العددِ ١ 21A حزيران ٢٠٢٦
المجلة العراقية للبحوث الانسانية والاجتماعية والعلمية
NO.21A1 Jun2026 Iraqi Journal of Humanitarian, Social and Scientific Research
Print ISSN 2710-0952 Electronic ISSN2790-1254

تزامنية الموسيقى والحركة للأداء التمثيلي في بناء العرض المسرحي الموجه للطفل

م.م. حسن جبر راشد
أ.د. فاضل عرام لازم
كلية الفنون الجميلة - جامعة واسط

Music and movement synchronization for theatrical performance in the construction of the theatrical performance directed at children

Asst.Lect. Hasan Jabr Rashid Al Shahmani
Prof. Dr. Fadhel Aram Lazim
College of Fine Arts – Wasit University
hasan.jaber@uowasit.edu.iq
flazem@uowasit.edu.iq

ملخص البحث :

يبدأ البحث الحالي الموسوم بـ(تزامنية الموسيقى والحركة للأداء التمثيلي في بناء العرض المسرحي الموجه للطفل). الذي يهدف إلى : تعرف تزامنية الموسيقى والحركة للأداء التمثيلي في بناء العرض المسرحي الموجه للطفل (مسرحية ذئبوب في المرآة أنموذجا)

تألف الفصل الثاني من ثلاث مباحث : المبحث الأول : العروض الموجه للطفل , والمبحث الثاني : تزامن الموسيقى والحركة في العرض المسرحي , أما المبحث الثالث : أداء الممثل في العرض المسرحي الموجه للطفل .أما الفصل الثالث فقد اتبع الباحث المنهج الوصفي التحليلي , وكان مجتمع بحثه وعينته , مسرحية (مسرحية ذئبوب في المرآة), كونها تتفق وإجراءات بحثه الحالي وتحقق هدفه , وقد صمم الباحث استمارة تحليل كأداة لبحثه بعد أن تم عرضها على مجموعة من الخبراء من ذوي الاختصاص .أما الفصل الرابع فقد ظهرت نتائج البحث , وفي ضوء النتائج جاءت الاستنتاجات, بعدها جاءت التوصيات ثم المقترحات فالمصادر . **كلمات افتتاحية : التزامنية – الموسيقى والحركة – الأداء التمثيلي**

Abstract

The current research entitled (The synchronization of music and movement in the actor in constructing the theatrical performance directed at children). Which aims to: identify the synchronization of music and movement in the actor in constructing the theatrical performance directed at children (the play “The Wolf in the Mirror” as a model).The second chapter consisted of three sections: the first section: performances directed at children, the second section: the synchronization of music and movement in the theatrical performance, and the third section: Actor's performance in a theatrical show directed at children.As for the third chapter, the researcher followed the descriptive analytical method, and his research community and sample was the play (The Wolf in the Mirror Play), as it is consistent with the procedures of his current research and achieves his goal. The researcher designed an analysis form as a tool for his research after it was presented to a group of experts with specializations. As for the fourth chapter, the research results appeared, and in light of the results came the conclusions, then the

recommendations, then the proposals, then the sources. **Keywords: Synchronicity – Music and Movement – Acting performance**

أولاً : مشكلة البحث :

إن المسرح والموسيقى هما وسيلتان تعليميتان تساعدان على إيصال المعلومة عن طريق التجسيد الملموس والظاهر للعيان , ومن ضمنها العروض الموجهة للطفل ، فالتمثيل في مسرح الطفل يعمل على إشاعة روح المرح والبهجة، إذ انه يخلق جواً نفسيا يختلف عن الأجواء الروتينية , وهذا الجو النفسي يساعد على إزالة الجدار الذي يفصل بين الطفل ومحيطه الخارجي ، فهو يؤدي دوراً مهماً في المسيرة التعليمية والتربوية التي لها الأثر الفعال في تنمية ثقافة الطفل وتطور ذوقه وقدراته .

وقد برز الممثل في تلك العروض المسرحية كظاهرة حاضرة تجسدت عبر تفاعله وتنظيم حدود قدراته التعبيرية (الصوتية والجسدية) المرافقة للموسيقى أثناء العرض المسرحي ، مما أوجب الحاجة إلى تطويرها تحقيقاً لمتطلبات الموقف الدرامي, وبذلك ظلت الموسيقى تسير مرافقة للعرض المسرحي وبالخصوص الموجه للطفل , باعتبارها الوسيلة الأساسية والمهمة في وصف الأحداث والتعبير عنها .وبذلك يمضي بنا القول، بأن أساليب أداء الممثل في مسرح الطفل قد تطورت عبر الأزمنة المسرحية على وفق النظرة الفنية والجمالية، منها من قدمت الشكل على المضمون أو العكس, أو ممن حسبت توازن حضورهما الجمالي والتقني معاً من خلال بنية أداء الممثل المتزامنة مع وجود الموسيقى والمؤثر الصوتي المستخدم , لذا فأن ذلك بالضرورة أنعكس بشكل خاص في بناء الصورة المسرحية المتشكلة . وعلى الرغم من الدور الكبير الذي تلعبه الموسيقى في رفد حركة الممثل في العرض المسرحي، إلا أن الكشف عن تزامنية الموسيقى والحركة للأداء التمثيلي في بناء الصورة المسرحية للعروض الموجهة للطفل , لم تحظ بالاهتمام على نحوٍ علمي يتناسب ومكانة الموسيقى ودورها الفاعل في إنضاج المشهد التمثيلي من خلال علاقة جدلية بينها وبين أداء الممثل وحركته. ومن هذا المنطلق حدد الباحث مشكلة بحثه بالسؤال الآتي : (ما تزامنية الموسيقى والحركة للأداء التمثيلي في بناء العرض المسرحي الموجه للطفل) ؟

ثانياً : أهمية البحث :

تتجلى أهمية البحث الحالي :

١. في تشخيص التباين والتزامن والجدلية بين حركة الممثل والموسيقى لدى الممثل من خلال دراسة طبيعة وكيفية التحولات في بناء الصورة المسرحية التي تفرز عنها قيماً فنية وتقنية وجمالية في الأساليب الأدائية لدى الممثل .
٢. قد تفيد الدراسة المكتبات والمؤسسات التعليمية والفنية المهتمة بالمسرح والعاملين بها من مخرجين وممثلين والمصممين , بدراسة علمية أكاديمية تُعدّ مرجعا يفيد بما يوفره لهم من أدوات فنية وجمالية ممكن الإفادة منها في نتاجاتهم الفنية المسرحية .

