الخطاب الجمالي للأداء الحركي في عروض مسرح الطفل في العراق

The aesthetics of kinetic performance in child theater performances in Iraq

محمد كاظم محمد(*)
mohammed kadom
mohammed_kadom74@yahoo.com
07704389899 & 07901728448

ملخص البحث

وظهور النظريات والأساليب المختلفة، وخاصة المجال الأدائي في المسرح كونه فناً تركيبياً شاملاً يعتمد التجسيد الحي والاني في علاقته المباشرة مع الأخر، لذا أصبحت الحركة عنصراً جوهريا في استثمار لغة الجسد للاتصال والتعبير, كما أنها تعد العلامة ذات القابلية للتشكل والتحول في عملية إنتاج دلالات العرض وذلك بحسب طريقة توظيفها، وعلى وفق ذلك فان جسد الممثل يُعد عنصرا غاية في الأهمية, لصناعة الجمال الفني وتقديمه للمتلقي الطفل, وقد خضع مفهوم التعبير إلى تفسيرات متعددة بالنسبة للنص اللغوي فكيف الأمر حين يكون التعبير عبر لغة الجسد التي تسعى لتكوين دلالة موضوعية عبر مجموعة من التكوينات الحركية المتخيلة، وهنا تكمن صعوبة التحليل والفهم والتأويل لنص الجسد عبر الأداء ,إذ يبلغ هذا الأداء مديات أوسع حينما ينحو باتجاه الرمزية ليعبر عن أدق

(*) وزارة الثقافة/دائرة السينما والمسرح/قسم المسارح

التفاصيل بإشارات وتلميحات جسدية يمكنها أن تعـوض عن اللغة المنطوقة إن لم تتفوق عليها، على وفق هذه المفاهيم يمكننا أن نعد الجسـد في المسرح نصاً كونه يحمل وينقل رسائل متنوعة لا تقـوم على اللغة المنطوقة، بل يسـتثمر طاقة التعبير الحركي بشتى مسـتوياتها منتجاً أنواعاً من العلامـات القابلة للقراءة، وهـو ما يقوم به المتلقـي ليقوم بتحليلهـا وتأويلها، وبذلك يتحقق جوهـر النص , أن الجسـد لا يمكـن أن يصبح بهذا المسـتوى ما لـم يخضع لسـيطرة الممثل شـعوريا وفسيولوجيا، إذ أن الجسد في المسرح يتحرر من شروط الوظيفة الاستعمارية النفعية التي ترتبط بالواقع يتشـكل العرض المسرحي الموجـه للطفـل عبر العديد مـن العناصر التي تعمـل على إعادة إنتاج حكايـة المدونة (النص المسرحي), على وفق رسـم البيئة الافتراضية عـن طريـق الرؤيـة الإخراجيـة, إذ تتضـح المنظومـة البصريـة للممثل في المسـرح عن طريق لغة الجسـد (الحركـة الانتقالية, الحركة الموضعية, الإيمـاءة) وان لتلك العناصر دوراً واضحاً في التجسيد النفعي للاتصال، ولكن مع تطـور مجالات البحث الأدبي والفني والجمالي لاسيما في الفنون التعبيرية اليومي والعادي إلى المسـتوى الجمالي، هنا يتوجب على الممثل أن يستغل طاقة الجسد في آلية حركية تستجيب لكل المواقف والأحاسـيس التي يتطلبها الدور, ومن هنا وجد الباحث ضرورة دراسة بحثه الموسوم (جماليات الأداء الحركي في عروض مسـرح الطفل), وللتوصل إلى هدف البحث قسم الباحث دراسـته البحثية إلـى الإطـار المنهجي والذي تضمن مشـكلة البحـث التي حددت بالتسـاؤل الأتـي الكشـف عن(جماليـات الأداء الحركي فـي عروض مسـرح الطفل),كما تضمن هدف البحـث وحـدوده وتحديد ابـرز المصطلحات, فيما تنـاول الإطار النظري مبحثيـن, المبحث الأول: علم حركة الجسد وعناصره, فيما تناول المبحـث الثانـي: الأداء الحركـي في عروض مسرح الطفل, ومؤشرات الإطار النظري, وقد اختار الباحث مسرحية (الوصول) عينة للبحث, فضـلا عن النتائـج والاسـتنتاجات والتي اذكر منها الاسـتنتاج الأتي: (تعد المنظومة الحركية عنصـرا غاية في الأهمية في عروض مسـرح الطفل.مروراً بقائمة المصادر والمراجع.

كلمـات مفتاحية: الخطالـب, جماليات, الأداء, الحركة, مسرح الطفل

Abstract:

The theatrical performance directed at the child is formed through many elements that work to reproduce the story of the blog (the theatrical text), according to the drawing of the virtual environment through the directing vision, as the visual system of the actor in the theater becomes clear through the body language (transitional movement, positional movement, gesture.) And that these elements have a clear role in the utilitarian embodiment of communication, but with the development of the fields of literary, artistic and aesthetic research, especially in the expressive arts and the emergence of various theories and methods, especially the performance field in the theater as it is a comprehensive synthetic art that depends on the living and immediate embodiment in its direct relationship with the other, so the movement has become An essential element in investing

body language for communication and expression, It is also considered the sign with the ability to form and transform in the process of producing the semantics of the presentation according to the way it is employed, and accordingly, the body of the actor is a very important element to create artistic beauty and present it to the recipient of the child. The expression is through body language that seeks to form an objective connotation through a set of imagined motor formations, Here lies the difficulty of analyzing, understanding and interpreting the text of the body through performance, as this performance reaches wider ranges when it tends towards symbolism to express the smallest details with physical signs and hints that can replace the spoken language if it does not exceed it, according to these concepts we can count the body in theater as a text It carries and conveys various

messages that are not based on spoken language, but rather invests the energy of kinetic expression at all levels, producing types of readable signs, This is what the recipient does in order to analyze and interpret it, and in this way the essence of the text is achieved, that the body cannot become at this level unless it is subject to the control of the actor consciously and physiologically, since the body in the theater is freed from the conditions of the utilitarian colonial function that is related to the everyday and ordinary reality to the aesthetic level. Here, the actor must exploit the energy of the body in a movement mechanism that responds to all the situations and sensations that the role requires, Hence, the researcher found the necessity to study his research entitled (Aesthetics of Kinetic Performance in Child Theater Performances), and in order to reach the goal of the research, the researcher divided his research study into a methodological framework, which included the research problem that was identified by the following question revealing (aesthetics of motor performance in child theater performances), as well as It included the purpose of the research and its limits and defining the most prominent terms, while the theoretical framework dealt with two topics, the first topic: the science of body movement and its components, while the second topic dealt with: the motor performance in child theater performances, and the indicators of the theoretical framework, and the researcher chose the play (access) a sample for the research, as well as The results and conclusions, from which I mention the following conclusion: (The locomotor system is a very important element in child theater performances, passing through the list of sources and references.

Key words: the speech, aesthetics, performance, movement, children's theater.

الإطار المنهجي/مشكلة البحث:

يعد مسرح الطفل من الركائز الرئيسة التي تعمل على إعداد وتنشئة الطفل بمراحله العمرية المختلفة, إلى جانب المؤسسات التربوية التي تأخذ على عاتقها رفد الطفل بالمعلومات العلمية والتربوية التي من شانها إن تضيف المعرفة بما يحيطه في العالم الفسيح, إذ يتم ذلك عن طريق الحصة التعليمية التي يحصل عليها الطفل من قبل المعلم, أما المسرح فيلعب دوراً كبيراً في حياة الطفل, إذ يتشكل العرض المسرحي من سلسلة مترابطة من المنظومات التي تسهم وبشكل كبير في إنتاج دلالات العرض، إذ أنها تقوم على تكوين العلامة الكبرى الرسالة الجمالية للنص المسرحي ، إذ يعد الممثل جزءا مهما من عملية إنتاج المعنى كونه حاملا لشفرات العرض ومصدرا أساسيا لها « أن خطاب العرض هو الذي سيوقد الشمعة الأولى في الذهن ، وبالتالي سيحفر وشماً في الذاكرة، هذا الوشم سيدل عليه بالإيماءة والحركة والإشارة والعلامة .. والكلمة واللون .. وكل ما نحتاجه على خشبة المسرح ، وإتقان عملية التوصيل عبر سلسلة من الإيحاءات التي لا يمكن تحقيقها إلا بوعي تام لطبيعة هذه الإيحاءات والإشارات والعلامات والألوان».

(Yahya ,Hassab Allah. 2012, p.8),

وهنا فأن الممثل الذي يعد العنصر الرئيس داخل المشهد المسرحي, سيعمل على شد انتباه وتركيز المتلقي الطفل نحوه, عبر أداءه للأدوار التي يؤديها سواء الدور (إنسان, حيوان, نبات, جماد), إن أكثر من يثير الطفل هو الأداء الحركي, كونه كائنا حسيا يتابع بشغف حركات الآخرين, وعلى وفق ذلك فأن جسد الممثل بما يؤديه من حركات والتي تتمثل (بالإيماءة, الحركة الموضعية, الحركة الانتقالية), التي تحمل للمتلقي الطفل في طياتها العديد من الدلالات والمعاني غير اللغوية, فالأوضاع الجسدية, والإيماءات والإشارات تُعد جميعها قنوات غير لفظية يتم التفاهم–بل التخاطب بها والتواصل بين البشر, فضلاً عن ذلك فإنها تشكل في مجملها مجموعة من الدلالات من خلال النظم العلاماتية الثقافية, على اعتبار أن التواصل بين البشر يرتبط أساساً بالممارسات والسلوكيات الاجتماعية, وبما هو متفق عليه بين أفراد المجتمع الواحد من ناحية, وبما هو فطري غريزي يشترك فيه الجنس البشري كله في مختلف الثقافات من ناحية أخرى».

