# Characteristics of group performance in children's theater performances

Wissam Hamid Hassan
General Directorate of Education in Baghdad / Rusafa Third
Wisamhameed77@yahoo.com

**DOI: 10.31973/aj.v1i140.3609**

**Abstract:**

Child Theater is a theater that serves childhood، whether it is held by adults or young people as long as the goal is to entertain the child and entertain him and raise his knowledge and his feelings and movement، or intended to diagnose the child's roles and representative players and dramatic positions to communicate with adults or young. Theatrical dramas were his staff in the service of the formative images of the theater scene. The function given to the assemblies was to increase theatrical performance in terms of building events to reach the peak. The scenes of the groups were not only in the modern plays، but also extended their roots to the ancient Greek plays.

**Keywords**: characteristics, group performance, performances, children's theater.

# خصائص الأداء الجماعي في عروض مسرح الطفل

**م.م. وسام حميد حسن**
**المديرية العامة للتربية في بغداد/ الرصافة الثالثة**

**(مُلَخَّصُ البَحث)**

مسرح الطفل هو مسرح يخدم الطفولة سواء أقام به الكبار أم الصغار ما دام الهدف هو امتاع الطفل والترفيه عنه وإثارة معارفه ووجدانه وحسه وحركته، أو يقصد به تشخيص الطفل لأدوار تمثيليه ولعبية ومواقف درامية للتواصل مع الكبار أو الصغار. لقد كانت المجاميع المسرحية موظفه بخدمة الصور التكوينية للمشهد المسرحي ،فقد كانت الوظيفة المعطاة للمجاميع ترتقي بالعرض المسرحي من حيث بناء الأحداث لتصل إلى الذروة ، ولم تكن مشاهد المجاميع في العروض المسرحية الحديثة وحسب، بل امتدت جذورها إلى المسرحية اليونانية القديمة إذ كانت المجاميع تشكل محوراً اساسياً في بناء المسرحية.

**الكلمات المفتاحية:** الخصائص، الأداء الجماعي، العروض، مسرح الطفل

**مقدمة: introduction**

إن مسرح الطفل هو مسرح يخدم الطفولة سواء أقام به الكبار أم الصغار ، ما دام الهدف هو إمتاع الطفل، والترفيه عنه، وإثارة معارفه، ووجدانه، وحسه، وحركته، أو يقصد به تشخيص الطفل لأدوار تمثيلية، ولعبية، ومواقف درامية للتواصل مع الكبار، أو الصغار .

كانت المجاميع المسرحية موظفة بخدمة الصور التكوينية للمشهد المسرحي، فقد كانت الوظيفة المعطاة لها ترتقي بالعرض المسرحي من حيث بناء الأحداث، لتصل إلى الذروة، ولم يكن هذا الأمر في مشاهد المجاميع في العروض المسرحية الحديثة فحسب، بل امتدت جذوره إلى المسرحية اليونانيةُ القديمة، إذ كانت المجاميع تشكل محوراً أساسياً في بناء المسرحية، بل متطلباً أساسياً في بناء المسرحية لا يمكن تجاوزه في كتابة المسرحية عند كل من (اسخيلوس، وسوفوكلس، ويوربيدس ) .

ففي العصور القديمة كان الكورس يجسد أحداثاً تراجيدية بمفرده، ولكن ( شبس) ابتدع فيما بعد ممثلاً ليعطي الكورس راحه فاصلة . إن أغلب النصوص المسرحية قديما وحديثا تعكس اهتمام المخرجين بمشاهد المجاميع من ناحية الحركة، والصوت، والحضور المسرحي ذلك لما تعطيه المجاميع من تأثير في سير أحداث المسرحية، أما في عروض مسرح الطفل العراقي فقد اهتم هؤلاء المخرجون بمشاهد المجاميع في العروض المسرحية سواء أكانت موجوده في النص الدرامي أم مستحدثه بما تتطلبه ضرورات العرض المسرحي .

**نظرة عامة في نشأة المجاميع: An overview of the generation of aggregates**

إنَّ الإنسان البدائي الذي سعى من طريق وجوده على الأرض وعدّه جزءا من الطبيعة إلى وجود طريقه لمحاكاة الطبيعة من خلال الرقص، فقد أصبح الأداة الواصلة بينه وبين باقي الناس، وأفضل صوره يقرب بها محاكاته هي عن طريق تحوله إلى كاهن يعلم أفراد القبيلة العبادة عن طريق الرقص، للوصول إلى الآلهة التي كانت تتحكم بقوى الطبيعة وجعلها في خدمة الإنسان (سرحان، دون تاريخ: ١٤-١٥) (Sarhan, undated: 14-15). فقد سعى الإنسان إلى فك رموز قوى الطبيعة عن طريق المحاكاة الحركية والصوتية، وأول ما بدا بذلك تأديته الطقوس بالرقص، الذي كان يؤديه بمفرده محاكياً بعض أصوات الطبيعة، ثم تحولت الرقصات، وتأدية الطقوس شيئاً فشيئاً إلى ممارسات جماعيه يقودها الكاهن الذي يعلم الناس- وبشكل جماعات- تلك الطقوس، مستخدماً الحركات، والأصوات الملائمة لها محاولاً استخدام إيقاع موحد للوصول إلى تناغم حركي فيما بينهم، لتوحيد انفعالاتهم بصورة أداء تمثيلي، تنم عن حاجة هؤلاء الناس تجاه الهدف من تأدية الصلاة، وفي الوقت نفسه تعُد قيادة المجاميع بالحركة، والصوت (علي، ٢٠٠٤: ١١) (Ali, 2004:

11) . من هنا بدأت تكوين المجاميع، وأهميتها ولاسيما في المسرح الإغريقي، وقد أكدت كثير من الدراسات، والنظريات المسرحية أن المجاميع الإرشادية التي كانت تؤدي تلك الطقوس الدينية هي بداية التراجيديا، وأن بداية التراجيديا كانت بوساطة الكهنة ، بأن كانت تقام تلك الطقوس احتفالاً بالآلهة (ديونيسيوس)، فيذكر أرسطو في كتابه (فن الشعر) أن التراجيديا نشأت من رقصات (الديثرامبوس)*، التي كانت تقام لتمجيد الآلهة ديونيسيوس وتعظيمها ، من خلال أُناشيد ديثرامبية جماعية تؤديها مجموعة من كهنة المعابد قبل أن تنتقل إلى أُناس يستطيعون أداءها، وقد كان هؤلاء الناس يؤدون الرقصات بشكل جماعي بالإيماءات، والحركات تعبيراً عن مشاركتهم تلك القصص الأسطورية، التي تنقل مغامرات الآلهة مرتدين أزياء وأقنعة لإخفاء الفروق الفردية بين الشخصيات .

