 2001، ص 235.
(3) موسى غولدبيرغ: التعلم من خلال المسرح، مجلة الفيصل، عدد 134، السعودية، 1988.

يشترك فيها السمعي والبصري والسيكولوجي بالحدسي. "كما ينبغيأنيكون معدّ العرض المسرحي مؤهلاً فنياً وتربوياً ومعرفياً ليتعامل مع الأطفال"[1].

ويرتبط كمال العرض المسرحي ارتباطًا وثيقًا بمشاركة الطفل المتلقّي في تطوير الأفكار والمعاني والصور مشاركة فعالة، فلا يبقى مشاركاً سلبيًّا.بل وأحيانا يتمّ تشجيعالاطفال على المشاركة في الحدث المسرحيّ والتعبير عن أفكارهم ومشاعرهم بصوت عالٍ. ويُعتبر تفاعل الأطفال مع العرض شكلاً متطوّراً من أشكال التواصل منذ بداية العرض حتى نهايته.

ويعتبر الطفل جمهوراً سريع التأثر ويميل الى المشاركة والتجاوب مع العرض، ويمكن تحريكه بسهولة ليعبر عن إحساسه الداخلي"ولديه قدرة فطرية لممارسة التعبير العاطفي الحر"[2].ويمكن للأطفال أن يفهموا العالم من خلال الاستعارة، أي من خلال اندماجهم في المادة الخيالية التي تشكّل جوانباً من حياتهم الشخصية في العالم الحقيقي[3]. فحين يشارك الأطفال بنشاط في الحوار مع الشخصيات، من الممكن أن يخلقوا لحظات مسرحية قوية داخل إطار المشاركة،"أو من الممكن أن يغيروا في مجرى العرض من خلال طرحهم أفكاراً أو حلولاً جديدة أثناء حوارهم مع الشخصيات"[4].

وتكون استجابة الطفل المتلقّي بريئةً وسطحيةً مُستمدة من الواقع الذي يعرفه وما يراه في العرض المسرحي، وكلما ازدادت خبرات المتلقّي الطفل، تحوّلت استجابته من الإدراك الحسي إلى الادراك الفكري للموقف المعروض.

(1)محمد اسماعيل الطائي، التلقي في المسرح التربوي،الاكاديمي العدد 52، 2009، ص 91.

(2)موسى غولدبيرغ، مسرح الاطفال فلسفة ومنهج، ترجمة صفاء روماني، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1991، ص 23.

(3) Anthony Jackson, Theatre Education and the making of meanings, Arts or instrument?, Manchester University Press, 2007. P. 145.

(4) Anthony Jackson, Theatre Education and the making of meanings, Arts or instrument?, Manchester University Press, 2007. P. 145.

وتهتم الدراسات المتصلة بتلقّي الأطفال لأداءالعرض المسرحي بمراقبة سلوكهم خلال المشاهدة، "أي وضعيتهم وقلقهم وانجذابهم ولهوهم، وكلها أمور تعكس علاقتهم بالتأدية"[1].وهناك أربعة معايير تستخدم كمقياس لرصد سلوك الطفل ووصفه وتفسيره خلال تأدية مسرحية مباشرة. أولاً: لغة الجسد، أي طريقة جلوس الأطفال ووقوفهم وقفزهم وتنقّلهم من مكان إلى آخر وكيفية استعمالهم أياديهم، أي التلويح وإمساك اليد أو وضعها على الفم أو فيه. ثانيًا: كيفية تموضع أجسادهم وكيفيةتعبيرالوجوه عن التوتّر أو الفرح أو الخوف. وثالثًا: التعبير عن المشاعر بشكل واضح، كالبكاء والصراخ والضحك وأصوات الفرح والخوف والضجر. كما تُظهر أي كلمة ينطق بها الطفل أنه يفكّر في كل لحظة. ورابعًا: معيار التفاعل مع أطفال آخرين أو راشدين أو أشخاص في الصالة، الأمر الذي يعكس إدراك الطفل للحدث المسرحي[2].