(Al Kashef, 2006, p.25).

وعلى وفق ما تقدم وجد الباحث ضرورة تقديم دراسته التي تبنت موضوع بحثه تحت

عنوان(جماليات الأداء الحركي في عروض مسرح الطفل في العراق) وذلك للتعرف على الأداء الحركي للممثل وجماليات ذلك الأداء.

أهمية البحث :

تتجلى أهمية البحث في انه يلقي الضوء على جماليات الاداء الحركي في عروض مسرح الطفل العراقي، في دراسة مستوفية لجميع الجوانب الفنية التي تحملها العروض المقدمة، وذلك من اجل التعرف على عناصر الأداء الحركي للممثل، مما سيضيف الفائدة للعاملين في مجال مسرح الطفل من القائمين على دراما الطفل في العراق.

هدف البحث :

يهدف البحث إلى الكشف عن (جماليات الأداء الحركي في عروض مسرح الطفل في العراق).

حدود البحث :يتحدد البحث بالحدود التالية

الحد المكاني:عروض المسرحية الموجهة للطفل المقدمة على المسرح الوطني.

الحد الزماني: (٢٠٠٥) الفترة التي تم فيها عرض مسرحية الوصول.

الحد الموضوعي: جماليات الأداء الحركي في عروض مسرح الطفل العراقي.

تحديد المصطلحات:

أولاً: الخطاب:

وجاء تعريف الخطاب في معجم المصطلحات الادبية المعاصرة بانه "مجموع خصوصي, لتعابير تتحدد بوظائفها الاجتماعية, ومشروعها الايدلوجي".

(Alloush, Saeed, 1985, p.83).

ثانياً: جماليات: (الجمال)

«جاء في معجم (تاريخ الفن) لنيرودو أن الجمالية ذات أصل (g.p.Neraudau) لاتيني،وتعود في تسميتها إلى ((بومجارتن)) «وتعني ((ايتيمولوجيا)) القدرة على الإحساس (Shakir, Abdul Majeed. 2004, p10).

وعرفه(سقراط) بأنَّ الجمال «هو ما ينفع، ويفيد، والقبيح، هو الشيء الذي لا جدوى منه, وهذا يعني أن هناك استثناء للجمال في القبيح» (Misyakov, 1979, p15).

والجمال عند (هيغل) «يرتفع بالكائنات الطبيعية، و الحسية إلى المستوى المثالي، ويكسبها طابعاً كلياً حين يخلصها من الجوانب العرضية المؤقتة، فالفن يرد الواقعي إلى المثالية ويرتفع به إلى الروحانية و الفكرة إذا تشكلت تشكلاً دالاً على تصورها العقلي تتحول إلى مثال».

(Helmy, Amira. 1984, p115).

وحدد (بومجارتن)مفهـوم الجمال بأنَّ»ثمة نوعيــن من المعرفــة، معرفة حســية، وأخرى عقليــة، الأولــى غامضــة، و الثانيــة واضحة ولكنها ليســت مميــزة، تدرك بوضــوح، ولكن دون تمييز، و هذا النوع من المعارف هو ميدان علم الجمال».

(Badawi,. N.d, p294).

ثالثاً: الاداء:

يعرفه (جوفمان) على انه "كل نشاط الفرد الــذي يحدث خــلال فترة ما تتميــز بوجود هذا الفرد بطولها أمام مجموعة من المشاهدين, وانه يترك أثره على هؤلاء المشاهدين".

(Carlson, Marvin, 2010, p 63).

أمــا جلين ويلســون فقد عرفــه بأنه "يعادل الانجاز, أن أي أداء لا بد وان يشمل قدرا معين من الكفــاءة والتمكن والسـيطرة على الأدوات والأســاليب والوســائل والمحاضرات التي عن طريقها يتم الأداء".

(Wilson,2000, p8).

الإطار النظري:

المبحث الأول: المسرح ولغة الجسد.

تشــكلت لغة الجســد منــذ البدايــات الأولى لحياة الإنســان الأول, إذ رافقت الحركات التي كان يؤديها الإنســان الأول تفاصيل حياته سواء كان ذلك على مســتوى التواصل مع بقية أقرانه وكيفيــة توظيفها لذلك الأمر, أو ما كان عليه أن يؤديــه من اجل الحصول على قوته عبر ابتكار طرق للصيد التي تتخذ من توظيفه لجســده وما ينتجه مــن حركات تمكنه من الحصول على ما يحتاجه, فضلا عن توظيفه لجســده عبر إنتاجه لبعض الحركات التي من شأنها أن تكون سبيلاً جيــداً لأنقــاض حياته مــن اقتــراب الحيوانات المفترسة, ومن هنا فان الاكتشاف الذي توصل إليه الإنسان البدائي لما يمتلكه جسده من عناصر تعمل على تطويــر دائرة علاقاته مع الآخرين, «فمنذ البدء تعلم الإنســان كيف يســتخدم وجهه وأطرافه كوســائط تعبيرية متميزة, وتطور هذا الاستخدام حتى ترسخت لدى كل جماعة بشرية أبجديــة إشــارية/حركية معينة يفهمهــا الجميع تلقائيــاً, وتتوارثها الأجيــال, وتضيف إليها, أو تحذف منها بقــدر حاجتها وهكذا صار للحركة مكانتها ودورها في حياة الإنســان واســتمراره بصفة عامــة, وطاقته الحيويــة بصفة خاصة , حيث يمكن اعتبارها الشــكل المعبر عن الحياة والفعل»

(Saad,2001, p119)،Saleh)

, عد ذلك الاكتشاف مغنما للإنسان البدائي, بــدأت معهــا مرحل جديــدة مرحلة اخــذ معها يطور تلك اللغة الجســدية, شيئا فشيئا, لتتناسب مع حاجاته, «فالأوضاع الجســدية, والإيماءات

والإشـارات تُعد جميعها قنـوات غير لفظية يتم التفاهم– بل التخاطب بها والتواصل بين البشر , فضلاً عن ذلك فإنها تشكل في مجملها مجموعة من الدلالات من خلال النظم العلاماتية الثقافية, علـى اعتبـار أن التواصـل بين البشـر يرتبط أساسـاً بالممارسات والسـلوكيات الاجتماعية, وبمـا هو متفق عليه بين أفـراد المجتمع الواحد من ناحية, وبما هو فطري غريزي يشـترك فيه الجنس البشـري كلـه في مختلـف الثقافات من ناحية أخرى».

((Al Kashef, 2006, p25))

لقد «شغل الجسد الإنساني اهتمام كل المعتقدات الدينية والحضارات والثقافات وكافة العلوم بما لـه من تعبيرية كلغة تواصل بين البشـر, تكون مفردات هذه اللغة دلالات ورموز لا حصر لها وقـد ظهر ذلك واضحاً فـي الرقصات البدائية, والطقـوس الدينيـة الأولى, وفي فنون الرسـم والنحت, التي توسل بها الإنسان الأول ليحاكي الطبيعة التي كانت حركة تلك الطبيعة ـ بإيقاعها المتغير, مؤثرة في إبداع صورة متعددة للتعبير بلغـة الجسـد, حينمـا اتخذهـا الإنسـان الأول كوسـيلة يعبر بها عن طموحاته, وآلامه وآماله, ومخاوفه».

Al Kashef, 2006, p27)) .

لعبت الطقـوس والاحتفـالات الدينية دورا كبيرا في نشـوء المسـرح, وعلى وفق ذلك فان تلـك الطقـوس كانت تعتمـد بشـكل كبير على الحـركات التـي تـؤدى علـى شـكل رقصات تعبيريـة, فكانـت الاحتفالات الديونيسيوسـية, والتـي يقيمها الإغريـق القدماء, إذ تعـد ثنائية الصراع الأبولوني الديونسيوسـي الأساس في تشـكل الاحتفـالات، إذ انه يحدد عـن طريقها أصول الفـن فضلاً عن منابع الخلق الإنسـاني بالمظهر المـزدوج للطبيعة الإنسـانية، مظهر الحلم، ومظهر الأغنية, وذلك قا كان عليه العصر الإغريقـي القديم الذي قام على ثنائية الأبولوني الديونسيوسـي، فلديه العنصر الأبولوني والذي تمثـل مظهره بـ(الحلم، والتأمل, وضبط النفس، والاتسـاق، والتناغـم، والدقـة، والوضـوح)، بينمـا العنصـر الديونسيوسـي، والـذي كان مظهره (جمـوح الرغبة، والغريزة، والعاطفة، والنشـوة المحمومـة المعربدة فـي الاحتفالات الديونسيوسـية، والموسـيقى المصاحبة)، وما تجلى عنه من الألم التراجيدي، الذي كان منشـأ أوليـا للتراجيديـا, وعلى وفق ذلك كان نشـوء الفـن والحضارة، وطابعهما إلى ثنائية الصراع الأبولونـي الديونسيوسـي، يـرد ذلك النشـوء والتمايز في الفنون.

