الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة الدكتور مولاي طاهر *سعيدة*
كلية الآداب واللغات والفنون
قسم: الفنون
تخصص: نقد العرض المسرحي

مذكرة مقدمة لنيل شهادة ماستر تخصص نقد العرض المسرحي
الموســومة بـ:

طبيعة الإخراج في مسرح الطفل بين التقنية والجمالية لمسرحية (أنا وأخواتي) أنموذجًا

من إعداد الطلبة:
*جلولي خيرة

تحت إشراف الأستاذ(ة):
* مذكور بن برزوق

لجنة المناقشة

الأستاذ	لزعر	رئيسا ومناقشا
الأستاذ	مذكور بن برزوق	مشرفا ومقررا
الأستاذ	عزوز	مناقشا

السنة الجامعية: (1442-1443هـ/2021- 2022م)

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان

إلى من شكر قبل شكره، ولا حمد إلاَّ له

إلى خالق الخلق مسيّر الأكوان

إلى هادينا إلى سبيل الرشاد، وأهبنا الصبر

إلى إكمال مشوارنا العلمي.

وإلى خير الخلق والأنام "محمد صلى الله عليه أفضل الصلاة والسلام

يقتضي منا اليوم وغدًا أن نتوجه بأرقى وأسمى آيات الشكر والتقدير والامتنان

إلى الدكتورة الفاضل ***مذكوربرزوق***

الذي قبل وتكرم علينا بإشرافه، بإنجاز هذا العمل المتواضع دون أن يبخل علينا يومًا بنصائحه وتوجيهاته وإرشاداته القيمة، وكذا أشكر السادة أعضاء لجنة التحكيم الموقرين على قبول تقييم ومناقشة هذا البحث

وإلى كل أساتذة قسم الفنون

بجامعة الدكتور مولاي الطاهر وإلى العاملين بها.

إهداء

نهدي هذا العمل المتواضع إلى:

رمز الحب والعطاء وأحق الناس بصحبتي والدي أطال الله في عمرهما وألبسهما ثياب الصحة والعافية، قال تعالى:﴿ ووصينا الإنسان بوالديه﴾

وإلى جميع إخوتي وأخواتي

وإلى زميلاتي في مشواري الجامعي

وإلى من كان لهم أثر على حياتي

وإلى من أحبهم قلبي ونسيهم قلمي

خيرة

مقدمة

مقدمة:

يعتبر المسرح أحد وسائل الاتصال التي تعمل على توضيح المعاني وتبليغ الأفكار وتحقيق التواصل بين الأفراد والجماعات، وقد أدى هذا الاتصال إلى الكثير من الأهداف وتأكيد بالغ أهميته التي تجاوزت حدود المتعة والترفيه إلى تحقيق التوعية الاجتماعية والتنشئة الفكرية والفنية في واقع الحال من خلال ما أكده ويؤكده من وظائف وغايات ومن تجاوب الأطفال المشاهدين معه وقد حظي باحتفاء المهتمين والدارسين، فازدادت بذلك شهرته واتسعت آفاقه وأصبحت له الأهمية البالغة والمكانة المرموقة، ويؤكد ذلك أيضًا اهتمام البحوث والدراسات وتنوعها وما يعرفه مجال أوسع وأرحب، ذلك باعتباره وسيلة إعلامية وثقافية توسع دائرة الثقافة والمعرفة، ووعاء لتحقيق الخلق والإبداع الفني.

إن فترة العصر الحديث من زمن مسرح الطفل حافلة بأهم التطورات الفنية والأدبية حيث بلغ شكل العرض جماليته التي فرضها عليه ثلة من المخرجين الجدد لارتباطهم بالمدارس والاتجاهات الفنية والأدبية، حيث بدأ أثر هذا الأخير ينعكس في اليوم من انتشار في الساحة الفنية من خلال المهرجانات والدورات التي تحتضنه.

وبما أنها فترة مليئة بالتحديات أدى ذلك بالضرورة إلى خلق واكتشاف كل ما يطور إبداع العمل المسرحي فاستطاع بعض المخرجين لمسرح الطفل من ابتكار عوامل إبداع جديدة وتقنيات تساعد في عملية الإخراج المسرحي.

وبناءًا على هذا نطرح الإشكالية التالية:

- ما طبيعة الإخراج في مسرح الطفل بين التقنية والجمالية "مسرحية أنا وأخواتي أنموذجًا"؟

وللإجابة على هذه الإشكالية اعتمدنا على المنهج التاريخي ثم استعنا أيضًا بالمنهج الوصفي والتحليلي.

وعن سبب اختياري لهذا الموضوع، فقد جمع ذلك بين أسباب ذاتية وأخرى موضوعية فمن الأسباب الذاتية:

- تعلقي بمسرح الطفل وعالمه.
- متابعتي واهتمامي البالغ بهذا العالم الطفولي.

أمَّا عن الأسباب الموضوعية، فهي ما لاحظت من نقص في مجال البحث في مسرح الطفل وهذا ما يجمع عليه الكثير من الباحثين وتحديدًا في دراما الطفل، كما أنني لم أجد فيما وجدت من موضوعات بحث حول مسرح الطفل ما يلبي الطلب ويسد الحاجة إلاَّ ما كان وفقًا لدراسة وصفية تحتفي بالجانب الوصفي، أو ما كان في بعض الرسائل والبحوث من دراسة للجوانب النفسية وعلاقتها بمسرح الطفل، حيث إنَّ مسرح الطفل يعتبر تراثًا فنيًا يتوجب توثيقه ودراسته كي لا يبقى غير إدراج الأرشيف، وبالتالي الحاجة الماسة إلى مثل هذه المواضيع دفعتني إلى هذه الدراسة.

وككل بحث لم يخل بحثنا هذا من الصعوبات خاصة في الحصول على أهم المصادر والمراجع.

كما اقتضت الدراسة إلى تقسيم البحث إلى مقدمة وفصلين وخاتمة، فالفصل الأول المعنون بالأصول المعرفية للممارسة المسرحية واحتوى ثلاث مباحث فالمبحث الأول نشأة المسرح وتطوره عبر العصور، أمَّا المبحث الثاني تحدثنا فيه عن فن الإخراج وجماليات العرض المسرحي، بالإضافة إلى المبحث الثالث الإخراج في مسرح الطفل، لننتقل إلى الفصل الثاني والمعنون بدراسة نقدية للمسرحية وانقسم هو الأخر بدوره إلى ثلاثة مباحث فالمبحث الأول تحت عنوان بطاقة فنية لمسرحية أنا وأخواتي، بالإضافة إلى المبحث الثاني التحليل النقدي للعرض المسرحي أنا وأخواتي، أمَّا المبحث الثالث والأخير تطرقنا فيه إلى التقنيات الفنية المتبعة في إخراج عرض أنا وأخواتي، ثم ختمنا بخاتمة ذكرنا فيها أهم ما استخلصناه.

الفصل الأول

الأصول المعرفية للممارسة المسرحية

المبحث الأول: نشأة المسرح وتطوره عبر العصور

1- نشأة:

كان المسرح وما يزال هو النقطة التي يبدأ منها، عادة انطلاق الشرارة نحو الثقافة والتطور والمساعدة في تطوير المجتمعات، والوصول إلى حال أفضل، وعلى مر الأزمان خضع للتحوير والتشكيل سواء كلن ذلك في شكل خشبته، أم في شكل العروض التي تمثل داخله، بل أن دور التمثيل نفسها كانت موضعًا للتغيير والتبديل، فقدم الأدب المسرحي في الميادين، وخارج المعابد، وداخل الكنائس، ومرّ بمراحل كثيرة حتى أقيمت له دور التمثيل الحالية.

المسرح ليس مجرد وسيلة ترفيهية، وإنما يتخطى دوره ذلك، ففي فترات عظمته جاهد كتابه وممثلوه ومخرجوه، في اكتشاف نواحي الجمال فيه، ففن المسرح يعتمد في جوهره على حصيلة المعرفة في شمولها العام، وعلى قدرة الإنسان على الاستكشاف والتعجب والتأمل.[1]

إنَّ المسرح بسبب إسهامه في تلبية احتياجات الإنسان الجمالية والذهنية، وبسبب نوع الجمهور الذي يرتاده، وبسبب الرابطة الوثيقة، التي تربط جمهوره بممثليه، ثم بسبب مختلف القيم الأخرى، لكل هذه الأسباب يبدو مقدرًا له أن يعيش بضعة آلاف أخرى من السنين، وحتى لو كتب للمسرح المختلف

[1] علي صابري، المسرحية نشأتها ومراحل تطورها ودلائل تأخر العرب عنها، التراث الأدبي، السنة الثانية، العدد السادس، ص101.

أن يحقق تنبؤات المتشائمين القديمة، ويحل به الموت فسوف يبقى المسرح التربوي حقلاً طبيعيًا للتدريب، ونقطة انطلاق للطالب، في أي فرع من فروع الفنون المسرحية، إذ إن المسرح الحي هو الجذر، الذي تولدت عنه بقية الفروع الأخرى.

وإذا كانت النهضة المسرحية تعتمد على البحوث والدراسات والتجارب، في مجال الفنون والآداب المسرحية فإنَّ الثقاة المسرحية تضيف كذلك التعريف بالتراث المسرحي، بما تقدمه من مؤلفات وترجمات تهم المتخصصين والعامة، على السواء.

إنَّ تطور الإنسان وحاجته المستمرة لبناء مجتمعه الخاص أدى إلى تطور لغته الاتصالية التبادلية مستخدمًا الحركات والصورة للتعبير عن معتقداته واستخدام الأشياء ذاتها والإشارات وغيرها من الوسائل التي توافرت في بيئته وسمحت بها طاقته الجسدية والابتكارية والبيئية، إضافة إلى استخدام الرموز الصوتية المقلدة للحيوانات كأدوات رمزية للتشكيل الصوتي مع ملاحظة إمكانية الجهاز الصوتي لديه فكون من خلالها كلمات عدت اللبنات الأولى لتكوين اللغة اللفظية، إذ تم الاتفاق عليها لتحقيق أول كينونة لغوية لفظية مما يدل على أنَّ الاستخدام الأول للغة الإشارية كان تقليدًا للوضع ثم اتجه اتجاها رمزيًا وبالعكس مع اللغة اللفظية فقد بدأت رموزًا ومن ثم تم تشكيلها لتأخذ بُعدًا واقعيًا.[1]

[1] علي صابري، مرجع سابق، ص101-102.

وعند ذكر كلمة "مسرح" نفكر في نوع خاص من الترفيه، أو في مبنى معين مُعد ومجهز لتقديم هذا النوع من الترفيه، ويأمل البعض في قضاء وقت ممتع مع الضحك أو قصة شيقة للهروب من مشقة اليوم، والمسرح مثله مثل كافة الفنون، ترجع نشأته إلى السحر، أي إلى محاولة التأثير على الطبيعة بقوة إرادة الإنسان، وإحالة الأفكار إلى أشياء.

وفي الأزمنة الأولى من المسرح كان كل فرد ممثلاً، ولا تفرقة بين الممثل وبقية القبيلة، والدنيا هي المسرح، وكانت منصة التمثيل مكانًا مقدسًا، وكان الحاضرون نوعين:مؤدين ومريدين، وبعد ذلك كانت المنصة هي المسرح، ولا يفصل بين الممثلين والنظارة سوى خليج مجازي معنوي، يصبح أخيرًا خليجًا ماديًا محسوسًا، وأخيرًا أصبح يفصل بين الممثل ومشاهديه آلاف الأميال.

وبين بداية المسرح وما انتهى إليه شبه غريب، من حيث إن مكان التمثيل هو الدنيا وتطورت الدراما تطورًا جبريًا في عدة مراحل، ويمكن أن يطلق عليها التاريخ الطبيعي للدراما، وهذه المراحل هي: الدراما بوصفها سحرًا، والدراما بوصفها دينًا، والدراما بوصفها زخرفة، والدراما بوصفها أدبًا، والدراما بوصفها علمًا.[1]

وفنون المسرح فنون متكاملة وبالأحرى فنون يكمل بعضها بعضًا، وليس منها فمن يمكن أن يقوم بنفسه، بحيث لا تربطه ببقية الفنون المسرحية الأخرى رابطة أو وشيجة، ومن ثم لابد لمن يدرس أحد هذه الفنون، أن يلم إلمامًا كافيًا

[1] علي صابري، مرجع سابق، ص102.

ببقية الفنون المسرحية الأخرى، فالممثل يجب أن يتعرف بعمق على تاريخ المسرح، منذ أن نشأ قبل العصور التاريخية حتى اليوم، وتاريخ المسرح يشمل نشأة التمثيل، منذ أن كان رقصًا بدائيًا، وإنشادًا دينيًا، ثم تطوره بعد ذلك مع تطور الأغنية الإنشادية الراقصة، ومصاحبة الموسيقى ودق الطبول لها، حتى ظهرت المسرحية، التي حوّلت نواة هذه الأغنية، التي كان البدائيون يتعبدون بها، لخالق الكون المحيط بكل شيء.

وإذا كان الممثل في حاجة إلى تلك المعرفة ببدايات فكرة المسرح ليجيد تمثيله، فالمخرج أشد حاجة منه؛ لأنَّه المهندس المسرحي الأكبر، الذي يرسم كل شيء، ويضع لكل حركة تقديرها.