مسرح شوشو للأطفال:

في لبنان، خرج مسرح الطفل من المسرح المدرسي إلى قاعات المسرح المحترف، في أواخر ستينيات القرن العشرين، عندما بدأ المسرحيون المحترفون ينتجون مسرحيات معدّة خصيصاً للأطفال. وكانت تجربة "مسرح شوشو للأطفال" من التجارب الأولى، وكانت تجربة هامة، إذ حازت تجاوباً كبيراً من جمهور الأطفال.

دامت عروض "مسرح شوشو للأطفال" في مرحلة زمنية امتدت من كانون الأول 1971 إلى ربيع 1975. وكان ظاهرة نشأت بعفوية ومن دون منهجية، في المراحل الأولى من عمر مسرح الطفل في لبنان، لم يسبقها زمنياً سوى عروض المخرج موريس معلوف. وفي هذا المقال، أدرس هذه الظاهرة بما فيها من إيجابيات وسلبيات، وبما يلقي الضوء على عامل التلقي في مسرح الطفل.

(4) Les trois cercles de l’initiation des jeunes au théâtre, Roger Deldime, Bruxelles, Belgique, 2002,P.12

(2) Eisner. E. W. The Arts and the Creation of Mind. New Haven: Yale University Press. 2002. P. 28.

كان حسن علاء الدين "شوشو" نجماً مسرحياً كبيراً في بيروت ستينيات وسبعينيات القرن العشرين ويحمل مسرحه اسمه، وكان يغص ليلياً بالمشاهدين من عشاق الكوميديا الشعبية. "كانت القاعة تتسع لـ 450 مقعداً"[1]. وقد منحه الجمهور العريض دعماً كبيراً، وصار مسرحه من معالم بيروت. وكانت الفرقة الوحيدة التي تقدم عروضاً يومية على مدار السنة، باستثناء شهري تموز وآب حيث تنتقل إلى المصايف لتقدم عروضها[2]. (وهي تجربة لم تتكرر في المسرح اللبناني).

كانت مهمّة شوشو التي تهدف إلى خلق مسرح الأطفال صعبة جداً، بالنظر إلى كلفة الإنتاج، وفي ظل غياب الدعم الرسمي من الدولة. (ولم تكن وزارة الثقافة قد نشأت في لبنان آنذاك). وكان التمويل المطلوب لتغطية تكاليف الإنتاج، يعتمد على شباك التذاكر كمصدر وحيد. وبناء عليه حرصت إدارة المسرح على إنتاج العروض الممتعة بقصد جذب أكبر عدد من الأطفال المشاهدين. وقد شرح الفنان المختص بمسرح الأطفال فائق حميصي "أنّ مسرح الأطفال يتطلّب مصاريفاً هائلة لصنع ديكورات ملونة ومثيرة للاهتمام للتمكّن من الوصول إلى مخيّلة الطفل بشكل صحيح"، وخلص إلى أنه "بالرغم من ذلك، نجح شوشو في تأسيس أول مسرح للأطفال في لبنان"[3].

ولم يكن "مسرح شوشو للأطفال" ذا رسالة تربوية محددة. ولم يدّعِ شوشو ذلك، بل كانت لديه أسباب رئيسية أخرى، حين أسس هذا المسرح. منها أن النجم شوشو كان عاشقاً للمسرح، وكان يحب أولاده حباً كبيراً[4]. آنذاك كان ولده البكر خضر في الخامسة من عمره، يواظب على حضور العروض ويحفظ

(1) مقابلة مع فارس يواكيم في 2017/9/19 بيروت.
(2) مقابلة مع فارس يواكيم في 2017/9/19 بيروت.
(3) مقابلة مع فائق حميصي، في 2016/11/15.
(4) مقابلة مع فارس يواكيم في 2017/9/19 بيروت.

المسرحيات عن ظهر قلب. والأغنية التي اشتهرت "نانا الحلوة نانا.. عم يطلعوا سنانا" هي لإبنةشوشو نانا وكانت في الشهر الأول من عمرها[1].