**الجوقة في المسرح الإغريقي : Chorus in Greek theater**

كانت الجوقة في المسرح الإغريقي عنصراً مهماً في سير الأحداث الدرامية، فكان لابد من تأثير الجوقة في ذهن المتلقي عن طريق سير الأحداث ومشاركتها الفعلية، لذلك وجد الباحث ضرورة دراسة تطورها، وأهميتها في المسرح عبر الأزمنة، لما تشكل من أهميه بوصفها أداة مهمة في توصيل المعلومة إلى المتلقي.

ففي المسرح الإغريقي كان أداء الجوقة للأناشيد والطقوس طريقة بدائية، بعد ذلك تطورت على يد شعراء الإغريق الغنائيين الأوائل، حتى مجيء (شبس) الإغريقي، الذي كان يجمع بين التمثيل والتأليف المسرحي، الذي جاء بمحاوره بين الجوقة والممثل ليجعل الحوار صراعاً وليس سرداً .

وقد عدَّ (ثيسبس) الحوار أساساً في الدراما وعلى الممثل أن يقوم بتقمص الشخصيات وتجسيدها سواء أكانت تلك الشخصيات آلهة أم ملوكاً أو أبطالاً، وبأسلوب درامي بعيدٍ عن السرد والوصف لأحداث المسرحية ، مما يعني أن دور الجوقة بدأ بالانحسار في المساحة الكبيرة التي كانت تشغلها في تلك الفعاليات . وعلى الرغم من استغلال الممثل الأول كانت المقطوعات الشعرية تؤدى بصورة جماعية بواسطة حوارات بين الجوقة والممثل، لكن مع ظهور الممثل الأول، وإشغاله الحيز المكاني في أحداث المسرحية ظلت الجوقة تشكل أداة مهمة، وإن تحولت عنها الأنظار قليلا، ولاسيما بعدما أضاف (اسخيلوس) الممثل الثاني للمسرحية، مما زادت مساحة الحوار فيها . ومع ذلك ظلت الجوقة تأخذ مكانة بارزة بل تتقاسم أدوار البطولة، أو تأخذ دوراً من أدوار الشخصيات الرئيسة في المسرحيات، لما لها من أهميه حتى كانت الأغاني التي تؤديها تشكل الأساس الذي يتطور منه الحدث الدرامي .

* **(الديثرامبوس) :** اول نوع للشعر الغنائي ينظمه الشعراء وتنشده الجوقة المكونة من خمسين فرداً، وبمصاحبة الناس في شكل حلقه حول الإله متخذاً موضوعه من أسطورة الإله .

وبعد مجيء الكاتب الإغريقي الآخر (سوفوكليس) بدأ انحسار وجود الجوقة وتناقص عددهم في المسرحية؛ ليؤدي ذلك إلى إعطاء مساحة واسعة في أداء الأناشيد والرقصات، وزيادة تأثيرها في وجود الممثل الثالث، الذي قدم الأحداث الدرامية . ومن هنا بدا تأكيد الحوار المسرحي بدلا من ترانيم الجوقة وأتاحتَ مساحة أكبر للصراع بين الأشخاص، وسمح بألوان من الحوادث المتنوعة (الاراديس، دون تاريخ: ١/٣٥) (Alarades, undated: 1/35) . وبعد مجيء (يوربيدس) تقلص دور الجوقة ولم يعد وجودها أكثر من قطع ديكورية، كما لم يعد لها ذلك الوجود الدرامي الفاعل في سير الأحداث أو التأثير فيها كما كانت عند (اسخيلوس، سوفوكلس) حتى مجيء (يوربيدس)، الذي قلَل وحجَم من شأن الجوقة في أحداث المسرحية، الذي تناول في موضوع مسرحياته معاناة الإنسان على خشبة المسرح .

وفي هذا يقول (شيللر) في مقدمته (عروس ميسين) ((إن التراجيديا القديمة برزت من الجوقة وعلى الرغم من ابتعادها تاريخياً ومع مرور الوقت عن الجوقة لكنها في الحقيقة انحدرت روحياً وشعرياً من الجوقة )) (مجموعة باحثين، دون تاريخ: ٥٩١) ( A group of researchers, undated: 591). لقد كان فعل (الجوقة) وعملها في سير أحدث المسرحية من أناشيد و أغاني ووجودها يتمثل الشيوخ أو النساء المسنات ، وقائد (الجوقة) الذي كان أما رجلاً عجوزاً أو صياداً أو عرافاً...الخ . وكانت (الجوقة) تمتلك الحكمة والعقلية العالية لأنها تمثل الرأي العام للناس ، وهي صاحبة القرار الصائب لتوجيه الخبرة والحكمة في خدمة البطل . " لقد وجدت الجوقة قبل أن توجد الشخصيات الرئيسة بوقت طويل ، وكان أفرادها يقومون بأداء الأناشيد والأغاني والرقصات على شرف الإله، وقد ظهرت ثلاث مجاميع غنائية هي :

أولاً: فرقة (ابولون) التي يتكون أفرادها من الأطفال .

ثانياً: فرقة(إلهة الفنون) التي يتكون أفرادها من الشباب .