ثالثاً : هدف البحث :

تعرف تزامنية الموسيقى والحركة للأداء التمثيلي في بناء العرض المسرحي الموجه للطفل.

رابعاً : حدود البحث :

حدد الباحث حدود بحثه بالاتي :

١. الحد الموضوعي : تزامنية الموسيقى والحركة للأداء التمثيلي في بناء العرض المسرحي الموجه للطفل (مسرحية ذئبوب في المرآة أنموذجا)
٢. الحد المكاني : جامعة واسط / كلية الفنون الجميلة .-
٣. الحد الزماني : لعام الدراسي (٢٠١٨- ٢٠١٩) .

خامساً : مصطلحات البحث :

١) التزامنية :

التزامن اصطلاحاً : **عرف صالح التزامن بأنه :** " التزامن هو تعايش الأشياء في خط متوازي دون تدخل أو تأثير على زمنها " (صالح مهدي سالم , ٢٠١٤, ص١٢)

وعرف العامري التزامن بأنه : " يرتبط بمفهوم النظام الذي يعني مجموعة من العناصر المغلقة المترابطة فيما بينها بقانون

التركيب " (العامري , ٢٠١٣, ص١٣٤)

التعريف الإجرائي للتزامن هو : ارتباط بين الموسيقى والحركة عند أداء الممثل للمشهد التمثيلي لإيضاح الصورة المسرحية الموجهة للطفل .

٢) الموسيقى والحركة :

ويعرف الباحث الموسيقى والحركة إجرائياً بأنه :

وهما فن التعبير لمكونات المشهد المسرحي واللذان يرتبطان فيما بينها بقانون التركيب , يمكن توظيفها فنياً وتربوياً في بناء العرض المسرحي الموجه للطفل .

٣) الأداء التمثيلي :

الممثل : عرف حمادة الممثل بأنه: " الشخص الذي يؤدي دوراً في عرض تمثيلي" . (حمادة , ١٩٧١,ص٢٩٢)

وعرف الباحث الأداء التمثيلي بأنه :

هي وظيفة لشخص يسمى ممثل يؤدي دوراً لإحدى الشخصيات في عرض مسرحي موجه للأطفال من خلال الحوار والحركة ترافقها موسيقى ومؤثرات صوتية .

٤) العرض المسرحي الموجه للطفل :

عرفت (ماري , وحنان) عروض مسرح الطفل بأنها :

" تسمية تطلق على العروض التي تتوجه لجمهور الأطفال واليافعين , ويقدمه ممثلون من الأطفال , أو الكبار , وتتراوح غايتها بين الإمتاع والتعليم " . (ماري ,وحنان,١٩٩٧,ص٤١)

وقد تبنى الباحث تعريف (ماري ,وحنان) إجرائياً لأنه يتفق وإجراءات بحثه الحالي .

الفصل الثاني :

المبحث الأول : العروض الموجه للطفل

إن فن المسرح هو نوع من النشاط التمثيلي الذي يعتمد على عناصر متنوعة كالأدب والتمثيل والإخراج وغيرها من الفنون التكميلية الأخرى كالرسم والموسيقى والديكور ويعتمد في ديمومته ويستمر ويستمد مقومات بقائه من عنصر الإبداع، هذا العنصر الذي نحكم من خلاله على وجود الحركة المسرحية ونقيم خط سيرها ونصفها بالنشاط أو الخمول، بالازدهار أو الضمور، وبذلك نميز الفن المسرحي من أشكال أخرى شبيهه به، تتخذ وسيلة لمتعة أو لهو أو عبادة الخ... (التكريتي ، ٢٠٠٢، ص١٤)

إن لمسرح الطفل أهداف كثيرة تحددها أهميته وخصوصيته التعليم والترفيه والمتعة , وأولها التعليم الذي يهدف إلى مساعدة الطفل على إدراك معنى الحياة والتكيف معها. وكثيراً ما يوظف التمثيل , إذ يكون وسيلة لإفهام التلميذ مواد الدرس وذلك لاعتماد التمثيل على التفكير والعاطفة والاندماج والممارسة والفعل، ولهذا يكون الدرس أكثر فاعلية وحيوية. " وتشير الدراسات إلى أن (٩٨٪) من معرفتنا نكسبها عن طريق حاستي البصر والسمع وان استيعاب الفرد للمعلومات يزداد بنسبة (٣٥٪)عند استخدام الصورة والصوت وان مدة احتفاظه بهذه المعلومات تزداد بنسبة (٥٥٪) " . (اسعد وعوني ، ١٩٨٠ ، ص٥٥)

ولكي تتوافر عناصر النجاح في أي عمل مسرحي سواء كان مقدماً لجمهور الأطفال أم مقدماً لعامة الكبار والناضجين، لابد أن يستند إلى ركائز معينة، " فلكل عمل فني شكله أو بناؤه الذي يحدد العمل نفسه والذي يختلف من عمل لآخر " . (رشاد , ١٩٦٦, ص٧) ، وان كان مسرح الطفل بحاجة نوعية مختلفة من المعالجة وأساليب الطرح، وهذه الركائز هي " الفكرة، الشخصيات , الصراع , الحوار، الجو النفسي العام " . (سامي , وبدري , ١٩٨٠ , ص٧٧) ، والتي سيتناولها الباحث من حيث الدور الوظيفي الفاعل للموسيقى والحركة درامياً .

