DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts97/17-30

تحولات أداء الممثل بين ثنائية الجسد والقناع في عروض مسرح الطفل العراقي

حازم عوده صيوان [1]

مجلة الأكاديمي-العدد 97-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 2020/8/7 , تاريخ قبول النشر 2020/9/6 , تاريخ النشر 2020/9/15

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

ملخص البحث

كان مسرح الطفل ولا زال الفن الأكثر استثمارا للأقنعة بأنواعها (الجزئي والكلي) لغايات تشويقية وجمالية وفنية تنسجم ومتطلبات تلك العروض، وهنا فان اداء الممثل ارتبط بأداتين، هما جسد الممثل والقناع، فأصبح لزاما عليه البحث عن التحولات الادائية المطلوبة منه ليحقق اعلى قدر من الاداء السليم عبر هذه الثنائية، وهذا ما دفع الباحث للتصدي لهذه المشكلة. فوضع هدفا لبحثه في التعرف على تحولات اداء الشخصية بين ثنائية الجسد والقناع في عروض مسرح الطفل. وحمل بحثه إطارا منهجيا ومن ثم إطار نظري تناول فيه ثنائيات الجسد والقناع، الصوت والحركة، الوظيفة والدلالة. ثم صاغ مؤشرات اعتمدها معايير لتحليل عينة تنسجم وحدود بحثه وأخيرا توصل الى نتائج واستنتاجات بحثه. ومن اهمها ارتباط الأداء الصوتي والحركي للممثل ارتباطا مباشرا مع طبيعة القناع الذي يرتديه وما يوحي اليه لخلق التكامل بين هيئة القناع وبنية الأداء الصوتي والحركي للشخصية، وختم الدراسة بقائمة للمصادر، وملخصا باللغة الانكليزية.

الكلمات المفتاحية: التحول – القناع – مسرح الطفل

الإطار المنهجي

مشكلة البحث والحاجة اليه:

شكل التكامل الادائي بين عناصر العرض هاجساً لدى المتصدين للمسرح والباحثين عن الأفق الجمالي والفكري في العرض، وكان عليهم ان يبحثوا في غور هذا الفن منذ نشأته والى الان، قد يختلف البعض عن الأسلوب الذي يتبعه منتج العرض فمنهم من يعمل على انتاج العرض بطريقة لفظيه ومنهم غير لفظي كلاً حسب رؤيته الاخراجية، وفي مسرح الطفل فقد اعتمد ثنائيات عده أهمها (الصوت والحركة)(الجسد والقناع)، إذ إن الرغبة " في التعبير تلقائيا بواسطة مجموعة من الحركات والتعبير بإيماءة

[1] كلية الفنون الجميلة /جامعة بغداد, Hazemodda76@gmail.com .

الجسد... لا تستخدم فيه الكلمات وإنما يستخدم فيه الجسد للتعبير عن حالات أو عواطف مختلفة"(Oda, R. K. 2016, p. 226) وقد استخدم في هذه العروض اكسسوارات مكملة لتلك الشخصيات التي يتبناها النص وخاصة في الشخصيات (الحيوانية)، وتتظافر هذه الثنائيات للوصول الى تجسيد الشخصية المطلوبة منه، هذا يعني ان القناع يلعب دور مهم في عروض مسرح الطفل بأنواعه المختلفة (قناع الوجه ، القناع النصفي، والقناع الكامل) الذي يضفي على الشخصية الحيوانية صفاتها، وهذا يعني ان أداء الممثل للشخصية لابد وان يتأثر طبقاً لطبيعة القناع الذي يرتديه، ويفرض عليه تحولا في أنماط الأداء الصوتية والحركية بين القناع والا قناع وطبيعة القناع، وقد جال الباحث في ادبيات الاختصاص للتعرف على طبيعة تلك التحولات غير انه لم يجد من تصدى لها مما دفعه الى تبني البحث في هذه الموضوعة .

أهمية البحث:

تتجلى أهمية البحث في كونه يسلط الضوء **علىتحولات أداء الممثل بين ثنائية الجسد والقناع في عروض مسرح الطفلالعراقي**، في دراسة مستوفية لجميع الجوانب الفنية التي تحملها العروض المقدمة، مما سيعودبالفائدة على:

1. الممثلين العاملين في مجال مسرح الطفل، وذلك بزيادة قدرتهمعلى التميز بين الجسد والقناع في تحولات أداءه معبر انفعال الممثل والشخصية.
2. المخرجين العاملين في مجال مسرح الطفل، وذلك عبر توظيف العناصر الأساسية، والتعامل مع الممثل وفق **ثنائية الجسد والقناع في تحولات أداءه عبر انفعال الممثل والشخصية.**
3. طلبة كليات الفنون الجميلة، معاهد الفنون الجميلة، دائرة السينما والمسرح، دار ثقافة الأطفال، النشاط المدرسي.

هدف البحث:

يهدف البحث إلى التعرف على (**تحولات أداء الممثل بين ثنائية الجسد والقناع في عروض مسرح الطفل العراقي**).

حدود البحث :

يتحدد البحث بالحدود التالية :

1. الحدالمكاني:عروض المسرحية الموجهة للطفل المقدمة على المسرح الوطني.
2. الحد الزماني: (2005) الفترة التي تم فيها عرض مسرحية الوصول.
3. الحد الموضوعي: **تحولات أداء الممثل بين ثنائية الجسد والقناع في مسرح الطفل العراقي.**

تحديد المصطلحات:

أولا: التحول :

وقد عرفه (روزنتال، م.ب، يودن) بأنه **"هو نظام متغير في نسيجه حسب عناصر وأسس وعلاقة هذا النسيج وبالتالي هو حركة فاعلة فيها مخاض وتؤسس بعمليات Process"**

(M. Rosenthal. B، Yudin, 1980, p. 117)

التعريف الإجرائي للتحول:

يتبنى الباحث تعريف (روزنتال) بانه (**نظام متغير في نسيجه حسب عناصر وأسس وعلاقة هذا النسيج وبالتالي هو حركة فاعلة فيها مخاض وتؤسس بعمليات Process**).

