الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة الدكتور مولاي الطاهر * سعيدة *

كلية الآداب و اللغات و الفنون

قسم الفنون

مذكرة تخرج لنيل شهادة الماستر

تخصص: نقد العرض المسرحي.

توظيف العناصر المسرحية في الحبكة البيداغوجية

(التعليم الابتدائي نموذجا) دراسة تطبيقية

إعداد الطالب:

مزيان بن امحمد

إشراف:

الدكتور/ برجي عبد الفتاح

السنة الجامعية: 2020/2019

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة الدكتور مولاي الطاهر* سعيدة *

كلية الآداب و اللغات و الفنون.

قسم الفنون.

مذكرة تخرج لنيل شهادة الماستر

تخصص: نقد العرض المسرحي.

توظيف العناصر المسرحية في الحبكة البيداغوجية

(التعليم الابتدائي نموذجا) دراسة تطبيقية

إعداد الطالب:

مزيان بن امحمد

لجنة المناقشة:

1- رئيسا .....

2- مناقشا .....

3- مشرفا .....

السنة الجامعية: 2020/2019

إهداء

الحمد لله الذي أنار لنا درب العلم و المعرفة و وفقنا إلى إنجاز هذا العمل.

نهدي هذا العمل إلى كل من أضاء بعمله عقل غيره أو هدى بالجواب الصحيح خبرة سائليه فأظهر بسماحته تواضع العلماء و برحابته سماحة العارفين.

إلى كل الذين يعملون في قطاع التربية، إلى الأستاذ الفاضل الدكتور برجي عبد الفتاح، إلى كل أساتذة قسم الفنون و كل غيور على هذا الوطن.

إلى كل أفراد عائلتي و بالخصوص زوجتي و أولادي و تشجيعاتهم الدائمة لي و كل الزملاء و الأصدقاء و من سرنا التعرف عليهم في فترة دراستنا.

إلى كل من ساعدنا من قريب أو بعيد على إنجاز هذا البحث و إلى كل من نسيه القلم و لم ينسه القلب.

شكر وتقدير

بأصدق عبارات الشكر و الثناء

أتقدم إلى الأستاذ المشرف
الدكتور برجي عبد الفتاح الذي ساعدني
كثيرا على إنجاز هذا البحث من خلال
نصائحه و توجيهاته القيمة.

كما أتقدم بالشكر الخاص إلى كل أساتذة
قسم الفنون عامة و نتقدم بالشكر لكل
من يسهر على إنارة دروب أبناء الجزائر و
نقف أمامهم وقفة إجلال و إكرام.

مقدمة

***مقدمة**

التربية المعاصرة تعتم بمواضيع كثيرة، تستحق الدراسة الراقية و الجادة و تطرح فوق بساط البحث مشاكل أساسية، تتطلب من الباحثين في هذا الميدان مزيدا من الفحص و الاهتمام، قصد إيجاد الحلول الممكن الاطمئنان لها. و انطلاقا مما سبق ذكره وجدت نفسي أمام ميدان متشعب و متعدد الأغراض و الاتجاهات و الخوض فيه يتطلب دراية و وعيا و ممارسة.

فكان اختياري البحث في موضوع **توظيف العناصر المسرحية في الحبكة البيداغوجية(التعليم الابتدائي نموذجا)** كونه يتطرق لنشاط أقره النظام التربوي الجزائري لمتعلم له من الخصوصيات ما يجب الدراية بها. فحاولت أن أعالج هذا الموضوع في فصلين، أولها نظري تمثل في شرح العناصر التركيبية لفن المسرح و المتفرع إلى مبحثين الأول بنية العناصر الدرامية للمسرحية و الذي تناولنا فيه ماهية النص المسرحي و شروطه و كذا الشخصيات الدرامية و أنواعها و أهميتها و كذلك مفهوم الصراع في المسرحية و بنائه و دوره كما تناولنا في ماهية الفكرة المؤسسة للمسرحية. أما المبحث الثاني عناصر العرض المسرحي و آلية عملها و الذي تطرقنا فيه إلى عنصر السينوغرافيا بكل مركباتها و فنياتها ثم يأتي عنصر خصائص مسرح الطفل لما له علاقة بعنوان البحث و فصل تطبيقي جاء فيه تضمن إجراءات منهجي تحليلية نقدية لمسرحية نموذجية عنوانها إنها مسؤوليتي و عرض النتائج و مقابلتها بفرضيات البحث على شكل خاتمة.

و الله ولي التوفيق.

***طريقة البحث:**

منهج البحث هو الوصفي التحليلي.

***أسباب اختيار البحث:**

حرصا منا على تحسين أساليب الفعل التعليمي/التعلمي و الانتقال به من جمود التلقين المعرفي الممل إلى إضفاء فاعلية المشاركة الإيجابية النشطة للمتعلم في إرساء تعلماته عن طريق معايشة الأحداث بل و صنعها و التمتع بمدخلاتها و مخرجاتها، قمنا بهذه الدراسة بغرض المشاركة فيما تشهده المنظومة التربوية من حركة إصلاحية فرضتها أساليب التعليم الحديثة بطرائقها النشطة المتجددة و سيرها نحو المزاوجة بين كفاءات بيمودية و متعة التعلم.

***أهداف البحث:**

**الوقوف على عناصر الحبكة في السيناريو المسرحي و البيداغوجي.

**توظيف الفضاء و النص المسرحي في صنع الفردية البيداغوجية للمتعلم(نموذج).

**توظيف التأليف المسرحي في كتابة المحتويات في المناهج التعليمية (نموذج).

**ترسيخ الوازع الوطني للتلاميذ عن طريق المسرح المدرسي (نموذج).

***إشكالية البحث:**

**ما مدى أهمية النص المسرحي في وضع منهج تعليمي يناسب الطفل المتمدرس من خلال نصوص و عروض مسرحية مخصصة لهته الفئة دون غيرها؟

**كيف يمكن أن نبدع نصا مسرحيا يتناول بأساليب بيداغوجية عملية تسهيل الفهم لدى المتعلم (المتلقي) و جعل تحصيله المعرفي عن طريق المشاركة لا التلقين، بأسلوب التواصل التفاعلي بين الشخصيات الدرامية؟

**كيف نجعل من المتعلمين شخصيات درامية تتواصل فيما بينها و تلعب أدوارها من جهة و تتلقى تفاعليا المعارف و المعارف الأدائية و القيم و المواقف؟

فرضيات البحث:

**للنص المسرحي أهمية في وضع منهج تعليمي يناسب الطفل المتمدرس من خلال عروض مسرحية موجهة لهته الفئة دون غيرها.

** اقتراح نموذج نص مسرحي تطبيقي يتناول مواضيع تعليمية بشروط بيداغوجية بغرض تحصيل التعلمات و بأسلوب تفاعلي بين الشخصيات الدرامية.

** المسرح يجعل من المتعلمين شخصيات درامية تتواصل فيما بينها و تلعب أدوارها و تتلقى تفاعليا المعارف و المعارف الأدائية و القيم و المواقف.

الفصل الأول

***مدخل:**

التعليم مهنة فنية، (فن) بعيدة عن المنطق الميكانيكي (الفعل رد الفعل)، هو فن دقيق، يتطلب إعدادًا جيدًا لمن يقوم بممارسته؛ فهو ليس مجرد أداءٍ يمارسه أيُّ فرد وَفْقًا لِما يمتلكه من قدرات عامة، كما هو الأمر في قطاعات أخرى.

ومهنة التعليم لا تعني مجردَ نقل المعلومات من معلِّم إلى متعلم، ولكنها تهدف أساسًا إلى تعديل السلوك، وَفْقًا للتحديات الواردة في المناهج.

مهمة شاقة: أي أن عملية التعليم لا بد أن يصاحبَها تكوين حقيقي، وضبط للمفاهيم والممارسات الصفِّية، وإلا فقدت معناها وأهميتَها، وتحوَّلت من مهمة سامية إلى مهمة آلية تفقد معانيَ الرُّوح والفضيلة و هنا نأكد على كفاءات صناعة سيناريوهات بيداغوجية أثناء عملية التخطيط للفعل التعليمي/التعلمي و ما لها من دور في معايشة المتعلمين للوضعيات التعلمية بكل أصنافها معرفية/حس حركية /قيم و مواقف حسب غايات المناهج التعليمية.

و يشيرُ مفهوم السيناريو البيداغوجي إلى مختلف الخطوات والإجراءات والتدابير الديديكتيكية والبيداغوجية المتخذة لضبط العملية التعليمية/ التعلُّمية، يكون فيها المتعلِّم نشِطًا فعَّالاً منتجًا .

فللسيناريو خطةٌ وصفية تفصيلية، مكتوبة في تسلسل، تجمع بين الصورة والصوت والحركة، في تدبير الأنشطة، وتخطيط التعلمات، يتولَّى المخرج الأستاذ تنفيذَها وتقويمها؛فبين التَّخطيط والسيناريو علاقة عموم وخصوص، السيناريو يُحِيل إلى الخاصِّ، والتخطيط يُحِيل إلى العامِّ.

ولا ينبغي أن يُغفل المتعلم في التخطيط للتعلمات أو صناعة السيناريوهات، بل ينبغي أن يستحضر ويشترك مساهمًا في كل العمليات.

إن الوضعية المشكلة هي أساس معايشة المتعلم للحدث التعليمي / التعلمي بكل مدخلاته وعناصره لتتحول بلغة الفن إلى حبكة بيداغوجية تتصاعد أحداثها خلال الفعل التعليمي/التعلمي بكل مراحله و محطات تقييمه و مخرجاته على أسس بناء حبكة مسرحية في إطار سيناريو بيداغوجي خلفيته محتوى المناهج التعليمية لكل الأطوار و ما تنص عليه من تحقيق الكفاءات الختامية لكل مرحلة و مستوى تعليمي.

1- العناصر التركيبية لفن المسرح:

*تعريف المسرح:

إنّ المسرح (بالإنجليزيّة (Theater) :مأخوذ لُغةً من المادّة اللُّغويّة سَرَح، وهو يعني المكان الذي يتمّ تقديم المسرحيّة فيه، أمّا اصطلاحاً فهو أحد الفنون الدّراميّة التي تهتمّ بالعروض المُباشرة المُخطط تقديمها على نحو دقيق لتوليد شعور قويّ ومُترابط ومُهمّ من الجانب الدّرامي، كما أنّ كلمة المسرح تعود إلى أصل يونانيّ من الكلمة اليونانيّة(Theaomai) ، والتي تعني"لنرى"، وهناك اختلاف في معنى المسرح من النّاحية النّظريّة والعمليّة الواقعيّة لدى أصحاب المسارح، والنّاقدين، والفنّانين، فمثلاً يقول المُلحّن الأمريكيّ جون كيج أنّ: "المسرح يحدث طوال الوقت أينما كان"، كذلك قول النّاقد برنارد بيكرمان في رؤيته للمسرح، فهو يُعرّفه على أنّه "أداء يقوم به شخص أو مجموعة من الأشخاص في إطار معزول زمانيّاً، ومكانيّاً أمام أشخاص آخرين"، وهُم بذلك يقومون بتعريفيه بحسب ما يرونه. من الجدير بالذِّكر أنّ الاختلاف في معنى المسرح موجود منذ القدم، فالمسرح عند المصريّين القُدامى كان يتمثّل بالمهرجانات التي تعتمد على الأداء، في حين أنّ الأمريكيّين الأصليّين كانوا يرون في "رقصة الجاموس" مسرحاً بالنّسبة لهم، لذا وفيما يلي نذكر بعض التّعريفات لمفهوم المسرح عند الكثيرين، والتي يغلب عليها الطّابع المجازيّ:

صموئيل جونسون: قال عن المسرح أنّه: "صدى لصوت الجمهور".

شكسبير: عرّف المسرح على أنّه "المرآة".

جيروودو: عرّف المسرح على أنّه "المُحاكمة".

فاركوهار: عرّف المسرح على أنّه "المأدُبة". [1]

[1] د محمد زكي العشماوي: دراسات في النقد المسرحي، دار النهضة العربية للطباعة و النشر، 1980 ، بيروت.

باتي غيليسبي: هو أحد مؤرّخي المسرح المُعاصر، والذي عرّف المسرح على أنّه "مجموعة من العروض التّمثيليّة المُقدّمة لمجموعة من الأشخاص بطابعٍ تفاعليّ وحيّويّ معهم".

أوسكار بروكيت: هو مؤرّخ مسرحيّ عرّف المسرح في أواخر القرن العشرين على أنّه "نشاط مُستقلّ" بدلاً من التّعبير عنه من خلال عناصر المسرحيّة، كما كان يعتقد أنّه لا يوجد للمسرح تعريف مُرضٍ عند الجميع.

2- المبحث الأول: بنية العناصر الدرامية للمسرحية

*النصّ المسرحيّ:

إنّ ما يُكتب من قِبل الكاتب المسرحيّ و المعتمد لبناء العرض المسرحيّ هو أولّ ما يتمّ البدء فيه عند التّفكير في المسرحيّة، فقد يكون النّص مُبسّطاً مثل سيناريوهات فِرق التّمثيل المُسمّاة باسم "كومديا ديل آرتي" في القرن السّادس عشر، ومن النّصوص المسرحيّة التي تمتلك طابعاً تفصيليّاً أيضًا هي الأعمال المسرحيّة لوليام شكسبير. و يشمل النص المسرحي الأحداث والشخصيّات والحوار بينها، ويوضّح طبيعة ارتباط الأشخاص بالمكان والزمان عبر سلسلة من المشاهد المترابطة والمتلاحقة، ويُعتَبر النص المسرحي البناء الدرامي الذي يحدّد سير العرض المسرحي وأساليب الإخراج والتمثيل والتصميم؛ فهو الإيحاء الذي يُسهّل على المخرج تصوّر المكان والزمان، كما يَمدّ الممثّل بالتصوّر المبدئي للحالة التمثيليّة التي سوف يتقمّصها أثناء قراءة دوره التمثيليّ في النص وحفظه، كما يتيح النص المسرحي المجال للجمهور لفهم فكرة وغاية المسرحيّة، وكثيراً ما يقرّر النص المسرحيّ نجاح العمل المسرحي برمته، أو تعثرِه عند المشاهد الأولى[1].

*أسلوب بناء النّص:

يختلف الأسلوب البنائيّ للمسرحيّة عن القصّة، فهو في القصة يُبنى على أساس التّعقيد القصصيّ المُتمثّل بالانتقال من حالة الهدوء حتّى الوصول إلى الحلّ في نهاية القصّة، أمّا الأسلوب البنائيّ

[1] المرجع السابق ص6 الدكتور محمد زكي العشماوي..

المسرحيّ فيُبنى على منهج التّدرّج تصاعديّاً في الحبكة مروراً بالغاية على شكل خطّ متصاعد، ويصحب هذا شحنات من التّوتر حتّى الوصول في النّهاية إلى القرار الحازم. حَبكة المسرحيّة هي الأحداث المسرحيّة التي تحدث على عكس ما يمثّله موضوعها الرّئيسيّ، إذ يجب على الحَبكة أن تكون ذات طابع موحّد وواضح لدى كلّ المشاهد، وأن تمتلك اتّصالاً مع الأحداث السّابقة والّلاحقة، بالإضافة إلى أنّها تُشرك الشّخصيات فيها من خلال نمط حركيّ ومُتواصل بعد الأثر الأول المُتمثّل في الصّراع، وخلال الحركة التّصاعديّة للأحداث يتم الوصول إلى قمّتها والانتهاء إلى العمل والفكرة الدّقيقة للمسرحيّة.

***الشّكل العامّ لبناء النّص:**

هناك تشابه بين فنّ المسرحيّة المكوّنة من فصل واحد، وبين القصّة القصيرة في الحجم عامّة، لكنّ المسرحيّة متعددة المشاهد تكون في إطار مُحدّد، وذلك على عكس القصّة والرّواية اللتين لا يتمّ حصرهما في قالب مُعيّن، خاصّةً الرّواية.

***فكرة وموضوع المسرحيّة:**

هي المعنى المُراد من المسرحيّة والتي تتضمّن القضايا والعاطفة التي تنتج من العمل الدّراميّ، وقد تُذكر الفكرة بصريح العِبارة كعنوان واضح للمسرحيّة أو من خلال الحوارات التي تتقمّصها الشّخصيّات كما يُصوّرها الكاتب المسرحيّ، بالإضافة إلى أنّه يُمكن ألا تكون ظاهرة بشكل واضح للعيان إلّا بعد التّمحيص والتّفكير . و يعرف المسرح بكونه في جوهره عمل يقوم على المتخيل و بأنه عمل إبداعي يفترض الصنعة و يوحي بأنه حقيقي و هو عمل مزدوج بين النص و العرض و يقوم على وجود الممثل الذي يؤدي و المتفرج الذي يتلقى حيز اللعب و الفرجة و منه تعد الكتابة الدرامية في مجال المسرح عملية صياغة نص مهما في عملية الكتابة فلا تعيش عناصر النص المسرحي كل لوحدها و إنما تنمو على نحو متكامل نظرا لاتصالها ببعضها البعض لأنه لا يمكننا بناء نص مسرحي بمعزل عن الشخصيات و الصراع و الحوار و الزمان و المكان أو وجود فكرة

عامة و منطقية تحكم هته العناصر و عليه فإن لكل شيئ نقطة انطلاق، و نقطة انطلاق المسرحية هي الفكرة فمنها تبدأ الحكاية لتضعها أمام الجو العام للمسرحية و تعرفنا بأقطاب الصراع و علاقات الشخصيات ببعضها البعض و الأمكنة و الأزمنة التي تدور فيها الأحداث فتبث التشويق في صالة الجماهير.[1]

***بناء المسرحيّة :**

إنّ هيكلة المسرحيّة وتركيبها يختلف عن هيكلة القصّة وتركيبها في جانبين هُما:

***شخصيّات المسرحيّة:**

هم الأشخاص الذين تقع على عاتقهم مهمّة الأداء المسرحيّ، والذين يتميّزون بامتلاك كلّ شخصيّة منهم شيئاً مُميّزاً سواء كان في المظهر، أم العمر، أم التّوجهات المُختلفة الاقتصاديّة منها

مفهوم الشخصية:

" ورد للشخصية معان مختلفة تناثرت بين ثنايا القواميس والمعاجم و لتحديد هذه المعاني اكتفينا بتعريفين باختصار في المعجم المسرحي ومعجم لسان العرب، وتعريفها اصطلاحاً و لغة لابد من البحث عن أصل الكلمة في أمهات المعاجم ففي لسان العرب جاء معنى الشخصية من "شخص الشخص جماعة شخص إنسان وغيره مذكر والجمع أشخاص وشخوص و شخاص، والشخص سواء الإنسان وغيره والشخص كل جسم له ارتفاع وظهور والمراد به إثبات الذات "الشخصية في المعجم المسرحي " :قد ورد في المعجم المسرحي لـ: حنان قصاب وماري الياس، أن كلمة الشخص التي تعني سواء الإنسان وغيره تراه من بعد أي أنيا تعني السمات العامة فقط. وقد جرت العادة في مجال المسرح أن تستخدم بالعربية أيضا تسمية "كاراكتر" و هي مأخوذة من الإنجليزية " characterالتي تعني بمعنا ها العام الطبع أو الصفة، أما كلمة" personnage " الفرنسية فمأخوذة من اللاتينية" persona" التي تعني القناع، وهي بدورها ترجمة للكلمة يونانية تعني الدور

[1] المرجع السابق ص 7

الذي كان يؤديه الممثل عندما يضع القناع الخاص به. ذلك أن الممثل الواحد كان يؤدي عدة أدوار بتبديل الأقنعة في نفس العمل... والشخصية كائن من ابتكار الخيال يكون له دور أو فعل ما في كل الأنواع الأدبية والفنية التي تقوم على المحاكاة. والشخصية في المسرح خصوصية تكمن في كونها تتحول من عنصر مجرد إلى عنصر ملموس."[1]

والاجتماعيّة واللّغويّة، حيث تنقسم شخصيات المسرحية إلى قسمين:

***الشخصيّات الرئيسيّة:**

"هي الشّخصيّات المركزيّة في المسرحيّة التي تتمحور الأحداث حولها منذ البداية إلى النّهاية، والتي تتميّز بأنّها شخصيّات نامية طيلة أحداث المسرحيّة، وغالباً ما تبرز شخصيّة أو أكثر منهم والتي يُطلق عليها اسم "البطل".

