الحضور الأدائي لشخصية الراوي في عروض مسرح الطفل
مسرحية " في كل عصر وأوان " إنموذجاً

م.م. سمير أغا حيدر
مديرية تربية الكرخ/ معهد الفنون الجميلة
Simeragha10@gmail.com

الملخص:

يعنى البحث بدراسة الحضور الأدائي لشخصية الراوي في الفن المسرح وقد جاء البحث في أربعة فصول تناول الفصل الأول الإطار المنهجي للبحث من خلال مشكلة البحث والحاجة اليه واهميته وهدفه وحدوده، وفي فصل الثاني الإطار النظري والدراسات السابقة فقد تصدى فيه الباحث لاستقراء الحضور الجمالي والدرامي، وتفعيل ممكنات الأداء التمثيلي لشخصية الراوي في الفن المسرحي ، والفصل الثالث الذي تضمن إجراءات البحث ومنهجه، وأداته، وتحليل العينة والمبررات المنطقية لاختيارها، أما الفصل الرابع فقد قدم فيه الباحث النتائج ، والاستنتاجات التي أسفر عنها البحث، وتضمن البحث توصيات ومقترحات، وقائمة بالمصادر.

الكلمات المفتاحية: الحضور الأدائي، الشخصية الراوي، العرض المسرحي.

Abstract

The research studies the acting performance of the narrator in the children's theatre. Chapter one consists of the methodological framework of research through the problem of research، the need for it، its importance، its purpose and limitations. Chapter two includes the theoretical framework and previous studies and addresses the aesthetic and dramatic presentations as well as the possibilities of the acting performance of the narrator in theatrical art. Chapter three includes the research procedures ،methodology ،tool ،motivation and analysis of the sample. Chapter four presents findings from his analysis of the sample ، the conclusions and recommendations as well as suggestions for future work and a list of references.

Keywords: performance presence, narrator character, theatrical performance.

مشكلة البحث:

شكلت شخصية الراوي قديماً فعلاً مؤثراً للقارئ أو المتلقي عبر ما يروي الأن ما حدث في الماضي عبر تضمين الأخبار التي هي الأحداث المنتقلة من واقعيتها المباشرة لتصبح من فعل الخطاب/ الأداء الذي يلقيه الراوي، فشخصية الراوي ليست إلا وسيطاً تمر عبره الأحداث الصائرة إلى مجرد اخبار، وقد كان كبار القوم ومنهم الشعراء والحكماء، هم الرواة وحفظة الأخبار وكانت الثقة بحكمهم وفصاحتهم ومركزهم الاجتماعي مقياساً موضوعياً لمصداقية أخبارهم، وكما في التراث الإسلامي فمصداقية الخبر الذي ينقله الراوي اسست منهجاً لعلم التاريخ العربي انطلاقا من رواية القرآن والحديث، فشخصية الراوي تقدم للمتلقي أو للمستمع نقلاً للحقيقة القدسية عبر مصداقية الحقيقية التاريخية أي الحامل الموضوعي المثبت بما يتميز به من شروط الأسناد وعناصر القوة المطلوبة، وكذلك يظهر حضور الراوي في صوته وجسده في الملاحم والأساطير القديمة التي تشكل فيها بنية السرد القصصي في الأحداث وتعاقبها نظاماً اساسياً وشخصية الراوي قد تكون الكاتب أو الإنسان نفسه أو ما يمثله وينوب عنه في السرد أو ما يلقب بالكاتب الضمني.

وفي المسرح كان حضور أداء شخصية الراوي فاعلاً في التراجيديا الإغريقية عبر ما يسمى بالجوقة، التي كانت وظيفتها الاساسية التعليق على الأحداث التي تجري في العرض المسرحي عبر التعليق المباشر على الأحداث الارتجالية وكذلك حضوراً أدائيا في (كوميديا ديلارتيه) عبر المشاركة في الأداء أو في التعليق المباشر على الأحداث الارتجالية، غير أنَّ أداء الشخصية الراوي في العرض المسرحي لم يكتمل إلا في إطار نظرية المسرح الملحمي التي استوحت حضور الراوي من بنية الشكل الملحمي حيث يتمركز أداء الممثل/ الراوي ضمن النسق التقديمي الذي لا يندمج وانما يقدم الشخصية بشكلها اللا إيهامي باعتماد السرد على لسان الشخص الثالث ويتحول أدائيا في العرض المسرحي بصوته وجسده ضمن ما يطلق عليه اصطلاحياً (التغريب البرختي)، إذ تتحول أشياء من شكلها المألوف إلى اللا مألوف وبالعكس، وأداء شخصية الراوي تعلق على الأحداث وتشارك في الأداء التمثيلي وقد كان حضور الأداء في شخصية الراوي في المسرح مؤثراً على نسق من القيم التربوية والجمالية المؤثرة، أنَّ مشكلة البحث تتمركز في السؤال التالي : ما الكيفية التي يحضر بها الراوي من منظور أدائي في بنية العرض المسرحي المعاصر ؟

اهمية البحث: تتجلى أهمية البحث في كونه يسلط الضوء على الأداء التمثيلي لشخصية الراوي بوصفه فاعلاً في تجسيده، كما يفيد الممثلين العاملين في المؤسسات الفنية.