ثانياً:القناع :

يعرفه (إبراهيم حمادة)،بأنه"**غطاء مشكل مرسوم يثبت على وجه اللاعب ليخفي ملامحه الأساسية في سبيل اعطاء الإحساس بملامح،أو هيئه أخرى للإنسان، أو حيوان أو طير**"

(Ibrahim، 1994, p. 212)

التعريف الإجرائي:

يتبنى الباحث تعريف (إبراهيم حمادة)،بأنه **(غطاء مشكل مرسوم يثبت على وجه اللاعب ليخفي ملامحه الأساسية في سبيل اعطاء الإحساس بملامح، أو هيئه أخرى للإنسان، أو حيوان أو طير).**

ثالثاً: مسرح الطفل

وعرفه (السالم) بأنه:" العمل المسرحي الموجه للأطفال والذي يراعي متطلبات خصائصهم ويهدف إلى غاية جمالية وتربوية وتثقيفية " **(Al-Salem, 1996, p.7)** .

التعريف الإجرائي

يتبنى الباحث تعريف (السالم) بأنهالعمل المسرحي الموجه للأطفال والذي يراعي متطلبات خصائصهم ويهدف إلى غاية جمالية وتربوية وتثقيفية

الإطار النظري

الجسد والقناع في المسرح- الوظيفة والدلالة

يحدد الدارسون عملية توظيف القناع في مراحله الأولى عبر استخدام الإنسان الأول له كوسيلة من وسائل مواجهته للطبيعة، وقد ارتدى الإنسان الأول جلود الحيوانات على جسده فضلا عن استخدامها لإخفاء ملامح وجهه، وقد أطلق على هذه الأقنعة تسمية (أقنعة الموت) التي كان يعتقد "أن بوسعه ولوج عالم الأموات عن طريقها"(Nadim.،2006,p. 102)، وما أن ظهرت الحضارات واتخذت الاحتفالات والطقوس الدينية شكلها الأول، حتى اتخذ استخدام القناع مجالا أوسع، وارتبط القناع ارتباطاً تاريخيا بفن المسرح، فقد شكل واحدا من اهم الأدوات التي لجأ اليها المؤلفون والمخرجون في إيصال رؤاهم الجمالية والفكرية عبر تعاملهم مع هذه المفردة، واستثمر القناع استثمارا متعددا منه ما يرتبط بالجوانب الوظيفية كما هو الحال في المسرح الاغريقي للإيصال الصوت وتكبير وجه الشخصية وتغيراتها ومنها ما يستخدم استخداما فلسفيا دلاليا كما هو الحال في عروض المسرح المعاصر الذي استند الى الرموز والهيئات التي يتضمنها القناع ومنها ما يستثمر كلاتا الحالتين الوظيفية والدلالية كما في عروض مسرح الطفل، حيث تنتظم تلك الدلالات بما ينسجم وإدراك الطفل كالتمييز بين الخير والشر والجميل والقبيح.

واستمرارا في ذلك فقد شهدت عروض المسرح الروماني وبعدها عروض مسرح القناع في كوميديا (دي لارتا) في ايطاليا ليشكل منعطفا جديداً لما يحاكيه من الحياة اليومية وتعددية استخدام الأقنعة، كذلك يعد القناع من ابرز السمات التي تميزت بها الطقوس والممارسات الدينية لدى مختلف الشعوب والثقافات

في الشرق، ففي الحضارة الهندية ولد المسرح الهندي في أحضان الطقوس الدينية وفيها نشأ، ذلك المسرح المليء بالأجواء الساحرة والروحانيات والغيبيات والتي أتسم بها مسرح الشرق عموما، إذ أن"القناع هو الشخصية العامة، وهو تلك الجوانب التي يظهرها الشخص للعالم والتي يقرها الرأي العام على الفرد في مقابل الشخصية الحقيقية التي توجد قابعة خلف الوجهة الاجتماعية"
(Hall، 1971, p. 116).

والمسرح في الصين نشا من رحم الطقوس الدينية والاحتفالات والأعياد وأنواع الرقص الضاربة في القدم في المعابد وبمصاحبة الموسيقى وباستخدام الأقنعة التي كان يرتديها الممثلون، وان النشاط المسرحي الأكثر شهرة هو ما يسمى بـ(الأوبرا الصينية) والتي ظهرت في نهاية القرن الرابع الميلادي، وكان الاعتماد الرئيس فيها على عنصر الغناء والموسيقى ويستخدم فيها القناع ضمن تلك العناصر.

أن الإنسان الفرد لا تتولد لديه القناعات التامة التي تجعله يشعر بالرضا تجاه نفسه، وذلك بسبب أنه دائم التأثر بالشخصيات التي تثير فيه الإعجاب والإثارة، وهنا فأنه يعمل على تقليدها،تلك الشخصية تتصف بأنها غريبة عنه، إلا أنها تحقق حالة من الإعجاب وهذا يعد جزءً أساسياً من عملية التمثيل،إذ يعد "الأصل في التمثيل هو ميل الشخص إلى ترك شخصيته لذاتيه،والتحول إلى شخصيه أخرى غريبة عنه ومن ثم تجسيد حياتها الداخلية بالقول والفعل معا،وهذا ما يجعله فنا،أي ما يرفعه من مدارج المحاكاة الغريزية أو التقليد،وأيضاً من مضمار اللعب، وان كل هذان بالتحديدهما ما يشكل التربة الملائمة لنمو بذره الحساسية التمثيلية،فالتمثيل هو محاكاةأو لعب مفارق لذاته"(Saleh، 2001, p. 23)،وهنا يلعب القناع دوراً مهما في فن المسرح، وذلك عبر تحول الشخصية الممثلإلى شخصيةأخرى مغايره (الشخصية المسرحية)،اذأن فن المسرح هو عملية البحث عن الكمال الذاتي عبر الخروج من الوجه الحقيقي للممثلإلى شكل الشخصية المجسدة.