الشخصية الرئيسة (محورية): كشخصية البطل التي تتمحور حولها الأحداث و تشارك في أكبر قدر من الأحداث ، و في كل ما يتعمق بالصراع ويجب أن تكون نامية متطورةً و بارزة في المسرحية منذ البداية حتى النياية وهذا يعني أن سائر الشخصيات الأخرى الموجودة هي عوامل مساعدة لشخصية البطل، فهناك شخصيات ثانوية ذات كيان مستقل قد تلقي بعض الضوء على دور البطولة ولكنها تمثل في ذاتها نماذج إنسانية ومسرحية ناجحة"[2].

***الشخصية المضادة:**

من خلال تسميتها نستحضر مفهومها فهي« الشخصية التي تقف موقف الضد من الشخصية المحورية وتدبر لها المكايد في أغلب الأحيان ،وهذه الشخصية توازي سابقتها في الأهمية كطرف ثاني من شروط المعادلة لغرض اكتمال النص المسرحي ومن شأن الشخصية المضادة أن ترصد

[1] حميد لحمداني، بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي لمطباعة والنشر والتوزيع، ط1 ،1991 ،ص:50 2 .
[2] عبده دياب، التأليف الدرامي، دار ألمين لمطباعة، القاهرة، ط1 ،2001 ،ص:48 3 .- إبراهيم خميل، بنية النص الروائي، الدار العربية لمعموم ناشرون، ط1 ،2010 ،ص:178 4 .- نفسو، ص 5 : 179.- نفسو، ص:181. 6 .

من وضوح ودقة البنية الدرامية ووظيفتها الأساسية هي معارضة الشخصية المحورية،ولهذا فإنها يمكن أن تقدم أساس لنشوء المعضلة لدى البطل وللمسرحية كلها

***الشخصيّات الثانويّة:**

هي الشّخصيّات المُكمّلة للشّخصيّات الرّئيسيّة وتكون واضحة ومفهومة، ويتمّ فهمها من خلال أدائها المسرحيّ من الحركة وطريقة الكلام، ومن الجدير بالذِّكر أنّ القدرة على إظهار هذه الشّخصيّات أمام الجمهور بشكل يسمح بإبراز السلوكيّات الخاصّة فيها علامة للكاتب المسرحيّ الماهر، أمّا تقديمه الشّخصيّات بشكل ثابت وغير مُتنامٍ فهذا يُوجِد عيباً يزرع فيها السّطحيّة وعدم العمق[1]

***الشخصية المغلوطة :**

تلعب الشخصية المغلوطة دورا ها، فيما يعرف بـ (المفارقة الدرامية)، فقد تظهر شخصية ممرض في عيادة طبية يظنها آخر أو آخرون الطبيب المعالج، وقد يلتقي شاب بخادمة في بيت ويظنها العروس التي جاء لخطبها، و هنا تحدث المفارقات الدرامية التي تحرك الأحداث بينما يعرف المتلقي الحقيقة .

***الشخصية البسيطة:**

هي شخصية مميزة، لكونها مميزة لكونها تمتلك خاصية واحدة على الأكثر، مثل هذه الشخصيات تكون عادة غير مؤثرة، "لكنها ليست شخصيات رائدة، فهي تلعب بالضرورة أدوارا تحرك الأحداث بشكل أو بأخر "، وغالباً ما تأخذ دور الريادة في العمل المسرحي، وتمثل دور الشخصية الرئيسية.

[1]- عبده دياب، التأليف الدرامي، دار ألمين لمطباعة، القاهرة، ط1 ،2001 ،ص:48 3 .- إبراهيم خميل، بنية النص الروائي، الدار العربية لمعموم ناشرون، ط1 ،2010 ،ص:178 4 .- نفسو، ص 5 : 179.- نفسو، ص:181 6 .- عبده دياب، التأليف الدرامي، القاهرة، ص:48.

***الشخصية النامية :**

وهي الشخصية التي يتم تكوينها بتمام القصة، فتتطور من موقف إلى أخر، ويظ هر لها في كل موقف تصرف جديد يكشف لنا عن جانب جديد فيها.

***الشخصية المسطحة:**

وهي الشخصية المتممة التي تظ هر في العمل دون أن يحدث التغير في ع لاقتها بالشخصيات الأخرى فحسب، أما تصرفاتها فهي دائما بطابع واحد، وهذه الشخصية غالبا ما تأخذ أدوار ثانويا في النص المسرحي.

. الشخصية الخ لفية:هي الشخصية التي لا تغير في قصة المسرحية ومسار شخصيات ها، لق لة أهميتها في الحبكةً ليس لها دورا كبيرً في تصوير ها أو تميز ها، لكي لا يعطيها أ همية دارمية كبيرة، ولا يبذل الكاتب ج هدا لدى القارئ .ومن هنا تتنوع الشخصية بموجب الرسالة المناط ة بها وفق بناء درامي تتوفر فيهمعايير من القيمة الجمالية والمسرحية .

***الشخصية النمطية :**

الشخصية النمطية هي شخصية محددة المعالم ثابتة الصفات، ولا تتغير صفاتها طوال العمل الأدبي والفني، فهي لا تتأثر بالحوادث ولا تؤثر الحوادث فيها، وتطالعنا بصفاتها الثابتة هذه من أول العمل الأدبي أو الفني، وهي بخلاف الشخصية النامية التي تتطور بتطور العمل الأدبي – أو الفني

***الشخصية المحورية:**

عادة ما يتصف بها بطل المسرحية لكونها« الشخصية التي تتمحور حولها قصة النص المسرحي،وتكتسب أهمية كبيرة لدى المؤلف المسرحي كونها الشخصية التى تتحمل مسؤولية كبيرة

داخل سياق النص الدرامي كما أنها تواجه أكبر قدر من الاختبارات والقرارات التى تصنع الأحداث ويدور الفعل حولها وعادة ما تكون الشخصية المحورية فردا واحدا.

***أبعاد الشخصية:**

" تعد الشخصية إحدى عناصر البناء الدرامي المهمة في تكوين النص المسرحي، و لابد من أن تتحقق بعض الخصائص، اجتماعياً ومادياً ونفسياً، فإن رسم الشخصيات المحورية وباقي الشخصيات في المسرحية أحد أهم الخطوات التي يجب أن يحددها بمهارة وذكاء الكاتب، "وعند الحديث عن عنصر الشخصيات يشير أساتذة الأدب ونقاده عادة إلى ما يسمونه بالأبعاد الثلاثة وضرورة تحديدها حتى تكتمل صورة كل شخصية وتحدد سماتها العامة "وذلك من خلال تحديد كل من صفاتها وميولاتها وعلاقاتها. "ويهدف الكاتب المسرحي دائما تقديم العمل الدرامي الناجح الذي يترك صداه لدى الجماهير، و هذا النجاح يتحقق بمعرفة التفاصيل الخاصة بكل شخصية من شخصيات العمل الدرامي. [1]

****الأبعاد الثلاثة للشخصية المسرحية:**

-البعد الفسيولوجي (مادي أو عضوي):

البعد الجسماني هو ما يتعمق بالشخص من حيث بنيته وشكله الظاهر "أي من جسم الشخصية ذكر أو أنثى، العمر، الطول، لون الجلد والشعر والعينين وما إلى ذلك من رموز تعتمد على عناصر تكوين الشخصية هذا البعد يعطي لنظرة الشخصية في الحياة لوناً معيناً عن غيرها من الشخصيات.

[1] أبي الفضل جمال الدين محمد بن أكرم ابن منظور الإفريقي المصري /معجم لسان العرب، ، دار بيروت، مجمد 8 ،ط1 ، مادة شخص، ص: 36.

-البعد السوسيولوجى(اجتماعي):

البعد االجتماعي هو ما يتعلق بالمحيط الذي نشأ الشخص أي تحديد نوعيةً التعليم، الديانة، العمل، الطبقة، الجنسية..الخ. و لابد أن يعتني به المؤلف جيدا فهذت الجزء جزء هام من مكونات الشخصية فتحديد نوعية التعليم الذي تلقاه الفرد وديانته والطبقة التي ينتمي إليها سواء راقية أو متوسطة أو كادحة ونوعية العمل الذي يقوم بهٌ يعد فروقاً جوهرية بين شخص وأخر .ومكانته في المجتمع.

-البعد السيكولوجى(نفسي):

أما بالنسبة للبعد النفسي، فهو "ما ينتج عن البعدين السابقين من الآثار العميقة الثابتة التي تطورت على مر الأيام "ومن خلال تلك الآثار يتحدد مزاج وميول الشخصية ومركبات النقص فيها ولذلك هو الذي يتمم الكيان الجسماني و الاجتماعي ويحدد المعايير الخلقية والحياة الجنسية للشخصية وأهدافها في الحياة وقدرتها على الابتكار و الخلق والتجديد. إذن للبعد النفسي أهميته الواضحة بالنسبة للسلوك والتصرفات "ومنه فإن البعد النفسي له القدرة على التحكم في سلوك الشخصية وردة أفعالها، وطبيعة التعامل مع الآخرين .و لابد من تضافر هذه العناصر معاً لتكوين الهيكل للشخصية حتى تظهر كوحدة واحدة مجسدة في العمل الدرامي. كما أن الشخصية المسرحية لابد أن تتغير باستمرار لأنه من المحال أن تظل كما رسمها الكاتب من البداية حتى النهاية. "وأي مسرحية جيدة تتطور شخصياتها تطور دائما واضح ، فكل شخصية يصورها المؤلف لابد أن تشتمل فى داخلها على بذور تطوراتها المستقبلية"

***الصراع المسرحي :**

هو الاختلاف الناشئ من تناقض الآراء ووجهات النظر بالنسبة لقضية أو فكرة ما بين شخصيات المسرحية، ولذلك يقول النقاد) :*لا مسرح بلا صراع* (، فلو اكتفى الكاتب بتقديم شخصياته دون أن يضعها في مواقف تظهر ما بينها من صراع؛ فإنه لا يكون قد

كتب مسرحية حقيقة، إنما قيمة المسرحية في اجتماع شخصياتها إزاء قضية أو فكرة تتصارع فيما بينها حولها فتتفق أو تختلف لتنتهي غلبة وجهة نظر هذه الشخصية أو تلك . و قد يكون الصراع اجتماعيًا أو خلقياً أو ذهنيًا[1].

"ان تنوع الصيغ المسرحية المستحدثة كـ (التجريبي ؛ والارتجالي ؛ والرمزي ؛ والسوريالي .... الخ قد خلق نماذج فكرية ديناميكية في اسلوب ابراز الصراع الدرامي تجلت في صيغ من الايماءات والاشارات والصمت المعبر و التي عملت على تقوية ابرازها على المسرح؛ ثورة الآلكترونيات المتجددة يوميا و في مختلف مجالات الابداع المسرحي بشكل عام . كما استعمل بعض كتاب المسرح صيغا اخرى غير هذه او تلك ؛ للتعبير عن الاحتدام في اطار من الدرما ؛ كالاستفادة من الاساطير الهامسة ؛ او الموروث الشعبي التضميني ؛ او لمحات صغيرة من حركة التاريخ ؛ باسلوب تتداخل فيه الاصوات بتشابك من الحبكة المحببة التي تحتاج هي الاخرى الى تفسيرات يساعد على ابراز مكوناتها الاخراج الواعي في جوانب الصراع الدرامي الذي هدفت النصوص الى ايصاله للمشاهد. كما يتجه المؤلفون في كثير من الاحيان ؛ الى استنطاق الامكنة والازمنة من خلال جمل شديدة الخصوبة والايحاء والاسقاطات في الحوار ؛ لكي يمنحو ا مسرحياتهم الصراع المتحرك الرامز المطلوب إن نمطية الصراع الدرامي المسرحي قد تغير كثيرا في منهاجه عن مفهوم الخصومة والمنازلة او الهجوم والدفاع الذي تعارف عليه القاريء او المشاهد ؛ حيث توجه وبالتطور والتدريج . نحو مجاله الاعمق في التعبير عن ذروة فلسفية تعنى بالصدمة والتأزم والتوتر للوصول الى قمة الحدث الاهم في البناء المسرحي وهو الهدف الذي يسعى اليه أي مؤلف ؛ ينشد ابراز عمق المعنى الجوهري في بساطة لغوية (هي من السهل الممتنع) ؛ بحيث تصل الى القاريء او المشاهد او المستمع بكل يسر ووضوح. "[2]

***الحبكة المسرحية:**

[1] محمد مندور، ألدب وفنونو، نيضة مصر لمطباعة والنشر والتوزيع، ط5 ،2006 ،ص: 299 .

[2] عبده دياب، التأليف الدرامي، ص:56 3- عمي أحمد باكثير، فن المسرحية) من خطل تجاربي الشخصية(، ص: 74 4 .- محمد مندور، ألدب وفنونو، ص: 99.

هي مصطلح أدبي يقصد به الأحداث المتتابعة والمتسلسلة التي تتكون منها قصة ما، مع التأكيد على علاقة الأحداث ببعضها، وذلك من أجل توليد أثر عاطفي أو فني لدى المتابع

وهي التي تعطي كاتب القصة تصوّر عام عن الكيفية التي يريد من خلالها ان يقدم الحدث الذي في القصة (أو الرواية) للقرّاء كيفية تسلسل الاحداث مثل : الفلاش باك يختار الحدث الذي يريد تقديمه أو تأخيره لزوم التشويق أو الدراماتيكية .

وتعتبر بداية الصراع هي بداية الحبكة، والحادث المبدئي هو المرحلة الأولى في الصراع (بعد المقدمات والتعريف بالشخصيات طبعاً) ونهاية الصراع هي نهاية الحبكة، وبناء الحبكة يشبه جانبي هرم متقابلين حيث تبدأ المقدمة من أحد جانبي الهرم، والحدث المبدئي هو نقطة التسلق، وتعقد الأحداث هو منتصف الطريق وصولاً إلى الأزمة في قمة الهرم وذروته وهي نقطة التحول والهبوط على الجانب المقابل ومعالم الانفراج بين ذروة الهرم ومنتصف طريق الهبوط حيث ختام الحبكة عندما يمس الجانب المقابل من الهرم الأرض ويبرز هذا جلياً في المسرحيات ذات الفصول الثلاثة حالياً أو ذات الفصل الواحد. و الحبكة في المسرح درامياً هي من أهم الأسس التي يقوم عليها موضوع المسرحية أو التمثيلية، وللحبكة بناء قائم بذاته يمكننا معرفتها من خلالهِ، وهذا البناء يعتمد أساسا على الصراع، إذ لا حبكة بدون صراع، وللصراع صور شتى، ولكي لا نذهب بعيداً فإن أبسط المسرحيات، التي تجد فيها الصراع قائماً بين الخير والشر (البطل وغريمه) وقد يقوم الصراع بين البطل والقدر، أو بين البطل وقوانين المجتمع

***اللّغة والحِوار:**

يتمثّل عُنصر اللّغة والحوار بالأسلوب الذي يتّبعه الكاتب المسرحيّ في إنشاء الشّخصيّات المسرحيّة والحوارات النّاشئة بينهما، سواء كان ذلك باختيار المُفردات من قِبل الكاتب، أم بتمثيلها من قِبل مُمثّلي المسرح، وهذا مع الخيارات المُتاحة لاستخدام اللّغة المُناسبة، ومن الجدير بالذِّكر أنّ تنوّع استخدام اللّغة والحوار يعمل على إيجاد الحركة في الأداء المسرحيّ، ويحدّد الشّخصيّات ويميّزها لكن مع ظهور مشكلة الاختلاف في استخدام الكلام الفصيح أم العاميّ في المواسم الأدبيّة أصبحت المسرحيّات لا تتخذ لغة واحدة، كما يرى الأستاذ توفيق الحكيم الذي يعدّ

أحد روّاد الحوار الأدب العربيّ أنّه على الفنان التخلص من كلّ تقييد يقف بينه وبين حريّته في التّعبير وصحّة أدائه، بالإضافة إلى أنّه عندما يشعر الفنّان أنّ عمله لن يكون كاملاً مُتكاملاً وحيّاً إلّا عند استخدامه أسلوباً ما فيجب عليه اعتماده. ممّا يقوله الأستاذ توفيق حكيم في المسرح: "أمّا في المسرح فالأمر أكثر وجوباً على المؤلف، فالقراءة قد تجعل من السّهل على القارئ أنْ يُترجم لنفسه لغة الأبطال، ولكنّ المسرح لا يُتيح للمشاهدة فرصة التّأمل، بل هو يتلقى كلام الأبطال مباشرة من أفواههم، فكلّ تنافر بين مظهر الأبطال على المسرح واللُّغة التي ينطقونها يحدث في الحال شعوراً باختلال الصّورة الفنيّة في الذهن؛ لذلك كانت الرّوايات المسرحيّة التي تمثل أشخاصاً أجانب في المكان، أو الرّوايات التّاريخيّة أو الأسطوريّة التي تمثل أشخاصاً أجانب في الزّمان، لا بأس في جعل لغتها فصحى أو شعريّة لا علاقة لها بالواقع الذي يعيشه المشاهد. أما إذا شعر المشاهد أن الأشخاص يتّفقون معه في الزّمان والمكان فلا بد حتماً عندئذ من أنْ يتكلموا اللُّغة التي تفرضها عليهم حياتهم الحقيقيّة الواقعيّة في الزّمان والمكان"، ومن الأمثلة على اختلاف لُغة المسارح: المسرح التّراجيديّ: تكون لغة المسرحيّة فيه على هيئة شِعر. المسرح المصريّ: كانت لغة المسرحيّة فيه سابقاً على هيئة الشِّعر، وذلك في مسرحيّات شوقي التي عُرفت حتّى وقتنا بمسرحيّات "عزيز أباظة"، بالإضافة إلى مسرحيّات عبد الرحمن الشّرقاوي، وصلاح عبد الصّبور وغيرهم، لكنّ المسرح المصريّ انتقل حالياً إلى النّثر لأنّ النّاس لا يتكلّمون الفصيح في حياتهم، فلجؤوا إلى التّحدث بالحوارات العاميّة. موسيقى المسرحيّة هي كافّة المُؤثّرات الصوتيّة التي تتمثّل في أصوات المُمثّلين، مثل الخِطابات والحوارات الإيقاعيّة لهم، والأغاني المُدرجة، والآلات الموسيقيّة المُدرجة في العرض المسرحيّ، ومن الجدير بالذِّكر أنّ الموسيقى ليست جُزءاً أساسيّاً في كلّ مسرحيّة إلّا أنّها تُوجِد حالة من الإيقاع في المسرح خاصّة في الحالات التي يُراد فيها تقديم الحدث بشكل أكثر بروزاً وقوّة، ممّا يجعله أمام المُشاهد بمستوى عالٍ، لذلك يتمّ التّعامل مع ملحنين وكُتّاب أغانٍ للعمل على رفع مستوى موضوعات المسرحيّة وأفكارها، وإن لم تتواجد الموسيقى في العرض المسرحيّ يُمكن إضافتها له لاحقاً في برامج الإنتاج، كما يتميّز كلّ عرض

مسرحيّ بلحن مُختلف عن غيره وبأسلوب خاصّ به. مشاهد وأحداث المسرحيّة هي العناصر الظّاهرة لعين المُشاهد من المسرحيّة، والتي يتمّ تحديدها من قِبل الكاتب المسرحيّ، ومنها: المشاهد، والأحداث، والأزياء، وأيّة مؤثرات تتعلّق في إنتاج اللّوحة المسرحيّة. الزّمان والمكان الجانب الزّمانيّ للمسرحيّة: هو الوقت المُحدّد لعرض المسرحيّة والذي لا يجب تجاوزه، حيث إنّ العدد الأقصى لعدد فصول المسرحيّة خمسة فصول ليتناسب مع قدرة الجمهور لمُشاهدة مسرحيّة لمدّة تُقدّر بثلاث ساعات، وهذا الجانب لا يجب إهمال تفاصيله أبداً.[1]

***الجانب المكانيّ للمسرحيّة:**

هي المساحة التي يقوم المُمثّلون بالأداء عليها، فهي منصّة المسرح التي يجب أن تكون الأحداث والمشاهد مُتناسبة مع مساحتها، فلا يتمّ فيها مثلاً مشهد لحريق، أو حرب بين جيوش، ففي مِثل هذه المشاهد يتمّ الاستعاضة عنها بمؤثّرات صوتيّة.