أما السبب الآخر فتمثل في الرغبة في تحقيق المزيد من الدخل. فقد كان شوشو مثقلاً بالديون التي تراكمت منذ نفقات تأسيس مسرح الكبار وكانت بفوائد عالية مرهقة. وأما السبب الفرعي، المنسجم في هدفه الاقتصادي مع السبب الرئيسي، وجوهره أن شوشو كان من خلال مسرح الطفل يقوم بتربية جمهور الغد في مسرح الكبار[2]، "إنني أريد أن أربي جمهوراً للمستقبل. جمهور يفهم ويتجاوب. من الممكن من هذا الجيل يطلع كاتب مسرحي عبقري ومخرج ومبدع..."[3]. ويذكر فارس يواكيم، رفيق شوشو وكاتب العديد من مسرحياته أن شوشو كان يقول له "هولي بس يكبروا بدن يصيروا يحضرونا بالليل.. بيكونوا تعودوا علينا"[4]. وكان مكان العرض متوفراً، وهو المسرح ذاته الذي يقدم مسرحياته لجمهور الكبار.

لقد نجح شوشو في مسرح الأطفال النجاح نفسه في مسرح الكبار، أي الوصول الى جمهور كان يتزايد باستمرار، والسبب في هذا النجاح كان حضور شوشو الساحر والمقنع على المسرح. وكان لهذه الشخصية تأثير كبير وكان "الأطفال يحبون شوشو كثيراً ويطيعونه ويقتنعون بكل ما يقوله لهم"[5]. وهذا ما أكدّه موريس معلوف، المخرج الرائد في مسرح الطفل بقوله: " أمّا شخصية شوشو البارزة فكانت مثار حب الأطفال الذين كانوا متعلّقين به ويحترمونه بشكل كبير وكانوا يذهلون بكل ما كان يخبرهم به"[6].

---

(1) مقابلة مع فارس يواكيم في 2017/9/19 بيروت.

(2) مقال لفارس يواكيم، "تجربة كتابة مسرحيات الأطفال شوشو"،مسرح الطفل... بين التربية والإبداع. حلقة دراسية، جامعة البلمند، 2016. ص 37.

(3)جان رطل، "دقّالخشب" كلام في المسرح، مركز محمود الادهمي الثقافي، عام 2015، طبعة أولى، ص 89.

(4) مقال لفارس يواكيم، "تجربةكتابةمسرحياتالأطفالشوشو"،مسرحالطفل... بينالتربيةوالإبداع. مرجعسابق، ص 37.

(5) Fadwa Hachem Nasereddine, Le théâtre pour enfants au Liban pendant La guerre depuis 1975."L'exemple de Najla Khoury et Maha Nehme". Université de Paris VIII. P. 18-19, 1987.

(6) موريس معلوف، تاريخ اللقاء 2015/11/13.

ولما كان مسرح شوشو للطفل مؤسسة خاصة، كان إنتاج مسرحيات الأطفال التي قدمها تخضع لشروط إنتاج مسرحيات الكبار نفسها. وبناء عليه كان تحقيق عنصر "الفرجة" مهماً في هذا المسرح. لأن المتعة التي يشعر بها الجمهور هي أساس النجاح وداعمة الاستمرار.

لكن ما هو الدور الذي لعبه هذا المسرح،وكيف تلقى جمهور الأطفال هذه التجربة، في ضوء ما طرحناه من تحليل التلقي عند الطفل وكيفية تحققه في المسرح.

1. عناصر التلقي: تكوين

برغم أن الكتاب والمخرجين والممثلين الذين ساهموا في هذا المسرح في لبنان كانوا جميعاً من المحترفين الناشطين في الانتاج المسرحي، إلا أنه لم يكن لأحدهم الخبرة الكافية في إنتاج "مسرح الطفل". (وإن كان لدى البعض منهم تجارب في برامج الأطفال التلفزيونية).