إنَّ الثقافة المسرحية الواسعة، تؤدي إلى فن مسرحي عظيم، وقد كان أعظم الكتاب المسرحيين في تاريخ المسرح، هم أولئك الكتاب الذين شبوا في كنف المسرح، وتربوا في أحضانه، ونهلوا من موارد مباشرة، كان أولئك يكتبون وفي بالهم ظروف مسارحهم وإمكاناتها وفي حسبانهم كل صغيرة وكبيرة، مما يمكن تنفيذه لما يدور في أذهانهم، وتخطه أقلامهم.

ما سبق يسّر مهمة المخرج، والممثل، ومصمم الديكور، ومهندس الإضاءة، بل يسّر مهمة عمال الأثاث، ومغيرو المناظر.[1]

إنَّ المسرحية أو الدراما، من الرقص البدائي إلى التمثيلية الحديثة، ومن الطقوس الدينية إلى التمثيل الدنيوي، ومن المأساة اليونانية إلى "الصور

[1] علي صابري، مرجع سابق، ص103.

المتحركة"، كل ذلك في مظاهره المربكة المحيرة يسجل تعريفًا عن "المسرح " أو "الدراما"، لذلك لا يمكن الاهتداء إلى تعريف محدد للمسرح الذي هو ملتقى كل الفنون.

وقد ألف المؤلفون وترجم المترجمون كتبًا كثيرة في كل موضوعات المسرح على حده "الإخراج والتمثيل، والإضاءة، والديكور، الخ"، ومن ثم كانت كتبًا لا ينتفع بها إلا المتخصصين في أي فرع منها، وحتى هذا المتخصص لا يكاد ينتفع بما يجده في كتابه هذا، إلاَّ إذا أقام الصلة بين الفرع الذي يدرسه من فروع الفن المسرحي وسائر هذه الفروع.

يأتي الرقص في المرتبة الأولى مباشرة بعد ما تؤديه الشعوب البدائية من الأعمال التي تضمن لها حاجاتها الضرورية المادية من طعام ومسكن. والرقص أقدم الوسائل التي كان الناس يعبرون بها عن انفعالاتهم، ومن ثم كان الخطوة الأولى نحو الفنون، بل إنَّ الإنسان المتحضر في الزمن الحديث بالرغم من النواهي والمحظورات التي يتلقنها، وروح التحفظ التي يشب عليها، يعبر عن انفعالاته المفرحة بطرية غريزية والإنسان البدائي، بالرغم من فقر وسائله التعبيرية، وقلة محصوله من أوليات الكلمات المنطوقة،[1] كانت وسيلته الشائعة في التعبير عن أعمق مشاعره هي الحركة الرتيبة الموزونة، وإذا كان القمر والشمس يطلعان ويغربان في نظام ثابت، وكانت ضربات قلبه ضربات إيقاعية،

[1] علي صابري، مرجع سابق، ص104.

فقد كان طبيعيًا لهذا السبب أن يبتكر الحركة الإيقاعية يعكس بها ما يخامره من فرح وبهجة.

وكان هذا الإنسان البدائي يرقص بدافع المسرة، ولكون الرقص طقسًا دينيًا فهو يتحدث إلى آلهته بلغة الرقص، ويصلي لهم ويشكرهم، ويثني عليهم بحركاته الراقصة، وإذ لم تكن هذه الحركات شيئًا مسرحيًا مؤثرًا أو تمثيليًا، إلاَّ أنَّ حركته المرسومة ذات الخطة كانت تنطوي على نواة المسرحية أو بذرة المسرح.

والدراما التي من هذا القبيل، وهي الفن الذي يكون فيه الفعل مادة محورية أصلية، لم تنشأ من الرقص البدائي فحسب بل حين يجري التزاوج فيما بعد بينها وبين الشعر.

وإذا كانت رقصات الطقوس الدينية، ورقصات الزواج هي جذور التراجيديا أو الميلودراما الحديثة، فلا يمكن على وجه التحديد معرفة أي نوع من الرقص المضحك كانت قبائل ما قبل التاريخ تمارسه.

ولا يعرف أحد متى كتبت أول مسرحية تحديدًا، وإذا كان التاريخ يرجع بتاريخ المسرح إلى عام أربعة آلاف قبل الميلاد، ولاشك أن المسرح يعود إلى أبعد من ذلك،[1] ولكن البداية الحقيقية التي تعنينا وتحدد نشأة المسرح تحديدًا نسبيًا هي بداية المسرح في بلاد اليونان خلال القرن الخامس قبل الميلاد، وأول

[1] علي صابري، مرجع سابق، ص105.

تاريخ مهم يصادفنا هو عام 535 قبل الميلاد. ففي ذلك العام فاز "**تيسبس**" الذي يُعدّ بحق أول ممثل في أول مسابقة تراجيدية، غير أن أهمية هذا الخبر تتضاءل إلى جانب حقيقة كبرى ثابتة على وجه اليقين هي أن مدينة أثينا، تلك المدينة اليونانية، قدمت للعالم فجأة وخلال قرن واحد فيما بين القرن الخامس والرابع قبل الميلاد أربعة من أكبر كتاب المسرح، إن لم يكونوا هم آباء المسرح الحقيقيين الذين لا آباء قبلهم وهم **أسخيلوس Aeschylus** و**سوفوكليس** و**يوربيدس Euripides** و**أريستوفنس Aristophane**

وإذا وقفنا على النواة الأولى لبدء فكرة المسرحية أو الدراما وهو الرقص، فإن التأريخ لم يجلب الكثير من المسارح ذاتها، حيث لا نستطيع الاستنتاج إلا شيئًا قليلا، حيث كانت تقام الاحتفالات في الطرقات وفي الدروب، حيث يلتف العامة حول مقدمي تلك العروض الراقصة، وهؤلاء العامة من يمكن أن نطلق عليهم الجوقة، والراقصين من يمكن أن نطلق عليهم الممثلين، على أن ثمة عادة من عادات الرقص الظاهرية انتشرت انتشارًا ملحوظًا وهي عادة استعمال الأقنعة، إننا لا نجد في المتاحف الأثنوجرافية **Anthological** شيئًا هو أكثر استرعاء للأنظار من الأقنعة ذات الألوان الصارخة التي كانت تستعمل في الطقوس الدينية[1].

[1] علي صابري، مرجع سابق، ص106.

أما عن القصة المسرحية فقد ذكر **روبرت أدموند** المؤرخ المسرحي وصفًا تخيليًا لمثل هذه النشأة التلقائية للقصة المسرحية، حين قرر أن رقصة القنص القائمة على حادثة قصصية حقيقية، أو مأثرة من المآثر الباهرة قد نشأت من إعادة سرد قصة هذه الحادثة حول نار المعسكر، ولو تصورنا ما كان يجري في العصر الحجري،عصر الكهوف والماموث، وتصوير المظلمات المائية فوق جدران الكهوف، وقد أمسى الليل، وجلس زعماء القبيلة معًا، وقد قتلوا أسدًا، وهاهو زعيم القبيلة يثب واقفًا ويقول:" لقد قتلت الأسد، أنا الذي قتلته، قصصت أثره فهجم عليّ فقذفته بحريتي فخر صريعًا "، ثم يبدأ في تمثيل المعركة إيقاعياً وسط أصوات الطبول، وتمثيله لخوفه من الأسد وهو يهاجمه، ثم ترديده لعبارات الشجاعة حين قتل الأسد، في هذه اللحظة تولد المسرحية بكل عناصرها المعروفة الآن، وإن كانت بغير تقنية على الإطلاق، وإن لم ننكر لعباس ابن فرناس فضل خياله المحلق في الطيران، فلا ننكر على الإنسان البدائي أنه الأب الأول للمسرح.

ولابد من القول بأن تلك الشعوب البدائية لم توف حقها في الدراسة، إما لندرة المعلومات، وإما لتواضع الأداء المسرحي قياسًا على ما تلا هؤلاء مباشرة.

نشأت الدراما "**المسرحية**" من الاحتفالات والأعياد الديونيزية، ومن الطقوس والرقصات والأناشيد التي كانت تُنشد، ومن المواكب التي كانت تقام تكريمًا لديونيز، وعبده شعب اليونان على أنه إله لهم فقط من دون الناس،

وكانوا يكرمونه في مهرجانات مفعمة بالبهجة وألوان من الشعائر الدينية المعربدة.[1]

ثم نسج حماة الدين أسطورة من أساطيرهم يعلنون بها مجيء ديونيز، وكان المكان المكرس لحفلات البسط هذه يسمى "مسرحًا" وأصبح بعض المحتفين بالآلهة يسمون "كهنة"، ثم أصبحوا يعرفون فيما بعد "بالممثلين"، وأصبح غيرهم ممن يتولون قيادة الإنشاد، والذين يمكنهم نظم أناشيد جديدة يسمون " الشعراء" ثم اتسعت اختصاصات الشعراء حتى أطلق عليهم آخر الأمر اسم "الكتاب المسرحيين"، كما أطلق اسم "الجمهور" أو "النظارة" على غير هؤلاء وهؤلاء ممن لا يطلبون شيئًا غير المشاركة في تمجيد ديونيز تمجيدًا عاطفيًا في حفلات تكريمه و الثناء عليه.

واتخذت الدراما لنفسها عنصرًا جديدًا مولدًا عن الحركة الراقصة، أما أين يقترب الرقص من المسرحية، ففي الميدان الّذي اقترب فيه أحد الأشخاص البدائيين ورقص رقصًا معبراً فيه عن انتصاره في معركة، مبينًا كيف تلصص حتى رأى عدوه، ثم كيف اصطدم به وحاربه يدًا بيد، ثم كيف كان يتفاداه، ثم كيف قتله وفصل رأسه عن جسمه، كان رقصه ذلك شديد القرب من المسرحية الصحيحة، أما الرقصات الغرامية الصامتة فتفاوت بين المشاهد الثنائية الرائعة وبين الاستعراضات التي قد تبدو من الاستعراضات غير المحتشمة.

[1] علي صابري، مرجع سابق، ص107.

وقد مارست جميع القبائل البدائية رقصات الحرب ممارسة فعلية، كما مارست رقصات الحب، فضلا عن الرقصات الدينية التي كانت تسود المجتمع الإغريقي وقتئذ.[1]

أما المسارح فتكاد تكون أمراً مجهولاً يصعب استنتاج آثاره إلا شيئا قليلا، والنصوص القديمة كافةً، وخلاصة مسرحيات الآلام، والرقصات البدائية، كل ذلك يؤكد حقيقة مؤداها أن أول مسرح كامل، وأول مسرحية قديمة باقية تقترن بمسرح مبني، وبطريقة في العرض، هو المسرح اليوناني.

2- تطور المسرح عبر العصور:

إن المسرح الإغريقي يعتبر مكانًا لأداء الطقس الديني غير المباشر عن طريق عرض الأساطير القديمة بشكل تمثيلي يستند أداء ممثل أو اثنين بشكل حركي وحواري مع الجوقة، وان تقيد حركة الممثل في المسرح الإغريقي بشكل أو بآخر أعطى الأولوية للخطابة على الحركة وبالتالي سيطرة اللغة اللفظية على اللغة غير اللفظية، فالإيماءة والحركة كانت محدودة وبسيطة وتعبير الوجه يختفي وراء القناع والمسرح الكبير ولا تسمح بالرؤية، وعلى هذا الأساس تصبح الوظيفة للصوت، حيث أداء الممثل الإغريقي كان خطابياً تدعمه حركة الجسد، بسب تقيده بالقناع والكعوب العالية والملابس الضخمة والمواضيع ذات التوجيهات القدسية.

[1] علي صابري، المرجع السابق، ص107.

يعتبر المسرح الإغريقي اللبنة الأولى لنشأة فن المسرح، فالدراما تنحدر من أصل واحد هو الأصل الإغريقي، و"أول سجل يدل على المسرح الإغريقي يعود إلى حوالي 532 قبل الميلاد"[1]، حين أجرت أثينا مسابقة للمأساة ونشأت تلك المسرحيات من احتفالات دينية والوثنية، كانت تقام في أثينا **Athéna** القديمة خلال موسم الحصاد وتمجيد لإله الطبيعة ديونيسوس"،[2] التي أفرزت بدايات المسرح حيث لعبت الجوقة دورًا مهمًا في طقوس عبادة ديونيزوس، ويقول نيتشه في هذا الصدد" إن التراجيديا لم تكن في الأصل سوى جوقة، ولاشيء غيرها"[3]، وهو يقر بأصل الدراما الحقيقي، ويبين دورها البارز في نشأة المسرح.

وفي تطوّر لاحق أصبحت الجوقة جزءًا أساسيًا في بنيّة التّراجيديا والدّراما السّاتسريّة والكوميديا، والدّليل على ذلك أنَّ كثيرًا من المسرحيات التي وصلتنا، تحمل في غالب الأحيان عناوين مرتبطة بالجوقة (عابدات باخوس، الضّفادع، الفنيقيّات،... الخ) ، فلكلّ جوقة مميّزاتها وأشكالها، سواء في الديثرامب الذي لم تكن فيه الجوقة مقنعة، ولم تكن ترتدي أزياء خاصّة ومميّزة، أو الدّراما السّاتيريّة، التّي ترتدي فيها الجوقة ملابس وأقنعة لتشخيص الكائنات

---

[1] علي صابري، المسرحية نشأتها ومراحل تطورها ودلائل تأخر العرب عنها، التراث الأدبي، السنة الثانية، العدد السادس، ص101.

[2] عمر الدسوقي، المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها، دار الفكر العربي، ط5، د.ت، ص07

[3] نيتشه مولد التراجيديا، تر: شاهر حسن عبيد، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، ط1 2008، ص178.