***عملية سَيْر المسرحيّة :**

هي الطّريقة التي يقوم بها مُخرج المسرحيّة لتنسيق العرض المسرحيّ كاملاً، والتي تقوم على إظهار ما كُتب في النّص المسرحيّ إظهاراً إبداعيّاً، وتشمل هذه العملية أي عُنصر يُساهم في المسرحيّة، مثل: المُمثّلين، والمُصمّمين، والفنّيين، كذلك الرّاقصين، والموسيقيّين، وغيرهم ممّن وُجِدوا ضمن إطار الخُطة المسرحيّة.

***مُنتَج المسرحيّة :**

هو الصّورة النّهائيّة للعمل المسرحيّ، وهو ما سيُعرض أمام عين الجمهور المُشاهِد للعرض المسرحيّ، والذي ينتج عن تجميع كافّة من يعملون داخل العمل المسرحيّ، ويكون ذلك بالتّرتيب والتّنسيق مع كلّ من تعاون في إنجاح الخطّة المسرحيّة.

[1] المرجع السابق ص 15/محمد مندور.

***الجمهور:**

هم المُشاهدون للعرض المسرحيّ، إذ إنّ وجود الجمهور الفعليّ أمام منصّة المسرح يزرع نوعاً من الإلهام للمُمثّلين في تغيير أدائهم ونموّ التّوقّعات لديهم في الأداء، خاصّة لأنّ المسرح على عكس غيره من أشكال الفنون كالأفلام الحديثة أو التّلفزيون، وغيرها، فهو شكل من أشكال حُريّة التّنفس في الأداء التّمثيليّ.

***كاتب المسرحيّة:**

هو الشّخص الذي يكتب المسرحيّات بحسب قاموس التُّراث الأمريكيّ، حيث تختلف طُرق الكُتّاب في كتابة نصّ المسرحيّة، فمنهم من يَعْمد للكتابة من خلال فِكرة، ومنهم من يُعطي كلّ تركيزه لشخصيّة ما ثمّ يقوم ببناء القصّة بالاعتماد عليها، ومن الجدير بالذِّكر أنّ الكاتب المسرحيّ يُعنى كذلك بتحليل التّجارب الإنسانيّة والبشريّة العالمية، لذا عليه أن يكون مُلمّاً بالعديد من الأمور أهمّها:

الفهم والإدراك للجمهور المقصود من العرض المسرحيّ والغرض منه، وذلك يكون بإدراك ما يحدث حوله. معرفة الأمور الفنيّة والمسرحيّة للمسرح. والقدرة على تقدير المواد وحاجات العمل والجوانب التقنيّة للإنتاج[1].

3- المبحث الثاني: عناصر العرض المسرحي و آلية عملها

***فن التمثيل المسرحي:**

إن التمثيل هو مرآة المجتمع و له أهدافه فالتمثيل له دور هام في تعليم الناس وتبصيرهم بحياتهم بشكل يتقبلونه من خلال العرض المسرحي المستنبط من محيطهم والذي يحمل رسالة توعوية او

[1]- إبره يم جميل، بنية النص الروائي، الدار العربية لمعموم ناشرون، ط1 ،2010 ،ص:178 4 .- نفسو، ص 5 : 179.- نفسو، ص:181 6 .- عبده دياب، التأليف الدرامي، القاهرة، ص:48.

تنبيهية بطابع تختلف اليته من عرض لآخر فهو تقمص الشخصيات الدرامية ومحاولة محاكاتها على ارض الواقع وتجسيد ملامح وصفات تلك الشخصيات و ابعادها المتباينة في النص المسرحي.

***الممثلين:**

يعد الممثل عصب المسرح وعامله السيميائي الرئيس؛ إذ يصعب الحديث عن المسرح في غياب الممثل والمخرج. فالممثل هو الذي يحول النص المسرحي إلى عرض بصري درامي وسينوغرافي عن طريق التشخيص والأداء والإنجاز فوق خشبة المسرح. ولم يعد الممثل ذلك الشخص المادي المحسوس، أو تلك الكتلة المرئية التي تتحرك فوق الركح في اتجاهات مختلفة، بل أصبح علامة رمزية وبصرية وأيقونية تتحرك وفق أنساق سيميائية متنوعة ومضبوطة. وبهذا، يكون الممثل هو الذي يشكل جوهر العملية المسرحية من بداية العرض المسرحي حتى نهايته. لذا، يتطلب الأمر منا أن نتوقف عنده للبحث عن مفهومه الدقيق، واستقراء تاريخه، واستجلاء نوع التشخيص الذي يمارسه. من المعروف أن هناك فرقا كبيرا بين الممثل، والشخصية، والشخص، فالشخص هو إنسان من دم ولحم يوجد خارج النص.أي: كائن إنساني عضوي حقيقي يتكون من جسد ونفس، بينما الشخصية بمثابة كائن تخييلي ورقي فني وجمالي، لا حياة لها خارج خشبة المسرح ، وترتبط أدائيا بعدة أدوار اجتماعية تناط بها لإنجازها سرديا أو دراميا أو شعريا. أما الممثل، فهو كائن تاريخي ثابت يتأرجح بين الشخص والشخصية. بمعنى أنه إنسان حقيقي عضويا ونفسيا فوق خشبة الركح. بيد أنه مطالب بأداء دور شخصية خيالية ما إيهاما، أو تقمصا، أو إبعادا.

ويمكن أن نستغني ، في مجال المسرح ، عن كل العناصر السينوغرافية، بل يمكن الاستغناء حتى عن المؤلف والمخرج معا، ولكن لايمكن الاستغناء عن عنصرين ضروريين بدونهما لايتحقق العرض المسرحي هما: الممثل والمخرج. فالممثل هو الذي يجسد فكرة المؤلف أو الدراماتورج فوق

خشبة المسرح ، وهو الذي يحقق العرض ماديا فوق الركح من أجل التأثير في الجمهور إيجابا أو سلبا.

ومن هنا، ينجز الممثل مجموعة من الأفعال ذات أهداف وأغراض معينة، وقد تكون هذه الأفعال الإجرائية السلوكية أفعالا عقلية ووجدانية وحسية حركية. ويتميز الفعل بأنه وحدة تجمع بين مستويين: المستوى الفيزيولوجي والمستوى السيكولوجي. وقد يكون الفعل المسرحي المؤدى قولا أو حركة.

***المعايشة:**

ارتبطت مدرسة الاندماج بأرسطو الذي أثبت في كتابه (فن الشعر) أن الممثل عليه أن يندمج في دوره لكي يثير الشفقة والخوف في نفوس الجمهور. كما اقترنت هذه النظرية أيضا بالمخرج الروسي قسطنطين ستانسلافسكي الذي أكد مدى أهمية معايشة الدور عن صدق وإحساس داخلي، بتفتيق الذاكرة الانفعالية، وتذكر المواقف المشابهة عن طريق الاسترجاع والتذكر. ومن هنا، يركز ستانسلافسكي على السيكولوجيا الداخلية في تحليل الشخصية الإبداعية. يقول ويعني هذا أن مدرسة ستانسلافسكي هي مدرسة الداخل، ومدرسة المعايشة الصادقة، والاندماج في الدور إلى درجة تقمصه ذهنيا ووجدانيا وحركيا بغية إقناع المتفرج بالدور المؤدى، والإيهام بصدق الدور واقعيا ونفسانيا. ومن ثم، فقد أوصى ستانسلافسكي " بضرورة أن يشعر الممثلون بأنفسهم داخل الدور الذي يلعبونه، ويتخيلوا ما يمكن أن يكون عليه هذا الدور الذي يلعبونه، ويتخيلوا ما يمكن أن يكون عليه هذا الدور خلال الموقف الدرامي على المسرح.إنهم ينبغي أن يفكروا، بينهم وبين أنفسهم، قائلين:" ما الذي ينبغي علي فعله لو كنت في هذا الموقف؟ ولو هذه التي يسميها ستانسلافسكي لو السحرية ، هي ما يقال عنها: إنها المفتاح الخاص الذي يفتح باب التجسيد الخيالي للمشاعر والانفعالات التي على نحو يتسم بالكفاءة .ستانسلافسكي:"إن فننا هو أن تعيش

في دورك في كل لحظة من لحظات أدائه. وفي كل مرة يعاد فيها خلق هذا الدور، يجب أن يعاش من جديد، ويجسد كأنك تؤديه لأول مرة[1].

***الذاكرة الانفعالية:**

"هناك ملكة أخرى شعر ستانسلافسكي بضرورة أن يجربها الممثلون ويطوروها، وهي الملكة الخاصة بالذاكرة الانفعالية. فينبغي على الممثلين أن يحاولوا تذكر المناسبات التي حدثت فيها، خلال حياتهم، ظروف مماثلة لهذه الظروف التي يمثلونها على المسرح، و يعيدوا تكوين أو إيقاظ ذلك الانفعال الذي كانوا يشعرون به خلال ذلك الزمن الماضي. ثم، يمكنهم بعد ذلك دمج ذلك الانفعال، وكذلك الإيماءات التي أوحى بها، أو استثارها، في المشهد الدرامي الحالي بشكل مناسب.

لذلك، فإن وظيفة الممثل هي أن يكتشف مادة داخل نفسه يكون في إمكانه تكييفها بشكل يتناسب مع الدور."[2]

***إعداد الدور المسرحي**

لكي يقدم الممثل محاكاة فنية لفعل حياتي مفترض لهذه الشخصية المتخيلة، فإنه قد يمارس عواطفها وانفعالاتها وأحاسيسها في أداء تقمصي أو لايمارس هذه العواطف، بل يقدم محاكاة ذهنية لما انجز في التدريبات، ومن ثم لا إلزام علي الممثل أن يدخل في اهاب الشخصية ليمارس مشاعرها وعواطفها فوق المنصة إلا أثناء التدريب فقط، فإذا ما ثبت النموذج الخاص لانفعاله، فعليه أن يلتزم بهذا النموذج أثناء العرض ويبقي هادئا لا تعصف به انفعالات الشخصية حتي يبقي مسيطرا عليها بعقله، ويستطيع بتقنياته الأدائية تشخيص شكلها الخارجي وطرح عيوبها بصورة انتقادية.

[1] عثمان عبد المعطي : عناصر الرؤية عند المخرج المسرحي، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1996، ص 173.

[2] د جميل حمداوي / الممثل المسرحي/صحيفة المثقف/ العدد 4990/التاريخ 04-05-2020.

هذان الأسلوبان من الأداء، الغرض منهما أن يحققا للممثل الدور المسرحي؛ الذي هو المحصلة النهائية للعلاقة الجدلية بين الشخصية الدرامية التي لا تخرج عن كونها نسيجا لغويا يحدد كائنا خياليا موجودا بالقوة كامنا داخل النص المسرحي، وفي حاجة دائما لأن يخرج لحيز الوجود التمثيلي، كنسق فاعل له سمات خاصة داخلية تتمثل في قدراته العقلية وحالته النفسية ومزاجه وأخلاقه وميوله واتجاهاته وهيئة جسمية خارجية مع إدراك الممثل (الحي/الدمية) المسافة الفاصلة بين ذاته والشخصية التي يجسدها والتي تبقي بعد التجسيد في الدور حاملة لنفس اسمها المتخيل أو المكتوب علي الورق أيا كان الأسلوب أو المنهج الأدائي الذي يتناولها. ويستكمل الدور كيانه أو وجوده من خلال قراءة المتفرج لمدلولات الأنساق العلاماتية المكونة للصورة المسرحية التي مركزها الممثل، فيحكم بالصدق علي أدائه من عدمه

و بظهور منهج ستانسلافسكي أو طريقته في الأداء التمثيلي بما أسماه الواقعية النفسية، نادي الكثيرون من رجالات المسرح بضرورة تحرر الممثلين في أداءاتهم من التقاليد الأدائية الكلاسكية والتقليدية المكررة، وكذلك من المبالغات الرومانسية وذلك من أجل تقديم عرض مسرحي يري فيه المتلقي إيهاما للحياة أو استعارة لها وبالتالي يري فيه حقيقته. وطريقة ستانسلافسكي في إعداد الممثل للدور المسرحي تقوم علي ركيزتين أساسيتين هما عمل الممثل الداخلي والخارجي فيما يتعلق بنفسه

ويقصد بالعمل الداخلي علي النفس هو تطوير التكنيك الداخلي للممثل، إذ يستخدم ما يسميه ستانسلافسكي "التكنيك السيكولوجي" لعديد من الآليات والتمارين المحددة مثل التخيل والتوهم الإبداعي الخلاق واسترخاء العضلات الجسمي والذهني والذاكرة الانفعالية و "لو" السحرية والظروف المعطاة والاتصال الوجداني والمادي بين الممثلين والاحساس بالصدق الداخلي.. إلخ.

ويكون العمل خارجي علي النفس من تطوير التقنيات الخارجية للممثل والممثلة في جهازه الجسمي، فجسم الممثل هو آلته التي يعزف بها دوره، بل هو خامته التي يشكل منها هيئة

الشخصية التي يجسدها، ومن ثم لابد أن يكون للممثل جسد معد إعدادا صحيحا، عضليا وحركيا وصوتيا، بتدريبات عضلية يحقق له قواما ممشوقا بتدريبات أثقال مناسبة ومبارزة وسباحة وركوب الخيل إضافة إلي تدريبات حركية علي كل ألوان الرقص قديمة وحديثه حتي يكتسب مرونة جسدية سلسلة في الحركة والإشارة تمنحه قدرة تعبيرية في فضائه التمثيلي ومتحررة من التقلصات والتوترات العضلية كما يقوم بتدريبات علي الأداء الصامت تساعده علي امتلاك حصيلة من الايماءات والتعبيرات الجسدية تثري أداءه التمثيلي

ولكي لا يتجاوز الممثل / المخرج المادة التي يعمل عليها (النص) فلابد له من تفهمها تفهما جيدا حتي تكون معونة لتجسيد الشخصية الدرامية وليتحقق ذلك يمر الممثل بثلاث مراحل قد يتداخل بعضها في البعض الآخر : مرحلة قراءة النص لمعرفة أفكاره الحاكمة وعالم شخصياته ومشكلاته والمرحلة الثانية إعداد الدور طبقا لطريقة أو منهج ستانسلافسكي وسيكون ذلك من خلال طرحنا لتكنيكه السيكولوجي وذلك أثناء البروفات وثالثا كيفية الاستفادة من طريقته لتنفيذ الشخصية الدرامية فوق منصة التمثيل بعد أن حدد الممثل طبيعتها وهيئتها أثناء البروفات بما يعرف بفن العرض.

إن العرض بطبيعة الحال ليس مصنوعا لذاته، بل من أجل متفرج يتلقاه ويدرك مغزاه من خلال خطابه المسرحي وأن الطريقة الأكثر فعالية وتأثيراً في إدراكه هي قدرة الممثل علي الغوص في مشاعر وأفكار الشخصية المجسدة وإخراجها مفروزة وصادقة ولكي يتحقق ذلك يقوم الممثل بقراءة النص أكثر من مرة أولها قراءة المسرحية كلها وليس مجرد دوره فقط، وفي هذه القراءة عليه ألا يقوم بتقديم أي محاولة أو آليات أداء للكيفية التي بها يجسد الشخصية، لأنه في حاجة إلي فترة حضانة تطول وتقصر لتنفيذها وهو ما يقول به روبرت لويس أحد شراح ستانسلافسكي في كتابه الطريقة والجنون. إن الممثل في حاجة إلي نمو طبيعي، ليس المهم الوقت الذي يستغرقه في إعداد الدور، بل المهم انتظام ذلك الإعداد

***الحركة على خشبة المسرح:**

****الحوار المسرحي:** إن الحوار المسرحي الجيد و الزاخر بمجموعة من الدوافع التي تمكننا من وضع حركة مسرحية جيدة لشخصيات المسرحية بحيث يسهم الحوار في ترشيد المشاهد دلاليا نحو المعنى الصحيح..

****طبيعة الشخصيات:** إن أبعاد الشخصية لها دور مهم في إيجاد و تبرير حركة الممثل و نقصد هنا البعد الطبيعي/النفسي/الاجتماعي حيث يمكن أن تكون سريعة أو بطيئة أو كثيرة الحركة أو بعشوائية منظمة حتى لو لم يكن هناك حوار دافع إلى ذلك كالـ (المجنون/ المتوتر/ الحزين/ المفكر/ دائم الانشغال..الخ.

