Fnon Al-Rafidayn Journal

Journal homepage: https://www.iasj.net/iasj/journal/453
ISSN: 2960-1703 (Online), ISSN: 2960-169X (Print)
Open Access Full Text Article
Vol:1, Issue: 4

The kinetic significance of groups in children's theatre performances

Mohammed Ali Ibrahim Al-asadi [1,a]

1 General Directorate of Education of Wasit Governorate, Wasit, Iraq.

a Corresponding author: e-mail: moibrahim@uowasit.edu.iq

Received: 15 November 2024 Accepted: 23 December 2024 Published: 31 December 2024

Abstract:

The movement of representative groups in contemporary theater sometimes comes in the construction of theatrical events and bringing them to the level of the interceptive climax in the structure of the theatrical show, and this contribution comes from the function given to these groups and their kinetic connotations in representing situations where the collective impact is stronger than the individual impact, some international directors have paid clear attention to the semantic movement of representative groups, because the recipient receives the kinetic connotations that the theatrical show highlights, and thus it forms an effectiveness in influencing the recipient, so children's theater was not far from the influence of representative groups from the system of the show and the special text for children, as those groups worked to excite the recipient of children with dramatic situations, so the research sheds light on the statement of the kinetic connotations of groups in children's theater shows.

Keywords: Connotation, Movement, Groups, Show, Children's theater.

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

الدلالة الحركية للمجاميع في عروض مسرح الطفل

محمد علي ابراهيم الاسدي[1]

الملخص:

حركة المجاميع التمثيلية في المسرح المعاصر أحياناً تأتي في بناء الأحداث المسرحية وإيصالها إلى مستوى الذروة الاعتراضية في بنية العرض المسرحي، وهذه المساهمة تأتي من الوظيفة المعطاة لهذه المجاميع ودلالتها الحركية في تمثيل مواقف يكون التأثير الجمعي اقوى من التأثير الفردي ، فأن بعض المخرجين العالميين أهتموا بالحركة الدلالية للمجاميع التمثيلية اهتماما واضحاً، لان المتلقي يستقبل الدلالات الحركية التي يسلطها العرض المسرحي، فيتشكل لها فاعلية بالتأثير على المتلقي، فلم يكن مسرح الطفل بعيداً عن تأثير المجاميع التمثيلية من منظومة العرض والنص الخاص للأطفال ، فقد كان تلك المجاميع تعمل على اثارة المتلقي من الاطفال بالمواقف الدرامية، لذا البحث يسلط الضوء على بيان الدلالات الحركية لمجاميع في عروض مسرح الطفل.

الكلمات المفتاحية: الدلالة، الحركة، المجاميع، العرض، مسرح الطفل.

مقدمة:

القدرة المعرفية التي يمتلكها الانسان بتلقي العلامات والاشارات التي يسلطها العرض المسرحي من دلالات بالحركية ذات علامات ايقونة او رمزية بأبعاد (فكرية وجمالية واجتماعية) عن طريق خشبة المسرح ، فيتشكل لها فاعلية بالتأثير على المتلقي ، وكذلك ايضا يمكن ان يحفز العرض المسرحي او يساهم في تنشيط الإحساس بالانتماء إلى بيئة العرض او الجو العام للعرض او بيئة الاحداث الدرامية و الى العالم الاخر(التمثيل) التجسيدي الذي يشاهده المتلقي ، بحيث يكون المتلقي عنصرا فعالا مستقبلا الى الدلالات الحركية الناتجة من الفعل التجسيدي للتمثيل، أو يشارك في الارتقاء بالعرض المسرحي بالانسجام والتوافق على ما يتم أرساله، لكونه(العرض) يقوم بتقديم الصراع بقضايا ذات طراز فني ومسرحي يبدئ من النص اولا ثم فيما بعد عن طريق العرض وعناصره البصرية والسمعية ، والتي لها علاقة بالفكر الانساني وما يحيط به من تأثيرات اجتماعية وفكرية ونفسية وثقافية .

فقد تساهم حركة المجاميع التمثيلية في المسرح المعاصر أحياناً في بناء الأحداث المسرحية وإيصالها إلى مستوى الذروة الاعتراضية في بنية العرض المسرحي، وهذه المساهمة تأتي من الوظيفة المعطاة لهذه المجاميع ودلالتها الحركية في تمثيل مواقف يكون التأثير الجمعي اقوى من التأثير الفردي اذ أعطى كل مخرج وفقا لأسلوبه وظيفة معينة للمجاميع في العرض المسرحي.

فلم يكن مسرح الطفل بعيدا عن تأثير المجاميع التمثيلية من منظومة العرض والنص الخاص للأطفال ، فقد كان تلك المجاميع تعمل على اثارة المتلقي من الاطفال بالمواقف الدرامية ، فحملت المجاميع على عاتقها ان تقدم المتعة والرقص والتسلية الى الاطفال لأنها تكون تكتلات بشرية تحمل عنصر المتعة البصرية والمتعة السمعية كونها تكون فاعلة بكل منظومة العرض ، ومن هنا جاءت مشكلة البحث التي تتمحور في السؤال التالي :

ما هي الدلالة الحركية للمجاميع في عروض مسرح الطفل؟

أهمية البحث والحاجة إليه :

تكمن اهميه البحث الاتي :

عن الدلالية لحركة المجاميع التمثيلية في العروض مسرح الطفل والمستوى الذي يحقق من حضور تلك المجاميع على خشبة المسرح ، أذ يتطلب حضور تلك الاعداد التوزيع الجمالي والفني والبصري لها على الخشبة والذي يعكس وظيفتها الدلالية على اساس ان الشكل يعبر

[1] مدرس/ المديرية العامة للتربية في محافظة واسط - العراق

عن المضمون او يعكسه او يفصح عنه ، ويمكن حصر مسوغات الحاجة الى البحث في انه يفيد المتخصصين في المجال المسرحي ، ويشكل البحث توثيقا" لعروض المسرح الطفل التي تناولت المجاميع بمنظومتها التكنيكية للعرض والنص.

هدف البحث:

يهدف البحث الى: التعرف على الدلالة الحركية للمجاميع في عروض مسرح الطفل

حدود البحث .

- **الحدود المكانية:** الجمهورية العراقية / بغداد / وزارة الثقافة دائرة السينما والمسرح ، الفرقة القومية للتمثيل / مهرجان الوطني لمسرح الطفل / مسارح مدينه بغداد.
- **الحدود الزمانية** :٢٠٠٨م.
- **الحدود الموضوعية:** العروض المسرحية ذات الدلالات الحركية للمجاميع في مسرح الطفل في مهرجان الوطني لمسرح الطفل دورة الراحل قاسم محمد.

تعريف المصطلحات.

١. الدلالة

اللغة :(دل) "دلالة ودلولة ودليلي الى الشيء وعليه : رشده وهواه " (اليسوعي، ١٩٦٠، صفحة ٢٢٠)، وكذلك جاء في لسان العرب حول معنى الدلالة بانها :"(دلَ) على الشيء يدله دلاً ودلالةً ، فاندلَ: سددهُ إليه ودللنه فاندَلَ والجمع أدله وإدلاء والاسم الدَلالة او الدِلالة" (منظور، د.ت، صفحة ١٠٠٦)، وكذلك جاء تعر الرازي لغةً بأنها " الدليل اي ما يستدل به ، والدليل : الدال ، وقد دله على الطريق اي يدله" (الرازي، ١٩٨١، صفحة ٢٠٩).

اصطلاحاً: قد عرف (علم الدلالة) على انه " هو اللفظة التقنية المستعملة للإشارة الى دراسة المعنى، وليس هناك اتفاق عاماً حول طبيعة المعنى وجوانبه التي يمكن ان يشملها علم الدلالة او الطرق التي يوصف بها المعنى" (بالمر، ١٩٨٥، صفحة ٣).

كذلك عرف (أديث كيروزويل) الدلالة على أنها "العلامة التي تربط بين الصورة الحركية (الدال) والمفهوم الذهني (المدلول) وتعتمد هذه الرابطة على وجود (علامة) تكسب الدال والمدلول صفة تحيلها الى حقائق معينة مرتبطة بذهن المتلقي" (كيروزويل، ١٩٨٥، صفحة ٢٩٧).

أما (جومسكي) فيعرّفها على انها "ذلك العلم الذي يهتم بالمعنى وهو الجزء الثاني في اللغة، أما الجزء الأول فهو الشكل" (جومسكي، ١٩٨٧، صفحة ١٥٥).

التعريف الاجرائي : هي المعنى (المدلول) الكامن في الشكل (الدال) المطبق بين الصورة التجسيدية للشكل مع الصورة التطبيقية للعرض.

٢.الحركة :

هناك مفاهيم اخرى تتماهى مع مفهوم الحركة دلالياً مثل: الصيرورة، التغير، التحول، التبدل، السيلان، والجريان (...) فهناك وشائج لا يمكن انكارها بين هذه المفاهيم وبين مفهوم الحركة.

لغةً: وردت كلمة (الحَرَكَة) في مختار الصحاح على "انها ضد السُّكُون و(حَرَّكَه فَتَحرَّك) وما به (حَرَاك) أي حرَكَة" (القادر، ٢٠١٧، صفحة ١٣٢).

كما وردت في معجم الوسيط : (حَرُكَ) حَرْكاً، وحَرَكةً: خرج عن سُكونه. و(حَرَّكه) اخرجه عن سكونه.(الحرَكة) في العرف العام: "انتقال الجسم من مكان إلى مكان آخر أو انتقال اجزائه كما في حركة الرّحي" (الزيارت، د.ت، صفحة ١٦٨).

اصطلاحاً: عرفها سليمان بأنها : "حالة نقيض السكون. وفي الحركة توجد الحياة وتعبر عن حياة. كما أنها استمرار للحياة" (سليمان، ١٩٦٩، صفحة ٢٨).

وما يخص حقل المسرح قد جاءت جملة من التعاريف الاصطلاحية التي تخص الحركة على المسرح فقد نجد بعض هذه التعاريف ومن اهمها:

يعرّفها (أؤوكسنفورد) على انها "لا تعني فقط انتقال جسم الممثل من مكان لآخر، بل تعني جميع الإيماءات والإشارات والتصرفات الناتجة كأفعال وردود أفعال عن عواطف الشخصية والظروف المحيطة بها" (أؤوكسنفورد، ١٩٨١، صفحة ١٢).

أما (دين) فيعرّفها على النحو الآتي "صورة المسرح في حالة الفعل" (دين، ١٩٨٢، صفحة ٢٧٥).

٣. التعريف الإجرائي للحركة على المسرح : هي كل انتقال وتحرك على خشبة المسرح بزمن معلوم ومكان معلوم ، ويتم رسم تلك الحركة من اجل تحقيق اثبات كل العلامات والاشارات من قبل الممثل وجسده من العلامات الفظيه في بنية النص الى علامات سمعية وبصرية مجسدة على الخشبة ، تحمل مدلولات فكرية واجتماعية وجمالية.

١. المجاميع.

اللغة: عرفها بدوي : " جوقة : اجواق الجماعة من الناس الفريق من الناس يؤدون عملا فنيا غنائيا موسيقيا مشتركا جوق غناء او انشاد" (محمود، ١٩٩١، صفحة ٢٩٦) .

اصطلاحيا : عرفها حمادة : " مجموعة من المغنين او الراقصين ، او الصامتين ، او المعلقين تؤدي وظيفتها مجتمعة او تفاريق . وتشترك الجوقة في التمثيل : بتعليقها على الاحداث ، او بتحاورها مع الممثلين ، او بصمتها المعبر " (حمادة، ١٩٧١، صفحة ١٢٤).

اجرائياً: هي مجاميع او مجموعة من الشخصيات التي يتعامل معها المخرج المسرحي والتي لها وظيفة معينة او عدة وظائف في العرض المسرحي والتي ترافق الممثلين الرئيسين.

٢. مسرح الطفل: عرفهُ (السالم) على انهُ " العمل المسرحي الموجه للأطفال الذي يراعي متطلبات خصائصهِ العمرية محتوى وتعبيراً ودلالة ، ويهدف الى غاية جمالية وتربوية وتثقيفية " (السالم، ١٩٩٦، صفحة ١٣).

عرفهُ (وارد) بأنهُ " المسرح الموجه الى الاطفال ابتداءاً من سن السادسة حتى ما بعد الثانية عشرة بقليل " (وارد و.، ١٩٨٦، صفحة ٤٦).