ثالثاً: جوقة (ديونيسيوس) التي يتكون أفرادها من الرجال كبار السن؛ لأن كبر السن يدل على الحكمة، وامتلاك خاصية الإقناع لما لديها من آراء حكيمه " (سعود، ٢٠٠٨: ١٧) . (Saud, 2008: 17)

كانت الأغاني التي تؤديها الجوقة تحتل مساحه واسعة في بناء المأساة الإغريقية، فقد ذكر (أرسطو) أن المأساة تتكون في العادة من (افتتاحية أو مدخل قبل دخول الجوقة ودخيله وهو ما يقع بين نشيدين كاملين من أناشيد الجوقة، ومخرج وهو القسم الاخير من المأساة ويتكون النشيد من المجاز أي اول نشيد يلقيه الكورس ، والمقام وهو القسم الذي له أوزانه الخاصة واخيراً المناحة وهي الرثاء أو الشكوى التي يلهج بها الكورس والشخصيات معاً) (دريني، ١٩٦٥: ٥-٦) (Drini, 1965: 5-6). ( وفيما يتعلق بطبيعة الرقص في المأساة

كان يعد فناً كالموسيقى والشعر إذ لم يكن مجرد حركات مرحه للقدمين وإنما كان تعبيراً عن أفكار بواسطة الجسد البشري فرقص الجوقة كان في جوهره عملا تقليديا، وكانت برقصاتها تقوم بتصوير الكثير من الاحداث على خشبة المسرح ) (فردب، دون تاريخ: ٧٠) (Fardeb, undated: 70).

لقد كان المكان المخصص لأغاني ورقصات الجوقة هو (الاوركسترا) ( يعد أهم ما في خشبة المسرح الإغريقي الذي كانت الجوقة فيه تنتشر ضمن تشكيلات دقيقه) (فردب، دون تاريخ: ٥٩) (Fardeb, undated: 59). وقد كان الرقص يتطلب مهارة في استخدام الأرجل والذراعين . "الجوقة منها تزويد المتلقي والقارئ بمعلومات مسبقة عن الأحداث وتهيئة الجو العام ومتابعة سير الأحداث وإعطاء النصح والإرشاد وأغانيها التي تبعث التنفيس عن المتفرجين ومعرفة مكانة الشخصيات عن طريق استخدام الجوقة بالتعريف عن تلك الشخصيات وامتلاكها أيضا أناشيد وأغاني ورقصات للتعبير عن الأفكار ولسان حال المؤلف ثم إعطاء الممثل الفرصة لتغيير الزي والقناع والتعاطف مع شخصية البطل التراجيدي وعدم المشاركة في أعمال العنف"(سعود، ٢٠٠٨: ١٩-٢٠) (Saud, 2008: 19-20).

**المجاميع في المسرح الروماني : Aggregates in the Roman Theater**

وجود المجاميع في المسرح الروماني وفعاليتها والتي تتمثل في الرقصات والأناشيد والأشعار التي كانت تمارس في بعض المناسبات لغرض التسلية وأيضا للغرض الديني (إبراهيم، ١٩٧٠: ٤-٦) (Ibrahim, 1970: 4-6) . لذلك كانت تلك الأناشيد تؤديها بشكل جماعي مجموعة من الناس، الذين اعتمدوا تقديم القرابين والهدايا للآلهة لطلب الخير والبركة وطرد العيون الشريرة، وأن (خاصية الإنشاد الجماعي هي الفعالية الأساسية التي كانت تقوم بها المجاميع وأن هذه الأناشيد لم تكن ذو علاقه أو ارتباط مع مجريات الأحداث الدرامية في النصوص المسرحية الرومانية بل أنها كانت عباره عن أداة لشغل الفواصل التي تربط الأحداث المسرحية المختلفة) (الاراديس، دون تاريخ: ١/١٩٣-١٩٤) ( Alarades, undated: 1/193-194) . والمعروف أن المسرح الروماني يعدُّ امتداداً للمسرح الإغريقي، فقد اقتبس منه الكثير من المقومات والخصائص، مع استخدامه أشياء جديدة تبعاً لاختلاف المرحلة والعصر، ومنها دور المجاميع في المسرح الروماني، التي أخذ دورها ينحصر منذ المسرح الإغريقي، لولا وجود الكاتب الروماني (سينكا) الذي أبقى على دور المجاميع في بعض مسرحياته .

**المجاميع في العصور الوسطى :** Aggregates in the Middle Ages

لقد ظهر المسرح في العصور الوسطى في أحضان الطقوس الدينية ضمن فضاء الكنيسة المسيحية الكاثوليكية. وكانت النصوص الدرامية تقام بالمناسبات الدينية والفلكلورية

والوثنية ، وفي هذه الحقبة استثمرت القصص الإنجيلية وأحداثها الطقوسية والقداسية في توليد العروض المسرحية، التي تجسد الصراع بين ما هو دنيوي وآخروي، وصراع مريم والمسيح ضد الأهواء والشياطين. واستعان الممثلون بفنون حركية وملابس درامية خاصة، وإذا كان المسرح الروماني قد ارتبط بفضاء معمارية الإمبراطورية اليونانية فإن المسرح في العصور الوسطى ارتبط بفضاء درامي ديني طقوسي ، لا يخرج عن فضاء الكنيسة أو الكاتدرائية الإنجيلية ، أو الفضاءات الدينية ذات الديكور الديني الإنجيلي المعروف التي تجسد ثنائية الجنة والجحيم والأهواء وخطاب المعجزات والمقدسات الدينية. وأصبح يقوم به ممثل واحد يقوم بعملية التعليق والشرح أو التمهيد (حمداوي، الحوار المتمدن ٢٠٠٦) (Hamdaoui, civilized dialogue 2006).

