المجلــة الأردنيــة للفنــون. مجلد 14، عدد 3، 2021. 261 - 288

خصائص أداء الشخصيات الخيالية في عروض مسرح الطفل العراقي

حازم عودة الحميداوي، قسم الفنون المسرحية، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، العراق
محمد كاظم أحمد، قسم المسارح، دائرة السينما والمسرح، وزارة الثقافة، العراق

تاريخ الاستلام: 2020/6/4 **تاريخ القبول: 2020/12/1**

Characteristics of the Performance of Fictional Characters in Iraqi Children's Theatre Performances

Hazim Odda Al-Hamdawi, Department of Performing Arts, Faculty of Fine Arts, Baghdad
Mohammed Kadhim Ahmed**,** Department of Theaters, Department of Cinema and Theater, Ministry of Culture, Iraq

الملخص

يُعد مسرح الطفل مسرحاً بجميع مفرداته وعناصره التي تُكون الصورة النهائية للمسرح. فقد خلص الباحث إلى بعض النتائج منها اتسام الأداء التمثيلي للشخصية الخيالية في عينة البحث بطابع المبالغة في الكثير من تفاصيل أداء الممثل للشخصية وإبراز معالمها. كما اتسم أداء الممثل للشخصية الخيالية في عينة البحث بالأداء الكوميدي في أغلب الأدوار لتضفي جوا من البهجة والسرور؛ وذلك عبر توظيفها المنظومة الصوتية والحركية. وقد تضمن مجتمع البحث عروض مسرح الطفل التي اعتمدت على الشخصيات الخيالية في المسرح الوطني في بغداد تحديدا، وللفترة من 2007 إلى 2008. واتخذ الباحثان عينتي البحث مسرحية اللؤلؤ المفقود ومسرحية آسيا تذهب إلى المدرسة، كما يوصي الباحثان بضرورة إقامة ورشات تدريب تقام من قبل مختصين، لتطوير أداء الممثلين الذين يعملون في مجال عروض مسرح الطفل.

كلمات مفتاحية: أداء، الشخصية، الخيال، مسرح، الطفل.

Abstract

Child theater is a theater with all the components and elements that make up the final image of the theater. The results of this research showed that the representative performance of the fictional character in the two theatrical performancesin the sample of the study was characterized by exaggeration in many details of the actor's representation of the fictional character and highlighting its features. The actor's representation of the fictional character in the two theatrical performances under study was also characterized by comedic performance in most of the roles, with the purpose of creating an atmosphere of joy and pleasure, by employing the vocal and kinetic system. The research population included child theater performances that relied on fictional characters in Baghdad theaters, the national theater in particular, and for the period from 2007 to 2008. The sample of the study consisted of two plays, namely, "The Missing Pearl" and "Asia Going to School". The researchers recommend holding training workshops by specialists to enhance and improve the performance of actors working in the field of child theater performances.

Keywords: performance. Personal. Imagination. Children's theater.

.

© 2021- جميع الحقوق محفوظة للمجلة الأردنية للفنون
Doi : https://doi.org/10.47016/14.3.1

أولاً: مشكلة البحث

يعد مسرح الطفل فرعا مهما من فروع أدب الطفل، إذ إنه يهتم ويقدم نتاجه إلى عالم الطفولة الذي يتسم بخصائص تميزه عن عالم الكبار، فهو عالم خيالي (Fantasy) قائم على وعي وإدراك الطفل ذاته، له نظمه وقوانينه. وعلى الرغم من الاختلاف الذي تحدده طبيعة المجتمع والبيئة التي يعيش فيها الطفل إلا أنه ينطلق ويتجلى عبر حزمة من العلامات المتنوعة التي تكون نتاجاً لمحيطهم الثقافي والاجتماعي الخاص بهم، إذ يعد الطفل المصدر الرئيس في إنتاج تلك العلامات السائدة في الواقع. ونجد أن هناك العديد من المجالات التي تعمل على إيضاح مناطق الابتكار والإبداع لدى الطفل، وهنا يكون للعب دور بارز ومهم في حياة الطفل لأنه يمنحه حيزاً من الوقت للبحث والاكتشاف.

أدرك الباحث أهمية تسليط الضوء على الكشف عن آلية أداء الممثل المسرحي للشخصيات الخيالية التي شكلت هاجساً لدى المخرجين والممثلين على حد سواء، إذ يلاحَظ أن بعض العروض التي تختص بالطفل العراقي قد ابتعدت عن تجسيد تلك الشخصيات الخيالية؛ كونها تحتاج إلى مهارات لدى المؤدي تمكنه من التماهي مع تلك الشخصيات الافتراضية. والبعض من الأعمال عملت على إنتاج مثل هكذا عروض، وكانت التجربة غير مكتملة؛ فالمؤدي لا يمتلك مهارات جسمانية أو صوتية تصب في بناء الشخصية الافتراضية.

وجد الباحثان عبر ملاحظاتهم ومشاهداتهم للعروض المسرحية الموجهة للطفل في العراق التي تم عرضها على مسارح العاصمة بغداد، أن من الضروري التصدي لهذا الموضوع والبحث في تفاصيله، فالعملية تستدعي البحث لإيجاد سمات الشخصية الخيالية في المدونة (النص المسرحي) و(العرض المسرحي)، وهنا فإن على الممثل التوصل إلى السمات والخصائص التي تتمتع بها الشخصية الخيالية بغية أدائها على خشبة المسرح وفق المعطيات الخاصة بها، وبغية إظهار الشكل والمضمون عن طريق توظيف المنظومة الصوتية والحركية. ومن هنا فإن هذا الموضوع يشكل مشكلة لا بد من البحث عن حلول خاصة لها؛ إذ إن الأفعال التي تقوم بها الشخصية الخيالية تنطلق ضمن الأبعاد المرسومة للشخصية ذاتها، وهنا فكلما كانت الشخصية الخيالية قد رُسمت بشكل دقيق وواضح، كانت درجة التأثير على الطفل المتلقي عالية، فضلا عن كونها تحمل درجة كبيرة من الإقناع.

ووفق ما تقدم فقد كان سؤال البحث هو عن كيفية أداء الشخصيات الخيالية في عروض مسرح الطفل العراقي.

ثانياً: أهمية البحث والحاجة إليه

تتجلى أهمية البحث في أنه يلقي الضوء على أداء الشخصيات الخيالية في عروض مسرح الطفل العراقي، في دراسة مستوفية لجميع الجوانب الفنية التي تحملها العروض المقدمة، لنتوصل لمعرفة خصوصية أداء الشخصيات الخيالية، وهذا سيفيد العاملين في مجال مسرح الطفل من القائمين على دراما الطفل في العراق.

ثالثاً: أهداف البحث

يهدف هذا البحث إلى معرفة الكيفية التي يؤدي بها الممثلون الشخصيات الخيالية في عروض مسرح الطفل، ومعرفة أبرز خصائص أدائها التمثيلي، والمتغيرات الجمالية في العروض المسرحية للطفل في العراق.

رابعاً: حدود البحث

1. الحد المكاني: مسارح العاصمة بغداد، المسرح الوطني.
2. الحد الزماني: (2008) الفترة التي تم فيها عرض مسرحية (اللؤلؤ المفقود).
3. الحد الموضوعي: عروض الفرقة الوطنية لمسرح الطفل في دائرة السينما والمسرح، أداء الممثل للشخصيات الخيالية في عروض مسرح الطفل العراقي، عرض مسرحية (اللؤلؤ المفقود).

خامساً: تحديد المصطلحات

الأداء، (performance):

عرف الجرجاني الأداء، بأنه عبارة عن "إتيان الواجب في الوقت" (Al-Jurjani,1986,p10). أما (جلين ويلسون) فقد عرفه بأنه "يعادل الإنجاز، أي أنه أداء لا بد أن يشمل قدرا معينا من الكفاءة والتمكن والسيطرة على الأدوات والأساليب والوسائل والمحاضرات التي عن طريقها يتم الأداء" (Wilson,2000,p 8). وعرفه (جوفمان) على أنه "كل نشاط الفرد الذي يحدث خلال فترة ما، فترة تتميز بوجود هذا الفرد بطولها أمام مجموعة من المشاهدين، وأنه يترك أثره على هؤلاء المشاهدين" (Marvin,2010, P63،). وعرفه (أبراهامز) عندما قدم النظرية البلاغية للفولكلور: إن الأداء "هو وسيلة إقناع من خلال إثارة السرور" (Marvin ،2010, p 63).

وإجرائيا يعرف الأداء المسرحي بأنه توافق المنظومتين الصوتية والحركية في إنتاج اللحظة الدرامية وفق معطيات النص الأدبي.

الشخصية، (Personal):

عرفت أسعد الشخصية على أنها "مشتقة من الكلمة اللاتينية (persona)، وهي تعني القناع، وهي ترجمة للكلمة من اللاتينية التي تعني الدور (role)، والاستخدام النحوي لكلمة (persona)، الدالة على المتكلم والمخاطب والغائب، هو من أعطاها معنى الكائن الحي أو الإنسان، وهي تدل على شخصية واضحة ومحددة بمظهر خارجي صريح يُربط بشكل أو بآخر بمعنى القناع الذي كان يلبسه الممثلون الإغريق" (Mary,2006,p269).

ويعرفها معجم مصطلحات المسرح والدراما، على أنها "ذلك المفهوم أو الاصطلاح الذي يصف الفرد من حيث هو كل موحد من الأساليب السلوكية والإدراكية المعقدة التنظيم، التي تميزه عن غيره من الناس وبخاصة المواقف الاجتماعية" (Kahila,2008,p47).

وإجرائيا، تعرف الشخصية بأنها ذاتٌ افتراضية يضعها مؤلف العرض، لها مرجعياتها الثقافية والإنثربولوجية والتاريخية، وينتجها مخرج العرض عبر مهارات أداء الممثل على خشبة المسرح.

الخيال، (Imagination):

ويرد تعريفه في موسوعة (لالاند) على أنه "نسخ حسي أو ذهني لما أدركه البصر مع أو بدون تركيب جديد للعناصر التي تؤلف هذه الخيلة" أو أنه "تمثيل عيني من إنشاء فعالية الفكر، وتركيبات جديدة من حيث صورها، إن لم يكن من حيث عناصرها التي تنشأ من الخيال الخلاق" (Laland ،2010 p 617-618). وجاء الخيال في (معجم المصطلحات الأدبية) (جونسون) بأنه "القدرة التي يستطيع العقل بها أن يشكل صورا للأشياء أو الأشخاص أو يشاهد الوجود" (Wahba,1984, p163). وجاء الخيال في معجم المصطلحات الأدبية للجرجاني: "قوة تحفظ ما يدركه الحس المشترك من صور المحسوسات بعد غيبوبة المادة" (Wahba,1984, p163). وقد عرفه (جوردون) بأنه "ذكريات متفرقة غالبا لا يربطها منطق متماسك، وانطباعات غير متصلة بدون روابط بينها بالضرورة، وغالبا ما يشار إليها بالأفكار الطائشة" (n.d, p 85,Hayes). وجاء في معجم المصطلحات العربية المعاصرة: "ويحفظ الخيال مدركات الحس المشترك وصور المحسوسات" (1985, p 87,Alloush).

وإجرائيا يعرف الخيال بأنه صور ينسجها المؤلف عبر مخيلته في عالم افتراضي ليوظفها في نص درامي ينتجه العرض عبر المخرج وأدواته من المؤدي وقطع الديكور والإضاءة المسرحية والتقنية الحديثة.

مسرح الطفل، (Children's theater):

عرفت (فيولا) مسرح الطفل "بأنه المسرح الذي يكتب فيه المسرحيات مؤلفون ويقدمها ممثلون أحياء لجمهور من الأطفال، وأن يكون الممثلون كبارا أو صغارا، أو منهما كليهما" (Harf,38 p ,2010). وعرفه (أبو معال) "بأنه جزء من مسرح الكبار ويتصف بصفاته الغالبة مع فارق مستوى النص ونوعية الممثلين والأهداف والأفكار، وهو يهتم بنصوص مسرحية تعالج أمورا تهم الصغار وتعطي أهدافا وأفكارا تتناسب مع مستوياتهم" (Harf, 2010, p 38).

وإجرائيا يعرف مسرح الطفل بأنه مسرح يختص بالفئة العمرية للصغار، ويعتمد على طرح الحكمة والموعظة والإرشاد مستخدماً وسائل مبسطة لا تخلو من الدهشة والخيال والتفاعل.

الإطار النظري

أولاً: الخيال والطفل

يعد عالم الخيال والسحر عنصراً أساسيا في حياة الطفل، وفي مرحلة من مراحل حياته، التي يبدأ معها في التطلع إلى ما يحيط به من عوالم، تتكون لديه الرغبة الجامحة في صنع عالمه الخاص به والتعايش معه دون أن يكون هناك أية ضوابط أو قوانين تعمل على رسم الخطوط الرئيسة التي من شأنها أن تجعل من ذلك العالم المتخيل من قبله خيالاً لا يخضع لأي أسس أو قوانين، ذلك العالم الذي يكون فيه للطفل وحده القدرة على صناعة ذلك العالم وفق تصوره، ويشكل له تصوراته الخاصة. وعليه "فالخيال الفاعل هو الذي يموضع العلاقات في نسب جديدة غير التي نراها سائدة ونمطية، فتغير النسب هو الخلق الذي ندعوه خيالا" (Hege,1978, p 67).

تعد المرحلة العمرية للطفل التي تحدد بـ(3- 5) سنوات، مرحلة الواقعية والخيال الضيق، وفي هذه المرحلة يبدأ الطفل بالتعرف على ما يحيط به خارج نظام الأسرة والتعرف معها على المحيط الخارجي، وعن طريقها أيضا يبدأ الطفل بمد الجسور والمعابر نحو اكتشاف العالم الجديد وفيها يُكثر الطفل من طرح التساؤلات عما يثير اهتمامه، ذلك أنها تشكل الأساس الأول في معرفة ماهية الأشياء من حوله، وعبر ذلك يبدأ الطفل بنسج خيوط عالمه الخيالي مستعينا بالأشياء التي تحيط به، إذ إن عملية اكتشاف العالم الجديد تسهم في النمو العقلي والاجتماعي والعاطفي بشكل متوازن، وذلك لأن عالم الطفولة في هذه المرحلة ضيق لا يتعدى حدود الأم والأب والإخوة وبعض المعارف والجيران والأقارب والباعة المتجولين والدمى التي يلهون بها والملابس التي يرتدونها والأطعمة التي يأكلونها والبيت الذي يعيشون فيه وما حولهم من حيوانات أليفة وظواهر طبيعية كالبرد والحر والمطر والضوء والظلام (Hassan, 83-82 p ,2007).