(Helmy, Amira. 1984, p184).

تتكون لغة الجسد من مجموعة من العناصر التي تعمل على إرسـال الإشارات والمعاني, إذ

يمكننا القول بأن حركة الجسد ما هي لغة غير منطوقة, يعتمدها الإنسان في التعبير عما يختلج في أعماقه, متخذا من تلك اللغة غير المنطوقة وسيلة للتواصل, وعلى وفق ذلك فأن"الجسد البشري في كل حركاته, وسكناته, واستقامته, وانحناءته, يمكن أن يصبح لغة صامتة... فالجسد هو وسيطه الأوحد في إيصال موضوعاته بدون استخدام الحوار».

(Mahdi, Aqeel. 2001,p p32-33)؛

لذا فأن لغة الجسد لها الدور الكبير في إيصال ما يود الفرد من إيصاله إلى الآخرين, انطلاقا من أداء بعض الحركات التي تحمل رسائلاً متفق عليها فيما بين المرسل والمستقبل, وهنا فأن الفرد يستعيض عن اللغة المنطوقة, بلغة الجسد التي تعد «وسيلته الشائعة في التعبير عن أعمق مشاعره هي...الحركة، ذلك لان الطبيعة من حولها كانت تتحرك حركة إيقاعية...يعكس بها ما يغامره من فرح وبهجة...حتى أصبح الرقص طقسا دينيا فهو يتحدث إلى آلهة بلغة الرقص، ويصلي لهم بلغة الرقص...ولم تكن هذه الحركات قط شيأ مسرحيا مؤثرا او شيأ تمثيليا، إلا أن حركته المرسومة...كانت تنطوي على نواة المسرحية, وحيثما وجدت الشعوب البدائية وحيثما درسنا عادات تلك الشعوب فثمة دائما طقوس دينية ورقص مسرحي».

Sheldon, Cheney. 1963, pp 11-12)).

يستخدم البشر لغتين منفصلتين تماما, إلا انه قد تتفق هاتان اللغتان في الرسائل التي تعمل على إيصالها أحيانا, أما في أحيان أخرى فيحدث صراع بينهما, بسبب عدم التوافق في بين الصوت والحركة, إن إحدى هاتين اللغتين هي اللغة اللفظية, التي نكون نحن جميعا على ألفة بها سواء كانت هي اللغة الانكليزية أو العربية أو أي لغة أخرى منطوقة, إذ تعد تلك اللغة صالحة لنقل المعلومات حول الحقائق والأشياء, فضلا عن التعبير المنطقي وحل المشكلات, كما إنها يمكن كتابتها أيضا أما اللغة الأخرى فهي تعد ذات أهمية كبيرة, إذ إنها لغة تستخدم بشكل لا شعوري في أحيان كثيرة, فهي تعبر عن الجوانب الأكثر حقيقية من ذواتنا, من مشاعرنا وانفعالاتنا وحاجاتنا واتجاهاتنا, فضلا عن كونها لغة الأكثر صعوبة في كتباتها, إلا إنها تعد الأكثر أهمية في العلاقات الشخصية المتبادلة فيما بيننا, لغة الجسد لغة جديرة بالاهتمام, وعلى وجه الخصوص في المسرح والتي تقدم الفائدة الكبيرة إلى على الممثلين والراقصين والميميين أو الممثلين بالإشارات

(Wilson, Glenn. 2000, p161)

؛إذ تهدف لغة الجسد إلى تجسيد العديد من الأشياء التي يحاول الممثل من إظهارها أو تقريب بعض من شكلها للمتلقي, وهنا فان جسد الممثل يعد الأداة الخاصة لذلك الأمر.

الجسد الإنسـاني واحد تتعدد ألوانه وتتباين أحجامـه، إلا انه في معناه ومضمونه ووظائفه واحـد، وما يصدر من تشـكلات فـي مظهره، وإيمـاءات حركاتـه، محـولاً عناصر الجسـد الظاهر إلى حـركات وإيماءات توحي بالمعنى فتعمل علـى إنتاجه بلغة واحدة تسـتوعب فيها العدد الهائل من لغات بني البشـر، كأنها تصنع المعنـى من فراغ وتفصـح للجميع من دون إن يكون هناك مترجم حتـى تصل إلى حد التعبير عـن الأحاسـيس والمشـاعر، ورسـم الأخيلة أحيانـاً، إنهـا تحرك حاسـة البصر فـي التقاط الأشياء،فضلاً عن إنها تحيل البصر إلى بصيرة لان المعنى الصادر عنهـا خيالي منفعل بالفنية ودال عليهـا، فـإذا كان اللـون يحـرك البصر أيضـاً واللفظ والنغـم يحركان السـمع مطلان على البصيرة والذائقة فان الجسـد لتوظيفه هذه الحـواس بشـكل أو بآخر يتيـح للوعي أن يظل يقظـاً وللبصيـرة أن تكون في تجـل دائم، لان الجسـد إذ ينحت من نفسـه أشكالاً هي جمل في كلام فني فانه يستدرج الوعي إلى منطقة الخيال والفهم إلى أبعاد المجاز.

(Gorkan, Rahman. Wikipedia).

يعـد علـم الحركة عامـلاً هاماً فـي عملية التمييـز التـي تعبـر عنهـا حـركات الإنسـان والتي تتخـذ جانباً في عملية التفاهم والتواصل الاجتماعـي، وعلى وفق ذلـك « فالحركة هي التعبير المرئي عن الفكر والتجسيد الحي للفعل وتحدد قواعد علم التشـريح ووظائف الأعضاء الجوانب الجسـدية للحركة المسرحية كما تحدد جذورهـا العاطفية أنمـاط السـلوك المبنية في الأفراد والثقافات».

(Hilton, Julian. 2001, p186),

وفـي العـرض المسـرحي فإن علـم الحركة, والـذي يتمثـل عبـر لغـة جسـد الممثـل التي تشـغل حيـزا كبيراً في العرض المسـرحي, إذ «تُعـد اللغة الجسـدية– في حد ذاتهـا– إجراءاً إبداعيـاً, يتجـه نحو تقطيـع الوحـدات اللغوية النصية, بغية بـث نص حركي مواز له دلالاته وسماته الخاصة, ويقوم المتلقي أمام هذا النص الحركي إلى تفكيكه من اجل أن يكشـف بنفسـه العالـم الخيالي الذي يعرض أمامه ومن ثم يفهم ظواهره المختلفة, وبالتالي يفك شفرات دلالاته المختلفة».

(Al Kashef, 2006, p.215),

إذ يعد الجسـد أداة مطواعة في قدرته على إنتـاج العديد من الـدلالات, وذلك عبر الإيماءة التي نشـاهدها عن طريـق التغيير الحاصل في ملامـح الوجه، فضلاً عـن الحركة التي يؤديها الممثل بجسـده التعبير عن ما يـؤد إيصاله في العرض المسـرحي، كما إن لـكل حركة معنى محدد خاص بهـا والتي تتخذ شـكلها بإيماءات

الوجه للإعلان عن المشـاعر والأحاسيس التي يحـاول الممثـل التعبير عنهـا، إذ يعمل الممثل على توظيف من هذه الحركات بشكل قابل على إيصال العديد من الدلالات والمعاني.

وعلى وفق ذلك فان لغة الجسد التي يتم عن طريقها توظيف كل ما للجسـد من تقنيات أدائية غايتها إنتاج العديد من الرموز والدلالات, تكون فـي بعض الأحيان بديلة عن اللغة المنطوقة, أو مسـاندة لها, إذ قد تعمل الإشـارات التي ينتجها جسـد الممثل كبديـل كونها تعد إشـارات متفق عليهـا تعطـي المعنى الذي قـد يحمله الصوت كمفـردة تنتجها اللغة المنطوقـة, وفي أحيان قد تكون لغة الجسد ذات بعد أوسع مما يكون عليه الصوت كون لغة الجسـد تعد لغة عالمية، على وفـق هذه المفاهيـم يمكن أن نعد جسـد الممثل فـي المسـرح نصاً كونـه يحمل فـي الحركات التي يؤديها الرسـائل متنوعـة التي قد لا يمكن للغة المنطوقة من القيـام به، وهنا فانه لابد من أن يتم اسـتثمار طاقـة التعبير الحركي لجسـد الممثل بكافـة تفاصيلها ليتم عبرها إنتاج العديد من العلامات التي يسـتطيع المتلقي من قراءتها وتحليل محتواها.

لقد أعطى (باتريـس بافيس) وصفاً لأهمية لغة الجسـد فـي التعبيـر الدرامي فـي قاموس المسـرح وذلك على «إن التعبير الدرامي مثله كمثـل كل تعبير فني وفقاً للرؤية الكلاسـيكية، إظهـار لمعنـى عميق أو إبـراز عناصر كانت خافيـة، وهـذا المعنـى يتضـح على المسـرح من خـلال الأداء الحركي والجسـماني للممثل بوصفه أهم عناصر الاتصال».

(Barba Ogino. 1987, p3).