أما عالم النفس (فرويد) فقد أعطى في تحليلاته لمفهوم الشخصية أبعادا واسعة وذلك عنطريق دراسة سلوكها نفسياً من جانب والجانب الأخر ما تحدثه من تأثيرات يكون انعكاسها على ما يحيط بها، ومن هنا فقد وضع ثلاثة أمور والتي عبر عنها الهو (Id)، الذي يمثل الحوافز والقوى الجنسية، فضلا عن الرغبات المكبوتة داخل الشخصية، والانا (Ego)،وهنا تكون أشبه بوحدة الضبط التي تعمل على السيطرة وكبح جماح رغبات الشخصية، والانا الأعلى(Super Ego)،إذ تعد هذه القيم الخلقية والمثل العليا. (Saleh, Qasim،1981, p. 42)

يعد وجه الشخصية هو الناقل لكافة المشاعر والأحاسيس التي يرغب بالتعبير عنها، وعليه "فالشخصية تشير إلى الطريقة المميزة التي يتعرف بها الشخص والقيمة التنبيهية التي يحدثها الشخص في الآخرين" (Qasim، 1981, p. 97-98) ، وذلك عن طريق المشاعر التي نحس بها والتي تكمن تحت القناع الذي قد نخفي وراءه أفعالنا الداخلية التي لا نرغب بها، من الصعب أن نتخيل أن الحياة يمكن أن تدب في الوجه على لحظة من الشعور وأن يظهر بعض التعبيرات في الوجهمن غير أن تستطيع الإرادة المدركة الواعية للعمل على الحيلولةمن دون ذلك، فالوجه "هو الموضع التشريحي الوحيد من جسد الإنسان الذي يصعب إخفاءه، وهو أيضا الجزء الأكثر تعرضاً للتشنجات"(Joseph، 2008, p.272) ،وبالإمكان وعن طريق

إيماءة بسيطة سيظهر التعبير على الوجه فكل جزء من الوجه يعمل ليعبر للمشاهد أو للأخر عن الحالة التي يمر بها الشخص لحظتها، فأتساع العين تعبر عن الدهشة أو الصدمة، وكذلك إغماض إحدى العينين بطريقة معينة له دلالته، وتقريب الحاجبين له دلالته التي قد تدل على الانزعاج، وقد تكون عملية فتح الفم كتعبير الذهول، والابتسامة تدل على الفرح والسرور وطبق الأسنان تدل على الغضب وهكذا من تعبيرات الوجه الأخرى، ومن هنا يستطيع الممثل المسرحي من توظيف هذه التعابير ومتغيرات الوجه وذلك بحسب الحالة أو الموقف أو الفعل المراد منه على خشبة المسرح في أدائه للشخصية المسرحية المطلوبة منه، وذلك لأن"أفعال الشخصيات وسلوكها هي التي تولد الانطباع عنها ومن خلالها تصبح مفهوماً في غايتها التي تسعى إلى تحقيقها (Mohamed& Ramiz 1972, p. 333).

وبعد تحديد معطيات الشخصية التي يتبناها المؤلف عبر النص المسرحي نجد ان لكل شخصية مرجعيات تكمل بناء الشخصية الدرامية وان"ذلك التنظيم الديناميكي الذي يكمن داخل الفرد والذي ينظم كل الأجهزة النفسية والجسمية التي تملي على الفرد طابعه الخاص في التكيف مع بيئته"(Saleh, 1981، Qasim،1981, p. 45)

اما القناع فقد اتسم في بعض المجتمعات القديمة بأهمية بالغة، قد تصل حد القدسية كونه يمثل رمزاً لطقوسهم الدينية، فضلاً عن انه يعبر ويجسد المقدس، إذأن القناع يرادف الشخصية التي يعبر عنها بالتعبير أو الانفعال الذي تؤديه،وعلى وفق ذلك فأن "القناع هو الممثل الأول بلا شك يصدق عليه كل ما يصدق قوله اليوم على الممثل الحي"(Saleh، 2001, p.101) ، فقد كان القناع عند الإغريق القدماءيمثلطابعاً مقدساً كونه يوظف في تجسيد بعض الآلهة، فقد كانت للأقنعة وظيفةإيهاميه في الصراعات التراجيدية الموجودة بين الإنسان والقدر،أو بين الخير والشر،وعليه فأن"الأقنعة التي يرتديها الممثلون في المسرح اليوناني القديم حيلا أو ثكنات من أجل الإيهام بأن الممثلين ليسوا أفراداً بل شخصيات تجسد موضوعات كونيه، الصراع المتخيل بين الخير والشر مثلا، ومن خلال تلك الأقنعة فأنهم كانوا يطمحون إلى التعبير على الصراعات العقلية التي ربما ظلت خفيه من دون هذه الأقنعة"(Shaker ، 2009, p.364)

وكانت شعوب أفريقيا تؤمن بأن هناك روحاً تسكن القناع وتؤثر على وجودهم ومصائرهم الفردية والجماعية، وإن عدم احترامه وتجاوز قدسيته قد يؤدي إلى الخطر، فيما اليابانيون اعتبروه تجسيدا للقوة اللاهية وقد شكل عنصرا أساسياً، سواء في الطقوس أو في المناسبات المسرحية حيث اشتهرت اليابان بمسرح مقنع هو مسرح (النو)، وقد عرفت امتدادات المظهر المقدس للقناع داخل (النو) عبر التحول من الإطار الديني إلى الإطار الجمالي،"فلا معنى أو مبرر لوجود قناع فارغ من دون روح تسكنه فقد كان القناع يقوم بدور طقوسي تجسيدي يشابه تقريبا الدور الذي يقوم به الممثل بوصفه وسيطا بين العالمين الأرضي والعلوي،المادي والروحي"(Saleh ، 2001, p. 101) ، هذا التمثيل للآلهة عن طريق الأقنعة لدى اليابانيين قريب في أبعاده من الاستعمال الإفريقي لها، خصوصا وأنهم يؤمنون بأن الرقصات المقنعة تمتلك القدرة على استحضار العاطفة الإلهية وبالتالي ضمان الخصب الطبيعي ونمو الزراعة.