قدم مسرح شوشو للطفل خمس مسرحيات: كتب نصوص اثنتين منها محمد شامل وكانت مسرحية الافتتاح بعنوان "حكايات العم شوشو" وآخر مسرحية "الساحر شوشو". وكتب فارس يواكيم 3 مسرحيات: ""الشاطر شوشو" و"العم شوشو" و"ألف باء"[1]. وأخرج برج فازليان مسرحيتين، وفارس يواكيم مسرحية، وأخرج شوشو مسرحيتين. كتب الشاعر المعروف ميشال طعمة أغاني هذه المسرحيات، ولحنها الياس الرحباني (ما عدا أغنية كانت من تلحين عصام رجي). أما طاقم الممثلات والممثلين فكانوا من المحترفين الذين شاركوا إلى جوار النجم في مسرح الكبار. "وكان من الممكن أن يستدعي شوشو مجموعة من الهواة لتأدية الأدوار، وذلك أقل كلفة في الإنتاج، إلا أنه حرص على أن تسند الأدوار إلى المحترفين"[2]. الممثلات في مسرحيات الأطفال هن: أمال عفيش، هند طاهر، أماليا أبي صالح، جناح فاخوري،

(1) مقابلة مع فارس يواكيم في 2017/9/13 بيروت.

(2) مقال لفارس يواكيم، "تجربة كتابة مسرحيات الأطفال شوشو"، "مسرح الطفل بين التربية و الإبداع"، مرجع سابق، ص 38.

والممثلة المصرية الشهيرة هالة فاخر. أما الممثلون فكانوا: شفيق حسن، زياد مكوك، أحمد الزين، يوسف شامل[1].

إن تشكيل فريق العمل على هذا النحو يدل على أن هذا المسرح حسم أمره، وقرر أن يكون مسرحاً موجهاً للطفل، يبدعه وينتجه الكبار يقدمونه إلى جمهور الأطفال، وليس مسرحاً يشارك فيه الطفل إبداعاً أو أداءً. كما أن وجود هذا الطاقم من المحترفين، ينسجم مع رغبة القائمين على هذا المسرح بإنجاح عملية التلقي، وهي رغبة وليدة الهدف الاقتصادي للمسرح، وتعني أنه كلما كان العرض المسرحي جيداً، اتسع مجال التلقي، أي زاد عدد المشاهدين. وكان إعجاب الأطفال المشاهدين، أي الجمهور المتلقي، شرطاً لنجاح العرض ولزيادة المردود الاقتصادي[2].

"قبل البدء بمسرحية الافتتاح دار النقاش لحسم السؤال: هل تتكون الفرقة من شوشو ومجموعة من الأطفال الصغار؟ أم من شوشو ومجموعة من الكبار؟ واستقر الرأي على أنه كما أن المشاهدين الراشدين يحبون حكاية بطلها طفل، فإن الأطفال يحبون مشاهدة وسماع الحكايات التي يجسدها الكبار[3].

كلٌ يبحث لا عن عالم واقعي مشابه لما حوله، بل عن عالم مختلف. ويمكن القول إن عالم الطفل المختلف، وهو وليد خياله، عالم سوريالي، يتجاوز الواقعية المجردة إلى عالم خاص به. وعلى سبيل المثال، لو طلبنا من عشرين طفلا أن يرسم كلٌ منهم فيلاً، فإننا سنحصل على عشرين رسمة مختلفة للفيل، لا تشبه واحدة منها الفيل الحقيقي، وإن كانت عناصر تكوين اللوحة واقعية، من حيث تجسيد أجزاء جسم الفيل، لكن السوريالية تتجلى في أحجامها ونسبة علاقة إحداها بالأخرى.

2. عناصر التلقي: تقييم

(1) مقابلة مع فارس يواكيم في 2017/9/13 بيروت.
(2) مقابلة مع فارس يواكيم في 2017/9/13 بيروت.
(3) مقابلةمع فارس يواكيم في 2017/9/19 بيروت.

في هذا المقال أتناول التلقي من منظورين: الأول يمكن أن نجعل عنوانه "الاستجابة"، ويمكن أن نجعل عنوان الثاني "الاستفادة".