وان دل ذلـك الوصف على أن لغة الجسـد تسـعى لتشـكيل وتكوين دلالـة موضوعية عن طريـق مجموعـة من الحـركات التـي يؤديها الممثـل في العرض المسـرحي، تلك الحركات التـي تعمل على إنتاج الـدلالات التي قد تحمل ثقافـة مجتمـع مـا وفي أحيـان قد تكـون ثقافة عالمية متفق عليها, وقد انطلق الباحث والمفكر الياباني (تاداشي سوزوكي) على «إن المجتمع المثقف هو الذي تسـتخدم فيه القدرات التعبيرية والمدركـة للجسـد الإنسـاني إلـى حدودهـا القصوى».

(Suzuki. Tadashi, 2008),

والتي يعتمدها الممثل في توظيف الحركات التي يؤديها لتجسـيد شخصية ما, إذ أن الحركة تحـوي العديـد من الـدلالات التـي تنطلق عن طريـق الأداء, إلا انه يجـب أن يتعرف الممثل على كيفية اسـتثمار تلك الحـركات والاقتصاد في اسـتخدامها, وذلـك حتى لا يربـك المتلقي الذي يتابع ما يدور أمامه من أحداث, فان عليه

أن يتوخى الحذر من زيادة الحركات لكونها ستكون حركات مربكة, إذ « أن تقليل الحركة الجسمية إلى ابعد حد ممكن هو الأمر الأكثر كفاءة , وذلك لأن هذا التقليل يجعل الأمور أكثر وضوحاً, كما أنه يعكس ثقة ما لدى الممثل, بنفسه وبأدائه, وكلما قل عدد الإيماءات والحركات التي يقوم بها ممثل ما, كانت هذه الإيماءات والحركات أكثر دلالية, وأيضاً كان حضوره مشعوراً به على نحو أقوى».

(Wilson, Glenn. 2000, p148).

المبحث الثاني : جسد الممثل وإنتاج المعنى في مسرح الطفل.

تتجسد المنظومة البصرية للممثل في العروض المسرحية الموجهة للطفل عن طريق مجموعة من العناصر التي يقدمها جسده (الإيماءة, الحركة الانتقالية, الحركة الموضعية), إذ تلعب تلك العناصر دوراً هاماً في عملية تقديم وإيصال المعلومة للمتلقي, وها فان على الممثل في مسرح الطفل أن يعمل على معرفة, و»تحليل الشخصية وتفسير دوافعها من قبل المخرج ويقوم الممثل على أساس ذلك التحليل والتفسير بتمثيل الدور متحسساً بصدق الدوافع الداخلية لفعل الشخصية»

(Hassoun&Sami.1980, p25),

وعلى وفق ذلك فأن التعرف على الشخصية يمنح الممثل القدرة أداء حركات تلك الشخصية بطريقة مقنعة بالنسبة للمتلقي, وهنا ستحمل الحركة دلالات ومعاني يفك رموزها المتلقي في العرض المسرحي, وعليه فان الممثل «يبث ويتلقى الدلالات بجسمه وبالإشارة الحركية وبالنظرة واللمس والشم والصراخ والرقص والحركات الصامتة, وكل أعضاء يمكنها أن تغدو أعضاء للبث والتوصيل والتواتر»

(Dupree, Regis. 2007,p51)

وبذلك فان الحركة تعد عنصراً جوهريا في عملية أنشاء لغة جسد الممثل للاتصال والتعبير عما ينتاب الشخصية من تصرفات، إذ أن الممثل هو العنصر الرئيس في العرض المسرحي, وبناء على ذلك فهو يقوم بترجمة حركة جسده وجعلها لغة مقروءة من قبل المتلقي, وذلك لأن الطفل يتابع حركات الممثل بتركيز واهتمام بالغ كونه يحاول فك رموز تلك الحركات وتكوين انطباعه القائم على معنى تلك الحركات, التي يحتفظ بتفسيرات خاصة به,إذ أن «بعض جوانب التجربة الإنسانية التي تتسم بالعمق الشديد يمكن أن تكشف عن نفسها من خلال أصوات وحركات البشر، وذلك بكيفية تتلامس فيها هذه التجربة مع تجربة مثيلة لدى المشاهد مهما كان الثقافي أو العرقي، ومن ثم يمكن للمرء حينئذ العمل بدون جذور, وذلك لأن الجسد – بهذا المفهوم- يصبح مصدرا يمكن الاعتماد عليه».

(Ennes, Christopher, N.D, P254).

يعـد جسـد الممثـل المحور فـي المنظومة الحركيـة فـي العـروض المسـرحية الموجهة للطفل, وذلك كونه يعمل على تشـكيل نصوص متعـددة فضلاً عن نظـام علاماتـي يعمل عن طريقه إلى توظيف العديد من التفاصيل وهنا فأن جسد الممثل يعد نقطة التقاء هذه النظم الاشارية جميعـاً، وعلـى وفق ذلك يصبح مجـالاً لعملية توليد الدلالات والـذي يحتاج إلى إمكانية عالية فـي تبني الحـالات التي يؤديهـا الممثل, وعلى وجـه الخصوص عند أداء الأدوار المسـرحية التي تعتمد بشـكل كبير على جهد حركي يكون على درجة كبيـرة من الإقناع بالنسـبة للطفل, وعلى وفق ذلك فأن «الأداء المسرحي يتضمن شـبكة متعددة العناصر التـي تلتقي عند محور الممثل كونه مرتكز العرض وبؤرته المشـهدية وبالتالي فهو حامل خطاب العرض, بما يمتلكه من أسـلوبية تتجلى عبر استخدام تقنيات الجسد وتوظيـف الطاقة الكامنة فيه فمن صيغ تعبيرية تختزل الرموز والدلالات».

(Ansari Hassan. 2013, p124)

، والـذي ينتـج بـدوره حالـة مـن التواصـل والحضـور تكون متبادلة بيـن الممثل والمتلقي في عمليـة تواصلية قائمة علـى ادارك ما يقدم داخل العرض المسـرحي الموجه للطفل, يكون مبنيـاً علـى مسـتوى إدراك الطفـل ومرحلته العمرية وخزينه المعرفي.

أن مسرح الطفل قائم على عنصر التشويق والدهشـة, وهنا فأن عملية التجسيد للشخصيات التي يتم أدائها في العروض المسرحية الموجهة للطفـل, تُعد الأسـاس الـذي يجـب العمل عليه لتحقيق المتعة للمتلقي, كون الطفل كائن حسـي تثيره الحركة كثيراً, فضلاً عن «إن الحركة في المسـرح هي الصورة المادية الملموسة لدوافع ونـوازع داخلية, بـل إنها في الجوهر تجسـيد للداخـل الخـاص بالشـخصية الذي هـو الفعل الدرامـي ورد الفعـل لأن الصراع المسـرحي ينتج عن صدام طرفيـن متناقضين ومتكافئين, والحركـة بناء على ذلك أكثـر إيحاء من الكلمة لأنها حركة أجساد وأرواح»

(Al-Awani, Mohamed. 2013, p95)؛

إذ تضفـي الحركة فـي العروض المسـرحية الموجهة للطفل جانباً من الحيوية تعمل على شد انتباه المتلقي لما تقوم به الشـخصية على خشبة المسـرح؛ إذ إن عملية تجسيد الممثل للشخصية فـي العـروض المسـرحية الموجهـة للطفـل, يتخـذ جانبـاً غاية في الأهميـة, وذلك كون تلك الشـخصية سـترافق المتلقي الذي يتابع أحداث المسرحية لفك الرموز التي تقدمها الشخصيات في العرض المسـرحي, وذلك كونه شريك في عملية التواصل تلك, وهنا لا بد على الممثل من أن يرسـم أبعاد تلك الشـخصية التي سيجسدها

بشكل يمكنه من جعلها مقنعة للمتلقي وذلك عبر دراسة أبعاد الشخصية (الجسمية, الاجتماعية, النفسية), وعليه إن يميز هنا فيما إذا كان الدور الذي سيقدمه دورا (إنسان, حيوان, نبات, جماد, شخصيات غرائبية), إن جميع تلك الأدوار تعد لدى المتلقي حال مشاهدتها على المسرح هي شخصيات لها كيان خاص بها, وعلى الرغم **«من وجود حركات مطلقة كثيرة في الواقع فأن هناك حركات تقود العلاقات المتبادلة بين الشخصيات نحو هدف من الأهداف»**

(Sorel, Walter. 1974, p28)، داخل العرض المسرحي.

حدد (تادوز كافزان) العلامة المسرحية على إنها مصطنعة في كل الأحوال، فقد صنفها إلى ثلاث عشرة منظومة من العلامات في العرض المسرحي وهي(الكلام, النبر, الإيماءة بالوجه. الحركة, حركة الممثل على خشبة المسرح, الماكياج, التسريحة, الأزياء, الإكسسوار. الديكور, الإضاءة, الموسيقى, المؤثرات الصوتية), وبذلك يكون تصنيف (كافزان) قد استوعب جميع عناصر العرض المسرحي ووضعها في تركيب توليفي بتقسيمات متعددة أو وفقا لأسس مختلفة.

(Cavzan, Tadyuz. N. d, pp8-15)

تعد لغة الجسد نوعا من الاتصال الإنساني, الذي يطلق عليه (الاتصال اللالفظي), إذ يقصد بذلك الاتصال فيما بين البشر, كما يمكن تحديد هذه اللغة إلى ثلاث أنواع من لغة الجسد, وهنا يمكننا أن نحدده عناصرها بما يلي:

(Marzouq, Youssef. 1999, p7)

لغة الإشارة (الإيماءة): والتي تعد جميع ما ينظمه الممثل من إشارات يؤديها الممثل.