إن مسرح الطفل ليس مجرد قصة تحمل موعظة مباشرة تعرض على خشبه مسرح يكتظ بألوان صارخة في الديكور والإكسسوار والملابس فضلاً عن الأغاني والمقطوعات الموسيقية والإيقاعية، وهو ليس التمثيل البدائي البسيط والمفتعل الذي يتداخل مع رقصات عديدة بدعوى السيطرة وجذب انتباه الطفل، على العكس تماما فان ذلك كله يؤدي في نهاية الأمر إلى تشتيت الطفل كونه متلق، وانفصاله عن العرض على

الرغم من انه قد يستجيب لبعض الإثارة، فنراه يصفق مع الأغنية أو ينادي بصوت عال على أحدى الشخصيات، وغير ذلك من أساليب ينتج عنها مزيد من الانفصال الجوهري والتشويش على الأفكار والمعاني التي يطرحها العرض.

المبحث الثاني : تزامن الموسيقى والحركة في العرض المسرحي

التزامن :

توالد مصطلح (التزامنية) في رحم فلسفة الفن الحديث , لاسيما الفنون المسرحية التي تنطلق عبر تصنيف الجلي الفني والجمالي لتمتد على وفق نظرة تطبيقية تعتمد تجريب الفكرة على ارض الواقع , وبذلك نجد الواقع التجريبي لثنائية الحركة والموسيقى تتجلى نحو فعل وفاعلية تحويل مفاهيم المعارف النظرية إلى مفاهيم ذات منحى تطبيقي تجريبي ينشد من الجهد النفعي لتلك المعارف رغم تنوع واختلاف بيات العمل الذي يتطلب السعي والكشف عنه .

إن إعادة تأطير مفهوم الموسيقى وقرأتها على وفق رؤية فلسفية نفعية جديدة تتجلى في قيمتها بشكلها المتجاور والمنسجم والمتوافق مع حركة الممثل على خشبة المسرح وبالخصوص مسرح الطفل وفق حسابات واقعية تحاكي طبيعة تلك الموسيقى والتي تتفق تماما مع ما يقدمه الممثل من فعل درامي أثناء العرض المسرحي .

إن الحركة البصرية المتولدة التي يدركها عقل الطفل كمتلقي - من حركات الجسد ترافقها موسيقى درامية ناتجة ومكملة لتلك الحركة تجعل من تلك الصورة المتولدة رؤية واضحة منتجة تصل لعقل المتلقي بكل بساطة وإقناع مع متعة وترفيه .

ولا يختلف اثنان في المسرح على أهمية الموسيقى في العمل المسرحي وعلى كونها ركيزة أساسية من الركائز التي يعتمد عليها المسرح، إن توظيف الموسيقى فنياً وتربوياً في العمل الفني يضفي بشكل خاص المزيد من الحيوية على المسرح وبالخصوص مسرح الطفل , وذلك بخلق الإحساس الجمالي بانفصاله عن التشكيل المادي لبقية عناصر العرض المسرحي نحو المشاهد ، فيصبح التعبير تعبيراً دراميا يلتصق بالإحساس بوصفه لغة تعبير تدخل الوجدان عن طريق عناصر فنية مجتمعة لها القدرة على الإبداع.

ويمكن القول أن وظائف الموسيقى وأهميتها قد تبلورت منذ نشأة المسرح الأولى، وبذلك فقد واكبت الموسيقى المراحل التاريخية، التي مر بها المسرح كعنصر مهم ومؤثر من عناصر العرض المسرحي، والموسيقى في المسرح تضطلع بوظائف مهمة هي:

١. الموسيقى تدعم النص المسرحي وتعبر عن الحدث.
٢. الموسيقى تساعد الممثل في خلق الحالة النفسية للدور.
٣. الموسيقى تقدم الدعم للمتفرج عبر تجربة فنية تتضافر فيها الجهود المسرحية ومنها الموسيقى بوصفها لغة جمالية تعبيرية في العرض مع بقية العناصر الأخرى لبلوغ الهدف الأعلى.
٤. الموسيقى تتغلغل بين عناصر العرض المسرحي، تتأثر بها وتتفاعل معها وتوحدها.
٥. الموسيقى تخلق التوازن والانسجام بين الجانبين الصوتي والتشكيلي."(علي،١٩٩٧،ص٥٧-٥٩)

وقد يسعى بعض المخرجين إلى اختيار موسيقى تتوافق مع رؤيته الإخراجية، وقد يسعى بعضهم الأخر إلى استخدام الموسيقى التي ألفت خصيصاً لعرضه، من هنا تبرز وظيفة المؤلف الموسيقي في العرض المسرحي الذي يجب عليه أن يقدم موسيقى تتواءم مع رؤية المخرج ومع القيم الفكرية والجمالية للأجواء التي تتخلل العرض، وينبغي أن يأخذ المؤلف الموسيقي بعين الاعتبار مجموعة من الشروط الواجب توافرها في الموسيقى المصاحبة للحركات كي تقوم بوظيفتها التعبيرية، وهذه الشروط هي:

١. يجب أن تساير سرعتها وميزانها المدى الطبيعي لكل حركة.
٢. أن يكون إيقاعها متمشياً مع إيقاع الحركة ومصوراً لها وباعثاً على تأديتها.
٣. أن يكون هناك رابط وائتلاف (هارموني) بين أجزائها من ناحية وبينها وبين الحركات من ناحية أخرى.
٤. أن يخدم الشكل الموسيقي كلا من الحركات والألحان.
٥. أن تكون سهلة تستوعبها الذاكرة في اقرب وقت ممكن.
٦. يفضل أن تكون أنغامها مألوفة ونابعة من صميم البيئة قدر المستطاع.(معيوف ، ١٩٨٥، ص٢٩٧)