الاجرائي: وهو مسرح يقدم العروض الموجهة لجمهور من الاطفال ، يقوم بأداء ادوارهِ مجموعة من الممثلين الاطفال او الكبار من اجل المتعة والفائدة التربوية والجمالية ، والذي عن طريقهِ يستطيع الطفل التفاعل مع زملائهِ الممثلين والتخلص من الخجل والانطواء .

٦. تعريف الاجرائي للمجاميع في مسرح الطفل: هي مجموعة من الممثلين الذين يأدون حركات تمثيلية بتناسق وانسجام وفق حركات مدروسة ومحسوبة حركين وفق دلالتها التربوية والجمالية والفنية ، غايتها تكون وفق هدف السامي لمسرح الطفل بان يكون ترفيهي تربوي تعليم .

الاطار النظري

المبحث الأول: الحركات في المسرح

الحركة كفن هي نوع من تحقيق التناغم، وهي فعل إشاري أو إرسالي يتأسس من دافع نفعي او نفسي وهي تلك الدافعية التي تتجاوز الية الحركة البسيطة فقد عرف الانسان منذ القدم جوانب عملية كثيرة من الفيزياء وقد كانت أبرزها في مجال الحركة. (الجواهري إ.، ١٩٧٧، صفحة ٤٣٦) إذ كانت الدافعية للحركة قديما نابعة من تأسيس مجموعة بواعث نفسية تمنح الممثل القابلية على التحرك باتجاه شيء معين لتنفيذ فعل حركي ومع التطور الحاصل حدثت" التطورات الميكانيكية في الصيد نفسه ذات أهمية خاصة بالنسبة لتاريخ العلم، فالرمح وعصا القذف، واللوح المرتد، والمقلاع، وغيرها ما هي الا امتدادات متعاقبة لفن قذف العصا والاحجار. اما اختراع القوس فقد كان أكثر اتقانا وأعمق دلاله على امكانيات المستقبل، ويبدو ان هذا الاقتراع يرجع الى الجزء الأخير من العصر الحجري القديم " (الالوسي، ١٩٨١، صفحة ١٤٦)، ثم اتخذ الأسلحة البدائية كالهراوة والرمح والسهام والقوس وقام بدحرجة الحجارة الكبيرة من مكان عالٍ على إعدائه وعلى الحيوانات المفترسة. وكذلك اتخذ الادوات من الحجارة الكبيرة فجرها ونقلها من مكان لآخر او رفعها على سطح ترابي مائل الى الاماكن العالية، كما حدث في صنع اهرامات المصريين القدماء، وتعلم كيف ايقاد النار لطهو الطعام ولدفء ولأثاره الكهوف التي سكنها ولتنفير الوحوش منها. (عمر، ١٩٨٤، صفحة ١٢٥) ومنذ ذلك "الوقت السحيق عرف العتلة في أشكالها المختلفة كالأسفين والمجذاف والشادوف والمجرفة والميزان، كما عرف المطرقة والاوزان، وكلها تصنف اليوم تحت عنوان الآلات الميكانيكية البسيطة. أي انه لمس عمليا مفهوم الحركة قبل أن ينتقل به الى المعالجة الفكرية النظرية " (الالوسي، ١٩٨١، صفحة ١٤٦). وهنا يمكن

تحديد اتجاهين رئيسيين في ميكانيك العصور القديمة والوسطى، كما يمكن متابعة هذين الاتجاهين خلال مراحل تطورها، حتى بدأت تنفصل فيها المفاهيم الأساسية عن الفلسفة في القرن السابع عشر:

١- الاتجاه الأول: وهو اتجاه نظري حيث ينطوي تحت هذا الاتجاه الدراسات الفلسفية التي تتعلق بالزمان والمكان والحركة والمادة والطرائق المستخدمة في علم الفلك ودراسة التوازن على أساس الطرائق اليونانية للبديهيات الهندسية.

٢- الاتجاه الثاني فهو الاتجاه الحرفي المهني بشكل عام، أي الميكانيك التقني الذي يستند على الاساس التطبيقي والذي يفسر نتائج عمل الآلات البسيطة. (م.م. روجانسكاي، ٢٠١٠، صفحة ١٧)

أهمية الحركة: إن للحركة أهمية كبيرة حيث نرى أنها" (الطائي، ٢٠١٥، صفحة ١٣).

١ - تساعد على تطوير أو تنمية القدرات البدنية والمهارية والنفسية.

٢- تحقيق مستوى مهاري وفق تكنيك معين وتختلف الحركات طبقا لنوع المهارة المراد تطبيقها.

٣- أصبحت الحركة جزءاً اساسياً مكملا لعمل العملية التربوية عن طريق دروس التربية.

٤- لا يمكن اتقان الحركات وأداؤها بشكل صحيح إلا بعد اتقان الفرد للحركات الاساسية.

أقسام الحركة:

إن الحركة تتطور مع تطور الإنسان، فالحركات الأولية التي يؤديها الطفل مثل الجلوس والزحف والوقوف والمشي هي حركات اساسية يؤديها الطفل ثم تتطور مع تطور نضج الطفل الى الكبر، وتقسم الحركة على أساس النفس حركي الى ستة مستويات وهي: (احمد، ٢٠١٧، الصفحات ٢٢-٢٣)

١-الحركات الانعكاسية: تعد الحركات الانعكاسية حركات الإرادية من حيث طبيعتها، وتبدأ بالظهور منذ ولادة الجنين، وتنمو مع نمو والنضج للطفل، ومن اشكالها، (الحركات الانعكاسية الموضعية والمنعكسة بين الشوكية، المنعكسة فوق الموضع الشوكية).

٢-الحركات الأساسية: تعد هذه الحركات حركات فطرية تمثل الاساس للحركات المهارية الاساسية الخاصة بكل لعبة، ومن امثلة هذا النوع الحركات الانتقالية والحركات غير الانتقالية والحركات اليدوية.

٣- القدرات الحركية: تمثل كافة الوسائل الإدراكية عند المتعلم والتي بموجبها تستقبل المثيرات في الوحدات الحركية ومن ثم نقلها للمراكز العقلية في الدماغ. ومن أشكالها اجهزتها في الدماغ هي الاجهزة الخاصة بالتميز الحركي والتمييز البصري والتمييز السمعي اللمسي والقدرات التوافقية.

٤-القدرات البدنية: وهي القدرات التي تعبر عن النمو البدني الذي يحدث لمكونات اللياقة البدنية عند نمو الاجهزة الحيوية في الجسم والتي يختلف استعمالها في الاداء المهاري للحركات ومن امثلتها التحمل والقوة العضلية والمرونة والرشاقة.

٥- الحركات المهارية: وهي الحركات التي يتم استخدامه لتنفيذ المهارات البسيطة والمهارة المركبة والمعقدة.

٦- لغة الاتصال الحركي: يضم هذا النمو الحركي أشكال متعددة للحركات الاتصالية والتي تبدأ بالحركات التعبيرية والقومية وتستمر الى حركات الرقص الحديث والبالية.

أنواع الحركة المسرحية:

إن اصطلاح النوع وهو مصدر يحدد الأصناف كل الأشياء وان انواع الحركة يقصد بها هي أصناف الحركات وبما أن الحركة تتبدل وتتغير وفقاً لتغيرات البيئة ومصادر قد استنبطها لذا أصبح من البديهي أن يكون هناك تنوع في الحركة وتحدد الحركات بالأنواع الآتية. (الحميد ب.، ١٩٨٠، صفحة ٤٤)

١- الحركة الاضطرارية: وهي الحركة التي يرسمها المؤلف كجزء لا يتجزأ من الفكرة أو الهدف او الحدث كما يحدث في مشهد سقوط المنديل في مسرحية (عطيل) ل(شكسبير) ومن جانب آخر لا يكون المخرج ملزماً بكل مايضعه المؤلف بين اقواس إذ ان بعض المخرجين يشطبون الاقواس منذ القراءة الاولى للنص ليضعوا بدلها اقواساً جديدة ترتبط ببنية تص المخرج حتى تستقر بشكلها النهائي في نص العرض.

٢. الحركة الانعكاسية وهي ترجمة فعلية تتصل اتصالاً مباشراً بعامل الشعور وقد يتعمد المخرج في إخفاء مشاعر صادقة لشخصية البطل أمام البطلة غير أن الحركة تكشف هذا الإخفاء والعكس يحدث حينما يخص البطل مشاعره السلبية أمام البطلة أو العكس فأن حركتهما تكشف كل خفي مثل حالة نفور (هاملت) من والدته عندما اكتشف سر خيانتها لأبيه مع عمه.

وعلم النفس الحديث قد قام على ثلاثة أنماط من ردود الفعل بالنسبة لتلك المثيرات التي لها علاقة مباشرة بالحركة الانعكاسية وهي: (غالاوي، ١٩٧٠، صفحة ١٨٨)

أ- ردود فعل باتجاه هذه المثيرات التي تتمثل باللحظات الحاسمة (لمكبث) اتجاه الساحرات وترجمة ردود أفعاله الى حقيقة بعد ان كانت وهما في مخيلة الليدي (مكبث) في مسرحية (مكبث) لشكسبير.

ب- ردود فعل ضدها، التي تتمثل بلحظات الحسم التي أقدم فيها أوديب على قتل أمه (جوكاستا) في مسرحية (أوديب ملكا) لسوفوكليس.

ج- ردود فعل بعيداً عنها التي تتمثل في لحظات الشك الأولى لعطيل بزوجته (دزدمونة) والتي حاول عن طريق صراع مرير ان يكذب الخبر.

أشكال الحركة المسرحية:

لقد تشكلت بنية الحركة عبر العصور المسرحية وتحددت ملامحها وفق المؤثرات التي أثرت في بنية البيئة سواء كانت طبيعية أو نفسية أو اجتماعية، أو ما تخللها من تغيرات اقتصادية أو سياسية ومجمل تلك المؤثرات أنتجت اشكالا حركية ذات محمولات دلالية وظفت في عملية الإخراج المسرحي وتمحورت في الاشكال الاتية:

أولاً: الحركة المستقيمة: تعد الحركة المستقيمة اهم الحركات للتعبير أي أنها " حركة يقوم بها الممثل للوصول الى الهدف بأقرب وقت ممكن، وتدلل على تحقيق الدافع بصورة مباشرة فالمستقيم هو اقصر مسافة بين نقطتين، فيقطع الممثل المسرح بحركة من يساره الى يمينه او من الاعلى الاسفل نحو هدفه مباشرة " (عبود، ٢٠١٤، صفحة ١٠٤) ويشمل هذا النوع من الحركة الانتقال من مستوى الى اخر ومن مكان حدوث الفعل وهنا يعتمد المخرجون كما أن توظيفها على خشبة المسرح لا تكاد يخلو من خطورة فهي تسعى بالممثل لان يقطع المساحة الكاملة على الخشبة من اسفل اليمين الي اسفل المسرح الى اعلى المسرح، ويعتمدون على سرعة الايقاع في الحركة من بطيء الي سريع والعكس فاذا "كانت الدوافع قوية وبسيطة، كانت الحركة مستقيمة والعادة أن يحتفظ بهذا النوع من الحركة للموقف الهامة " (تيلمر، ١٩٦١، صفحة ١٧١). ومثال على ذلك مشاهد الذروة في العروض المسرحية ومواجهة بين الشخوص كما هو الحال (في مواجهة ترسياس) لـ (أوديب) في مسرحية (أوديب ملكاً) ل(لسوفوكليس) والعكس صحيح.

ثانياً: الحركة الموضعية: إن الحركة الموضعية تعد واحدة من بين أهم الحركات التي يستخدمها المخرج بشكل خاص لكي يعبر عن معنى ما دون اللجوء الى الحوار، وأن عملية محاكاة الفعل لتقديمه في صورة ممتلئة بالانسجام كما انها تظهر على الخشبة وهي "الحجر الوحيد في فسيفساء التمثيل اللالفظي الذي يقدمه الممثل للجمهور " (الحميد ب.، ١٩٨٠، صفحة ٤٥). ان التعبير عبر الجسد يعطي دلالات العرض ويمكن فهم كل تقلص يتعرى ملامح الوجه وكل انبساط يظهر عليه باعتباره لغة يمكن تفسيرها وتمثيلها والتواصل معها لأدراك المعنى الكامن منها وذلك عبر (لغة الجسد). حيث يطلق على تلك الحركات اصطلاحا الإيماءة، وقد تكون "حركة موضعية دلالات ومعاني متحركة، فحركة صغيرة بالأصابع قد تؤدي معنى معين يغني عن الكلام وحركة صغيرة من الراس والكتف قد يكون لها دورها في توضيح الكثير من المقاصد والتعبير عن المشاعر" (الحميد ب.، ١٩٨٠، صفحة ٤٦).وقد ترتبط تشكيل الحركة دلاليا بعملية تشكيل حركة الشخصية من حيث الاقتصاد واستخدام هذه الايماءات، فضلاً عن أن العروض التي قد تحتوي على الحوار أي انها ايضاً تزخر بكمية من الايماءات ذات دلالات تعبيرية قد تكون مرتبطة بالحركة الموضعية داخل العرض المسرحي.