الحركة الموضعية:

الحركة الانتقالية:

١. لغة الإشارة (الإيماءة):

تعد الإيماءة من العلامات الحركية التي ينتجها الوجه, وهي تعلن عن الأحاسيس والمشاعر التي تختلج النفس ويتم التعبير عن ذلك عبر الملامح التي تظهر على الوجه كملامح الحزن والفرح والألم والغضب, إذ «تستطيع الإيماءات أن تلمح أو تضمن, تقترح أو تؤكد تقلل أو تبالغ, تعكس صورة ايجابية أو سلبية» (Karam, Raif. 1996, p240).

والإيماءة هي واحدة من اللازمات» (الحركية) التي يصدرها الإنسان بصفة فواصل أو تعليقات أو حشو ما بين حديثه , أو التي يختصر بها الحديث أحياناً (مثل قولنا أومأ برأسه موافقاً – بدل من أن يقول كلمة نعم وهكذا..). فهي أذن واحدة من الصيغ التعبيرية المستقرة والمميزة لكل إنسان... في مجال العرض الفني Gesture والإيماءة هي حركة تصدرها أطراف الممثل أو المؤدي (الرأس, اليدان, الأصابع)... أو من أي عضو

من جسده كوسيلة معبرة ذات دلالة , وهذا أمر طبيعـــي فكل من وما , نراه في الحياة الواقعية عادياً, أو مجانياً بلا أي معان أو دلالات, يصبح شيئاً مشـــحوناً بالمعنى عند وضعه في دائرة التركيز والاهتمام , فالممثل حين يعتلي منصة المســـرح فأنه يدعونا على الفور للتفكير فيه بشكل مختلف عما تعودنا عليه, فهو قد تحول عن صورته الواقعيـــة الحقيقية وأصبح ممثلاً أو رمزاً لشـــخص أخر, يجســـده هو, صورته المجازية بالحركة والإشارة والإيماءة".

(Saleh،Saad,2001, p120).

إذ تلعب الإيماءة مسرح الطفل دوراً بارزاً كونها تعبر عن طبيعة الشـخصية في العرض المسـرحي, «كما تلعب العلامات المؤشرة في نظام تعبير الوجه, بشـكل واضـح, دورا هاماً, فغالباً ما تتضمن نظرة أو إصبع يشير إلى اتجاه ما– معلومات أساسية تكمل النص

(Asln, Martin. 1991, p86)

فضلا عن أنها تميز بين الشـخصيات عبر، مشـاهدتها مـن قبل المتلقي وذلـك عبر تقاطيع الوجـه التي تعمل على توظيفها الشـخصية في أدائها للدور المناط بها, والتي تعلن عن طبيعتها, وهنا فأن الممثل قادر على «أن يحول مجموعة الحـركات الجسـدية, والإيمـاءات إلى سـلوك إشـاري يحمل الـدلالات المختلفـة بمقدوره أن يخلق من الحركة أبجدية جسـدية, يمكن للممثل أن يستعيض بها عن أبجدية اللغة المنطوقة».

(Al Kashef, 2006, p101))؛ إذ إن الإيماءة في مسـرح الطفل لهـا دور كبير جعل المتلقي من إن يتعرف على أمزجة الشخصيات داخل العرض المسـرحي, فضـلاً عن إن ذلك يمنحه عالماً من التنوع الذي تقود إليه تصرفات تلك الشـخصيات, وذلك مـا يقوم به الممثل عن طريـق تحويل»تلك الانطباعـات إلى اتصال لغرض التعريف وذلك بالحركات والإشـارات والإيماءات ليكون بذاته رموزاً بدلاً عنها».

(Abdul Hamid, & Badri. 1984, p9).

إذ انه «فـي البدء...كانت الحركة, فالافتتان بهـا ليس باعتبارها أكثر ديناميكية فحسـب, بل لأنها وسيلة تعبير صادقة ومباشرة».

(Andre Hasbrandt. 2006, p9).

٢. الحركة الموضعية:

يعـد الأداء الحركـي الموضعـي للممثـل, عنصرا هاماً في عروض مسرح الطفل, والذي يتـم عـن طريقـه التعبير و»تجسـيد الأشـكال والمضامين المعرفية والجمالية التي تسـتجيب لهـذه الطاقـة وتنمـي دوافعهـا نحـو العرض المسـرحي, وصولاً إلى التفاعل النفسي والفني بين المؤدي والمتلقي لتحقيق غايتها المشـتركة فـي آن واحد من خلال خلـق العلاقة الحية بين الطفل والعرض المسـرحي والمشاركة الفاعلة فـي تفعيل هذه العلاقـة ومؤثراتها داخل صالة العـرض». (Al Kaabi, Fadel. 2010, p91), انطلاقاً مـن الأبعاد التي تعلنها الحركة

الموضعيــة ودلالاتها, إذ يتخــذ الممثل من تلك الحــركات التــي يؤديهــا جانباً لإثارة الدهشــة والمتعة والتشويق, وذلك كونها ترتبط بما يحصل للشخصية من أحداث, تشبه إلى حد كبير اللعب, «وتقودنــا مواقف اللعــب المختلفــة إلى تحليل تكنيكي وهي مرحلة ضرورية لبناء الشــخصية ونحن نُبــرز الصلة التي نعقدهــا مع الفضاء ، فهناك الذين يدفعون من الخلف، والذين يجذبون نحو الإمام». (A group of authors. N.d, p117), وعلــى وفق ذلك يمكننا الإشــارة إلى إن الحركة الموضعية في العروض المســرحية الموجهة للطفل تولد مجموعة من المعاني التي تعمــل على إنتاجها تلك الحركــة, والتي يكون فيها جســد الممثل هــو العنصــر الرئيس الذي يعمل على اســتعراض الأفكار والمواضيع عن طريق حركته الموضعيــة, للتعبير عما يرغب في فعله داخل العرض المسرحي, «وعليه فإن الصــور الديناميكيــة الواقعيــة والخياليــة–التي يقوم بها الممثل معتمداً على جســده تقوم بإثراء الشــخصية المؤداة,أمــا فــي الجانب الســياقي فإن الممثل يقوم بتجســيد الشــخصية المسرحية مبتكــراً صورتها–الخارجية–الملائمة, ومن ثم يتنكر فيها بحيث...»...يطابق مظهره وحركاته مــع مثيلتها في الزمن والظروف التي عاشــتها الشخصية».

(Al Kashef, 2006, p219), وعلــى وفــق ذلــك فان عملية أداء الحــركات الموضعية لابد لهــا مــن تتطابق مع الشــخصية التي يجســدها الممثل, وعلى وجــه الخصوص كونها موجهة للطفــل, إذ «أن تمكــن الممثــل من الشــخصية على المســرح يشــد انتباه الطفل ويستحوذ عليه بصــورة كلية , حتى يصبــح الطفل عجينة لينة سهلة القيادة بيد الممثل يحركها كيفما يشاء وفي أي وقــت , وعلى هذا فــإن أي تغيير في حركة أو إيماءة الممثل يكون لها تأثير كبير على تلقي الطفل الحكاية أو الحادثة».

(husana, hatu. 2013, p51), إذ لابد عليه من إن يكون قادراً على تقمص تلك الشــخصية لتكــون مقنعة فــي مــا تطرحه مــن مواضيع, ويتحقــق جزءً مــن ذلك بالحركــة الموضوعية للشــخصية في العروض المســرحية الموجهة للطفل, «بما أن جســد الممثل وسيلة من وسائله للتعبير عن الشــخصية التــي يمثلها يجب عليه أن يصل إلى الانسجام بين انفعالاته وشخصيته وجســده, وذلك من خلال تدريب جســده ورفع قــدرة حساســيته لامتصــاص هــذه الانفعالات والتعبير عنها».

(Abu Mughali& Mustafa. 2008, p291).

٣. الحركة الانتقالية:

تعد الحركة الانتقالية على خشــبة المســرح غايــة في الاهميــة, كونها جزءً مــن المنظومة الحركية التي يعمــل الممثل على توظيفها على خشــبة المسرح وذلك بحســب الشخصية الدور

الذي يؤديه الممثل في العرض المسرحي, ولهذه الحركــة تأثير كبير لــدى المتلقي في العروض المســرحية الموجهة للطفل, كونها تحدد طبيعة العلاقات التي تربط الشخصيات داخل العرض المســرحي, «فالمســافة بيــن الشــخصيات وحركاتهــم تجاه أو بعيــداً عن بعضهم البعض, وأوضاعهــم النســبية علــى مســتوى الرأس– أعلــى أو أســفل بعضهــم البعــض–و وقفتهــم وجلوســهم وقيامهم...لها دلالــة تعبيرية عالية, وكذلك الزوايا التــي يواجهون بعضهم البعض ويواجهون بها الجمهور»

(Asln, Martin. 1991, p88), وهنــا فــأن عمليــة انتقال الممثل من جهــة إلى أخرى على خشــبة المســرح يوضــح ماهيــة العلاقة القائمة مع الشــخصية الأخرى, سواء كان ذلك في بعد المســافة أو قربها منهــا,إذ يقوم المتلقي بفك رمــوز تلك الحركة, كما انه ســيعمل على تحديــد طبيعة تلك الحركة, فقــد تكون حركات بخطــوات واســعة بطيئــة, أو قد تحمــل طابع الســرعة, فالحركــة تحمــل بين ثناياهــا العديد المشــاعر والمعاني, إذ "ليس هناك من يكشف عن دخيلة بوضوح وحتمية اكثر من الحركة ... فمن الممكن للمرء إذا أراد، ان يختفي أو يرائي خلــف الكلمات أو اللوحات أو التمثيل أو غيرها مــن أنواع التعبير الإنســاني، ولكن في اللحظة التي يتحرك فيها ينكشــف المــرء وتبدو حقيقته خبيثة كانت أم نبيلة».