تعد هذه المرحلة مهمة في حياة الطفل؛ ذلك لأنها تشكل اللبنة الأساس في تكوين شخصية الإنسان، وانطلاقاً من ذلك فإن العملية التي يتعين عن طريقها تحقيق الفائدة والمنفعة للطفل لا بد من أن تخضع لبعض الضوابط، وذلك عبر وضع دراسة تهتم وتختص بدراسة كل ما له تأثير على الطفل في جانب الخيال، وما لهذا الخيال من تأثير في نفسية الطفل، فضلاً عن معرفة الاختلافات بين الأطفال أنفسهم، آخذين بالاعتبار مراحلهم العمرية والبيئة التي ينتمون لها والمستوى المعرفي والإدراكي؛ فمثلا لو أخضعنا مجموعة من الأطفال على اختلاف أعمارهم وبيئاتهم إلى اختبار عن طريق عرض لوحة رسم "تصور أننا قمنا بسكب مجموعة من الألوان فوق لوحة ورقية فإنها ستكون شكلاً ما، ولو قمنا بإحضار عدة أطفال وقلنا لهم، ما هذا الشكل كما تتخيلون؟ فإننا نحصل على مجموعة من التخيلات بعيدة الاختلاف" (Hanoura,1989,p96)، وسنجد أن هذا الاختلاف ما هو إلا نتاج مجموعة من العوامل التي أثرت على مخيلة الطفل مما جعلته يعطي انطباعاً لما شاهده، وهذه العوامل نفسية واقتصادية واجتماعية، فضلاً عن الأثر البالغ للبيئة وذلك عن طريق المحيط الخارجي الذي يكون حدود الخيال لدى الطفل.

وتسهم تلك الحدود بشكل كبير في تنمية وتطوير ملكة الخيال وتوسيع فضائه لدى الأطفال، فمثلا لو قمنا بإعداد تجربة على مجموعة من الأطفال، وذلك بأن نقوم بسرد حكاية من الأدب وتطرقنا إلى بداية الحكاية فقط دون أن نكمل بقية الموضوع، فنبدأ من "صياد في البحر تقاذفت قاربه أمواج البحر بعد حصول عاصفة هوجاء. عندئذ سنجد اختلافا بين الأطفال، فمنهم من يجعل القارب يغرق وينجو الصياد، ومنهم من يجعل الصياد يغرق ويصل القارب بفعل الريح وتيارات الماء إلى الشاطئ، ومنهم من يُغرق الاثنين معاً، أو ينجيهما معاً، وبالسمك الذي قد تم صيده أو بدونه، وبملاحظة كل نوع من تكملة القصة السابقة تحكم على الطفل بمدى سطحية خياله أو عمقه، وفقره أو غناه، وتشاؤمه أوتفاؤله" (Hanoura,1989,p96). هنا يقوم الطفل ببناء عوالمه الجديدة وذلك عبر خياله، تلك العوالم التي ليس لها من وجود في عالمه الواقعي ولا تلامس حياته، وإنما تجعله يبحث باستمرار عما يحقق له المتعة ويمنحه السعادة، فضلاً عن أنها تقدم له أفاقا واسعة وتمده بسبل التفكير في كيفية الحصول على السعادة وأساليب تحقيقها، وفي عملية البحث عن الجمال الذي ينشده، إذ لا يمكن أن نتصور عملا فنيا خاليا من الخيال.

يقول هيجل (Hegel): "إن الخيال هو الذي يضفي على المضامين أشكالا حسية، لأنه لا يمكن أن نتصور عند ابتكار مضمون دون شكل يعبر عنه وهي الطريقة الأكثر نجاحاً وتأثيراً في الارتقاء بالواقع المعاصر إلى مرتبة الأسطورة والخوارق التي كانت فيما مضى تعويضا عن اللبس والغموض الذي كان يسيطر على الإنسان في فجر الحضارة البشرية" (Al-Abidin, 2006, p 75).

يعد الخيال الجانب المهم الذي يقوم بإنتاج وتوليد الإبداع، إذ إنه ما من عملية إبداعية إلا والخيال صانعها، فالإبداع خاضع للتربية بلا أدنى شك، وإن الشكل الأساس للعلاقة التي تربط الإنسان بالعالم هو النشاط، بينما الشكل الأساس للنشاط الإنساني كما يؤكد (الكسندر روشكا) هو العمل في مجالاته المتعددة، ويتجسد ذلك في عمل العامل والفنان والعالم والسياسي والمفكر والمهندس، وفي هذه المجالات المتنوعة من النشاط يظهر الإبداع ويتجلى، ومن هنا الخيال يعمل على تحفيز فكر الطفل وجعله يبحث عن كل ما هو غير مألوف، مما يعمل على تطوير مهاراته (Mahdi,2010,p5).

لقد استمد مسرح الطفل شخصياته الخيالية من قصص الأطفال ذات المواضيع الخيالية، فضلاً عن توظيف العديد من قصص الخيال العلمي في العروض المسرحية الموجهة للطفل، فتعد "قصصا يوظف فيها الأدب منجزات العلم، أو يستشرف ما يمكن أن يأتي به المستقبل من تكنولوجيا، عندما يطوع العقل الطبيعة لخدمة الإنسان وتقدمه بعد فهمه لقوانينها، ومن ثم تتخذ هذه القصص بيئتها في أماكن غير تقليدية كالكواكب وأعماق البحار وباطن الأرض، ويصبح السفر في الفضاء واختراق جوف الأرض والمغامرات وسائل لإقامة هيكل الحكاية في هذه البيئات لتلك القصص" (Schulz,1983,p66)، ووفق ذلك فإن تلك القصص قد شكلت مادة ذات أهمية بالغة في رفد مسرح الطفل بمواضيع متنوعة.

يشكل حضور الخيال دوراً أساسيا وفعالا في النتاج الأدبي والفني، فضلا عن الخصوصية التي ينطلق منها الخيال بالنسبة لأدب الطفل، إذ إن عالمه المليء بالحكايات والقصص التي تتضمن وجود الشخصيات الخيالية يمنحه المتعة، كما أن لها تأثيرا كبيرا عليه؛ لأنها تحفزه على تطوير مداركه الحسية، لذا فإن الطفل يرغب بشكل مستمر في مشاهدة تلك الشخصيات وسماعها؛ لأنها تعد جزءا من عالمه السحري، وبذلك فمن "الطبيعي أن تتجه أفكارنا لأول وهلة إلى تلك القصص القديمة المحبوبة التي تنضوي تحت قائمة القصص الشعبية الخرافية الخالدة في نفوس الأطفال أمثال (سندريلا) و(أميرة الثلج الأبيض والأقزام السبعة) و(هانز وجريتل) و(الجمال النائم) و(حكاية ألف ليلة وليلة) و(رامبلستلتسكين) و(جاك عود الفول)" (wayanfarid,n.d,p78).

لقد أسهمت العديد من قصص الخيال في إعداد عروض مسرحية موجهة للطفل بمحتواها القصصي، فضلاً عن أنها تعد مصدراً للانطلاق بالطفل نحو فضاءات واسعة، وعالم كبير مليء بالسحر والجمال والمتعة، يبتعد عن كل ما هو واقعي. لقد أثرَتْ قصص الخيال في الطفل بشكل كبير عبر تنميته وإعداده وتطوير مهاراته واستنفار خياله. لقد كانت قصة الكاتب (جوناثان سويفت) الذي كتب (رحلات جلفر) التي ضمت أربعة كتب واصفاً فيها أربع رحلات خيالية إلى بلدان نائية غريبة تمثل كل واحدة منها رمزا لمجتمع بريطانيا، فضلاً عن قصص الكاتب (هانز كريستيان أندرسن) الذي يعد بحق أهم من كتب قصص الخيال للأطفال، وكان نتاجه ثرا في هذا المجال؛ ومن أعماله القصصية (الحقيبة الطائرة) و(عروس البحر الصغيرة) و(عقلة الإصبع)، ولقد تم تحويل العديد من هذه القصص إلى أفلام رسوم متحركة، فضلا عن أنها استثمرت كمسرحيات، فمسرح الطفل اعتمد كثيراً على الحكايات والقصص الخيالية في مسرحياته الموجهة للطفل عبر مراحله العمرية المختلفة.

ثانياً: مقومات الشخصية الخيالية في مسرح الطفل

تعد الشخصية المسرحية جزءاً من عالم افتراضي يضع أبعادها الكاتب المسرحي وفق ما تؤسسه أفكاره، إذ ليس لها من وجود في عالم الواقع، تأخذ ملامحها وصورتها وما تكون عليه في المسرحية عبر خط مسار يوضع لها مسبقاً ضمن إطار درامي، كما يحدد الكاتب طبيعة العلاقات والأحداث التي ستواجه الشخصية في سياق العرض المسرحي، وذلك عبر المدونة (النص المسرحي) التي ترسم مهام الشخصية وما لها من دور في المسرحية.

تلعب الشخصية الخيالية على خشبة المسرح دورا كبيرا وهاما، كونها تشكل وتعرض المجسد لما هو موجود في المدونة (النص المسرحي)، ووفق ذلك فإن "الخيال الفني الخصب يشارك مشاركة كبيرة عندما يفسر الممثل السطور ويملأ ما بينها بالمعاني التي تكمن خلف النص الظاهر. إن السطور التي يكتبها المؤلف تظل ميتة إلى أن يحللها الممثل، ويستخرج المعنى الذي أودعه فيها المؤلف عن هدف" .(Moore,1981,p266)

يمكننا القول إن الشخصية المسرحية ما هي إلا كائن بشري يشار إليه بعلامات لغوية يقوم بتقمصها ممثل من لحم ودم على خشبة المسرح وذلك عن طريق علامات غير لغوية، تبنى فوق العلامات السابقة، إذ إن الشخصية المسرحية تمتاز بالاختلاف التام عن الشخصية الحقيقية، تلك الشخصية الموجودة في الحياة الواقعية اليومية التي تتأثر بما يحيطها من تفاصيل الحياة؛ إنها تشعر وتتفاعل وتقيم العلاقات وحلقات التواصل اليومي وذلك بكونها وجوداً مادياً في عالم واقعي حي لا افتراضيّ، عالم له ارتباط بمعنى الحياة والفناء. أما الشخصية المسرحية فما هي إلا افتراض يبنى ظهورها على شبة المسرح ليس إلا، إذ إن وجودها من الناحية الموضوعية يرتبط بالعناصر المركبة؛ عنصر الحركة والكلمة وتعبيرات الوجه، أما فيما يتعلق بوجود تلك الشخصية من حيث الماضي والحاضر والمستقبل، فالكاتب المسرحي يسبب لها في ذلك ويمدها ويعطيها، إذ إنها تعد من صناعته وتشكيله" (Asaad, 1988 p 116-117).

يعتمد مسرح الطفل بشكل كبير على الخيال؛ لأن عروضه المسرحية تتسم بأهمية وجود الشخصيات الخيالية، لما لهذه الشخصيات من أهمية في حياة الطفل. وذلك ما يبدو بشكل واضح في مراحل حياته الأولى، إذ تعمل الشخصيات الخيالية على تحفيز إدراك الطفل وتنمية قدراته عبر ما تمتلكه هذه الشخصيات من خصوصية في حياته، وتعد "العملية العقلية العليا التي تقوم في جوهرها على إنشاء علاقات جديدة بين الخبرات السابقة بحيث تنظمها في صور وأشكال لا خبرة للفرد بها من قبل، فالتخيل بهذا المعنى عملية عقلية تستعين بالتذكر في استرجاع الصور العقلية المختلفة، ثم تمضي بعد ذلك لتؤلف منها تنظيمات جديدة تصل الفرد بماضيه وتمتد به إلى حاضره وتستطرد إلى مستقبله، فتبني من ذلك كله دعائم قوية للإبداع الفني والابتكار العقلي، والتكيف القوي مع البيئة" (Hanoura,1989,p92). وبذلك فإن المسرح يسمح

بتجسيد وتشخيص العديد من الظواهر الحياتية، فإننا نشاهد أن "في قلب كل مسرحية تعيش شخصياتها، وينبغي أن تبدو هذه الشخصيات حقيقية وأن نتعاطف معها" (wayanfarid, n.d, P100)، لتكون مؤثرة في المتلقي وليتفاعل معها، فضلا عن إثارة التساؤلات لديه وجعله في حالة من التركيز والانتباه لما يدور حوله في العرض المسرحي.

تتخذ الشخصية الخيالية أشكالا عديدة، وخاصة في العروض المسرحية الموجهة للطفل، إذ يكون لما هو مجسد دور في أداء تلك الشخصيات، فمثلاً هناك أداء الأدوار الحيوانية كالأسد أو الذئب أو الأرنب، أو أن تكون أدوار تجسد الحشرات كالنحلة أو النملة أو الفراشة، أو أن يكون أداء لدور النبات كالشجرة، أو أن يجسد دور الجماد كساعة أو مكنسة أو إشارة مرور أو سيارة، أو لعب أدوار خيالية كالجني أو العفريت أو المخلوقات الفضائية. وهنا يكون من "مقومات الشخصية وضوح النمط الذي ترمز إليه، وأن يكون هذا النمط مألوفا للأطفال في مجتمعهم... وأن تتسق أقوال الشخصية مع مستوياتهم التعليمية والثقافية والاجتماعية، وأن تحقق الهدف الذي وضع لها من الجمود أو التطور أو إظهار الأصالة أو إبراز صفات أو شريحة من الناس" (Hanoura, 1989. P. 158).

تلعب الشخصية الخيالية دورا مهما في تقديم عنصر الجمال والمتعة في عروض مسرح الطفل، إذ إن تأثيرها يكون كبيراً على الطفل المتلقي، ووفق ذلك، فلا بد من أن تلعب العناصر دورها بشكل متقن في عملية تقديم تلك الشخصيات لتكون واضحة المعالم مقبولة ومستساغة من قبل المتلقي، فمن المهم أن ننتبه إلى "قضية فهم العرض المسرحي بكل تقنياته النصية والإخراجية والتمثيلية والإيقاعية والديكورية، وخواص الطفل المشاهد وإدراك معاني هذه الخواص، وعمق حاجات الطفل، واستجابته الانفعالية والتفاعلية مع ماهيات العرض -شكلاً ومضموناً- أي بمعنى إدراك قوة العرض المسرحي وفاعليته في الوصول إلى طاقة الطفل النفسية والعقلية والحسية والذهنية والانطلاق منها في توجيه أنساق الخطاب المسرحي عبر تجسيد الأشكال والمضامين المعرفية والجمالية" (Al-Kaabi,2010,p91). وبذلك فإن الغاية الأساسية من تلك العملية هي خلق بيئة مسرحية تقترب وتلامس عالم الأطفال لدرجة الإقناع مانحاً إياهم أجواءً تزخر بالجمال والمعرفة فضلاً عن المتعة والمرح.