ولقد عد المختصون الحركة على المسرح وخصوصاً مسرح الطفل , من الوسائل التعبيرية التي يسعى المخرج إلى توظيف وترجمة أفكاره وإيصالها إلى المتلقي بأفضل الطرائق، مستعيناً بالأبعاد الثلاثة للشخصية (الطبيعية - الاجتماعية - النفسية) , وتحليله لحركات الممثل على وفق أنواع الحركات وأشكالها بأبعاد وتراكيب ترتبط بالحدث ارتباطاً وثيقاً. إذ تتوافق الحركة مع الموسيقى لتبرير أغراضها التي اختيرت الحركة لأجلها , فالحركة هي الصورة الحقيقية للفعل الدرامي التي تكتمل باكتمال ذلك الفعل بالتوافق والتزامن مع الموسيقى التي ترافق تلك الحركة .

المبحث الثالث : أداء الممثل في العرض المسرحي الموجه للطفل

إن الطرق الأدائية والأساليب العالمية لحركة الممثل كافة وعلى اختلاف مشاربها تندرج ضمن منحيين أساسين هما: المنحى الخيالي ، والمنحنى التقني ، وذلك من أجل الوصول إلى هدف أساسي هو الانفعال . " أن كل الانفعالات النفسية تحددها تغيرات فسيكولوجية، ولكي يصل الممثل إلى الانفعال الذي يريد أن ينقله إلى المشاهد ويغريه بالاندماج معه في العرض، لا بد له من السيطرة على حالته الجسدية، إن هذا الانفعال هو جوهر فن التمثل " . (براون , ٢٠٠٢ , ص٢٦٩) . ويرتبط المنحى الخيالي (بستانسلافسكي) وطريقته، أما المنحى التقني، والذي يرتبط الى حد ما بـ (كروتوفسكي، مايرهولد، برخت)، حيث يعتمد الممثل على المخرج أو على نفسه من اجل تطوير قدراته الأدائية ومن خلال الاختبار والتجربة أو ضمن مجموعات مسرحية قد تنجح أو تخفق في الوصول إلى نتائج جيدة.

لقد كان الممثل وسيبقى مثار جدل لا ينتهي بوصفه منظومة حيوية ذات طبيعة تتسم بالاستمرار والتجدد، والممثل تتشكل تجربته عبر أساليب وخصائص وآليات تعبيره واتصاله مع الجمهور وبذلك تتجلى فاعليته وتأثيره وقيمته , وليس شرطا أن يكون أسلوب تعبيره يحمل لفظا أو يحمل لغة غير لفظية لكن الشرط الأساس انه يحمل معنى وفكرة , ومن خصائص الممثل المادية هي الصوت والصوت له علاقة بالكلمة والحركة أي بكل ما هو ملفوظ على خشبة المسرح.

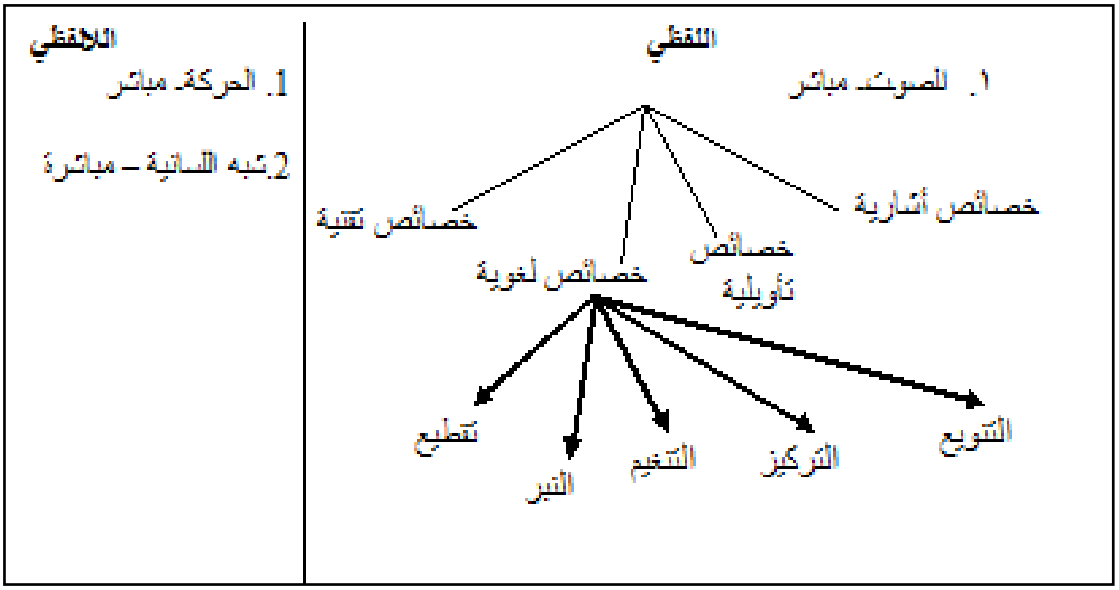
ويُعد الأداء التمثيلي أحد العناصر الرئيسة المشكلة للعرض المسرحي والذي ينهض به الممثل، حيث يعد وعلى خط سير المسرح المحرك الأساس في العرض. فالنص المسرحي مهما بلغت قوته في التعبير، يظل عاجزاً وساكناً بوصفه نتاج أدبي فني محصور بين فكر المؤلف وذهن القارئ، فالممثل يقوم ومن خلال أدائه بترجمة كلمات المؤلف إلى حركة وحياة على المسرح ونقل أفكاره بوساطة أدواته الذاتية من صوت موحٍ وجسد معبر بتشكيلاته وتعبيراته وحركاته وسكناته، فالممثل " يعمل ضمن مصادر ذاتية محدودة، الجسم والصوت يجعل إدراكه للشخصية التي يمثلها على المسرح شيئاً مرئياً أو مسموعاً من قبل المشاهدين " (عمر , ١٩٦٥,ص٤٥)