هدف البحث: الكشف عن وظيفة الأداء التمثيلي في تجسيد شخصية الراوي.

حدود البحث: يعرض هذا البحث موضوع الأداء التمثيلي لشخصية الراوي في مسرح الطفل من خلال نموذج العينة مسرحية (في كل عصر وأوان) والذي قدمت في عام ٢٠١٩ في مهرجان أم العرائس في تونس.

تحديد المصطلحات:

الأداء: يعرفه (ولسن) بأنه انجاز بمعنى أنه يشتمل على قدر معين من الكفاءة والتمكن والسيطرة على الأدوات والأساليب والوسائل والمهارات التي يتم من خلالها هذا الاداء. (ويلسن، ٢٠٠٠، ٢٤).

الأداء: ويعرفه محمد هو إعادة خلق الشخصية المكتوبة على الورق بعد بث الحياة فيها والاقتراب منه ونقلها بتفاصيل جديدة على المسرح. (عودة ر.، ٢٠١١،٥٩)

الإطار النظري

الاشتغال الأدائي لشخصية الراوي في الفن المسرحي (استقراء تأريخي)

تشكل شخصية الراوي أحد اقطاب عملية السرد الروائي (السرد، الراوي، المسرود له)، فالرواية ظاهرة شاملة لا تحد بزمان أو مكان بوصفها تنوع من الفنون المختلفة، وترتكز تلك المكونات الروائية على اللغة المتفصلة الشفوية أو المكتوبة، وتظهر شخصية الراوي بشكل متفاوت في الاسطورة، في الخرافة، في الأقصوصة في الخبر، في الحكاية على لسان الحيوان، كذلك نجدها في الملحمة والتراجيدية في القصص التاريخية والتمثيل الايمائي، وتحتل شخصية الراوي موقعاً اتصالياً بين المؤلف والمتلقي بوصفه الشخص الذي يسرد الحكاية فهو من اختراع المؤلف وتصوراته الخاصة، فالمؤلف هو الذي يختار له موقفاً يقربه من الحوادث والشخصيات والعناصر الأخرى المتداخلة في الحكاية كالزمان والمكان، ويطلق بعض النقاد تسمية الراوي ب(السارد أو الكاتب الضمني)" (خليل، ٢٠١٠، ٨٧-٧٩) وتتنوع شخصية الراوي بحسب القصة أو الرواية التي يتموقع فيها إلى عدة انواع:

١- الراوي المشارك: هو أحد اشخاص القصة الذي يعلن حضوره المطلق ولا يكتفي بسرد الحوادث وانما هو احد المتورطين فيها.

وهذا الراوي يصنف عادة بأنه" سارداً من داخل الحكاية، سارداً مشاركاً وهو أحد الأبطال وهو السارد الممسرح أي أنّه راوي له دوره في التمثيلية" (بيرسي، ٢٠٠٠، ٦٠) فهذه

الشخصية تكون قريبة من الحوادث التي ترويها بوصفها أحد الشخصيات التي جرت وقائعها لهم وهو شديد الاقتراب ايضاً بالشخصيات التي تتصارع أو تتحاور في الحكاية

٢- الراوي العليم: هو ذلك الراوي الذي يمتلك القدرة الغير المحدودة في الوقوف على الأبعاد الداخلية والخارجية للشخصيات، فيكشف لنا عن العوالم السرية للأبطال دون أنْ تقف في طريقه حواجز وهذه الأقرب من تسمية (الكاتب الضمني)، ويعد هذا الراوي الذي هو قناع من الأقنعة المؤلف، من أكثر النماذج شيوعاً واقدمها" (خليل، ٢٠١٠).

والراوي العليم نوعان:

أ- راوي عليم محايد: شخصية تسرد حوادث ترويها وقد تلقي عليها بعض الضوء مفسرةً دون تدخل مباشر منها، ووظيفته تتمثل في رصد الحوادث والشخصيات والمكان وتتبع ما يجري" (خليل، ٢٠١٠، ٨٤)، وهذا يعني أن للراوي دوراً يفسر الأحداث ويرصدها، أما النوع الآخر فهو.

ب- راوي عليم مشارك: وهي تلك الشخصية التي تلتحم بالشخصيات الرئيسة وتكون صلته بالمؤلف أكثر قرب حتى أنه قد يعبر عن صوته" (خليل، ٢٠١٠، ٨٥).

ويحقق الراوي كشخصية في النص الملحمي والروائي وظائف متعددة يؤديها في مسار السرد يمكن ايجازها بما يلي:

١- الوظيفة السردية فهو يروي الحكاية

٢- الوظيفة التنظيمية فهو يرتب الحوادث وفقاً لتسلسل معين

٣- وظيفة تأثرية عن طريق التوجه للقارئ/ المتلقي

٤- وظيفة الشاهد الذي يوثق ما يروي

٥- وظيفة أيديولوجية (زيتوني، ٢٠٠٢، ٩٦-٩٧)

كانت شخصية الراوي في السرد متصلةً اتصالاً وثيقاً بموضوعات التراجيديا،" فالجوقة تقدم المعلومات عن قصة المسرحية، البداية الحكاية وتحديد الزمان والمكان وعرض الشخصيات، أما قائد الجوقة فكان يتغنى بذكر الإله والتضرع اليه من خلال الرقص والغناء" (التكريتي، ١٩٨٥، ٤٢).