الأسطورية، التّي هي السّاتير والسّيلين، أو الكوميديا التي غالبًا ما تكون أقنعتها وأزياؤها مثيرة للسّخرية والهزل، بحسب الأحداث والمواقف، وصولاً إلى التّراجيديا التي تمثّل فيها الجوقة مجموعة من الشّخصيات المشتركة في الحدث، أو التّي تكون معنيّة به، وتتحدّد أقنعتها حسب طبيعة الشّخصيّات، أو الحركات المقدّمة من قبل الممثّلين".

حيث كانت تمارس حركات جسدية تشكل دلالات وإشارات بصرية ذات طابع ديني مؤثر بالمتلقي، والحركات الإيقاعية والوقفات التي تحاكي مواقف الشخصيات وإعمالها وفق الأسطورة الإغريقية التي كان يمثلها ممثل واحد، ثم الحوار بين الممثل وقائد الجوقة.

وجب للجوقة ملازمة الخشبة من بداية الحدث إلى نهايته، لتكون بذلك شاهدة على كلّ ما يحصل، فجعل المسرح الإغريقيّ مستقرًا على شكل هندسيّ واحد، يتّخذ هذه الثّنائيّة (مكان الممثّل ومكان الجوقة)، كان على المؤلّفين أن يأخذوا بعين الاعتبار هذه الثّنائيّة، بمعنى آخر، كانت البنية المعماريّة والهندسيّة للمسرح الإغريقي توجّه التّأليف المسرحي بقوّة لذا، كان من الضروريّ الحرص على تعاقب أداء الجوقة، وأداء الممثّلين، فحضورها أو غيابها، وصمتها، أو تدخّلها؛ هو الذي يجزّئ الحدث إلى عدد من المقاطع.

إنَّ ثنائيَّة المسرح الإغريقيّ القائمة على ثنائية (الممثّل/الجوقة)، وكذا على الفصل بين مكان الأداء التّمثيليّ والأداء الكوريغرافي، يتحقّق من خلالها تكامل الفرجة، فتمتزج كلّ أشكال الأداء: الغناء، والرّقص، والموسيقى، والتّمثيل

والخطاب، ليتحقّق مفهوم العرض المتكامل الّذي يمتّع بصر المتفرّج وسمعه على حدّ سواء.[1]

أمَّا المسرح الروماني مع بزوغ الإمبراطورية الرومانية واحتلالها لبلاد الإغريق، اطلع الرومان على معالم الثقافة الإغريقية وفنونها وأعجبوا بفن المسرح وقد حاول الرومان تقليد تصميمات المسارح الإغريقية في طريقة تشييدها كما أنَّهم أنشئوا مسارحهم على أرض مستوية وزخرفوها من الداخل والخارج لبيان الفخامة لغرض جذب النظر بعكس الإغريقي اللذين أنشئوا مسارحهم على سفوح التلال، وأهم خطوة تميز المسرح الروماني أنَّه يتكون من الحجارة وكان على شكل نصف دائري، وما يميز المسرح الروماني أنَّه يميل إلى المتعة المفرطة والقتل والعنف والتعطش للدماء والمصارعة والألعاب الرياضية والمسابقات حيث أنَّه يميل إلى الطابع الدنيوي وليس إلى الطابع الديني كما عند الإغريق وهذا بدوره عكس إمكانية الرومان على إقامة مسارحهم في أي مكان وليس من ضروري إقامته بجانب المعابد كما عند الإغريق، كما عرفت عند الرومان المناظر الثابتة التي توضح مثلا غابة أو قصر أو تماثيل وكانت مصنوعة من الخشب ومن ثم تطلى بطلاء معين.

كان الرومان "يتمتعون بذائقة فريدة للعروض المسرحية والدراما والميميات، ويمكن أن نلحظ هذا في ممارساتهم القانونية، مثل بدايات فن البانتوميم الذي يشوبه الإغواء، كما كان الرومان يتمتعون بروح مرحة لا سبيل

[1] نيتشه مولد التراجيديا، تر: شاهر حسن عبيد، مرجع سابق، ص178.

إلى إنكارها، ودرج القول إنَّهم أوَّل شعب مارس الرقص لأغراض خبيثة، حيث يُعد الرقص ممارسة مجتمعية عند الشعوب البدائية".[1]

وفي عام 264 ق.م وفدت من "إتروريا" ظاهرة مشؤومة للغاية، ألا وهي نزال المجالدة (عبدُ أو أسير يقاتل حتى الموت لإمتاع المشاهدين)، وقد تركت عادةُ نزال المجالدين أثرها في ولع الجمهور بارتياد المسرح، وكان أقدم مسرح روماني معروف في مدينة بومبي تمَّ إنشاؤه عام 80 ق.م"[2].

ولقد "تركت عادت نزال المجالدين أثرها في ولع الجمهور بارتياد المسارح وتُظهر التراجيديا الرومانية اهتمامًا بالأفكار والتفاصيل المخيفة، وكانت عروض الميمات تعرض على خشبة المسرح تنفيذًا واقعيًا لإعدام المجرمين الذين كانوا يُجلبون خصيصًا لهذا الغرض المسرحي".[3]

يعتبر عام 240 ق.م هو تاريخ ظهور المسرحية على نمط النماذج اليونانية في روما عندما عرضت أول مسرحية يونانية في الأعياد الرومانية **ludi Romani** مترجم بلغة اللاتينية قام بنقلها إلى اللاتينية ليفيوس أندرنيكوس **Andronicus livius** فهو بذلك "أول من قدم مسرحية على خشبة المسرح ذات حبكة (بدلا من عروض الساتورا القديمة)"،[4] وكان أول من اكتشف أن في روما جمهورًا للأدب اليوناني.

---

[1] زين العابدين سيد محمد وحاتم ربيع حسن، المسرح الروماني، بيروت، ط1، 2016، ص53.

[2] المرجع نفسه، ص53.

[3] المرجع نفسه، ص54.

[4] المرجع نفسه، ص61.

مسرح روما القديمة كان ضربًا مزدهرًا من الفنون، تنوع فيه أداء الأعياد لمسرح الشارع، الرقص العاري، والأكروبات، إلى العرض المسرحي لكوميديا المواقف للكاتب بلاوتوس التي كانت تحظى بقبول واسع، إلى النمط المتحذلق من التراجيديات ذات الكلمات العويصة من تأليف سنكا، وبالرغم من أن روما كان لديها تقليد محلي من الأداء، إلاَّ أن الثقافة الرومانية في القرن الثالث ق.م، كان له أثر عميق ومنشط على المسرح الروماني وشجعت تطوير الأدب اللاتيني لينتج أفضل نوعية من المسرحيات.

بالإضافة إلى المسرح الشرقي ففي الوقت الذي شهدت أوربا هذا الانحسار في التمثيل برز في الشرق معتمدًا بشكل جذري على الحركة والأداء الجسدي الذي ارتبط بطقوس الشعوب الشرقية وأساطيرها، مما أعطى حركة الجسد دلالات فكرية وجمالية لها خصوصية الطابع الشرقي، خصوصًا في الهند، والصين، واليابان، حيث ارتبطت تسمية (المسرح الإفريقي) بهذه البلدان الثلاث".[1]

تميزت المسارح الشرقية، سواء كانت هندية، صينية أو يابانية، بتطرفها الزخرفي الأنيق.

"يُمثلّ الفعل المسرحي فيها، من غير ديكور، وفوق مسرح عار"، "تكاد تكون جميع أنواع التعبير التمثيلي مقننة، وخاضعة لنظام منطقي معقلن:الحركات الأداءات الصامتة، الملابس، وهكذا، ففي المسرح الشرقي الذي

[1] محمد عباس حنتوش ألبو ثجيل، التمثيل في المسرح الشرقي، قسم الفنون المسرحية، جامعة بابل 13 ماي، 2011.

كان كل ما فيه رمزيًا، تحمل الحركات لغة صامتة احتفظت بها التقاليد القديمة، والأزياء التي ترتديها الشّخصيات تشير إلى معلومات وتفاصيل دقيقة، في حين أنَّ التمثيل في المسرح الصيني مقنن بالعديد من الصيغ المحفوظة عن ظهر قلب.

يوجد في المسرح الصيني، على سبيل المثال، خمسون صيغة معروفة مسبقًا لحركة اليدين، ثلاثون طريقة مختلفة للضحك، عدد لا يحصي من القواعد والأساليب الخاصة بحركة السيقان، الأقدام، الرأس، الجسد، وكذلك بالنسبة للصوت والإلقاء والغناء، إنَّ الحركة المسرحية نفسها أنيقة، لأنَّها خارجة من معطف الرقص القديم، وإذا قام الممثل بدورة على المسرح، فهذا يعني، أنَّه قد غير مكانه وإذا قام بالعديد من الدورات، فهذا يدل على أنَّه قد قام برحلة طويلة، المسرح الشرقي دائمًا على الفنون الأخرى:الموسيقى، الغناء، الرقص والبانتوميم.[1]

أمَّا فرق النمو الموسيقية تكونت من عشرات المغنين يتموضعون على يمين المسرح، ويقومون، شأنَّهم شأن المؤدين، بالتعبير عن الأحاسيس والانفعالات، أمَّا العازفون فيتموقعون في وسط الركح خلف المؤدين مشكلين بذلك جوقة صغيرة، وهم غالبًا ما يستعملون الناي المصنوع من الخيزران إضافة إلى الطبول، وتهدف المعزوفات إلى خلق أجواء تصور القطعة المسرحية، كما

[1] أحمد شرجي، التمثيل والممثل في المسرح الشرقي، 2018-2019.

أن موسيقى مسرح النمو تتميز بالبطء الشديد شأنها في ذلك شأن موسيقى "الكابوكي".

وتزامن مع تطور المسرح الشرقي، انتعاش الاهتمام بالمسرح في الغرب مجددًا منطلقًا من المكان الذي منع فيه، ألا وهي الكنيسة، أن مسرح عصر النهضة لم يقطع في نشأته مع الأصول الكلاسيكية للمسرح ولا مع تقاليد الدراما الدينية التي كرست عبر العصور الوسطى حين هيمنة الكنيسة على طبيعة الحياة الأوروبية، كما أنَّه لم يصرف ظهره لمسارح التغيير الاجتماعي، التي حملتها طبيعة الحياة الجديدة في هذا العصر، حيث بدأت الدراما تأخذ مسارها الطبيعي بتوجهها نحو قضايا المجتمع، وكل ما يتصل اتصالاً مباشرًا بحياة العامة.

ونضف إلى ذلك مسرح العصور الوسطى فهذا الأخير ترك في العصور الوسطى التراث اليوناني والروماني القديم حيث تميزت مسرحيات هذا العصر بطابع ديني حيث كانت الموضوعات آنذاك مستقاة من الكتاب المقدس **bible** وحياة المسيح ووالدته مريم العذراء وعرف نوع جديد في تلك الفترة هو مسرحية الأسرار **mystères Play** وكان هذا النوع ناتج عن رغبت رجال الدين في إبراز الشعائر الدينية المسيحية للعامة من الناس.

"وما كانت الجمهرة الشعب آنذاك أمية لا تقرأ، فكر رجال الكنيسة بتقريب قصص التوراة لأذهانهم بوضعها في صور تمثيلية، وهنا يبدأ ما يسمى في

تاريخ الأدب بتمثيل المعجزات وكان ذلك في نهاية القرن الثاني عشر وأوائل الثالث عشر".[1]

ثم أدخلت مواضيع جديدة على هذه المسرحيات الدينية كالأخلاق العدل والسلم والصدق والكذب...، وغيرها" من المواضيع ثم ما لبثت أن استقلت المسرحية الخلقية عن مسرحية المعجزة وذلك راجع للوعي آنذاك حيث أصبح باستطاعة الناس قراءة الكتب المقدسة كما شاع في أوروبا في العصور الوسطى المسرح الذي يعالج حياة الإنسان ومصيره بغرض المعركة بين الكبائر والفضائل السبع، لتمثيل حياة الإنسان ويستخدم فيه شخصيات رمزية لها".[2]

تميز التمثيل في القرون الوسطى بامتزاج الممثلين بالجمهور حيث يقدم الممثلون عروضهم في منصات أو مناطق تمثل أمكان خاصة وهذا يحدث في مسرحيات الأسرار (وهي امتداد للطقس المسيحي الذي يقدم بصيغة درامية) ومسرحيات المعجزات (وهي تعبير عن أفعال ومعجزات القديسين) وقد تقدم العروض في عربات تتوقف في أماكن عامة كالساحات وهذا يحدث في المسرحيات الأخلاقية، وهي مسرحيات تمثل الخير والشر في صراعها داخل روح الإنسان، ومسرحيات الفواصل أو الاستراحة، والتي تقدم في مدة اللهو المحصورة بين مسرحيتين أو بين جزئيين من أجزاء المسرحية الواحدة، كما شاركت النساء في التمثيل بين الحين والأخر في فرنسا وكان على الممثل تقديم

[1] عمر الدسوقي، المرجع السابق ص02.

[2] علي صابري، المرجع نفسه، 101

أكثر من دور مسرحي، كان التمثيل يتسم بالصفة الغنائية لذلك يحتاج إلى أصوات جيدة.

انتعشت الكوميديا في إيطاليا على أيدي ماكيافلي maqiavelle ومعاصريه اريستو Ariotso وارتينو Aretino إذ صوروا حياة العصر بقسوة وصراحة غير مألوفة آنذاك فارتينو يقول أنا لا أصور الناس كما يجب أن يكونوا بل كما هم في الحياة، وقد تكون هذه هي البداية الفعلية التي أوصلت المسرح إلى الواقعية والمسرح الحديث، أمَّا ماكيافلي فقد اهتم ببلورت أخلاقيات ومشاعر عصره فالغش والخديعة وسقوط الإنسان كلها أشياء عمل ماكيافلي على طرحها بطريقة فلسفية لتحمل بذلك مكانتها الفكرية في المحتوى الأدبي والدرامي في عصر النهضة.