فقد كانت هناك (مجموعات من المرتلين ينشدون وبطريقه المجاوبة أي عندما تنشد جماعه منهم السؤال ترد عليها جماعة أخرى بالجواب) (فردب، دون تاريخ: ٨٥) (Fardeb, undated: 85). ثم أن هناك مجموعة من الأناشيد والتراتيل تؤديها مجموعة من المصلين انفسهم . تميزت مسرحيات العصور الوسطى في أول الأمر بأنها كانت تقدم بلغة الصلاة، وكان يكتبها ويمثلها القساوسة والمرتلين(فردب، دون تاريخ: ٨٥-٨٦) ( Fardeb, undated: 85-86). لقد كانت الدراما المسيحية مجموعة محاولات لتمثيل حياة السيد المسيح ، والمجاميع كانت من الصبية والتمثيل يؤديه القساوسة. أما طبيعة الأناشيد فكانت تؤدى أما بشكل منفرد أو جماعي.

**المجاميع في عصر النهضة: Aggregates in the Renaissance**

ممكن أن نعدّ عصر النهضة هو نهوض لعصر الدراما في المسرح، الذي اختلف عن العصور الوسطى اختلافاً كبيراً، إذ امتازت أغلب عروضه بالطابع الديني نظراً لسيطرة الكنيسة، لذلك أصبح عصر النهضة أكثر واقعية واقتراباً من هموم ومشاكل المجتمع. كان أبرز كتاب العصر هو الكاتب المسرحي الكبير (شكسبير) الذي تناول المجاميع في بعض مسرحياته . لقد نال الصبية الممثلون الذين يلعبون ادوار النساء ، وكذلك الصبية المعينون في فرق مسرح الأطفال نالوا احتراماً على خشبة المسرح اليعقوبي* ، ويرجع ما مسجل عن تمثيل منشدي الصبية في مسرحيات المناسبات إلى القرن الرابع عشر إلا أنه في عامي(١٥٧٥-١٥٧٦) حصل صبية شارع (باول) على مسرح خاص بهم، واطفال مسرح (شابل رويال) مثلوا في أول مسارح (الرهبان السود) . وقد تعهد (جون ليلى) . (١٥٥٣ تقريبا- ١٦٠٦) بالكتابة لتلك الفرقتين منذ عام (١٥٨٢) إلى عام (١٥٩٠)، وقد دفعت

* العصر اليعقوبي : سمي هذا العصر بهذا الاسم نسبة الى عصر جيمز الاول ملك انكلترا (١٦٠٣-١٦٣٥) وفيه برز كتاب امثل شكسبير وبومنت وفلتشر وماسنجر وبن جونسن ووبستر وغيرهم .

جودة كتاباته بالمؤدين إلى آفاق جديدة. وشهد العقد الأول من القرن السابع عشر ذروة ازدهار فرق مسرح الأطفال عندما قام كل من (ديكر، مارستون، شابمان، ميدلتون، بيومونت) بالكتابة لهذه الفرق وبذلك طرح الأطفال تهديداً عبقرياً لمنافسيهم البالغين . وتطلبت المقطوعات المسرحية التي كتبت للأطفال مهارات بحثيه عن الإلقاء البلاغي، وكذلك قليل من الامتيازات مراعاة لأعمارهم وخبراتهم، ولكن الصبية في العصر اليعقوبي كانوا يؤدون ادوار الرذائل والأبطال المأسويين والقادة البطوليين ، وادواراً ذات تلميحات جنسيه كثيرة في مسرحيات تعالج السياسة والخداع والفساد بنفس حدة أي شيء كتب للمثلين البالغين فذاع صيت " سولمون بافي" (١٥٩٠-١٦٠٣) قبل وفاته، إذ ظهر في مسرحية "احتفالات القمر" (١٦٠٠) ومسرحية "المتشاعر" (١٦٠١) ونال مديحاً واسع النطاق لقدراته في تمثيل ادوار كبار السن . ويعد "ناثان فيلد" (١٥٨٧-١٦٢٠تقريبا) طفلاً معجزة آخر، فقد لمع في مسرحية "باسى دى امبوا " (١٦٠٤) ، واشتهر بالتمثيل المنبهر الذي حافظ عليه ومارسه بنجاح بعد سن البلوغ ، وقد فقدت في الغالب أسماء الفتيان الذين مثلوا مع الفرق، لكن يبدو أن شكسبير كان لديه لمرتين غلام ممتاز في الأداء، فكتب عن الغلام الأول عام (١٥٩٨ تقريباً- ١٦٠٢) قائلا " إنه ماهر في ادوار الفتيات الكوميديات وفي الميتياترو، أما عن الغلام الثاني (١٦٠٦ تقريبا – ١٦١٠) فهو غلام ماهر في أدوار النساء التراجيديات (لينارد، ٢٠٠٦: ٢٤٧-٢٤٨) (Leonard, 2006: 247-2148). أما الكاتب الآخر الذي امتازت كتاباته المسرحية بالخاصية الشعبية للمجاميع (كالدرون دي لابركا) "١٦٠٠-١٦٨١ " ومن أبرز مسرحياته (عمدة زالاميا) التي تحمل ذات الخصائص الشعبية لمسرحية (ثورة الفلاحين) لـ "لوب دي فيجا" تصور غضب الأسبان ضد الذين أساءوا إليهم بأهلهم وشرفهم، فكان الغضب نابعاً من الإحساس بالشرف والدفاع عنه، وقد مثلت المجاميع الفلاحية في مسرحية (عمدة زالاميا) للوقوف مع العمدة ليسترد شرفه ضد قائد المنطقة بعد أن اغتصب ابنته . إن ما يميز كتابات "كالدرون" هو موضوعاته التي تدور حول الشرف والقضايا الاجتماعية ذات المساس بواقع المجاميع الشعبية الكبيرة، وهي تحرضهم على الدفاع عن حقوقهم واستردادها (فرانك، ١٩٧٠: ٥٥) (Frank, 1970: 55).