إن على الممثل أن يكون مرن الجسد واللغة ذو قدرة على التأثير في المتلقي ومتمكن من قواعد اللعب الفني ومن الفهم الواضح لأبعاد الشخصية وبعض هذه الصفات امتلاكه لناحية المعرفة وله ثقافة فنية ومنها بعض المهارات والتدريبات الأساسية في الأداء التي خص حركته على خشبة المسرح , كالمبارزة والفروسية والغناء والرقص وهذا يحتاج تمارين لاكتساب القوة العضلية ولمنح المرونة في الأداء والتي تظهر عيانية للمشاهد . لذا يجب على الممثل تحقيق موازنة دقيقة وصعبة بين تلقائية الأداء وتدققه وانسيابيته وبين الحركة والمهارة الفنية في استخدام فنون الإلقاء وأساليبه التقنية " فهو يحتاج إلى عملية ضبط وتنظيم تلك الاحساسات والادراكات الذهنية بحيث يمكن استدعاؤها في أي وقت وهو ما يسمى بالاستيطان " . (صالح , ٢٠٠١, ص١٤٦)

وفي عمل الممثل لا يمكن الفصل بين اللفظي واللالفظي , فالكلمة على المسرح مقترنة بالفعل على المسرح وهنا يتحدّ اللفظي واللالفظي وينتج عن ذلك لدى الممثل التعبير والقدرة الإبداعية والتي بدورها تجسد التعبيرات الدرامية والانفعالية وهذه التعبيرات الدرامية والانفعالية ترتكز على عوامل ذاتية تظهر بشكل واضح من خلال " إبراز الصفات الداخلية: حس+ شعور للشخصية المؤداة , ومن خلال الصفات الخارجية: (كلام + حركة) يتم تجسيد الصفات الداخلية الممثل يستخدم كلماته وإيماءاته لمحاولة إقناع المشاهدين بشيء حقيقي عميق , فان جميع المحاولات من قبل الممثل سواء بالصوت أو الحركة أو الإحساس أو أي وسيلة يستخدمها ما هي إلا وسائط:

أولاً : بينه وبين نفسه سواء قراءته للنص أو الشخصية أو الفكرة (اتصال ذاتي).

ثانياً : بينه وبين الممثلين من حوله وحجم العلاقات بينه وبينهم وشكلها وأبعادها (اتصال شخصي).
ثالثاً : بينه وبين عناصر العرض المسرحي جميعها من ديكور، إضاءة، موسيقى، ماكياج، أزياء، سينوغرافيا (اتصال جمعي). " (سوزوكي, ٢٠٠٢, ص٢٥)
إن للاتصال اللفظي واللالفظي خصائص يمكن توضيحها بالشكل الآتي:



شكل (١) يوضح الاتصال اللفظي واللالفظي لحركة الممثل

لا يمكن أن تتخلى الكلمات عن حركات الجسد في كثير من الأحيان، عند الممثل فوق خشبة المسرح لكن يمكن فصل اللالفظي عن اللفظي ولا يمكن فصل:

١. اللالفظي عن الموسيقى.
٢. الرقص التعبيري عن الموسيقى.

فعند غياب اللغة تصبح لغة الموسيقى ولغة الحركة وسيلة للتواصل , فالموسيقى محاكاة " إن الإيقاع واللحن يهيئان محاكاة للغضب والرقة، وكذلك الشجاعة والاعتدال وكل الصفات المضادة لها، وغيرها من صفات الشخصية وهذه المحاكاة تكاد لا تفترق عن الانفعالات الأصلية إلا قليلا" . (ثامر , ١٩٩٨, ص١٢٦) أي انه لا يوجد اختلاف أحيانا بين ما تثيره الموسيقى في النفس البشرية على المسرح وبين ما تثيره في الحياة الواقعية هذا لان الموسيقى محاكاة شديدة الواقعية للغضب والهدوء، والشجاعة والاعتدال , أي أن الموسيقى لا تلامس الشعور فحسب بل تلامس الصفات الأخلاقية والاستعداد من خلالها ذهنيا (المصدر نفسه, ص١٢٦) . والحركة أيضا لغة تعبر عن نفسها من خلال الجسد في الحياة الواقعية , أما في المسرح فتعد الحركة أو الجسد علامة من علامات الاتصال اللالفظي . ولعل توافق الممثل وانسجامه مع الموسيقى والحركة في العرض المسرحي، بالضرورة سوف يثبت هذه الإمكانيات الإبداعية في سبيل الخلق والتجسيد والإبداع بوسائل الموهبة والقراءات الأفقية والعمودية والتكنيك والغور في معالم الشخصية المسرحية وتفاصيلها.

المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري:

١. يشكل مسرح الطفل جانبا مهما في حياة الطلبة واستقطابهم وذلك من خلال العمل المسرحي الذي يتجسد بالصوت والحركة بما يحمله هذا العمل من متعة وفائدة وتشويق بإطار فني علمي مرسوم ومخطط له.
٢. عمل الممثل لا يمكن فصله بين اللفظي واللالفظي , فالكلمة على المسرح مقترنة بالفعل على المسرح وهنا يتحدّ اللفظي واللالفظي وينتج عن ذلك لدى الممثل التعبير والقدرة الإبداعية والتي بدورها تجسد التعبيرات الدرامية والانفعالية.

٣. غياب اللغة في المسرح تصبح لغة الموسيقى ولغة الحركة وسيلة للتواصل , فالموسيقى محاكاة " إن الإيقاع واللحن يهيئان محاكاة للغضب والرقة، وكذلك الشجاعة والاعتدال وكل الصفات المضادة لها، وغيرها من صفات الشخصية وهذه المحاكاة تكاد لا تفترق.
٤. إن توافق الممثل وانسجامه مع الموسيقى والحركة في العرض المسرحي سوف يثبت الإمكانيات الإبداعية لدى الممثل في سبيل الخلق والتجسيد والإبداع بوسائل الموهبة والقراءات الأفقية والعمودية والتكنيك والغور في معالم الشخصية المسرحية وتفاصيلها.