في اليونان القديمة عرف نوعين من القناع (الطقسي والمسرحي) ارتبط الأول بالاحتفالات التي كانت تقام للآلهة، في حين شكل الثاني إكسسوار في المسرحيات التراجيدية والكوميدية. والقناع الطقسي عند الإغريق ليس سوى جزء من مسألة أشمل هي تجسيد الآلهة،لذا "يرتبط تاريخ القناع بتاريخ الفن التمثيلي ذاته منذ نشأته ،أي مع مرحله الطفولة البشرية"(Saleh، 2001, p. 100) ، ويعد القناع أول المؤثرات الصوتية التي أمكن الحصول عليها فقد صمم القناع بطريقة خاصة بأن يتمكن الممثلون من أن يسمعوا أصواتهم للمتفرجين المنتشرين في تلك المسارح الواسعة في الهواء الطلق، وبفضل هذه الأقنعة أيضا تمكنوا من تقديم أصوات الشخصيات المسرحية المختلفة، وكذلك المؤثرات الصوتية المختلفة مثل جريان الأنهار ودقات الساعة وأصوت العواصف وان استعمال الأقنعة كان واسعا حيث"كانت ترسم عليه دور الشخصية لتكون الأقنعة بذلك قد استخدمت بدلا من الماكياج"(mulikih، 1990, p.19), وقد طلب سوفكليس ممثليه أن يؤدوا الشخصية كما يجب أن تكون في طبيعتها وأن يكونوا قريبين من الفعل الواقعي وأن يكونوا مفسرين للشخصية بوساطة أدواتهم من صوت وملابس وأقنعة، وأن يكون الممثل"مفسرا لكلمات الشاعر"(Nicole. 2000, p. 51)، فالشكل هنا هو المعني وما الممثل الجزء من هذا الشكل العام للمأساة، إذ لم يكن استخدام القناع منحصرا في المسرح اليوناني والمسرح الروماني ، بل في الكوميديا ديلارتا الإيطالية، والمسارح الآسيوية في الشرق.

وفي ايطاليا ظهرت في القرنين الخامس عشر والسادس عشر الميلاديين كوميديا (دي لارتا) المبنية على الارتجال والضحك والاحتفالية الشعبية واستخدام الألعاب الكرنفالية وتشغيل القناع الرمزي.حيث أن في كوميديا الفن (ديلارتا) يأخذ القناع طابعا جديدا يتجاوز كونه مجرد وسيلة أو إكسسوار مسرحي"حيث يتقمص الممثلون أثناء فترة التمثيل دور شخصيه واحدة القناع وينتحلون اسمه وذلك ايضا في حياتهم الخاصة فيصبحون"(Barba, 1999, p. 161) ،بالتصور السائد في اعتبارهامسرح ممثلين يمتلك تقاليد محددة وأسلوبا خاصا في العرض. وهذا التداخل بين القناع كإكسسوار وبين القناع كشخصية في الكوميديا ديلارتا، "حيث كانت الأقنعةالكوميدية هي التي تستحوذ على الإعجاب الكبير بالممثل الكوميدي"(Barba،1999, p. 176) ، وعبر ثنائية الداخل والخارج لم يعد كونه وجها أخر وإنما واجهة مفقودة، بمعنى أنه نفي للوجه باعتباره فضاء جسديا يتمظهر عبره الداخل بشكل مرئي ومباشر، والفهم الحقيقي للقناع في مسرح الكوميديا (دي لارتا) يتطلب النظر إليه عبر هذه الثنائية، حيث وجه الممثل يرتبط بدواخله وأعماقه النفسية وتاريخه الخاص وواجهته المفقودة رغم ثباتها وتكرارها، بوصفها نمطية تبقى مرتبطة بالخارج،

> **"أن مكان القناع ومجاله الحيوي كان وما زال الوجه وهذا الأخير هو الذي يتقنع ، كان الممثل في المسرح الكلاسيكي اليوناني يرتدي القناع لكي يؤطر دوره ويشير إلى طبيعته (تراجيدي أو كوميدي)، وكان المتفرج يلتقط الرسالة بسرعة ويتفاعل مع الدوربعد أن غاب وجه الممثل وراءه وفي عروض الكوميديا (دي لارتا)الايطالية التي كانت تقدم في النصف الثاني من القرن السادس عشر كان للأقنعة وظيفة اجتماعية فقناع السادة يختلف عن قناع الخدم،يدل القناع على طبيعة الشخصية والمكان الذي جاءت منه أو تنتمي إليه.وعلى الرغم من نمطيه هذه**

الأقنعة وأحاديتها وقدرتها على الاختزال حيث يكون القناع بدلا للشخصية وفرادتها إلاإنها كانت تملك طاقه دلالية،أشاريه هائلة يتلقاها المتفرج بسرعة ويفك شفرتها التي وضعت على خلفية أو أرضية مألوفة لديه،ثقافيا واجتماعيا وسياسيا ودينيا، تحررت الحركة من النص لكنها حافظت على الدلالة"(Nadim، 2004, p. 91-92)

حيث أن للقناع في كوميديا (دي لارتا) دلالاته الرمزية والتي تعبر عن معاناة المجتمع،أما في مسرح الكابوكي الياباني"كان المسرح خاصا بطبقه النبلاء وكان الممثلون والممثلات يقومون بتمثيليات ذات روعه ومهارة يرتدون فيها الأقنعة التي تمثل بها الأقاصيص الخرافية لماضي اليابانين وكانت هذه التمثيليات تقام في أماكن خاصة يطلق عليها اسم (كابوكي) والمقاطع الثلاث من الكلمة معناها الأغاني والرقص والتوقيع أما مناظرهم فنجدها معقدة ومتداخلة، وكان الرهبان يلبسون الأقنعة الحريرية الخاصةبالآلهة في التمثيليات المقدسةلإظهار القدرة على طرد الأرواح الشريرة"(mulikih، 1990, p.19)