**المجاميع في الكلاسيكية الجديدة: Aggregates in Neoclassicism**

في فرنسا اهتم كبار أعلام المسرح الكلاسيكي بالمسرح المدرسي، حتى أن رجال الكنيسة الذين أعلنوا رفضهم للمسرح وثاروا عليه وشنوا عليه حرب شعواء وجدوا في ممارسة هذا الفن في الحقل التربوي فائدة ومتعة. فهذا مثلا بوسوي (١٦٢٧-١٧٠٤) الذي كان عدوا لدودا للفن الدرامي يعلن في كتابه "خواطر وأفكار عن التمثيل" أنه ليس من الجائز منع المسرحيات الموجهة إلى الأطفال والشباب أو إدانتها ، مادامت تسعف الأساتذة في عملهم

التربوي، عندما يتخذونها تمارين تطبيقية وأنشطة فنية؛ لتحسين أسلوب ناشئتهم وتنظيم عملهم الدراسي ، وقد كتب جان راسين (١٦٩٩-١٦٣٩) تراجيديتين عن مواضيع إنجيلية وهما: إستير أتالي، الأولى في ١٦٨٩ والثانية في ١٦٩١م خصيصا لتلميذات معهد سانت سير نزولا عند رغبة مادام مانتونون ،وفي سنة ١٨٧٤ قدمت مدام أستيفاني دي جينليس (١٧٤٦-١٨٣٠) عرضاً مسرحياً خاصاً بالطفل في حديقة ضيعة دون شارتر بضواحي باريس ، وقصة العرض تعبيرية (بانتوميم) (حمداوي، ٢٠٠٧) (Hamdaoui, 2007). وإذا انتقلنا إلى إسبانيا فإن أول عرض مسرحي طفولي كان يحمل عنوان "خليج الأعراس " سنة ١٦٥٧ م، وقد قدم العرض بحديقة الأمير فرناندو ابن فيليبي الرابع ملك إسبانيا، وهو من تأليف الكاتب المسرحي الكبير بدرو كالدرون دي لاباركا الذي أنعش عصره الذهبي بالكثير من المسرحيات الممتعة والهادفة، وقد نشرت المربية الفرنسية الفاضلة (دوجينلس) كتاباً للأطفال وهو (مسرح للأشخاص الناشئين) سنة ١٧٧٩ وأتبعته في عام ١٧٨٢ بكتاب آخر "آديل وتيودور أو رسائل حول التربية"، وكتابا ثالثاً ذا أهمية خاصة في عام ١٧٨٤ هو "سهرات القصر منتصف الطريق، بل تصل إلى غايتها... إلى عقول أطفالنا" هذا، وقد أنشأت ميني هينز سنة ١٩٠٣م في الولايات المتحدة الأمريكية مسرح الأطفال التعليمي، ومن العروض الطفلية التي قدمتها هي: الأمير والفقير، والأميرة الصغيرة والعاصمة، ولم يظهر مسرح الطفل في روسيا إلا في سنة ١٩١٨ م وجل قصصه الدرامية غربية مثل: ملابس الإمبراطور والأمير والفقير، وهدف هذا المسرح إيديولوجي ليس إلا، يتمثل في إظهار بشاعة الرأسمالية وحقارة المحتكر. ويثبت مكسيم كوركي سنة ١٩٣٠ م هذا التوجه الإيديولوجي لمسرح الطفل بقوله: "ومن التزامنا بأن نروي لأطفالنا القصص بطريقة مرحة ومسلية، فالإلزام أن تصور القصص وتلك المسرحيات بشاعة الرأسمال وحقارة المحتكر. هذا أن مسرح الطفل لم يحظ بما حظي به مسرح الكبار من قيمة ومكانة وانتشار وتدوين وتوثيق، بل بقي مسرحا ثانوياً أو ظل على هامش مسرح الكبار إلى يومنا هذا. إذاً، فمتى سنهتم بمسرح الطفل؟ ومتى سنشرع في تدريسه في جامعاتنا ومعاهدنا ومدارسنا ؟ ولماذا لا نهتم بتدوينه وتوثيقه؟ ولماذا لا نشجع المبدعين سواء أكانوا من فئة الكبار أم من فئة الصغار على الإنتاج والتأليف والتنظير والإخراج؟! ونحن لا نطرح هذه الأسئلة الآن إلا بعد أن وجدنا مسرح الطفل قد تراجع كثيرا في عالمنا العربي ودخل طي النسيان والكتمان، وأصبح يعاني من الإقصاء والتهميش حتى داخل مدارسنا وجامعاتنا؟ فهل من يقظة جديدة لإعادة الاعتبار لهذا المسرح الطفولي الذي يعد أساس مسرح الكبار، وقد قيل سيكولوجيا أن الطفل أب الرجل(حمداوي، ٢٠٠٧) (Hamdaoui, 2007).