إلاَّ أنَّ كوميديا (الايروديتا) وهو الاسم الذي أطلق على كوميديا هؤلاء الكتاب الثلاثة صاحبه ظهور لكوميديا من نوع أخر في ايطاليا الكوميديا دي لارتي التي من الشائع أنَّها بدأت في منتصف القرن السادس عشر وانتشرت لفترة تقارب المائتي عام في ايطاليا امتداد إلى شمال أوروبا، حيث تمتعت بشهرة متفاوتة بين الصفوف الشعبية وانتهاءً لاعتماد عروضها وتألقها في البلاطات الملكية.

في هذا الفن يرتكز التأثير الضاحك والمضحك بصورة خاصة على أداء الممثل لدوره على حركته الإيمائية وعلى عناصر مرتجلة، فاللغة خشنة ملونة، فعالة بفعل طابعها الشعبي، فكان الممثلون يستخدمون الأقنعة وهي أقنعة

شخصيات ثابتة نمطيوة ومشهورة في حينها مثل شخصية ماكوس (الشخص الغبي الأبله) وبابوس (العجوز المخبول) ودوسينوس (الأحدب) الخ، كان سكان القرى والريف يقومون بتمثيل هذه الشخصيات والقصص.

بعد خروج الممارسات التمثيلية خارج الكنيسة ظهر من كان يدرب الممثلين هذه الحرفة من حركات وإيماءات صوتية وجسدية وجميع مكملات الشخصية من أزياء وإكسسوارات وكذلك وضع المناظر من أجل المطابقة الشخصية، فكان الأداء الجسدي مطابقًا للأداء الحواري ومكملاً له.

من وسط هذا التحول في المسرح الغربي شهد القرن السادس عشر اهتمامًا كبيرًا بالجسد ودلالاته المعبرة، فقد اعتمد ممثلو الكوميديا ديلارتي في التعبير عن أفعالهم أساسًا على الجسد والحركة والإيماءة، ويلي ذلك الإلقاء الذي اعتمد على التلاعب بالطبقات الصوتية، والشيء المهم في كوميديا ديلارته هو أنَّ الممثل يظهر مهارته في الأداء لأنَّه يمثل شخصية معينة طوال حياته فبالتأكيد أنَّه يضيف إليها من ملاحظاته وخياله ونضجه المعرفي، وبالتالي سيبدع فيها، "كان الممثل يصنع دوره بنفسه، وكان هو وزملاؤه يرتجلون الأقوال مما تعيه ذاكرتهم من نتف الحوار من أحاديثهم التي أصبح لها فعلها بطول التجربة".[1]

أنَّ أنية الأداء التمثيلي في كوميديا ديلارته التي تعتمد الارتجال يتطلب من الممثل قدرات جسدية فائقة تمكنه من تحقيق التفاعل التواصلي بينه وبين

[1] شلدون تشيني، تاريخ المسرح في ثلاثة ألف سنة، تر:دريني خشبة، القاهرة، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، د.ت، 1963، ص326-327.

الممثل الأخر وما يطرأ على الأداء من تغيير نتيجة قبول أو اعتراض الجمهور، أي أنَّه يمتلك ممثل كوميديا ديلارته القدرة على التوقع والحكم والاستمرار على الأخذ والعطاء المستمر للكلام والإيماءة بين الممثلين، الأمر الذي يسمح للممثل بالتركيز والمراقبة لأفعال ونشاط الممثل الأخر، وإنَّ هذا الفعل الاتصالي يساعد كل الممثلين على امتلاك مقدرة الإنتاج الكلامي والحركي الخاص بآنية الفعل التمثيلي، فالفعل الأدائي هنا يبتعد عن التخطيط التقليدي المسبق، وهذا يجعل الممثل في امتحان مع الممثل الأخر، وأمام المتلقي، ولكي يصل إلى نجاح أداء الدور لابد أن يمتلك شمولية ثقافية وجسد مطواع ومرن يستطيع من خلالها إيصال رسالته الأدائية.

واستمرت حتى القرن الخامس عشر ميلادي حيث ظهرت ما يعرف بالمسرحية الكلاسيكية واستمرت حسب المتتبعين لمسار المسرح إلى غاية القرن الثامن عشر وقد "استمد المسرحيون أصولهم منها وأخضعوا المسرحية لتلك الأصول الفنية" التي شاعت في الحضارة اليونانية والرومانية القديمة آنذاك بالإضافة إلى الأسس التي سطرها أرسطو فيما يخص المسرح، "فاتجه فن المسرحية بعد ذلك نحو النثر، ثم انتشرت المسرحيات التاريخية التي كانت موضوعاتها متنوعة من الواقع الاجتماعي تعالج الحوادث التاريخية الحقيقية"،[1] و اشتهر هنا شكسبير بمسرحياته أهمها هنري الرابع وريتشارد الثالث.

[1] فطومة حمادي، تداولية الخطاب المسرحي عصفور من الشرق لتوفيق الحكيم أنموذجًا، الملتقى الدولي الخامس، سيمياء النص الأدبي، جامعة تبسة، ص588.

أمَّا فيما يخص مسرح عصر النهضة تأسست فيه بنى درامية ارتبطت ارتباطًا وثيقًا مع متطلبات البنى الاجتماعية التي سادت العصر مما جعل كتاب المسرح يبدون أكثر تباينًا في كتاباتهم عن كتاب المرحلة التي سبقت مرحله عصر النهضة، فالدراما بدأت تأخذ طريقها نحو المجتمع لتعالج قضاياه أو تقوم بطرحها، متلاحمة بذلك مع الناس البسطاء ومتداخلة في صلب المواضيع الحياتيه، ولقد كان المسرح الاليزابيثي في مرحلة ازدهاره الأولى نتاجًا شعبيًا حقيقيًّا ضرب فيه عرض الحائط كل النظريات ففي نشاط فرقة (الكلوب) التي كان شكسبير أحد أعضائها تجسد جوهر الممارسة العملية والمرونة والتغيير متوجها نحو التفاعل الحي مع الفكر الذي بدا يرتبط بحاجات المجتمع وتغيير الواقع الحياتي.

ارتبط مسرح شكسبير بعصر الملكة "اليزابات"، التي سمي العصر باسمها العظيم وتأثيرها على مناحي الحياة السياسية والاجتماعية والفكرية في بريطانيا، إذ سعت الملكة إلى محاربة هيمنة الكنيسة، وتحرير عقول الناس وطرق تفكيرهم، ففتحت بذلك أوسع أبواب المعرفة والابتكار، ما ساعد ظهور حركة نهضوية خلاقة، كان من أهم مظاهرها المسرح الشكسبيري.

لقد اقتضى التجديد في المسرحية، إنشاء فرق تمثيلية مستقلة عن رجال الدين والنقابات الصناعية، وكانت هذه الفرق في أول أمرها ملحقة بقصور الملوك والأمراء والنبلاء، ولم تكن الحكومة تسمح لفرقة تمثيلية بمباشرة عملها إلاَّ إذا انتسبت لواحد من هؤلاء، وكانت المسارح هي أبهاء القصور وأفنية الفنادق، ثم استقلت هذه الفرق فيما بعد في عهد الملكة إليزبيت في أواسط القرن

السابع عشر، وأنشئ أول مسرح حقيقي مستقل بذاته عام 1586م على مقربة من لندن، ونهض المسرح الإنجليزي بعد ذلك نهضته العظيمة على يد شكسبير.[1]

إنَّ التمثيل في القرن السابع عشر كان خطابيًا مضافًا له مقاطع من التمثيل الصامت، والممثل كان يقترب من الخطيب في منابر الوعظ وخلف منصات المحاكم، والممثل يلتزم بالأسلوب البلاغي، لذلك كان الممثل يهتم بإلقائه وتنظيمه وتقويمه وتصميمه وفقًا لذلك.

ظهر في انكلترا في هذه الفترة (وليم شكسبير) الذي طالب الممثل في مسرحية هاملت أن يقترب من الحقيقة في كلامه وحركاته، وكان الممثلون يرتدون ملابس عصرهم وبلدهم وليس ملابس المسرحية وبلدها وفي فرنسا نجد المؤلفين (موليير، جان راسين، بيير كورني) خير من مثل هذه المدة الزمنية.

ونضف إلى ذلك المسرح الحديث بحيث كانت مرحلة القرن الثامن عشر متمثلة فالإرهاصات الأولى للتجريب في العصر الحديث، وتميزت هذه المرحلة بتنوع نصوصها وأشكال عروضها معتمدة على الممثل الذي يعد وينسق ويشرف على العرض، فبرز "الممثل باعتباره الوسيلة الرابطة بين النص والمشاهد فكانت عدة معاهد ومقرات فنية لتلقين التمثيل"،[2] فشهد هذا القرن تطورًا في النظرة إلى

[1] رياض عصمت، المسرح في بريطانيا، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق–سوريا 2012، ط1، ص101.

[2] أحمد أمل، نظرية فن الإخراج المسرحي دراسة في إشكالية المفهوم، ج1، عين السبع، الدار البيضاء، ط1، 2009، ص25.

أداء دور الشخصية من الناحية الشكلية، ومن ناحية المضمون، أي شكل الشخصية ودوافعها الداخلية، وتعدد طرق فن التمثيل التي اهتمت بالأداء الخارجي للممثل فمنها ما اهتمت بصوت الممثل كالمدرسة (الصوتية) من دون العناية بالجسد وإمكانياته ومنها ما اهتمت بالجسد وخزينة من الحركات والإيماءات الجاهزة مثل (مدرسة الحركة البحتة والتمثيل الصامت) بحيث أصبح دور الكلمة ثانويًا، وعرف هذا القرن بأنَّه عصر الممثل.

كما وجدت طريقة (نظام الكليشه) وتعني تقديم مواقف جاهزة تعتمد على مواضيع قديمة وجديدة ومتنوعة يصل الممثل إلى اتقان أدائها بحيث تصبح نموذجًا يؤخذ به إذا ما تطلب مشهد توظيفها فيه لمطابقته لها، ثم ظهرت مدرسة (التشخيصية) والتي اهتمت الخارجية للممثل صوتًا وجسدًا دون الاهتمام بخياله.

المبحث الثاني: فن الإخراج وجماليات العرض المسرحي

يعتبر المسرح هو ذلك الفن الشامل وهو أيضًا يعتبر مرآة المجتمع من خلال الرسائل التي تؤدى الجمهور كما يعد الإخراج مصطلح حديث النشأة، وكان ظهوره مع النصف الثاني من القرن التاسع عشر ومنه سنتناول في هذا

المبحث أولاً (مصطلح الإخراج)، ثانيًا (مدارس الإخراج)، ثالثًا (جماليات العرض المسرحي)

1- مصطلح الإخراج:

يعد الإخراج مصطلح حديث النشأة "حديث النشأة إذ أنَّه لم يظهر إلاَّ في النصف الثاني من القرن التاسع عشر"،[1] حينما بدأ العاملون في الحقل المسرحي يدركون ضرورة الاعتماد على شخص يستطيع أن يمسك خيوط العرض المسرحي، وبالتالي يمكنه منح هذا العرض عناصر التناغم والتناسب والوحدة.

حيث أنَّه كان في المسرح اليوناني شخص يتولى القيام بأعباء بعض الوظائف وفي أغلب الأحيان هو المؤلف ويأتي ذلك الحقبة الرومانية والقرون الوسطى، ولقد ظهرت بعد هذه المراحل مجموعة جديدة من كتاب المسرح أمثال شكسبير موليير وراسين إلى أن ظهر (الألماني ساكس ماينجن **méinigeen saxe** أو جورج الثاني الذي كان سبب في الميلاد الحقيقي الكامل لفن المخرج بمعناه المعاصر).[2]

والإخراج المسرحي هو توظيف الوسائل المسرحية من ديكور وإضاءة وموسيقى وحركة على الخشبة بحيث يصبح هذا التعريف "نشاطًا تنسيقيا

[1] باتريس بافيس، قاموس المسرح، طبعة الاتحاد العام، باريس، 1977، ص77.

[2] يُنظر :سعد اردش، المخرج في المسرح المعاصر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت 1998، ص34.

ضمن زمان وفضاء الأداء التمثيلي والمشهدي بمختلف العناصر المشهدية المسؤولة عن أي عمل درامي".[1]

وبالتالي يمكننا القول بأنَّ المخرج هو ذلك العقل المدبر وتلك البصيرة الواعية لتحقيق هدفها في العرض المسرحي، ومنه فهو بهذه الصفة "يقود عمل أفراد المجموعات المشاركة في العرض موحيًا لهم بالمنهج والطريقة وبالأسلوب بحيث يحقق من خلال الوحدة الفنية للعمل الدرامي الهدف الأخير للعرض".[2]

هو الطريقة الوحيدة التي تجعل مجمل عناصر العرض المسرحي المختلفة والمتعددة منظمة ومنسجمة مع بعضها البعض، لتدخل ضمن رؤية فنية واحدة، وهذا لا يعني أنَّ الإخراج عملية تابعة للتأليف أو ترجمة له بل هو عملية فنية مستقلة بذاتها.

ومن مهام المخرج يمكننا إدراجها فيما يلي:

- تقوم على استخلاص الفكرة من وراء كل عبارة بالتحليل أو بالتفكيك.
- توجيه صوت الممثل ومشاعره لخدمة الفكرة التي استخلاصها من خلال إخراج نص مسرحي معين.
- توجيه حركة الممثل في اتجاه الفكرة المستخلصة من الحوار والعلاقات والدوافع مع مراعاة تناغم الحركة.