الفصل الثالث : إجراءات البحث

أولاً / منهجية البحث :

اعتمد البحث المنهج الوصفي التحليلي لملائمته وإجراءات بحثه .

ثانياً / مجتمع البحث :

قام الباحث بدراسة استطلاعية من اجل تحديد مجتمع بحثه من خلال حصر وجمع العروض المقدمة للطفل , فقد وجد صعوبة في حصرها وجمعها ,كون إنتاج مثل هكذا مسرحيات لا ينتمي إلى جهة تربوية وفنية معينة واحدة , بسبب تعدد الجهات التعليمية والتربوية والفنية والثقافية في العراق , والتي قلما نجد فيها أرشيف لمثل هكذا مسرحيات , لذا اعتمد الباحث مسرحية (مسرحية ذئبوب في المرآة) أنموذجاً لعينة بحثه الحالي .

ثالثاً / عينة البحث :

اختار الباحث مسرحية (مسرحية ذئبوب في المرآة) (*) عينة لبحثه , كونها قُدمت ضمن مهرجان تخرج طلبة قسم التربية الفنية كلية الفنون الجميلة / جامعة واسط , وعرضت أيضا في مديرية النشاط المدرسي لمحافظة واسط . وهي تتفق وإجراءات البحث الحالي .

رابعاً / أداة البحث :

لغرض تحقيق هدف البحث قام الباحث بتصميم أداة بحثه (استمارة التحليل) والتي تضمنت محوران : **(التزامن اللفظي للموسيقى والحركة للأداء التمثيلي في بناء العرض المسرحي الموجه للطفل , التزامن اللالفظي للموسيقى والحركة للأداء التمثيلي في بناء العرض المسرحي الموجه للطفل)**, في ضوء ما جاء من مؤشرات في الإطار النظري , وقد تم عرضها على مجموعة من الخبراء في التربية الفنية , والفنون المسرحية, وتم التعديل عليه من قبل السادة الخبراء انظر (ملحق- ١).

خامساً / صدق الأداة :

بعد استكمال بناء أداة البحث (استمارة التحليل) بصيغتها الأولية. قام الباحث بعرضها في استبانه مفتوحة على السادة ذوي الخبرة والاختصاص, لبيان آرائهم في صلاحيتها, , وفي ضوء أرائهم تم إجراء بعض التعديلات من حذف وإضافة, وقد حصلت بعد التعديل على نسبة اتفاق (٩٥٪), والذي عده الباحث (صدقاً ظاهرياً) , انظر (ملحق- ١).

سادساً / ثبات الأداة :

لغرض الوقوف على صلاحية الاستخدام الفعلي للأداة قام الباحث باستخراج ثبات أداة البحث (استمارة التحليل) بطريقة إعادة تطبيقها على العينة نفسها بفاصل زمني قدره (١٥) يوم، ومن خلال ثبات المحللين فقد قام الباحث بتدريب محللين (*) , إذ قاما بالتحليل .

(*) (مسرحية ذئبوب في المرآة) : مسرحية من تأليف : جبار صبري العطية , إخراج : لينا كوران – نسرين قاسم , تمثيل : (باقر فاضل – حوراء كريم – عقيل حرب – زمن كاطع – رعد سلمان – صفاء شعبان زينب مجيد) , الحان الأغاني : أكرم رشيد , المؤثرات الصوتية : عمر عبد المهدي . تصميم وتنفيذ الأزياء والديكور: لينا كوران , الاشراف الفني : ا.م.د حبيب ظاهر حبيب , قُدمت ضمن مهرجان تخرج طلبة قسم التربية الفنية كلية الفنون الجميلة / جامعة واسط , وعرضت أيضا في مديرية النشاط المدرسي لمحافظة واسط.
https://www.youtube.com/watch?v=MqY_YtJ2_BA

(*) استعان الباحث بالتدريسيان : ا.م.د جبار خماط حمزة - ا.د فراس حسين / كلية التربية الأساسية / الجامعة المستنصرية .

ومن اجل واحتساب قيمة الثبات تم باستخدام معادلة (هولستي -Holsti) حيث بلغ معامل الارتباط بين ما تم ذكره (٨٩٪) , وهذا يشير إلى أن الأداة صالحة للتحليل إذا ما تكرر تطبيقها , بفعل ما تحقق لها من مؤشرات الصدق والثبات.

تحليل عينة البحث :

الوصف العام :

مسرحية : مسرحية ذئبوب في المرآة .
تأليف : جبار صبري العطية
إخراج : لينا كوران – نسرين قاسم.
تمثيل : (باقر فاضل – حوراء كريم – عقيل حرب – زمن گاطع – رعد سلمان – صفاء شعبان زينب مجيد).

حكاية المسرحية :

تتمحور حكاية المسرحية حول مجموعة حيوانات في الغابة يعيشون بسلام . الوعل وعائلته مجموعة من الحيوانات من صنفه يعيشون معاً ومنهم الغزالة (رشا) , ويوجد هناك كلب لطيف (كلبون) يعيش معهم بسلام , ويوجد هناك ذئب شرير (ذئبوب) يصنع المكائد ليستفرد بالغزالة (رشا) ليفترسها , ويوم من الأيام يجد (رشا) وحيدة في الغابة فيبدأ بالتحايل عليها ليستدرجها إلى مكان بعيد عن مجموعة الحيوانات ليفترسها , وفي اللحظة الأخير يظهر الكلب (كلبون) لينقذها من أنياب (ذئبوب) الماكر ويعيدها إلى مجموعتها بسلام .