**خصائص الأداء التمثيلي للمجاميع :**

**Aggregate representative performance characteristics**

**١- الأداء الحركي : Motor performance**

إنَّ الأداء الحركي للمجاميع يحمل أهمية كبيرة جداً، وتكون حركتها تحت إشراف المخرج ولا تقوم باي حركه ارتجاليه قد تؤثر في العمل المسرحي، فهي تكون ذا ارتباط وثيق بحركة الشخصيات الأخرى، وكل ما يحمله العرض المسرحي من عناصر كانت سمعيه أو بصريه. ولا بد من الإشارة إلى أن الممثل هو الأصل في العرض المسرحي منذ القدم، فالممثل بدأ من حيث كانت الجوقة ليدخل معها في حوار، وترجع هذه الإشارة إلى ٥٣٥ ق.م، وهنا الإشارة إلى ثيسبس بوصفه ممثلاً أولاً يدخل في العرض المسرحي (عمايرة، الحوار المتمدن، ٢٠١٢) (Amayra, civilized dialogue, 2012)، لذا يجب أن يتحقق التوازن المادي والجمالي للمجاميع (هارف، مقابلة، ٢٠١٣) (Harf, interview, 2013)، أي التوازن الجسدي وهنا تأتي وظيفة المخرج ان يتحاشى وقوف المجاميع في صفوف متراصة أو في خط مستقيم؛ لأنه احادي وجامد وغير فني وبلا دلالات، بل استخدام الخطوط الدائرية والمثلثة واللولبية والمتغيرة وأحياناً العشوائية (الفوضى المنتظمة) بحسب طبيعة المشهد، ويوزع المجاميع على الخشبة مع مراعاة البعد الدلالي والجمالي والتوازي مع بقية الكتل والأغراض الموجودة على الخشبة، والانتباه إلى أن التوازن لا يعني التناظر الحاد أي أن يضع ممثل في اليمين وآخر على الخط نفسه في اليسار، أو يضع كتل بنفس الحجم والمساحة في زوايا متقابلة أو متوازنة . وهكذا لأنه شكل جاف بل يجب كسره قدر الإمكان دون تشويه وعدم وضع التوازن على نفس المحور، ويتم تمييز وضع شخصيه أو اكثر بواسطة الحركة عندما تنتقل بينما الكل ساكن أو أن تسبق شخصية مهمة مجموعة شخصيات حركية ويمكن رفعها . على مستوى أدراج أو رفوف بمنطقه قويه وسط المسرح أو مقدمة وسط الخشبة أو وضع جسماني مخالف للبقية، وان تتوجه أجساد الممثلين إلى الشخصية المحور مع النظر إليها، وحينما يعبر اثنان من الممثلين المنصة وهما يتكلمان، فعلى الممثل الموجود عند أعلى المنصة أن يمشي بسرعه أكبر من الممثل الموجود عند أسفل المنصة كي يكونا مكشوفين تماما للجمهور، و إذا كانا متجهين نحو باب الخروج فالشخص المتكلم يخرج أولا وفي حالة دخول عدد كبير من الاشخاص سوياً من مدخل جانبي، فعلى المتكلم أن يدخل أولا . أما من جهة التشكيل الحركي " وحيث يبنى الشكل على الحركة – حركة الممثل وعلاقته بالممثل الآخر والكتل الجماعية والعناصر التقنية – فقد يواجه المخرج أصعب الإشكاليات والمشاكل التي تعيق عملية التحويل، كأن يكون ضعف أداء الممثل في الجانب الصوتي أو الحركي، وقد لا يكون لبعض الممثلين القدرة

على السيطرة على أدواتهم التعبيرية" (كاظم، ٢٠٠٩) (Kazem, 2009). ويمكننا أن نبني على وفق هذا التحليل عنصرين من الاستجابة الجمالية، الأول ثابت وهو فعل استقبال التشكيل الحركي أي لحظة حضور المتلقي، والثاني متغير وهو القيم الجمالية والفكرية التي أعتمدها المخرج في تنظيم وأنشاء وتكوين عناصر التشكيل الحركي لصياغة العرض، وهنا تتعدد الأساليب باعتماد القيم التي يتبناها المخرجون فالعرض المسرحي يكتسب قوته في التأثير الفني من خلال أسلوبية محددة في وضع الميزانين الذي يعبر بطبيعته وشكلة التخطيطي وسرعة إيقاعه عن الفكرة بدقة .

إنَّ العملية الإبداعية للتشكيل الحركي تؤكد خصائص جمالية لها مرجعيات متعلقة بالفكر الفلسفي بلورها المخرج؛ كي تميز أسلوب عرض عن أخر وهذا التميز يندرج تحت عملية توظيف عناصر التشكيل المعبرة عن الأسلوب، إذ توظف وبصورة مبنية على منتج فني تعبيري الوحدات التكوينية لعناصر التشكيل بما يتلاءم وأسلوب المخرج . فالتشكيل الحركي هنا هو عبارة عن صور وأشكال وخبرات أعيد تشكيلها من جديد من خلال ارتباطها بالحياة العاطفية للفنان ورؤيته لواقعة، أو لجانب من هذا الواقع (عودة، موقع الكتروني) (Odeh, website). فضلا عن ضبط الإيقاع أي (الاتسام بالإيقاعية الحركية التي تشكل عنصر جذب وشد في مسرح الطفل لاسيما عند مصاحبة الموسيقى أو الغناء ) (هارف، مقابلة، ٢٠١٣) (Harf, interview, 2013). لذا على المخرج أن يكبح ميول بعض الممثلين إلى الخطاب المسرحي المباشر؛ أي تمثيل المشهد متوجهين إلى المتفرج مباشرة؛ لأنه يقلل من المسرحية ويخرج المتفرج من جو عرض المسرحية ويجعله يتلقى خطبة أو عظة. و تعدُّ الموسيقى والمؤثرات الصوتية من العناصر الفنية المكملة للإيقاع الصوتي في العرض المسرحي، إذ تسهم في إعطاء الجو المناسب والمؤثر للحدث المسرحي بما يحتاجه من موسيقى و أصوات لأحداث وأفعال كثيرة كأصوات الحيوانات، وأصوات الطبيعة مثل الرياح والمطر والعواصف، وأصوات المكائن وهي كثيرة جداً، وكذلك إعطاء الموسيقى المناسبة للحدث المسرحي من فرح وحزن وحب و أمل وغيرها، وبما أن المسرح يمتلك خصوصية في تقديم الموسيقى والمؤثرات المناسبة فيجب أن تكون فيها من الحرفة الفنية الكثير، والتي تتمثل في استخدام أجهزة خاصة تسمى أجهزة الصوت وهي على نوعين، النوع الأول: يوضع في غرفة السيطرة ويسمى مكسر الصوت، فضلا عن أجهزة التسجيل والبث وهي مختلفة منها المسجل بأنواعه ، أو الكرام (بالأسطوانة)، و مضخمات الصوت. والنوع الثاني: يوضع على خشبة المسرح أو صالة المشاهدين و يتمثل بمكبرات الصوت، وهي مختلفة الأشكال والتصاميم، والقوة الصوتية وتكون مرتبطة بغرفة السيطرة . ومن المؤثرات المهمة، صوت الأجراس، وصوت الانفجارات، والزجاج المحطم، والأمطار والبرق والرعد، و