أ. الاستجابة

كان عامل التلقي في عروض الفنان شوشو إيجابياً، إذ أن القاعة كانت تغص بجمهور الأطفال يومي السبت والأحد من كل أسبوع. وثمة عناصر جذب تحققت فجعلت الاستجابة عالية. أبرزها شخصية النجم شوشو. وهو نجم يحظى بحب الجمهور حتى قبل العرض[1]. وكان شوشو بدأ حياته الفنية ممثلاً في برامج الأطفال. وهو معروف لدى الجمهور. ويحب الأطفال مظهره (اللاواقعي) بجسده النحيل وبشاربه الكثيف. ومظهره هذا ينسجم مع سوريالية الخيال التي يحبها الأطفال. ولم يكن غريباً أن أربعاً من المسرحيات الخمس تحمل اسم شوشو في عنوان المسرحية: العم شوشو، الشاطر شوشو، الساحر شوشو، حكايات العم شوشو. ولا ننسى قدرات شوشو الفائقة في الإضحاك. وتوفّر عناصر الإضحاك في العرض المسرحي للطفل، هو من مؤثرات الجذب التي تقود إلى تحقيق الاستجابة.

وتضمنت النصوص عناصر جذب ايضاً. عند محمد شامل تمثل ذلك بعنصر الحكاية والسجع في الحوارات. وعند فارس يواكيم ظهر في استغلال عناصر التشويق لتحويل العرض المسرحي إلى ما يشبه اللعبة التي يشارك فيها الجمهور في الحدث[2].

ونعرض هنا نموذجاً مأخوذاً من نص محمد شامل روى فيه بلغة السجع امثولة لافونتين الشهيرة "الصرار والنملة": "كان يا مكان من قديم الزمان، نمله مجتهدة وصرصور كسلان/ النمله تلم بإيام الحصايد والصرصور يلعب ويغني قصايد/ وراح الصيف وشمساتو وإجا الشتي وبرداتو/ النمله عندها

(1) مقابلة مع فارس يواكيم في 2017/9/25 بيروت.

(2) مقابلة مع فارس يواكيم في 2017/9/19 بيروت.

زواده والصرصور بيتو فاضي/ وإجا الصرصور عند النملة يقول: شحديني شقفة خبزي، بالصيف بيرجع عزي/ وبعطيكي بدل الرغيف، بطه ودجاجه ووزي/ النمله ضحكت ع الصرصور وعلى عقلو المعتر/ خمنها رح بتقللو فوت، قام لقى الباب مسكر/ يا نمله حنيّ عليي، ما عندي حبة زوان ولا شعيري بالعليي/ النمله نفشت حالها، إلها حق تشوف حالها/ هيدا جزا اللي ضيّع وقتو وما عمل حساب لبكره/ روح ولا تقللي حنيّ، بإيام الحصايد أنا اشتغل وأنت تغني/ ورجع الصرصور الكسلان، ماشي وح يموت من الجوع.. لا قادر يمشي لقدام ولا قادر يرجع رجوع.. وتوتي توتي، خلصت الحدوتي"[1].

وهنا نموذج آخر مأخوذ من نص لفارس يواكيم شرح فيه تركيبة مشهد "شوشو يبحث عن الشرير". الجمهور يرى الشرير يخرج من أحد الأبواب. ثم يظهر شوشو ويسأل جمهور الأطفال "شفتوه"؟ فيردون جميعاً: نعم.. "من وين راح؟" يشيرون من الصالة إلى الباب الذي خرج منه الشرير. فيخرج شوشو من باب آخر. وكان الأطفال في الصالة يصيحون "مش من هون".. يعود شوشو ويسألهم "من وين قلتوا؟".. يقولون له بإصرار "من هون.. من هون".. ويكرر الخطأ فيخرج من باب آخر. وفي المرة الثالثة يكون الاثنان على الخشبة. الشرير وراء ظهر شوشو. فوراً يصيح الأطفال "وراك.. وراك".. يستدير شوشو وفي الوقت نفسه يستدير الشرير. وحين تكتمل الدائرة يكون الشرير أصبح مجدداً وراء ظهر شوشو، الذي يسأل "وينو؟ قلتولي وراك.. التفت ورايي ما لقيته"... يكررون الصياح "وراك وراك".... فلا يراه... وهناك مشهد لا ينساه فارس يواكيم الذي يقول: يومها كان زياد مكوك يؤدي دور الشرير. وفي المشهد المسرحي هجم على شوشو وأمسك بخناقه. فاستنجد شوشو بجمهور الصالة "ساعدوني يا ولاد". وكان أن هجم الأطفال من الصالة إلى خشبة المسرح وانهالوا ضرباً على الشرير ليخلصوا شوشو من براثنه. ومنهم من ضرب