التحليل :

أولاً / التزامن اللفظي للموسيقى والحركة للأداء التمثيلي في بناء العرض المسرحي الموجه للطفل

في بداية العرض المسرحي وفي مشهد اجتماع الغزلان كمجموعة في وسط الغابة , في هذا المشهد نجد الاتصال اللفظي الاتصال في أداء شخصية (الغزلة رشا وعائلتها) فنجد الموسيقى والحركات تتطابق الكلمة مع الفعل للدلالة على المعنى، فكان سرداً لتاريخ شخصيتهم ومعيشتهم ، وفي مضمون هذا الأداء التمثيلي بمفرداته وعناصر اشتغالهم كممثلين , قد حقق الهدف من وضوح الرسالة والفكرة وإيصالها إلى المتلقي. في أغنية (نحلم .... نحلم في ماء رفراف) يرافقها الموسيقى الرقص والحركات التي ترسم لنا الحياة التي يعيشها الغزلان في وسط الغابة المليئة بالمصاعب والمخاطر وأولها الذئب الماكر الذي لا يتوانى عن الانقضاض على الغزالة (رشا) وافتراسها . فمن خلال الخطاب اللفظي يظهر نرى التزامن في اشتغال الممثلين بالحركة والرقص عند انطلاق الموسيقى والمتأتية من توافق بمعنى والمفهوم والدلالة , فالكلمة نحلم ... يجعل الغزلان ترسم حركة النوم في رقصات جمعية متناسقة فيما بينها وبإيقاع موسيقي متناغم وراقص وكذالك في باقي كلمات الأغنية, فمن خلال العلامات التي ترسمها شخصية الغزالات يتضح للمتلقي أبعاد التزامن بين الموسيقى والحركة , فنشاهد حركة لكل فعل درامي وهي تشير إلى الغابة والخضرة التي من حولها , والتي لا تخرجها عن كونها غزالات وديعات تعيش بسلام ولا تؤذي أي كائن آخر .ومن خلال الأزياء والإكسسوارات يتبين إنهن ذات فرو ناعم وقرون متشعبة كأغصان الأشجار , وهي تستخدم قرونها في التشاكس فيما بينها من خلال حركات التناطح وعلى أنغام الموسيقى بأسلوب يوحي إلى المتعة والمرح والانسجام

ثانياً / التزامن اللالفظي للموسيقى والحركة للأداء التمثيلي في بناء العرض المسرحي الموجه للطفل.

إن الأداء التمثيلي التقديمي للشخصيات، يفترض أن يُبنى على السمات المميزة لكل شخصية من الشخصيات، بحيث يكون منطلقا للتقديم من قبل (الممثل)، وهوية تعريفية للمتلقي وبناء على ذاكرته الجمعية حول الشخصية، ففي ضوء معطيات العرض لمسرحية (ذئبوب في المرأة)، يتبين لنا، أن شخصية (ذئبوب) هي الشخصية تتصف بالمكر والخداع فهي الشخصية الشريرة والمفترسة, والأكثر حضورا وتجسيدا عند المتلقي (الأطفال) ، وعليه فأن الأداء التمثيلي قد تنقل ما بين (التقمص والتقديم) وبشكل متكرر وفي وجود الموسيقى وبدون الأداء اللالفظي . فهذا التنقل المتكرر ما بين تقمص شخصية (الذئب) والتقديم لأنسنته , يتطلب المحافظة على الحالة الأدائية والعاطفية والحركية لشخصية (ذئبوب)

وهذا الأداء المتزامن من ظهور الموسيقى وتراتب الحركات التي تجسد حركة الذئب ومشيته ونظراته بتوافق مع أنغام الموسيقى التي يرقص على أنغامها لإظهار الشر والخداع للمتلقي الطفل .
أما شخصية الكلب (كلبون) فحركاته اللالفظية مع تزامن الموسيقى , تتصف بالرشاقة والانسيابية وخصوصا اللحن الذي وضعه ملحن الأغاني . إن حركات الممثلين في هذا العرض المسرحي قد تقمصت الشخصيات المنوطة بهم فالذئب (ذئبوب) والكلب (كلبون) والغزالة (رشا) وباقي الشخصيات قد أتقنت حركات تلك الحيوانات , فعد الأداء اللالفظي وبمرافقة الموسيقى فان الانطباع الذي يتشكل في أذهان المتلقين – الأطفال , أنهم حيوانات دون النطق بأي كلمة أو اللفظ فحركاتهم تتناغم مع ضربات الإيقاع الصادر من الأنغام التي تعزف .

الفصل الرابع : النتائج والاستنتاجات

النتائج :

وفي ضوء ما سبق من تحليل , فقد توصل الباحث إلى ما يلي من النتائج :-
١ . لقد حاك الممثلون عدة شخصيات، استخدمت الأسلوبين الأدائيين، التقمصي واللاتقمصي في محاكاة تلك الشخصيات .
٢ .التوصل إلى تجسيد حسي لشخصيات غير ظاهرة، وأنسنتها وجعلها محسوسة من قبل المتلقي مثل شخصية (الذئب، الغزالة ، الكلب).
٣ . استخدام الرقص والغناء والحركة ، كمهارة أضافية للأداء التمثيلي ومكملة للشخصية.
٤ . الإفادة من معرفة الموسيقى هو استخدامها لعدة طبقات صوتية لمحاكاة الشخصيات، وإضفاء التنوع والتلوين عليها من خلال تزامنها مع الحركة لإنتاج الفعل الدرامي.
٤ . امتلاك الممثل لجسد رشيق وخاصة في شخصية (ذئبوب – كلبون) ، ساعدهما على توظيفه لإنتاج حركات درامية، تستطيع من خلالها تقديم الشخصيات وتميزها عن بعضها.
٥ . وافقت رؤية المخرج رؤية الممثلين في استخدام السمات المميزة للشخصيات المقدمة من خلال الحركة التي تزامنت مع الموسيقى بشكل استطاع أن ينقل المتلقي - الطفل إلى عالم المتعة والمرح والخيال والتعلم .
٦ . ساهم تقسيم المناطق الأدائية للممثلين من قبل المخرج في تسهيل مهمة الممثل، وتعريف الشخصيات للمتلقي تعريفا بصرياً وسمعياً مثل (الذئب، الكلب , الغزالة).
٧ . عمد الممثلون في عرض مسرحية (ذئبوب في المرأة) إلى التصرف والسلوك بأنسنة الحيوانات التي تم تقمص شخصياتها بشكل يجذب المتلقين - الأطفال وكانت النتيجة ايجابية فقد نجحوا بإقناع الأطفال بأدائهم وحركاتهم مع تزامنها من الموسيقى .