---

[1] فيليب لوربي، علاقة النص بالعرض، مجلة العمل الفني،العدد 3885،دار البيضاء، جويلية1988 ص71.

[2] يُنظر:سعد اردش، المخرج في المسرح المعاصر، المرجع السابق، ص14.

- إيجاد حلول لكل مشاكل التجسيد عن طريق التصوير والتحليل واستشارة المصممين والمساعدين للاستعانة بخبراتهم.[1]

ولكن الوظيفة الأساسية التي تقتضي على المخرج الجهد الأكبر في إعداد العرض المسرحي هي "اختيار مجموعة الممثلين الصالحين لتجسيد شخصيات المسرحية"،[2] أي تتوفر فيهم مواصفات الشخصيات.

والمخرج مطالب بأن يهضم بوجه خاص نظرية المسرح وتقنياته بحيث يكون قادرًا على استنباط تفسير معاصر مناسب النص الذي يتناوله تفسير يتلاءم مع القضايا الإنسانية التي يطرحها مجتمعه.

2- مدارس الإخراج:

لقد ظهرت مجموعة من المدارس الإخراجية، بحيث كان لكل واحدة منها منهجها ومبادئها وقواعدها التي تسلكها ونذكر منها:

أ- الإخراج في المسرح الطبيعي:

إنَّ المدرسة الطبيعية تسعى إلى جعل الشكل المسرحي سلسلة أي لا توجد فيه عوائق كي تقدم للجمهور.

والتكوين المسرحي ذو بساطة عالية وعمومية كما لا توجد عواطف ومعاناة أي تكون العناصر المسرحية ناتجة من الحياة "ولقد أراد الطبيعيون أن يضعوا الناس أمام الحقيقة التي فطروا عليها وصفًا صدقًا مكشوفًا لا لبس

[1] يُنظر: سعد اردش، المخرج في المسرح المعاصر، ص14.

[2] المرجع نفسه، ص15.

فيه... وصرحوا بأنَّ غرضهم من تصوير النص على هذا النحو هو أن يفهموا حقيقة النفس البشرية قبل أن يحاولوا إصلاحها".[1]

كما أنَّ المسرحي الحقيقي عند الطبيعيون هو الذي يقضي على الزيف أي إنَّ "الطبيعيين قللوا من أهمية العقدة إذ أنها اتصفت بالبساطة كما قللوا من الحركة وكذلك يقتصر في القطع الطويل والمنولوجات ويستخدم الحوار الطبيعي الذي يتبادله الممثلون، الحوار الخالي من التنميق الذي لا تربط بين أطرافه روابط الصنعة البلاغية، فهو حوار سائب كالذي يحدث بين الناس في حياتهم العامة ثم لا يرتبط بذروة الموضوع، لذا جاء الخطاب المسرحي قريبًا للهجات الدارجة، ويلجأ الطبيعيون إلى الإشارات عند التعبير عن الأحاسيس".[2]

كما نجد أنَّه من أهم المخرجين في هذه المدرسة أندريه أنطوان وكان مسرحه صورة طبق الأصل للواقع وهو صاحب نظرية الجدار الرابع التي تنص على احترام علاقة الممثل بالمتفرج من أجل خلق "مسرح الإيهام".

أمَّا بالنسبة للإخراج في المسرح الطبيعي فعلى المخرج أن يعي في ذهنه أن تكون حركة الممثلين حركة شبيهة بحركتهم في حياتهم العادية.

ب- الإخراج في المدرسة الواقعية:

[1] دربني خشبة، أشهر المذاهب المسرحية، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، المطبعة النموذجية، بيروت 1961، ص133.

[2] المرجع نفسه، ص123-124.

لقد أتت هذه المدرسة لعكس الحياة والعلاقات الاجتماعية، يظهر تطبيق الواقعية في المسرح عندما يحمل الفنان أفكار تقدم الإنسان وعرض حلول مشكلاته بشرط أن تكون هذه الحلول في صورة واقعية.

فالمؤلف يقوم بتصوير الحقيقة كما هي في الواقع ولا يقحم، "وأصل الكلمة باللاتينية **reails** الواقعية إحدى المراتب الفنية العالية من وجهة نظر الجمالية الماركسية لخدمتها الواقع الحي المعاش في عكس دقيق للأمور إذ يضفون المضمون أو الشكل بنعت الواقعية"،[1] وبالتالي فإنَّهم يعتبرونه نقل لحقائق المجتمع إذا فهو مواكب للعصر.

وأمَّا عن قضية الإخراج في الواقعية فيجب أن يكون المخرج على وعي تام بأنَّه يتعامل مع مادة مختارة إلى حد ما وقابلة للترتيب وهي في النهاية تحكي قصة وبهذا يتعامل المخرج مع مضمون المسرحية.

كما أنَّ المخرج في هذا المسرح عليه أن يوجه دائمًا الممثل نحو الأداء القائم على الاستبطان الداخلي لأنَّ الواقعية أقل ذاتية.

ومن رواد هذا الاتجاه نجد قستنطين ستانسلافسكي وساكس ما ينتجن وهذا الأخير كان (يتميز بالدقة التاريخية والأصالة الواقعية في التعبير المسرحي

[1] كمال عيد، فلسفة الأدب والفن، الدار العربية للكتاب، القاهرة، 1962، ص317.

ولاسيما في المسرحية التاريخية يوليوس قصير)،[1] والتي حاكى فيها القالب التاريخي الروماني على مستوى السينوغرافيا.

ج- الإخراج في المدرسة الرمزية:

إنَّ المدرسة الرمزية والتي تفسر الحياة إلاَّ عن طريق الرمز الذي يستخدم في كل العصور، فالرمزيون يعتقدون أن الحقبة التي يسعى إليها غيرهم إنما تكمن في أعماق الأشياء والتعبير عنها ينبغي أن يتم من خلال الرمز والإيحاء والتلميح، والرمزية " هي الإيحاء بموضوع معين من خلال الهيكل العام، والرمزية ترمي إلى تجنيد أفكار مجردة ورؤيتها في وقائع وشخصيات بغية تفسير الحقيقة النفسية، ويعتقد المسرح الرمزي في أساسياته على عناصر الإخراج المختلفة من إضاءة وموسيقى إيماءات حتى يمكنه أن يخلق الطقس النفسي الذي يخلقه الشعر الغنائي الرمزي بالوصف وتكوين الصورة الموحية".[2]

كما أنَّ الرمزية في المسرحية ضرب من ضروب الرومانسية أكثر شهرة وأقل استقلالاً من العاطفة، فالرمز موضوع أو عمل لا يقتصر على القيمة الذاتية وإنما يشمل القيمة الخارجية، كما أنَّ المؤلف الرمزي يحاول أن يبين سلسلة معاني أو قيم يشعر بأنَّه لا يستطيع أن يعبر عنها مقنعًا إلاَّ إذا سلك

[1] أحمد زكي، إخراج مسرحي، "الدراسة في عبقرية الإبداع"، الهيئة المصرية العامة للكتاب مصر 1989، ص27.

[2] فردميليت وجير الدينتلي، فن المسرحية، الترجمة:صديقي حطاب، مؤسسة فرانكلين للطباعة، بيروت 1922، ص395.

تلك المسالك القصيرة إلى مستويات عميقة من العواطف والوجدان، الرمزية ترمي الرغبة الشديدة في الهرب من الأمور المألوفة.[1]

والإخراج في مسرح بريخت ليست العملية قراءة نص وحركة وإلقاء وديكور وإضاءة وإنما هو "عملية مركبة توظف فيها كل عناصر الإخراج لإبراز كل المعاني الموجودة في النص وكل الفكر المراد قوله، بل وتحقيق أثر فكري وسياسي في الجماهير، وإن المخرج في هذا المسرح مضطر لأن يعتنق ما فيه من أفكار أو على الأقل مضطر لأن يتبع الناس الذين كتب من أجلهم المسرح".[2]

إذا فإنَّ الإخراج هو الأسلوب المناسب لتقديم الأعمال المسرحية من خلال جمع الكلمة والموسيقى والصورة.

د- الإخراج في المدرسة التعبيرية:

يعد المسرح التعبيري حركة ثورية ضد ما جاءت به مدرستين الطبيعية والتأثيرية وهي تهدف إلى تصوير أعماق النفس البشرية وإلى تجسيد مكونات العقل الباطن.

[1] إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار الشعب، مصر، د.ت، ص103-104.

[2] بتولد بريخت، دائرة الطباشير القفازية، ترجمة:ليلى جاد، مجلة السينما والمسرح، العدد58، 1962 ص48.

إنَّ الإنسان الحقيقي في نظر التعبيريين يمكن في أعماق ذاته لا في تلك المظاهر الحسية الخارجية، ومن أهم خصائص التعبيرية في مجال الإخراج نجد "تعدد المشاهد والمناظر ثم وجود شخصية رئيسية واحدة تعني أزمة نفسية حادة تتأثر بكل الاهتمامات... التمثيل مصحوب بالموسيقى والأصوات الرمزية، وقد تبدو كنص ممل وسخيف ولكنها إلى قدرات فائقة في الإخراج حتى يتحقق تجسيم الدخائل النفسية.[1]

هـ- الإخراج في المدرسة الملحمية:

ظهرت الملحمية في الساحة الفنية بوصفها أسلوبًا مسرحيًا مختلفًا عن الأساليب الأخرى وهي نوع من المسرح دعى إليه برتولدبريخت وأروبيسكاتور.

كما أطلق هذا الأسلوب بما يسمى بالملحمية وصفًا للقصص المسرحية "ولقد استعيرت لفظة الملحمية إلى المجال الدرامي لمعالجة مشكلة القطاع الاجتماعي العريض بدلاً من مشكلة الأفراد، وإنَّها لترتبط بالبناء الدرامي التقليدي بل تعتمد على السرد واللقطات اللامتماسكة ومطالبة المتفرج بالتيقظ ومواجهة القضية التي تدلي بها الشخوص المتكلمة على الخشبة".[2]

يتميز الأسلوب الملحمي بإشراك الجمهور بإشراك الجمهور بالحدث بوصفه حكما لما يجري "يستخدم المسرح استصدار أحكام من الجمهور قد تحول إلى هيئة تحكم الممثلين إلى مترافعين في قضية مسرح القضايا، التمثيل

[1] إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار الشعب، مصر، د.ت، ص145.

[2] إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، مرجع سابق، ص152.

فيها لا على تقمص الأدوار بل على العكس البعد عن الشخصيات الدرامية وتقديم الحوار والأحداث كما يقدم المحامي الأدلة والبراهين....وهذا هو التغريب أي اعتبار الممثل دائمًا نفسه غريبًا عن دوره".[1]

و-الإخراج في المدرسة التجريبية:

إنَّ التجريب يفترض وجود ملاحظة أو وصف وتجريب ومن بين مؤسسي هذا الأسلوب المخرج البريطاني بيتر بروك، ماي خورد.

إنَّ المواهب المتعددة لبيتر بروك جعلته من الأسماء البارزة والمهمة والمؤثرة في توجهات وأبعاد المسرح "حيث عمل مخرجًا وسينمائيًا وكاتبًا ومنظر طراز خاص ومعنيًا بالمسرح قديمه وحديثه وقد أصبح الحديث عن حياته وفنه بمثابة بقعة مضيئة في سيرة العطاء الفني".[2]

والإخراج في المسرح التجريبي يخفي الممثل لتظهر السينوغرافيا للعمل هي أقوى عضلات المخرج (فقد تكلفت الإضاءة والأقنعة والماكياج في إخفاء وجه الممثل وعندما يختفي وجهه معه الانفعال الإنساني وتقوم بقية أعضاء الجسد بالتعبير الذي يظل عملاً ميكانيكيًا على الرغم من وجود دلالات الجسد النفسية)،[3] ويتحول الممثل إلى مجرد آلة في العرض المسرحي وهنا وصف

---

[1] محمد منذور، الأدب ومذاهبه، دار النهضة، مصر للطباعة والنشر، مصر، د.ت، ص167-168.

[2] حسب الله يحي، أبعاج المسرح بيتر بروك، اشغال الفراغ في اللغة المسرحية، مجلة الموقف الثقافي العدد 24، العراق، 199، ص131.

[3] محمد اللامي، تجريب الإخراجي يجرد الممثل من أدواته، مجلة الشبكة العراقية، العدد59، العراق 2008، ص55.

للوضعية التي آلة إليها الممثل بالعبودية لأنَّه فقد مكانه حينما تراجعت قيمة النص.

ومن خلال ما سبق ذكره في تعداد المدارس المسرحية في إطار الإخراج، والتعرف عليها من جانب التعريف وأهم روادها وطرق الإخراج بها.

3- جماليات العرض المسرحي:

إنَّ لكل عرض مسرحي جمالياته التي تزيد من فعاليته ونشاطه ويتفرد به، وإن لكل العلامات الموجودة في المسرح أو العرض المسرحي هي معطى جمالي، وقد تكون علامات مرئية سمعية.

وجمالية المسرح الحديث لا تنظر إلى بنية النص ولا إلى طبيعة الأداء، وإنما تبحث عن رؤية لمخرج فمن خلل العرض تكتشف أشياء لا وجود لها في النص إضافة على ذلك، فإنَّ مسرح الطفل يهتم كثيرًا بكل ما يتعلق بالعرض ذلك لأنَّ الأطفال أكثر شيء يشد انتباههم هو كل شيء موجود على الخشبة.