(Chrome Aoun. 1994, p16)، وهذا مــا يدفع إلى صناعة الإثارة لــدى المتلقي الذي يبحــث عنها عبر مشــاهدته للشــخصيات وهي تتحرك على خشــبة المســرح, حتــى الحركات التــي يقوم بها الممثل في العروض المســرحية الموجهــة للطفل قد تختلف, فلكل «سلســلة من الحــركات التمثيلية ...لهــا دلالاتها، إذ أن هناك فــارق بيــن الحركــة التمثيليــة فــي الجماعة، والحركــة التي يقوم بهــا الممثل وهو منفرد... إذ... لا يوجــد تمثيــل بالمــرة خيــر من عمل الحركات التمثيلية الصغيرة».

(Hawyatnij. Frank. 1970, p217).

إذ تعــد الحركــة التــي يؤديهــا الممثل عن طريــق تجســيده للشــخصية فــي العــروض المسرحية الموجهة للطفل «اللغة الأكثر بلاغة في الإفصاح عن المعاني الدقيقة التي تسترعي انتباه المتلقي, كما أنه في حالة ما إذا كان الأداء الصامت بجســد الممثل مقصوداً بشــكل صارم يكون عندئذ حاملاً لدلالات قابلة للقراءة من لدن المتلقــي, الأمر الذي يبــرر نظرة(علم الدلالة) للتعبير الجســدي للممثل باعتباره واقعاً حســياً علــى علاقة بواقــع أخر يفترض بالإشــارات, والإيماءات الحركية الدالة إثارته».

(Al Kashef, 2006, p216).

وهــذا مــا يفتــرض إن يقــدم فــي العــروض المســرحية الموجهة للطفل, لتتــم عملية التلقي فيما بين الممثل والمتلقي, واســتقبال الرســائل

والمعانــي»إن جسـد الممثـل يعتبـر وحـدة لا تتجزأ بوصفه مولداً للمعاني ولذا فإن الحركات الجسـدية المتتالية – والمتدفقـة – للممثل على خشـبة المسـرح يصعـب تحليلهـا بعزلها عن بعضها البعض , حيث لا يمكن على المسـتوى الفعلي تفكيكها وإعادة تركيبها, ومن ثم لا يمكن تمييـز منطقـة معينة في جسـد الممثـل تحمل المعنى المقصود».

(Al Kashef, 2006, p20).

-ما أسفر عن الإطار النظري من مؤشرات:

عبر ما تقدم عرضه في الإطار النظري, يستنتج الباحث المؤشرات الآتية:

١. إن الأداء الحركي في العروض المسـرحية الموجهـة للطفل, لـه تاثير كبير علـى المتلقي كونـه يحمل العديد من المعاني والدلالات, التي تقدم للمتلقي المتعة والدهشة.

٢. تعمـل الحركـة فـي العروض المسـرحية الموجهة للطفلعلى تكثيف المشـاعر والحالات العاطفية التي تقوم بالتعبير عنها الشخصية في .

٣. إن حركة الممثل في سـياق عرض ما تحمل معنـى مقصـوداً يرتبط وهـذا السـياق, فعندما يقوم الممثل بأداء نفس الحركة في سـياق أخر، فإن معنى حركته سـيكون مرتبطاً وهذا السياق الجديد.

٤. أن الإيمـاءة عنصراً مـن الأداء التي تتحدد بالمنظومـة الحركية, والتي يعتمد عليها الممثل في التعبير عن الحالات التي تمر بها الشخصية في العروض المسرحية الموجهة للطفل.

٥. تسـهم الحركة الموضعية في عرض وتقديم طبيعـة الشـخصية, وذلك عبر ما تقـوم به من حـركات تعمل على التعبير بشـكل واضح عن علاقاتـه في الشـخصية الأخـرى أو في أحيان أخرى مع ذاته.

٦. تسهم الحركة الانتقالية على خشبة المسرح, وبشـكل كبير في الكشف عما يدور على خشبة المسرح كونها تعد جزءً من المنظومة الحركية التـي يوظفهـا الممثل في العرض المسـرحي, ولهـذه الحركـة تأثيـر كبيـر لـدى المتلقي في العروض المسرحية الموجهة للطفل

إجراءات البحث

منهج البحث:

اعتمد الباحث، المنهـج الوصفي في تحليل عينة البحث, وتحليل نتائج الدراسـة ومناقشتها والتوصل إلى استنتاجات البحث .

طرائق البحث:

اعتمد الباحث طريقة (دراسـة الحالة) في تحليل العينة.

أدوات البحث :

اعتمـد الباحـث الملاحظـة الشـخصية للعروض المسـرحية ومتابعة أداء الشـخصية المسرحية فيها.

مجتمع البحث:

حدد البحث، العروض المسـرحية الموجهة

للأطفال التي قدمت في عام (٢٠٠٥), مسرحية (الوصـول), والتـي عرضـت فـي المسـرح الوطني.

طريقة اختيار العينة :

اختار الباحث مسـرحية (الوصول) بشكل قصدي، وذلك لكونها تمثل مجتمع البحث.

وحدات تحليل العينات:

اعتمـد الباحث وحـدات التحليل الآتية على وفق ما ورد في مؤشرات الإطار النظري:

١. المنظومة الحركية في أداء الممثل (الإيماءة ، الحركة الموضعية، الحركة الانتقالية).

تحليل العينات :

أولا : مسرحية الوصول

تأليف : محمد فوزي

إخراج: علاوي حسين

تمثيـل : (بكر نايف, مهنـد مختار, إيمان عبد الحسن, بيداء رشيد).

قدم العرض على المسرح الوطني ٢٠٠٥

الحكاية:

تتناول حكاية المسرحية موضوع الصراع القائم فيما بين الطيور, ذلك الصراع الذي يقوده كل من (الصقر، أبا الزعر، الحمامة، الإوزة)، إن صراعهـا مع بعضها البعض سـببه الرئيس هو من سـيكون قائدا لمجموعـة الطيور, إذ إن كل طيـر فـي المجموعة يدعـي أحقيته في إن يكون هـو القائد, وذلك لأنه يتمتع بصفات يفتقد إليهـا الطائر الأخـر, إذ يسـتعرض الصقر ما لديـه من صفات تؤهله ليكون هـو القائد, كونه يتمتع بالقوة وسـرعة الطيران وشدة انقضاضه علـى الطيور الصغيـرة, أما أبـا الزعر, فيرد علـى الصقـر والمجموعة بأنه جميل وريشـه رائـع, وهو بذلـك أكثر حظا ليكـون القائد لهم, وبين ما قاله الصقـر وأبا الزعر, تقوم الحمامة بوصـف نفسـها لتكون هي الأنسـب لأن تكون القائدة للمجموعة, كونها تمتاز بأنها طائر وديع ولطيـف وهي بذلك تسـتحق ذلك المنصب, أما الإوزة فهي الأخرى تقوم باسـتعراض ما لديها مـن صفـات تجعلهـا الأفضل للحصـول على منصب القائدة للمجموعة, وفي خضم الصراع الدائـر بيـن الطيور, ولمـن تكـون الغلبة في الحصول علـى منصب القائـد, يتوقف الجميع ليضعوا شـرطا وعلى وفق هذا الشرط سيتحدد من سـيكون القائد, طبيعة الشرط هو : (أن من يسـتطيع عبـور المحيط يسـتحق أن يكون هو القائـد). اتسـمت حكاية المسـرحية كونها تقدم درسـا هاما لمن يطمـح في إن يتسـنم منصب القيادة والمسـؤولية على إن يكـون قادرا على تحمـل المسـؤولية وروح التحـدي والإصرار علـى بلـوغ الهدف ومسـاعدة من يحتـاج إلى المساعدة, إذ لابد إن تكون كل الصفات موجودة في قائد المجموعة.

الفكرة العرض المسرحي:

اسـتندت الفكرة الأساسـية التـي تضمنتها المسـرحية علـى مجموعة من صفـات القائد, التي لابد من إن يتحلى بها الشخص, إذ طرحت

الطيور في العرض المسرحي صفاتها الخاصة التي تميزها عن غيرها, ومن هذه النصائح.

أ. لابد إن يتصف قائد المجموعة بالشجاعة والمسؤولية والإصرار وروح التحدي.

ب. على قائد المجموعة الحفاظ على مجموعته من وحمايتهم المخاطر.

ت. أن والتكاتف ومساعدة الآخرين هي من الصفات الجيدة التي لابد إن يحلى بها قائد المجموعة.

ث. أن يتحلى قائد المجموعة بالصبر.

ج. أن يبتعد القائد عن الأنانية وحب الذات.