يلعب الممثل دوراً مهماً في تجسيد تلك الشخصية وتقديمها على خشبة المسرح بطريقة إبداعية متقنة، إذ تحتاج الشخصيات الخيالية إلى مهارة عالية من قبل الممثل، ووفق ذلك فإن "المَهمة الأساسية لأي ممثل هي بالضرورة أن يحقق المعادلة المسرحية الجوهرية (أنا/ هنا/الآن) أي تأكيد حضوره كشخصية (أنا) فاعلة في الفضاء المسرحي المزدوج (هنا) الخيالي والواقعي، وأن يكون قادراً على الإمساك بأطراف الزمن الهارب (الآن) وتثبيته أو تكثيفه ليصبح قادراً على احتواء حياة بكاملها خلال زمن العرض، وهذا بالطبع وفق شبكة منظمة من الحركات والأصوات والإيقاعات المتداخلة التي تشكل في مجموعها إيقاع العرض العام" (2001, p 137,Saleh)، وعبر ذلك يتوجه الممثل في أدائه للشخصيات الخيالية في العروض المسرحية الموجهة للطفل عن طريق "تكوين صورة محددة لحياة متخيلة، حتى لو حاولت أن تعيش حياة شيء جمادي، فإنك تستطيع أن تحرك نشاطاً داخلياً لو سألت نفسك وأجبت بمساعدة خيالك: من، متى، أين، لماذا، كيف، ولأي هدف؟ عندما ينجرف الممثل بخياله الخلاق يكون طبيعياً تلقائياً نشطاً فعالاً، وهذا ما يوقظ انفعالاته. إن كل كلمة أو حركة تصدر من الممثل على خشبة المسرح يجب أن تكون نتيجة عمل خصب. والتدريبات تساعد على تنشيط الخيال وتقويته وإخصابه" (Moore, 1981. P. 267).

تعد عوالم الخيال جزءا مهماً تستند عليه العروض المسرحية الموجهة للطفل في تأسيس مواضيعها التي تقدمها للمتلقي الطفل، فضلاً عن أنها تعمل على تحقيق نوع من الترابط والتواصل و"التفاعل النفسي والفني بين المؤدي والمتلقي لتحقيق غايتهما المشتركة في آن واحد من خلال خلق العلاقة الحيّة بين الطفل

والعرض المسرحي والمشاركة الفاعلة في تفعيل هذه العلاقة ومؤثراتها داخل صالة العرض. واستثارة حواسه وقدراته الإدراكية والحسية، ومعرفة مدى انعكاس ذلك على ذائقته الجمالية والنقدية. وبذلك تتحقق فلسفة المسرح وغاياته التربوية والتعليمية والاجتماعية والثقافية والامتاعية والجمالية في حواس وسلوكيات الطفل" (Al-Kaabi,2010,p91-94) .

لا بد من التعرف على كيفية أداء الأدوار التي تتضمن الشخصيات الخيالية بشكل متكامل "والإحاطة بعوالم الصورة وتحريك الشخصيات وأحداثها وحوارها في المشهد الزماني والمكاني في البناء القصصي والمسرحي الذي يؤثر على الأطفال ومخيلتهم... إضافة إلى ذلك فمن الضروري معرفة الأشياء والمكونات والأجواء والشخصيات المحببة للطفل من سواها" (Al-Kaabi, 2010, p250)، إذ تكون هذه الشخصيات اقرب إلى عوالم السحر أو الخرافة، إذ إنها تكون ضمن حدود بعيدة لا تنتمي إلى الحدود التي يتصورها الطفل أو التي يفترض لها وجودا في عالمه الواقعي إلا أنه يرغب بمشاهدتها.

تعمل الشخصيات الخيالية على منح الطفل جواً من الغرابة والخيال والسحر، وهو ما يطمح الطفل لرؤيته في العروض المسرحية التي تقدم على خشبة المسرح، وهذا ما يتحقق عبر "تشخيص المخلوقات من جماد ونبات وحيوان وطيور، مع إضفاء صفات الإنسان عليها، فالطفل يجسم المعنويات، فيتصور السلام حمامة بيضاء وديعة، ويتصور الغدر ذئبا مفترساً، والشيطان قبيحاً بعينين حمراوين وقرنين أو يتصور العصا حصاناً أو الوسادة شخصا، أو الدمية عروساً يخاطبها ويلاطفها" (Hanoura,1989,p97-100). وللشخصية الخيالية مقوم آخر هو الأزياء الخاصة بها؛ إن "الزي المسرحي هو اللباس الذي يرتديه الممثل أثناء أدائه دوراً مهماً في تحول الممثل من ذاته كإنسان إلى الشخصية التي يؤديها، كما يكشف الزي عن زمكانية الحدث وجمالية العرض، فالزي يجب أن يكون كثيفاً بالقدر الذي يضمن له أن يثبت دلالاته، كما يجب أن يكون شفافاً بالقدر الذي يمنع علاماته من توليد علامات أخرى طفيلية تحير المتلقي من جهة، وتزحزح الشخصية عن صورتها من جهة أخرى" (Al-Rubaie, 2012, p199).

إن ذلك يسهم بشكل كبير في استيعاب الطفل للفكرة والتفاعل معها على المستوى الذهني والعاطفي فضلاً عن عنصر الإثارة والتشويق الحاصل عن طريق عملية المشاهدة، لقد حققت قصص الخيال تواجداً مهما في مسرح الطفل، وذلك عبر مسرحة تلك القصص والحكايات ذات الشخصيات الخيالية، "فالخيال يجتاح مسرح الطفل بامتياز لقدرته على نفي (Negation) الواقع حسب (سارتر) لاكتشاف الحرية بأكمل درجاتها، لأنه يتعامل مع عالم بديل مختلف عن عالمنا الواقعي المقفل" (Mahdi,2010,p10)، كما أن هناك مجموعة من المظاهر التي يجب مراعاتها في الشخصية الخيالية بحيث تكون ملائمة لتخيل الطفل، فلا بد من أن تكون عملية "رسم المخاوف في صور قبيحة: فالطفل يتخيل اللص والشيطان والشخص الذي يؤذيه في صور قبيحة، أو يتخيلهم وقد نزل بهم العقاب جزاء ما يسببون له من توتر وقلق" (Hanoura,1989,p97)، ولذلك يجب مراعاة تلك التفاصيل الأساسية في ما يقدم من عروض مسرحية موجهة للطفل.

ثالثاً: كيفية أداء الشخصيات الخيالية في مسرح الطفل

تلعب الشخصيات الخيالية دوراً مهماً في مسرح الطفل، وذلك كونها ذات تأثير مباشر على الطفل، فهي تعد من الشخصيات المحببة والمقربة من عالمه المليء بالسحر والخيال، ومن أجل أن تتسم تلك الشخصيات بالوضوح في تشكيلها لا بد من أن يكون أداؤها واضحاً ومميزاً، "فالأداء هو وسيلة إقناع من خلال إثارة السرور" (Carlson, 2010, P 26)، ومما لا شك فيه، أن الطفل يتأثر كثيرا بالشخصيات الخيالية عن طريق العرض المسرحي، ولذلك فإن "في معظم الأدوار المسرحية ومدارس التمثيل يقدم المؤدي للجمهور وحدة متماسكة من الإيماءات والإشارات المسرحية تعبر عن الشخصية في سلوكها وطريقة نطقها للألفاظ" (Council, 1996, p 151).

يلعب الممثل الدور الأساسي في أداء الشخصية الخيالية في عروض مسرح الطفل، إذ يعد الممثل العنصر الأهم الذي عن طريقه يتم تحقيق عملية تقاطع النص والعرض، فضلاً عن أنه يلعب دور الوسيط في السياق المسرحي، والذي يتحدد بنقل الشخصية المسرحية المتخيلة في المدونة (النص) إلى المتلقين، فالممثل هو الذي يقوم بتحويل الكلمات إلى قوة تؤثر في المشاهد وتجعله يرى الكلمات ويتصورها، وهو بذلك لا يسمع الصوت بقدر ما يرى الصورة ومضمونها، ولأداء الشخصية الخيالية لا بد أن يكون الممثل على معرفة ودراية تامة بأدواته التي تجعل من هذه الشخصية مقبولة الأداء من قبل الأطفال المشاهدين للعرض، لذا فالربيعي يرى (Al-Rubaie, 2012, p 183): أن أداء الشخصيات الخيالية في مسرح الطفل يعتمد أساساً على الممثل، إذ يتطلب ذلك من الممثل مجموعة من الاشتراطات التي تتحدد بسلسة من التفاصيل التقنية متمثلة في:

1. المهارات الصوتية (المنظومة الصوتية)، وتشتمل على ما يأتي:

أ.الوضوح: إذ يعد عبارة عن "زيادة قوة الصوت في إلقائه، لتحقيق الإيصال، ومن ثم الاتجاه إلى توضيحات محتوى رسالته بالسعي إلى توضيح مكونات مفرداتها" (Al-Salem, 2014, p 218).

ب. النبر: يعد النبر عملية الضغط على أحد المقاطع الصوتية، وإبرازه بالنسبة للمقاطع الأخرى المجاورة له، أي بمعنى تغير في قوة المقطع المعني، وذلك وفق ارتفاعه أو مدته أو كليهما معاً، وبذلك فإنه يضفي وضوحاً سمعياً، فضلاً عن أنه يضفي على المفردة تلوناً يبعدها عن الرتابة أثناء النطق بها، فهو بذلك موسيقا المفردة المميزة، وينقسم النبر إلى ثلاثة درجات: النبر القوي وهو الأكثر استخداماً، والنبر المتوسط الثانوي، والنبر الضعيف (Al-Salem, 2014, p 226-227).

ث. التنغيم: هو "موسيقا الكلام فالكلام عند إلقائه تكسوه ألوان موسيقية لا تختلف عن الموسيقا إلا في درجة التواؤم والتوافق بين النمغمات الداخلية التي تصنع كلا متناغم الوحدات والجنبات، وتظهر موسيقا الكلام في صورة ارتفاعات وانخفاضات أو تنويعات صوتية، أو ما نسميها نغمات الكلام، إذ الكلام -مهما كان نوعه- لا يُلقى على مستوى واحد، بحال من الأحوال" (Bishr, 2000, p 533).

ج. الوقفة (الوقف): "عبارة عن سكتة خفيفة بين الكلمات أو مقاطع في حدث كلامي، بقصد الدلالة على مكان انتهاء لفظ ما، وبداية آخر" (Al-Salem, 2014, p 232).

2. المهارات الحركية (المنظومة الحركة):

الإيماءة: "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. والإيماءة (Gesture) في مجال العرض الفني هي حركة تصدرها أطراف الممثل أو المؤدي كالرأس، أو اليدين، أو الأصابع أو أي عضو من جسده كوسيلة معبرة ذات دلالة، وهذا أمر طبيعي فكل من وما نراه في الحياة الواقعية عادياً، أو مجانياً بلا أي معان أو دلالات، يصبح شيئاً مشحوناً بالمعنى عند وضعه في دائرة التركيز والاهتمام، فالممثل حين يعتلي منصة المسرح فإنه يدعونا فورا للتفكير فيه بشكل مختلف عما تعودنا عليه، فهو قد تحول عن صورته الواقعية الحقيقية وأصبح ممثلاً أو رمزاً لشخص آخر يجسده هو، صورته المجازية بالحركة والإشارة والإيماءة" (Saleh, 2001, p 120).

3. الحركة الموضعية:

هي الحركة التي يؤديها الممثل في مكانه دون الحاجة إلى أن يغادر مكانه، وبذلك فإن "تقليل الحركة الجسمية إلى أبعد حد ممكن هو الأمر الأكثر كفاءة، وذلك لأن هذا التقليل يجعل الأمور أكثر وضوحاً، كما أنه يعكس ثقة 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,2000,p 148) .

4. الحركة الانتقالية:

هي الحركة التي ينتقل بها الممثل من مكان إلى آخر على خشبة المسرح "فالمسافة بين الشخصيات وحركاتهم تجاه بعضهم أو بعيداً عن بعضهم، وأوضاعهم النسبية على مستوى الرأس -أعلى أو أسفل بعضهم البعض- ووقفتهم وجلوسهم وقيامهم... لها دلالة تعبيرية عالية، وكذلك الزوايا التي فيها يواجهون بعضهم البعض ويواجهون بها الجمهور" (Aslan, n.d,p 88).

5. المهارات الداخلية:

وتنطلق عبر المشاعر والأحاسيس التي تتبناها الشخصية، والتي يتم عن طريقها تأهيل الممثل لأداء دور ما. وعادة ما يسبق أداءه للدور قيام الممثل بقراءة المسرحية ليحدد ويتعرف على أبعاد الشخصية بشكل أكثر دقة؛ أي منذ تعرفه الأول بها مروراً إلى أن يقف على خشبة المسرح وبذلك فإن الممثل سيتعرف على الشخصية التي سيؤديها وأبعادها النفسية داخليا وخارجيا، فضلاً عن التعرف عليها حركياً على خشبة المسرح في الوضع الواقعي الذي يدفعه إلى الإيمان بالتوهم الكامل بالدور وإنعاشه إنعاشاً كاملاً.

تستمد الشخصية الخيالية قوتها التعبيرية عن طريق الأداء غير التقليدي الذي يحاول بمقاربات تعبيرية محاكاة خيال الطفل، إذ يتطلب الأداء هنا مهارة عالية من الممثل ومعرفة دقيقة بكافة تفاصيل جسمه، إذ لا بد له من أن يكون ذا سيطرة وتحكم على تفاصيل جسده أي أنه قادر على توظيف حركته لتكون منسجمة ومتناغمة مع الشخصية المؤداة، لذلك فإن الممثل "عندما يتخيل أي شيء من حياة الشخصية فإنه لا يفصل نفسه عن هذه الشخصية، إنه لا يفكر في الشخصية بصفة الشخص الثالث (هو) بل يفكر بصفة الشخص الأول (أنا). إذ يعد الممثل كائنا مزدوجا يتشظى داخليا إلى ذات فيزيقية وذات متخيلة شخصانية، ويخلق لنفسه عالماً خيالياً في مواجهة العالم الفيزيقي الواقعي الذي يشارك فيه الآخرون" (Al-Rubaie,2012,p 188)، إذ يعطي ذلك مجالاً واسعاً من أجل اقتناص تلك اللحظة التي يتم عن طريقها شد انتباه الطفل وتركيزه على العرض المسرحي، في مشاهدة قد لا تنتمي إلى عالمه المفتوح على أفق من الخيال الواسع فحسب، بل إنها تجعله ينطلق في فضاءات العرض الرحبة واستنفار كافة مداركه لمتابعة الأحداث التي يشاهدها، وذلك يعتمد بشكل كبير على الممثل "إلا أنه في حالة الأداء المسرحي فهناك نتيجة أكثر مادية وواقعية، والمطلوب من الممثل هنا أن يوضع في نطاق هذه العملية ودواخل إطارها، وألا يرى الحركة من الخارج، وإنما يشارك فيها من الداخل إلى الحد الذي تخضع معه كل مصادره وإمكانياته لتنفيذ هذا العمل والنتيجة ستكون حينئذ على صورة حيلة بارعة من جانبه دون أن يشوبها الخطأ أو الخلل" (Council,1996,p 55).