****طبيعة الحدث:** بمعنى أن الحدث يدفع الشخصيات الحركة أو تشكيل معين لمعايشة حادث أو فعل ذي صراع خاص من شخصيات أو لحظات من الانتصار أو الهزيمة أو إقامة مشهد قتالي على المسرح...الخ.[1]

4- السينوغرافيا:

كلمة سينوغرافيا أو (Scenography) بالإنجليزية من أصل يوناني وهي كلمة (Skini-Grafo) وهي تنقسم الي مقطعين (Skini) وتعني خشبة المسرح، أما (Grafo) فتعني "أن تكتب أو تصف"؛ لذلك فمعناها الأصلي هو "أن تصف شيئا علي خشبة المسرح". هي البيئة المكانية للعرض المسرحى، من منصات، عناصر منظرية، إضاءة، موسيقى، مؤثرات خاصة.

السينوغرافيا في المسرح تعني حرفياً : الخط البياني للمنظر المسرحي Scenography أما تعبيراً فهو يعني فلسفة علم المنظرية الذي يبحث في ماهية كل ما على خشبة المسرح ، وما يرافق فن التمثيل المسرحي من متطلبات ومساعدات تعمل في النهاية على إبراز العرض المسرحي ، كاملاً

[1] المرجع السابق ص 22 / عثمان عبد المعطي.

متناسقاً ومبهراً أمام الجماهير فهي فن تصميم المناظر المسرحية (الإطار المادي للعرض المسرحي)

واستجابت السينوغرافيا بصورة دائمة كحصيلة للفنين المسرح والرسم ، للمتطلبات الجديدة للمسرح وأيضاً للإمكانيات المتطورة لفن الرسم. (أراست كوزنيتسوف) والتصميم المسرحي أو (السينوغرافيا) يتفرع إلى عدة عناصر هي : المناظر ، الأثاث والإكسسوارات ، الإضاءة ، تصميم الملابس ، و الماكياج بحيث تبدو في النهاية منظومة مركبة ، ومعقدة ومؤثرة في الصورة النهائية للعرض المسرحي و التصميم من أكثر عناصر العرض المسرحي استفادة من انجازات التكنولوجيا المعاصرة ، بدأت هذه الاستفادة بإحلال الكهرباء محل الإضاءة واستمرت وتصاعدت لتحتوي عصر الحاسوبات الإلكترونية وأشعة الليزر ، وغيرها من تقنيات العرض الحديثة وتتمثل وظيفة التصميم (السينوغرافيا) في تدعيم وترسيخ إدراك المتفرج واستيعابه للعرض وذلك من خلال التوضيح والتكثيف والتحديد.

***الإضاءة في المسرح:**

تعتبر الإضاءة عنصراً مكملاً لفنيات العرض المسرحى، ويغنى العرض بوجودها الفاعل، ويؤثر على نجاح المشهد، ويضفى جاذبية خاصة على الصورة المسرحية التي يراها المتفرج، ولا تكتسب الإضاءة أهميتها من تعدد مصادرها ومفاتيحها أو من تطور تقنياتها بل من التعامل الواعي والمدروس مع كل مفتاح نقلات أو أكثر أوأقل .لو اكتفى العرض كاملاً بثلاث نقلات أو أكثر أوأقل. حتى

وهناك فرق بين الإنارة والإضاءة كالفرق بين الواقع والفن، فالإنارة تجعل من رؤية المتفرج للمشهد أمراً ممكناً بينما الإضاءة المسرحية هى لغة فنية تصاغ بشكل مدروس ومحدد لإضفاء دلالة أو حالة نفسية محددة ومقصودة بحد ذاتها.

ومع بدء التعامل الفني في تاريخ المسرح الحديث مع الإضاءة تحولت إلى عملية مشتركة بين الفن والتكنيك (الحرفية) فلا هي فن خالص ولا علم هندسى كهربي خالص، لذلك لا تكفي أحياناً الرؤية الفنية للمخرج إذا لم يرافقها خبرة حرفية علمية لها[1].

***الوظائف الفنية للإضاءة:**

الإضاءة لغة بصرية تهدف إلى خلق جو معين يعيش فيه الممثلون والمتفرجون حالة مسرحية ذات معنى، وذلك يتأتى من خلال تحقيقها لوظائفها العديدة والحيوية والتى نجملها في النقاط التالية:

-الرؤية

وهي أبسط وظيفة للإضاءة، لكنها جاءت- تاريخياً- في المقدمة، وهى إضفاء الرؤية الواضحة والكافية للمتفرج، وتشمل إبراز أجساد الممثلين وتعبيرات وجوههم وفاعلياتهم الحركية، وإنارة الخشبة وما عليها من خلفيات أو ديكورات أو أكسسوارات والرؤية غير الواضحة تعقد عملية التلقى وتجعل المتفرج فى إرهاق شديد.

-التأكيد والتركيز

لأن العالم الفنى على الخشبة عالم مصنوع يتحكم المخرج بكل جزئياته ، فقد ينتقي تفصيلاً صغيراً على الخشبة أو جزءاً محدوداً منها لتدور فيه الأحداث، ويلغي باقي الأجزاء فى أحد المشاهد، أو قد يقسم الخشبة إلى قسمين أو ثلاثة أو أكثر وكل قسم يعبر عن منظر أو مكان محدد للأحداث ويتم إلغاء المنظر الذي لا تدور الأحداث حوله الآن، وذلك يتم عبر تعتيم الإضاءة ويؤكد المخرج عبر الإضاءة على وجه ممثل أو أحد أعضاءه أو على أكسسوار أو قطعة ديكورية بتسليط ضوءآ أكبر فوقه ويترك باقي الأجزاء فى الظل وهكذا... وهذه تعتبر من مهمات الإضاءة الرئيسة التى تنقل المتفرج إلى عوالم وأفكار عدم وهم أمام نفس المنظر[2].

-التكوين الفني

فللإضاءة جماليات لا تحصى من خلال إستخدامها للون وتمازجه والشكل الهندسى للبقعة الضوئية وتفاعلها مع شكل آخر، والتقنيات الحديثة التي تغلبت على إمكانات المسرح

[1] المرجع السابق ص22 عثمان عبد المعطي.

[2] المرجع السابق ص 22 جميل حمداوي.

المحدودة، فمن الممكن الآن إيجاد المطر والسحاب والحريق وغيرها من خلال الإضاءة، كما أنها تقوم بهذه المهمة من خلال التأكيد على جماليات أخرى كالحركة و التكوينات البصرية الأخرى[1].

-خلق الجو الدرامى

الإضاءة أول ما يُشاهد على خشبة المسرح وهي أول عنصر يعطي إيحاء ما للمتفرج فمن الممكن التعبير عن القلق، الخوف، الاضطراب أو الفرح والسعادة، أو الحزن و الأسى، وذلك من خلال اللون ودرجة الإنارة وتوزيع البقع على الخشبة وهى بهذا تساعد باقي العناصر وتكمل دورها في تكريس هذا الجو الدرامي مع الممثل والمؤثرات.. الخ.

-الإيهام بالطبيعة

الإضاءة تقرب الواقع قدر الإمكان للمتفرج، فقد تظهر الشمس أو القمر أو الثلج أو الفضاء إذا دعت الضرورة.

-الدلالة على الزمان والمكان

وهي تعبر بوضوح عن زمن الأحداث (ليل، نهار، فصل الشتاء، فصل الصيف.. الخ (والمكان (قصر، ملعب، مدينة).

"ومع ذلك فليست الرؤية الواضحة هي كل ما يهتم به مصمم المناظر فبوسع الاضاءة ان تعمل للإخراج اكثر من مجرد اظهار الممثلين ، تستطيع الاضاءة ان تسهم بقدر عظيم في احداث الاثار عن طريق تكوين الحالة من خلال استخدام الالوان فيستطيع ان يزيد من الحالة المسرحية او يتلف تلك الحالة فالاضاءة الصحيحة تدعم وتقوي الحالة الاساسية للمنظر او المسرحية وكذلك تقوم الاضاءة بتجميل المنظر فمن غير المرغوب لفت الانتباه الي المنظر لئلا يشرد ذهن المتفرج عن العمل التمثيلي الحادث في نفس المنظر فان المنظر الجميل لا يمكن ان يبدو جميلا

[1] المرجع السابق ص 22 عثمان عبد المعطي.

الا اذا اضئ اضاءة صحيحة واحيانا يمكن للمنظر الضعيف التصميم او المنظر الضعيف التنفيذ ان يبدو جميلا بواسطة الاضاءة الابتكارية. "[1]

***خصائص الإضاءة المسرحية:**

كمية الضوء/ لون الضوء/ كيفية توزيع الضوء.

***مصمم الإضاءة المسرحية :**

"يحلل مصمم الإضاءة المسرحية من منظور قيمتها المسرحية وإحتياجاتها الضوئية. ويشير المصمم إلى كل مكان في النص يتعلق بالضوء، بما في ذلك تغييرات قوة الضوء مثل الإنتقال من شروق الشمس إلى إضاءة مصباح كهربائي. ويمكن أن يكون هناك حاجة إلى تنوع الإضاءة في المشاهد المختلفة. كما أن النص يمكن أن يحدد الزاوية التي يدخل منها الضوء مثل دخول ضوء القمر من إحدى النوافذ وعلى مصمم الإضاءة أن يولي اهتمامًا خاصًا إلى جو المسرحية لأن الإضاءة تؤدي دورًا مهماً في إيجاد هذا الجو. لهذا يجب عليه فهم أسلوب النص، لأن الواقع يحتاج إلى تحديد ما إذا كان مصدر الضوء مصباحًا أو ضوء شمس من خلال النافذة ويتشاور مصمم الإضاءة مع مصمم الديكور والمخرج. ويقوم مصمم الإضاءة في المسرح المحترف بتقديم رسومات تبين هيئة المسرح عندما يُضاء. أما في المسارح العادية فيتم الاتفاق بين مصمم الإضاءة والمخرج على كيفية إضاءة المسرح. ولا يتم الاتفاق على مصادر الضوء إلا بعد أن يتم تركيب وحدات الديكور المطلوبة[2].

***تنقسم عملية إضاءة المسرح إلى:**

إضاءة محددة/ إضاءة عامة/ مؤثرات خاصة.

[1] Sites.google.com/site/spacifictheater/liths/ مدخل إلى علوم المسرح/الإضاءة المسرحية.

[2] المرجع السابق ص27 /جميل حمداوي.

– تركز **الإضاءة المحددة** على مساحة معينة من خشبة العرض وهي تستخدم لإضاءة الأماكن التي تتطلب تركيز أكبر.

– أما **الإضاءة العامة** فتستعمل لإضاءة وحدات الديكور والمساحات الموجودة خلف خشبة المسرح ومواءمتها مع الإنارة في خشبة العرض.

– ويشير **تعبير المؤثرات الخاصة** إلى العديد من تقنيات استخدام الضوء وآلياته. ومن الأمثلة المعروفة عن مؤثرات الضوء تسليط شعاع يبرز الغيوم أو النار أو النجوم أو يوجد نماذج على المسرح تمثل ضوءًا ينفذ من خلال أَغصان شجرة.

***الديكور المسرحي:**

يعد الديكور المسرحى واحداً من أهم العناصر المرئية على خشبة المسرح إذ أن ذلك العنصر يقوم بتشكيل الموجودات على خشبة المسرح من أثاث أو مناظر أو ما إلى ذلك من كل عناصر التشكيل البصرى للكتل الموجودة على خشبة المسرح، فالديكور المسرحى فى ابسط تعريف له هو كيفية التشكيل والتوزيع للكتل على الخشبة المقام عليها العرض المسرحى وتلك الرؤية لذلك التوزيع لا تكون فى المطلق ولكن يتحكم فيها الحتمية الدرامية لوجود كتل بعينها. لذا نجد أن فن الديكور المسرحى فن قائم على أسس علمية ودراسات منهجية إذ يمثل علم مستقل بذاته نابع من تعدد مجالات الفنون المشتركة فى إنتاج العرض المسرحى كما يرتبط عنصر الديكور المسرحى بشكل مباشر مع عنصر الإضاءة وذلك لأن العنصران السابق ذكرهما يكون على كاهلهما الجانب الأكبر من التشكيل البصرى للفراغ المسرحى على خشبة المسرح إلى جانب باقي العناصر البصرية الأخرى.

5– بعض المذاهب الحديثة في الديكور المسرحي:

ظهرت فى أواخر القرن الثامن عشر واستمرت حتى عصرنا هذا، وهى دائمة التحول لا تسير بشكل واحد او تدور حول نقطة معينة وإنما تتميز بقابليتها للتطور والتغير فى التقاليد واستجابتها للتقدم العلمى والصناعى ومحاولة كشف عالم الغيب مما ساعد على بروز مدارس فنية

متنوعه. نستنبط من ذلك أن العقلية الحديثة قد تشكلت بتأثير التطورات العلمية والتى كانت نتيجة حتمية للحروب التى عانى منها الكثير، وللتعقيد الذى سببه عدم الاستقرار والثورات الاجتماعية والتيارات السياسية، وقد انعكس كل هذا بشكل واضح فى محاولات وتجارب تعبر عن وجهات نظر جديدة وتسعى لكشف رؤى جديدة تحمل انطباعاً ابتكارياً دون النظر للمنهج الأكاديمى، والقواعد والتقاليد الموروثة التى تؤكد قواعد المنظور والظل والنور والنسب الواقعية للأجسام ووصفها كما تظهر فى الطبيعة لإبراز المعامل الموضوعى وهى المثاليات التى أتى بها عصر النهضة وسنتكلم فيما يلى عن هذه المذاهب بالتفصيل.[1]

***الديكور في المذهب الرومانسي " romanticism ":**

قبل ظهور الحركة الرومانسية كانت جميع المناظر مكونة من أجنحة جانبية **(الكواليس)** وستارة خلفية**(الفوندو)** فعندما كانت تظهر غرفة على المسرح كانت تتكون حوائط الغرفة من أثنين أو ثلاثة من هذه الأجنحة الجانبية و **الفوندو** الداخلى ولم يفكر أحد فى وضع الغرف على شكل صندوق. وكان هذا بلا شك بعيداً كل البعد عن تصوير الواقع لذلك أُجريت عدة محاولات فبدأت تزول الأجنحة الجانبية على المسرح لتحل محلها حوائط على شكل مبانى معمارية تعطى للمنظر أثراً واضحاً أكثر واقعية، كما نفذت القصور والجبال فى شكل مجاميع مجسمة فى غاية الروعة والجمال، واستعملت مناظر مبنية تتكون من عدة أجزاء تتفق **وقواعد المنظور** حيث كانت تظهر المسافات البعيدة ممتدة إلى أميال طويلة. بينما كانت هذه المناظر من قبل عبارة عن ستارة خلفية تشمل طول وعرض المسرح مرسوم عليها **المنظر** فى وضع **منظورى** واختُرعت أيضاً المناظر المتحركة والطبيعية مثل ضوء القمر، أشعة الشمس، اشتعال النار، ثورة البراكين... إلخ. بالإضافة إلى الاهتمام بتصوير الرعد والبرق بطرق فنية وبهذه الأساليب المتعددة المختلفة والتحسينات القيمة تطور المسرح وتقدم إلى الأمام ،وأخذ يتجه نحو الفخامة فى البناء والزخارف مثلما ظهر فى مسرح **دروري لين** الذى أُنشئ عام 1796 ومسرح **كوفنت جاردن** الذى أُنشئ عام 1809 وغيرهما . وفى هذه المسارح ظهرت أعمال الفنانين متمشية مع طبيعة المذهب الذى ساد فى هذا العصر ومن أشهر فنانى هذا المذهب **لوثر بورج (loutherbourg) ووليم كوبون(williamcopon).**[2]

[1] خالص عزمي /تطور الصراع الدرامي المسرحي/ /مجلة الحوار المتمدن/العدد 2134/بتاريخ2007/12/19

***الديكور في المذهب الطبيعى" naturalism ":**

ظهر هذا المذهب فى أواخر القرن التاسع عشر وقدم الواقع الملموس كما هو على خشبة المسرح بجماله وقيمه بدون تغيير أو تبديل لذلك ظهر هذا المذهب قوياً مستمداً من الواقع المحيط بنا موضحاً ضرورة التصوير الطبيعى **للديكور** والأثاث بما يتفق والطبيعة كذلك اعتنوا بالملابس وتاريخها الصحيح ومطابقتها تماماً لما هو كائن فى الحياة .

استبدل هذا المذهب مناظر الغرف الخفيفة الجدران بحوائط صلبة متينة لتمكن الممثل من أن يقع أو يستند عليها دون أن يخشى أهتزازها كما راى رجال هذا المذهب أن تظهر على المسرح كل الأدوات الحقيقية من مناظر وإكسسوار وبذلك تم استبدال الأشياء المرسومة أو الرمزية من الخشب مغطاة بالخيش الملون فأصبحت نماذج تتفق مع الواقع وأكثر متانة من ذى قبل مع استكمال كل التفاصيل الخاصة بها من مقابض ومفصلات حديدية وكوالين. ومن أشهر المسارح التى أُنشئت لتقدم عليها المسرحيات الطبيعية **المسرح الحر** (theatre libre) الذى أنشأه فى فرنسا هنرى بك أندريه أنطوان عام 1887 ومسرح لندن المستقل (London independent theatre) الذى أنشأه فى انجلترا توماس جرين ومسرح الفن بموسكو (Moscow art theatre) الذى أنشأه ستانيسلافيسكى وغيرها من المسارح الألمانية. ومن أشهر فنانى هذا المذهب توماس روبرتسون(Thomas Robertson) الإنجليزى وأندريه أنطوان(andre Antoine) وجورج (george) الألمانيين.

***الديكور في المذهب الواقعى "realism ":**

ظهر المذهب الواقعى فى أوائل القرن العشرين على اعتبار أن فن المسرح ما هو إلا فن إيضاح وذلك بجعل المناظر التى على المسرح مشابهة للواقع على قدر ما نستطيع وليست منقولة نقلاً حرفياً مطابقاً تماماً لماهو كائن فى الحياة كالمذهب الطبيعى وفى المذهب الواقعى نهتم بالتكوين وعمارة المنظر وعلاقات الخطوط والشكل واللون وذلك لتمثيل فكرة لها طابع متكامل بدلاً من مجرد تسجيل المظهر الخارجى للأشياء الطبيعية ومن الضرورى أن نميز بين المذهب الطبيعى الذى ينقل فيه الواقع على المسرح نقلاً فوتوغرافياً وبين المذهب الواقعى الذى يختار ما يقدمه من الواقع بقصد إعطائه شكلاً توضيحياً على المسرح.