ثالثا: الحركات المنحنية: تعد هذه الحركة ناتجة عن ردود افعال الشخصيات بعضها اتجاه البعض الآخر كما، يعتاد الناس على السير في خط منحني الا إذا كانت هناك دوافع قوية تدفعهم للسير في خط مستقيم. وغالبا ما يسير الشخص في خط منحني إذا ارتبط بعلاقات متعددة كحركات (هملت) قبل أن يصمم على الانتقام لأبيه فأنها حركات منحنية. (تيلمر، ١٩٦١، صفحة ١٧١)

لان الحركة المنحنية مبني على اساس التناقض الوارد بين الشخصية وبين حالتها النفسية وان هذه الحركات ليست مقننة وفق مفهوم الحركة والثبات بل انها تأتي متوافقة مع دوران عجلة العلاقات وانصهارها على طول زمن العرض المسرحي.

رابعا: الحركات المتعرجة: قد تعبر الحركات المتعرجة عن تخبط ما أو صدمة ما أو السير بشكل غير سوي، لهدف معين ف "اما ان تجذب العلاقات الشخص نحو شيء أو تبعده عنه فاذا اجتمعت العلاقتان معاً في وقت واحد فان الشخص يدور حول الشيء وهو لا يدري يقدم ام يحجم " (وارد و.، ١٩٨٦، صفحة ١٧٣) ،إذ إن استخدام الحركات المتعرجة تكون لها خصوصياتها النابعة من الشخصية وتنتظم في دلالاتها التي قد يوظفها المخرج حسب ضرورات العرض المسرحي .وتعد الحركة المتعرجة غير مباشرة وقد تكون ضعيفة أو ثقيلة. وقد تكون سريعة أو بطيئة وتعبر الحركة المتعرجة عن عدم المباشرة وعن التردد وعن الغموض وعدم الصراحة والمراوغة ودوافعها قوية ومعقدة " (الحميد ص.، ١٩٩٩، صفحة ٨٠)، ومثال على ذلك ان هاملت عندما يتقدم على عملية الانتقام لأبيه.

المبحث الثاني: المجاميع التمثيلية في المسرح

تعد الجوقات في المسرحيات الاغريقية، هي المعبرة عن مشاعر المجتمع الاغريقي ولا سيما في المناسبات العامة في المدن الاغريقية، اذ كانت تقوم بإنشاد الشعر واداء الرقصات، ترافقها الموسيقى عند اشتراكها في هذه المناسبات. (غلّاب، ١٩٥٢، صفحة ٢٣) ، فالجوقات بشعرها تشكل رمزاً لوحدة الجماعة ذات الروح العامة المتعاونة والمتفقة وطنياً ودينياً حيث كانت الجوقات تشكل دائرة في اعياد ديونيسيوس (إله الخمر والتكاثر) وتقوم بالإنشاد تمجيداً لهذا الاله وكجزء من تلك الطقوس وبصوت عال بحيث تغير الجوقات نبراتها على وفق المواقف المطلوبة. والجوقات واناشيدها ترجع نشأة التراجيديا الاغريقية إذا كانت الجوقات تؤدي هذا الانشاد وهي تتألف من خمسين فرداً يرتدون جلود الماعز في اثناء احتفالاتهم بأعياد الاله ديونيسيوس. (اسماعيل، ١٩٨١، صفحة ٣٠) , والجوقات وما تنشده من انشاد يعد من "اهم ألوان الزينة اللغوية في التراجيديا الاغريقية وذلك لما له من تأثير في مشاعر الجمهور" (خشبة، د.ت، صفحة ٥). والذي أطلق عليه الديثرامب. وتنسب اليه النشأة الدينية للتراجيديا في المسرح الاغريقي ففي هذا الوقت كانت الجوقة تؤلف العرض المسرحي كله ويعود الفضل الى (آريون الكورنثي). في قيام الجوقة بانشاء الديثرامب، والتي قد وصفها الفيلسوف المثالي افلاطون بانها اغنية بخصوص ولادة ديونيسيوس باخوس. (التكريتي، د.ت، صفحة ٨٣) والجوقة عند الاغريق تتكون من ثلاث فرق للغناء الجماعي:

الاولى: من الاطفال وتدعى جوقة ابولون.

الثانية: من الشباب وتسمى فرقة آلهة الفنون.

الثالثة: من الرجال بحيث تتراوح اعمارهم بين الثلاثين والستين عاماً وتدعى جوقة ديونيسيوس. وهذه الاخيرة – جوقة ديونيسيوس – لها وحدها الحق في الغناء امام الجمهور لان (الحكمة والسن) هما امران مهمان وضروريان في مسألة مهمة هي اقناع الجمهور. لذلك فانه تبنى آمال كبيره على تأثير الجوقة في الجمهور "فقد تم التأكيد على افراد الجوقة بضرورة المعرفة الواسعة بالوزن والتوافق الموسيقي "وان يكون لديهم القابلية على انتقاء ما يدعو النفس البشرية الى الخير. (عامر، ١٩٦٠، صفحة ٩٣)

وقد كانت المسرحيات الاغريقية ذات الطابع الديني، والتي كان دور الجوقة فيها واضحاً اذ انها تدخلت كثيراً في الحدث، بل في بعض الاحيان مارست دور البطولة كما نجده في مسرحية (الضارعات)لـ(اسخيلوس)، وتسعى الجوقة في مسرحية (سبعة ضد طيبة) لاسخيلوس الى اثارة عواطف حب الوطن فضلاً عن مسرحية (الفرس) التي عبر فيها لاسخيلوس عن مشاعره الوطنية والتغني بالوطن والشعب. فهاتان المسرحيتان، على الاقل، تعكسان آراءه السياسية والاجتماعية. (التكريتي، د.ت، الصفحات ١٥٧-١٥٨) , أما اذا اردنا التعرف على دور الجوقة في بناء المأساة الاغريقية، فيجب علينا التطرق الى تفاصيل هذه المأساة واقسامها، على وفق ما جاء هذا التقسيم عند (ارسطو ٣٨٤-٣٢٢ ق.م) فالمأساة تبدأ بالمدخل (الافتتاحية) او (الاستهلال) أي القسم الذي يسبق دخول الجوقة، والدخيلة وهي القسم الذي يقع بين نشيدين للجوقة، ومخرج وهو القسم الذي لا يأتي بعده نشيد للجوقة. ويتألف نشيد الجوقة من المجاز أي اول اغنية تلقيها الجوقة بعد مغادرتها الاوركسترا وعبورها ودخولها الى المسرح، والمقام أي غناء للجوقة تغنيه وهي في الاوركسترا تعقيباً على إثر الدخيلة التي تسبق المقام بعد مغادرة الجوقة للمسرح ورجوعها الى مكانها الاوركسترا الذي تركته لألقاء المجاز بعد الافتتاحية، اما المناحة فهي رثاء يصدر من الجوقة والمسرح سوية. فالمآسي كلها تشترك في هذه الاقسام ولكن اناشيد المسرح والمنائح فتخص بعض المآسي فقط أي ان المآسي تشترك كلها بمدخل ودخيلة ومخرج. (طاليس، ١٩٥٣، صفحة ٣٣)

اذ يشير (ارسطو) الى ان التضييق على دور الجوقة ومواصلة هذا التضييق سيؤدي الى تطور المسرحية في المستقبل وذلك عندما ادخل (اسخيلوس) الممثل الثاني، "فهذا من شأنه ان يطور المسرحية حيث ان زيادة عدد الممثلين والتقليل من الجوقة له اهمية في زيادة دور الحوار في المسرحية وبالتالي نضجها" (التكريتي، د.ت، صفحة ٩٣). وكذلك عندما قام سوفوكليس بزيادة في عدد الممثلين فرفعهم من اثنين الى ثلاثة ممثلين. لكنه في الوقت ذاته لم يقلل من اهمية الجوقة اذ ان (سوفوكليس) تمكن من الافادة من الجوقة المنشدة وذلك ابتغاء تجسيد فعل درامي يتصف بطابع تراجيدي. (اسماعيل، ١٩٨١، صفحة ٦٣) , وقام (سوفوكليس) بزيادة عدد الجوقة من اثني عشر فرداً الى خمسة عشر فرداً والتي ادت هذه الزيادة الى حصول امتاع للعين نتيجة الرقصات فضلاً عن بهجة الاناشيد الاكثر عظمة. وكان (سوفوكليس) يطلب من الجوقة ان تتدخل تدخلات مباشرة بحيث تسمح هذه التدخلات المباشرة بسهولة حركة الممثلين، اما المصطلحات الدينية المبهمة العميقة فلم يكن لها موضع لان الجوقة كانت تبين بوضوح في كل فصل وبكل صراحة ما تتناوله المسرحية من عواطف في كل لحظة وما تقترحه الجوقة ازاء كل موقف ومخاوفها وطموحها. وفي بعض الاحيان اعجابها فضلاً عن اعتراضها على الافعال الجريئة التي تراها. وبصورة عامة كانت الجوقة تضطلع بدور الاشفاق الكبير على ضعف الانسان مصحوباً بإيضاح الجوانب الدينية لغيرة الآلهة، وبهذا فان الجوقة تمد الشاعر بتناقض لما يفعله بطل المسرحية من تهور ومخاطرات. وكانت اناشيد الجوقة عند سماعها من قبل الشعب الاثيني سبباً في الشعور بالسرور والاستمتاع، اذ ان اتصال الجوقة بسير احداث المسرحية كان وثيقاً. (طاليس، ١٩٥٣، صفحة ٥٣)

اما (يوربيدس) فيرى ان الجوقة تمنع سير احداث المسرحية وتوقف حركتها، فجعل دور الجوقة هامشياً بحيث كانت وظيفة الجوقة عبارة عن مجرد اناشيد تلقى لكنها في الحقيقة لا ترتبط ولا تتصل بموضوع المسرحية وذلك لاهتمامه بالتراجيديا الاجتماعية.

اذ قد ترك (يوربيدس) تعليم الجوقة وتدريبها الى متخصصين وهم جماعة من المعلمين. (حاوي، ١٩٨٠، صفحة ٣٤٠) ,لذلك تعد الجوقة بمثابة همزة وصل تربط بين الجمهور والممثلين كما في مسرحية (انتيجونا)، وان أي تدهور فيها يؤدي الى ان تنفصل الدراما عن الطقوس الدينية، وعند اختفائها تماماً يسود جو صوفي في المسرح بين الجمهور والممثلين الى ان تبلغ في النهاية تعبيرها النهائي على شكل دائرة الاوركسترا التي في المستوى ذاته مع المسرح. (لافر، د.ت، صفحة مجدي فريد)

ومن وظائف الجوقة هي:

١. تقوم الجوقة في اغلب الاحيان بدور المواطن المخلص لوطنه.

٢.اظهار عظمة الكاتب المسرحي عن طريق التأثير الدرامي القوي الذي تؤديه الجوقة.

٣.تحقق التأثير الدرامي المطلوب عن طريق تقسيم الجوقة الى فريقين : موافق ومعارض كما في مسرحية (الضفادع).

٤.تشترك الجوقة احياناً مع ممثل أو أكثر في حوار غنائي يطلق عليه (الكوموس) ، يساعد على اعطاء اهمية اكبر لدور الجوقة الدرامي ، مع عدم التقليل من اهمية الممثلين ، أي ان الجوقة لها وظيفة غنائية كما في (اجاممنون) مثلاً.

٥.ترافق الجوقة بعض الممثلين في مهمة تتلخص في ان يقصوا على الجمهور بعض الاحداث التي جرت في الماضي أي من قبل ابتداء المسرحية والتي لها علاقة بأحداثها كما في (حاملات القرابين) مثلاً.

٦.تقوم الجوقة بشرح اقوال الممثلين او تعليقها على مجرى الاحداث او اعانة الجمهور على إدراك بواعث الحدث او نتائجه كما في (انتيجونا) مثلاً.

٧.تقوم الجوقة بوصف مظهر الشخصيات التي تظهر لأول مرة على المسرح.