إن ذلك يعطي لأداء الشخصيات الخيالية مجالا واسعا ومهما، "إذ لا يمكن للممثل أن يدرك أو يفكر في أبعاد الشخصية الممثلة من دون وجود الخيال الخلاق لديه، فحواسه تستقبل العالم المادي (ظروف النص ومعطياته)، وتنقله إلى العقل حيث تتكون الصور الذهنية وتصبح مدركاً عقلياً، وهذه الصور ليست مطابقة تماما لمثيلتها في العالم الخارجي، بل عادة ما تكون أقل وضوحا وتفصيلا عنها لأنها قابلة للتشكيل والتحوير حسب ظروف الشخصية" (Al-Rubaie,2012,p 185). ويمكننا أن نعتبر أن الشخصيات هي جزء من المادة التي تشكل العرض المسرحي، "فالمادة الملهمة للأداء مزودة بالأفكار والعواطف والملامح الخيالية التي لا تحتاج أي منها ترتيبا ولا تنسيقا، وإنما تطفو وحدها على السطح البدني الخارجي (على شكل حركات، وحركات إيمائية، وتعبيرات على الوجه وخلافه) بشكل يمكن فهمه فطريا" (Council,1996,p 47)، وفي هذا الجانب على الممثل أن يكون على استعداد لأداء هذه الشخصية عن طريق مجموعة من الأمور والأفعال الجسدية التي تساعده على تبني الفعل المطلوب من الشخصية المراد تجسيدها.

لقد قسمت هذه الأفعال إلى ثلاثة أنواع:

أولاً: التكنيك اليومي، (Daily technique)؛ وهو خاص عموما بتوصيل المضمون.

ثانياً: تكنيك المهارات، (Technic skills)؛ هذه التي يقوم بها البهلوانات والتي تسعى إلى تحويل الجسد وإثارة الدهشة والإعجاب.

ثالثاً: التكنيك الزائد عن الحاجة اليومية، (extra daily)؛ وهو الذي يسعى إلى تحويل الجسد، ولكنه يسعى إلى تزويده بالمعلومات وإلى وضعه في موقف معين يكون فيه حيا وشاعرا بوجوده تماما دون أن يقدم على شيء (Carlson,2010,p 30).

تسهم هذه الأنواع من التكنيك بشكل كبير بالنسبة للممثل في إمكانية أداء الشخصيات الخيالية بطريقة مدروسة ومعدة إعدادا جيدا وذلك عن طريق التواصل مع الدور، "فإذا تواكبت وتلاءمت وانسجمت الصورة العامة للذات في الشخص مع الإبداع التمثيلي للمؤدي فسيكون قد ولد لديه الصدق لحظة أدائه على المسرح... إذا ما تملكت هذه الحالات الداخلية هذا المؤدي فستتولى هي وحدها تشكيل الأداء البدني له بطريقة آلية" (Carlson,2010,p 47)، وبذلك فإن عمل الممثل في مسرح الطفل وبالذات في أداء الشخصيات الخيالية التي تنطلق من كونها أدوارا تتجسد في محيط يرسم الطفل له أبعاده الخاصة بمخيلته، إذ إن عملية تطبيق كل ما له علاقة بأداء الأدوار الخيالية فأننا سنجد أنفسنا ضمن عالم الطفولة الذي يتميز بكثرة الأسئلة والاستفسارات لكل ما يحيط عالمه، وإن ما يتعلق برغبته في معرفة كل ما يسيطر على خياله الخصب، الذي يقوم على تشكيل شخصياته الخيالية، والتي يكون الممثل المسؤول عن كيفية أدائها وبالطريقة التي تكون ذات تأثير إيجابي على الطفل فضلاً عن عملية إقناعه التي تتطلب جهداً كبيراً كون الطفل يحتفظ لشخصياته التي ينسجها أو يتصورها صوراً خاصة به.

ترتبط العديد من الأمور والتفاصيل التي لها الدور الهام في عملية أداء الممثل، ولعب الأدوار المسرحية الموجهة للطفل، إذ "إن عملية إعداد الدور عند الممثل تمر بمراحل إبداعية متعددة (حقب زمكانية) يتم فيها خلق الجو الملائم الذي يقترحه صانع النص أو المخرج أو الممثل نفسه للدور بصورة واعية، في وقت تتوالد فيه حقيقة الانفعالات عند الممثل نفسه بصورة لا واعية، فالممثل يقوم بدراسة الظروف المقترحة في النص والدور قبل كل شيء عبر تحليل مفصل لظروف حياة الدور الداخلية والخارجية، ومن ثم القيام بتحليل ذاتي يساعده على معرفة علاقته بالمحيط الذي يتفاعل معه" (Al-Rubaie,2012,p 184).

إن ذلك يدعونا إلى أن نجعل من الأداء الوحدة الأساسية التي من خلالها تبنى الشخصيات الخيالية تلك الشخصيات التي يتحكم في أدائها الممثل وفق اشتراطات تقنية معينة، تجعل من جسد الممثل يؤدي وظيفته على أكمل وجه، ليصل بتلك الشخصية إلى درجة عالية من الإقناع، وذلك ينتج من خلال تبني كافة التفاصيل التي تنطوي على أداء تلك الشخصية، بقراءة واضحة للتفاصيل المادية الخاصة بتكوين الشكل الخارجي (الهيئة)، ومعرفة ما يندرج من مضامين المحتوى الداخلي للشكل الخارجي وهي (الشخصية)، "إن واحدة من الاشتراطات التقنية المهمة التي يجب توافرها عند الممثل الناجح ويعمل على تنميتها وإدامتها لديه هو شرط الخيال الذي بدونه لا يمكن أن تتم صياغة الشخصية الممثلة على خشبة المسرح" (Al-Rubaie,2012,p 184).

إن ذلك يسمح للممثل من التقرب من أداء الشخصية بشكل دقيق، وكما يعطيه معرفة واضحة بكل ما للشخصية من أمور خاصة بها، وهنا يتم التأكيد على "تدريب الممثل، فلن يأتي التظاهر بالشخصية بلا تدريب، وتجسيدها يحتاج إلى تدريب، وطبعا براعة الأداء لن تكفيه الموهبة، أما السحر أو الحضور الذي يمتلكه بعض الممثلين، فهو ملكة طبيعية، لكنها قد تحتاج هي أيضا لتدريب يهدف لإبرازها وتقويتها، إن واجبات الممثل أو مسئوليته هي أن يقوم بخلق وأداء –أو عرض– الحياة الداخلية للشخصية، وكي ينجح في

ذلك عليه أن يتكلم بوضوح ويطلق صوته في أرجاء المسرح، وأن يتحرك على خشبة المسرح بسهولة وتمكن، وأن يرتدي ملابس الدور بشكل لائق ومطابق للشخصية (Dior, 1988. P13-14).

لذلك يعتمد الممثل في أدائه للشخصيات الخيالية على ما يتملكه من عناصر تجعل من اللعب الأساسي على خشبة المسرح في أدائه لهذه الشخصيات التي تحتاج إلى أن يكون قريبا منها لدرجة كافية لتكون تلك الشخصية قد أدت دورها في إيصال المعنى المراد إيصاله للطفل المتلقي، وهي بذلك "تؤثر في المشاهد وتجعله يرى الكلمات ويتصورها، أي لا يسمع الصوت بقدر ما يرى الصورة ومضمونها" (Hauzen, 2000,p 80)، فضلا عن إيصال المعنى الذي قد جاءت من أجله، حيث ينتظر الطفل أن تأخذه تلك الشخصية إلى عوالمها الخيالية التي جاءت منها بأسلوب شيق وممتع يغلب عليه طابع الإقناع.

إذ إن كل "شيء يفعله الممثل إنما يتصف بصفة مرئية وبأنه الرباط الوثيق بينه (أو بينها) وبين عناصر العالم الخيالي الآخر الذي يتولى تجسيده، مشيراً إلى الجماهير المشاهدة بأن كل هذا إنما هو جزء من الواقع القصصي الخيالي نفسه، مصنوع على هيئة عقد يربط الشخصيات المراد تصويرها بالأهداف والأجسام المادية وكذلك فإنه يربط الأعمال بالمنطوقات الكلامية وبأدق السلوكيات فتبدو الأداءات المسرحية متمثلة في كونها الرابط الذي ينتج النص المسرحي المتكامل في المكان الموحد" (Council,1996,p 47)، وعبر ذلك يتحدد أداء الشخصيات الخيالية بكيفية علمية نابعة من دراسة الشخصية الخيالية وتحديد الطرق التي ستظهر عليه في العرض المسرحي الموجه للطفل.

ووفق ما تقدم توصل الباحث إلى ما هو مبين أدناه:

1. إن الحكايات والقصص الخيالية لها أهمية في تطوير مخيلة الطفل وتجعله ينمي إدراكه وخياله، كما أن تقديم تلك الشخصيات في العروض المسرحية، تقدم الحكمة للطفل عن طريق تلقيها من قبل الشخصيات بطريقة خالية من التعقيد وصيغة الأمر.
2. يعد الخيال الجانب المهم الذي يقوم بإنتاج وولادة الإبداع، إذ إنه ما من عملية إبداعية إلا والخيال صانعها، فالإبداع خاضع للتربية.
3. تلعب الشخصية الخيالية دوراً مهماً في تقديم عنصر الجمال والمتعة في عروض مسرح الطفل، إذ إن تأثيرها يكون كبيراً على المتلقي الطفل، ووفق ذلك فلا بد من أن تلعب العناصر دورها بشكل متقن في عملية تقديم تلك الشخصيات لتكون واضحة المعالم مقبولة ومستساغة من قبل المتلقي.
4. تستمد الشخصية الخيالية قوتها التعبيرية عن طريق الأداء غير التقليدي الذي يحاول بمقاربات تعبيرية محاكاة خيال الطفل، إذ يتطلب الأداء هنا مهارة عالية من الممثل ومعرفة دقيقة بكافة تفاصيل جسمه.
5. يلعب الأداء الصوتي دوراً كبيراً في عملية أداء الشخصيات الخيالية.
6. يلعب الأداء الحركي درواً هاماً في رسم وإيضاح ملامح الشخصية الخيالية على خشبة المسرح.
7. التكنينك اليومي وتكنيك المهارات والتكنيك الزائد عن الحاجة اليومية، تساهم بشكل كبير عند الممثل بإمكانية أداء الشخصيات الخيالية بطريقة مدروسة ومعدة إعدادا جيدا وذلك عن طريق التواصل مع الدور.
8. يعتمد الممثل في أدائه للشخصيات الخيالية على ما يتملكه من عناصر تجعل من اللعب الأساسي على خشبة المسرح في أدائه لهذه الشخصيات، التي تحتاج إلى أن يكون قريبا منها لدرجة كافية لتكون تلك الشخصية قد أدت دورها في إيصال المعنى المراد إيصاله للمتلقي الطفل.
9. عمل الممثل في مسرح الطفل وبالذات في أداء الشخصيات الخيالية التي تنطلق من كونها أدوارا تتجسد في محيط يرسم الطفل له أبعاده الخاصة بمخيلته، إذ إن عملية تطبيق كل ما له علاقة بأداء الأدوار الخيالية فإننا سنجد أنفسنا ضمن عالم الطفولة الذي يتميز بكثرة الأسئلة والاستفسارات لكل ما يحيط بعالمه.

10. يتسم أداء الشخصية الخيالية ببعض المقومات؛ منها وضوح النمط الذي ترمز إليه، وأن يكون هذا النمط مألوفا للأطفال في مجتمعهم أو قريبا من مستواهم الفكري، والأزياء الخاصة بها. إذ إن للزي المسرحي الذي يرتديه الممثل أثناء أدائه دوراً مهما في تحول الممثل من ذاته كإنسان إلى الشخصية التي يؤديها.

الدراسات السابقة

بعد تقصي الباحث واطلاعه على البحوث والدراسات السابقة، بهدف رصد ما كتب من دراسات ذات علاقة بموضوع الدراسة الموسومة (خصائص أداء الشخصيات الخيالية في عروض مسرح الطفل العراقي)، توصل إلى وجود الدراسات التالية:

دراسة (هند محمد مصدق) في رسالتها الموسومة (إيقاع الشخصية في عروض مسرح الطفل). وقد قسمت الدراسة إلى المباحث الآتية: المبحث الأول: إيقاع العرض في مسرح الطفل. والمبحث الثاني: أنواع الإيقاع في مسرح الطفل. والمبحث الثالث: التمثيل في مسرح الطفل. والمبحث الرابع: الشخصية في مسرح الطفل. واشتملت الدراسة على دراسة الإيقاع الخاص بالشخصية المسرحية في عروض مسرح الطفل عبر تسليط الضوء على المنظومة الصوتية كونها تعد إحدى العناصر المكلمة للعرض المسرحي والتي تنطلق عبر أداء الممثل. وهدف البحث إلى التعرف إلى خصائص الوحدات الصوتية والحركية للشخصية الفاعلة في إيقاع العرض. فضلا عن العلاقة التركيبية بين أداء الممثل وعناصر العرض التقنية الأخرى في إيقاع العرض. واعتمدت الباحثة على المنهج الوصفي في تحليل العينات. وكانت العينة هي العرض المسرحي (مملكة النحل)، تاليف: جبار عطية، وإخراج منتهى محمد رحيم، وتمثيل: هناء عبد القادر، وعواطف السلمان، وباهرة رفعت. وقدمت على قاعة المسرح الوطني في بغداد، عام 1992. ومن النتائج التي توصلت إليها الباحثة: ضرورة توافق مجمل البُنى الإيقاعية التي تمنح الشخصية المسرحية فرصة تعاضدها الهارموني ضمن منظومة بناء العرض وأنساق تشكلهُ عبر وحدات اللغة والحوار والحكاية والحبكة فضلاً عن العناصر التقنية والمكملات التي تعمل مجتمعة من أجل إنجاز الخطاب الموجه إلى الطفل ضمن إمكانيته في التلقي ليتحقق بذلك التأثير المنشود بعد أن تحقق الشخصيات أثرها في عملية التواصل مع الطفل ضمن نظام إيقاعي تتفرد به الشخصية لتشد الطفل الى مجريات العرض المسرحي. وأوصت الباحثة بـإضافة مادة مسرح الطفل ضمن المواد المنهجية في معاهد وكليات الفنون الجميلة.