ولقد احتكر الأداء من الممثلين الرجال الذين لا يضعون الأقنعة كما في مسرح النو ويستعيضون عنها بتجميل الوجه مع الأخذ بنظر الاعتبار البعد الطبيعي للممثل، فالأكثر وسامة وجمال من الممثلين تناط إليهم الأدوار النسائية.ويوضح (باربا) "أن تكشير الأن يا بعبارة عن دلاله بالنسبة لممثل الكابوكي بالذات الذي حين يود أن يحاكي الغضب يكتفي باكتساب عضلاته وعينه وضعا معينا مستقلا عن مشاعره ويتم تفسيرها مباشره من قبل المتلقي والأمر يتعلق هنا بإحدى التضمينات العديدة للمستوى ماقبل التعبيري في الشرق والغرب على حد سواء فالتعلق لا يكون بسيكولوجيه المشاعر وإنما بتشريح الأشكال ومن هنا يصبح القناع وجها والوجه قناعاً"(Barba, 1999, p. 76)

ويمكن القول أنممثل (الكابوكي) يؤسس الشخصية من الخارج، وعبر حواره مع نفسه بأنه يمثل تلك الشخصية أو يجسد تلك الحالة بوساطة حركاته الراقصة أو إشاراتهوإيماءاته مستعينا بمرونة جسده وهو الأداة التعبيرية لمختلف المواقف والحالات التي تمر في أدائه،أنه فن يخاطب ويمتع العين قبل أن يخاطب الأذن ، وبشكل مسرحي صمم لذوق المتلقي الياباني، وبالمشاهد الاستعراضية الغنية بالألوانالباعثة على النشوة ، والتي يؤديها الممثلون ذوو المهارة العالية.

مكونات القناع:

"لا معنى أو مبررلوجود قناع فارغ من دون روح تسكنه ، فقد كان القناع يقوم بدور طقوسي ،تجسيدي ، يشابه تقريبا الدورالذي يقوم به الممثل بوصفه وسيطا بين العالمين الأرضي والعلوي ،المادي والروحي ، ومن ثم كان لابد من أن تكون العناصر الأولية التي تصنع منها القناع مشتقه بالدرجة الأولى من الحياة الطبيعية سواء أكانت هي الخشب أم الطين أمالألياف، وكان لابد لهذا الجزء المتقطع من الحياة أن يتم تكريسه لكي يصبح ملائما لوظيفته الجديدة أي لكي يعلوا إلى درجة القداسة المطلوبة من ناحية وحتى يتم التواؤم ما بين الروح ساكنه القناع والروح

التي ترتديه من ناحية أخرى إلا فسيكون القناع بلا فائدةأو يكون ملعونا مؤذيا لكل من يحاول ارتداءه(Saleh، 2001, p. 101)

إذ أن القناع"يوظف ازدواجيةالأداء المسرحي،أي الجانبين الفني والواقعي للأشكال والصور المسرحية،فقد كان القناع هو الوسيلةالأولى للتأكيد على المسافة الفارقة ما بين الممثل والشخصية"(,1978 Colin،p. 229) ، وعلى وفق ذلك فأن القناع يعد "الوسيلةالأولى للتنكر أو المحاكاة في صورتها البدائية، فالقناع هو العلامة التي تحتفظ بمفرداتها من حيث هي أداة بشرية خالصة،لذلك يمكن القول على أن القناعليس سوى الأخر/الشخصية الثانية،اللامرئية، التي يقوم الممثل بتجسيدها حتى ولو لم يكن قناعا ماديا يرتديه الممثل فوق وجهه ليخفي ملامحه الأصلية"(Saleh، 2001, p. 98)

يشكل عمل الأقنعة وما تتمتع به من أهمية بالغة في الفترة التي كان الممثلون يعولون كثيرا على هذه الأقنعة لأنها عامل مؤثر وما تتركه من اثر لدى المتلقي حيث أن القناع الذي كان يرتديه الممثل يصل إلى كتف الممثل، وذلك لكبر المسرح وبعد زاوية النظر لا يمكن من مشاهدة تعابير الوجه لدى الممثل،"وكانت الأشكال البسيطة تصنع من الخشب الخفيف المنحوت المطلي أو المصبوغ إلا انه ثمة نماذج أكثر إحكاما ودقة تكاد تتضمن كل مادة خفيفة يمكن لبسها بسهولة ومن ذلك القماش المقوى والجلود المدبوغة والأصداف والمعادن الثمينة والخرز والريش والفلين"(Cheney، p. 29)

وهنا يتطلب التكيف مع القناع إذ"بمجرد أن يعتاد الممثل ارتداء القناع وبمجرد بدئه في اكتشاف إمكانات العثور على أسلوبأداءأكثر حيوية ، فأنه يعتاد سريعا على فكرة التمثيل ، توضيح ونقطة الكشف الحقيقة الأولى فتأتي عندما يتوقف عن استخدام عضلات وجهه داخل القناع انه يكتشف ان الشخصية يمكن ان تبتسم بدون ابتسامته ، وانه ليس بحاجة للبكاء داخل القناع حتى تجعل القناع يبكي انه يتوصل للاقتناع الداخل بحقيقة ان القناع ليس محصورا او محددا في امكانات التعبير عن العواطف"(Walton, Michael73،1998, p.73) ولذلك اصطلح بعض الباحثين على أهمية القناع (بالاسلبة)، وهو تعبير عن"ذلك الوجه بوجود نوعين من القناع الباكي والضاحك والذي تميزت من خلاله تلك الفترة باعتبار القناع صيغة في التفرد للمسرح الإغريقي أو الإعمال الديونيسية"(Aqeel ، 1988, p. 15-16) وان القناع هنا ليس كدمية بل هو فعل تراجيدي له قواعده وهو ما تميز الإغريق عن غيرهم من الشعوب.أن للقناع عدة وظائف منها الوظائف اللاهوتية والروحانية والأسطورية والطقسية والشعائرية. كما يساعد القناع على التحديد الاجتماعي والطبقي والاختفاء عن الناس داخل شكل معين والتنكر.