منبه السيارة، و أصوات المحركات، و الأمواج، و الرياح، و الانهيارات، و أصوات الطيور والحيوانات، و أصوات الصراخ والبكاء، وغيرها كثير. والإشارة أيضا إلى التنوع والتلوين الحركي بحسب متطلبات الحوار المناط إلى المجاميع . أما عن تحقيق مبدا (الإشباع) البصري والحركي فهو أيضا عملية تكرار لتأكيد وتعميق الفكرة؛ فقد نجد أن بعض الحوارات والجمل لا تصل إلا من خلال التكرار، والغاية الرئيسة من التكرار هو التأكيد على أهمية الكلمة أو الجملة. فضلا عن تحقيق عنصر (التصوير التخيلي)، أي تفسير الصورة المسرحية بمعزل عن الزمن والحركة (الصورة الثابتة)، أي بعد أن أحكمنا مهارات الحصول على تركيبة واضحة و مرضية على خشبة المسرح فإننا على استعداد مع مخرجنا لوضع معنى في الصورة المسرحية، أي توضيح معنى و سمات الحكاية المروية و المصورة على المسرح؛ ليصبح العرض بداخله صورة و تخيل، و هذا هو ما يسمى بالتصور التخيلي .

**٢. الأداء الصوتي : Acoustic performance**

من الأدوات المهمة للإلقاء الصوتي التي يجب على مخرج العرض مرعاتها ما يسمى (بالإيقاعية) في أثناء الإلقاء والإيقاع الصوتي هو وحدات صوتية محسوبة زمنياً (هارف، مقابلة، ٢٠١٣) (Harf, interview, 2013). على اعتبار أن كل وحده لها إيقاعها الخاص بها ومدى ارتباطه بالوحدات الاخرى، لكن حتى لا تخرج تلك الوحدات عن محتواها الحقيقي والدلالي يجب أن تكون متصلة فيما بينها ؛ حتى لا تكون بمعزل عن الوحدات الأخرى فتفقد معناها . إذا كان نطق الألفاظ نطقاً سليماً ميزة مهمة وهي من عوامل حسن الأداء، فإن لإيقاع الجملة فعالية أشد وأكثر وقعاً وتأثيراً في التلقي، فإيقاع الجملة هو الذي يدفع باتجاه الإصغاء أكثر بكثير من إيقاع الألفاظ، اللفظ وحسن استعماله هو أمر مهم، لأن تأدية اللفظ من أولى واجبات الملقي .

و المقصود بإيقاع الجملة المحافظة على الميزة المعنوية والجمالية، وهذه الميزة مرتبطة بنوع الجملة . فإذا لم تكتب الجمل في نطاق الإيقاع الذي يحتويه الموقف أو الشخصيات والمكان وما إلى ذلك، فإن مشكلة المخرج في مزج الكل في إيقاع ونسق معين تكون مشكلة كبيرة . ثم الإيقاع أيضا يرتبط بالحوار ارتباطاً وثيقاً، فمثلاً يحاور ممثل ممثلا آخر واقف معه بالصيغة نفسها، فإيقاع العرض يحقق ما أطلق عليه (المسافة الجمالية)، والتي تدفع المتلقي في الصالة إلى أن يحرك أصابعه ويضرب بقدميه الأرض؛ ذلك أن الإيقاع يحرك فينا الإحساس بالمعنى وصولاً لعملية الفهم والإدراك، حينما يرتبط الإيقاع بالمعنى ارتباطاً حيوياً لأن الكلمات التي يستند اليه المعنى لا تنفصل عن أصولها الصوتية، ( والتلوين الصوتي) هو موسيقى الكلمات وتلوين جمال الصوت و المثابرة على اللهجة والحركة والتوقيت (جوردون، ١٩٩٩: ٤٥٧) (Gordon, 1999: 457). فتحقيق التنويعات

الصوتية في الطبقات الصوتية أو الشد الصوتية، وطبقات الصوت التي منها ( الطبقة الغليظة–الطبقة المتوسطة–الطبقة الحادة) ، وقدرة الممثل خارجياً تعتمد على مدى قدراته على تغيير حجم صوته وطبقة صوته، والمفروض أن الممثل المتوسط يمتلك بوضوح الثلاث طبقات الصوتية، مع مراعاة أن الطبقة الغليظة تختلف من ممثل إلى آخر، ويجب أن يكون عنده القدرة على اللعب بدرجة صوته من الإيقاع إلى الانخفاض بدرجاته المختلفة، بحيث يكون أقل صوت انخفاضاً يصل إلى المتفرج دائماً. وفى الواقع أنه كلما زادت قدرة الممثل في امتلاكه لطبقات صوتية كثيرة، كلما وصل إلى مستوى فني أعلى (مصراوي، موقع الكتروني) (Masrawy, website). أيضاً الإشارة إلى الأداء الصوتي غالباً وارتباطه بالموسيقى التصويرية أو المؤثرات الصوتية أو الغناء، كما يحدث في كثير من عروض مسرح الطفل والتي تعتمد الأغاني الجماعية ولاسيما في مشهد النهاية. فالموسيقى والمؤثرات الصوتية يعدان من العناصر الفنية المكملة للإيقاع الصوتي في العرض المسرحي، إذ تسهم في إعطاء الجو المناسب والمؤثر للحدث المسرحي، بما يحتاجه من موسيقى وأصوات لأحداث وأفعال كثيرة كأصوات الحيوانات، وأصوات الطبيعة مثل الرياح والمطر والعواصف، وأصوات المكائن وهي كثيرة جدا، وكذلك إعطاء الموسيقى المناسبة للحدث المسرحي من فرح وحزن وحب وامل وغيرها، وبما أن المسرح يمتلك خصوصية في تقديم الموسيقى والمؤثرات المناسبة فيجب أن تكون فيها من الحرفة الفنية الكثير، والموسيقي مطالب بعدم إغفال الحركة الديناميكية التي يستمتع بها الأطفال، وطابع المرح، وإعطاء الكلمة حجمها الصوتي، ومكانتها، وتناوب الصوت والنغم والغناء مع الأداء الموقع، مع مراعاة طابع البساطة في اللحن، بما يكفل تصور المعنى، والابتعاد عن التعارض، وتوخي التكرار، وتجنب الألحان المعقدة، والسلالم والمقامات الصعبة، واستلهام الموسيقى العربية الأصيلة، وتبسيط ألحانها بما يكفل أداءً موسيقياً متكافئاً مع الكلمة، ليعطي الأغنية الموجهة للطفل طابعها، ويجعلها وسيطاً موضوعياً لهدفين مزدوجين : تربوي في إطار المران وإثراء الحس الموسيقي، وثقافي من خلال المعلومة والقيمة والفكرة التي يراد إيصالها، فضلاً عن دورها اللغوي الذي يمكن أن تؤديه بيسر وسهولة (شبكة المعلومات العالمية) ( Global Information Network). ولابد من الإشارة إلى موضوع التزامن (الصوتي – الحركي)، أي ارتباط الاداء الصوتي بالأداء الحركي، فلا يمكن فصل الحركة عن الصوت الا في عروض البنتوميم فالحركة والصوت أحدهما مكمل للآخر، وهذا ما يسمى بالوحدة والتجانس (عبد الرزاق، عبد الحميد، ١٩٧٩: ١١) ( Abdul Razzaq, Abdul Hamid, 1979: 11). فلابد من توافر الوسائل لدى الممثلين ليخلقوا وحدة بين عناصر الدور شكلاً ومضموناً، كالوحدة بين الصوت والجسم والتعبير، و أن تكون تلك العناصر متماسكه فيما