دراسة (ناجد جباري علي) في رسالته الموسومة (التكامل الدلالي بين المؤثرات السمعية والبصرية في مسرح الطفل). تناول مبحثها الأول: المنظومة السمعية والبصرية في مسرح الطفل، وقسمه الباحث إلى المنظومة السمعية، والمنظومة البصرية. وكان المبحث الثاني: البناء الإيقاعي وأهميته الدلالية والجمالية في عروض مسرح الطفل، وقسمه إلى البناء الإيقاعي وأهميته الدلالية والجمالية في المنظومة السمعية، والبناء الإيقاعي وأهميته الدلالية والجمالية في المنظومة البصرية. وفي المبحث الثالث: تحولات العناصر السمعية والبصرية في مسرح الطفل، والذي قسمه إلى: تحولات العناصر السمعية، وتحولات المنظومة البصرية، وتكاملية العناصر السمعية والبصرية في إنتاج المؤثرات الدالة. ركز الباحث في دراسته على تأثير التقنيات المسرحية في العروض الموجهة للطفل وذلك عبر دراسة التكامل الدلالي فيما بين المؤثرات السمعية والبصرية وما تحدثه من عوالم تصنع الدهشه والانبهار لدى الطفل المتلقي. هدف البحث إلى التعرف إلى المنظومة البصرية والمنظومة السمعية كمؤثر في العرض المسرحي الموجه للطفل، فضلا عن التكامل الدلالي بين المؤثرات السمعية والبصرية في عروض مسرح الطفل العراقي. واعتمد الباحث المنهج الوصفي في تحليله للعينات. وقد اتخذ الباحث من العرض المسرحي (الطائر والثعلب)، تاليف وإخراج: عباس الخفاجي، وقدم على قاعة المسرح الوطني في بغداد، عام 2003، عينة له. وقد خلص الباحث إلى أهم النتائج، كما هو

مبين: أدى التحول في إلقاء الممثل إحداث مؤثرات سمعية عبر التحول من حالة إلى أخرى حسب نوع الشخصية' والذي قاد إلى التنوع في الإلقاء الذي أوجد تنوعا في إيقاع الشخصية الممثلة، فضلا عن أن التغيير المفاجئ في طبقة الصوت وشدته خلق مؤثرات سمعية ساهمت في إحداث عنصر المفاجئة الذي أحدث الدهشة والإبهار في العرض. وأوصى الباحث بالاهتمام بموضوع المؤثرات السمعية والبصرية وفق مبادئ علمية رصينة في معاهد وكليات الفنون الجميلة، فضلا عن إضافة مادة مسرح الطفل ضمن المواد المنهجية في معاهد وكليات الفنون الجميلة ولجميع المراحل.

دراسة (سمير حيدر آغا) في رسالته الموسومة (اشتغال الأداء التمثيلي للشخصية المؤنسنة في عروض مسرح الطفل). وشملت الدراسة المباحث الآتية: المبحث الأول: مفهوم الشخصية المؤنسنة في مسرح الطفل. والمبحث الثاني: الأداء التمثيلي للشخصية في عروض مسرح الطفل. والمبحث الثالث: آلية أداء الممثل للشخصية المؤنسنة في مسرح الطفل. ركزت دراسة الباحث على الكيفية التي يتم بها اشتغال الممثل لأداء الشخصية المؤنسنة وذلك ضمن العرض المسرحي الموجه للطفل، كما ركز على الكشف عن اشتغال الأداء التمثيلي للشخصية المؤنسنة في عروض مسرح الطفل. واعتمد الباحث على المنهج الوصفي الذي يتفق والبحث الحالي في تحليل عينة البحث للوصول إلى النتائج والاستنتاجات. استخدم الباحث العينة القصدية التي تسير بإتجاه تحقيق هدف البحث، وعلى ضوء ما تقدم، فقد اختار الباحث المسرحية الآتية: (الأم الطيبة)، تأليف عبد الأمير السماوي، وإخراج: ظفار المفرجي، وتمثيل: فوزية حسن، وجهاد جاسم، ومحمد ماجد، ومحمد السلطاني، وعلاء الشرقاوي. وعرضت على قاعة المسرح الوطني في بغداد عام 2005). ومن النتائج التي توصل إليها الباحث: إن فعل الممثل في اشتغاله الأدائي على الشخصية المؤنسنة الجوانب الحركية والإيمائية عبر المبالغة، وفي فعل المحاكاة الخارجية لشكل الشخصية المؤنسنة في جميع العروض المسرحية. كما أوصى الباحث بضرورة فتح دورات تدريبية في دائرة السينما والمسرح، وفي معاهد وكليات الفنون الجميلة للممثل تخص الاشتغال التمثيلي للشخصية المؤنسنة في عروض مسرح الطفل ويتخلل تلك الدورات دروس ومحاضرات نظرية وعملية في كيفية استخدام الممثل زيً وماكياج وملحقات الشخصية المؤنسنة، فضلاً عن دروس المهارات الجسدية والصوتية لتطوير الممثل في الرقص والغناء والتمثيل الصامت لأداء الشخصية المؤنسنة.

لذا فإن موضوع دراستنا ابتعد معرفياً وإجرائياً عن دراسة الباحثة (هند محمد مصدق)، والباحث (ناجد جباري علي) والباحث (سمير حيدر آغا)، ذلك لأننا نرصد خصائص أداء الشخصيات الخيالية في عروض مسرح الطفل العراقية.

إجراءات البحث- تحليل العينات

أولاً: مجتمع البحث

عروض مسرح الطفل التي اعتمدت على الشخصيات الخيالية، في مسارح بغداد، المسرح الوطني تحديدا، وللفترة من 2007 إلى 2008.

ثانياً: منهج البحث

اعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليلي.

ثالثاً: عينة البحث

اختار الباحث العينات القصدية التي تتضمن شخصيات خيالية تسير باتجاه تحقيق هدف البحث.

رابعاً: أداة البحث

اعتمد الباحث على مشاهدة العرض المسرحي على أقراص (DVD) من أجل تحليل العينة.

خامساً: تحليل العينة

مسرحية (اللؤلؤ المفقود)

تأليف لويس كارول، إعداد وإخراج: حسين علي صالح، تمثيل: قحطان صغير، آلاء حسين، قاسم السيد، رهام عباس، احمد محمد صالح، صادق عباس، عبد النبي جابر. بغداد: (المهرجان الخامس لمسرح الطفل - دورة قاسم محمد، المسرح الوطني)، 2008.

الحكاية:

تدور أحداث المسرحية حول موضوعة خيالية وهي أن الفتاة (ألس) مولعة بقراءة القصص والحكايات الخيالية التي أثرت في تكوين شخصيتها؛ فهي تعيش في عالم ما تقرأه من قصص. في ذات يوم تطلب من والدتها أن تذهب إلى الشاطئ من أجل أن تلعب هناك، وبين رفض أمها وتوسل وإلحاح (ألس)، ترضخ الأم في نهاية المطاف إلى طلب (ألس)، إلا أن الأم تحذر (ألس) من عدم الاقتراب من الأشخاص الغرباء، وما أن تنال موافقة ووالدتها حتى تنطلق وهي تحمل بإحدى يديها دميتها الأرنب (بيلي)، وفي اليد الأخرى تحمل كتاباً يحوي حكاية (اللؤلؤ المفقود)، وما أن تصل إلى الشاطئ تقوم بتصفح الكتاب، وبعد فترة قليلة يسيطر النعاس على (ألس)، تضع الكتاب جانباً وتغط في نوم عميق، وها هي الآن تنطلق في عالمها المليء بالسحر والخيال، وهنا وفي تلك اللحظة تبدأ مغامرة (ألس)، مع شخوص قصتها.

ينقلها حلمها إلى عالم افتراضي، عالم مليء بالغرابة والخيال، وحدها في هذا العالم الافتراضي تتجول في المكان بحثاً عن دميتها الأرنب (بيلي)، الذي يتحول إلى أرنب بحجم الإنسان الاعتيادي، تتفاجأ (ألس)، من رؤيته في بداية الأمر، وتظهر عليها ملامح الخوف عند رؤيتها له، إلا أن الأرنب (بيلي)، يتقدم نحوها متحدثا معها بلغة البشر، ويخبرها بأنه أرنبها المحبوب (بيلي). في هذا العالم يلتقون بشخصية غريبة، تدعى (هانتي) وهو يعمل حارساً لدى (سيدة القلوب) التي تسيطر على المكان، وما هي إلا لحظات على لقائهما بـ(هانتي) حتى تظهر (سيدة القلوب)، وفي تلك الأثناء يتحول الأمر إلى حالة من الصراع بين (ألس) مع أرنبها (بيلي) و(سيدة القلوب). وبعدها تلتقي (ألس) بـ(مونكي) قط (سيدة القلوب)، وهو غريب الأطوار ويعشق النوم كثيراً.

ثم بعدها تلتقي بشخصية أخرى هي (بوني بوني) حارس بوابة الجبل، وذلك لأنها تقرر الذهاب إلى الجبل، وهنا يقوم (بوني بوني) بإخبارهم أن الصندوق سيقوم بطرح لغز عليهم ومن تكون إجابته صحيحة سيفتح الصندوق وسيفوز باللؤلؤ الموجود داخل الصندوق، وكان نص اللغز: شيء يطير في بلاد العالم وليس له أجنحة، يحاورنا وليس له لسان، إذا فتحته تكلم، وإذا أغلقته صمت فما هو؟ وما أن تسمع (ألس) باللغز، حتى تمشي بخطوات واثقة وتدلي بإجابتها للصندوق وتخبره بأن الجواب هو (الكتاب)، فينفتح الصندوق، وعندها يعتقد الجميع بأن ما سيحصلون عليه هو اللؤلؤ، إلا أنهم يفاجؤون برؤية شخص يخرج من الصندوق، ويقوم بإخافتهم واللحاق بهم في المكان، وما هي إلا لحظات حتى يتوقف، ليخبرهم بأنه (الرجل الصخري)، وبأنه لا وجود للؤلؤ داخل الصندوق. ثم يترك المكان كل من (بوني بوني) و(الرجل الصخري) تاركين كلا من (ألس) وأرنبها (بيلي) و(سيدة القلوب) وقطها (مونكي) وحارسها (هانتي) بعد أن يعطيهم بعض النصائح التي تفيدهم في الحياة، وهنا وفي هذه اللحظة يغلب النعاس (ألس) تغط في نوم عميق وما هي إلا لحظات حتى تستيقظ من نومها لتعود إلى عالمها الحقيقي، تنهض وتدور حول نفسها وهي تبحث عن (سيدة القلوب) و(مونكي) و(هانتي). وهنا تكتشف (ألس) أن كل ما شاهدته ما هو إلا نسج من خيال.

الفكرة:

إن الفكرة الأساسية التي تضمنتها المسرحية ضمن سياقها العام هو تقديم جملة من النصائح، على لسان شخصيات المسرحية، ومن هذه النصائح.

1. إن قراءة الكتب والقصص والحكايات تفتح آفاقا رحبة للإنسان نحو العلم والمعرفة.
2. إن التعاون والتكاتف والتآزر بين الأشخاص يسهل كل العواقب التي قد تواجه الشخص.
3. سماع إرشادات الشخص الأكبر سناً تؤمن حياة الشخص من الوقوع في الخطأ.
4. التركيز على أهمية الصحة البدنية للإنسان (العقل السليم في الجسم السليم).

لقد تبنت شخصيات المسرحية إيصال هذه الأفكار والنصائح بأسلوب خطابي غير مباشر إلى الطفل المتلقي عن طريق وضوح الإلقاء وسلاسته؛ وذلك لتكون النصائح ذات فائدة ومفهومة وغير معقدة.

الشخصيات:

تباينت شخصيات المسرحية بين شخصيات إنسانية وخيالية، وأدوار حيوانية، وكما مبين في يلي:

ألس: شخصية واقعية. ووالدة ألس: شخصية واقعية. والدمية (بيلي): دور حيواني خيالي. وشخصية (هانتي): شخصية خيالية. وشخصية (سيدة القلوب): شخصية خيالية. ودور القط (مونكي): حيواني وخيالي. وشخصية (بوني بوني): شخصية إنسانية. وشخصية (توني توني) شخصية إنسانية.

الصراع:

وحدة الصراع في المسرحية كانت قائمة على الصراع بين الثروة والسلطة والجاه والغرور، والمتمثل في شخصية (سيدة القلوب) من جهة، وبين العقل والعلم والمعرفة المتمثل في شخصية (ألس). وقد صاغ المعدّ ومخرج العمل المسرحي وحدة الصراع تلك، فجاءت واضحة، وانسابت أحداثها بلطف وسلاسة وانطلقت الشخصيات عبرها في دائرة الصراع لتحقيق ما تصبو إليه تلك الشخصيات، وعن طريق صراع الثروة والسلطة والجاه والعقل والعلم والمعرفة، استطاع المعد والمخرج أن يقدم رسالته التي مفادها، أن التعاون والتآزر فيما بين الناس يعطي ثماره في الوصول إلى ما يصبو إليه الإنسان، وأيضا أن التعاون هو أساس للنجاح وفي الوقت ذاته يزرع المحبة بين الجميع، لأن الحياة مبنية على أساس التعاون بين الناس.

الحوار:

لقد كان حوار المسرحية حوارا دراميا، يتناسب مع طبيعة الحوار العام في مسرحيات الأطفال، وقد استخدمت اللغة الفصحى في المسرحية، كما استخدمت بعض الكلمات باللغة العامية التي لم يكن توظيفها صحيحا في العرض المسرحي، إلا أن الأثر الأكبر كان للغة الفصحى، حيث كان الحوار مكونا من جمل قصيرة قريبة من الجمل التي يستخدمها الطفل. أمل الأغاني فساعدت في عملية الإمتاع وخلق جو من البهجة لدى الأطفال.

الجو النفسي العام:

استطاع المخرج أن يوظف بعض عناصر العرض المسرحي مع الأداء التمثيلي للشخصيات، حيث وظف الغناء والرقص، ويكون بذلك قد حقق أسلوب المسرح الشامل الذي يجمع بين الأداء التمثلي والغناء والرقص. وقد حقق ذلك التوظيف جانباً مهما من عملية التواصل بين العرض المسرحي وبين المشاهدين الأطفال.

لقد كانت الشخصيات تعتمد على بعضها في دائرة العلاقات الموجودة في العرض المسرحي، وكان هناك رابط يربط أواصر تلك الشخصيات ويجمعها ببعضها في إطار الفكرة الرئيسية، رغم التنوع في استخدام الشخصيات الإنسانية الواقعية والخيالية، وبقية الأدوار الحيوانية.