إن المسرح باعتباره فناً يجب أن يكون مبنياً على بعض التقاليد المعينة كالتى تبنى عليها جميع الأشياء الأخرى الفنية الجمالية؛ فإن تكامل الشكل النابع من قوة خيالنا يجب ألا يتمسك بالتفاصيل

الدقيقة كأقفال الأبواب والمفصلات فى المناظر الداخلية وفروع الأشجار وأوراقها فى المناظر الخارجية على طريقة المذهب الطبيعى إذ أن كل شئ فى الديكور يتطلب ضبطاً فنياً لخلق الشعور الحقيقى بحيث يكون صادقاً مقبولاً على خشبة المسرح لذا فإن المسرحية الطبيعية الوحيدة التى لا نجدها إلا فى المحادثات والمناقشات العامة التى تجرى بين الناس فى حياتنا اليومية فإذا تعود الجمهورعليها، و يرى المناظر المنقولة نقلاً حرفياً من الطبيعة فقد شعوره بالإحساس المسرحى. لذلك أتجه هذا المذهب فى أواخر القرن التاسع عشر نحو استبدال الأشياء الطبيعية بأخرى قريبة منها تصلح للعرض على المسرح. ومن أشهر فنانى هذا المذهب **ليون** باكست(leon bakst) الرسام الروحى الذى اشتهرت أعماله بالألوان الزاهية والمحاولات الجريئة.[1]

***الديكور في المذهب الرمزى "symbolism":**

جاء هذا المذهب كرد فعل للمذهب الواقعى والطبيعى اللذين كاناً يهدفان إلى إظهار التفاصيل على المسرح وعلى ذلك فإن المذهب يدعو إلى استبعادها واستبدالها بأشياء أخرى رمزية . وإذا تعمقنا فى دراسة المذاهب المختلفة نجد أن معظم الفنانين المسرحيين يستوحون إلهامهم وتجديداتهم من بعض المسارح القديمة ففى المسرحين الإغريقى والإليزابيثى استعملت الرموز على خشبة المسرح مثل وضع كرسى على أنه يرمز إلى قاعة العرش والخيمة ترمز إلى ميدان الحرب والشجرة ترمز إلى الغابة ..إلخ.

أصحاب هذه المدرسة يعتبرون الديكور الرمزى خادماً لنص المسرحية بدرجة تكفل له الوصول إلى نفوس النظارة بالمعنى المقصود منه. لذلك فإن مهندس الديكور الرمزى لا يعتبر فناناً إلا إذا صدر أنتاجه عن فهم وعمق وفن ودراسة للمدرسة الأكاديمية ليكتسب منها أسس تكوينه المعمارى. إن محاكاة الأوضاع الطبيعية شئ هام عند تمثيل الأشياء تمثيلاً رمزياً لأن الرمز يعتمد على تلخيص المعنى الذى نحس به فى المرئيات إما عن طريق ترجمته المباشرة للموضوعات بتنظيمات مجردة مركبة بعضها مع البعض– او تكوين إشكال معينة على مساحة مسطحة بينها علاقات ايقاعية متوافقة ومتدرجة لإخراج علاقات شكلية فى اتجاهات مختلفة واتجه هذا المذهب إلى تخليص الديكور من التقاليد الآلية التى ارتبطت به كالماكينة الفوتوغرافية. والمذهب الرمزى ينقسم الى قسمين:

– الرمز المعنوى:

[1] المرجع السابق ص 31 / خالص حمداوي.

مثل إسدال الستائر الفسيحة لترمز إلى الرهبة والفخامة والعظمة والجلال واستعمال الإضاءة الخافتة والظلال لترمز إلى الحالات النفسية فالضوء الأصفر مثلاً يرمز إلى الغيرة والأحمر يرمز إلى الشر والدم..إلخ كما أن الظلال توضح الشكل ومكان الأشياء التى توضع على المسرح.

– الرمز المادى:

مثل وضع شجرة ترمز إلى الغابة أو شباك ليرمز إلى المنزل او سلم ليرمز للدور العلوى أو جمجمة لترمز إلى الموت..إلخ. كما استعمل نظام المستويات المختلفة على أرضية خشبة المسرح ليتنقل عليها الممثلون فيسهل بذلك نقل الأثر إلى المتفرجين. ومن أشهر فنانى هذا المذهب جوردن كريج(gorden graig) المهندس المسرحى الأنجليزى وهو أول من نادى بالمذهب الرمزى الذى استعمله فى تصميماته وأعماله بكثرة.[1]

***الديكور في المذهب السريالى "surrealism":**

ظهرت النزعة السريالية فى فترة ما بين الحربين العالميتين الأخيرتين فاصطبغت بحرارة الحرب وسخرت من الجدية والفكرية واتخذت الأفكار الخيالية والشخصيات المضحكة والمناظر المخيفة نبراساً لها.بعد ان اقتلعتها من أوضاعها الروتينية المالوفة ووضعتها فى قوالب أخرى غير مالوفة لم ترها العين من قبل إلا فى الأحلام. لذلك ابتعد هذا المذهب عن التصوير الحقيقى للأشياء واتخذ العقل الباطن او اللاشعور كمصدر إيحاء له فأظهر بذلك ما ينطوى عليه الكيان المخفى للشخص فى عقله الباطن، وساعد على الالتنفيس عن مكبوتات اللاشعور وإيقاظ ما تتميز به طفولتنا من خيال ،وهو مذهب ضد الواقع الحى الذى نلمسه فى حياتنا اليومية

بظهور هذا المذهب بدأت روح جديدة فى إحياء المناظر المبسطة بدلاً من المناظر التفصيلية المتخذة من واقع الحياة ،وهى مناظر خلقت عالماً جديداً من المتعة وغيرت المنطق الوصفى للاشياء واصبحت الإحلام هى الرؤية المتحركة لا لاظهار الواقع بل إلى ما وراء الواقع.

والمناظر فى هذا المذهب تتميز بألوان كثيرة تعتمد على الإيقاع والتكوين وذلك باستخدام الرسم الحديث بحرية مطلقة لتكوين الكثير من المناظر المسرحية جاعلين الديكور فى حالة حركة عن طريق تشكيل الخطوط والألوان بطريقة زخرفية تعبرعن التشكيلات الجمالية وكانت هذه النزعة مرآة للقلق والتوتر الذى يسود مجتمعنا، كما كان هذا المذهب بعيداً كل البعد عن **الصدق البصرى** مؤكداً الانفعال التراجيدى وكان اهتمام مصممى الديكور منصباً على ما تحدثه المناظر

[1] المرجع السابق ص 31/ خالص حمداوي.

من نفوس المتفرجين من إحساسات مترجمين بذلك العالم الداخلى للاشعور. ومن أشهر فنانى هذا المذهب الكسندر تيرون(alexandre tyron) والكسندر اكستير(alexandre exter) و استروفسكى (astrovsky).[1]

***الديكور في المذهب التجريدى" abstract ":**

اتجه فنانوا هذا المذهب اتجاهاً تركيبيا جديداً تُستخدم فيه خطوط خارجية مبسطة، ومساحات جميلة ومنسقة وذلك بقصد إظهار قيمة المظهر البسيط الذى تبدو عليه الأشياء ولكن بطريقة مبتدعأ جميلة وهذه العملية التجريدية التى تسهل علينا فهم صفات الأشياء ولكنها يغلب عليها الجانب الفكرى والحسى وتمتاز بتنمية الأشياء الصحيحة وإبرازها وتسجيلها فى علاقات فنية فى الخطوط والأشكال التى تحمل صفات المرئى والتى تزداد صلتها بالمعنى المستتر وراء المرئى ولذلك يجب على الفنان التجريدى أن يعرف كيف ينقل ثم يعرف كيف يلخص ويبسط ثم يختار ويؤكد. وعملية الخلق الفنى هذه تنتهى إلى تغيير وتطوير بعد عملية التفاعل والإندماج من قبل الفنان ولذلك فهى فى بعض الأحيان تبتعد عن الأصل وتأخذ كياناً خاصاً بها.

بسبب المنافسة الشديدة التى ظهرت بين المسرح والسينما والتى خرجت فيها السينما منتصرة انتصاراً باهراً فى محيط الواقعية نظراً لإمكانياتها الواسعة اتجه المسرح لتبسيط المناظر وتشكيل أرضيته إلى مستويات مختلفة تصلح كأماكن للتمثيل.ومن أشهر فنانى هذا المذهب ترنس جراى (terence gray) اورسون ويلز(orson welles) و ثورنتون ويلدر (thornton wilder) روبرت ادموند جونس (Robert Edmond jones)ومن أهم المسارح التى بنيت لهذا المذهب مسرح تريد يونيون(trades unicnes theatre) ومسرح كمبردج(festival theatre et Cambridge) ومسارح أخرى[2]

الأزياء المسرحية:

"تعتبرالأزياء المسرحية من العناصر الفنية الأساسية المكلمة للعرض المسرحي حيث تعيش كل عناصر العرض البصرية في ارتباط فني وداخلي متشابك حيث تتجمع وتتضامن لكي تخلق

[1] المرجع السابق ص 31/ خالص حمداوي.
[2] المرجع السابق ص 31 / خاص حمداوي.

سينوغرافيا عرض رائعة وجميلة فالممثل عندما يتفاعل مع الزي الذي يظهر حركة الجسد وأبعاده الحقيقية لأنه يمتلك دلالات ترافق وضعيات الجسد والزي يؤثر في حركة الجسد مشيا ووقوفا وجلوسا فمثلا لايمكن ان تنجح ممثلات في اداء دور الساحرات في مسرحية مكبث لوليم شكسبير دون تصميم الملابس الخاصة للساحرات والتي تسمح للممثلات بالقدر الكافي من الحركة والمرونة الجسدية ،وعندما يطلب من من الممثلات ان يتحركن حركة عنيفة او قوية فمن الضروي عدم اتعابهن بخامات ثقيلة او معرقلة للسير ،اي ان تكون الأزياء مناسبة من كافة النواحي المتعلقة بأبعاد الشخصية المراد تمثيلها ، فالزي يقوم بتعريف الجمهور بأداء الدور الذي يؤديه الممثل من خلال الزي الذي يرتديه حيث يعمل على خلق ايهام العمر والمهنة والجنس رجل او أمرأة وزي الممثل يساهم في أعطاء مغزى للمسرحية فيتمكن المصصم من خلال المسرحية على أيضاح الأختلاف في بناء الشخصيات وطبقاتها الأجتماعية وفارق العمر فيما بينها وأمزجتها فعندما تتحرك الشخصية أو تلفظ جملة واحدة يعرفها الجمهور ،أذا كانت شابة أو امرأة كبيرة او شابا او رجلا كبيرا غنيا كان او فقيرا ،واما مزاج الشخصية له اهمية من ناحية الزي فأزياء الشخصية المرحة يختلف عن زي الشخصية الحزينة بغض النظر عن تطابق ظروفها وموقعها فمزاج الشخصية يتغير كلما تطورت الأحداث في المسرحية من مشهد الى أخر فتأتي الأزياء لتكشف الأفكار غير الظاهرة للشخصية ويتم تصميم الأزياء لأعطاء انطباع عن الشعور الداخلي المجهول والذي يمثل مفتاح الشخصية"[1]

***أنواع الأزياء المسرحية:**

****الأزياء الخاصة:**

وهى لا تعبر عن حضارة أو جغرافيا محددة أو تاريخ محدد ولا تنقل أية معلومات، ولكنها تعبر عن حالة أو فكرة، على سبيل المثال، أن تجد جميع الممثلين يرتدون ملابس سوداء، أو بيضاء،

[1] "http://www.alnoor.se/article.asp?id=48344

أو بتفصيل محدد لإضفاء طقس مسرحي خاص ولعدم إعطاءك فكرة مسبقة عن الأحداث، ويشمل هذا النوع من الملابس أزياء الجوقات.

**** الأزياء الحديثة:**

وتشمل فقط الملابس المعاصرة التى يرتديها الناس في زمن العرض.

الملابس التاريخية :وهي تشمل جميع طرازات العصور السابقة بالإضافة إلى أزياء القرن العشرين المختلفة والتى لم تعد تستخدم الآن.

و مصمم الملابس يكون أمام عدد كبير من الاعتبارات وهو يفكر في تصميم أو اختيار زي محدد، من هذه الاعتبارات:

1. أن يعبر عن ذوق الشخصية.
2. أن يلائم المناسبة او الظرف الخاص بها خلال الاحداث.
3. أن يناسب العمل الذي تقوم به الشخصية.
4. أن يناسب الفصل من السنة والذي تتم فية الاحداث.
5. أن يكون ملائما للموقف الدرامي(ان لا تكون زاهية والشخصية في حالة مأساويه مثلا.
6. أن تكون مناسبة للشكل العام للعرض بتصميماته والوانه الذي يشمل الديكور والإضاءة.

الحالة المالية للفريق المسرحي هى الأساس فى أظهار الملابس كما يجب. لذلك يجب أن يكون هناك فنان مبدع لأظهار الملابس بالأمكانيات المتاحة للفريق.[1]

***الماكياج المسرحي:**

المكياج المسرحي هو أحد العناصر المكملة للعرض المسرحى ويساهم في تأكيد وأبراز ملامح وجوه الممثلين وإبـرازها حتى يتفاعل معها الممثل والمشاهد في آن واحد ويكون لها التأثير

[1] محسن النصار/ الحوار المتمدن/مقال –العدد: 3460 – 2011 / 8 / 18 – 16:15/.

المناسب على المتلقي وأذا كانت الصالة واسعة أو بعيدة عن الخشبة فيساهم المكياج في اظهار الملامح وابراز ملامح الوجه التعبيرية والتأكيد على هذه الملامح التي تلائم الشخصية أواخفاء ملامح الوجه تماماً إذا كانت لا تتلائم مع مفهوم الشخصية إذا كان المثل يقوم بدور شرير شيطان مثلاً أو الممثل وسيم وهادئ والدور يتطلب القبح و الشراسة . وبمجرد إدخال الإضاءة الغازية والأضواء الساطعة والضوء الكهربائي إلى المسارح، ظهرت الحاجة إلى مواد جديدة للماكياج وتقنيات تطبيقية أكثر مهارة .

علاقة الإضاءة بالماكياج:

تتحكم الإضاءة بالماكياج بدرجة عالية. يمكن أن يفقد المكياج فعاليته بسبب إضاءة المسرح الغير صحيحة. وعلى العكس، يمكن للإضاءة الصحيحة أن تساعد بشكل كبير في فن المكياج. يعد الاتصال الوثيق بين فني الإضاءة وخبير الماكياج أمرًا حاسمًا لتحقيق أفضل تأثير ممكن. إن فهم تأثير الضوء على الماكياج والعديد من الظلال والأصباغ أمر مهم عند إعداد الماكياج. ما يلي هي احدى القواعد الأساسية للضوء: لا يوجد شيء له لون حتى ينعكس الضوء منه؛ يظهر جسم أسود عند امتصاص كل الضوء؛ يظهر جسم أبيض عندما ينعكس كل الضوء. إذا تم امتصاص بعض الأشعة وتم عكس البعض الآخر، فإن الأشعة المنعكسة تحدد اللون.

–الضوء الوردي يحول الالوان الباردة للرمادي ويقوي من حدة الألوان الدافئة، في حين يصبح اللون الأصفر برتقاليًا أكثر.

– الضوء اللحمي الوردي يجمل معظم الماكياج.

– الضوء الأحمر الصارخ يفسد الماكياج. كل درجات اللحمي الداكنة تختفي تقريبا. يختفي الأحمر الخفيف والمتوسط في الأساس، في حين تتحول الحواف الحمراء الداكنة إلى اللون البني المحمر. يصبح اللون الأصفر برتقاليًا، وتصبح ألوان التظليل الباردة ظلالًا رمادية وسوداء.

– الضوء المشمشي يجذب لأنه يبرز الاوان الوردية الدافئة والدرجات اللحمية في الماكياج.

– الضوء المشمشي والبرتقالي يزيد من حدة معظم الالوان اللحمية ويصفرها. يحول هذين اللونين الاحمر إلى برتقالياً أكثر، والألوان الدافئة تصبح رماديه.

– الضوء الأخضر يحول كل درجات البشرة واللون الأحمر للرمادي بما يتناسب مع شدته. سيزيد من حدة الاخضر. الأصفر والأزرق سوف يصبحون أكثر خضرة.

– الضوء الأزرق والاخضر الفاتح يقلل من حدة الألوان الأساسية. يجب على المرء عموما استخدام القليل جداً من الاحمر تحت هذا النوع من الضوء.

يمحي الضوء الأخضر والأزرق درجات اللحمي الباهتة، والرمادي سوف يكسب درجات اللحمي المتوسطة والعميقة، بالإضافة إلى كل الألوان الحمراء.

–يؤثر الضوء الزُرق الرمادي على معظم درجات اللحمي وتؤدي إلى ظهور المزيد من الأحمر أو الأرجواني.

– الضوء البنفسجي يسبب ظهور اللون البرتقالي، واللون الناري، والقرمزي ليصبح أكثر احمرارا. ويظهر الاحمر أكثر حدة[1].

– ويؤثر الضوء الأرجواني على المكياج مثل الإضاءة البنفسجية، إلا أن اللون الأحمر والبرتقالي سيكون أكثر حدة، وستظهر معظم الألوان الزرقاء إلى بنفسجية.

****البشرة و المكياج:**

إذا كانت بشرة المؤدي مشدودة تمامًا، يتوزع الماكياج بسلاسة ويوضع بسهولة. يتم التعامل مع الجلد الجاف أو البشرة الدهنية من قبل وضع الماكياج. وإلا سوف يظهر المكياج مبقع أو ملطخ بسبب الاختلافات في الامتصاص. يستخدم المؤدون ذوي البشرة الجافة مرطب يومي وبعد أن يتم تنظيف وجوههم بعد الأداء. يستخدم ذوي البشرة الدهنية منهم منديل ملطف للبشرة أو مستحضر لإزالة الزيت والسماح بالتطبيق السلس. تحتوي البشرة على أربع درجات أساسية: البنية والفاتحة

[1] المرجع السابق ص 37 / محسن النصار.

والوردية والخمرية. يستعمل الأفراد ذوي ألوان البشرة الفاتحة والورديّة والخمرية الاساس الخمري أو البيج أو اساس التسمير. خبير المكياج والمؤدون يختارون الظلال المتوافقة مع لون البشرة الطبيعي، ولكن الاساس يكون من درجة واحدة إلى عدة تدرجات أغمق. يستخدم المؤدون ذوي البشرة الغامقة أو الورديّة ألوانًا أساسية مع درجات باردة. ستحدد صنف وحجم المسرح وحدة الضوء على عمق درجة الأساس يتم وضع طبقة رقيقة من اساس الماكياج على الرقبة والأذنين والوجه باستخدام إسفنجة أو أصابع مطاطية بيضاء. يبدو أن وضع كمية ثقيلة من الاساس قد أصبح قديمًا ومخيفاً

***لوازم الماكياج:**

أهم الخامات المستخدمة في الماكياج والتنكر يستحسن وجودها جميعاً لدى الماكير المسرحي هي:

1. شعر أسود وأبيض أو ألوان أخرى أو صوف
2. مادة لاصقة
3. كريم أساس
4. كريم للوجه
5. أقلام حواجب عريضة سود اء، بيضاء، خضراء، زرقاء
6. أحمر شفا ة (أحمر، بني)
7. أقلام ظل للعيون.
8. بخاخ لصبغ الشعر (أسود/ أبيض أو ألوان أخرى)
9. ميكروكروم أو حبر أو صلصة.
10. قطن
11. علبة بودرة
12. مقص لتسوية الشعر
13. فرشاة رسم
14. كولونيا لإزالة الماكياج

***أسلوب وضع الماكياج:**

1. يرتدي الممثل ملابس الشخصية ويخلع ملابسه العادية.