قدمت شخصيات المسرح ضمن العرض المسرح هذه الأفكار والنصائح والإرشادات, بطريقة هادفة فضلا عن كونها قدمت الدهشة والمتعة والتشويق للمتلقي (الطفل), وذلك عن طريق وضوح الإلقاء وسلاسته, لتكون كل الرسائل الموجهة للمتلقي الطفل واضحة ومفهومة يسهل على الطفل استيعابها.

الشخصيات:

١. الصقر

٢. أبا الزعر.

٣. الحمامة.

٤. الإوزة.

- الصراع:

استندت وحدة الصراع في العرض المسرحي, على التباهي في ما بين الطيور على ما يمتلكوه من صفات ومميزات لا يمتلكها الطائر الأخر, فهنا الصقر الذي يمتلك القوة والسرعة, وهذا أبا الزعر الذي يتباهى بجمال ريشه, وهذه الحمامة التي تتفاخر بكونها طيبة ووديعة, والإوزة هي الأخرى التي تتفاخر بكونها جميلة وطيبة, إذ صفاتهم هي السبب في كونهم لا يوحدون كلمتهم في اختيار الأصلح في تدبر أمور المجموعة واستيعابها وذلك عن طريق المحبة والمساعدة والاحترام وعدم التبجح ضد الآخرين.

- الحوار:

اتسم حوار المسرحية بالسلاسة, وكان مراعياً لمستوى إدراك المتلقي الطفل ومرحلته العمرية, إذ كان حواراً باللغة الفصحى المبسطة وذلك عن طريق الإلقاء والتي وظف فيها الممثلين التنغيم والنبر والوقف والتلاعب بالطبقات الصوتية, جميع تلك الأمور عملت على إضفاء المتعة والتشويق والدهشة لدى المتلقي الطفل.

- الجو النفسي العام للعرض المسرحي:

اتسم العرض المسرحي بأجواء متنوعة صنعتها رؤية المخرج, إذ وظف في العرض المسرحي, الأغاني والرقصات التي قام بأدائها المجسدون لادوار المسرحية, إذ كان الجو النفسي ايجابياً لما فيه من تفاصيل عملت إضفاء البهجة والسرور لدى المتلقي الطفل, الذي عمل على مشاركة الشخصيات عند قيامهم بالغناء والرقص عبر التصفيق, إذ لعبت الشخصيات في طبيعة علاقاتها مع بعضها البعض دورا كبيراً في بث الطاقة الايجابية لدى المتلقي الطفل, وان كانت في بعض منها المشاكسة التي تحدث فيما بينها, إلا إن ذلك يعمل على التغير الدائم في جو العرض المسرحي, ولا يجعله يقع في الرتابة والركود.

ثانياً : المنظومة الحركية:

تتمثل المنظومة الحركية لشخصيات العرض المسرحي بالعناصر الآتية : (الإيماءة, وحركة الجسد الموضعية, وحركة الجسد الانتقالية), والتي سيتخذها الباحث وسائل لتحليل أداء الشخصية الحركي وإيضاح جماليته .

١. شخصية (الصقر):

أ. الإيماءة: اتسم توظيف الإيماءة من قبل بالعديد من التعابير التي بدت واضحة على وجه الشخصية, فما بين تعبير للفرح والسرور، والانزعاج والغضب، وهذا ما أعطى تنوعا في لأداء الحركي (الإيماءة), وهذا ما يكشف للمتلقي الطفل المزاج الذي تكون عليها الشخصية.

الحركة الموضعية: اتسمت الحركة الموضعية لشخصية (الصقر), بغزارة في التوظيف, فما بين رفرفة الأجنحة وقوفاً إلى الالتفات بالرأس يمينا ويسارا وحركة الذراع للإشارة نحو الاتجاهات, وتلك الحركات كانت تدل على إن الصقر طائر قوي.

الحركة الانتقالية: وظفت الحركة الانتقالية بشكل واسع في شخصية الصقر, وذلك للدلالة على انه طائر يمتاز بسرعة الطيران والتحليق, وقد لعبت الحركة الانتقالية دوراً واضحاً للشخصية وذلك في تحقيق موضوع الإقناع وذلك عبر الانتقال على خشبة المسرح جيئة وذهابا.

٢. شخصية (أبا الزعر):

أ. الإيماءة: اقتصر الإيماءة في شخصية (أبا الزعر) على بعض التعبير البسيطة, ولم تأخذ حيزا كبيرا من أداء تلك الشخصية.

ب. الحركة الموضعية: اتسمت الحركة الموضعية للتعبير والدلالة عن تباهي(أبا الزعر), وذلك عبر التفافه حول نفسه وهو واقف في ذات المكان فاردا يديه إلى الجانبين, فضلا عن استخدامه لحركة رأسه بين الحين والأخر, وتوظيفه أيضا لحركه أرجله دون إن يبرح مكانه, بان يرفعها ثم ينزلها وكأنها حركة عسكرية.

ت. الحركة الانتقالية: وظفت الحركة الانتقالية لـ(ابو الزعر) بالانتقال على خشبة المسرح, إذ اتسمت حركته بالسرعة وخطوات واسعة.

٣. الحمامة:

أ. الإيماءة: وظفت الإيماءة في شخصية (الحمامة), ببعض التعابير التي تحمل دلالة الامتعاض والغيرة.

ب. الحركة الموضعية: استخدمت(الحمامة) حركة يديها وحركات رجليها بكثرة تحمل دلالة حركات الحمامة.

ت. الحركة الانتقالية: اتسمت حركتها بإيقاع بطيء وبخطوات قصيرة.

٤. الإوزة:

أ. الإيماءة: وظفت شخصية (الإوزة) الإيماءة في أداءها، في بعض التعبير التي تدل على الامتعاض وفي بعض الحالات الابتسامة.

ب. الحركة الموضعية: اتسم الأداء الحركي الموضوعي (للحمامة) بحركات منها الالتفاف بالوجه, وحركات الأرجل.

ت. الحركة الانتقالية: اتسمت الحركة الانتقالية (للإوزة) بخطوات قصيرة وبإيقاع سريع.

- الابعاد الاجتماعية التي قدمتها مسرحية الوصول:

لعب العرض المسرحي دوراً هاماً في توضيح بعض من الأبعاد الاجتماعية التي تعمل على ترسيخ القيم النبيلة والإنسانية بين المواطنين, وذلك عبر ما طرح عن طريق الشخصيات التي جسدت الأدوار المسرحية, من طائر (الصقر , وأبا الزعر , الحمامة, الإوزة) إذ نجد إنها قد ركزت على بعض الأمور التي تشكل سبباً في إن يتصارع ويتنافس من اجلها الإنسان, إذ بينت في أحداثها على إن تلك الأمور لا تعدو كونها أمورا لا تعلي من شان المرء, كون التنافس والصراع والغرور والتبجح صفات غير مقبولة تقلل من

قيمة الشخص تتجعله غير محبوب في محيطه, أمـا الصفات التي يجب إن يتحلى بها المرء من شجاعة وطيبة ومحبة للآخرين هي التي تجعل من المرء ذات شأن وقيمة عالية عند الاخرين, فضلاً عن إن العرض المسـرحي قد أوضح إن هنـاك صفات لابد من إن يتحلـى بها المرء إذا اراد إن يكـون مؤثـراً في مجتمعه فعلى سـبيل مسـاعدة الآخرين عندما يحتاجـون لذلك, وهنا فان العرض المسرحي يقدم بعضاً من التجارب التي قد تكون عوناً للطفل بعد إن يكبر, لتشـكل خبرات مكتسبة تفيده في إيجاد الحلول الناجعة والايجابيـة لمـا قـد يوجهـه, وعلـى وفق ذلك فأن العرض المسـرحي يعد تجربـة قيمة لرفد عالـم الطفولـة بالقيـم التي لابد مـن إن يتحلها بها الإنسـان, والتي بدورها تقـدم دعماً ايجابياً للمجتمـع, وذلـك عبر جعل الشـخصيات مهما كانـت مكانتها واعتدادها بما تمتلكه من مواهب وقدرات عالية, فأنها بالتالي تحتاج الشخصيات الأخرى كونها تجسد وحدة العلاقات التي ترتبط مع بعضها البعض, وذلك ما قد ينعكس اجتماعياً على حياة الإنسـان, وبالتالي فأن مسرح الطفل يقدم ما قد يحتاجه الطفل لمعرفته في المستقبل, ليكون له داعماً ومرشداً.

النتائج :

١. لعبـت (الإيماءة) دوراً كبيـرا في العرض المسـرحي, وذلك لما قدمته من ايضاح وتفسير الحـالات التي تمر بها الشـخصية عبر إيصال الدلالـة للمتلقي, سـواء كانت حـالات (الفرح, الحزن, الألـم, الخوف, الغضب, الحقد, الذكاء, التفاؤل, التشـاؤم), فضلاً عن توظيف الإشارة لتكون جـزءاً من عملية التعبيـر عن ما يحدث للشـخصية مـن انفعـالات, وذلك كونهـا تنقل المعانـي والـدلالات للمتلقـي عبـر مـا تقدمه الشـخصية داخـل العـرض المسـرحي, وذلك لأن المتلقـي الطفـل يعتمد ويتأثر بشـكل كبير بالبصريات, وتشـد انتباهه بشكل كبير الحركة التي تحدث أمامه .