لقد احتلت الجوقة المسرحية مكان ووظيفة الراوي في الملحمة والرواية لا سيما في سير الأحداث الدرامية سواء على شكل التعليق على الحدث أو تقديم النصح ومشاركتها الأدائية في الحدث الدرامي فمهمة الجوقة في التراجيديا اليونانية تتعلق اساساً بالوصف والسرد ومع تطور فن الأداء الإغريقي ظلت الجوقة مكانة بارزة وفي بعض الأحيان تتقاسم البطولة، وتأخذ

دوراً من الشخصيات المسرحية وكما في مسرحية(آجا ممنون)، حتى اصبحت اغانيها وتعليقاتها الأساس الذي يتطور منه الحدث الدرامي، وفيما يتعلق بأداء الجوقة التي كانت تؤدي الرقصات في التراجيديا فإنها لم" تكن مجرد حركات مرحة للقدمين، وإنما كانت تعبيراً عن أفكار بواسطة الجسد البشري، فرقص الجوقة كان في جوهره عملً تقليدياً وكانت برقصاتها تقوم بتصوير الكثير من الأحداث الدرامية على خشبة المسرح" (ميليت، ١٩٦٦، ٧٠)، فقد كان لأداء الجوقة فعلاً تمثيلياً عبر الرقص وحركات متعددة ومنها... الطعن بالسيف وهز قبضة اليد كعلامة للتهديد وكانت جميع الحركات بطيئة وفخمة، وكانت تلك الرقصات والحركات تساعد في زيادة القصة المحزنة التي تعرض فوق الخشبة المسرح" (ميليت، ١٩٦٦ ،٧١)، وقد كان الرقص يتطلب مهارة جسدية كبيرة في استخدام الأرجل والذراعين، فقد ذكر أنً راقصاً ظهر في مسرحيات (اسخيلوس) كان قادراً على تصوير الأحداث بيديه" (ميليت، ١٩٦٦، ٧٠).

ويظهر أنَّ الأداء التمثيلي الذي كان يقدمه (ثيسبس) بنفسه عبر عربته الجوالة، كان يضطلع بمهمة ووظيفة الراوي في سرد الاحداث كما يذكر ذلك (بوت) في " أنَّ (ثيسبس) كان يدور بعربته مؤدياً العديد من الشخصيات بصفته السارد الممسرح/ المشخص، أو ما يطلق عليه الحامل لصفات الشخصية" (جينيت، ١٩٨٩، ١٦). لقد استفاد المسرح المعاصر من تقنية المسرح الشرقي الذي تعتمد على شخصية الراوي والذي يمتلك مكانة اجتماعية وثقافية محددة في الحضور والمشاركة.

فالعنصر التقديمي "يضع جسد الممثل في مقام الصدارة بالنسبة للعلامات البصرية من خلال تعبير الممثل الذي يتشكل بالجسد والمظهر الخارجي له (عودة ر.، ٢٠١١، ١٣٧)، فالممثل وهو يعرض شخصيته على خشبة المسرح.

وفي المسرح الحديث "استعان بعض المخرجين فنون السرد والقوالب السردية لاستغلال وظائف التغريب التي تشكل قطعاً في استمرارية الحدث وكسر الإيهام التمثيلي من خلال التأكيد على ظروف أنتاج الكلام الممثل/ الراوي وكما هي في المسرح الملحمي" (عواد، ٢٠١٧)، إذ يؤكد الممثل في أدائه التقديمي على الأحداث التي جرت في الماضي مثلما يحدث في الملحمة ويسمح بالتوقف عندها والتعليق عليها وعبر استخدام الأغاني أو التوجه إلى الجمهور أو عن طريق لافتات محددة، ويعمل هذا الممثل الراوي بوصفه قدرة حركية دالة ترتبط بالتكوين العام للعرض المسرحي، فهو قد يأخذ أكثر من دور وينتج أكثر من دلالة.

ويتواشج الأداء التمثيلي في المسرح الملحمي مع الفعل السردي الروائي الذي يقود شخصية الراوي، وهذا ما يذهب اليه الأداء التمثيلي في المسرح الملحمي، الممثل/راوياً " فعمليتا التمثيل والروي يبحثان عن آلية تتناول الحياة بإحاطة شاملة وعمل يعيد خلق العالم المحيط بهما، أو يجد قانون اشمل تتحرك بموجبه الجزئيات والعناصر البسيطة والأحاديث والتعليقات والاوصاف العامة لأن عملية وضع الممثل لنفسه محل الدور عملية مشابهه لعمل الراوي" (ستون، ١٩٩٦، ٧٢)، عندما يضع نفسه في موضع البطل في الرواية، وأن "ووظيفة جسد الممثل في العرض ليست معنية بنقل المشاعر، بقدر عنايتها بما يرمز اليه هذا الجسد" (عودة ر.، ٢٠١١، ١٣٩)