ومن هنا سنحاول نتعرف على بعض جماليات العرض المسرحي ونبدأ بـ: الألوان أكثر شيء يتأثر به الأطفال ويجذبهم فيتجاوبون معها خاصة الألوان الزاهية فهم يحبون أيضًا الألوان المزركشة التي تفتح نفسيتهم وتجعلهم يستقبلون العرض بصدر رحب ولا يحبون الألوان الداكنة كالأسود والأزرق القاتم وغيرها وهي في نظرهم تخلق الحزن.

أمَّا بخصوص ما يثيره كل لون على النفس فنجد:

- اللون الأحمر: يدل على العنف والنار، الحب والدم.

- اللون البرتقالي: على الإثارة والقناعة.
- اللون الأزرق: الشعور بالأمل والخيال.
- اللون الأبيض: على البراءة، السلام.
- اللون الأسود: الحزن الكآبة، الندم.
- اللون البنفسجي: الشعور بالأنانية وحب الذات.
- اللون الأصفر: يدل على الغيرة.

ومن هنا فعلى المخرج أن يستخدم ذكائه وذلك باستعماله الألوان التي تجذب الطفل.

أمَّا فيما يخص الإضاءة التي هي "عبارة عن صورة من صور الطاقة بالتنقل عن طريق الشعاع"، فتؤدي هذه الأخيرة دور كبير في تشكيل الفضاء المسرحي كما يشترط أن تكون محببة ومعبرة حتى تتمكن من شد انتباه الطفل على كل ما هو فوق الخشبة، كما أنَّ لها قدرات فنية عالية لا يحدها مانع في إحداث الكثير من التأثيرات على أداء الممثل مما تعجز عنه أي وسيلة أخرى ومن الإمكانات الهامة التي تحققها على خشبة المسرح:

- **الإيهام بالزمن:** توفير أجواء الليل والنهار السعادة والحزن، الترقب والقلق عن طريق حسن توظيف ألوان إضاءة.
- **الإيهام بالمكان:** بمساعدة مخيلة الممثل وحسن استقبال الجمهور وتحقيق الإيهام.

- **الإيهام الدرامي:** مثلا إظهار عنصر الشر لشخصية تركز بشكل تدريجي عليها من الأسفل إلى الأعلى تحديد الشخصية المسرحية تستخدم مع ألوان محددة لتحقيق حالة ما للشخصية.[1]

ومن بين أنواع الإضاءة نجد:

- ✓ **الإضاءة المحددة:** تختص بتركيز شديد وكثافة عالية وتسقط على الممثل أو على مساحة معينة من الخشبة للفت الانتباه.
- ✓ **الإضاءة العامة:** تعم أرجاء الخشبة.
- ✓ **الإضاءة الأخرى:** هي مؤثرات ضوئية بخلاف الإضاءة الخاصة والمحددة لإبراز حدث ضمن مشاهدة مسرحية مثل غروب الشمس وغيرها.

ويبرز المخرج للإضاءة فكرته نتيجة حسن الاستخدام

وأمَّا الحركة فهي إحدى المكونات البصرية التي هي كذلك ترسم جمالية العرض المسرحي من خلال التشكيلات التي تخلقها كما أنَّها جزء من الخطاب المسرحي توافق الكلام أو تكون بديلة عنه ولها دورها الدلالي في التعبير عن أفعال وعواطف وانفعالات والحركة ترتبط ارتباطًا كليًا بحس الممثل وتعبيرات وجهه وأدائه"،[2] وعليه فالحركة تساعد في عملية الفهم أكثر من الكلام ومن بين مبادئها نجد:

---

[1] أحمد صقر، مسرح الطفل، دار المعرفة الجامعية، الكويت، 2004، ص125-126.

[2] يُنظر، طارق جمال الدين عطية، مدخل إلى مسرح الطفل، مؤسسة حورس الدولية، الإسكندرية الطبعة الثانية، 2004، ص85.

- توفير مبرر بكل حركة على خشبة المسرح.
- إذا تحرك الممثل من منطقة قوية إلى منطقة ضعيفة تكون الحركة ضعيفة
- أن تكون الحركة مع بداية الحوار إلاَّ في وجود مبرر أقوى من الحركة.
- طول الحركة يضعفها.
- أن تكون بداية حركة الشخصيات القوية من أعلى يسار حتى خروجها من أسفل اليمين.
- على الممثل أثناء الحركة أن يمر على زميله من الأمام وليس من الخلف.
- عند دخول الشخصيات إلى الخشبة التي تتكلم هي التي تدخل في البداية.[1]

ومنه سننتقل إلى الديكور الذي يعرف بأنَّه ذلك المنظر الذي يقال على خشبة المسرح وبأنَّه مجموعة من التركيبات الخاصة المصنوعة منى الخشب والقماش أو البلاستيك أو من خدمات أخرى لكي تعطي شكلا للمكان الواقعي أو الخيالي على ترابط إيحاءاته بمضمون النص، "فالمنظر هو الوحدة الفنية التي تعطي للعمل المسرحي قيمته الجمالية والدرامية".[2]

ومن بين مميزات الديكور هو اختصار الحوار وربط الأحداث بالواقع وتشكيل انطباع عن المسرح كما ينبغي على المخرج أن يختار مناظر جذابة في مسرحيات الأطفال ومن خصائصه أنَّه:

[1] يُنظر، حنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، مكتبة لبنان، بيروت، الطبعة الأولى، 1997 ص169.

[2] يُنظر :جمال محمد نواصرة، المرجع السابق، ص169.

- يحدد المعالم الخلقية من خلال تعريف المشاهد بما يجري على الخشبة من أحداث.
- نقل المعلومات المرورية للمشاهد حول المشهد المسرحي وطبيعة المكان وتحديد المركز الاجتماعي للأشخاص الموجودة فيه.
- الجو العم للمسرحية تحليل رموز المسرحية والتعرف على الجو فمثلاً اللون الأسود الذي يسيطر على المشهد يشعره بالخوف والهلع ويحكم عليه بالمخيف والعكس صحيح.
- وسط الإخراج فحسن استخدام الإخراج المسرحي بكل عناصره.[1]

وعليه فإنَّ المخرج إذا أحسن استخدام هذه العماصر السينوغرافية من ديكور وإضاءة وغيرها في مسرح الطفل فقد حقق هدفه خلال العرض.

[1] ، جمال محمد نواصرة، المرجع السابق، ص 129-130.

المبحث الثالث: الإخراج في مسرح الطفل

الإخراج في مسرح الطفل عملية وظيفية تنسقية وتقتضي لغة المشاهدين، رغبة في تعليمهم لغة المخرج وهذا الأمر يعني في معناه الواسع الاحترام لقدراتهم العقلية ومراعاتهم أثناء اختيار الطرق الفنية التي يجوز لها أن تتضمن مسرحية معينة، وبهذا فقد ارتأينا إلى تقسيم هذا المبحث إلى الإخراج المسرحي في العرض الموجه للطفل (أولاً)، والشروط الواجب توفرها في مخرج مسرح الطفل (ثانيًا)، أسس اختيار مسرحية الأطفال (ثالثًا)، ملامح الإخراج في مسرح الطفل (رابعًا)، إرشادات في الإخراج (خامسًا)

1- الإخراج المسرحي في العرض الموجه للطفل:

الإخراج في مسرح الأطفال هو ككل إخراج أخر ينبغي أن يجعل المسرحية أحد جزأي الحوار، والتجارب العقلية أو المرئية للمشاهدين هي الجزء الثاني المهم، وهذا الاندماج بين المسرحية والمشاهدين كعنصر متجاوب هو

التجربة التي يعود بها الطفل إلى بيته عندما تنتهي المسرحية، إذن فتكنيك الإخراج يقضي بأن تتكلم لغة المشاهدين أو أن تعلمهم لغة المخرج، والمخرج الجيد بالطبع هو الذي يقوم بالعملين معا في نفس الوقت ليضاعف من ضمان وصول الرسالة إلى جمهور.

إن تعليم لغة متفرجي مسرح الأطفال يعني معرفة الأطفال وتعليمهم لغة المخرج يعني احترام قدراتهم ومراعاتهم لدى اختيار الأساليب الفنية التي تصلح لمسرحية معينة".[1]

لم يعد الإخراج وبشكل خاص في مسرح الطفولة حرفة مهنية يجيد محترفها أو هاويها (كيفيات آلية يسير بواسطتها إخراج وإنتاج عرض مسرحي لمسرح الطفل بتدرجاته).

وكما يعتقد أنَّه أمر سهل ومبسط ذلك أننا عندما نقول:الإخراج تعني فعلاً الوعي–الفهم–الإدراك، إضافة توفر جوهر الاشتغالات البحثية في كشف البواطن والظواهر وتنظيمها وفق أنساق دراسي عارفة لعوالم الطفولة والفترة والشباب، وباجتهادات وجهود إبداعية لا تستهين بهذا العالم وفئاتها العمرية، كونها عوالم تخص الصغار، فهؤلاء هم سكان عوالم حافلة بالخيال والتصورات والرؤى التي تبلغ حد الدهشة.[2]

[1] جولد بيرج، مسرح الأطفال، فلسفة وطريقة، ترجمة جميلة كامل، القاهرة، 2005، ص172.

[2] رحيم هادي الشمخي، الإخراج المسرحي لمسرح الطفل، 4 جانفي2013، ص87.

لقد صار لزامًا أن يتصدى المخرج المشتغل في هذا المسرح لابتكار بصريات ممتعة مدهشة معبرة ومؤثرة تمامًا كابتكارات الطفولة الحيوية الساخنة، ولعل جوهر الاشتغالات المعينة وهنا في جهود وبحوث واجتهادات المخرج هو الخيال والمسرحية الخيالية القائمة على سعة هذا الخيال إلى عوالم لا تشكل الواقع، لكنها تتحدث عنه وتحمل مدلولات ورموز الواقع تتحدث عنه وتعرضه بحرية الخيال التي لا تحدها قوانين الواقع.

إنَّ الفهم العميق الذي يقدمه له لنا الكاتب "مارك توبين" والذي قدم عددت من روايات للأطفال ولمسرح الأطفال، ويقول:"أنَّ مسرح الطفل من أعظم ابتكارات في القرن العشرين، فحينما تبدأ الدروس رحلتها من مسرح الطفل فإنَّها لا تتوقف عند منتصف الطريق، بل تمضي إلى غايتها النبيلة".[1]

كما أنَّ المخرج في مسرح الأطفال يحمل المسؤولية الكبرى لإيصال العمل للمتفرجين، وقد يستطيع المرء أن يكتب للأطفال دون أن يفهمهم، أن يمثل لهم دون أن يحبهم، أن يدير مسرحهم دون أن يتصل بهم، ولكن المخرج هو همزة الوصل بين العمل الفني والمشاهدين.

ويجب أن يعرف مشاهديه، يقولون عن **دي كورجر تسكى** المخرج الفني للمسرح لتتجردا للأطفال الشهير أنَّه كان دائمًا يتكلم بجدية مع المتفرجين عندما يخرج، وهذه الصورة قد يكون من المفيد أن يتذكرها الإنسان.[2]

---

[1] المرجع نفسه، ص21.

[2] سعد اردش، المرجع السابق، ص36.

يجب على مخرج مسرح الأطفال، أن يؤمن بمسرح الأطفال ويكون متفهما للعملية التطورية، وله نظرة عميقة فيما يعجب الطفل، وإلى مقدرته ومحصوله اللغوي، ومقدار قوة تركيزه ومرحه، يجب أن يكون قادرًا على تقبل قسوة الطفل وتعاطفه، يجب أن يقرأ كتب الأطفال ويشاهد برامجهم لأنَّ كل هذا يكون خلفية مشاهديه الفنية، وهو أيضًا يجني فائدة ملاحظة الأطفال عند اللعب، فمنها يتعرف إلى الطريق الذي ينساب فيه خيالهم الشيء الأكيد الضروري هو احترام الكاتب للطفل وبيئته وإلاَّ فلن ينجح في جذب الطفل إلى الاشتراك في الحوار الذي ينبغي أن يقوم بين الطفل والمسرح.[1]

أمَّا من جهة الإخراج، فهو ككل إخراج مسرحي إذ يقتضي أن تتكلم لغة المشاهدين أو أن تعلمهم لغة المخرج، والمخرج الجيد بالطبع هو الذي يقوم بالعملين معًا في نفس الوقت ليضاعف من ضمان وصول الرسالة إلى مشاهديه.

2- الشروط الواجب توفرها في مخرج مسرح الطفل:

إنَّ أثار الكثير من الدارسين والنقاد بعض الشروط الواجب توافرها في مخرج مسرح الطفل، ذلك أنَّ ما يحتاجه مسرح الطفل يحتاجه أيضًا مسرح الكبار، لذا فلابد أن تراعي بعض الشروط والإمكانات في شخصية مخرج مسرح الطفل ألا وهي:

[1] المرجع نفسه، ص59.

أ- أن يتمتع بقدرة عالية في أن يرى العالم من خلال نظرة الطفل،[1] ذلك أن مسرح الأطفال بحاجة إلى مخرج يتمكن من الغوص في عوالم الطفل والانصهار في رؤاه والقدرة على استكشاف هذه العوالم، كيف هذا الطفل؟ وما الذي يبينه ويعيشه في العالم الخاص؟ وكيف يسعى ويخطط للتعبير عن هذا العالم؟ كل هذا يحققه المخرج إذا أحسن اختيار النص.