لقد كان أداء شخصية (ألس)، وفق تصورات المعد والمخرج في العرض المسرحي (اللؤلؤ المفقود) أداء واضح المعالم، حيث كانت تتميز هذه الشخصية بوضوح وثبات في أدائها للشخصية الخيالية (ألس)، فقد كان خط سير الشخصية في العرض المسرحي من حيث الأداء متماسكا إلى نهاية العرض، ولم يختل إيقاع الأداء لديها، وقامت بإيصال كل المعلومات التي تشكلت على ضوئها هذه الشخصية، كما أن الأزياء التي تظهر بها على المشاهدين أضافت للشخصية جزءا من مقوماتها، وشخصية (والدة ألس) كانت شخصية واقعية تماما، دل على ذلك أزياؤها العصرية التي كانت ترتديها، وطريقة الحوار فقد كانت حواريتها حياتية بيتية خالية من عنصر الأداء الجمالي الذي يعزز من دور هذه الشخصية في العرض المسرحي.

أما أداء دور الأرنب (بيلي) فقد كان الأداء على درجة عالية من المهارة مما يدل على وضوح النمط الذي يرمز إليه الدور، وكما أضافت الأزياء للدور الخاص بالأرنب جوانب مهمة جعلته يكون أداء يمتاز بخيالية الدور من ناحية المبالغة بالأداء. شخصية (هانتي) هذه الشخصية التي تنتمي إلى عالم الخيال بدرجة كبيرة وذلك من خلال أداء الشخصية الغرائبي الذي لا ينتمي إلى الواقع الحياتي بصلة، تمكنت هذه الشخصية بأدائها من الحفاظ على غرائبيتها طيلة مدة العرض المسرحي، وقد كان لأزياء تلك الشخصية دور مهم، فأزياء هذه الشخصية جزء من عالم الخيال الذي جاءت منه.

أما (سيدة القلوب) فكان أداؤها متوازنا مع ما رُسم لها من حدود الأداء، فقد تميز أداؤها بالمبالغة وبغرائبية تصرفاتها في العرض المسرحي، وقد حققت الأزياء لهذه الشخصية إكمال ما وظفت من أجله، لتحقيق أواصر التواصل ما بين أداء الشخصية وبين المتلقي الذي يقوم باستلام علامات الأداء من الممثل.

القط (مونكي) كان أداؤه أداء خاليا من الوضوح رغم أنه قريب جدا من الحياة الواقعية التي يعيشها الطفل، إلا أن الأداء كان لا يتصف بوضوح النمط الذي ترمز إليه.

أما شخصية (بوني بوني) فقد كان أداؤها غير مستقر؛ فتارة تكون شخصية من عالم فنتازي وتارة تنتقل إلى عالم واقعي، مما يقلق استيعاب الطفل لهذه الشخصية، ويفقد معها درجة استيعابه للمعلومة التي تنقلها له هذه الشخصية وذلك لعدم استقرار أدائها ضمن نمط واحد.

وشخصية (توني توني) وظفت في بادئ الأمر لأداء دور الصندوق الخيالي الذي يتكلم. أما أداء شخصية (الرجل الصخري) فقد كان أداء هذه الشخصية متسما ببعض الصفات التي جعلت منها شخصية لها تأثير رغم حضورها القصير في العرض المسرحي، وساعدها في ذلك الأزياء والقناع المخيف، فكان أداء هذه الشخصية عنصرا للدهشة للطفل المشاهد.

المنظومة الصوتية

شخصية الأم: اتسم أداؤها الصوتي باستخدام طبقات صوتية هادئة بإيقاع متوسط، كما كان أداؤها الصوتي خالياً من التنغيم. فبدت ملامح رتابة الأداء عليه واضحة.

شخصية أليس: اتسم أداؤها الصوتي بالتنوع، وذلك عبر استخدام الطبقات الصوتية الهادئة التي تم توظيفها عند تحدثها مع شخصية الأرنب (بيلي)، وذلك يظهر كيفية تعاطفها مع تلك الشخصية، فضلاً عن استخدامها للطبقات الصوتية المرتفعة عند تحدثها مع شخصية (سيدة القلوب)، وذلك كون تلك الشخصية كانت تستخدم الطبقات الصوتية المرتفعة، كما أنها استخدمت طبقات صوتية متوسطة، وذلك عند تحدثها مع شخصية (بوني بوني)، ووفق ذلك نجد أن التنوع الحاصل في الأداء الصوتي لشخصية أليس كان متنوعاً ما بين التنغيم والنبر وتوظيف الوقفات في أحيان أخرى.

الأرنب بيلي: اتسم أداؤه بطبقات صوتية ذات إيقاع بطيء وبطبقة صوتية متوسطة الارتفاع، أضافة إلى استخدامه للنبر في بعض الكلمات بشكل ظاهر لإيضاح معاني بعض الكلمات، مما جعل أداءه الصوتي يختلف

عن بقية الشخصيات، وقد تم ذلك بالتلاعب بطبقات الصوت والتنغيم والتركيز على النبر، كون تلك الشخصية تمثل دوراً خيالياً.

هانتي: اتسم أداؤه الصوتي بطبقات صوتية مرتفعة، تصل إلى حد الصراخ، فضلاً عن توظيفه الشدة في الصوت في حديثه مع بقية الشخصيات.

سيدة القلوب: اتسم أداؤها باستخدام طبقات صوتية مرتفعة، إذ كان ذلك هو الغالب على أدائها في أغلب الحوارات، فضلاً عن أنه كان يتخللها الصراخ بين الحين والآخر وعلى امتداد حضورها على خشبة المسرح.

القط مونكي: اتسم أداؤه بطبقات صوتية متوسطة، وبإيقاع سريع، فضلاً عن الوضوح في معاني الكلمات وتوظيفه للتنغيم والنبر والوقف في الحوارات التي كان يؤديها.

بوني بوني: اتسم أداؤه بطبقة صوتية مرتفعة وإيقاع متوسط، والأداء كان يفتقر للتنغيم فكان يتسم بالرتابة.

تونى تونى: اتسم الأداء الصوتي بطبقة صوتية منخفضة مع إيقاع متوسط، كان الأداء يخلو من التنغيم والتلوين، وكانت الرتابة غالبة على الأداء الصوتي لتلك الشخصية.

المنظومة الحركية

شخصية الأم:

1. الإيماءة: لم توظف الأم الإيماءة في أدائها، إذ كانت تعابير الوجه خالية تماماً من أي تعبير.
2. الحركة الموضعية: اتسمت ببعض الحركات التي كانت تستخدم فيها يديها أثناء حوارها مع ابنتها أليس.
3. الحركة الانتقالية: اتسمت بخطوات بطيئة، إذ إنها اعتمدت عليها في التنقل فوق خشبة المسرح وكانت صفة غالبة عليها، كما أنها وظفت الإيماءة بدرجة قليلة جدا، كذلك الحال بالنسبة للحركة الموضعية.

شخصية أليس:

1. الإيماءة: كانت الإيماءات التي استخدمتها للتعبير متنوعة؛ فتارة تعبر عن حالة الحزن ووتارة عن الفرح حسب الحالة التي تمر بها.
2. الحركة الموضعية: عمدت إلى توظيف تلك الحركات في بعض الأماكن للدلالة والتعبير عن بعض الأشياء كأن تشير بيدها إلى مكان ما، أو تحاول أن تلوح بيدها لإلقاء التحية على أمها.
3. الحركة الانتقالية: تم توظيفها للانتقال على خشبة المسرح، للتعبير عن تواصلها مع بقية الشخصيات، فضلاً عن التعرف عليها، عبر حركة متوسطة.

الأرنب بيلي:

1. الإيماءة: اتسمت الإيماءة بالإيحاء بتعابير الأرنب خلال حركة الفم والأنف، كما لو أنه يقوم بعملية شم شيء ما.
2. الحركة الموضعية: اتسم الأداء الحركي للشخصية بحركات موضعية، كون الدور المجسد هو الأرنب، فقد كانت الحركات الموضعية تتناغم مع الدور الخيالي الذي تجسده، وكانت الحركات الموضعية للأيدي تعبر بشكل كبير عن الدور.
3. الحركة الانتقالية: تمثلت بحركة سريعة تشتمل على بعض القفزات القصيرة عند الانتقال على خشبة المسرح.

هانتي:

1. الإيماءة: وظفت الإيماءة للشخصية وذلك عبر اتساع العينين.
2. الحركة الموضعية: اتسم الأداء الحركي الشخصية بحركة موضعية، وذلك عبر التلويح بالأيدي في أغلب الحوارات التي كان يؤديها.

3. الحركة الانتقالية: تميز الأداء الحركي بحركات سريعة وبخطوات واسعة.

سيدة القلوب:

1. الإيماءة: استخدمت الإيماءة عبر تعابير الوجه ما بين حركات التعجب والامتعاض والغضب والاستهزاء.
2. الحركة الموضعية: تباينت بين استخدام يديها وحركات رجليها التي كانت تحركهما إلى الإمام والخلف كما لو إنها تقوم بركل أحد ما، فضلا عن تمايلها يمينا ويسارا في بعض الحوارات.
3. الحركة الانتقالية: اتسمت حركتها بإيقاع سريع وخطوات واسعة في أغلب حواراتها في المسرحية.

القط مونكي:

1. الإيماءة: وظفت الإيماءة عبر تعابير الوجه بشكل واضح للدلالة على تصرفات القط.
2. الحركة الموضعية: اتخذت الحركة الموضعية العديد من الحركات، تراوحت بين حركات الأيدي والقدمين، إلى الاستلقاء على خشبة المسرح ورفع القدمين إلى أعلى بحركات سريعة بهلوانية.
3. الحركة الانتقالية: اتسمت بحركة سريعة وبخطوات قصيرة.

بوني بوني:

1. الإيماءة: وظفت الإيماءة عبر تعابير الوجه التي كان استخدامها بشكل واضح للدلالة على تصرفات القط.
2. الحركة الموضعية: اتخذت الحركة الموضعية العديد من الحركات تراوحت بين حركات الأيدي والقدمين، إلى الاستلقاء على خشبة المسرح ورفع القدمين إلى الأعلى بحركات سريعة بهلوانية.
3. الحركة الانتقالية: اتسمت بحركة سريعة وبخطوات قصيرة.

توني توني:

1. الإيماءة: لم توظف الشخصية الإيماءة في أدائها، إذ كان أداؤها خاليا من أي تعبير للوجه.
2. الحركة الموضعية: تميز الأداء الحركي الموضوعي بحركات بسيطة اتسمت بحركة الأيدي والتفاف الوجه بحركة بطيئة.
3. الحركة الانتقالية: اتسمت بحركة بطيئة وبخطوات واسعة.

ثانياً: مسرحية آسيا تذهب إلى المدرسة

تأليف: أسعد الهلالي، وإخراج: بكر نايف، وتمثيل: ساهرة عويد، ورضا طارش، وياس خضر، ومهند مختار، وإسراء البصام، وبان إسماعيل. بغداد: (المهرجان الرابع لمسرح الطفل- المسرح الوطني)، 2007.

الحكاية:

شكل متن نص مسرحية (آسيا تذهب إلى المدرسة) أحداثا بطلتها (آسيا)، وهي فتاة بريئة بسيطة، عانت في الحياة التي حرمتها من التعليم كبقية أقرانها، مما حدى بها لتعمل خادمة في أحد البيوت. ولّد فقرها عقبات في حياتها اليومية؛ إذ كان في المنزل الذي تعمل فيه شخصيتان هما: شمس وطارق، وهما من الصبية المشاكسين، وطلباتهما كثيرة وغريبة، مما سبب لها انزعاجا دائما، ومع ذلك فإنها عاملتهما بالحسنى مما جعلهما يكثران من تلك الطلبات. وإن تعللت عند عدم تنفيذها بالتعب والإجهاد يزداد الغضب عليها، كانت (آسيا) لديها رغبة شديدة بالتعلم؛ فكانت تطلب من الفتاة (شمس) أن تعلمها القراءة والكتابة ولكنها دائما ما ترفض وتقول: إن الوقت لم يحن، أما طارق فكان رده بنظرة استعلائية. وفي أحد الأيام يخرج الصبيان إلى المدرسة وتبقى (آسيا) جليسة البيت، فتسمع طرقاً على باب المنزل، وإذا بشيخ مسن يطلب منها فتح الباب، تفتح الباب لتجد أنه رجل متعب ومصاب بإحدى قدميه يطلب الاستراحة لفترة وجيزة، وعندما هم المسن بالمغادرة وصف (آسيا) بأنها فتاة طيبة القلب، فكان جوابها: إن الصغير لا بد أن يحترم الكبير وأن الكبير لا بد أن يعطف على الصغير. فسألها: هل أنتِ بنت صاحب المنزل؟ فردت: كلا إنني خادمة هذا المنزل. فأهداها الشيخ المسن علبة مغلقة على سبيل الشكر، وردد كلمة (ويجا ويجا) وغادر. فتحت

(آسيا) العلبة فوجدت فيها صافرة، ابتسمت وبدأت بالنفخ، ثم رددت (ويجا ويجا) مقلدة للشيخ، وإذ بفتاة تدعى (ملكة الأمنيات) تخرج من الجدار وهي تحمل عصا سحرية بنجمة في مقدمتها. يشكل تواجد الملكة خوفاً لآسيا من اللحظة الأولى، ولكنها تخبرها أنها (ملكة الأمنيات) وأنها تساعد كل شخص يحب مساعدة الآخرين، وتنبئها بأنها لها الحق بطلب ثلاث أمنيات لتتحققها لها. فتسر آسيا بهذه المفاجأة. وتقوم ملكة الأمنيات بتحريك العصا السحرية، فتظهر على المسرح شخصيتان صغيرتا الحجم أسماهما مؤلف النص (نونو وناني)، وهما جنيان تابعان لملكة الأمنيات لأجل تحقيق أمنيات آسيا. تطلب آسيا أمنيتها الأولى وهي أن تتعلم القراءة والكتابة. تتحرك العصا اتجاه (نونو) الذي ينظر إلى الفتاة متأملا لها، فتنطق آسيا الجملة الآتية: "العلم نور والجهل ظلام". ثم بعد ذلك تطلب الأمنية الثانية بأن تكون طالبة في المدرسة، فيقوم هذا الجن بتحويلها إلى طالبة مدرسة. وهنا تبدأ مشاكسة ما بين الجنيين حتى تغضب (ملكة الأمنيات) وتحول الجن (نونو) إلى جماد. وتطلب (آسيا) طلبها الثالث، بأن تعيد الحياة إلى الجني (نونو)، فتلغي الملكة تجميده، وتعطيها الحق في أمنية أخرى، فأجابت بأنها سعيدة لتحقيق أمنياتها بأنها تعلمت وأنها أصبحت طالبة ولكنها خائفة من الانفجارات التي تحصل في طريق المدرسة، فأجابت الملكة بأن تحقيق هذه الأمنية صعب، هنا يتدخل الجن (ناني) ويتحدث مع الملكة ويرشدها إلى الحل بقوله: إنه يجب أن يُزرع الحب والسلام في قلوب الناس جميعاً، تتساءل آسيا بقولها: أو ليس من حق الأطفال أن يعيشوا بأمن وسلام مثل بقية الأطفال؟! وهنا يظهر الشيخ المسن وهو يدرك ما طلبته آسيا في الأمنية الثالثة، فيقول بأن في حال تحقيق هذا الطلب ستفقد ملكة الأمنيات والجنيان (نونو وناني) قدرتهما على تحقيق الأمنيات، ويسدل الستار دون تحقيق الأمنية الثالثة.