أنَّ استخدام الممثل كراوي يوضح الأحداث ويسردها على خشبة المسرح تجعل المتلقي يفهم الموقف المقدم امامه، إذ يرتبط أداء الممثل لشخصية الراوي في " المتغيرات الجسدية والصوتية والفكرية ارتباطاً وثيقاً في لحظة الأداء" (عودة ر.، ٢٠١١، ٦٢)، بطريقة تدعو الى عدم التباعد والاندماج، إذ يكون هناك توقف قصير للفعل يستثمره (بريخت) في الممثل بطريقة تسمى (الجست، اختصار للمشهد أو الفكرة الأساسية أو نقطة رئيسية أو نقاش... وغالباً ما تستخدم عنواناً للمشهد) (علوش، ١٩٨٥، ٢٩٠) ولا يكون هنالك تقمص في الشخصية الراوي.

بل على الممثل أنْ لا يشعر بأنه داخل الشخصية التي يمثلها، بل كيف تعرف الشخصية، وهذا يعني أنَّ على الممثل الراوي أنْ يظهر وجهين أو اكثر من وجهه، ومن اجل أنْ يحدث ذلك التغيير في الأداء التقديمي على الممثل أنْ يتخذ خطوات خارج إطار الفعل الذي يحمل صفة الاتفاق أو القبول الجمعي فإن ذلك من شأنه أنْ يوقف نشاط التقمص ويتيح للجمهور فرصة التفكير في الموقف، إذ قد يكون التفكير نقداً موضوعياً يدفع المتلقي إلى عدم الاندماج مع ما هو قائم اجتماعياً يؤدي إلى فرض ثنائية تشري بإمكانية تغيير الواقع وتؤكد على تاريخيته بمعنى تسميته وارتباطه زمانياً ومكانياً بنسق اجتماعي" (عدنان، ٢٠٠٦، ٦٧-٦٩).

فقد طالب (بريخت) أنْ لا يكون هناك في عمل الممثل توافق عاطفي، بل موقف محايد عبر الارتباط بعلاقة معينة مع الشخصية، تكفي للتواصل في التقديم والسلامة في الحركة والقول وعدم التعثر في الأداء، إذ أنه يبحث عن الحيوية في التقديم الشخصية من دون أنْ يسمح للممثل بالانجراف معها أو المبالغة في العواطف الوجدانية والتدفقات الرومانسية التي ترافق ادائها وهكذا فإن الممثل/ الراوي في المسرح الملحمي يعتمد السرد الملحمي بوصفه وسيطاً أو شاهداً لما كان يجري أو ما جرى في الزمن الماضي، كما بإمكان شخصية الراوي

أو السارد أنْ تتركز في تقمص ملموس يصبح قاصاً يشخص طبيعة السرد فقط، بل يشخص حامل الكلام نفسه، إذ أنه مرتبط بالانتباه الدقيق نحو القيم التعبيرية الخاصة بعملية السرد أي أنه موضوع السارد أو نحو صورة السارد وهذا يعني أنَّ الممثل وإذا ما أقترنا بمهام من الشخصية الراوي سيغرق في وسط الاستطرادات الوصفية والتشخيصات السيكولوجية والمناقشات، ذلك لأن الشكل السردي له القدرة على خلق الشخصيات المعقدة والمتناقضة والمتنوعة التي هي في طور الإنجاز والتكوين، وأنَّ وجود الممثل في موقع الشاهد أو المفسر في أقصى درجات المشاركة تجعله لا يشترك ابداً في أتخاذ المواقف العاطفية أو الانفعالية باتجاه أي من الشخصيات الأخرى.

أما فن الحكواتي فقد انصهر في دور الراوي، ففي العراق عرف الراوي أو المُحدث أو المُلة، والراوي أو "القصة خون يعد مثالاً عن الحكواتي العراقي والقصة خون هو ترتيب لفظي من العربية والفارسية يدل على الشخص الذي يقرأ القصص شفاهاً أو من الكتاب" (القيسي، ١٩٨٤، ٧٩) وقد انتشر في بغداد عبر تصدره المقاهي في مكان بارز بشكل يوفر فرصة سماعه ويؤثر في الحضور تأثيرً كبيراً من خلال القصص والحكاية التي يرويها ومع أنشاء صور شعبية لأبطال السير والمعارك المعروفة فيثير الحماس ويحرك الخيال ويخلق جو من التفاعل بين القاصي والمستمعين.

الدراسات السابقة:

دراسة (الزهاوي): خولة يوسف ابراهيم الزهاوي، الراوي في النص المسرحي العراقي، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الفنون الجميلة جامعة بغداد، ١٩٩٦.