ب- قدرة المخرج على توحيد رؤيته مع مؤلف النص ليتمكن من إقناع الجمهور بما عرضه المؤلف خلال النص المسرحي، هنا ينجح المخرج في تحقيق التجربة الجمالية وإمتاع الجمهور والتأثير عليهم، كما يتمكن من إتمام أبعاد العملية الإبداعية طبقًا لطريقة صياغتها من قبل المؤلف، بحيث يتطابق أسلوب المخرج في تقديم المسرحية مع أسلوب صياغتها وفقًا لما أبدعه المؤلف لأن لكل نص مسرحي أسلوبه الخاص الذي لابد من أن يتوافق مع طريقة إخراجه، فالنص الذي صيغ بأسلوب واقعي لابد من أن يقدمه المخرج وفقًا لمعطيات الأسلوب الواقعي في الإخراج.

ج- أن يكون ذا شخصية قوية بحيث تؤهله للقيادة،[2] ذلك أن قدرات المخرج على إقناع كافة العاملين معه في هذا الإبداع تتوافق كثيرًا مع قدرات القائد في المعركة، والمحاضر في الجامعة، والخطيب في المسجد، فهي قدرات

---

[1] وينفريد وارد، مسرح الأطفال، تر :شاهين محمد الجوهري، مراجعة كامل يوسف، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، ص177.

[2] فهد عبد الله البياري، محاضرات في مسرح الأطفال، مطبعة الزهراء، عمان، 1986، ص103.

تمكنه من حسن الإقناع وتقديم الحجج والقرائن على خطته المقترحة عندما يكتمل شرط هام لابد من أن يتوافر في شخصية المخرج.

د-أن تكون مهاراته في توظيف العرض بكافة عناصره المتفرقة متحققة، حيث أنّ مهارات المخرج تتجلى في توظيف كل عنصر من عناصر العرض بطريقة تعبر عن مهاراته وحسن استخدامه، كما أن مهارة المخرج في توظيف الفنون المختلفة هي بلا شك أمر لازم لمخرج مسرحيات الأطفال، فالموسيقى والرقص وتناسق الألوان والرسم تسهم بنصيب في المسرح والمخرج الذي يعرف كيف يحسن استخدامها إلى حد أقصى يستطيع أن يقدم للمتفرجين الأطفال قسطًا وافرا من المتعة الفنية للارتقاء بالتذوق الجمالي لديهم.[1]

وهو ما يتجلى في قدرة المخرج على حسن استخدام العناصر السمعية والبصرية للعرض المسرحي دون أن يبالغ في بعضها على حسبا البعض الأخر، فمثلاً اعتماد المخرج على الرؤية البصرية جميل وسهل تقبله من قبل الأطفال له والعكس صحيح.

هـ- من بين الشروط التي يجب توافرها في المخرج بشكل عام ومخرج الأطفال بشكل خاص، قدرته على التركيز على القيم الواردة في النص المسرحي سواء كانت تعليمية أو تثقيفية أو جمالية، حيث أنَّ بعض مخرجي الأطفال الآدمي قد يركز على القيم الجمالية وينجح في إحداث أثار جمة

[1] محمد حامد أبو الخير، مسرح الطفل، المرجع السابق، ص85.

على جمهور الأطفال، لكنه كثيرًا ما ينسى أو يتناسى القيم التربوية أو التثقيفية.

و- ونضف إلى ذلك بعض الشروط الأخرى، رغبته الأكيدة الخالصة في إسعاد الأطفال، ولعل تحقيق هذا الشرط يرتبط ارتباطًا قويًا بمدى احترامه الصادق لعقول الأطفال، و"يعقب هذا الاحترام الاهتمام الصادق وسعادتهم ورفاهيتهم"،[1] دون أن يتحقق ذلك علل حساب إهماله لمتع الفكرية، كما أن نجاح المخرج في إدراك المتعة الحسية يجب أن لا يأتي على حساب المتعة العقلية وألا تحول المسرح إلى سيرك.

3- أسس اختيار مسرحية الأطفال:

إذا انتقلنا للحديث عن النص المسرحي فيمكننا أن نقول أن عملية الكتابة للطفل من الأمور الصعبة التي تواجه الكاتب المسرحي حيث أن هذه الشريحة ذات خصائص مميزة وحساسة.

إن مرحلة الطفولة تمتاز بخصائص نفسية واجتماعية معينة تحتم على الكاتب الأخذ بعين الاعتبار أثناء كتابته النصوص المسرحية الملائمة لها، ولذلك على الكاتب المسرحي مراعاة قدرات الطفل العقلية التي تتناسب مع مرحلته من أجل تنمية قدرات الذكاء والتفكير السليم والخيال الخلاق المبدع والأسلوب العلمي الذي يؤهله للتكييف مع واقعه ومجتمعه الذي يعيش فيه، كما أن للطفل حاجات وغرائز جسمية وروحية ينبغي تنميتها من خلال أعمال

[1] وينفريد وارد، مسرح الأطفال، تر:شاهين محمد الجوهري، المرجع السابق ، ص177.

مسرحية تعرض له، وبهذا يقول" مارك توين:"مسرح الطفل أقوى معلم للأخلاق، وخير دافع إلى السلوك الطيب، لأن دروسه لا تلقن بالكتب بطريقة مرهقة ، بل بالحركة المنظورة التي تبعث الحماس، إن كتب الأطفال لا يتعدى تأثيرها العقل وقلما تصل إليه بعد رحلتها الطويلة الباهتة ولكن حين تبدأ الدروس رحلتها من مسرح الطفل لا تتوقف في منتصف الطريق...بل تمشي إلى غايتها"[1].

ولاختيار مسرحية الأطفال يتوجب على المخرج أن يلتزم بمجموعة من القواعد الفنية والمتعارف علبها من طرف فقهاء المسرح، بالإضافة إلى وجوب إلمامه بأدب المسرح وتاريخه وغيرها من التفاصيل فبتوظيف موهبته سيقدم لنا بلا شك أعمالا درامية قد تهز مشاعر الجماهير عند عرضها على خشبة المسرح[2].

وعلى هذا يجب أن نحيط علماً بطبائع الأطفال الّذين نخرج لهم وأن نكون على وعي كامل بمراحل نموهم والخصائص السيكولوجية التي تميز كل مرحلة بالإضافة إلى درجة نموهم العلمي أو اللغوي، وإذا كان لنا أن نوجز أسس اختيار عمل مسرحي موجه للطفل في عبارات بسيطة قد يكون:

أ- أن تكون من الطراز الّذي يمنح العرائس حرية الحركة: (مشي، جري تحريك اليدين والساقين .....الخ)

[1] عروض محمد عوض، محاضرة جامعية بعنوان مسرح الطفل، جامعة اليرموك، الأردن 1989.

[2] رزق حسن عبد النبي، المسرح التعليمي للأطفال، مس، ص119.

ب- أن تكون مؤلفة من بضعة أسطر فقط، ينطقها كل الممثلين، فلا ينفرد أحد الممثلين بالكلام الطويل.

ج- أن تتناسب المسرحية مع المرحلة العمرية من حيث المضمون والملابس والإضاءة والمثيرات الصوتية والمناظر وغيرها...

د-أن لاحتوي المسرحية على مشاهد عنف أو قتل.

هـ- أن يقدم المضمون بصورة ايجابية، فيكون التركيز في سياق الأحداث على الإيجابيات دون السلبيات.[1]

4- ملامح الإخراج في مسرح الطفل

الإخراج عنصر حاسم في هذه المعادلة، لأن الإخراج المسرحي الجيد لا يكتب من خارج النص، ولكن من داخله، أي أ، يوجد لغته ومضمونه ومفرداته المنظورة والمسموعة من جوف المفردات اللفظية، حيث على المخرج أ، يكون ملماً بعلوم كثيرة تلزم عند تقديمه عملا للطفل، وقد تبين أنه لا يوجد فرق بين الإخراج المسرحي للطفل أو للكبار، وما يختلف هو الجمهور المتلقي، حيث يختلف المتلقي الصغير من حيث الملامح النفسية والخبرة الحياتية.[2]

إن مسرح الطفل لا بد وأن يكون أكثر واقعية، وعلى الكبار أن يقدموا رؤية للعالم تحث على إيقاظ التفاعل لدى الطفل لتمكن من مواجهة الواقع.

---

[1] أهمية مسرح الطفل في المدرسة، موقع عبد العليم مخصص بالتكنولوجيا الحديثة بوجه عام وبالإعلام، أولاتد نانت، 5ماي 2010

[2] لزينب عبد المنعم، مسرح ودراما الطفل، القاهرة /2017 ص،45.

ويذكر **ستانسلافسكي** أن هناك تشابه بين مسرح الأطفال ومسرح الكبار، غير أن الأول ينبغي أن يقدم بشكل أكثر جودة في الصنع.[1]

ومن ملامح إخراجه:

أ- اختيار النص الجيد، على المخرج حسن اختيار نصه بما بلائم المرحلة العمرية الموجه إليها، فأن كان المتلقي في المرحلة السنية فالقصص والتمثيليات التي تتكلم فيها الحيوانات والجمادات والقصص الخرافية والخيالية المثيرة تكون أنسب له أما مرحلة الطفولة المبكرة (من الولادة إلى 6سنوات) من الأحسن اختيار نصوص تخص القصص التي تقدم القدوة الحسنة، وتليه بعد ذلك مرحلة الطفولة المتوسطة (من 6 إلى 8 سنوات)، فعلى المخرج أن ينتقي نصوص القصص القريبة من الواقع وقصص المغامرات والرحلات والشجاعة وحتى القصص البوليسية، أمَّا المرحلة الأخيرة من الطفولة ألا وهي الطفولة المتأخرة من 8 سنوات إلى 12 سنة، فقصص المغامرة البطولة والنجاح في المشروعات والوصول إلى القيادة هي أنسب النصوص لها.

ويضل اختيار النص الهدف الرئيسي متكاملا مع ترابط الأهداف الثانوية، وأن ينهض الحوار بتحقيق وظائف نفعية بتطوير الحبكة والكشف عن أفكار

[1] زينب عبد المنعم، مسرح ودراما الطفل، المرجع السابق، ص46.

الشخصية من عواطف وطبائع مع الوظائف الغير النفعية مثل السمو الشاعري وقدرات الجذب، فيما العبارة القصيرة سهلة النطق، بسيطة التفسير والإدراك.

ب- على المخرج أن يكون ملما بالتمثيل، باليات تكنيك المسرح وميكانيكيته.

ج- رؤية العالم عبر نظرة الطفل كما يقول **وينفريد وارد** في كتابه مسرح الأطفال.

د-توفر وحدة المعالجة بين عناصر العرض:الموسيقى، الرقص، تناسق الألوان، أي فن الإخراج الذي يعني وضع كل عنصر في موضعه وإبرازه في اللحظة المناسبة بدل حشد كافة العناصر في أن واحد.

هـ- اختيار أسلوب الفانتازي الواقعي الفارسي أو غيرها في اتساق مع اتجاه العرض.

و- على الممثل أن يكون متسقًا مع السمات البدنية والنفسية والاجتماعية للشخصية بمعنى مرونة تعاطيه مع الشخصيات المتنوعة والامتناع عن أداء حركات عبثية زائدة، ما يشوش عليه عملية التلقي، ويفقد إمكانات سماع النطق خاصة عندما لا يكون واضح المخارج ولنلاحظ الفروق بين رسم الحركات وما تطلبها من مظهر بعينه...، وفي خطاب الممثل لا ينبغي أن يكلم الجمهور بـ:"يا أطفال" بل أفضلّ أن يخاطبهم يا أصدقاء أو ما شابهها، إذ هنا سيكون الطفل أقرب نفسيًا لتلقي العبارة من صديق أو زميل لا من وصي واعظ.

ز-دفع الطفل للمشاركة، في مسرح الطفل يؤدي دور الطفل بحالتين:

- كبير يؤدي الدور بارتداء ملابس الطفل، وهذا الأخير لا ينظر إلى عمر الممثل ولكن المهم هنا يكمن في درجة إقناع الممثل بالدور للمتلقي ما يتطلب عدم اكتفائه بمدرسة كوكلان التي تهتم بالتشخيص الخارجي، ولكن ينبغي أن يتمكن الممثل من إدراك العمق النفسي للشخصية، ليؤديها بطريقة مناسبة وإلا فقد ثقة التلقي وخسر إقناعه.
- الجمع بين الكبار والصغار في أداء الأدوار وهي الأكثر إقناعًا، مع الانتباه لأمور تمثيل الطفل وتأثير ذلك على دراسته وصحته فضلا عن إشكالية فهم الدور وأدائه بتقمص مناسب أو موفق.[1]

5- بعض الإرشادات في الإخراج لمسرح الطفل:

الإخراج المسرحي يعرف بكونه توظيف لكل العناصر المسرحية من ديكور، إضاءة، موسيقى، حركات الممثلين على الخشبة، وبهذا التعريف يمثل نشاطًا تنسيقيًا ضمن زمان وفضاء الأداء التمثيلي والمشهدي بمختلف العناصر المشهدية لأي عمل درامي، أو بمعنى أخر، يمكن أن يعرف فن الإخراج بعملية تجسيد النص المسرحي بواسطة العناصر السمعية والبصرية والحركية على خشبة المسرح".[2]

الاختلافات الحقيقية بين الإخراج الفني لمسرح الكبار والإخراج لمسرح الصغار يمكن مناقشتها كلها تقريبًا بفحص يعض المبادئ في الإخراج والأفكار

[1] أهمية مسرح الطفل في المدرسة، موقع عبد العليم مخصص بالتكنولوجيا الحديثة بوجه عام وبالإعلام أولاد نانت، 5ماي 2010.