٨.تقوم الجوقة في بعض الاحيان بمزج الجانبين الحسي والمعنوي فتصف مظهر الشخصية الخارجي ثم تفسر الحالة النفسية للشخصية بمظهرها كما في (بروميثيوس في الاغلال) مثلاً. (سوفوكليس، ٢٠٠٨، الصفحات ١٢٠-١٢٢)

اما في المسرح الروماني فللجوقة وظائف حددها (هوراس) حيث ينبغي على الكورس (الجوقة) ان يدعو الى الخير وان يقدم النصح السديد وان يحكم ذوي الشهوات وان يعتز بأولئك الذين يخشون فعل الشر ويجب عليه كذلك ان يمتدح عدم الاسراف في الطعام وان يشيد بالعدل والقوانين والسلام بأبوابه المفتوحة على مصراعيها ولابد ان يخدم الاسرار ويضرع الى السماء ان تنعم بالرخاء على المساكين وان

تمنعه على المتكبرين. (هوراس، ١٩٧٠، صفحة ١٨٧) ، وكانت الجوقة تقوم بالإنشاد الا ان اناشيدها الجماعية بصورة عامة لا ترتبط الا قليلاً مع مجريات الاحداث الرئيسية، فالجوقة كانت هادئة الحركة ومتأملة. ومع ذلك اصبحت الجوقة فيما بعد اداة تقوم بشغل الفواصل التي تربط بين الاحداث. (نيكول، د.ت، الصفحات ١٩٣-١٩٥) ، وعلى عاتق الجوقة تقع مهمة انشاد نص موضوع البانتومايم وبمرافقة راقص عرض البانتومايم " فالجوقة - وبمصاحبتها آلات وترية وآلات نفخ – تنشد نصاً " (لافر، د.ت، صفحة ٣٧). وكادت الجوقة ان تختفي في عهد المسرح الروماني لولا (سنيكا) الذي كان المسؤول عن وجودها في المسرح الروماني.

اهتم المخرج (جورج الثاني) دوق (ساكس مينغن) بالمجاميع وحركات افرادها وتفاصيل المشهد، وبما يشابه ما يحدث في الحياة، ويعد جورج الثاني من الذين وضعوا نظام المجموعة حيث يعمل افرادها وفق حقوق وواجبات وبشكل متساوٍ. (مصطفى، ١٩٩٢، صفحة ٤٧) ويذكر (لي سيمونسن) في وصف عمل المجاميع عند الدوق خلال تقديمها لمسرحية (عذراء اورليانز) لشيللر قائلاً "ان المجموعة تضع مكعباً مسطحاً لكي تصعد عليه تحت باب كاتدرائية رايمز، وكان المسطح صغيراً بحيث لا يستوعبهم جميعاً، وكانوا يختفون خلف الجماهير ويتدافعون مع الجنود ويتسلقون فوق ظهور البعض من الممثلين، وكانوا يقفون على رؤوس الاصابع ويستندون الى عتبات النوافذ فوق اكتاف بعضهم البعض" (المشهداني، ١٩٨٩، صفحة ٣٩).

وضح (الكسندردين) انه في عام (١٨٧٤) قدم الدوق فرقته المسرحية في برلين بحيث كانت تركز على فكرة المشاهد الجماعية في اغلب الأوقات. (هوايتنج، ١٩٧٠، صفحة ٢٠) ، فضلاً عن ان أطار المجموعة التي أكد الدوق على العمل بموجبه يمثل فكرة جديدة وناجحة وهي تقع ضمن مسؤولية المخرج، وبالرغم من ان مشاهد المجاميع كانت تترك تحت رحمة النكران الا ان الدوق كان يحيطها بجهود كبيرة وفي عرض مسرحية (يوليوس قيصر) عام (١٨٨١) في لندن، والذي شهده المجمع العلمي في لندن، عدّ هذا المجمع ان تمثيل المجاميع كان تمثيلاً مذهلاً مما ادى لان يكون العرض عملاً مسرحياً رائعاً. وعد المجمع العلمي ايضاً ان هذا العرض هو الانتاج المسرحي الاول الذي تميز بالدقة التاريخية في الازياء والديكور. حيث كانت التصاميم من قبل المصمم (فزكونتي) المسؤول عن المتحف . (الحميد ب.، ١٩٨٠، الصفحات ٧٠-٧١)

كما أكد (كريج) على أهمية المخرج واوصاه ان يكون مهيمناً على العمل المسرحي كله بجميع عناصره ومن ضمنها الممثل والمجاميع التي كان يتعامل معها (كريج) فضلاً عن فرض هيمنته على مؤلف النص الدرامي. لم يعتمد المخرج كريج على النص الدرامي الا بقدر ما كان يوحى اليه هذا النص بالمعنى العام، وما أمكن أن يستنتج أو يستلهم منه افكاراً جديدة تفيد عمله مع الممثل والمجاميع حيث استعان بقدر قليل من الكلمات، مركزا على حركة الممثل أو حركة المجاميع وانسجاما مع قطع الديكور والوانها، وهو بذلك يسير بفنه نحو فن التمثيل الصامت، ينطق بالحركة دون الكلام. (كريج، ١٩٦٠، صفحة ٥٤) ، ويشير (كريج) الى انه يجب ان تعالج المجموعات بوصفها جماعات. وذلك كما كان (رامبراند) يعالج رسوم الجماعة في تصويره، ويؤكد (كريج) انه من الأسهل أن يتم اظهار مجموعة من التفصيلات حول انشاء مجاميع ان يشير إلى أن الافضل من ذلك هو انشاء مجاميع يتوافر فيها عنصر الجمال الذي يبعث البهجة كما يوضح (كريج) أن تكون المجموعة متتابعة أي بمعنى ان تقوم باتباع أكثر ألوان التمثيل تأثيراً في الجمهور وأقربها إلى قلوبهم، فهذه هي الوسيلة التي يستطيع المخرج عن طريقها انشاء مجاميع تملأ المسرح . فضلا تملأه وهي تهتف او تلوح أو تؤلف زحمة كبيرة في. عددها إشارة إلى ان هناك حادثاً من حوادث الاصابة، وهذا الاحتشاد لهذه المجاميع يدل على هذا الحادث. وان دلالة الحركة التي تقوم بها الجماعة تختلف عن الحركة التي يقوم بها الممثل منفرداً. (بيتلي، د.ت، الصفحات ١٣٧-١٣٨)

فسيفولد مايرخولد:

كان يؤمن بأن المخرج هو سيد العرض المسرحي الذي يقوم بإنتاجه كله، حيث كان يبين ان العرض يجب ان يكون من ابداعه هو. (هوايتنج، ١٩٧٠، صفحة ٢٠٥) ، كما كان موقف (مايرخولد) ازاء النص الدرامي ان للمخرج الحق في التصرف بالنص وتكييفه عن طريق الحذف او الاضافة او اعادة ترتيب البناء الدرامي، لكن الشيء الاهم هو النظر الى النص بوصفه اساساً للحركة الجسدية للممثل او المجاميع فهو يعد حركة المجاميع من أكثر وسائل التعبير على خشبة المسرح. وكان يرى ان عرضاً مسرحياً معيناً يحتاج فيه الى مجاميع، في حين لا يحتاج عرض مسرحي اخر الى ذلك. لذلك اهتم بالحركة أكثر من اهتمامه بالنص. (بليزايتون، ١٩٩٧، الصفحات ٦-٧)

وهو يرى ان حوار الممثلين والمجاميع ليس كل شيء، ولا يقول كل شيء. ويجب ان يتم اكمال المعنى بالحركة الجسدية بحيث يشترط الا تقتصر الحركة على ترجمة الحوار فقط اذ ان الاشارات ولحظات الصمت والاوضاع الحركية التي يتخذها الممثلون والمجاميع فضلاً عن التنوع بالإيقاع المتعلق بالحركة والصوت، كل ذلك يقرر حقيقة العلاقات بين الشخصيات. (مهدي، د.ت، صفحة ٤٤)

اتسم (مايرخولد) بقابليته – وعن طريق استخدامه للمجاميع في عروض كثيرة – على توحيد افكار جمالية وقام بنقلها الى مسرحه وبنجاح. حيث عمل (مايرخولد) على ايجاد الكمال عن طريق مسرحه مسرح الثورة. (بليزايتون، ١٩٩٧، صفحة ١٦٥)، واراد (مايرخولد) من الممثل والمجاميع ان يكونوا كالعامل الماهر الذي يجب ان يتميز بعدم وجود حركات اضافية غير منتجة فضلاً عن الايقاعية في الاداء وتوافر مركز صحيح للجسم وتوافر عنصر الثبات ، بحيث ان حركات الممثل والمجاميع يجب ان تبنى على هذا الاساس الذي يشبه الحركات الراقصة فيجب ان تتوافر لدى الممثل والمجاميع قابلية على تنظيم الجسد أي القيام بتوظيف اعضاء الجسد بصورة معبرة وسليمة وهنا تبرز الحاجة الى ان يكون الجسد مطواعاً بحيث يستجيب بسرعة كبيرة للأوامر التي تصدر من المخرج ومن الممثل او المجاميع انفسهم .اذن وظيفتهم تتمثل في تنفيذ مهمات محددة ويجب عليهم الاقتصاد في وسائل الجسد المعبرة بحيث يمتازون بالدقة في الحركة والقابلية على التنفيذ اللحظوي لتلك المهمات . (مايرخولد، ١٩٧٩، الصفحات ٣٠-٣١) ، أما بالنسبة للديكور المسرحي فلم يعتمد (مايرخولد) على ديكورات واقعية عند تعامله مع المجاميع بل قام بـ"استعمال مسطحات هندسية من اشكال مختلفة ، تعطي قيمة تشكيلية للتجمعات الكبيرة على المسرح" (اردش، ١٩٧٠، صفحة ٢٤١)، فالمجاميع وتوزيعها عند المخرجين وتنسيق حركتها والقوة التعبيرية لهذه المجاميع له اهمية في الناحية التصويرية للعرض المسرحي المعاصر.

برتولد بريخت:

تعامل (بريخت) مع النص على اساس ان يتخذ ازاءه موقف غير العارف، اذ لا يريد معرفة ما هو مكتوب انما يتوجب على الممثلين والمجاميع القيام بعرضه على خشبة المسرح. وإذا تساءلوا أيجب ان نتوقف عند هذه الجملة؟ فتكون اجابة (بريخت) دائماً هي رده التقليدي بهاتين الكلمتين: لا اعرف. ان (بريخت) في الحقيقة لا يعرف بل يكتشف فقط في اثناء التمرين فهو يبحث سوية مع الممثلين والمجاميع عن الحكاية التي يحكيها هذا النص. (برخت، د.ت، الصفحات ١١٣-١١٤) قام (بريخت) بإظهار المجاميع في عروضه المسرحية على حساب البطل او الشخصية الفردية حيث "اختفى البطل التراجيدي تماماً لان المأساة الفردية تصرف النظر عن الاهداف الطبقية ولان التراجيديا عامة تخلق توتراً في نفوس المتفرجين (المتلقين) مما يعوق عملية التثقيف الايديولوجي" (هلتون، ٢٠٠١، الصفحات ٢٨٤-٢٨٥). واشترك في تكوين المجاميع عدد من الرجال والنساء في عرض اوبرالي، اذ اخرج (بريخت) اوبرا بعنوان "اوبرا (مسرحية بادن التعليمية) المعروضة عام ١٩٣٠ فقد كتبت لتؤدى من قبل كورس رجالي ونسائي" (برخت، د.ت، صفحة ١٠١). واستخدم (بريخت) اعداداً كبيرة من المجاميع في مسرحه، فمثلاً اخراجه لمسرحية (المؤسسة) "ساهم في عرضها عدد من الممثلين المشهورين، اما الكورس الموحد لعمال برلين فقد بلغ عدد المشتركين فيه الاربعمائة انسان تقريباً" (برخت، د.ت، صفحة ١٠١).