(1) محمد شامل. حكايات العم شوشو،بيروت. 1971. (صفحات غير مرقمة)

ومنهم من عض الشرير في رقبته. ولم يتمالك زياد مكوك نفسه فانفجر ضاحكاً، وكذلك شوشو. لكن الأطفال انتصروا لأنهم خلصوا شوشو ومكنوه من ربط الشرير بالحبل[1]!

أما الأغاني فكانت من كتابة ميشال طعمة (بخيال واسع وفانتازيا وظرف) ولحنها الياس الرحباني بأنغام يسهل على الطفل ترددها (وهو ما حدث بالفعل) من عناصر الجذب الأكيدة في عروض مسرح شوشو للطفل. وقد أنتجت هذه الأغاني في أسطوانات أقبل الأطفال على شرائها. والإقبال دليل على أن هذه الأغاني أعجبت الأطفال كثيراً.

وإذا كانت الأزياء المستخدمة في عروض مسرح شوشو للأطفال تتناسب إلى حد معقول مع متطلبات مسرح الطفل في باب الأزياء، التي يحبها الطفل غنية بالخيال والغرابة، فإن عنصر الديكور كان نقطة الضعف في عروض مسرح الطفل هذا. خصوصاً وأن تقديم مسرحيات الطفل بعد الظهر مبرمج لأن يقدم في خشبة المسرح ذاتها وهي محتلة بديكور مسرحية الكبار التي تقدم ليلاً[2]. ولم يكن من الديكور المتحرك بل الثابت. هذا يعني ضرورة كتابة نص تدور أحداثه في مكان شبيه، وكذلك على الإخراج أن يتقيد بهذا الديكور. لذلك لجأ المخرجون إلى روتشة الديكور الثابت وتزيينه وتغيير بعض معالمه. في بعض الحالات كانت الروتشة ممكنه ومقبولة فنياً. خصوصاً في مسرحية الافتتاح، إذ كانت خشبة المسرح مشغولة بديكور مسرحية "جوه وبره" وهو عبارة عن مقطع من الميناء. وكان الفضاء المسرحي مفتوحاً وكانت الاكسسوارت قليلة من قارب وصناديق وبراميل قابلة للنقل إلى الكواليس، أو لإعادة الاستخدام في مسرحية الأطفال. لكن المشكلة تمثلت بشكل معقد عندما كانت مسرحية الكبار تدور أحداثها في صالون. لذا كانت إمكانيات تطبيع الديكور محدودة[3].

(1) مقابلة مع فارس يواكيم في 2017/9/19 بيروت.

(2) مقابلة مع فارس يواكيم في 2017/9/25 بيروت.

(3) مقال لفارس يواكيم، "تجربةكتابةمسرحياتالأطفالشوشو"، "مسرحالطفلبينالتربيةوالإبداع"، مرجع سابق، ص 38.

أما الإخراج فكان النقطة الأضعف في تلك العروض المسرحية. ويمكن أن نعزو ذلك إلى أن النصوص لم تكن غنية بالمشهدية التي يبني المخرج عليها رؤيته السينوغرافية. كذلك كان الإخراج مقيّداً بضيق حيز الديكور المستحدث، وباستاتيكية النص أحياناً الذي يغلب عليه الحوار مما لا يمهد الطريق لدينامية إخراجية.