الفكرة:

سلط المؤلف الضوء على مجموعة من المواضيع الاجتماعية التي يعيشها الطفل، ولا يخلو حوار الشخصيات من النصائح والعبر والأمل في الحياة، ومن أهم ما تقدم من تلك المواضيع.

1. إن بيئة الشخصية ووضعها الاجتماعية له تأثير على نفسية الشخصية.
2. إن الأهداف السامية لا بد من أن تتحقق عبر الإيمان بالذات وأن يذلل الإنسان العقبات التي تقف أمامه.
3. احترام الكبير وعطف الكبير على الصغير.
4. أهمية التعليم لدى الإنسان وكيف يصل إلى النجاح عن طريق المثابرة.
5. لابد أن يعم السلام ونبذ العنصرية وأن يتمتع الأطفال بحياتهم.

شكلت تلك النصائح منطلقاً لتثقيف المتلقين من الأطفال نحو أهمية ما شرع به المؤلف من مجموعة أفكار ليجعل منه جزءاً من العرض ليفكك تلك النصائح ويتعلمها.

الشخصيات:

تباينت شخصيات المسرحية بين شخصيات إنسانية وخيالية، وكما مبين في يلي: آسيا: شخصية واقعية. والصبية شمس: شخصية واقعية. والصبي طارق: شخصية واقعية. وشخصية الرجل المسن: شخصية واقعية. وشخصية ملكة الأمنيات: شخصية خيالية. وشخصية الجن نونو: شخصية خيالية. وشخصية الجن ناني: شخصية خيالية.

الصراع:

شكل العوز والتعلم والأمنيات أهم وحدات الصراع القائم في النص والعرض، إذ اعتمد المؤلف على مرجعيات الشخصية الاجتماعية للفتاة (آسيا) كونها تنحدر من بيئة فقيرة مشكلة صراعاً طبقياً وحب تملك الآخرين لأبناء أصحاب المنزل المترفين. بهذه الثنائية بدأت الأحداث، وكذلك هدف التعلم لآسيا رغم

المعوقات، وبذلك عمل المؤلف والمخرج صانع العرض على ترجمه تلك الوحدات بوضع عصا ملكة الأمنيات السحرية لتحقيقها.

الحوار:

كان حوار العرض يتناسب مع الفئة العمرية المستهدفة من حيث طرح المواضيع ونوعيتها وأداء شخصيات العرض مستخدماً لغة بسيطة وتتناسب مع الفئة المذكورة، كان الحوار مزيجاً بين الفصحى واللهجة الدارجة العراقية، لكن مخرج العرض ركز على اللغة الفصحى أكثر كونها تعلم الطفل المتلقي اللغة العربية الأم في بيئة العرض في المنطقة العربية. تم توظيف المؤثرات الموسيقية الساحرة التي تنقل المتلقي إلى عالم آخر حسب تلاؤمها والحوار، كذلك أغاني الأطفال المسجلة التي لا تخلو من كلمات مفعمة بالنصح والحكم.

الجو النفسي العام:

انطلق صانع العرض (المخرج) من نص المؤلف مستنداً إلى مرجعيات الشخصيات وبيئتها ليشكل بيئة مسرحية عبر عناصر العرض لتضفي على الشخصيات شكلا جماليا لا يخلو من الدهشة والترقب، صانعا من الحكاية مكاناُ لترجمه النص بشخصياته الخمس. أراد المخرج أن يطوع معطيات العرض ليصل إلى عقول الفئة المستهدفة من إنتاجه، وأن يجعل الطفل المتلقي جزءا من العرض ويتفاعل مع شخصياته.

لقد أنتج هذا العرض في ثناياه لغة بسيطة جعلت المتلقي يقترب أكثر من شخصيات العرض، ويترجم الرسائل التي أرادها بطرق مبسطة، باستخدامه شخصية (الرجل المسن) التي عادة ما تمثل الناصح، وكذلك وجود صراع بين شخصيات متناقضة اجتماعية أي بين الغني والفقير وبين العلم الذي سهُل لأشخاص وصعُب على أشخاص، مما جعل الطفل المتعلم يتعاطف مع شخصية آسيا، كذلك صناعة شخصيات خيالية تلهم الطفل وتجعله يحلق بعيدا معها كونها تتحرك أمامهم وهم مدركون أنها غير موجودة على الواقع. من هنا شكلت الشخصيات هاجسا لدى المتلقي لمعرفة ما تؤول إليه الأحداث مما جعل من عنصر التشويق حاضرا في العرض المسرحي المقدَّم.

لقد كان أداء شخصية آسيا مقنعا للمتلقي؛ فعمر مؤدية تلك الشخصية قريبة لأعمارهم، وكذلك شخصية (الرجل المسن) تلك الشخصية التي تتعاطف مع الأطفال، وتبدي النصح والمتابعة، وهي التي تعطي لشخصية الفتاة ذلك المفتاح الذي يفتح لها أبواب السعادة بتحقيق أمنياتها، وأما شخصية ملكة الأمنيات فلا تبرح العصا السحرية يدها وذلك الصوت السحري المصاحب لكل حركة من يدها تشعل لهيب الجمهور وتجعل من لغة التفاعل جوا عاماً داخل صالة العرض. قد استثمر المخرج شخصيات قصيرة القامة ليقرّب تلك الشخصيات للطفل، وحركتهم السريعة ومشاكستهم وتفاعلهم مع الأحداث جعلتهم أصدقاء لعقول المتلقين. إن وضوح معالم الشخصيات بين النص والعرض جعلت منه تكاملاً فنياً فكرياً جماليا، مشكلا بذلك إيقاعاً يتناسب مع أعمار الفئة المستهدفة. كما أن عناصر العرض بأجمعها من أزياء ومكياج وديكور شكلت سينوغرافيا العرض وجعلت الدهشة إيقاعا متنامياً مع الحدث المسرحي. حاول المخرج أن يمزج بين الواقعية والخيال في هذا العرض عبر شخصيات العرض، وكذلك التقنية الحديثة باستخدامه التكنولوجيا لتقريب أحداث العرض.

المنظومة الصوتية:

شخصية آسيا:

اتسم الأداء الصوتي لشخصية آسيا بالهدوء والركوز، كون شخصيتها أطرتها البيئة التي تعيش فيها وأطرها عملها كخادمة في منزل.

شخصية الرجل المسن:

ذلك الصوت الفخم الذي يتناسب مع عمره إذ استخدم المؤدي الطبقة الصوتية القوية التي أتعبتها السنين كذلك استخدامه لهدوء الحوار معبرا فيه عن الرشد والحكمة والنصح.

شخصية الصبية شمس:

اتسم الأداء الصوتي لهذه الشخصية بقوة الصوت والنبر على الكلمات والإيقاع السريع في حوارها كونها شخصية يتملكها الغرور والكبرياء والتعالي؛ لذا نجد أن صوتها دائما في تصاعد وحدّة.

شخصية الصبي طارق:

اتسم أداؤه الصوتي بطبقات صوتية مرتفعة تصل إلى حد الصراخ، فضلاً عن توظيفه الشدة في الصوت في حديثه مع آسيا، وفي بعض الأحيان نجده يتحدث بهدوء والغرض منه الاستهزاء بشخصية الفتاة والضحك بصوت عال منها.

شخصية ملكة الأمنيات:

اتسم أداؤها باستخدام طبقات صوتية هادئة، فكان الغالب على أدائها في أغلب الحوار، فضلاً عن تنوع الإيقاع الصوتي طبقاً لأهمية الحوار والتقرب إلى الفتاة وإقناعها بتقديمها الأمنيات الثلاثة.

شخصية الجن نونو:

اتسم أداؤه بطبقات صوتية متوسطة، وبإيقاع سريع، فضلاً عن الوضوح في معاني الكلمات وتوظيفه للتنغيم والنبر والوقف في الحوارات التي كان يؤديها.

شخصية الجن ناني:

اتسم أداؤه بطبقة صوتية متوسطة وإيقاع سريع، فضلاً عن أن الأداء كان متقلبا كون هذه شخصية مشاكسة تعتمد في أدائها على تنوع في بنية الشخصية.

المنظومة الحركية:

شخصية آسيا:

1. الإيماءة: كان توظيف الإيماءة عند اللقاء مع الصبيين بسيطا، فأوحى بأنها لا تستطيع أن تغير من واقعها شيئا، ولكن سرعان ما تغيرت بعد لقاء ملكة الأمنيات، إذ تحولت الإيماءة إلى عنصر فاعل لإيصال المعنى وكذلك حركات تعبير الوجه والفرحة الكبيرة عندما لبت الملكة طلباتها.
2. الحركة الموضعية: شكلت حركة آسيا الخادمة حركة ثابتة في بعض المشاهد، فهي تقف أمام الصبية لتقدم لهم الخدمة، وهي بذلك تشير إلى الطاعة لهم.
3. الحركة الانتقالية: اتسمت بخطوات بطيئة، إذ إنها اعتمدت عليها في التنقل فوق خشبة المسرح وكانت صفة غالبة عليها. وقد وظفت الإيماءة بدرجة قليلة جدا، كذلك الحال بالنسبة للحركة الموضعية.

شخصية الرجل المسن:

1. الإيماءة: وظفت الإيماءة حسب الفعل الدرامي ومرجعيات الشخصية التي صنعها المؤلف، إذ كانت الإيماءة تشير الى العطف الكبير على فتاة تأخذ على عاتقها مدلولات إنسانية، وكذلك تعبيرات الوجه دللت على إدخال الفرح للفتاة لعلمه أنها تحتاج إلى الأمل والتعلم في الحياة.
2. الحركة الموضعية: اعتمدت الشخصية على التموضع في خشبة المسرح، كون هذه الشخصية قد تأثرت بالعمر فكانت قليلة الحركة وبطيئة كذلك.
3. الحركة الانتقالية: لم يكن المؤدي يعوّل كثيرا على الحركة الانتقالية، بل كان يعتمد بشكل كبير على الحركة الموضعية بسبب العمر كما ذكرت آنفا، ولكنه استخدم الانتقالية حينما دخل وخرج من المسرح.

شخصية الصبية شمس:

1. الإيماءة: اتسمت الإيماءة بالإيحاء بتعابير تحمل في طياتها الكثير من الاستعلاء والتكبر على الفتاة، أما الوجه فإنه عبر عن تغير في التعبير بين الحزن بغرض إيهام الفتاة بالتعاطف معها، والضحك بغرض الاستهزاء بها كونها فتاة فقيرة وتعمل خادمة في منزلهم.
2. الحركة الموضعية: اتسمت الحركة الموضعية في جزء من المشاهد بالثبات كون الشخصية متحركة تعتمد على التنقل من مكان إلى آخر بوصفها شخصية غير مستقرة وسريعة التنقل.
3. الحركة الانتقالية: تمثلت بحركة سريعة تشتمل على بعض التنقلات القصيرة عند الانتقال على خشبة المسرح.

شخصية الصبي طارق:

1. الإيماءة: وظفت الإيماءة للشخصية عبر تعبير الوجه الذي استثمرته الشخصية للدلالة على التنمر وحب الذات والإساءة إلى الفتاة.
2. الحركة الموضعية: اتسم الأداء الحركي للشخصية بحركة موضعية، وذلك عبر التلويح بالأيدي في أغلب الحوارات التي كان يؤديها.
3. الحركة الانتقالية: تميز الأداء الحركي بحركات سريعة وبخطوات واسعة.

شخصية ملكة الأمنيات:

1. الإيماءة:استخدمت الإيماءة عبر تعابير الوجه؛ ما بين التعاطف مع شخصية الفتاة وبين الابتسامة التي تحملها كونها هي من تصنع البسمة لمن يطلب منها الأماني.
2. الحركة الموضعية: تباينت الحركة الموضعية بين استخدام يديها عند حملها العصا السحرية وبين ميلان جسمها أثناء طلبها من الجن تنفيذ طلبات الفتاة.
3. الحركة الانتقالية: اتسمت حركتها بالبطء والركوز، كونها شخصية خيالية تعتمد على حركاتها الموضعية دون الحركة الانتقالية على خشبة المسرح.

شخصية الجن نونو:

1. الإيماءة: وظفت الإيماءة عبر تعابير الوجه التي كان استخدامها بشكل واضح للدلالة على تصرفات الجن الطيب الذي يريد أن يقدم ما يطلب منه والمتعاطف مع الفتاة.
2. الحركة الموضعية: اتخذت الحركة الموضعية العديد من الحركات فيما بين حركات الأيدي والقدمين إلى الاستلقاء على خشبة المسرح ورفع القدمين إلى الأعلى بحركات سريعة بهلوانية.
3. الحركة الانتقالية: اتسمت بحركة سريعة وبخطوات قصيرة.

النتائج والاستنتاجات ومناقشتها

عبر ما أسفر عنه الإطار النظري من مؤشرات، وفضلاً عما ظهر من تحليل العينة من خلاصة، يمكن للباحث أن يسطر النتائج والاستنتاجات الآتية:

1. اتسم الأداء التمثيلي للشخصية الخيالية في العرضين المسرحيين عينة البحث بطابع المبالغة في الكثير من تفاصيل أداء الممثل للشخصية وإبراز معالمها.
2. يتسم أداء الممثل للشخصية الخيالية في العرضين المسرحيين عينة البحث على الأداء الكوميدي في أغلب الأدوار لتضفي جوا من البهجة والسرور، وذلك عبر توظيفها المنظومة الصوتية والحركية.