المبحث الثالث: دلالة الحركات للمجاميع مسرح الطفل:

يعد مسرح الطفل أحد الفنون الأساسية في بناء ثقافة الطفل وذلك نظرا لما يتمتع به المسرح من حيوية مباشرة، فهو يؤدي مهمة امتاع الاطفال وترفيههم، وايجاد معرفة جديدة لديهم، وكذلك يعد مظهر من مظاهر التطور أو الرقي الحضاري عند الشعوب والامم، يعمل عن طريق كل ما يقدمه على بث نور العلم والفكر والثقافة، وقد يؤدي دورا هاما في تكوين شخصية الطفل وانضاجها، ويعد وسيلة من وسائل الاتصال المؤثرة في تكوين اتجاهات الطفل وميوله وقيمه ونمط شخصيته "أن مسرح الطفل هو ذلك المسرح الذي يخدم الطفولة سواء اقام به الكبار ام الصغار مادام الهدف هو امتاع الطفل والترفيه عنه واثارة معارفه ووجدانه وحسه الحركي، أو يقصد به تشخيص الطفل لأدوار تمثيلية ولعبية ومواقف درامية للتواصل مع الكبار أو الصغار" (مازن، ٢٠١٤، صفحة ٧) . إذ يعمل مسرح الطفل على كشف قدرات الاطفال وتطويرها، وقد " يستعين مسرح الطفل بحكايات ومناظر وشخصيات ويحرص أن تكون قريبة من نفس الطفل وبمستوى يتناسب ويتوافق مع مدركاته الحسية والعقلية لتمنحه افكار ومشاعر مباشرة وحية دونما وسيط، مما يجعل الطفل يتأثر

انيا، وقد يتفاعل مع الشخصيات المسرحية ويعيد بناءها في مخيلته " (حبيب، ٢٠١٣، صفحة ١٧). وتكون مسرحيات الاطفال مؤثرة للغاية اذا احسن اعدادها وقد تكون المسرحيات احدى الوسائل التعليمية و التربوية والتي قد تدخل في نطاق التربية والجمال.

ان المجاميع المسرحية تمتاز بالحركة سواء كانت هذه الحركة انتقالية، ينتقل بها الجسم من مكان الى آخر أو موضعية، لذلك تتعانق فنون الأداء وحركة المجاميع والصورة لتشكيل البناء الفني الذي يسعى نحو الكمال الإبداعي "وهذا يعني ان تعالج المجموعات بوصفها جماعات ، وذلك كما كان (رامبراند) يعالج رسوم الجماعة في تصويره ، وكما كان باخ وبيتهوفن يعالجان الالحان الجماعية في موسيقاهما ، اما التفصيل فلا شأن له بالجماعة ، وان يكن شيئاً جميلاً في ذاته وفي موضعه ، ولن تستطيع ان تحدث طابعاً جماعياً في اذهان الناس بعمل جماعي تحشد فيه قدراً من التفصيلات بعضه الى جانب بعض ، ولن يعتمد على التفصيلات الدقيقة في عمل جماعي الا المتحذلقون" (كريك، ١٩٦٠، صفحة ٥٤). لذا يجب ان تولى حركة المجاميع في مسرح الطفل عناية فائقة في إيصال الأفكار لكون مسرح الطفل يتعامل مع شريحة حساسة لذلك يجب التركيز على كل حركة وإشارة تؤديها المجاميع.

لهذا تعد حركة المجاميع من وسائل التعليم الفاعلة في إيصال المعلومة للطفل، وبشكل أكثر تشويق، عبر صناعة الدهشة والاثارة والترفيه لدى المتلقي، وكذلك قد "تنبع أهمية المسرح من انه لا يقدم أحداثا مسموعة أو مقروءة او مشاهدة عن طريق جهاز، بل يقدم احداثه وكأنها واقع حقيقي يتفاعل فيه الأطفال مع الممثلين، أضف الى ذلك ان الأطفال يميلون عادة الى التعبير عن مشاعرهم وافكارهم لا باللغة، بل مضافا اليها الإشارات والحركات وتعبيرات الوجه ولذا نجد الأطفال يندمجون مع الممثلين (...) وكلامهم الخافت وتعليقاتهم " (حنورة، ١٩٨٩، الصفحات ٢١١-٢١٢). وذلك يضفي على حركة المجاميع طابع مميز وقدرات عالية من الاهتمام لدى المتلقي، الذي ما يعرض امامه من عروض مسرحية، ولكون الطفل كائن سريع التأثر بما يدور حوله، وكذلك انه كثير الحركات ويحب اللعب، كما تثيره وتشده الأشياء المتحركة والأصوات المختلفة.

يتأثر الأطفال بحركة المجاميع والنموذج المجسد، أكثر من تأثرهم بمواقف الحوار الساكنة مهما تضمنت الكلمات من قوة وعمق. لذلك ان مسرحيات الأطفال يجب أن تعرض عليهم الاحداث بدلاً من تصفها الكلمات، حتى تتيح لهم متابعة أكبر قد رمن الحركة حيث كانت هذه الملاحظة هامة بالنسبة للأطفال في مختلف الاعمار، فإنها ملاحظة أساسية يجب مراعاتها بكل دقة بالنسبة لما يقدم لصغار الأطفال. كما أنه لما كانت طبيعة الطفل تميل حركة المجموعة، ولما كان من السهل على الأطفال أن يحفظوا من الكلام ما كان موزوناً، مع ميلهم الدائم الى سماع الأغاني وتزويدها بالحركات الجماعية الايقاعية مع نغمات الموسيقى ضمن ما يقدمه من مسرحيات للأطفال. لكن يلاحظ مرة أخرى، أن هذه العناصر أكثر لزوماً في المسرحيات التي تقدم للسن الصغيرة، أما بالنسبة للسن الأكبر خاصة بعد سن ١١-١٢ سنة، فإن الاسراف في تقديم هذه العناصر قد يؤدي الى ارتباك الإيقاع المسرحي لدى الأطفال المشاهدين. لكن يجب أن ننبه أنه من الممكن أن نقدم للأطفال فوق سن السابعة أو الثامنة، مسرحيات ذات قيمة فنية عالية و مكتملة لا يتخللها الرقص أو الموسيقى "ونحن نسوق هذه الملاحظة حتى لا تكون قلة الإمكانيات الموسيقية أو الغنائية أو الراقصة سبباً في الاحجام عن تقديم مسرح ناجح للأطفال" (وارد و.، د.ت، الصفحات ١٠٢-١٠٣).

ان هذا سيمنح المتلقي حيزاً واسعاً في عملية التقييم التي يكونها في مخيلته لشخصيات المجاميع المسرحية وقد يدرك طبيعتها وذلك عبر ما تقوم فيه من فعل داخل العرض المسرحي، وان ترابط " فهم الطفل للعرض المسرحي، وأدراك دلالاته، بوصفه موضوعا جماليا " (السالم، ١٩٩٦، صفحة ١٨). وهذا قد يحقق فهما للسلوك والأفكار التي تصل الى المتلقي عن طريق لسان الشخصيات على شكل حوار، وذلك ان حركة المجاميع على خشبة المسرح لها دور مهم في عملية إيضاح طبيعة سلوكها، وان حركة المجاميع التي تنتقل بها من مكان الى اخر، قد تشكل عامة تتطلب قراءة من قبل المتلقي، ومعناها فك رموزه، لكن ان بعض ال "رموز لا تفهم دلالاتها الا عن طريق سياق الحدث فضلا عن مساهمة فعل و حركة الشخصيات في اعلاء شأنها وإبراز أهميتها كاتخاذها موضعا مرتفعا بصورة دائمة كدلالة المكانة المالية والكبرياء والانفة، وان حدث وقابلتها شخصية اتخذت موضعا منخفضا يتضح التباين بين الشخصيتين " (المهدي، ٢٠١٠، صفحة ١٨). وزيادة على ذلك أن التدريب على حركات المجاميع وتلويناتها من حيث البساطة والخفة مع الدور أمر في غاية الأهمية، فعندما تقوم المجاميع مثلا بدور طائر أو حيوان في مسرحية بشرية، قد يأتي دور المخرج بأن يختار بحركته تلك السمة المميزة لذلك الحيوان مع

الملابس والمكياج والاقنعة، فحركة الفراشة بخفتها وتذبذبها في اتجاهات مختلفة قد تختلف عن حركة الحصان ورشاقته وجماله وانسيابية حركاته، وان الممثل يستطيع ان يؤدي هذه الادوار عن طريق جسمه هو النجاح الحقيقي لتوصيل الشخصية للمتفرج. (أبو الخير، ١٩٨٨، صفحة ٩١)

قد تؤدي تعابير الوجه دوراً مهماً، في وصف الحالة الانفعالية للمجاميع على خشبة المسرح، وهنالك الكثير من الدلالات الايمائية والتي ترتبط ببعض اشكال التعبير غير اللغوية، مثل حالات الخوف، والفرح، والحزن، والغضب، والدهشة، والاحاسيس الجسمانية والعضلية مثلا التعبير عن الألم والجهد، وقد تقوم حركات الوجه في بعض الأحيان بالتقليل من دلالات الكلمات المنطوقة او تناقض معها، فاذا كانت الشفرة الايمائية تتبع من أداء المجاميع الجسدي لفعل ما، وان الكلام اللفظي عبر النص المكتوب لا يمكن ان يحيا الا في علاقته بالجسد المتحرك عن طريق العرض المسرحي، لذلك ان الدلالات التي تصدر عن هذه الأجساد المتحركة تمنح ايماءاته، وسلوكياته الطبيعية على خشبة المسرح. (الكاشف، ٢٠٠٦، الصفحات ١٨٠-١٨١)

ان أهمية حركة المجاميع وفائدتها قد تساعد الطفل على التكيف الاجتماعي وحذق فن العيش في الحياة من اجل تحقيق اعلى درجات النمو. وان "الحركة لا تتوقف بمعناها المادي والمعنوي لان حركة الممثل تبقى مستمرة خلال العرض ما دامت هناك قوة دافعة، ونعني بها الفعل الذي يبقي الممثل في الأثر، فلا يمكن للممثل أن يعود الى ما كان عليه قبل بدء التمثيل، والقوة الدافعة هنا تتناسب مع الرغبة والفعل، مع مكانة الشخصية وأفعالها وحضورها" (كرومي، ١٩٩٤، الصفحات ٢٩-٣٠). وان الشخصيات الدرامية قد تتنوع بحسب الأفكار التي يقدمها العرض و ذلك يمكن ان تكون شخصيات حيوانية او ادمية او مخلوقات خيالية. وان هذه الشخصيات قد تحتاج الى حركة وتنقل من حيث الخفة فهي قد تختلف عن حركة الحصان، وتختلف عن حركة الفيل من حيث تنقله البطيء، وكذلك حركة المجاميع على خشبة المسرح تحمل دلاله ومعنى أكبر مما تحمله في الحياة اليومية لأنها تكون أكثر تركيزا ووضوحا، بحيث لا تؤثر على المتلقي وتدفعه الى التشتت والانصراف عن الممثل وعدم الانتباه والاهتمام. (الجواهري م.، ١٩٦٥، صفحة ٥٥)

لذا يرى الباحث ان الطفل كائن يتأثر بحركة المجاميع التي قد يشاهدها أكثر من الكلمات التي قد يسمعها، وذلك لان الحركات تعتبر لغة تنقل رسالة من مرسل الى متلقي، من دون اخضاعها الى لغة كلامية، ويتم فك شفراتها عبر مستويات ادراكية يتمتع بها الطفل.

ما أسفر عنه الاطار النظري.

١. المجاميع التمثيلة تشكل حركات ايمائية يتم رسمها من قبل المخرج المسرحي او مصمم الحركة

٢. المجاميع التمثيلية بحركتها تخلق ايقاع علاماتي او اشاري للجسد من خلال الكتل البشرية وتوافقها وانسجامها مع ايقاع العرض العام

٣. المجاميع التمثيلة تؤثر وتتأثر بعناصر العرض المسرحي (ديكور ازياء موسيقى وشخصيات و مؤثرات صوتية واضاءة)

٤. النص الادبي في مسرح الطفل يخضع الى عنصرين الاول دلالة لفظية متقنه نحويان و ثانيا دلالة جمالية تركيبية من جمل شعرية او نثرية

٥. الافكار المرسلة في بنية النص المسرحي للأطفال ذات الشخصيات تغلب فيها المجاميع يكون على نسق تربوي منطوق ذات معالم قيمية غايتها اخلاقيا ومعرفيا

٦. تعمل المجاميع في مسرح الطفل على اثارة الايقاع البصري بحركاتها تؤثر على المتلقي من اثارة عنصرين الرقص والغناء

٧. بلاغة الفن الاخراجي بتقنية تنظيم حركة المجاميع من حيث رسم علاقتها مع مكونات العرض من خلال اتقانها حركياً على المسرح

٨. اسس تناغم وانسجام الايقاع البصري مع الايقاع السمعي للممثلين على خشبة المسرح الخاص للمجاميع يرسم من خلال المخرج المسرحي

٩. القيم التربوية التي يتم ارسالها في عروض الاطفال وتحديدا عروض ذات المجاميع تكون ذات ايقاع موسيقي راقص ، ذات غايات جمالية وتربوية

١٠. الافعال المرسلة من المجاميع تكون على دلالات مرسلة بصور جمالية ذات تأثير فني وتربوي على المتلقي

إجراءات البحث

مجتمع البحث :

يتكون مجتمع البحث من جميع العروض المسرحية التي قدمت في المهرجان الخامس لمسرح الطفل الذي أقامته وزارة الثقافة / دائرة السينما والمسرح / الفرقة القومية للتمثيل من (١ ـ ٧) كانون الأول ٢٠٠٨ . وبلغ مجتمع البحث (٩) تسعة عروض مسرحية .والجدول رقم (١) يبين أسماء المسرحيات المشاركة بالمهرجان ومؤلفيها ، ومخرجيها ، وتاريخ العرض .