2. يغسل وجهه بماء دافئي وصابون لتنظيف البشرة والمسامات.
3. يضع منشفة حول أكتافه لحماية ملابس الشخصية
4. إبراز ملامح الوجه. بوضع أحمر خفيف على الشفاة وإبراز الحواجب
5. وضع كريم الأساس على الوجه ويختار اللون المناسب داكن أو فاتح.

والرموش بقلم أسود .

إذا كانت الشخصية شريرة أو شرسة، نعرض الحواجب بالقلم الأسود وتضخم[1].

***الموسيقى المسرحية:**

"تعد اللغة الموسيقية واحده من أهم اللغات الفنية المجردة، فإذا كانت الكلمات والجمل المنطوقة والمكتوبة لها دلالاتها الواضحة التي يدركها ويفهمها الإنسان ويستوعبها العقل بشكل مباشر ويعي ما تعنيه ، فإن العبارات والجمل الموسيقية هي لغة الأحاسيس والمشاعر الإنسانية وذلك لان تلك اللغة المجردة تخاطب المشاعر والوجدان[2]

" الموسيقى لغة علينا أن نفهمها كي نعرف كيف نوظفها بشكلها السليم ولا ضير إذا استخدمنا الموسيقى بدلا من ديالوج حواري أو حتى مشهد "لان الموسيقى هي لغة يمكن لجمهور إن يتلقاها إذا ما استخدمت استخداما صحيحاً "

الموسيقى في المسرح تبدأ في الكلام ، وتستمر في الحركة وفي الإيقاع وفي ميلودي الصوت و"العرض المسرحي لا يمكن أن يكون عرضا إيقاعيا إذا لم يكن موسيقيا . من خلال الكلام ، الحركة ، الإيقاع ، ميلودي الصوت ، اللون ، الصمت ، السكون ، الظلام .. إلى غير ذلك . لأن العرض بدونها سيكون سيئا . ففن الموسيقى يعلمنا كيف أن تغيرا طفيفا في الإيقاع سينتج زيفا . ان الشكل في الموسيقى يعلمنا الحرفة ، والمضمون فيها يعلمنا الإحساس والشعور بها روحيا . ومن كلاهما نسمع ذلك اليومي الذي نطلق عليه {الجو العام} أو {المواطنة في الفن} كما يسميها توفستونوكوف الذي يقول "إذا تصورنا أن الفن المسرحي هو أوركسترا سمفونية ، فأن الموسيقى هي آلة من الآلات العرض المسرحي . وعليه يجب ان ترتبط الموسيقى مع جميع الأدوات المعروفة للعرض من اجل التكامل الفني في العرض المسرحي . وهو يعني أيضا ، أن

[1] المرجع السابق ص 37 / محسن النصار.

[2] https://www.facebook.com/soufianetheatre/posts/635634849873509/

الموسيقى في المسرح هي جزء من الكل لا يمكن أن تجلب الاستحسان بمعزل عن بقية العناصر المسرحية ، وان انسجام الأداء مع الموسيقى أمر ضروري . وعندما يتوجب وجود الموسيقى في المسرحية فعلينا أن نجد لها المكان الملائم كما يرى ذلك مايرخولد . مما تقدم يتأكد أن الموسيقى واحدة من الوسائل المهمة في المسرح هذا الفن متعدد الجوانب . وفي المسرح تساعد الموسيقى على إيصال الأفكار إلى المتفرجين . بمساعدة اللغة التعبيرية والفعل الفيزيقي . وما تنتجهُ هذه العملية من تأثيرات حسية ونفسية في إضفاء الجو الروحي العام للعرض المسرحي وهما معاً "الموسيقى واللغة التعبيرية للجسد" يحددان إيقاع المشهد . وبالتالي من إيقاعات المشهد يتحدد إيقاع المسرحية ككل .[1]

***المؤثرات الصوتية في المسرح:**

المقصود بالمؤثرات الصوتية إذا كان المسرح يعتمد في الأساس على عنصر الإيهام والإيحاء مجاله في ذلك عالم منظري تتكفل به حاسة البصر: ديكور، إنارة، حركة، فإن هناك عالما غير مرئي تتكفل به حاسة السمع يسهم في إحالة فضاء المسرح المحدود إلى عالم ليست له حدود مكانية. إنه عالم المؤثرات الصوتية والتي عن طريقها نقيم مساحات منظرية غير مرئية، ولكنها مدركة في أذهان ومخيلات الممثلين والجمهور.

"إذا كان المسرح قد ارتبط في بدايته بالإيقاعات الصوتية (أغاني، ترتيل، أناشيد دينية ثم دنيوية أو ما سمي بالجوقة)، فإن هذه الإيقاعات استقلت فيما بعد لتعميم الحدث الدرامي كعناصر سمعية في شكل فقرات محددة بهدف التنويع والإثارة والإثراء، وهذه الإيقاعات قد تهيأ انطلاقا من النص أو التصميم وتنويع مناخ العرض أو لتكسير وتخفيف حدة الحدث إن رأى المخرج حاجته إليها فيعده مع مجموعته (مثلا: الضفادع/الرهوط)، وقد يستعين بالإيقاعات الجاهزة .

الضجيج الاصطناعي: الضجيج صوت مسموع ومعبر عن أكثر في شيء واحد، منه ما هو: قديم وثابت: قصف الرعد، صفير الرياح/ركض الخيل/أصوات الحيوان/خرير المياه/هدير البحر/أصوات إنسانية. ومنه ما هو: محدث ومتحول: خطوات الجند/طلقات النار/ضجيج

[1] موقع ويكيبيديا الموسوعة الحرة/مقالة.

المعارك.. هذا الضجيج بمجموع أنواعه يحدث إراديا في الكواليس لمرافقة التمثيل ولتبرير بعض تطورات الحدث، ويعرض الضجيج بواسطة أدوات مختلفة يحركها محدث الضجيج المختص مباشرة أو يهيئها قبل، ويسجلها على آلة تسجيل، يطلقه حسب الدور المخصص له، وقد يستفاد من بعض المؤثرات الموسيقية."[1]

6- الحركة في المسرح:

"إن الحركة على خشبة المسرح لا تتوقف بمعناها المادي والمعنوي لأن "حركة الممثل تبقى مستمرة خلال العرض ما دامت هناك قوة دافعة، ونعني بها الفعل الذي يبقي الممثل في حالة معايشة أو تمثيل في الأثر، فلا يمكن للمثل أن يعود إلى ما كان عليه قبل بدء التمثيل، والقوة الدافعة هنا تتناسب مع الرغبة والفعل، مع مكانة الشخصية وأفعالها وحضورها . الفعل المسرحي يمتاز بالحركة سواء أكانت هذه الحركة انتقالية، ينتقل بها الجسم من مكان إلى آخر أو موضعية وأطلق عليها اصطلاح (الإيماءة). وتشكلت بنية الحركة عبر العصور المسرحية وتحددت ملامحها وفق المؤثرات التي أثرت في بنية البيئة سواء كانت طبيعية أو اجتماعية أو نفسية، أو ما تخللها ويتخللها من تغيرات اقتصادية أو سياسية فضلًا عن التأثيرات الميثيولوجية، ومجمل تلك المؤثرات أنتجت اشكالًا حركية ذات محمولات دلالية وظفت في عملية الإخراج المسرحي وتمحورت في اشكال للحركة المسرحية..."[2]

*الحركة المستقيمة:

توظيفها على خشبة المسرح من قبل المخرج لا يكاد يخلو من خطورة فهي تسعى بالممثل لأن يقطع المساحة الكاملة على الخشبة من أسفل اليمين إلى أسفل اليسار أو من أسفل المسرح إلى أعلى المسرح، أو العكس، وتكاد تكون قليلة جدًا لشذوذها عن القاعدة لأن الممثل من وجهة نظر المخرج كائن منظور يجب أن تصل جميع حركاته وسكناته بشكل واضح ودقيق إلى المتلقي

[1] https://www.facebook.com/soufianetheatre/posts/635634849873509/

[2] https://www.facebook.com/soufianetheatre/posts/635634849873509/

*الحركة الدائرية:

تتباين الحركات الدائرية وفق ضرورات الميزانسين الذي يخطط له المخرج مدعومًا بتشكيل حركي يصور اشتباك العلاقات من خلال الصراع الكامن في شخوص العرض أو لضخ حركات ذات محمول دلالي يعبر عن دوافع الشخصية ضمن فضاءات متداخلة.

***الحركة الموضعية:**

تُعدّ الحركة الموضعية واحدة من بين أهم الحركات التي يستخدمها المخرج بشكل خاص للتعبير عن معنى ما دون اللجوء إلى الحوار، أي عملية محاكاة الفعل لتقديمه في صورة ممتلئة بالانسجام حينما تظهر على الخشبة، و"هي الحجر الوحيد في فسيفساء التمثيل اللالفظي الذي يقدمه الممثل للجمهور"

***الحركات المنحنية:**

وهي ناتجة عن ردود أفعال الشخصيات بعضها اتجاه البعض الآخر إذ "يعتاد الناس على السير في خط منحني إلا إذا كانت هناك دوافع قوية تدفعهم للسير في خط مستقيم.

***الحركات المتعرجة:**

تُعبرّ الحركات المتعرجة عن صدمة ما، أو تخبط ما، أو السير بشكل غير سوي، لهدف ما، فـ"أما أن تجذب العلاقات الشخص نحو الشيء أو تبعده عنه فإذا اجتمعت العلاقتان معًا في وقت واحد فأن الشخص يدور حول الشيء وهو لا يدري أيقدم أم يحجم. إذ أن استخدام الحركات المتعرجة لها خصوصياتها النابعة من الشخصية وتنتظم في جماليات دلالاتها التي يوظفها المخرج حسب ضرورات العرض.

7- خصائص مسرح الطفل:

"ينقل المسرح بخصائصة الطفل إلى العالم الذى يسعدة أن يراه ويصل به إلى قمة المتعة والانفعال والتأثر عن طريق عوامل منها:

1. الإيهام المسرحى.
2. خيالات الأطفال.
3. مواقف الأطفال.
4. اندماج الأطفال وتعاطفهم.

أهداف مسرح الأطفال:

يضع المسرح أمام الأطفال والأشخاص والأفكار بشكل ملموس حركى مسموع ويعتبر أحد الوسائط فى تنمية الأطفال عاطفيا وجماليا ومن أهدافه-:

1. يساعد الأطفال فى تفهم واقعهم.
2. يدرك الأطفال من خلاله أن لهم دورا فى تغير الواقع.
3. يثير التفكير.
4. يدعوهم إلى احترام المثل النبيلة والالتزام بها.
5. يدفعهم إلى ازدراء المفاهيم البالية.
6. إشباع الأطفال بروح الكفاح والوطنية.
7. توسيع مدارك الأطفال وتهذيب وجدانهم وإرهاف أحاسيسهم وعواطفهم.
8. إيقاظ شعورهم وإمتاعهم.
9. إدخال الجمال إلى حياتهم.
10. إعداد الأطفال لأن يكونوا طاقات خلاقة منتجة.

موضوعات مسرح الطفل:

موضوعات مسرحيات الأطفال متنوعة ويمكن تمييز عدد منها مثل:

1. المواضيع ذات الصيغة التعليمية الصريحة و الممتعة.
2. المواضيع التى تتناول مشكلات اجتماعية ومثل أخلاقية يستمتع بها الأطفال.
3. الموضوعات التى تؤكد على غرس الأفكار والعادات الجيدة وتنمية أذواق وحب الخير وهذه النوعية تثير اهتمام الطفل غالبا لذلك يجب أن تتميز قصة المسرحية بما يلي:
1. الاهتمام بالموضوعات التى تحفز الأطفال إلى التفكير الخلاق.
2. الاهتمام بالموضوعات التى تحارب الأوهام والخرافات والتقاليد البالية.
3. يجب أن تعبر الموضوعات عن صراع من أجل حياة أفضل وليس الهرب من الواقع القائم.
4. لا يحب الأطفال المسرحيات ذات السمة الغرامية.
5. يجب أن لا نمعن فى العنف فى العمل لمسرحى لأن ذلك يولد الخوف لدى الطفل.
6. من الجيد أن تنتهى مسرحيات الأطفال نهاية عادلة تدعو إلى التفكير ."[1]

8- تشكيل الحبكة البيداغوجية وفق العناصر المسرحية:

* **البداية** (العرض التمهيدي . ..) : و هي تساعد على فهم الأحداث أو تيسّر فهم الموضوع التعليمي للمسرحية.

* **الإيماء** : و هو إحدى وظائف العرض التمهيدي في إطار الحبكة المسرحية ، حيث يتم زرع عدد كبير من الأشياء و الظروف او الدوافع لتعقيد الأحداث و تيسّر حلها.

* **التعقيد** : بث درجات من الصعوبة المحفزة على تتبع الحدث و البحث عن الحلول و عنصر أساس لتطوير العناصر الموالية للعرض المسرحي.

* **المشكلة** : لحظة أو محطة من مسار الأحداث تصل فيها الذروة و تبلغ التناقضات مداها ليبدأالعد العكسي في اتجاه الحل.

* **الذروة** : هي بلوغ الأزمة حدها الأقصى على مستوى الأحداث و الأحاسيس و المواقف.

[1] مروان محمد/ قيادة الممثل الصامت/ المسرحية الحر/@qyadtalmmthlalsamtmr

* **الحل** : هو انفراج في حل المشكلة و التي بلغت حدها الأقصى من التعقيد عبر الحبكة . و من خصائص الحل أن يكون نتيجة للتطور المنطقي للأحداث بهدف الوصول إلى ما يلي:

- الشعور بالمتعة، و المتابعة و قابليته التلقي.
- تبسيط المواد التعليمية عبر (مسرحة المناهج) بأساس تربوي.
- تنمية الذوق الفني والجمالي لدى المتعلم.
- اكتساب المتعلم الشجاعة الأدبية، التي تقوي ثقته بنفسه.
- غرس روح الانتماء إلى الجماعة، والتعاون معها
- تقوية مهارات التواصل اللغوية.
- الإسهام في حل مشاكل المجتمع وإصلاحها بلعب الأدوار.
- تقوية علاقات المتعلم ببيئته المدرسية من زملاء، ومعلمين.
- توجيه طاقات المتعلم توجيهًا سليمًا يكون منه شخصية اجتماعية واعية.
- معايشة الحدث و تنشيط وجدان المتعلم و حواسه السمعية والبصرية.
- تربية المتعلم على الانضباط والنظام وحسن التصرف و الامتثال للنظام العام[1].

[1] المرجع السابق ص 46 / مروان محمد.

الفصل الثاني
(دراسة تطبيقية)

***تمهيد:**

نستعرض في هذا الفصل الخطوات المنهجية التي تم إتباعها من خلال الدراسة التطبيقية، والإجراءات المنهجية التي اعتمدنا عليها في البحث و كذا النتائج المتوصل إليها.

***منهج البحث:**

المنهج هو أساس العملية التي تطبق تبعا لموضوع البحث.

ولقد اتبعنا في هذه الدراسة المنهج الوصفي التحليلي لملاءمته لبحثنا.

***متغيرات البحث:**

** **المتغير المستقل:** و هو الذي يؤثر في متغير آخر أو أكثر و في هذه الدراسة فالمتغير المستقل هو العناصر المسرحية.

** **المتغير التابع:** يعرف بمتغير الاستجابة و هو متغير أو أكثر يسعى الباحث للكشف عن تأثير المتغير المستقل فيه، و في هذا البحث فالمتغير التابع هو الحبكة البيداغوجية.

***مجالات البحث:**

** **المجال الزمني:** أجريت الدراسة خلال الموسم الجامعي 2020/2019، حيث حددنا أداة الدراسة بالملاحظة و التحليل حسب الخلفية النظرية لنقد العرض المسرحي المطبق على مسرحية بعنوان **(إنها مسؤوليتي)** من مسرح الطفل للمملكة الأردنية.

****عينة البحث:** تم اختيار عينة البحث كعينة تصدرت المرتبة الأولى في مهرجان المسرح البيئي السابع عشر لسنة 2017 من أداء طالبات الصف الرابع بمدرسة دار الأرقم الأساسية المختلطة.

***أدوات البحث:**

استخدمنا في هذه الدراسة أداة الملاحظة و الوصف و التحليل النقدي حسب المنهجين المذكورين أعلاه.

***نتائج الملاحظة و التحليل النقدي لمسرحية (إنها مسؤوليتي):**

****التعريف بالمسرحية النموذجية:**

مسرحية **إنها مسؤوليتي** التي فازت بالمركز الأول في مهرجان المسرح البيئي السابع عشر الذي أقامته جمعية البيئة الأردنية للعام 2017 / تأليف وإخراج ابتسام الكلالدة / ديكور رندة الخلايلة / أداء طالبات الصف الرابع في مدرسة دار الأرقم الأساسية المختلطة.

****تحليل الفكرة و الموضوع:**

إن فكرة و موضوع هته المسرحية وثيق الصلة بعنوانها و بالحوار الدائر أثناء تنفيذها كما أن فكرة الموضوع هي في حد ذاتها وضعية مشكلة من الواقع المعاش للمتعلمين المتمدرسين، موضوع المحافظة على البيئة و ظاهرة الأوساخ و مسؤولية الجميع و ما لها من حيز في حياتنا و حياة المجتمعات غاية من غايات برامج التعليم بيمواديا و في كل المستويات و في كل الأطوار.

****تحليل النص المسرحي:**

إن شكل نص هته المسرحية هو قصة قصيرة الحجم عامة و جاء بناء نصها المسرحي بالانتقال بالأحداث تصاعديا بإثارة مشكلة الموضوع الأساسية (مشكلة النفايات) ثم الحوار

و اقتراح مجموعة من الحلول غير المجدية ثم الحوار و البحث من جديد حتى الوصول إلى الحل في نهاية القصة فحبكة الموضوع هي البحث عن حل يشارك فيه كل شخصيات المسرحية عبر حوار فيه صراع بين الصح و الخطأ في مكان و زمان و علاقات شخصيات على شكل و لسان الحيوان لما له صلة بالطفولة و حاجات المتعة و التفاعل و التشويق.

****تحليل اللغة و الإلقاء:**

اختيار المفردات من قبل الكاتب و الحوار الناشئ بين شخصيات المسرحية يصب في فكرة الموضوع و يدور حول حل المشكلة و معالجتها كما يثري قاموس المتعلم من حيث المفردات

المستعملة في موضوع النظافة و المحافظة على البيئة و ما زاد في إثراء قاموس المتعلم استعمال اللغة العربية الفصيحة بدلالات مستوحات من مناهج التعليم كتراكيب الجمل و الأسلوب الحواري

و الأسلوب الاستفهامي ومفردات النظافة و البيئة و الأوساخ و رسكلة المواد المستعملة و التعاون ...الخ. كل هذا زاد من تلاؤم بين مظهر الشخصيات و اللغة المنطوقة و ملاءمتها للزمان و المكان كما أن طبيعة و مستوى الإلقاء و الحركة كانت له دلالة و حضور ذهني و جسدي جعل من الإيماء دعما واضحا للغة .