هدفت هذه الدراسة بالكشف عن الراوي وتقنياته ووظائفه في النص المسرحي وبيان دوره في البناء الدرامي للفعل المسرحي وقد اعتمدت الباحثة في دراستها المنهج الوصفي التحليلي بعد اختيار ثلاثة نصوص مسرحية كعينة لبحثها من اصل اربعة نصوص شكلت مجتمع البحث الذي كان حده الزماني محصوراً بين ١٩٧٠ –١٩٨٠ وقد اوردت الباحثة اسماء النصوص المسرحية الثلاثة التي شكلت عينة البحث فضلاً عن مسرحية مدينة تحت الجذر التربيعي لطه سالم التي كانت تتشكل مع تلك المسرحيات مجتمع البحث وهذه المسرحيات هي اولاً– مسرحية المتنبي ١٩٧٩ لعادل كاظم ثانياً مسرحية كان ياما كان ١٩٧٨ لقاسم محمد ثالثاً مسرحية الخرابة ١٩٧٠ ليوسف العاني أما أبرز النتائج التي توصلت اليها الباحثة هي كالآتي

أولاً- هيمن الراوي بصورة رئيسية من خلال وظيفته السردية على الفعاليات الدينية والاحتفالات شبه مسرحية، إذ كانت المسرحية قائمة بشكلها البدائي قائمة على السرد.

ثانياً- بقي دور الراوي مؤثراً في المسرح باختلاف انماطه وتعددها وكثرة وظائفه على رغم من محاولات التضييق وتحديد مساحة السرد.

ثالثاً- استطاع المؤلف المسرحي من معالجة مشكلة السرد في المسرح من خلال اساليب ووسائل جديدة لشكل ووظيفة الراوي بهدف الروح الدرامية القائمة على الأبداع

أما الدراسة الحالية فتختلف اختلافاً جذرياً عن الدراسات السابقة من كونها ترتكز على الوصول للكشف عن الأداء التمثيلي لشخصية الراوي في عروض مسرح الطفل ولذلك فإن الدراسة هذه تختلف اختلافاً جذرياً في النتائج والاستنتاجات وفي طريقة التحليل.

ما اسفر عنه الإطار النظري من مؤشرات:

١. تنقسم شخصية الراوي في عروض مسرح الطفل إلى ثلاث اقسام

أ- شخصية الراوي المشارك: هو احد شخصيات حكاية المسرحية الذي يكون حاضراً في الأحداث والصراع الدرامي

ب-شخصية الراوي العليم المحايد: شخصية تروي الأحداث والقص بطريقة معمقة دون تدخل مباشر

ج-شخصية راوي عليم مشارك: شخصية تروي الأحداث وتلتحم بالشخصية الرئيسية وتعبر عن الفكرة والتعليمية للمؤلف بشكل مباشر.

٢. يعتمد الأداء التمثيلي لشخصية الراوي في عروض مسرح الطفل على الأداء التقديمي (ألا ايهامي) فالممثل لا يتقمص ولا يندمج في الدور.

٣. يعتمد الأداء التمثيلي لشخصية الراوي على الجست (الإيماءة) التي يتواصل معها للتأثير بالطفل ولتوصيل المعنى المراد تحقيقه.

إجراءات البحث

عينة البحث: بما أنَّ مجتمع البحث تحدد بـــ(٤) عروض مسرحية، إذ حصل الباحث على (٤) عروض مسرحية. وتم اختيار عينة واحدة بشكل قصدي وهي عرض مسرحية في (كل عصر وأوان) تأليف وإخراج: (ناجد جباري) والتي قدمت على خشبة المسرح بتونس في مدينة قفصة خلال مشاركتها في مهرجان أم العرائس عام ٢٠١٩.

منهج البحث: لقد تم اعتماد الباحث على المنهج الوصفي في تحليل عينة البحث.

أداة البحث: لقد تم اعتماد الباحث على ما أسفر عنه الإطار النظري من مؤشرات بالإضافة إلى المشاهدة العيانية فضلاً عن القرص الصلب للعينة (C D) وكذلك المقابلة المباشرة مع الممثلة (شخصية الراوية).

تحليل عينة البحث

مسرحية: في كل عصر وأوان

تأليف وإخراج: ناجد جباري

فريق العمل –اعداد واخراج الدكتور ناجد جباري تمثيل (علي مجيد– وئام وافي– هند عماد – ناجد جباري) إضاءة (عماد هادي)، تقنيات مسرحية (محمد مهدي)

سنة الإنتاج: ٢٠١٩

مكان العرض: تونس– مدينة قفصة

حكاية المسرحية:

تتمثل حكاية المسرحية بتسليط الضوء على الصراع الأزلي بين الخير والشر من خلال ما تسرده الراوية من أحداث وتعليق على حكاية والشخصيات (توم وجيري) في محاولتهم أنْ يصبحا صديقين مقربين على الرغم من محاولات الشرير المتواصلة للإيقاع بهما من خلال بث روح الفتنة والتفرقة إلا أنه يفشل في ذلك ويصبح القط والفأر على صداقة دائمة وتقوم الراوية بتفصيل حكاية المسرحية بطريقة سردية لتعريف الأطفال بتلك الحكاية وكيف أنَّ معايير الخير هي التي تنتصر على أرادة الشر فضلاً عن الموعظة والتوجيهات التربوية والأخلاقية التي تزرعها شخصية الراوية من خلال قصة المسرحية بطريقة محببة وقريبة من الطفل.