جدول رقم (١)

يبين أسماء المسرحيات المشاركة بالمهرجان ومؤلفيها ، ومخرجيها والممثلين الذين لعبوا الأدوار فيها وتاريخ العرض

ت	اسم العرض	مؤلف النص	مخرج العرض	تاريخ العرض
١	مسرحية اللؤلؤة المفقودة	لويس كارلو	حسين علي صالح	٢٠٠٨
٢	البالون الطائر	عزيز الوهاب	مهند إبراهيم	٢٠٠٨
٣	حكاية الثعلب والمهرج	حسين محمد شريف	وجيه مهدي	٢٠٠٨
٤	أوهام الغابة	قاسم مطرود	فارس شرهان	٢٠٠٨
٥	الملك شحرور	عدنان الماجدي	عدنان الماجدي	٢٠٠٨
٦	سماء ملونه	كفاح عباس	كفاح عباس	٢٠٠٨
٧	الحقل المنيع	أحمد أسماعيل	د. حازم عبد المجيد	٢٠٠٨
٨	الشيخ والجدول	فالح العبد الله	فالح العبد الله	٢٠٠٨
٩	الريشة المفقودة	مهدي جبار	نغم فؤاد	٢٠٠٨

عينة البحث : شملت عينة البحث عرضاً مسرحياً واحد وهي (أوهام الغابة)، وقد اختار الباحث تلك المسرحية وفقاً للمصوغات التالية:

١. يحقق هذا العرض اهداف العرض البحث حول الكشف عند الاثر الدلالي لحركة المجاميع في مسرح الاطفال.
٢. تحق هذه المسرحي حول اجابة عن مشكلة البحث التي تتحدد في معرفة الحركة دلالية للمجاميع في العرض.
٣. يكون هذا العرض محقق الى مشروع الدراسة بشكل خاص كون هذا العرض يوحي على اكثر من عشرة شخصيات على شكل مجاميع.

منهج البحث:

اعتمدت الباحث على المنهج (الوصفي)، كونه الطريقة العلمية المناسبة لتحقيق أهداف البحث .

أداة البحث:

اعتمد الباحث على ما أسفر عنه الاطار النظري من مؤشرات كأداة لتحليل نموذج العينة فضلاً عن الملاحظة المباشرة للعرض عن طريق قرص **CD**.

خامسا: تحليل نموذج العينة

مسرحية أوهام الغابة

تأليف : قاسم مطرود

إخراج : فارس شرهان

السنة: ٢٠٠٨

فكرة المسرحية :

يُعَد (الاحتيال) هو جوهر مسرحية (أوهام الغابة) والأساس الذي انطلقت منه فكرة المسرحية هذا العرض ، وذلك عن طريق بزرع (الوهم ، والغش ، والخداع) من (قبل الثعلب) لجميع الحيوانات في الغابة ، وذلك عن طريق إيهامهم بأنه خياط ماهر وسيصنع لهم الملابس مقابل ما يعطوه مما يملكون ، ويستمر في خدعهم حتى تكشفه امرأة عجوز تعيش في الغالبة لتخبرهم بأنهم في وهم وأن (الثعلب) يخدعهم .

المحور الاول : دلالة حركة المجاميع تربويين وجماليا:

ان حكاية المسرحية تأتي دلاليا بتأثير تربوي واخلاقي على المتلقي فقصة المسرحية كانت تدور حول كشف الخداع وايهام الناس بالحقيقة عن طريق ارسال الوهم الافتراضي الذي تمثل بحيوان (الثعلب) الذي يحمل صفات الخداع من تكوينه البايلوجي لهذا الحيوان ن فتدور حكاية المسرحية في الغابة ذات الأبواب المتعددة (تعدد الابواب يوحي دلاليا بان التركيب الاجتماعي للمجتمع البشري) التي تم تأويلها واصبحت في العرض تمثل منزل الحيوانات ، وفي طرف الغابة كوخ صغير تسكن فيه (عجوز)، هذه دلالة تربوية على شخصية العجوز بانه مصدر الحكمة والمعرفة في قاموس الاطفال لان الحكايات الشعبية التي تثير فالأطفال مبدئ المعرفة والحكمة بشخصيات (العجوز)- الرجل المسن – الحكيم وغيرها من الشخصيات الانسانية، فحكاية المسرحية قد البداية يسمع صوت (الثعلب) وهو يغني فإثارة الجانب الترفيهي والتسلية عن طريق الرقص والموسيقى يثير في بداية العرض دلالات جمالية وتربوية ، ويبدئ العرض في شخصية سيئة وهي (الثعلب) ويخبر من في الغابة بأنه خياط ماهر وكل يوم يرتدي شيئا جميلاً من صنع يده ، وهنا تفتح أبواب الحيوانات ليخرج (الدب) ويبدي إعجابه بالثعلب وملابسه الأنيقة ، ويخبره النمر بإعجابهِ ورغبتهِ في أن تكون الحيوانات بمثل أناقته وجماله ، وتستمر الحيوانات مثل(الكنغر)، (والكنغر الأبن) بإبداء إعجابهم بـ (الثعلب) طالبين منهُ أن يخيط لهم الملابس ، فيكون أول من يخيط لهُ (الثعلب) هو (الدب) ، ويتظاهر الثعلب بأنه يخرج الملابس من الصندوق وهماً ويعلقها ، محدثاً حيوانات الغابة على أنهم لم يروا من قبل مثل هذه الملابس ، وأنه الطريق الوحيد الذي يجعلهم يرتدون مثل هذه الملابس الجميلة ، فيطلب (الدب) منه أن يخيط لهُ سترة تقية المطر ذات أزرار جميلة ، وتطلب (الكنغر الأم) تنوره ، و(النمر) يريد بدلة مخططة ، فيوهمهم بأنه يسجل طلباتهم على الورقة ، ويسألهم ماذا سيدفعون مقابل خياطة تلك الملابس ، فيقول (الدب) إنه سيدفع علبتي عسل مقابل الخياطة / ثم يبدأ الثعلب بتهيئة بيته ليكون محل للخياطة ، ولكن (الخنزير) يخبر (البوم و (النمر) بأنه شاهد (الثعلب) يخيط الملابس بالهواء وبدون إبرة أو خيط ، فيذهب (النمر) لكي يتأكد ، فيحتال عليه الثعلب مقنعاً (النمر) بأنه يريه خياطته الجميلة التي لا يراها إلا النمر ولكي يحافظ (النمر) على ذلك المديح ، يختفي النمر لكي لا يسأله أحد عن موضوع الملابس ، وتتكرر الحالة مع (البوم) ، ويلتقي (البوم) (بالنمر) ويسأله عن رأيه في خياطة (الثعلب) فيضطر (النمر) إلى الكذب لكي لا تضحك عليه الحيوانات فيقول إنه خياط ماهر والسترة التي يخيطها لـ (الدب) جميلة جداً ، فيتعجب (البوم) من كلام (النمر) ويتكلم مع نفسه لربما أنا أعمى ولم أرَ ، فالأفضل أن أصمت ولا أخبر أحداً بما شاهدت ، فيعود (الخنزير) ليسألهم عن (الثعلب) وملابسه الوهمية ليفاجئ بأن (النمر) و (البوم) يخبروه بأن سترة (الدب) جميلة وهو ليس وهماً ، بل حقيقة ، فيخبرهم بأنه سيتحقق من ذلك ثانيةً ، وفي طريقه يشاهد (الحمار) فيطلب منه أن يذهب ليرى السترة التي خيطها (الثعلب) لـ (الدب) ويذهب الحمار ويحصل له ما حصل مع غيره من الحيوانات في الوقوع في شرك (الثعلب) ومكره وزرع الوهم في دواخلهم ، بأنه خياط ماهر ، ويتكرر ذلك مع (الكنغر الأم والابن والأرنب) ، وهنا تذهب جميع الحيوانات لبيت (الدب) وتدفعه للذهاب لقياس سترته الجديدة ويذهبون جميعاً إلى محل (الثعلب) فيستقبلهم (الثعلب) بمرح وسرور ويطلب من (الدب) ارتداء سترته الجديدة ويرتديها وهماً والحيوانات تبدي إعجابها بالوهم الذي أمامهم ، ويبقون على هذا الحال حتى تظهر المرأة العجوز وتخرج من منزلها وهي تتكئ على عكازها وتمسك في اليد الأخرى الحبل المربوط بكلبها ، ويدخل (الدب) فرحاً بسترته ويسأل العجوز عن رأيها فتخبره بأنه لا يرتدي سترة ، بل قميصاً أحمر ، ولكي تتأكد أذهب إلى البحيرة وشاهد بنفسك ما تلبسه ، ويتأكد (الدب) ، وتأتي الحيوانات فتخبرهم العجوز عن مكر (الثعلب) وحيلته عليهم ، ولكن (الدب) يضحك ضحكة غريبة ، فتسأله العجوز، لماذا تضحك ، فيخبرها بأنه أعطى (الثعلب) قناني عسل فارغة ، وبذلك أصبحنا متعادلين ، وينتهي الموضوع ، ويعم الضحك من قبل جميع الحيوانات .

المحور الثاني : دلالة الحركة التمثيلية في العرض

ان الشخصيات المحورية في العرض كانت هي (المجاميع) التي تتسم بكونها شخصيات (كروية) أو (مكورة) أي تمتلك العمق في شكل التحليل أو التأويل الشخصي للبنية السلوكية وما تخلفه بعد ذلك من تأثيرات على باقي الشخصيات والأحداث أو على مجمل الصراع وقدرة تلك الشخصيات على السيطرة المركزية لمجمل ما يجري داخل الحدث أو العرض بشكل عام ، وهذا ينطبق بالطبع على الشخصيات (المجاميع) في مسرح الطفل ذي الشخصيات الآدمية التي لها خلفيات حياتية اجتماعية لها بعد عميق في تبادل التأثير

المشترك بين أبناء الجنس الواحد أو المسرحيات المشتركة بين أبناء الجنس الآدمي أو الإنساني مع الحيوانات لتكون الصورة ذات بعد ميتافيزيقي في اشتغال لا مأ لوفيه ما يحصل في العلاقة والحوار الحوار بين الإنسان والحيوان على أساس إيجاد علاقة إنسانية بين البشر والحيوانات الأليفة كالدب ، أو الأرنب وعلاقة أخرى متوترة بين ذلك الإنسان وبين الحيوانات الشريرة قائمة على صراع أزلي في شراسة تلك العلاقة أمثال الأسد ، الذئب ، الثعلب .

فالمستوى الفني الذي تم إنتاجه عن طريق حركة الشخصيات المؤنسنة (المجاميع) التي لعبت بحركاتها الدلالية بأرسال معاني رمزية كحركة (الثعلب) المخادع الذي قدم كل سبل الخداع من اجل ايقاع الاخرين من الحيوانات بحيلة الوهم ، فالبعد الفني في هذا العرض عد اعتمد على المجال البصري بالحركة ذات (دلالة) سيميائية التي تم ارسالها ، فالعرض حمل اداء سريع راقص وكذلك وردة الفعل التي تمتلكها شخصية الثعلب بان يكون حركته ذات دلالات تجعل من حلوله بالقنعة التامة بان ما يدور من حياكة الوهم بشكل انسيابي وبدون شعور باقي الحيوانات ، وهناك مسرحيات للأطفال لا يوجد فيها بشر بل كل شخوصها من الحيوانات قائمة على العلاقة المتشكلة في الغابة ومجمل ما ينشئ فيها قائم على الخديعة أو الرغبة في الصراع على من يرأس ، من يكون حاكماً للغابة ،أو من يصنع كميناً للأخر لكي يأكله وهذه المواقف غالباً ما تصنع صراعات محببة للطفل كفكرة يتم تعاملها في عروض الاطفال ، وقائمة على المفارقة في الحدث مبتعداً عن التعقيد في شكل ذلك الصراع ومبتعداً عن فخامة التفسير والتحليل والتأويل في عمق الشخصية وبذلك فهي شخصيات منبسطة وليست كروية بالمرة ، فعلاقة الحركة الدلية للمجاميع في هذا العرض قد تركبت بين العنصر الجسد المركب بين الشخصيات الحيوانية ، فحركة الممثلين كانت تتقارب بين حركة وافعال الشخصية التي يوديها احد الفراد المجموعة ، فشخصية الذئب مثلا كانت تديها الشخصية بأبعادها الجسمانية والنفسية لكي يؤدي الاقناع من قبل المؤدي لتلك الشخصية ، وهذا متمثل في كل شخصيات حيوانات الغابة في هذا الغرض .