ما أسفرعنه الإطارالنظري من مؤشرات:

من خلال ما تقدم يستنتج الباحث المؤشرات التالية :

1- ان الجسد والقناع هما دعامتان اساسيتان استند اليهما فن التمثيل عبر العصور .
2- استخدم القناع في المسرح استخداما وظيفيا ودلاليا عبر كل مراحل تاريخه .
3- يتمثل الوجه في كونه عنوان الشخصية، وعن طريقه يتم رؤية ومعرفة العديد من الرسائل التي يود الشخص إيصالها (فرح، حزن، قبول، رفض).

4- يساهم القناع الى درجة كبيرة بالكشف عن طبيعة الشخصية واعانه الممثل على كشف حقيقة الشخصية الى المتلقي .

5- يتبادل الوجه والقناع ذات الأدوار التي تساهم بناء الأفعال الدرامية واعطائها المبررات الكافية لتقبلها من قبل المتلقين .

6- في مسرح الطفل تتجسد أهمية القناع في التعبير عن الشخصيات وتقريبها الى اذهان المتلقين الصغار .

إجراءات البحث

مجتمع البحث: حدد الباحث العروض المقدمة في كلية الفنون الجميلة وقسم المسرح من قبل أساتذة الكلية،والتي قدمت عام (**2005**).

منهج البحث:اعتمد الباحث المنهج التاريخي في رصد تاريخ استخدام القناع وتطوره ، والمنهج الوصفي في تحليل العينة .

أداة البحث: اعتمد الباحث الملاحظة المباشرة للعرض المسرحي واستنباط سماته .

طريقة البحث : اعتمد الباحث طريقة (دراسة الحالة) في تحليل العينة .

عينة البحث: مسرحية (الوصول) للمخرج علاوي حسين.

طريقة اختيار العينة :اختارها الباحث بشكل قصدي، وذلك لكونها تمثل مجتمع البحث تمثيلاً وافياً .

تحليل العينة : مسرحية الوصول تأليف محمد فوزي وإخراج :علاوي حسين[*]

تتشكل احداث مسرحية الوصول من عالم مصغر عن حياة الغابة، اذ تدور هذه الاحداث بين فصيل من الطيور يعيشون جميعا بسلام، وبعد فترة من الزمن تبدأ الصراعات فيما بينهما وتطور رغم ان هناك عامل مشترك فيما بينهم وهو الجنس بصفتها طيور، (الصقر ، وأبا الزعر ، والحمامة ، والإوزة)، عملوا على اظهار ما يتميز كلا منهما مما يجعله يفتخر به دون الاخر، وكلاً منهما يريد ان يتسيد على الاخر، مما جعلهم ان يحتكموا الى خلق سباق ليثبتوا كل طير قوته، فكان لعبور المحيط هو هدف هذا السباق حتى يحصل الفائز على لقب قائد الطيور، واثناء هذا السباق الذي يتخلله مجموعة من الاحداث والمواقف تكون نهايته يحتفل الجميع بفوز(الإوزة) بعبورها المحيط .

بعد مشاهدة العرض وعبر رؤية مخرج العرض وتنوع الشخصيات التي قامت بأداء الشخصيات الافتراضية على المسرح وجد الباحث ان تلك الشخصيات (أبا الزعر – الصقر) ان تلك الشخصيات تمثل الحامل الأساسي لأفكار المسرحية وهي شخصيات مهيمنة على مجريات احداث العرض وتصب في سير عمل البحث .

شخصية (الصقر) : قام بأداء الدور الممثل (بكر نايف)

---

[*]مسرحية من تأليف : محمد فوزي , وإخراج : علاوي حسين, تمثيل : إيمان عبد الحسن , بيداء رشيد , بكر نايف , مهند مختار، بغداد : (المهرجان الثاني لمسرح الطفل- المسرح الوطني) ، 2005.

ويمكن للباحث تسميتها (الراوي)تلك الشخصية التي تظهر للوهلة الأولى وهو يعتلى قطعة من الخشب يرتفع به عن سطح خشبة المسرح.

الصقر: شكل أداء شخصية (الصقر) باستخدامه التلوين الصوتي من انخفاض وارتفاع محاولا إياه الوصول لشخصية النص مما لها من صفات ومميزات توحي للمتلقي بانها شخصية قوية ومقنعة لحد ما ليبرر القصص التي يرويها عن شجاعته، كان يرتدي على وجهه منقار طويل ليعطي دلاله على شخصية الصقر، اذ يبدأ حواره عن مجموعة من الطيور ويسرد الاحداث وكأنه الراوي، وبحواره (من مسالة أكل الطيور لبعضها البعض)استخدم التركيز على كلماته من خلال زيادة قوة الصوت فيها وتغير الطبقة الصوتية عندها. ليظهر سطوته وسلطانه على بقية اقرانه محاولا بذلك تدعيم ما يصبوا اليه من سلطة، وشكلت تعابير الفرح والسرور شخصيته، إذ يقوم بالرفرفة بجناحيه من شدة الفخر والزهو،وكان الأداء الحركي منقسماً بين الحركة الموضعية والحركة الانتقالية في أداءه متوهماً بأنه الطائر الأجمل بين مجموعة الطيور ومن ثم يتغير المشهد الى حضور مجموعة طيور وهم في حوار مستمر فيما بينهم وكأنما يتحدثون عن شيء مشترك افقدهم رؤية الصقر والذي يخترق المجموعة فيما بعد ليفرض شخصيته عليهم، وباستخدامه حركة جسده الموضعية ، حيث يمسك بعصفور صغير بيده ويحكم عليه دلالة لقوته، مستخدما حركات اليدين وهي ترفرف بقوة وبهذا الشكل قد قرب نوعا ما للمتلقي (الطفل) تلك الشخصية التي يشاهدها عبر التلفاز .

هنا تتدخل شخصية (الحمامة) اذ يبدأ حوارها من الهم الذي يسود مجموعة الطيور وهو الفوضى العارمة وهذه الشخصية استثمرت مهاراتها الصوتية لتسخيرها لصالح الشخصية الأدبية في متن نص المؤلف، وكانت الطبقة الصوتية متوسطة والايقاع الفظي سريع نوعا ما لانها ارادت تنبأهم عن حدثاً ما سيحدث، وشكل القناع التي ترتدية الحمامة هنا شكلا جماليا مكملا لهيئة تلك الشخصية ذات الجناحين ورفرفتها اثناء الحدث الدرامي، وهي ترتدي ذلك الزي ذو الريش الناعم والمنقار القصير.