٢. أدت (الحركة الموضعيـة), جزءً كبيرا من عمليـة نقل المعانـي والدلالات عبـر ما قدمته فـي العـرض المسـرحي, إذ أنهـا عملت على تكوين أشكالا متعددة من الأداء الحركي, فضلا عـن أنها أحدثت تغييرا فـي الحركات فيما بين شـخصيات العـرض المسـرحي, وقـد عبرت الشـخصيات في أدائهـا للحـركات الموضعية عن طبيعتها وما تحمله من صفات (شـخصية قوية, شـخصية ضعيفة, شخصية غير متزنة),

كما أنها قد كشـفت عن طبيعة العلاقات الدائرة بين شـخصيات المسـرحية, وذلـك عن طريق الحـركات المتبادلة فيما بينها, (حركات ودودة, حركات عدوانية), وقد أضفت تلك الحركة نوعا من المرح والدهشـة والتشـويق لـدى المتلقي, وذلك كون تلك الحركات تعكل على كسـر جو الرتابة والجمود, وهذا ما يبحث عنه المتلقي.

٣. اتسـمت (الحركة الانتقاليـة) بأهمية كبيرة كونها تلعب دوراً في تشـكيل ورسـم المسافات على خشـبة المسـرح عن طريق حركتها التي تنفذهـا ذهابـا وإيابـا , إذ تعمـل علـى الحركة على توضيح وكشـف الحالة لتـي تكون عليها الشـخصية, وهنا فأن لكل حركـة دلالة ومعنى تعبـر عنهـا فمثـلا هنـاك (الحركـة بخطوات واسـعة, الحركة بخطـوات متقاربـة, الحركة بإيقـاع بطيـئ, الحركـة بإيقاع سـريع, حركة مترهلـة), وعلى وفق ذلك فـأن الخطوات التي تتوزع على خشـبة المسـرح تكون مدعاة لشد انتبـاه المتلقي , وهنا فـأن الحركة الانتقالية في العروض المسرحية الموجهة للطفل , تعد الجزء الأهم الذي يبحث عنه الطفل في مشـاهدته لتلك العروض, وذلك لأنها تقدم له عنصر التشويق والدهشة والمتعة فضلا عن التعرف على دائرة العلاقات لشخصيات العرض المسرحي.

الاستنتاجات:

١. تعـد المنظومـة الحركية عنصـرا غاية في الأهمية في عروض مسرح الطفل.

٢. تسهم المنظومة الحركية متمثلة بـ(الإيماءة) في تشـكيل وإيضـاح التعبيرات التـي تمر بها الشخصية في العرض المسرحي.

٣. عبـر الأداء الحركـي (الحركة الموضعية) الذي تجسده الشـخصية في العرض المسرحي الموجه للأطفال, يتم طرح ما تمر به الشخصية مع باقي الشـخصيات والإعـلان عنها ليتعرف المتلقي الطفل على ما يحدث فيما بينها .

٤. تسـهم (الحركـة الانتقاليـة) علـى وضع المتلقـي الطفـل ضمـن دائـرة العلاقـات التي ترسمها الشخصيات في حركتها التي تعبر عنها على خشبة المسرح.

٥. لابد للممثل أن يمتلك القدرة الكافية والمهارة العالية على الأداء الحركي في عروض مسرح الطفل ليكون مقنعاً بما يجسده من شخصيات.

٦. أن عمليـة البنـاء الجمالي للعـرض والذي تكـون حركة الممثـل لابد من تحقـق قدرا من الاندهاش والانبهار لـدى المتلقي الطفل والتي تعتمـد عليهـا العـروض المسـرحية الموجهة للطفل بشكل كبير.

References:

1. A group of authors. N.d., the poetic system of the actor's body, translated by Suhair El-Gamal, Center for Languages and Translation - Academy of Arts / Egypt.

2. Abdul Hamid, Sami & Badri Hassoun Farid. 1984, The Art of Recitation, Part 3, Baghdad: Baghdad University Press.

3. Abu Mughali, Lina and Mustafa Kasim Hailat. 2008, Drama Theater in Education (Theory and Practice), 1st edition, Amman: Dar Al-Raya for Publishing and Distribution, 2008.

4. Al Kaabi, Fadel. 2010, The Cultural Entity for the Child, Edition 1, Al-Ruwais-Al-Maamoura: Al-Orwa Al-Wuthqa Foundation.

5.Al Kashef, Medhat. 2006, actor›s body language, Qalioub: Al-Ahram Commercial Press.

6. Al-Awani, Mohamed Berri. 2013, Child Theatrical Show (A Critical View), Theatrical Life Magazine, Issue (82-83), Damascus: Syrian General Book Authority Press.

7. Alloush, Saeed, 1985, Dictionary of Contemporary Literary Terms, Edition 1, Beirut: The Lebanese Dar Al-Kotob.

8. Andre Hasbrandt. 2006, Tomashevsky Mummering Theater, first edition, translated by Yahya Sahib, Baghdad: General Cultural Affairs House Press.

9. Ansari Hassan. 2013, The Poetry of the Body in the Structure of Theatrical Space, Rawabet Center for the Performing Arts, Al-Khashbah Magazine, the number (2).

10. Asln, Martin. 1991, Drama field, translated by Sabi El-Sayed, Publications of the Third Cairo International Festival for Experimental Theater, Cairo: (Ministry of Culture).

11. Badawi, Abdul Rahman. N.d., Encyclopedia of Philosophy, Part 1, Beirut: The Arab Foundation for Studies and Publishing.

12. Barba Ogino. 1987, Power of the Actor, translated by Suheir El-Gamal, Cairo: Academy of Arts, Publications Unit.

13.Carlson,Marvin,2010.The Art of Performing Critical Introduction,Translated by Mona Salam, Cairo: (The Egyptian General Book Authority).

14. Cavzan, Tadyuz. No date, The Mark in Theater - An Introduction to the Simiology of Performing Art, translated by Mary Despair, Al Hayat Theatrical Journal, p (34-35) Damascus.

15. Chrome Aoun. 1994, Movement, the language of the actor, The Theatrical Life magazine, No. 40, Damascus: Ministry of Culture Press

16. Dupree, Regis. 2007, The Life and Death of the Image, Edition 1, translated by Farid Zahir, Baghdad: Dar Al-Mamoun for Translation and Publishing.

17. Ennes, Christopher. N.D, the avant-garde theater 'tre: Sameh Fekry, Academy of Arts: Center for Languages and Translation, Edition (18).

18. Gorkan, Rahman. the body as an imaginary meaning, the link: https://www.sabahalanbari.com/panto-essays/aljasad.htm.

19. Hassoun Badri Farid & Sami Abdel Hamid. 1980, Principles of theater directing, Iraq: Ministry of Higher Education and Scientific Research.

20. Hawayatnij, Frank M. 1970, Introduction to Performing Arts, translated by Kamel Youssef, Cairo: Dar Al Maaref.

21. Helmy, Amira. 1984,The Philosophy of Beauty, Its Origin and Development, Cairo: Dar Al Thaqafa for Publishing and Distribution.

22. Hilton, Julian. 2001, Theatrical Performance Theory, translated by Nihad Saliha, Sharjah: Sharjah Center for Intellectual Creativity Publications.

23. Husana, hatu. 2013, Child Theater and Epic Theatrical Performance Techniques, 1st Edition, London: Al-Sayyab Foundation.

24. Karam, Raif. 1996, Semiotics and Experimentation, The World of Thought Magazine, Volume (24) Issue (3), Kuwait: The National

Council for Culture, Arts and Literature.
25. Mahdi, Aqeel. 2001, Foundations of Theories of the Art of Representation, Edition 1, Tripoli: Oia House for Printing, Publishing, Distribution and Cultural Development.
26. Marzouq, Youssef. 1999, Introduction to Communication Science, Alexandria: Dar Al Maaref for Printing and Publishing.
27. Misyakov, M . A.. 1979, A Brief History of Aesthetic Theories, translated by Bassem Al-Sakka, Beirut: Dar Al-Farabi.
28. Saleh, Saad. 2001، TheEgo - The Other (duplication of representative art)، Knowledge World Series، No. (274)، Kuwait: The National Council for Culture، Arts and Letters - Political Press.
29. Shakir, Abdul Majeed. 2004, Aesthetics, a study on the concept and approach to manifestations and perceptions, first edition, Dar Al Tali›ah Al Jadeed.
30. Sheldon, Cheney. 1963, History of Theater in Three Thousand Years, Garter, translated by Drini Khashaba, Cairo: The Egyptian Public Institution for Authorship and Publishing.
31. Sorel, Walter. 1974,The Many Facets of Dance, translated: Inayat Azmy, Cairo: (Franklin Foundation for Printing and Publishing).
32. Suzuki, Tadashi. 2008, Culture is the Body, translated by Ali Kamel, The Lantern Theater site.
33. Walter, Sorrell. 1974, The Many Faces of Dance, translated by Inayat Azmy, Cairo: Franklin Foundation for Printing and Publishing.
34. Wilson, Glenn. 2000, The Psychology of Performing Arts, translated by Shaker Abdul Hamid, The World of Knowledge Series, No. (258), Kuwait: The National Council for Culture, Arts and Literature.
35. Yahya ,Hassab Allah. 2012, In the theatrical discourse - a critical vision in theater, comparative theater, and children›s theater, 1st Edition, Baghdad: (House of Cultural Affairs).