المحور الثالث : دلالات النص الدرامي

إن مسرحية (أوهام الغابة) للمؤلف قاسم مطرود قائمة على نمط المسرحيات ذات الشكل الواحد في تبني نوع الشخصيات الحيوانية القائمة على صراع بعيد عن الحياة ومشاكلها المعقدة وقائمة على ما تحويه الغابة من علاقات قائمة على بساطة المفاهيم التي السائدة في الغابة والتي تتبلور غالباً على آلية الجوع والأكل والصراع من اجل ذلك ، ولكن في هذه المسرحية كان الموضوع يبتعد عن هذا النمط ليكون باتجاه آخر قائم على منح تلك الحيوانات وعي قريب من وعي الإنسان بما تفعل وتتصرف على أساس إحلال الصفة الآدمية في جسم الحيوان إذ إنها تتكلم وتتصرف كما هو حال الإنسان ، وبذلك يبدو إن هذا الإحلال الذهني يعطي فسحة من الضحك على حيوانات تتصرف بوعي بعيد عن رغبة الجوع والشبع باتجاه إنشاء صراعات قائمة على مؤامرات بين الأطراف للوصول إلى مرحلة الخداع للربح المعنوي والمادي .

إن حبكة (مسرحية أوهام الغابة) وثيمتها قائم على خداع الثعلب لباقي الحيوانات على انه خياط ماهر وإنه سوف يصنع لهم الملابس مقابل الأكل وما تجود به أيديهم مقابل ما يصنعه لهم من ملابس ، ولكن في الحقيقة إن هذا الثعلب لا يعرف الخياطة ولكنه يصنع الوهم في عقولهم ، حيث يوهمهم على انه يلبسهم الملابس على أجسادهم وهم يصدقون ، في حين هو يبتزهم مقابل ذ لك إلى أن تظهر الحقيقة ، إنهم لا يحصلون على شيء سوى ملابسهم القديمة . إن ثيمة هذا العمل قائمة على إن الوهم قد يصنع الخداع أو الخداع يصنع الوهم ، وبدون أن حقيقة ما يحصل هو إننا نسرق ونحن على دراية بأن من يخدعنا هو في الحقيقة محتال ومن أبناء جنسنا ليس ألا .

المحور الرابع : الدلالات المرئية للعرض

الشخصيات الحيوانية في العرض أو في رؤى المؤلف قائمة كما في كل المسرحيات على الحوار كعمود فقوي في بناء الشخصية وجنسها ومن إرشادات المؤلف ذاته في صياغة حركة وانتقال الشخصيات أو أشكال صراعاتها المتخيلة ، ولكنها وعند انتقالها على خشبة المسرح وتخضع الى رؤى المخرج تصبح قائمة على حركتها وصوتها وإيماءاتها أو شكل ملابسها الحيوانية أو انتقالاتها وشكل الديكور الذي يحيط بها أو نوع الموسيقى المصاحبة لها وكل هذه العناصر تساهم في بناء هذه الشخصية التي كانت ساكنة في النص ، والاهم من ذلك هو ردود

فعل الطفل الآني على ما يشاهد من صراع مادي مكرر بشكل صورة قائمة تخلقه السينوغرافيا بصرية صوتية تشكلت من العناصر الأساسية في إخراج المسرحية من موسيقى ومؤثرات صوتية ومناظر وأزياء وماكياج وإضاءة وغيرها من عناصر العرض المسرحي .

الثعلب في هذه المسرحية محور مركزي للشخصية الحيوانية الشريرة أو المخادعة ولكنها ليست مؤذية على صعيد الرغبة بالأكل ، بل في صفة إنسانية أو أدمية ، هي الذبح غير المشروع عن طريق الخداع والوهم ، وهو مخادع يحاول ، بل أستطاع أن يوهم باقي الحيوانات الأكثر شراسة مثل الدب ، الخنزير ، الحمار الوحشي ، النمر أو أقل شراسة مثل الأرنب ، البوم ، الكنغر ، على إنه خياط ماهر وإنه صانع ملابس من الطراز الأول .

الدب : كم انته أنيق أيها الثعلب .

الثعلب : هكذا أنا دائماً .

عن طريق هذه الشخصية انطلق المخرج في رسم ابعاد العرض ومن ثم عقدته وثيمتها ، ولكنه لم يتجاوز الحوار السردي في رسم تلك الشخصية أو مكونات العمل الأخرى ، أو عن طريق إرشاداته . ومن هنا تبدأ رحلة المخرج الفنية والفكرية في بناء الشخصيات العامة ومنها شخصية الثعلب المركزية على اعتبارها شخصية تمثل نقطة إنطاق الصراع الأحادي القائم على إرادته من قبل جهة واحدة هي ذكاء الثعلب وحيلته أمام جهل وغباء كل الحيوانات الباقية وبالتالي فإن هذا الصراع قائم على فقدان التوتر أو تشكيل بوادر الأزمة لأنه ليست بين طرفين تنازعا على أمرٍ ما ، بل صراع سلبي فيه الطرف الأول على معرفة لما يفعل ومهيمن على منطقته والثاني جاهل ما يحصل له وهو سعيد بأن ما يحصل عليه هو تحقيق لرغبته وما يحس به ما دام لديه القدرة على الدفع إلى الطرف الأول الذي يحس أيضا بالسعادة ما دام هناك جهل ويحصل على عوائد من ذلك الجهل .

البوم : هذا مستحيل ، لا يمكن ، ربما لم تنظر جيداً ، وأعتقد أنك بحاجة إلى نظارات ، أو كنت واقفاً بعيداً عنه ، لأن ما قلته أمر م حير فكيف لمثله أن يكون منهمكاً في عمله ويخيط في الهواء .

ولكن هذا التساؤل لم يأخذ طريقه إلى كشف الحقيقة التي صدقها الجميع ، فكل الحيوانات كانت مستسلمة للوهم ، والخيال الذي استطاعت به شخصية الثعلب أن تفرضه بالوهم على جميع الحيوانات والذي أستطاع المخرج أن يوظف تقنياته مثل الملابس والخلفية الملونة وألوان الإضاءة والموسيقى أن تحيل تلك الشخصية إلى مركز ديناميكي محرك لكل عناصر العرض عبر قدرة الممثل وإمكانياته الصوتية والجسدية على تجسيد فكرة الوهم ورسم الحقيقة في الفراغ والهواء ، مما يجعل باقي الحيوانات تصدق ما ليس موجوداً وتلبس ملابس على أجسامها بالوهم والخيال والخداع .

النمر : (وهو فخور بأنه نمر بعد ما خدعه الثعلب ... ولم ينطق بأي شيء سوى موافقته على ما يقله الثعلب بحركة رأسه) أنا النمر الجميل أنا النمر الذكي .... (وهو يغني ومصدق أنه يشاهد المعطف على جسمه)

لقد أستطاع فعل الممثل في أدائه لشخصية الثعلب أن يرسخ فكرة صناعة الملابس في أذهان الحيوانات ، وكذلك باقي الشخصيات ، أن تصدق عبر عفوية فطرية ، أنها سعيدة لأنها تلبس ملابس من الهواء أو الفراغ ، لذا فقد استطاع المخرج أن يمول الأزمة من أزمة أحداث في العرض إلى أزمة شخصيات أحدهما يقول ويفعل والأخرى تصدق وتفعل ، الأولى تكذب والأخرى مستسلمة ، تتساءل في لحظات وعي تائهة لا تعي حقيقة ما يجري في رؤيتها (الثعلب) يخيط في الهواء ويلبس الحيوانات ملابس في الهواء أيضا ، وهذه الأزمة تزداد عمقاً في توالي الفعل المسرحي على تعميق تلك الهوة بين ارتفاع وتيرة شخصية الثعلب في استمرارية الخداع مقابل تعميق الفعل في ترصين ذلك الخداع عند باقي الحيوانات .

البوم : عن أي أمر تسأل أيها الخنزير

الخنزير : السترة ، أولم يخيط الثعلب في الهواء وليس هناك خيطاً أو أبره أو أي شيء

النمر :السترة التي يرتديها الدب ، ستحلم بها أنت طوال الحياة

لقد انتقلت رؤى المؤلف القائمة على دقة الفكرة وترجمتها بالحوار إلى رؤى المخرج الذي فعلّها عن طريق عناصر العرض المسرحي وديناميكية الأداء عن طريق نقل الصراع داخل مجموعة الحيوانات بين مشكك أو متسائل وبين المجموعة التي رسخت في عقولهم أن هناك ملابس حقيقية يخيطها الثعلب ويلبسونها من الهواء ، وأن ما يشاهده هو حقيقة وليس وهماً .

وإذا كانت رؤى المؤلف قاصرة في رسم الشخصية من حيث الجانب الحركي والانتقالات على خشبة المسرح فإن رؤى المخرج بالتأكيد مسؤولة عن ديناميكية التحليل أو التأويل النفسي للعلاقات التي تسود فكرة إرساء حقيقة ليست موجودة على الإطلاق وهي فكرة الملابس الوهمية وما يصدقه الآخرون بها ، حيث يبالغ الثعلب وهو من موقع المهيمن على سير الأحداث ، فهناك حزن وصدام داخل معسكر الحيوانات بين مشكك ولكنه لا يجرؤ على البوح إلا أبن الكنغر ، وهناك من رسخت في ذهنه فكرة الإحلال التخيلي وثباتها على أن الحقيقة راسخة من وجود ملابس حقيقية ، ومن جانب أخر فأن شخصية الثعلب قد أحست أنها مقابل شخصيات ليس لها الى التساؤل وليس لديها ردة فعل لحسم الأمر وأكتفى صراع الشخصيات على هذا المستوى الذي زاد من ذلك قدرة المخرج على رسم باقي الشخصيات وهي تتهاوى بفعل قدرة الثعلب على تصديقها ، بل وصل الأمر إلى أن ينصب الثعلب أو يدعو الأرنب ب (الرئيس الحكيم) مما يجعل الأرنب يصدق ذلك حقيقة بأن حامي الرعية .

الثعلب : حدثني أيها الرئيس الحكيم حتماً أنك تعرف الوقت الحقيقي الذي قضيته في إنجاز هذه السترة المطرية .

الأرنب : (وهو يمثل الكبرياء ، ويعتقد أنه رئيساً) يقيناً ليس بالوقت القصير

الثعلب : (فرحاً) عرفتك محنكاً وكيف تقيم الأشياء

الأرنب : يجب أن يعرف الجميع هذه الصفات التي تتصف بها .

الثعلب : سأقول لهم بأنك الرئيس .

تبقى تلك الخدعة قائمة إلى أن تظهر فجأة في المسرحية (العجوز) التي تستغرب من غباء الحيوانات حيث تكشف لهم مدى الخداع الذي أوقعهم به الثعلب حيث قد أفرغ بيوتهم من الغذاء عندما صدقوا أنهم يرتدون ملابس من صنع الهواء.

نتائج البحث وتفسيرها.

١. ان بنية العرض في هذه المسرحية قد اعتمدت على فكرة (الخداع) ذات المعاير والصفات الحيوانية بتجسيد ينقل هذ الصفات من المعالم الحيوانية الى معالم بأفكار انسانية تنبه المتلقي من الاطفال بتجنب اصدقاء الوهم والحيلة الذين يصنعون علاقتهم بالأوهام من اجل خداع ..

٢. ان الفكرة المسرحية فالعرض كانت (الوهم) فصناعة ذلك الوهم يتطلب شخصية تتقارب مع هذه الوظيفة ، فنجد سبب اختيار الثعلب كشخصية تقود هذا الوهم ، لكون العرف البشري يحكم على الثعلب بانه شخصية مخاده في تركيبة صفات وابعاد الحيوانات وتصرفاتها.

٣. قد بنيت المسرحية على ثلاثة اقطاب او ثلاثة مواضع من الشخصيات ، القطب الاول شخصية الثعلب الذي مثل الخداع والشر ، والقطب او المحور الثاني شخصية العجوز التي تمثل الحكمة والخير في المسرحية ، واما القطب الثالث او المحور الثالث فهم شخصيات وقع عليهم تأثير الخير والشر وهم (الارنب الخنزير الذئب والدب وباغي الشخصيات)..