تحليل عينه البحث:

يبتدأ الأداء التمثيلي لشخصية الراوية في مسرحية (في كل عصر وأوان) عبر المشهد الاستهلالي للعرض حيث تظهر الشخصية (الراوية) وهي ترتدي أزياء براقة من اللون الأزرق المحبب للطفل وقناع طفولي للوجه عبر الحركات التعبيرية الراقصة والأغاني القريبة من الطفل التي تغنيها الراوية لزيادة حجم المشاركة وتعزيز التفاعل مع تلك الشخصية، وتؤدي الحركات الراقصة للمؤدي الراوية الدائرية والنصف دائرية إلى جذب الطفل وتركيز انتباهه مع الملاحظة على إيقاع الاغنية بشكل يتوافق مع الحركة، إذ تؤدي استعمالات الممثلة للأغنية بالتعريف بالشخصية الراوية عبر تقديم تصور ملحمي للعلاقة بين الممثل والشخصية

المسرحية التي تستفيد من تقنيات المسرح الصيني كعنصر مساند لأداء التمثيلي، فالراوية تؤدي الشخصية دون ارتماء فيها وأنَّ طريقة السرد وادراج الأغاني في الأداء تحقق وظيفة سردية واضحة عبر توضيح للحدث أو التعليق عليه من خلال الحركات الجسدية للغة الصينية وطابعها الأيقوني، أذ يعتمد الأداء التمثيلي للراوي على تلك التقنية لتتيح للممثلة نقل اللغة المراد توصيلها للطفل من أداة التواصل إلى أداة الحكم على الحكاية من خلال منطق الجسد الذي يتوصل على الطريقة الصينية في أداء الحركات ومنها تشابك الايدي لتقديم التحية وطريقة المشي، التلقائية المتناسقة وحركات الرأس التي تؤشر الأفعال الايمائية و تؤدي الممثلة الراوية تلك الحركات فإنها في الوقت ذاته تحقق الوظيفة السردية لإدخال الاطفال في جو الحكاية، وأنَّ طريقة واسلوب الألقاء في الأداء التمثيلي لشخصية الراوية أتسم باستخدام النبر والتوضيح (الوضوح السمعي) لمقطع من مقاطع بعض الكلمات ولتغطية اثارة عناصر التشويق والتقرب عند الطفل" فقد تفاعل الطفل مع الأداء بشكل تناسق مع سرد الحكاية وكانت الحركات التي يقدمها الممثلة متلائمة مع إيقاع الشخصية الأمر الذي انعكس على تقبل الطفل للرقصات والإيماءات الدالة على فعل الخير وتجنب افعال الشر" (حيدر، ٢٠٢٠)، وكما في الحوار الآتي والتي تبدأ ب كان يا مكان

الراوية: **كان يا مكان في كل عصر وأوان كان هناك خير وشر قطبان لا يلتقيان يكره الشر الخير ويطمح الخير إلى نشر كل شيء جيد وفي يوم من الأيام التقى الاثنان.**

إنَّ وضوح شخصية الراوية يجعلها تحرك عواطف الأطفال، إذ يتجاوبون معها وينحازون إلى أحد جوانب الصراع كما أنَّ شخصية الراوية في العرض المسرحي للطفل تروي الأحداث وتلتحم بالشخصيات الرئيسية وتعبير عن فكرة المؤلف التربوية والتعليمية بشكل مباشر ولهذا فإنها من نوع الراوي العليم المشارك في العرض المسرحي فأداء الراوية كان مساعداً في ترابط اجزاء العمل المسرحي من خلال التركيز على فعل واحد، ويؤشر الأداء التمثيلي للراوية على انتاج فعل التغريب من خلال قطع استمرارية الحدث وكسر الإيهام والتأثير على ظروف انتاج الكلام، إذ تقدم الحوار على أنه حوار مقصود وكما في الحوار الآتي:

الراوية: الحكمة والموعظة للناس الأخيار نعم الحكمة والموعظة للناس الأخيار وهذا الحكيم يحاول أنْ يقنع الشرير بالعدول عن شره ولكن لن نذهب بعيداً على صديقنا (فرفور) ماذا يقول.

في المشهد الثالث يؤدي دخول الراوية لقطع للتحدث للأطفال بشكل مباشر مما يعني إلى انتماء شخصية الراوي للموضوع والانحياز له فكرياً من خلال عملية وصف الأحداث وتبيان

مواطن الخير والشر في كلا الشخصيات المتصارعة، إذ يقوم الأداء التمثيلي للراوية عبر الحركات الدلالية للرأس والتأشير المباشر باليد على تأكيد موقفها من الشر وثبات قدرتها الإقناعية على تدعيم المواقف الخيرة، وهذا يعني أنَّ شخصية الراوية تشابه دور القائم عن الأحداث ووصف الأحداث والشخصيات والتعليق عليها وتنظيم اجزاء الحكاية واختراع الحلول لها وتزويد الطفل بالمعلومات الضرورية التالية وكما في الحوار الآتي:

الراوية: وهكذا انتصر الخير على الشر مثل كل الحكايات، ولكن القط والفأر احتفلوا على طريقتهم الخاصة وهكذا يا اصدقائي ليعلم الجميع أنَّ الحق والصدق هو المنتصر.