ب. الاستفادة

برغم التجاوب، من حيث الإقبال الكبير، من حيث ضحك الأطفال الصاخب وتصفيقهم المدوي، ومن حيث ترادهم للأغاني وتمايلهم مع إيقاعات الموسيقى، ما جعل الاستجابة أكيدة، لم تكن الاستفادة التربوية من هذه العروض المسرحية ذات قيمة كبيرة. لقد ضحك الأطفال وصفقوا ورددوا الأغاني وشاهدوا نجمهم المفضل ذا الشارب الكثيف والجسد النحيل، لكنهم "لم يضيفوا إلى زادهم المعرفي شيئا مهماً وإن كانوا قد طوّروا ذائقتهم الفنية والجمالية"[1].

وكان الناقد جان شاهين شاهد عيان لهذه التجربة. كتب مقالاً عن مسرحية "الف باء" وضعنا في أجواء تلقي الأطفال للعرض. بعد تقديم خلاصة للأحداث، قال: "هذا ما يجري على خشبة المسرح، أما في الصالة فهناك الباقي كله. هناك التجاوب بأصدق معانيه، وبمنتهى العفوية التي يتميز بها الصغار. إنهم يشاركون في المسرحية وكأن كل واحد منهم نجم فيها. يصيحون لعمو شوشو. يجيبون على أسئلة الأستاذ التي يوجهها لتلاميذه الكسالى. يرشدونه إلى مكان وجود سرحان الضائع. يضحكون لأخطاء بلبل العفريت. يرقصون ويصفقون مع "فرحة" الظريفة الخفيفة رغم حجمها الذي يكاد يحتل نصف ذلك المسرح،

(1) مقابلة مع فارس يواكيم في 2017/9/25 بيروت.

ويرثون لحالة ياسمين الرقيقة الناعمة. ويمتثلون راضين لتعليمات الدادا الحلوة. أما عندما يطل شوشو، فتقوم القيامة في الصالة ولا تقعد إلا مع غياب شوشو عنها"[1].

ولكن لهذه العروض المسرحية ما لها وما عليها. فنقطة الضعف البارزة في نصوص هذا المسرح كانت في الحرص على تمرير الرسالة، ما أدى إلى السقوط أحيانا في فخ التبسيط والموعظة. ويقول يواكيم بأنه حدث ذلك في الحوارات أحياناً. من جهة أخرى كان النص يعتمد على الحكاية والمواقف الهزلية، التي يتقن أداءها شوشو، وأفراد فرقته جميعاً. وفي نقد ذاتي قال فارس يواكيم كاتب أغلب النصوص "لكن لم يهتم النص بما فيه الكفاية ببناء المشهد مما يتيح للمخرج الإبداع"[2].

على أن نظرة شاملة إلى مسرح شوشو للطفل، تطلعنا على تجربة ذات فرادة في تاريخ مسرح الطفل في لبنان، حملها على عاتقه نجم مسرحي موهوب ومحبوب، هو شوشو، وهو "والذين ساهموا في هذا المسرح من كتاب ومخرجين وممثلات وممثلين وفنيين، قد تعلمنا من جمهور الأطفال ومن ردود فعلهم وطريقة تجاوبهم، أسساً ساعدتنا في تطوير هذا اللون المسرحي"[3]. وتأسست علاقة العرض بالمتلقي لا على قواعد نظرية، بل إن هذه القواعد تشكلت بعد العرض ومن وحي استجابة الجمهور.

وعبر نظرة تقييمية موجزة نجد أن مسرح شوشو للأطفال كان تجربة فنية مهمة في تاريخ المسرح اللبناني. أسفرت عن بعض سلبيات وكثير من الإيجابيات. وأبدأ بالسلبيات لأنها الأقل:

لم تكن السينوغرافيا غنية، بما يحقق تقديم عروض تتميز بالجمالية التشكيلية. فلم يسخَ الإنتاج على العناصر التشكيلية من ديكور وإضاءة. وتالياً، لم يرتفع الإخراج إلى مستوى الإتقان الذي تميّزت به

(1) مقابلة مع فارس يواكيم في 2017/9/25 بيروت.
(2) مقابلة مع فارس يواكيم في 2017/9/25 بيروت.
(3) مقابلة مع فارس يواكيم في 2017/9/25 بيروت.