الاستنتاجات :

١. يعتمد الاتصال اللفظي الصوت وخصائصه والحوار وتكمله الحركة في عمل الممثل ترافق ذلك موسيقى يضعها المخرج تأتي بالتزامن معها لتكون مكملة للأداء التمثيلي.
٢. يعتمد الاتصال اللالفظي الإيماءة والإشارة والحركات الفردية والجمعية عبر منظومات جسدية يقوم بها الممثل بمرافقة الموسيقى ولا يمكن الاستغناء عنها لأنها المكلمة للأداء التمثيلي والفعل الدرامي .
٣. تعمل الحركة والموسيقى داخل العرض المسرحي الموجه للطفل بتزامنية تكاملية توافقية , إذ لا يمكن فصل الموسيقى عن حركة الممثل لأي فعل درامي واحد ترتبط فيه الموسيقى والحركة .

التوصيات :

من خلال ما تقدم يقترح الباحثة ما يأتي:
١. استحداث دروس للحركة والرقص والموسيقى الدرامية لجميع المراحل الدراسية في معاهد وكليات الفنون الجميلة.
٢. إيفاد الطلاب المتميزين مسرحياً إلى مهرجانات عربية ودولية لتحقيق التطور في عالم التمثيل والاطلاع على ثقافات مسرحية مختلفة , ونقل الفعاليات المسرحية والفنية العراقية.

المقترحات :

اقترح الباحث الأتي :

تصميم وحدات تدريبية في الصوت والموسيقى والحركة لتطوير أداء طلبة كليات الفنون الجميلة في العروض الموجه للطفل.

المصادر :

١. اسعد عبد الرزاق، وعوني كرومي، **طرق تدريس التمثيل**، مؤسسة دار الكتب للطباعة والنشر، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، الموصل،١٩٨٠.
٢. براون، أدوارد، ميرهولد، ثورة **في المسرح**، تر، أمين حسين الرباط، مهرجان القاهرة التجريبي، ٢٠٠٢، ص ٢٩٦.
٣. التكريتي ، جميل نصيف. **المسرح العربي ريادة وتأسيس**، ط١، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠٠٢.
٤. ثامر مهدي، **أوليات البحث الجمالي (الفيثاغوريون-رواد الانسجام)-** مجلة الحكمة- بيت الحكمة- بغداد: عدد:٣ , تموز ، ١٩٩٨ .
٥. حمادة، إبراهيم، **معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية**، مطبوعات دار الشعب، القاهرة, ١٩٧١ .
٦. معيوف ذنون حنتوش، وآخرون. **المبادئ الفنية والتعليمية للجمباز والتمرينات البدنية**، مطابع جامعة الموصل، الموصل،١٩٨٥.
٧. رشاد رشدي , **البناء الدرامي** , مجلة المسرح , عدد:٢٦, ١٩٦٦.
٨. سامي عبد الحميد , وبدري حسون فريد، ، **مبادئ الإخراج المسرحي**، دار الكتب للطباعة.
٩. سوزوكي، تاداشي، **منهج سوزوكى فى الأداء المسرحي**، ت: عادل أمين صالح، القاهرة: أكاديمية الفنون، ٢٠٠٢.
١٠. صالح سعد ، **الأنا والأخر** , تقديم : شاكر عبد الحميد ، المطابع السياسية ، الكويت ، ٢٠٠١
١١. صالح مهدي سالم , **مفهوم الزمن** , وزارة الثقافة , دار النشر الكردية , بغداد , ٢٠١٤.
١٢. العامري : كامل عويد , **معجم النقد الأدبي** , دار المأمون , بغداد , ٢٠١٣.
١٣. علي عبد الله , **الموسيقى التعبيرية**، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد،١٩٩٧.
١٤. عمر محمد فرحات، **سيكولوجية الممثل**، مجلة المسرح، العدد:٢١ ، القاهرة ،١٩٦٥.
١٥. ماري اليأس , وحنان قصاب,**المعجم المسرحي , مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض** , , مكتبة لبنان ناشرون , ط ١, لبنان , ١٩٩٧م.

ملحق (١)

يبين أسماء السادة الخبراء الذين استعان بهم الباحث حسب اللقب العلمي

ت	اسم الخبير ودرجته العلمية	التخصص	مكان العمل
١	أ. م. د. سعد فاخر شبوط	فنون مسرحية - تمثيل	كلية الفنون الجميلة - جامعة واسط
٢	أ. م.د قحطان عدنان زغير	فنون مسرحية - تمثيل	كلية الفنون الجميلة - جامعة واسط
٣	أ. م.د سعد راضي	فنون مسرحية - تمثيل	الجامعة المستنصرية – النشاط الطلابي
٤	أ. م د. إيمان عبد الستار	التربية فنية	كلية التربية الأساسية - جامعة تكريت
٥	أ. م د. زينب عبد الأمير	التربية فنية	كلية الفنون الجميلة - جامعة بغداد
٦	أ. م د. عامر سالم عبيد	التربية فنية	كلية التربية الأساسية - جامعة تكريت