ويلاحظ الباحث أنَّ الأداء التمثيلي للراوي ظل في نسق التكرار الآلي لتلك الحركات التعبيرية المكرورة وطريقة الألقاء المتوافق مع طبيعة الطفل في استقباله للقيم التربوية والاخلاقية وكانت رواية الحكاية والتعليق عليها استندت بطريقة التحدث بصيغة الماضي وبدون تدخل مباشر من شخصية الراوي في منطقة الصراع بين الشخصيات لتوضح للطفل كيف يُتخذ الموقف الصحيح

وتدعوه إلى التفكير وما اعتماد الممثلة في ادائها التمثيلي على اللوحة الصينية (سينوغرافيا وأداءً) إلا لبث عملية الحكي (السرد) اعتماداً على الهوية المستقلة للوظيفة السردية للراوية في عرض الحياة بدون تحييد ولزيادة الإيمان بالجانب الأفضل من الخيارات والأسئلة التي قد تحتمل الخير والشر وامتاع الطفل بالتوجه إلى طبيعة الخير من خلال المحبة " وقد ساهمت الإضاءة والصوت الرقمي في مساندة حركة وصوت الممثل بحيث انعكس على أداء الشخصية (الراوية) وبث في ذلك الأداء تنوعاً حركياً وصوتياً فعل من إيمان الطفل بقضية الخير واجتنابه الشر" (حيدر،، ٢٠٢٠) وكما في الحوار الآتي:

الراوية: **عندما نحب الناس نحب العالم بأسره**

سوف نقضي على الشر

من داخلنا ومن حولنا هل هذا يعني أنَّ الشرير

موجود..

اترك لكم الاجابة

ومما لا شك فيه أنَّ الأداء التمثيلي لشخصية الراوية حركات، لعب، ورقص أو تمثلا للشخصية إنما هو نسق ضمني عن المتلقي الطفل، فالطفل لا يتفاعل إلا من خلال اللعب أمام جمهور من الأطفال لتحقيق التخيل الهادف إلى تحقيق الفرجة والاقناع عبر تلك الشخصية،

بمعنى آخر أنَّ أداء الممثل الراوية يتوسم إلى تحقيق حركات خارج الحياة العادية ويحقق وفق ذلك التواطؤ للإنتاج الفرجة والتمسرح في عروض مسرح الطفل.

نتائج البحث

١. تبنى الأداء التمثيلي لشخصية الراوي (الراوية) الشكل التقديمي وعدم اندماج والتقمص في الدور.
٢. اعتمد الأداء التمثيلي لشخصية الراوية إنتاج لفعل التغريب وكسر الإيهام من خلال السرد بالتحدث بصيغة الماضي والرقصات والأغاني.
٣. حققت الإيماءة (الجست) المضمون الإجتماعي عبر فعل التقديم والتغريب في الأداء لشخصية الراوي من خلال إيماءات الوجه واليدين).
٤. أسهمت السينوغرافيا كذلك كعنصر تكميلي للأداء على الطريقة الصينية في تفعيل الأداء التمثيلي لشخصية الراوية في العرض المسرحي.
٥. شكل الأداء التمثيلي لشخصية الراوية راوياً عليماً محايداً من خلال التمهيد الحكاية ومعرفة الشخصيات المتصارعة في العرض المسرحي.
٦. الأداء التمثيلي للراوي متوالية التكرار لبعض الحركات والإيماءات والأقوال في عروض مسرح الطفل لكسر الإندماج وزيادة مساحة السرد.

الاستنتاجات:

١. يشكل الأداء التمثيلي لشخصية الراوي في عروض مسرح الطفل قاعدة أساسية لبث القيم التربوية والتعليمية الموجهة للطفل.
٢. يحقق الأداء التمثيلي لشخصية الراوي في عروض مسرح الطفل المتعة والمرح.
٣. يفعل الأداء التمثيلي لشخصية الراوي من الحالة التشاركية الفاعلة بين الممثل والطفل في عروض مسرح الطفل.

التوصيات: يوصي الباحث بضرورة التعامل مع أداء الممثل لشخصية الراوي على أساس المتطلبات العمرية لمراحل الطفل مع ضرورة اختيار ممثل له الحضور الفاعل المؤثر على الطفل في العرض المسرحي.

المقترحات: الأداء التمثيلي لشخصية الشريرة في عروض مسرح الطفل.

المصادر والمراجع:

١.

ابراهيم خليل. (٢٠١٠). *بنية النص، الروائي*. الجزائر: الدار العربية للنشر، منشورات الاختلاف.

الينا، وجورج سافونا ستون. (١٩٩٦). *المسرح والعلامات*. (سباعي السيد، المترجمون) القاهرة: اكاديمية الفنون.

جلين ويلسن. (٢٠٠٠). *سايكولوجية فنون الأداء*. (شاكر عبد الحميد، المترجمون) الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون.