عروض أخرى في مسرح الطفل في لبنان. (ربما حال دون ذلك أن المسرح من القطاع الخاص غير المدعوم).

ومن السلبيات الأخرى: المنحى التبسيطي في النصوص بقصد تمرير رسالة أو عظة، أي بقصد أن يكون للمسرح الهدف التربوي. ومن نماذجها في مسرحية "حكايات العم شوشو" وهي مسرحية الافتتاح، هذه الحوارات التي جرت على لسان شوشو: "اللي بيقدر يشتغل عيب عليه يشحد.. نحنا منربح من عرق جبينا.. لمن منغني للناس، الناس بيعطونا هدايا.. (...) ما فهمتو إنو اللي بيسرق آخرتو مش منيحة.. يعني بينضرب، بينوجع.. بيحبسوه بأوضة سودة مع الفيران"[1].

أما من حيث إيجابياته، فبرغم السلبيات المذكورة آنفاً، نجح في اجتذاب أكبر عدد ممكن من الأطفال لحضور عروضه المسرحية. وهو بذلك نجح في خلق جمهور مسرحي متماسك ومتنامي من الأطفال الذين أصبحوا يحضرون أيضاً العروض الأخرى التي تقدمها مسارح الأطفال. كما نجح في تحقيق المتعةالفنية للمتلقين من جمهور الأطفال.

وفي مقال في جريدة "السفير"[2] يتذكر الناقد نديم جرجورة حضوره لمسرح شوشو للطفل: "صور قليلة تحتل ذاكرة طفولية. قبل أقل من عامين على اندلاع الحرب الأهلية اللبنانية 1975، أذهبُ مع الأهل لمشاهدة مسرحية للأطفال. (...) ترفع الستارة. تبدأ الحكاية. يظهر رجل بشاربين كثّين، ونحول جسد، وخفة حركة. يظهر رجل بنبرة غريبة، لم أتبيّن سرّها لحظتها. يظهر رجل برغبة صادقة وجميلة وحيوية في إضحاك أطفال يملأون القاعة كلها وينشرحون أمام براعة تُتقن "فن" الإضحاك. أعلم لاحقاً أن الرجل ممثل يدعى شوشو. أن المبنى يحمل اسم "مسرح شوشو". أن المسرحية هي "ألف باء"، 1973 وأنأغنيتها

(1) محمدشامل. مرجع سابق.
(2) 2015/5/19.

المشهورة تحفر عميقاً في الذات والروح: ألف بابوباية/ قلم رصاص ومحاية/ أنا بكتب على اللوح/ وانتو ردّوا ورايه".

ومن الملاحظ دائماً لدى جمهور الأطفال أنهم ينحازون للبطل، يصفقون له. ووجود شوشو كبطل لهذه المسرحيات كان ضمانة لاكتساب تأييد الجمهور المتلقي من الأطفال المشاهدين. وظهر ذلك جلياً في مشهد اشتباك شوشو مع الشرير وفي اندفاع جمهور الأطفال لنصرة البطل. (إضافة إلى أن عناصر فرقته من الممثلين المحترفين أجادوا لعبة الكوميديا).

ووجود الأغاني في المناهج المدرسية كوسيلة تعليمية من خلال الترفيه لكون الأطفال يحفظون النغم بسرعة فيرددون نص الأغنية بالتالي، يبرر وجودها أيضاً في مسرح الأطفال لتأدية الدور نفسه. وكانت الأغاني (التي ما زالت متوفرة لدى مختلف الإذاعات) التي كتبها ميشال طعمة ولحنها إلياس الرحباني من الأركان الإيجابية في مسرح شوشو للطفل.