شخصية (أبا الزعر) : قام بأداء الدور الممثل (مهند مختار)

امتلكت هذه الشخصية مكانة على خشبة المسرح عبر الحركة السريعة والانتقالية وكذلك ارتداءها ملابس تحمل الريش ويغطي المنقار الصغير انف الشخصية وكذلك الماكياج لشخصية (أبا الزعر) تتصدر الشخصية الزعامة بحوارة (فكرة ذكية) اذ استخدم الوقفة القصيرة وهذا ما دعا الجميع للإنصات اليه واسترسل بحوارة ما بين الارتفاع والانخفاض بالطبقات الصوتية، لم يكن هنا القناع البسيط الرمزي له تأثير على قوة الصوت لدى الشخصية اذ كان الحوار واضح المعنى ليشكل تكاملية ما بين الحوار والتعبير في الوجه.

وبعدها يعاد الصراع مرة أخرى ليظهر لنا (الصقر) ويطرح جدلية أخرى بحوارة (على الطيور أن تختار قائدا لها) مما جعل الشخصيات في دوامة الاختيار، وشكلت الشروط التي وضعها (يكون هو الأسرع والأقوى) و (يحافظ على قانون الطيور الجميلة) صراعاً ما بين الطيور وكلا يظهر انه يحمل تلك الصفات، اذ نجد ان (الحمامة) تتباها انها طيبة القلب وتحب السلام وانها من صفات القائد واستخدمت الشخصية التلوين بالإيقاع الصوتي والوقف لأجل كسب ود مجموعة الطيور، بهذا جعلت من (أبا الزعر) ينتفض ذعرا وخوفا

من اخذ القيادة منه، (لالالا، ابتعدي ، أنا القائد) مستخدما إياه النبر وبقوة لتأكيد موقفة من شخصية (الحمامة)، وهذا ما جعل من شخصية (الاوزة) تظهر وتتحدث عن قوتها وقيادتها لمجموعة الطيور، وللصقر حضوراً أيضا بقوله (ما هذا ما هذا، انا القائد) مستخدما لغة الإشارة بالتوافق مع اللغة اللفظية والتنوع بالإيقاع الصوتي .

يخرج (أبا الزعر) بحل فالجميع ينصت اليه، وهو جالس على الأرض تبدو على وجهه تعابير الحزن والتعب، وهو يغطي وجهه للتعبير عن حزنه لما يحدث لمجموعة الطيور من فوضى ونزاع وعدم استقرار.

وهنا يخرج صوت من بعيد يغطي الفضاء المسرحي (صوت المحيط) اذ يشترط عليهن لمن يعبر المحيط يكون قائداً للطيور، وكانت اول رد فعل للصقر اذ قال بان المحيط واسع، حاول أبا الزعر ان يقنع نفسه انه على قدر المسؤولية بحوارة الجانبي الذي اتسم بالهدوء حتى انه يصل الى الهمس مع الاوزة وتسأله عن قدرتها على عبور المحيط، واستخدمت شخصية (الاوزة) كلمات الطير نفسه استكمالا لبناء الشخصية الأدبية التي كتبها مؤلفها وفق مرجعيات الشخصية وصفاتها (واك واك واك) وهي كلمات دائما يسمعها الصغير والكبير من ذلك الطائر، كانت شخصية (أبا الزعر) تمني النفس بأن تسيطر على مجريات الاحداث اذ انها تنتقل حدث لاخر بالضحك لتثبت انها شخصية واثقه من نفسها عبر التنقل بالاداء الصوتي مع حركات انتقالية تسهم الى حدا ما بقوة تلك الشخصية، وهنا يطلق (صوت المحيط) السباق يتهيأ (أبا الزعر) للسباق استثمر بذلك حركاته الموضعية وجناحية متخيلا انه طائراً يطير ويحلق بالهواء مع هبوب الريح ليثبت قوته امام تلك الرياح القوية قبل بدء لسباق، تظهر شخصية (الصقر) وهي تتحرك بحركات انتقالية على خشبة المسرح باحثا عن شخصية الهدهد التي تتصف بالحكمة والذكاء .

شكل توافق الأداء الصوتي والحركي والاقنعة المستخدمة لتلك الشخصيات منظومة متكاملة لأداء الممثلين بوصفهم المحرك الأساس للأحداث التي جرت على خشبة المسرح باعتماد المخرج على طريقة (برتولد بريخت) في أسلوبا لأداء (الروائي) مستعينا بوسائل أخرى لتعزيز سمات الشخصية (الحيواني) كالأصوات والحركات والاقنعة، مستخدما أيضا(الوضوح ، والنبر ، والتنغيم ، والوقف ، وسرعة الإلقاء ، وقوة الصوت ، وشدة الصوت) كذلك استخدام الشخصية حركات التعبير عبر الوجه والاشارة دون تأثير القناع على مجمل الحركات كون استخدام القناع هنا فقط لدلالة الرمزية على الشخصية لا لباسها الصفات الحقيقية دون البشرية، ان الصراع القائم ما بين الطيور اتضح من خلال الحركات الموضعية والانتقالية كلا حسب مكانته ما بين الطيور اذ نجد ان الصقر ينتقل من مكان الى اخر وهو ينظر الى الاخرين بزهو وكأنه يقتنص منهم كما يقتنص من الفريسة، لهذا العرض إشارات شكلت لدى الباحث مجموعة من مناطق التشاكل ما بين منظومات حركية وصوتية وكذلك استخدام الأقنعة واكسسوارات تشير الى صفات الشخصية، فالقناع يحيلنا الى شخصية الطير دون تأثر الممثل عبر ادواته لأداء الشخصية، وكذلك الحركة والصوت المتضمن الصفة الازمة لبناء الشخصية داخل النص المسرحي .