جميل نصيف التكريتي. (١٩٨٥). *قراءة وتأملات في المسرح الاغريقي*. بغداد: منشورات وزارة الثقافة والاعلام.

جيرار، وآخرون جينيت. (١٩٨٩). *نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير*. (ناجي مصطفى، المترجمون) الدار البيضاء: منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي.

راسل كاظم عودة. (٢٠١١). *مرجعيات الترميز لجسد الممثل في خطاب العرض المسرحي*. بغداد: مجلة الاكاديمي، كلية الفنون الجميلة، العدد ٦٠.

راسل كاظم عودة. (٢٠١١). *مرجعيات الترميز لجسد الممثل في خطاب العرض المسرحي*. بغداد: مجلة الاكاديمي، كلية الفنون الجميلة، العدد ٦٠.

سعيد علوش. (١٩٨٥). معجم *المصطلحات الأدبية المعاصرة*. بيروت: دار الكتاب اللبناني.

سمير أغا حيدر. (٣ ٢٣، ٢٠٢٠). شخصية (الراوية) مسرحية في كل عصر وأوان. (هند البياتي، المحاور) بغداد، مديرية العامة لتربية الرصافة الأولى.

سمير اغا حيدر،. (١٢ ٢٠، ٢٠٢٠). مخرج مسرحية (في كل عصر وأوان). (ناجد جباري، المحاور) بغداد، شبكة الأعلام العراقي ، معهد التدريب الإعلامي.

علي عواد. (٢٥ يونيو، ٢٠١٧). *السرد في المسرح*. تم الاسترداد من https//aarabnews، جريدة العرب.

فرد ب. جيرالد ايدس بنتلي ميليت. (١٩٦٦). *فن المسرحية*. (صدقي خطاب، المترجمون) بيروت: دار الثقافة.

قحطان عدنان. (٢٠٠٦). *بنية السرد بين عمل الممثل واليات العرض المسرحي*. بغداد: جامعة بغداد، كلية الفنون، قسم الفنون المسرحية، رسالة ماجستير غير منشورة.

لطيف زيتوني. (٢٠٠٢). معجم *المصطلحات نقد الرواية*. بيروت: مكتبة لبنان، دار النهار.

لوبوك بيرسي. (٢٠٠٠). *صنعة الرواية*. (عبد الستار جواد، المترجمون) عمان: مجدلاوي للنشر.

نوري القيسي. (١٩٨٤). مقاهي بغداد والقصة خون. *مجلة التراث الشعبي*.

Sources and references:

1. Ibrahim Khalil. (2010). Text structure, novelist. Algeria: Arab Publishing House, Al-Ikhtif publications.
2. 2. Elena, and George Savona Stone. (1996). Theater and signs. (Sabai Al-Sayed, Translators) Cairo: Academy of Arts.
3. 3. Glenn Wilson. (2000). The psychology of the performing arts. (Shaker Abdel Hamid, Translators) Kuwait: National Council for Culture and Arts.
4. 4. Jamil Nassif Al-Tikriti. (1985). Reading and reflections on the Greek theater. Baghdad: Publications of the Ministry of Culture and Information.
5. 5. Gerard, Genet et al. (1989). Narrative theory from point of view to focalization. (Naji Mustafa, Translators) Casablanca: Academic and University Dialogue Publications.

6. 6. Russell Kazem Odeh. (2011). Coding references for the actor's body in the discourse of the theatrical performance. Baghdad: Academic Journal, College of Fine Arts, Issue 60.
7. 7. Said Alloush. (1985). A glossary of contemporary literary terms. Beirut: The Lebanese Book House.
8. 8. Sameer Agha Haider. (3 23, 2020). The character (narrator) is a play in every era and time. (Hind Al-Bayati, the interlocutor) Baghdad, General Directorate of Education, Rusafa First.
9. 9. Sameer Agha Haider. (12 20, 2020). Play director (at every age and time). (Najed Jabari, the interviewer) Baghdad, Iraqi Media Network, Media Training Institute.
10. 10. Ali Awwad (June 25, 2017). Narration in the theater. Retrieved from https://alarab.news, Al-Arab newspaper.
11. 11. Individual B. Gerald Eads Bentley Millett. (1966). theatrical art. (Sidqi Khattab, The Translators) Beirut: House of Culture.
12. 12. Qahtan Adnan. (2006). The structure of the narrative between the work of the actor and the mechanisms of theatrical performance. Baghdad: University of Baghdad, College of Arts, Department of Performing Arts, unpublished master's thesis.
13. 13. Cute Olive. (2002). Glossary of terms criticism of the novel. Beirut: Lebanon Library, Dar Al-Nahar.
14. 14. Lubbock Percy. (2000). The making of the novel. (Abdul Sattar Jawad, Translators) Amman: Majdalawi Publishing.
15. 15. Muzaffar Kazem Muhammad. (2018). The performance of the actor (Sami Abdel Hamid) in the picture theater, directed by (Salah Al-Qasab). Baghdad: The Academic Journal, College of Fine Arts, Issue 88.
16. 16. Nuri al-Qaisi. (1984). Baghdad cafes and the story Khon. Folklore Magazine.