الشخصية	اللغة	الإلقاء و الإيماء
أرنوبـــــــة	*لغة عربية فصحى كما يلي: * يا إلهي/ما كل هذه القذارة/هذا لا يُحتمل؟ *نداء إلى الأصدقاء: أرنوب و حسون و أصيل. *تعالو يا أصدقاء ننظف المكان(النظافة من الإيمان). * آي لقد جُرحت أحدهم رمى زجاجا مكسوراً. *جملة استفهامية: أين سنضع كل هذه الكميات من النفايات؟ * لن نؤذيك و لن نؤذي المخلوقات/نشتري ما نحتاجه فقط/نقتصد في الاستخدام.	*حركة على الخشبة و حركات للجسم و إيحاء حركي يدل على القلق. *صوت واضح و مرتفع. *نبرات صوتية معبرة عن حجم الوضعية المُشكلة. *التعبير الواضح عن الشعور بالألم من النفايات الحادة.

الشخصية	اللغة	الإلقاء و الإيماء
أرنـــــوب	*لغة عربية فصحى كما يلي: * ما رأيك يا أرنوبة؟ *عرفت السبب لقد غاب اليوم عامل النظافة لابد أنه مريض. *هذا إهمال ويل للذي فعل هذا(أي لمن رمى الزجاج). *ها قد جمعنا النفايات و وضعناها في الأكياس. *سنقوم بحرقها كما كان يفعل عامل النظافة. * هل لديكم طريقة أخرى للتخلص من النفايات بدون أن نؤذي أحد؟	*حركة القفز *حركة على الخشبة و حركات للجسم و ملامح التعجب على الوجه. *صوت واضح و مرتفع. *نبرات صوتية معبرة عن حجم الوضعية المُشكلة.

الشخصية	اللغة	الإلقاء و الإيماء
حسون	*لغة عربية فصحى كما يلي: *لقد أفزعتنا. *و هل هذا يعني أن نغرق في النفايات ؟ *و علينا أن نفكر بسلامة عامل النظافة أيضا. *هيا نتخلص منها و نحرقها. *و هل حرق النفايات يؤذيك؟ *انظروا إلى هذا النهر الكبير إنه نهر عميق هل فهمتم ؟ *ستبتلع المياه كل هذه النفايات و سيسحبها النهر بعيدا و هكذا نتخلص منها للأبد. *معك حق أيتها المياه. *لا فائدة سنترك النفايات هنا و نغادر. *لا أمل في التخلص من النفايات.	*حركة على الخشبة و حركات للجسم و ملامح التعبير على الوجه. *صوت واضح و مرتفع. *نبرات صوتية معبرة عن حجم الوضعية المُشكلة.

الشخصية	اللغة	الإلقاء و الإيماء
أصيل	*لغة عربية فصحى كما يلي: *لماذا هذا الصراخ؟ *يجب أن يتم فرز الأشياء الحادة و الخطيرة عن باقي النفايات. *و الآن كيف سنتخلص من هذه النفايات؟ *ما رأيكم أن ندفنها تحت الأرض؟ *على كل الأحوال نحن لن نؤذيك أيتها التربة لأنك تغذي النباتات و النبات يغذي الحيوان. *لا فائدة كل ما فكرنا في حل وجدناه لا يصلح. *لا الوضع لا يطاق ! *مثل أن نحول بقايا الأطعمة التي نأكلها إلى أسمدة مثلا.	*حركة على الخشبة و حركات للجسم و ملامح التعبير على الوجه. *صوت واضح و مرتفع. *حركة باليدين للتعبير عن الردم و أيضا عن التدوير. *نبرات صوتية معبرة عن حجم الوضعية المُشكلة.

الشخصية	اللغة	الإلقاء و الإيماء
الشجرة	*لغة عربية فصحى كما يلي: *لا أرجوكم توقفوا ! *أرجوكم لا تشعلوا النيران ! *لا أريد أن أموت لا أريد أن أختنق ! *عندما تحرقون النفايات فإن الدخان و الغازات تتصاعد لتلوث الهواء الذي أتنفسه و هذا يسبب لي الضرر و لكم أيضا و لجميع المخلوقات.	* حركة على الخشبة و حركات للجسم و ملامح التعبير على الوجه. *صوت واضح و مرتفع. *نبرات صوتية معبرة عن حجم الوضعية المُشكلة.

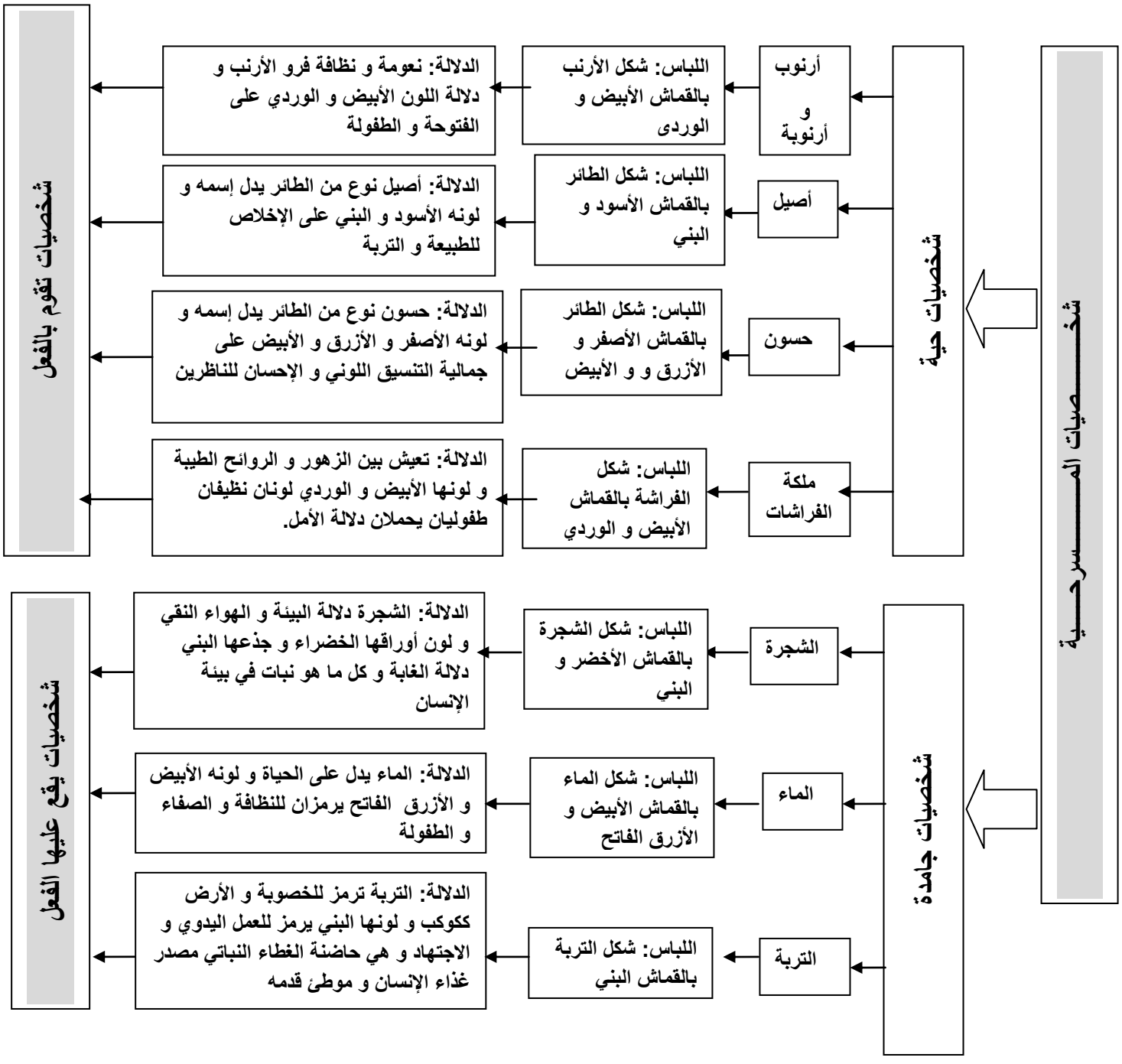
الشخصية	اللغة	الإلقاء و الإيماء
التربة	*لغة عربية فصحى كما يلي: *لا لا توقفوا فورا عن فعل هذا ! *أنا التربة ألا تعرفونني ! *لأني أتأذى من هذا التصرف ! *لم تفكروا طبعا لم تفكروا ! *أليس طمر النفايات و دفنها يسبب الأذى للتربة؟ *نعم تتحلل النفايات إلى مواد سامة و مؤذية تنتشر في التربة فتضرها. *شكرا لهذا التفهم. *هذا أفضل للجميع.	* حركة على الخشبة و حركات للجسم و ملامح التعبير على الوجه. *صوت واضح و مرتفع. *نبرات صوتية معبرة عن حجم الوضعية المُشكلة. *حركة اليدين مسايرة لصوت الموسيقى.

الشخصية	اللغة	الإلقاء و الإيماء
المـــاء	*لغة عربية فصحى كما يلي: *لا لا توقفوا أرجوكم لا تفعلوا هذا ! *أنا الماء نعم الماء الذي تشربونه. *أنا حياتكم استمراركم و وجودكم فلا تلوثوني بالقاذورات أرجوكم ! *و لكن هناك مواد سامة تتسرب إلى المياه فتلوثها و تعكر صفوها و ليس هذا فحسب و إنما تتسبب في إيذاء الكائنات البحرية و موتها. *سأكون شاكرة لكم فالماء للجميع كما تعلمون.	* حركة على الخشبة و حركات للجسم و ملامح التعبير على الوجه. *صوت واضح و مرتفع. *نبرات صوتية معبرة عن حجم الوضعية المُشكلة.

الشخصية	اللغة	الإلقاء و الإيماء
ملكة الفراشات	*لغة عربية فصحى كما يلي: *أنا ملكة الفراشات أذهب هنا و هناك آتيكم بآخر الأخبار و أعرف القصص و الحكايات. *و أنا التي ستخلصكم من النفايات. *عليكم أولا أن تقللوا من استهلاك المواد و الأشياء حتى تقل النفايات. *و ثانيا عليكم أن تتعلموا طرق الاستفادة من النفايات قبل إلقائها في الحاويات و ذلك بتكرار استعمالها. *التدوير ! *أي تحويل الأشياء البالية و المهملة إلى أشياء مفيدة بعد فرزها و إرسالها إلى الجهات المختصة. *و أنا سأساعدكم و أحضر لكم حاويات مخصصة لذلك.	* حركة على الخشبة و حركات للجسم موحية بالطيران. و ابتسامة على الوجه. *صوت واضح و مرتفع. *إحساس بثقة في النفس أدائيا حسب مقترح الحل النهائي.

الشخصية	اللغة	الإلقاء و الإيماء
جمـــاعيا	*لغة عربية فصحى كما يلي: *ما هي؟ أتحفنا ! *هل تقصد أن نرمي النفايات في النهر؟ *فكرة جميلة هيا ننفذها هيا إلى العمل. *نعم و البيئة لنا جميعا ! *تدوير ! *تعيش ملكة الفراشات. *الحفاظ على البيئة مسؤوليتنا جميعا فلنحمها من الأخطار و سائر الأضرار.	***د01.19**. حركة جماعية دورانية على أنغام الموسيقى. ***د04.18**. حركة جماعية مثنى/مثنى على أنغام الموسيقى. ***د06.26**. حركة جماعية مثنى/مثنى على أنغام الموسيقى تدل على رمي النفايات في النهر. ***د13.15**. حركة القفز الجماعي و رفع الأيدي لإبداء الإحساس بفرحة الحل النهائي. *صوت واضح و مرتفع.

****تحليل شخصيات المسرحية:** تم صنع شخصيات المسرحية من عالم الطفولة و بساطتها و كل الشخصيات الفاعلة في هته المسرحية لها دلالتها التربوية و علاقتها بموضوع النظافة و البيئة.(التربة و الماء و الشجرة و الأرنب و حسون و الفراشة شخصيات درامية على كف واحد بحيث تشخصت على خشبة المسرح من قبل ممثلين شأنهم شان أي شخصية درامية تحمل خصائص ذات أبعاد ثلاث فيزيائية و نفسية و اجتماعية.



** **تحليل الشخصيات:** تنقسم إلى شخصيات حية (حيوانات) فاعلة و شخصيات جامدة (الطبيعة)، الفاعلة هي التي تقوم بإحداث التغيي رات على مستوى الحدث فتتحكم بذلك في حركة الفعل ومنعرجات الحبكة من خلال إحداث مشكلات على الشخصيات التي يقع عليها الفعل (الجامدة) أي التربة و الماء و الشجرة و هنا يحدث الصراع بين الفاعلة و المتأثرة

الشخصيات الفاعلة هي (أرنوب/أصيل/حسون/الفراشة) بأبعادها الفسيولوجية(الجسمية) بأزياء تمثلها في الشكل و اللون و ما ترمز له الألوان الصافية و النقية في العالم الطفولي و كذا بعدها السوسيولوجي أي محيط نشأتها و بيئتها من خلال عائلة الحيوان و الطير و كذا بعدها السيكولوجي النفسي المتجلي في ميولها و تصرفاتها اتجاه المشكلة الرئيسية (رمي النفايات) و ما سببته من أذى للشخصيات التي وقع عليها الفعل أي (الشجرة و التربة و الماء) بأبعادها هي أيضا الفسيولوجية في جسم الشجرة و التربة و الماء من خلال الأزياء و ألوانها الموحية لماهيتها و كذا بعدها السوسيولوجي المتجلي في محيطها(البيئة بمفهومها العام) و بعدها السيكولوجي من خلال سلوكها البادي عليه التأثر من سلوكات الشخصيات التي سببت الفعل في الحلول التي اقترحتها اتجاه مشكل النفايات.

أما شخصية الأرنب المثير للنقاش في طرح المشكل و المنظم للحوار و المنادي على الشخصيات و المقترح و الدافع لإيجاد الحلول فهو شخصية محورية تحملت مسؤولية أساسية داخل سياق نص المسرحية في صنع الأحداث.

** **تحليل الحبكة المسرحية:**

ترتبت الأحداث في حبكة هته المسرحية بأسلوب السبب يولد النتيجة و النتيجة تعتبر سببا جديدا يولد نتيجة أخرى في إطار جمع المعلومات عن طريق ملاحظة أحداث المسرحية و تحليلها إلى حبكتين جزئيتين تتكون منهما حبكة المسرحية فقد لاحظنا ما يأتي:

-الحبكة الأولى:

***إثارة مشكلة القاذورات في الغابة بسبب غياب عامل النظافة * ثم استدعاء الأصدقاء قصد التوصل إلى حل * ثم وصول الأصدقاء * التوصل إلى اقتراح حل **جمع النفايات.**

***إثارة مشكلة الفضلات الحادة و سلامة عامل النظافة أثناء **جمع النفايات** * التفكير في فرز الفضلات الحادة (مخاطر الزجاج) * فرز العناصر الحادة و الخطيرة عن باقي النفايات.

***إثارة مشكلة البحث عن مكان لرمي النفايات **بعد جمعها** على الشكل الحلول التالية:

- **الحرق:** و يتسبب في اختناق الشجرة و المخلوقات بالدخان مما يسبب الأذى و بالتالي يصبح حلا غير مرغوب فيه بالنسبة باتفاق الجماعة.

- **الردم:** و يتسبب في تسمم التربة و غذاء الحيوان بالفضلات السامة مما يسبب الأذى و بالتالي يصبح حلا غير مرغوب فيه بالنسبة باتفاق الجماعة.

- **الرمي في الماء:** و يتسبب في تسمم المياه بالقاذورات مما يسبب الأذى و بالتالي يصبح حلا غير مرغوب فيه بالنسبة باتفاق الجماعة.

-الحبكة الثانية:

بعد الدقيقة الثامنة تمت ملاحظة ما يلي:

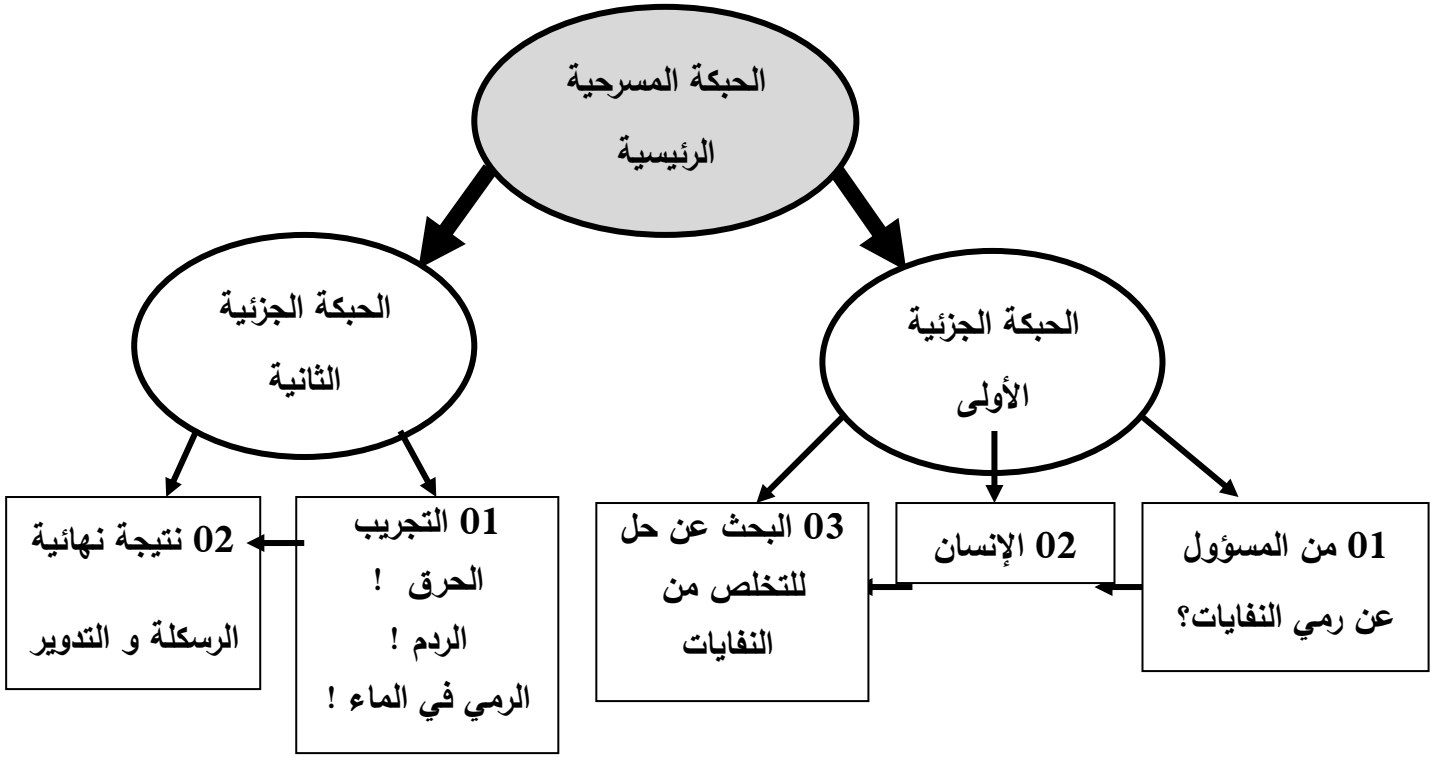
الانطلاق من المشكلة الأولى (مشكلة القاذورات)

النفايات / الحشرات و الروائح الكريهة و الأمراض / الوضع لا يطاق / الأمل (البحث عن حل نهائي / ظهور الفراشة (الأمل) و معها الحل.