بينها . والشيء الآخر في أداء المجاميع هو التوقيت أو التزامنية، وهي علاقة الأداء بالزمن، ليس المقصود بالزمن الأوقات التي نعيشها كالساعات والدقائق وغيرها فقط، و إنما هناك أوقات أخرى مثل مراحل الشمس أو القمر أو دقات القلب(جوردون، ١٩٩٩: ٦٩) (Gordon, 1999: 69) . وحتى تغير الفصول الأربعة، فكل عرض مسرحي لديه وقت يحمل خصوصية ذلك العرض، فضلا عن التزامنية وبما أن المَشاهد هي وحدات متجزئه فلا يجب الفصل بينهما بأوقات زمنية طويلة، ولاسيما في عروض مسرح الطفل لأن الطفل لا يعرف سوى أن المَشاهد يجب أن تكون متصلة فيما بينها، ولا تحدها فواصل ممكن أن تشتت عنده الانتباه أو تبعده عن معنى المسرحية الحقيقي، فيظن أنه يشاهد عدة مسرحيات في آنٍ واحد، أو تخرجه من حالة الاندماج والتشويق، وهما عنصران أساسيان في مسرحيات الأطفال.

**المصادر المراجع:**


ابراهيم، سكر (١٩٧٠): الدراما الرومانية، دار الكتاب العربي، مصر.

الاراديس، نيكول، المسرحية العالمية، ج١، ترجمة: عثمان نويه.

جوردون، هايز (١٩٩٩): التمثيل والاداء المسرحي، تر: محمد سيد، ا لمجلس الاعلى للاثار.

حمداوي، جميل (٢٠٠٧): تاريخ مسرح الطفل، ديوان العرب،٤ نيسان (أبريل) http://www.diwanalarab.com

دريني، خشبه (١٩٦٥): أشهر المذاهب المسرحية، وزارة الثقافة والارشاد القومي، مصر.

سرحان، سمير (دون تاريخ): مبادئ علم الدراما، مركز الشارقة للإبداع الفني، دائرة الثقافة والاعلام.

سعود، غازي حمود (٢٠٠٨): خصائص الاداء التمثيلي للمجاميع في عروض المسرح العراقي، رسالة ماجستير، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، قسم الفنون المسرحية.

شبكة المعلومات العالمية (٢٠١٣): ادب الاطفال مدخل للتربية الابداعية، جامعة ام القرى.

عبد الرزاق، اسعد، عبد الحميد، سامي (١٩٧٩): فن التمثيل، قسم الفون المسرحية، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، مطبعة جامعة بغداد.

علي، ليلى محمد (٢٠٠٤): أداء الممثل في مونودراما المسرح العراقي، رسالة ماجستير، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة.

عمايره، منصور، الممثل المسرحي الذات والاداء والمعرفة، الحوار المتمدن،٢٠١٢/٩/١١ http://www.ahewar.org

عوده، عبد الكريم عبود، وجهات نظر جمالية في تحليل التشكيل الحركي للعرض المسرحي، جامعة البصرة، كلية الفنون الجميلة، http://kenanaonline.com/users/kreem/posts

فرانك. م. هوايتنج (١٩٧٠): المدخل الى الفنون المسرحية، تر: كامل يوسف وآخرون، القاهرة – نيويورك، دار المعرفة بالاشتراك مع مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر.

فردب، ميليت، وبنتلي (دون تاريخ): فن المسرحية، ترجمة: صدقي خطاب، بيروت، دار الثقافة.

كاظم، زهير (٢٠٠٩): اشكالية التأويل من التصورات الذهنية الى الصور المادية في العرض المسرحي، بحث، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، قسم الفنون المسرحية، بغداد.

لينارد، جون، وماري لوكهارست (٢٠٠٦): المرجع في فن الدراما، تر: محمد رفعت يونس، القاهرة، المجلس الاعلى للثقافة، العدد١٠٠٤، ط١.

مجموعة باحثين (دون تاريخ): نظرية الأدب، عدد من الباحثين السوفييت المختصين بنظرية الادب والادب العالمي، تر: جميل نصيف التكريتي.

مصراوي، عوامل انتاج المسرحية، http://www.masrawy.com/ketabat

هارف، حسين علي (٢٠١٣) مقابله اجراها الباحث في بغداد، قسم التربية الفنية، كلية الفنون الجميله،٣١/ شباط.