3. اتسم النص المسرحي كونه المنطلق الرئيس لبناء الشخصيات الخيالية في العرضين المسرحيين عينة البحث وذلك عبر رسم أبعادها التي ستظهر على خشبة المسرح، ومدى التأثير الذي ستحققه على المتلقي الطفل.
4. اتخذ الأداء الصوتي في العرض المسرحي الذي لعبت في تجسيده شخصيات المسرح، جانباً مهما وذلك عن طريق الاختلاف بين شخصية وأخرى؛ وذلك وفق ما للدور من أبعاد خاصة تحدد الطبيعة التي يتم عبرها إلقاء الصوت، وقد أعطت كل شخصية ما لديها لإيصال الصوت إلى الجمهور بشكل واضح فضلاً عن إيصال المعنى للمتلقي.
5. اتسم الأداء الصوتي للشخصيات العرض المسرحي اللؤلؤ المفقود، بتنوع الأداء واختلافه، وذلك عبر الاختلاف الحاصل بطبقات الصوت المستخدمة من قبل تلك الشخصيات، فضلاً عن سرعة وبطء الإيقاع، الذي كان له الدور الأكبر في صناعة الدهشة والمتعة في العرض المسرحي.
6. تباين الأداء الحركي لشخصيات العرض المسرحي، إذ تم توظيف الإيماءة في أداء بعض الشخصيات وبطريقة واضحة، كانت الغاية الرئيسة من ذلك هو إيضاح المشاعر التي كانت تنتاب تلك الشخصية.
7. اتخذت الحركة الموضعية أشكالاً عدة بالنسبة لأداء شخصيات العرض المسرحي، إذ إن بعض الشخصيات كانت قد اقتصرت حركتها الموضعية على التفاته الرأس يمينا ويساراً، والبعض الآخر كانت حركة الأرجل والأيدي هي الغالبة على الأداء بين الحين والآخر.
8. اتخذت الحركة الانتقالية في أداء الشخصيات جانباً مهماً، وذلك لما لها من دور بالغ في إيضاح دائرة العلاقات بين الشخصيات، وإيضاح طبيعة الشخصية وذلك عبر حركتها على خشبة المسرح، كما أنها تلعب دوراً في تقديم المتعة للمتلقي عن طريق ما يحصل من حركة داخل خشبة المسرح وما يدور من صراع بين شخصيات العرض المسرحي.
9. شكلت مرجعيات الشخصية الثقافية والإنثربولوجية في النص المسرحي منطلقاً لأداء الممثل لتبيان علاقة الشخصيات فيما بينها وانعكاساً للجو النفسي العام للعرض.
10. كان للمنظومة الصوتية المتمثلة بالوضوح وبالتنغيم وبالنبر وبالوقف، دوراً كبيراً ومهما في عملية التنوع الحاصل في المعاني ودلالاتها، ومن خلاله نتج تنوع الأداء الصوتي لشخصيات العرض المسرحي، والذي أحدث تمايزاً ما بين شخصية وأخرى، فضلاً عن الدور الكبير في إيضاح المعاني للكلمات وإيصالها بشكل واضح للمتلقي.
11. لعبت المنظومة الحركية المتمثلة بالإيماءة وبالحركة الموضعية وبالحركة الانتقالية، دوراً غاية في الأهمية عبر ما قدمته المنظومة الحركية من توضيح لطبيعة الشخصيات وعلاقتها مع بعضها والذي شكلته الإيماءة في توظيفها للتعبير عن حالة الشخصية، فضلاً عن الحركة الموضعية والانتقالية اللتين أسهمتا بشكل كبير في تقديم الأحداث داخل العرض المسرحي، وذلك عبر ما تحمله الشخصية من دلالات ومضامين ترسمها حركتها ضمن المشهد المسرحي.
12. العمر الافتراضي للشخصيات بني على أساس معطيات مؤلف النص مما انعكس على طريقة أداء الشخصيات والعلاقة فيما بينهم، مستخدمين مهاراتهم الجسدية والصوتية في إنتاج الحدث الدرامي الذي يتناسب مع نوعية المتلقي من ناحية العمر، وكذلك المستوى الفكري الذي وافق توقعه للأحداث الجارية على خشبة المسرح عبر أداء الشخصيات.
13. يتخذ أداء الشخصية الخيالية في عروض مسرح الطفل نوعا من التأثير الذي يجعل الطفل يندمج مع ما يشاهده وذلك عبر تعاطفه مع الشخصية التي يشاهدها والتي تحقق له المتعة.
14. تعد أهمية الإقناع في الأداء التمثيلي من الوسائل الهامة في عروض مسرح الطفل وذلك كونها تعمل على جعل الطفل يتأثر بما يشاهده داخل العرض المسرحي.

التوصيات

1. يوصي الباحثان بضرورة إقامة ورشات تدريب تقام من قبل مختصين، لتطوير أداء الممثلين الذي يعملون في مجال عروض مسرح الطفل.
2. الاهتمام بنصوص المسرحية الخاصة بمسرح الطفل على اختلاف الفئات العمرية للأطفال، وذلك من خلال الاهتمام بكتاب مسرح الطفل لرفد مسرح الطفل بمادة تحمل أهداف وقيم المجتمع الذي يعيشه الطفل.
3. ضرورة توفير الإمكانيات الإنتاجية للارتقاء بالعمل المسرحي الخاص بالطفل، بما يؤدي إلى جعل هذا المسرح منبرا للارتقاء بالطفولة نحو حياة أكثر إشراقا.
4. الاستعانة بمصممي الأزياء الذين لديهم الخبرة في عمل الأزياء الخاصة بمسرح الطفل (الشخصيات الخيالية، الدمى الحيوانية) وذلك لعمق تأثير الأزياء والألوان على الطفل الذي يتأثر ويتفاعل بشكل كبير مع شكل الزي وألوانه.

المصادر والمراجع **Sources and references**

1. Zain Al-Abidin, Fathi, (2006). *Aesthetic Values in the Children's Theater,* (Proceedings of the second conference to activate the Children's Theater in Iraq, 11-13 / 4/2006, the Ministry of Culture, the Department of Cinema and Theater, the National Group for the Children's Theater, printed in the Press of the House of Cultural Affairs).

زين العابدين، فتحي، (2006): *القيم الجمالية في مسرح الطفل*، وقائع المؤتمر الثاني لتفعيل مسرح الطفل في العراق11-2006/4/13، وزارة الثقافة، دائرة السينما والمسرح، الفرقة الوطنية لمسرح الطفل، مطابع دار الشؤون الثقافية.

2. Al-Jurjani, Ali bin Muhammad bin Ali, (1986): *Definitions*, Baghdad: Press House of General Cultural Affairs.

الجرجاني، علي بن محمد بن علي، (1986): *التعريفات*، بغداد: مطبعة الشؤون الثقافية العامة.

3. Al-Kaabi, Fadhel, (2010). *The Cultural Entity of the Child,* 1st edition, (Al-Urwa alwuthqaa foundation.

الكعبي، فاضل. (2010): *الكيان الثقافي للطفل*، ط1،مؤسسة العروة الوثقى.

4. Al-Rubaie, Ali, (2012): *Imagination in Philosophy, Literature and Theater*, 1st edition, Amman: Safa House for Printing and Publishing.

الربيعي، علي. (2012): *الخيال في الفلسفة والأدب والمسرح*، ط1، عمان: دار صفاء للطباعة والنشر.

5. Al-Salem, Mustafa Turki, (2014): *Throwing in the theater*, 1st floor, Baghdad: Al-Fath Library for Printing, Reproduction, and Print Preparation.

السالم، مصطفى تركي. (2014): *الإلقاء في مسرح الطفل*، ط1، بغداد:مكتبة الفتح للطباعة والاستنساخ والتحضير الطباعي.

6. Asaad, Samia, (1988). *The Theatrical Character*, The World of Thought Journal, No.4, folder18.

أسعد، سامية، (1988): *الشخصية المسرحية*، مجلة عالم الفكر، العدد الرابع، مج18.

7. Alloush, Saeed, (1985): *ADictionary of Contemporary Arabic Terms*, 1st Floor, Beirut: Lebanese Book House - Casablanca Sushbras.

علوش، سعيد، (1985). *معجم المصطلحات العربية المعاصرة*، ط1، بيروت: دار الكتاب اللبناني، سوشبراس الدار البيضاء.

8. Bishr, Kamal. (2000): *Phonology*, Cairo: Dar Gharib for Printing, Publishing and Distribution.

بشر، كمال، (2000): *علم الأصوات*، القاهرة: دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع

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

كارلسون، مارفن، (2010): *فن الأداء (مقدمة نقدية)*، ترجمة منى سلام، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

10. Council, Coleen, (1996): *Signs of Theatrical Performance, Introduction to the Theater of the Twentieth Century*, translated by Amin Hussein, Cairo, Supreme Council of Antiquities Press.

كولين، كونسل، (1996). *علامات الأداء المسرحي، مقدمة في مسرح القرن العشرين*، ترجمة: أمين حسين، القاهرة، مطابع المجلس الأعلى للآثار.

11. Dior, Edwin, (1998): *The art of representation horizons and depths*, Chapter 1, Cairo: Ministry of Culture Cairo International Festival of Experimental Theater, Translated by Center for Languages and Translation - Academy of Arts.

ادوين، ديور، (1998). *فن التمثيل الأفاق والأعماق*، ج1، القاهرة: وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي، ترجمة مركز اللغات والترجمة أكاديمية الفنون.

12. Hayes, Gorodon, No date: *Acting and stage performance*,Translated by Mohamed Sayed, Egypt: Ministry of Culture.

هايز، جورودون، د.ت. *التمثيل والأداء المسرحي*، ترجمة: محمد سيد، مصر: وزارة الثقافة.

13. Hamada, Ibrahim, (1994):*Dictionary of dramatic and Theatrical terms,* the term play weather, Cairo, Anglo-Egyptian Library.

حمادة، إبراهيم، (1994): *قاموس المصطلحات الدرامية والمسرحية*، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية.

14. Hanoura, Ahmad Hassan, (1989): *Children's Literature*, 1st edition, Kuwait: Al Falah Library for Publishing and Distribution.

حنورة احمد حسن، (1989): *أدب الأطفال*، ط1، الكويت: مكتبة الفلاح للطباعة والنشر.

15. Harf, Hussein Ali, (2010): *A historical look at the stages of development of the children's theater experience in Iraq*, (Study), Baghdad: Children's Culture, a quarterly magazine on children's culture published by the Children's Culture House, second issue.

هارف، حسين علي، (2010): *نظرة تاريخية في مراحل تطور تجربة مسرح الطفل في العراق*، (دراسة)، بغداد: ثقافة الأطفال، مجلة فصلية تعنى بثقافة الأطفال تصدر عن دار ثقافة الأطفال، العدد الثاني.

16. Hassan, Muhammad Jabbar, (2007): *Age groups in the children's theater*, in the proceedings of the third conference to activate the children's theater in Iraq 16-18 / 4/2007, Baghdad, printed in the Press of the House of Cultural Affairs.

حسن، محمد جبار، (2007): *الفئات العمرية في مسرح الطفل في وقائع المؤتمر الثالث لتفعيل مسرح الطفل في العراق 16-18/4/2007*، بغداد، مطابع دار الشؤون الثقافية.

17. Hauzen, Wolfgang and others, (2000): *Physical training of the actor*, translated by: Burhan Shawi, Sharjah: Publications of the Department of Culture and Information.

هاوزن، وولفغانغ وآخرون، (2000): *التدريب البدني للممثل*، ترجمة: برهان شاوي، الشارقة: منشورات دائرة الثقافة والإعلام.

18. Hegel, (1978): *The Idea of Beauty*, Section 2, Translated by George Tarabishi T, Beirut: Dar Al-Taleea for Printing and Publishing.

هيجل، (1978): *فكرة الجمال*، القسم 2، ترجمة: جورج طرابيشي، بيروت: دار الطلائع للطباعة والنشر.

19. Kahila, Mahmoud, (2008): *Glossary of theater terms*, 1st floor, Cairo, Hala Publishing and Distribution.

كحيلة، محمود، (2008): *معجم مصطلحات المسرح*، ط 1، القاهرة، هلا للنشر والتوزيع.

20. Laland, Andrei, (2001): *The Philosophical Encyclopedia*, Vol. 2 (H-Q), 2nd Edition, The Arabization of Khalil Ahmed Khalil, Beirut: Aweidat Publications.

لالاند، أندريه، (2001): *الموسوعة الفلسفية*، المجلد. 2 (ح-ق)، الطبعة الثانية، تعريب خليل أحمد خليل، بيروت: منشورات عويدات.

21. Mahdi, Aqeel, (2010): *Raising creativity and its beauty in children's theater*, Baghdad: Children's Culture Magazine, The First Children's Culture Conference.

مهدي، عقيل، (2010). *تربية الإبداع وجماليته في مسرح الطفل*، مجلة ثقافة الأطفال، مؤتمر ثقافة الأطفال الأول، بغداد.

22. Elias, Mary, and Hassan, Hanan, (2006): *Theatrical Lexicography*, Concepts and Terms for Theater and Performing Arts, Beirut: Lebanon Library Publishers.

إلياس، ماري، وحسن، حنان، (2006): معجم مسرحي، مفاهيم ومصطلحات المسرح والفنون المسرحية، بيروت: ناشرو مكتبات لبنان.

23. Moore, Sonia, (1981): *Stanislavsky's Approach to Acting*, translated by: Ibrahim Hamada, Cairo: The Arab Center for Research and Publishing.

مور، سونيا، (1981): *مقاربة ستانيسلافسكي في التمثيل*، ترجمة: إبراهيم حمادة، القاهرة: المركز العربي للأبحاث والنشر.

24. Saleh, Saad, (2001). *The Ego-The Other (duplication of representative art),* Knowledge World Series, No. (274), Kuwait: The National Council for Culture, Arts and Letters - Political Press.

صالح، سعد، (2001). *الأنا - الآخر (ازدواجية الفن التمثيلي)*، سلسلة عالم المعرفة، رقم (274)، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الصحافة السياسية.

25. Schulz, Robert, (1983): *The Roots of the Scientific Story*, translated by Abdul Rahman Muhammad Raza, Baghdad: Journal of Foreign Culture.

شولز، روبرت، (1983): *جذور القصة العلمية*، ترجمة عبد الرحمن محمد رضا، بغداد: مجلة الثقافة الأجنبية.

26. Wahba, Magdy & Al-Mohandes, Kamel, (1984): *Dictionary of Arabic Terms in Literature and Language*, Beirut, Lebanon Library, 2nd edition.

وهبة، مجدي والمهندس، كامل، (1984). *قاموس المصطلحات العربية في الأدب واللغة*، بيروت، مكتبة لبنان، الطبعة الثانية.

27. warid, wayanfarid. No Date: *Children's Theater*,Translated by Mohamed Shaheen El-Gohary, The Egyptian General Organization for Authorship, News and Publishing.

وريد، ويان فريد، ب. ت: *مسرح أطفال*، ترجمة محمد شاهين الجوهري، الهيئة المصرية العامة للتأليف والأخبار والنشر.