- **الحل:**

تقليل الشراء / تقليل الاستهلاك / تقليل النفايات / تكرار استعمال الحاجيات / التدوير (الرسكلة).

نستنتج من ملاحظة هته المشاهد منذ إثارة مشكلة القاذورات أنها تولدت عنها مجموعة من المحاولات لحل مجموعة من الأسباب ولدت مجموعة من النتائج و التي تحولت هي بدورها إلى أسباب جديدة لنتائج جديدة غير مرغوب فيها أدت إلى فقدان الأمل في الحل و سار ترتيب هذه الأحداث حتى الدقيقة الثامنة من زمن المسرحية مولدا وضعية مشكلة في إطار حبكة مسرحية أولى تم فيها تجريب الحلول وفق خطوات المنهج التجريبي في ميدان التعليم و التي أفضت إلى حلول غير مجدية ثم بعد الدقيقة الثامنة من زمن المسرحية تم إثارة مشكلة القاذورات من جديد لتنفيذ حل نهائي في إطار حبكة ثانية



**** تحليل الصراع المسرحي:**

ظهر الصراع المسرحي في الاختلاف الناشئ من تناقض في وجهات النظر حول حل مشكلة النفايات بين الشخصيات الفاعلة المقترحة لحلول مشكلة النفايات و الشخصيات التي وقع عليها الفعل و المتأثرة في مواقف رافضة لهته الحلول و يظهر هذا في استنطاق الكاتب لعناصر الطبيعة(الشجرة و التربة و الماء) بجمل شديدة الإيحاء في الحوار.

****تحليل الموسيقى و الأناشيد و المؤثرات الصوتية:**

-الموسيقى و الأناشيد:

رافقت لغة الموسيقى و الأناشيد تطور أحداث المسرحية و تنوعت وتيرتها و أنغامها مع كل موقف و مشكلة جزئية و حسب تطور الوضعيات و حسب مراحل الحلول المقترحة و أضفت تكاملا فنيا منسجمة مع الأداء بإثارة مشاعر و أحاسيس مناسبة لكل مشهد من مشاهد المسرحية و ذلك كما يلي:

في **د01.12** منذ اقتراح الحل الأول لتنظيف المكان من القاذورات سايرت الموسيقى بإيقاع خفيف يعطي إحساس النشاط و الحيوية و بأنشودة:

بالبيئة نهتم سويا /هيا بنا نتعاون هيا /في أي مكان في الدنيا / في المدن و حتى البرية.

كما رافقت الموسيقى موقف الشجرة من حرق النفايات بأنغام حزينة خافتة.

في **د04.13** كما رافقت الموسيقى مقترح ردم النفايات بإيقاع نظامي نشط يعطي الإحساس بالحزم و العزم و نية حل مشكل النفايات.

في **د 04.32** كما رافقت الموسيقى موقف التربة من حل ردم النفايات بإيقاع دلالته القلق و الحذر.

في **د06.32** كما رافقت الموسيقى أيضا مقترح رمي النفايات في الماء بشكل خافت.

في **د06.43** سايرت الموسيقى موقف الماء من رمي النفايات فيه بأنغام هادئة جميلة كهدوء الماء و صفائه.

في **د 08.02** توسط المسرحية مقطعا مكملا لأحداث المسرحية و فاصلا بين الحبكة المسرحية الجزئية الأولى و الثانية بتعبير جسدي راقص لمجموعة من الفراشات الصغيرات و بمشاركة الماء و التربة و الشجرة تمهيدا لإيجاد الحل على يد ملكة الفراشات بعد فقدان الأمل و كان هذا المقطع عبارة عن أناشيد كالتالي:

هذا الكم بقدرة قادر / يسبح في فلك باهر / و الأرض برا و مياها / ميزتها تكوين نادر / فاحفظها يحفظك القادر.

من صلصال التربة جئنا / فيها غرس الزرع الطاهر / إن أنت أفسدت التربة / أفسدت في خلق القادر / فاحفظها يحفظك القادر.

في مياه البحر الهادئ / خيرات و عطاء زاهر / إن أنت أفسدت الماء / أفسدت في الرزق الوافر / فاحفظها يحفظك القادر.

في الغابات ملاذ الطائر / مأوى مخلوقات الغافر / إن أنت أفسدت الغابة / أفسدت تكوينا نادر / فاحفظها يحفظك القادر.

في **د 10.41** رافقت الموسيقى موقف الممثلين من عدم وجود حل و فقدان الأمل و انتشار النفايات و الروائح و القاذورات بإيقاع يثير في النفس الإحساس بالخطر و القلق.

في **د 11.10** سايرت الموسيقى ظهور ملكة الفراشات بأنغام و إيقاع يحمل إحساس الراحة و الفرح تعبيرا عن الأمل في وجود حل نهائي لمشكلة النفايات.

في **د13.18** مع ظهور بشرى الحل النهائي و المناسب لرمي النفايات و فك الحبكة المسرحية رافقت الموسيقى هذا المشهد و بتعبير جسدي و حركي راقص للمثلين بأنشودة كما يلي:

نستخدم الاشياء بالعقل و الذكاء / باجمل تفكير / تكرار تدوير /
لعبتي القديمة ستصبح سليمة /أهديها للصغير/ تكرار تدوير.

العلب و نصنع اللعب / فى بيتنا الصغير / تكرار تدوير /نقلل،نكرر،ندور،نفكر
في حينا اللطيف فيصبح نظيف /بأجمل تفكير تكرار تدوير

في **د15.03** ختام المسرحية بنفس موسيقى و أنشودة بداية المسرحية مع وقوف كل من شارك في المسرحية على خشبة العرض و تحية الجمهور.

-المؤثرات الصوتية:

ساهمت المؤثرات الصوتية الطبيعية في التعبير بشكل مسموع لتبرير الأحداث سمعياً و هذا حسب الجدول أدناه.

المؤثر الصوتي	زمنه من أحداث المسرحية	دلالته
زقزقة العصافير	د 00.01	إضفاء جو طبيعى مسموع للعصافير فى الغابة و إيحاء بمكان و زمان الأحداث.
*مواء القطط *نباح الكلاب *أزيز الذباب	د 10.42	إضفاء جو نتن سببته النفايات و القاذورات بجذبها للكلاب و القطط الضالة و انتشار الذباب بسبب الروائح.

**** تحليل الماكياج:**

ساهم الماكياج في إبراز وجوه الممثلين و إضهار ملامحهم التعبيرية بالتلاؤم مع كل شخصية و خصوصياتها و تجلى هذا حسب الجدول أدناه.

الشخصية	الماكياج	دلالته
أرنوب و أرنوبة	رسم ملامح وجه أرنب	ملاءمة نوع الحيوان
أصيل و حسون	تلوين الأنف و الشفتين	لتمييزهما عن باقي الشخصيات
التربة	تلوين الشفتين و الرموش باللون البني	ملاءمة للون التربة
الماء و الشجرة	بدون مكياج	لتميزهما عن باقي الشخصيات
ملكة الفراشات	تلوين الخدين باللون الوردي	لون طفولي يحمل السماحة

**** تحليل الديكور:**

تم تصميم ديكور المسرحية من زاوية المذهب الواقعي فكل المناظر على خشبة المسرح مشابهة للواقع و ليست منقولة نقلا حرفيا بل على شكل ماكيت نباتية بلون أخضر فاتح و عليه فراشات بلون أحمر ناتجا عنه كونتراست لوني و وجود شجيرة و جذع شجرة بني رمز للغابة كما أن القرص الأصفر دلالة على الشمس و ما ترمز له من نور النهار كما ظهرت أكياس قمامة سوداء دلالة على وجود القمامة.

**** تحليل الإنارة:**

خلقت الإنارة المسرحية جو مسرحي مريح بمنبعين للنور من زاويتين لخشبة العرض بحيث حققت الرؤية الواضحة للمتفرج كما أكدت على تفاصيل و جزئيات أحداث المسرحية كما عبرت عن زمن وقوع أحداث المسرحية(النهار) و مكانها(الغابة) كما أن كمية و قوة الإنارة كانت كافية و ثابتة لتلبية حاجات المسرحية.

خاتمة

***خاتمة:**

بعد المرور من خلال مراحل هذا البحث النظري و التطبيقي توصل الباحث إلى مجموعة من النتائج:

- للنص المسرحي أهمية في وضع منهج تعليمي يناسب الطفل المتمدرس في إطار تربوي.
- اللغة و الإلقاء و اختيار الشخصيات المسرحية و كيفية ترتيب الحبكة و نشأة الصراع. يصب في عنوان البحث و توظيف العناصر المسرحية في سيناريو بيداغوجي تعليمي.
- موضوع المسرحية ينقل المتعلم من روتين و ضوابط القسم إلى جو المتعة و التشويق من خلال تسلسل أحداث القصة في ظرف وجيز.
- نموذج النص المسرحي يتناول موضوع تعليمي وفق الشروط البيداغوجية بهدف تحصيل التعلمات بأسلوب تفاعلي نشط يتناسب مع المقاربة بالكفاءات المعتمدة في مناهج التعليم الجزائرية.
- موضوع البيئة و مشكلة النفايات كموضوع نموذجي للمسرحية محل التحليل توفر للمتعلمين مشاهد و معايشة ملموسة.
- تأسيس الحبكة المسرحية على أساس وضعية مشكلة تعلمية يبحث المتعلم نفسه عن حلها وفق مبدأ الخطأ و التصحيح الذي هو أسلوب بيداغوجي لتصحيح المفاهيم في التعليم.
- عن طريق تواصل الشخصيات الدرامية فيما بينها تفاعليا عرض و توصيل معارف و معارف فعلية و قيم و مواقف كنموذج للطفل المتمدرس.
- مزاولة المسرح المدرسي وسيلة لتنفيذ محتوى البرامج الدراسية بتمكين المتعلمين لعب أدوار تمكنهم من الاندماج في الدور و بالتالي يثير فيهم التفكير و إيقاظ الشعور و احترام المثل النبيلة في وضعيات تعلمية إجرائية أدائية.

في الأخير لم أدعي الوصول إلى نتائج حاسمة لمجموعة التساؤلات المطروحة آنفا، إنما هي بداية لطرح تصورات تحمل آفاق مستقبلية اتجاه المسرح المدرسي المفقود في المدرسة الجزائرية.

قائمة المصادر

و المراجع

قائمة المصادر و المراجع:

1. المصادر:

مسرحية (**إنها مسؤوليتي**)/تأليف و إخراج ابتسام الكلالدة/2017/المملكة الأردنية/أداء طالبات الصف الرابع/مدرسة دار الأرقم الأساسية المختلطة.

2. المراجع:

- **المراجع باللغة العربية:**

- 4 بنية الشخصية والصراع في مسرحية أهل الكهف لتوفيق الحكيم/ مذكرة التخرج لنيل شهادة الماستر تخصص أالدب المسرحي ونقده/ إعداد الطالبة: حزام أمينة/ 2014-2015/جامعة ورقلة.
- 5 تطور الصراع الدرامي المسرحي/خالص عزمي/مجلة الحوار المتمدن/العدد 2134/بتاريخ2007/12/19
- 8 عثمان عبد المعطي : ***عناصر الرؤية عند المخرج المسرحي،*** القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1996، ص 173.
- 9 لويز مليكة: ***الديكور المسرحي،*** القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1990، ص 188.
- 10 شكري عبد الوهاب : ***الاضاءة المسرحية*** ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب،1985 ،صـ65-75.
- 11 د محمد زكي العشماوي: دراسات في النقد المسرحي، دار النهضة العربية للطباعة و النشر، 1980 ، بيروت.
- 12 جان بيير رينجير: قراءة في المسرح المعاصر، وزارة الثقافة المصرية، القاهرة 2004.
- 13 جان دوفينيو: فضاءات العرض المسرحي، وزارة الثقافة المصرية، القاهرة 1998.
- 14 أبو الحسن سلام: مسرح الطفل، دار الوفاء، مصر 2004.
- 15 عبد العزيز السريع و تحسين بدير: المسرح المدرسي في دول الخليج، مكتب التربية لدول الخليج، الرياض 1993.

- 16 حسن عبد المنعم حمد: المسرح المدرسي و دوره التربوي، دار العلم و الإيمان، مصر 2007.
- 17 دوروثي هيتكوت، غيفن بولتون: الدراما من أجل التعلم، الأهلية للنشر و التوزيع 2007، ترجمة عيسى بشارة.

3.المجلات و الدوريات:

- صحيفة المثقف/د جميل حمداوي/الممثّل المسرحي/العدد4990/التاريخ 04-05-2020.
- تطور الصراع الدرامي المسرحي/خالص عزمي/مجلة الحوار المتمدن/العدد 2134/بتاريخ2007/12/19.
- الحوار المتمدن-العدد: 3460 - 2011 / 8 / 18 - 16:15/ محسن النصار/مقال.

4.مواقع الإنترنت و المجلات الإلكترونية:

- **د. حسين علي محمود (2011)، التحرير الأدبي دراسات نظرية ونماذج تطبيقية (الطبعة 7)، تعريف و معنى مسرح في معجم المعاني الجامع - معجم عربي عربي "، www.almaany.com، اطّلع عليه بتاريخ 14-12-2019. بتصرّف Gloria Lotha, Aakanksha Gaur, Darshana Das, and others (4-12-2019), "Theatre"www.britannica.com, Retrieved 14-12-2019. Edited. ^ أ ب THE ORIGINS OF WESTERN THEATRE", www.usu.edu, Retrieved 14-12-2019. Edited. ^ أ ب ت ث ج ح خ د ذ ر ز س ش Terrin Adair-Lynch, "The Basic Elements of Theatre" ، homepage.smc.edu, Retrieved 14-12-2019. Edited. ^ أ ب ت ث ج ح خ.**
- **عز الدين إسماعيل/ العبيكان، صفحة 335،333،332،331. بتصرّف. ^ أ ب ت ث ج ح خ د ذ ر ز س ش ص ض ط ظ ع /الرياض**
- **أ ب سيد علي إسماعيل (2016)، تاريخ المسرح في العالم كتاب الأدب وفنونه، دراسة ونقد، صفحة 140،139،138،137،136،135،134. بتصرّف. ^ أ ب "Theatre Traditions: East and West Theatre in the West: Greek, Roman, Medieval", www3.northern.edu, Retrieved 14-12-2019. Edited. ^ أ ب Franklin J. Hildy (28-11-2018), "Theatre design, History"، ^ 3www.britannica.com, Retrieved 14-12-2019. Edited.**
- **العربي: القرن التاسع عشر، جمهورية مصرالعربية: مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، صفحة16،21. بتصرّف. ↑**
- **خير الدين الزركلي (1986)، الأعلام (الطبعة 7)، بيروت: دار العلم للملايين، صفحة 248، جزء 1. بتصرّف ↑ . مجنون ليلى، "Hamlet", www.shakespeare.org.uk, Retrieved 14-12-2019. Edited. ↑ "**

أحمد شوقي"، www.hindawi.org، اطّلع عليه بتاريخ 14-12-2019. بتصرّف. ^ أ ب د. عارف كرخي أبوخضيري، أسطورة بيجماليون بين برنارد شو وتوفيق الحكيم، بروناي: جامعة السلطان الشريف علي الإسلامية ، صفحة 13،14. بتصرّف.

- موقع ويكيبيديا الموسوعة الحرة/مجلة حبكة/
- موقع ويكيبيديا الموسوعة الحرة/مقالة/
- 18 ألفريد هيتشكوك: مسرح العرائس، موقع noor_ book.com.

الفهرس

فهرس المحتويات

العنوان	الصفحة
إهداء	أ
كلمة شكر	ب
مقدمة	1
أسباب اختيار البحث	2
أهداف البحث	2
إشكالية البحث	2
فرضيات البحث	2
مدخل	4
الفصل الأول	5
العناصر التركيبية لفن المسرح	5
المبحث الأول: بنية العناصر	
الدرامية للمسرحية	6
النص المسرحي	6
أسلوب بناء النص	6
الشكل العام لبناء النص	7
فكرة و موضوع المسرحية	7
بناء المسرحية	8
شخصيات المسرحية	8
أبعاد الشخصية	12
الصراع في المسرحية	13
الحبكة المسرحية	14
اللغة و الحوار	15
الجانب المكاني للمسرحية	17

العنوان	الصفحة
المبحث الثاني: عناصر العرض	
و آلية عمله	18
فن التمثيل المسرحي	18
الممثلين	19
المعايشة	20
الذاكرة الانفعالية	21
إعداد الدور المسرحي	21
الحركة على خشبة المسرح	24
السينوغرافيا	24
الإضاءة في المسرح	25
الوظائف الفنية للإضاءة	26
خصائص الإضاءة المسرحية	28
مصمم الإضاءة المسرحية	28
الديكور المسرحي	29
بعض المذاهب الحديثة في	
الديكور المسرحي	29
الأزياء المسرحية	34
أنواع الأزياء المسرحية	35
الماكياج المسرحي	36
علاقة الإضاءة بالماكياج	37
البشرة و الماكياج	38
لوازم الماكياج	39
أسلوب وضع الماكياج	39

عملية سير المسرحية 17
منتج المسرحية 17
الجمهور 18
كاتب المسرحية 18

الفصل التطبيقي 47
تمهيد 47
منهج البحث 47
متغيرات البحث 47
مجالات البحث 47
عينة البحث 47
أدوات البحث 48
نتائج البحث 48
التعريف بالمسرحية 48
تحليل الفكرة و الموضوع 48
تحليل النص المسرحي 48
تحليل اللغة و الإلقاء 48

الموسيقى المسرحية 40
المؤثرات الصوتية في المسرح 41
الحركة في المسرح 42
خصائص مسرح الطفل 44
تشكيل الحبكة البيداغوجية وفق العناصر المسرحية 45
تحليل شخصيات المسرحية 54
تحليل الحبكة المسرحية 55
تحليل الصراع المسرحي 57
تحليل الموسيقى و الأناشيد و المؤثرات الصوتية 58
تحليل الديكور 61
تحليل الإنارة 61
خاتمة 62
قائمة المصادر و المراجع 63
الفهرس 66
الملاحق 68

الملاحق

تجدون رفقة هذا البحث تسجيل للمسرحية موضوع التحليل و النقد في قرص مضغوط **CD** ملصق على غلاف المذكرة.