٤. ان القيم الجمالية والتربوية في هذه المسرحية قد تحددت بمفاهيم(التربوية) المساعدة والتواصل من اجل كشف الوهم لتحقيق الوصول الى الحقيقة بين شخصيات المسرحية التي وقعت بخداع الثعلب ، اما المفاهيم الجمالية (الحكمة) هي راس المعرفة عند الانسان تكمن في الشخصية العاقلة ذات الابعاد الانسانية المتكاملة معرفيا متمثل هذا في شخصية العجوز.

٥. حركة المجاميع في هذا العرض على شكل حلقة دائرية او نصف قطر دائرة ومركزها شخصية الثعلب والعجوز ، هذا دلالة على ان الصراع قام بين قطبين الخير والشر في هذه المسرحية.

٦. ان الرؤيا الاخراجية قائمة على تحويل كل مقدرات العرض من إظهار شخصيات المجاميع بتركيبة فنية مزجت بين الحركة التمثيلية وبين الرقص والغناء من اجل تحقيق الاندماج التام للمتلقي من الاطفال.

٧. عملت العناصر البصرية (الاضاءة – الازياء - يكور) في العرض على خلق البهجة والسعادة وانتماء المتلقي الى تلك البيئة المسرحية ، كون تلك العناصر تضافرت بتقديم جو مشابه للجو العام للأطفال عن طريق تحويل بيئة اغابة الى بيئة تتقارب مع بيئة الشارع.

٨. تركبت الدلالة المنطوقة (الكلامية) من حوار الشخصيات على تعابير ادبية ذات ايقاع متناغم لفظيا مع ما تنطقه تلك الشخصية فصناعة الكلام (الحوار) في النص المسرحي للمؤلف قاسم مطرود قد احاط حوارة بكل قاموس الاطفال من تعابير تربوية مستحسنه السمع والنطق بها.

٩. ان انتقال الأداء التمثيلي من الصفات الحيوانية للشخصيات الانسانية يحتاج ، قدرة ومعرفة بكل ابعاد تلك الشخصيات ، فكان الممثلون في هذه العرض قد تعاملوا بدقة فنية عالية بلعب دور كل شخصية من تلك الشخصيات من الناحية الحركية في تجسيدها تمثيليا.

الاستنتاجات.

١. توظيف المجاميع تمثل تأثير دلالي على البنية العامة للعرض.

٢. تنوعت سبل توظيف المجاميع في العرض المسرحي بين اعتماد المرجعيات وبين استحداث اشكال دلالة في توظيفها في المسرح الحديث .

٣. افرز توظيف المجاميع في العروض المسرح الطفل دلالات اجتماعية وتربوية وترفيهية وجمالية.

٤. ظهر توظيف المجاميع في تكوين فني وجمالي يعد جزءاً من الشكل العام للعرض المسرحي الذي يتسم بوحدة فنية وجمالية متكاملة .

٥. تعددت المهمات التي قامت بها المجاميع بين اداء الانشاد والرقصات والحركات المسرحية في عروض مسرح الطفل من أهم وظائفها فنيا.

٦. تمثلت الرؤيا الاخراجية للمجاميع اما كتلة واحدة او افراد مستقلين وبصورة مرئية او كأصوات خلف الكواليس ، في اغلب عروض مسرح الطفل .

التوصيات .

١. تسجيل جميع العروض مسرح الطفل سواء التي تحتوي على المجاميع او غيرها من العروض الناجحة لكي لا تصبح تراثاً مفقوداً بل تراثاً حياً.

٢. الاهتمام بتدريب المجاميع وتحت اشراف مدرب مختص بتدريب المجاميع .

المقترحات.

دراسة آليات اعداد تدريب المجاميع المسرحية في عروض مسرح الطفل (دراسة تطبيقية).

References:

A.T. Gregorian, M.M. Rogansky. (2010). Mechanics and Astronomy in the Middle East. (Amin Tarbush, Translators) Damascus: Publications of the General Syrian Book Organization.

Abdul Karim Abboud. (2014). Movement on stage - between theoretical connotations and applied vision. Basra: Dar Al-Funun and Al-Adab for Printing, Publishing and Distribution.

Ahmad Hassan and others Al-Ziyarat. (n.d.). Al-Wasit Dictionary (Issue 1,2, Volume 2). Iran: Dar Al-Da'wa for Printing and Publishing.

Ahmad Hassan Hanoura. (1989). Children's Literature. Kuwait: Al-Falah Library for Publishing and Distribution.

Ahmad Zaki Badawi and his friend Youssef Mahmoud. (1991). Al-Musir Arabic Dictionary. Cairo: Dar Al-Kitab Al-Masry.

Al-Ardis Nicole. (n.d.). The World Theater. (Othman Nowaya, Translators) Cairo: n.d.

Alexander Dean. (1982). Foundations of Theater Directing. (Sadia Ghoneim, Translators) Cairo: Egyptian General Book Authority.

Al-Razi, Muhammad bin Abi Bakr bin Abdul Qader. (2017). Mukhtar Al-Sahah. Beirut: Lebanon Library.

Aqeel Mahdi. (n.d.). In the structure of theatrical performance. Baghdad: Asaad Press.

Aristotle Thales. (1953). The Art of Poetry. (Abdul Rahman Badawi, Translators) Cairo: Egyptian Renaissance Library.

Atiya Amer. (1960). Theater criticism among the Greeks. Beirut: Catholic Press.

Awni Karumi. (1994). Movement is the language of the actor. R (40).

Badri Hassoun, Sami Abdul Hamid. (1980). Principles of Theater Directing. Baghdad: Iraqi Ministry of Higher Education and Scientific Research.

Bertolt Brecht. (n.d.). The Theory of Epic Theater. (Jamil Nassif, Translators) Lebanon: World of Knowledge.

Catherine Plezaiton. (1997). Meyerhold and Brecht Theater. (Fayez Qazq, translators) Damascus: Publications of the Ministry of Culture.

Corden Creek. (1960). In the Dramatic Art. (Dreni Khashaba, translators) Cairo: Maktabat Al-Adab, and its printing press in Al-Jamahir.

Darini Khashaba. (n.d.). The Most Famous Theatrical Schools. Cairo: Library of Literature and its Printing Press in Al-Jamahir.

Dhiaa Karim Rizej Al-Mashhadani. (1989). Experimentation and its impact on the development of theatrical performance in Iraq. Unpublished master's thesis. Baghdad: University of Baghdad, College of Fine Arts.

Edith Kyrozweil. (1985). The Age of Structuralism. (Jaber Asfour, Translators) Baghdad: General Directorate of Cultural Affairs, Arab Horizons Printing Press.

Elia Hawi. (1980). Euripides and the Greek Theater. Yarot: Dar Al-Kitab Al-Lubnani.

Eric Petley. (n.d.). Theory of Modern Theater. (Youssef Abdul Masih Tharwat, Translators) Baghdad: Ministry of Information.

F, Palmer. (1985). Semantics. (Majid Al-Mashata, translators) Baghdad: Ministry of Higher Education, Al-Mustansiriya University.

Faroukh Omar. (1984). History of Science among the Arabs. Beirut: Dar Al-Ilm Lil-Malayin.

Frank Whiting. (1970). Introduction to the Dramatic Arts. (Kamel Youssef and others, translators) Cairo: Dar Al-Ma'rifah in association with Franklin Printing and Publishing Foundation.

Habib Zaher Habib. (2013). Dramatic Values in Children's Theater. Lebanon: Dar Al-Jawahiri.

Hassan Suleiman. (1969). Movement in Art and Life. Cairo: Dar Al-Kateb Al-Arabi for Printing and Publishing.

Heng Telmer. (1961). Theatrical directing. (Amin Salama, translators) Cairo: Anglo-Egyptian Library.

Hiba Mazen. (2014). Children's theater. Amman: Dar Amjad for Publishing and Distribution.

Horace. (1970). The art of poetry. (Louis Awad, translators) Cairo: The Egyptian General Authority for Authorship and Publishing.

Hussam Mohi El-Din Al-Alusi. (1981). Early Philosophy Before Thales. Beirut: Arab Institution for Studies and Publishing.

Ibn Manzur. (n.d.). Lisan Al-Arab (Volume 1). Beirut: Dar Lisan Al-Arab.

Ibrahim Hamadeh. (1971). Dictionary of Dramatic and Theatrical Terms. Cairo: Dar Al-Shaab.

Ismail bin Hammad Al-Jawahiri. (1977). Al-Sahah in Language (Volume 1). Beirut: Dar Al-Hadara Al-Arabiya.

Ismail Fahd Ismail. (1981). The Academic Semester and Its Opposite. Yarot: Dar Al-Awda.

James Laffer. (n.d.). Drama, its Costumes and Scenes. (Magdy Farid, Translators) Cairo: Egyptian General Organization, Egypt Press.

James Ross-Evans. (1979). Experimental Theater from Stanislavski to Today. (Farouk Abdul Qader, Translators) Lebanon: Dar Al-Fikr Al-Muaser.

Jamil Nassif Al-Takriti. (n.d.). Reading and Reflections on Greek Theater. Baghdad: Dar Al-Hurriyah for Printing.

Jordan Craig. (1960). In Theater Art. (Dreni Khashaba, Translators) Egypt: Library of Literature and its Printing Press in Al-Jamahi.

Julian Hilton. (2001). The Theory of Theater Performance. (Nihad Saliha, Translators) Cairo: Hala for Publishing and Distribution, Theater Series ISBN.

Khaled Ahmed Mustafa. (1992). Preparing the Comprehensive Actor in Iraqi Theater. Unpublished MA Thesis. Baghdad: University of Baghdad, College of Fine Arts.

Louis Maalouf, Jesuit. (1960). Al-Munjid in Language, Literature and Science. Beirut: Catholic Press.

Lynn Oxenford. (1981). Motion Design. (Sami Abdul Hamid, Translators) Baghdad: Ministry of Higher Education and Scientific Research, University of Baghdad, Dar Al-Kutub for Printing and Publishing.

Maria N. Galloway. (1970). The Role of the Director in the Theater. (Louis Baktar, Translators) Cairo: Egyptian General Authority for Authorship and Publishing.

Mazen Abdul Hadi Ahmed, Mazen Abdul Hadi Kazar Al-Taie. (2015). Advanced Readings in Education and Thinking Introduction to Movement Sciences for Students of Colleges and Institutes of Physical Education. Beirut: Publisher Dar Al-Kutub.

Mazen Abdul Hadi and others Ahmed. (2017). Physiology of Movement. Iraq: Dar Alwan for Printing and Publishing.

Medhat Al-Kashef. (2006). The body language of the actor. Qalyub: Al-Ahram Commercial Presses.

Muhammad bin Abi Bakr Al-Razi. (1981). Mukhtar Al-Sihah. Beirut: Dar Al-Kitab Al-Arabi.

Muhammad Ghallab. (1952). Hellenic Literature (Volume 2). Cairo: Dar Ihya Al-Kutub Al-Arabiya.

Muhammad Hamid Abu Al-Khair. (1988). Children's Theater. Cairo: Egyptian General Authority for the Book.

Muhammad Shahin Al-Jawahiri. (1965). Children and Theater. Cairo: Egyptian House for Authorship and Translation.

Musa Abdul-Muati and others Nimr. (1992). Drama and theater in children's education. Amman: Dar Al-Amal for Publishing and Distribution.

Mustafa Turki Al-Salem. (1996). Recitation in children's theater - building a proposed system. Unpublished doctoral dissertation. Baghdad, Iraq: University of Baghdad, College of Fine Arts.

Noam Chomsky. (1987). Grammatical structures. (Yoel Youssef Aziz, translators) Baghdad: The Hundred Books Series, General Cultural Affairs House.

Saad Ardash. (January 1, 1970). The Director in Contemporary Theater. The World of Knowledge.

Safa Al-Din Hussein, and Sami Abdul Hamid. (1999). The style of movement among ancient Iraqis and the formation of the actor's body. Academic (7).

Shafiq and Habib Zaher Habib Al-Mahdi. (2010). Code and image in children's theater. Baghdad: Al-Ahd Al-Sadiq Cultural Foundation, Al-Sudair Press.

Sophocles. (2008). Oedipus the King. (Munira Karawan, Translators) Cairo: National Center for Translation.

Visvold Meyerhold. (1979). In Dramatic Art. (Sherif Shaker, translators) Beirut: Dar Al-Farabi.

Winfred Ward. (n.d.). Children's Theatre. (Mohamed Shaheen El-Gawhary, Translators) Cairo: Egyptian House for Authorship and Translation.

Winifred Ward. (1986). Children's Theatre. (Mohamed Shaheen El-Gawhary, Translators) Cairo: Egyptian General Organization for Authorship.