النتائج والاستنتاجات

من خلال ما تقدم توصل الباحث الى النتائج والاستنتاجات التالية :

1. تظهر أهمية القناع في مسرح الطفل بشكل يفوق ظهوره في باقي أنواع المسارح الأخرى وذلك لحاجة الطفل الى توظيف التقنيات لتقريب الشخصيات والأفكار الى ذهنه .
2. يرتبط الأداء الصوتي والحركي للممثل ارتباطا مباشرة مع طبيعة القناع الذي يرتديه وما يوحي اليه لخلق التكامل بين هيئة القناع وبنية الأداء الصوتي والحركي للشخصية .
3. يصبح القناع عامل مهم من عوامل تجسيد مهمه أداء الشخصية من قبل الممثل.
4. يعد القناع بمسرح الطفل واحدا من اهم وسائل الاثارة والتشويق التي يستند اليها فن العرض المسرحي الموجه للطفل .
5. يتحول أداء الشخصية تحولا واضحا تبعا لطبيعة القناع الذي يرتديه الممثل من حيث الصوت والحركة.

References:

1- Abbas، I. (1978). *Trends in Contemporary Arab Poetry* (Kuwait، The World of Knowledge، The National Council for Culture، Arts and Literature.

2- Abdul Hamid، S. (2009). *Imagination from Cave to Virtual Reality*، Kuwait، Knowledge World Series، No. 360.

3- Al-Faki،I(2010) *Body Language*، Dar Al-Hayat Publicity & Advertising.

4- Al-Salem, M.T. (1996). *Recitation in the Children's Theater* - Building a Proposed System, PhD Thesis, unpublished, Baghdad,University of Baghdad, College of Fine Arts.

5- Asfour، J. (1981). *Masks of Contemporary Hair,* Cairo، Fasoul Magazine، Issue 4.

6- Barba، E، & others. (1999). *The Actor Energy*، translated by Suhair El-Gamal ,Cairo، Ministry of Culture، Cairo International Festival.

7- El-Soukkar، H. (1999). *Mirrors of Narcissus*، Specific Patterns and Structural Formations of the Modern Narration Poem، Beirut، University Foundation for Studies، Publishing and Distribution.

8- Hamada، I. (1994). *Dictionary of dramatic and Theatrical terms*، the term play weather، Cairo، Anglo-Egyptian Library.

9- Horace. (1970). *The Art of Poetry*، translated by Louis Awad، (Cairo، The Egyptian Public Authority for Authors and Publications).

10- Louise، P. (1990). *theatrical decoration*، 3rd floor، Cairo، Egyptian Public Authority for Book Press.

11- Mahdi، A. (1988). *looks at the art of acting*، Baghdad، University of Baghdad.

12- Messinger، J. (2008). *The Body Psychological Language*، translated by Muhammad Abdul Karim، Damascus، Aladdin Publishing House.

13- Mohamed,R & Hussein.R. (1972). *The Drama between Theory and Practice* ,Beirut: The Arab Institute for Studies and Publishing.

14- Mualla، N. (2004) *The language of theatrical performance*، Edition 1، Dar Al Mada for Culture and Publishing.

15- Mualla، N. (2006). *the mask in the theater*، Kuwait، Kuwait Magazine، the number 278، December.

16- Nicole. N. (2000). *The International Play*، Translated by Othman Nubah، Part 1، Giza، Hala Publishing and Distribution.

17- Obrasfield، A.(1996) Spectator School - Reading for the Theater، Ter: Hamada Ibrahim and others ,Cairo: Ministry of Culture، Cairo Festival، Supreme Council of Antiquities Press.

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

19- Salbiya، Jamil. (1979) *The Philosophical Dictionary*، with Arabic، French، English، and Latin Phrases، Beirut، Lebanese Book House.

20- Saleh، Q.H. (1981) *Creativity in Art* ,Dar Al-Rasheed: Publications of the Ministry of Culture and Information، Series of Studies، 276.

21- Walton، M. (1998) *A New Look at Tragedy*، The Greek Concept of Theater، Mohsen Moselhi translated ,Cairo، The Supreme Council of Culture .

22- Walzi، H. (1971). *Personality Theories*، Ter: Faraj Ahmed Faraj and others ,Cairo: The Anglo Egyptian Library.

23- WSeldon، C. (no history) *History of the Theater*، Translated by Derini Khashaba ,Egyptian Foundation for Authors and Publications، Ministry of Culture and National Guidance.

24- Wilson، C. (1978) *The Human and His Hidden Powers*. Translation، Sami Khashaba ,Beirut، Dar Al-Adab.

Journals

1- Oda,R. K.(,2016, May), Actor performance features in the types of theatrical silent, *Al-academy Journal*, Issue No. (79), 226

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts97/17-30

Transformations of Actor's Performance between the Body and Mask Dualism in Iraqi Child's Theatre Shows

Hazem Odda Sewan [1]

Al-academy Journal ……..…… Issue 97 - year 2020
Date of receipt: 7/8/2020…....Date of acceptance: 6/9/2020…....Date of publication: 15/9/2020

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

Abstract

The Child's theatre was and still is the most investing art for masks of all kinds (partial and total) for suspense, aesthetic and artistic purposes that meet the requirements of those performances. Here the actor's performance is associated with two tools, i.e. the body and the mask, where it has become a must to search for the performance transformations required in order to achieve the highest level of the right performance through this dualism. This urged the researcher to address this problem. Thus, the researcher has put forward an objective to identify the transformations of the character's performance between the body and the mask in the child's theatre shows. The research consists of a methodological framework and a theoretical framework, in which the dualisms of the body and mask, sound and motion, function and significance, are addressed. Then the researcher formulated indicators used as standards to analyze a sample consistent with his research limits. Finally, the research ends with results and conclusions. The most significant of these results is the direct connection between the voice and motion performance of the actor with the nature of the mask that he is wearing and what it signifies in order to create the perfection between the shape of the mask and the structure of the voice and motion performance of the character. The study has concluded with a list of the resources and an abstract in English.

Keywords: transformations- mask- child's theatre

[1] College of Fine Arts / University of Baghdad, Hazemodda76@gmail.com.