[2] زينب عبد المنعم، مسرح ودراما الطفل، المرجع السابق، ص 46.

التالية مقصود منها أن توحي وأن تثير أفكارًا ولكنها ليست نهائية، وفيها نأمل أن نحدد اهتمام المخرج في مسرح الأطفال.[1]

هذه المبادئ سوف تحلل تحت رؤوس الموضوعات التالية:"الحقيقة العاطفية، الترجمة إلى صور مرئية، التنوع، توزيع الأدوار".

أ- الحقيقة العاطفية:

إنَّ مسرحية الأطفال يجب أن تخرج بطريقة تكون في متناول كل الأطفال، وهذا يعني أن منطق الكبار والصور الاجتماعية المركبة، وتعقيدات قصة المسرحية أمور ليست مرغوبة، ولا يعني هذا أن نفرط في تبسيط الأشياء، إنَّ أكبر الأخطاء في مسرح الأطفال التنازلي العاطفي، هناك فرق كبير بين اختيار المادة التي هي في إطار معارف الطفل وبين تبسيط الحياة لتوائم العقل الطفولي، أمَّا الأول فمسموح به وأمَّا الثاني فخطأ لأنَّ الأطفال شديدو الحساسية في استقبال المحتوى العاطفي للمسرحية.

فمن الضروري أن نتحكم في العواطف العارضة في المسرحية لأنَّ هذه تميل إلى تشتيت فهم الطفل وتشويش فهمه لهدف المسرحية".[2]

ب- التحويل إلى الصور المرئية:

[1] جولد بيرج، مسرح الأطفال فلسفة وطريقة، تر:جميلة كامل، القاهرة، ط1، 2005، ص173.

[2] ألكسندرين، أسس الإخراج المسرحي، ترجمة:سعدية غنيم، مراجعة محمد فتحي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1983، ص325.

ربما كان أكثر مخرجي مسرح الأطفال نجاحًا هو الشخص الذي يتفوق، في ترجمة النص إلى صور مرئية، إنَّ القدرة على ترجمة التجربة كلها إلى المسرحية صور مرئية تمامًا هي تجربة مفيدة في أي مسرح ولكنها في ميدان الأطفال أمر لا يقوم المسرح بدونه، وليس ثمة شك في أنَّه بالنسبة للطفل يكون أثر الصور المرئية في الرتبة الأولى من الأهمية ثم تليه كلمات المسرحية، فالطفل لديه قدرة كبيرة على الفهم الجيد للحالات العاطفية، ولعله أن يكون أمهر مما نتصور في استنباط الأشياء من وقائع التمثيل، على أن نقص تجاربه بجعله ضعيفًا نسبيًا في مجالات الوصول اللغوي والاستنتاج من الكلمات والحكم على الصراعات الإيديولوجية، وهو يعرض عن هذا بمزيد من الاعتماد على ما يفهمه مثل:العناصر المرئية بما فيها الديكور وهذا الاعتماد الكبير على المرئيات يزيد من أهمية المصمم في عملية تقل خطوط وشخصيات قصة المسرحية ويبلغ من اعتماد الطفل على المرئي عن المسرحية أنَّه يرفض أن يصدق بوجود شيء لا يراه، إنَّ مسؤوليات المخرج هي أن يضمن أم كل ما هو واجب الفهم من قبل المتفرجين قد ترجم بوضوح إلى مرئيات وأنَّ التعبير المرئي عن المسرحية لا يتعارض في أي من مواضيعه مع النص أو التقاليد المسرحية، ما نحتاج إليه هو لغة المرئيات، وعلى هذا فمن واجب المخرج ابتكار طريقة ليترجم هذه العالقات إلى رمز مرئي.[1]

ج- التنوع:

[1] ألكسندرين، أسس الإخراج المسرحي، المرجع السابق، ص351.

قد يكون التنوع هو بمثابة التوابل في الحياة بالنسبة للكبار، أمَّا بالنسبة للصغار فهو خبز الحياة، أنَّ قدرة الصغير على التركيز مع حبه الشديد غير المحدود للاستطلاع يجعلان من الجوهري له أن يبحث دائمًا عن مؤثرات جديدة، هذا بخصوص إذا كنا نقصد الطفل تحت سن العاشر أو الثانية عشرة، فهنا يصبح حتما على المخرج إيجاد طرق فنية لتغيير بؤرة الانتباه بطريقة سريعة في تتابع المناظر، أنَّ الطفل قد اعتاد أيضًا على رؤية البرامج المسرحية المحكومة بالكاميرا على التلفزيون، أن التغيير المستمر لزواياها وسرعة تتابع المناظر وحتى كثرة قطع البرامج يخلف أسلوبًا من المشاهدة يمنع الانتباه من أن يزيد مداه، ويجب على مسرح الأطفال أن يحارب هذه الظاهرة، فمثلاً استعمال المسرح الدائري أو مسرح ثلاثة أرباع يمكن أن يعين على إكفاء حاجة الأطفال للمنوعات، وأنَّ المتطلبات الفنية للمسرح المتنوع تتطلب عادة طريقة سينمائية لمشكلة تعذر الرؤية على بعض المتفرجين بسبب وجود حواجز أمامهم، والمرح المفتوح يوفر بؤرًا مختلفة لرؤية الطفل المشاهد وهو في وقت نفسه ما كان أكثر قربا من طبيعة اللعب.[1]

د- توزيع الأدوار:

من أجل الأهمية العظمى للتمثيل المرئي بالنسبة للطفل فإنَّ الكثير من المخرج يستجيبون لتحيزات الطفل، فنجد أن توزيعهم للأدوار وتعليماتهم للمصممين هي انسياق عبودي للنموذج المعروف، وبصفة عامة عامة فإتباع

[1] هارولد كليرمان، حول الإخراج المسرحي، ترجمة:ممدوح عدوان وعلي كنعان، دار دمشق للطباعة والصحافة والنشر، دمشق، 1988، ص81.

ما ينتظره المشاهدون يقود إلى تصورات نمطية توزعه على الأدوار التقليدية، النمط الرومانسي للأمير، الرجل السمين ذو الوجه الضاحك، الفتاة الجميلة الشقراء لسندريلا، هناك بالطبع بعض الفوائد لهذه الرؤية وهي أنها تكسب عطف المشاهدين في الحال، أمَّا بعض المخرجين فيفضلون إعطاء ممثلة حلوة دور الساحرة الشريرة أو هم يعطون دور البطل لممثل ودود متواضع، في رأيهم أن هذا يعلم الأطفال أن ينظروا إلى ما وراء المظهر الخارجي في حكمهم المستقبل على الغير.[1]

ورفض هجوم المدرسين عليهم ومحاولة تهذيب سلوكهم، كل هذه المشاكل ستثار داخل أي نشاط مدرسي".

هذه هي بعض التصورات التي أراها في شكل مبسط تلازم كل مرحلة من المراحل الدراسية والتي لا تختلف عن احتياجات كل مرحلة منها في احتياجات التقنية، ذلك أنَّه لن يكون هماك كمنهج محدد في مجال الإخراج يفرض في كل مرحلة من هذه المراحل ولكن ما يناسب كل مجموعة سيتم تنفيذه في مجال الإخراج.

[1] التروت كارل، الإخراج المسرحي، ترجمة:أمين سلامة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1980 ص241.

الفصل الثاني

دراسة تطبيقية للمسرحية

المبحث الأول: بطاقة فنية لمسرحية أنا وأخواتي

أنا وأخواتي ←عفريت في زجاجة

إنتاج: جمعية الفنون المسرحية النبراس لمدينة الجلفة.

اقتباس وإخراج، بن تومي خالد

الشخصيات: **الممثلين:**

- فادي – رقيات إبراهيم
- العفريت – بن علية إبراهيم
- فرح – حسان ماديا
- نبأ – ربيحي زينب

- **سينوغرافيا:** العيد عبد القادر
- **تغني موسيقى:** بن ربوح علي
- **الإضاءة:** بلواضح جلال

المبحث الثاني:التحليل النقدي للعرض المسرحي أنا وأخواتي

1/- تحليل النص:

أ- ملخص المسرحية:

تتكون المسرحية من أربعة مشاهد، شخصياتها هم: (فرح- فادي- نبأ والعفريت) حيث تدور الأحداث بين الكوخ وحديقته في نوعية من الخيال السحري والمسرحية باختصار تتحدث حول المغامرة التي خاضها الإخوة أثناء اللعب إذ وجدوا صندوق به زجاجة في حديقة الكوخ، والتي تحتوي على عفريت، إذ يمنح لكل من فادي وفرح أمنية جزاء لهما لمساعدته على الخروج، فترى أختهم الزجاجة وتلومهما على أخذ الأشياء بدون أذنها فيغضبا كل من فادي وفرح ويتمنى فادي بأن تدخل نبأ إلى الزجاجة لكن عن دون قصد وهنا تكون المفاجأة إذ يظهر العفريت ويحقق أمنية فادي، ومن شدة هلعه وخوفه من أبيه فكر باستغلال أمنية فرح المتبقية لإرجاع نبأ، ولسوء حظهما أن شروط الخروج من الزجاجة حسب قانونها أنَّه يتوجب على أحدهما بأن يحلا مكان أختهم، فمن شدة غرور فادي وحبه لنفسه أنَّه طلب من فرح تحمل خطأه لتضحي بنفسها لإنقاذ نبأ، فعندما تطلب من العفريت القيام بالمبادلة يستيقظ ضمير فادي ويوقف العفريت من أجل تحمل خطأ الذي ارتكبه، وهنا يدرك العفريت أنَّ فادي قد أحس بالذنب وأنَّه سوف يتحمل مسؤولية أخطائه فيتراجع هذا الأخير عن قراره ليعطي لهم درسًا أنَّ الأنانية والغيرة والغرور بين الإخوة تؤدي إلى شتات العائلة.

***مقدمة:** هي مسرحية أنا وأخواتي مقتبسة عن نص مسرحية (عفريت في زجاجة) لعمار سيف من طرف **الفنان خالد بن تومي**[*]، عرضت من قبل جمعية الفنون المسرحية النبراس لمدينة الجلفة.

تعتبر هذه المسرحية من الدراما التنشيطية التي تساهم في تنشيط فئة العمر المدرسي من الأطفال وعادة ما تستعمل هذه المسرحيات في دور الشباب والجمعيات الثقافية، وهي دراما تحفز على الإبداع وتنشيط التفكير وتثير الاهتمام، وتلعب دورًا هامًا في تكوين شخصية الطفل حسيًا وحركيًا ووجدانيًا في التواصل مع الآخرين والتفاعل مع المحيط.

وتعمل على إدماج فئة كبيرة من الأطفال المتطوعين من خلال كسر حاجز الخوف وزرع البهجة في النفس وعرس مبدأ العمل الجماعي والتأقلم مع الآخرين وهي تقنية كذلك تستعمل في تنشيط التعليم على غرار الدراما التعليمية للطفل.

إلاَّ أنها لا تخلو من عنصر الإيهام والتشويق الذي يحتاج إليه الطفل.

[*]- ولد الفنان خالد بن تومي في 14 جويلية 1987، وهو أحد مواليد ولاية تيارت، كما أنَّه يعتبر من أهم الشخصيات المسرحية وأشهرها، ومثل كذلك في مسرحيات منها الكنز المفقود، رأس المال، وحلة إلى الفضاء...والتي جعلته يحب عمله ويتعلق به أكثر، فقد تعدى الأمر إلى الإخراج المسرحي وقد أخرج مسرحيات عديدة منها:ساعي البريد، حديقة المهرجية، حديقة المواهب، أنا وأخواتي، وكما أنَّه يمتلك صداقة مع مخرجين وفنانين كبار، وخصوصًا طاقم عمله في جمعية الفنون المسرحية النبراس لمدينة الجلفة

بداية المسرحية افتتحت برقصات وأنغام موسيقية في كوليغرافيا متناغمة ومنسجمة لحن الأغنية كان خفيفًا ومنشط للأطفال، ملائم لسن العمر المدرسي، هذه التقنية في الدراما النشطة لجلب انتباه المتلقي الصغير لكي يشد انتباهه بكلمات مضبوطة وموجه له.

قرب يا ولد ويا بنيه إحنا فرقة عندنا فكرة

بنقدم مسرحية فيها معنى وفيها عبرة

قرب يا ولد ويا بنيه

فيه عندنا ترى قصة صغيرة جبناها من قرية بعيدة

لا تسرح وتكون في حيرة ركز فيها لأنَّها مفيدة

قصتنا فيها استفادة وفيها مغزي يا سادة

فيها معنى وفيها عبرة

قرب يا ولد ويا بنيه إحنا فرقة عندنا فكرة

بنقدم مسرحية فيها معنى وفيها عبرة.

جهز لي حالك واجهز ويا لجنبك لا دردش

واستمع بالقصة وركز لا تحكي عنا وتشوش

بهذه الأنغام والشعر الذي يشد انتباه الطفل ويدخله في القصة حيث بدأت المسرحية بعبارة (شوت) أي اسكت وانتبه وركز.

***فكرة المسرحية:** إن التضامن بين الإخوة هو سبيل بناء مجمع قوي، والأنانية والغيرة وحب النفس هي سبب تدهور العلاقات، تطرح المسرحية فكرة بسيطة وثيقة للغاية تستحق أن تقدم للأطفال، هي فكرة حب المحبة بين الإخوة وهي مغامرة الإخوة الأطفال أثناء اللعب وميولهم إلى حب الفضول والاقتراب إلى الأشياء بدون إذن أولياءهم، والتأكيد على روح التضامن لما له من دور في ارتقاء حياة الأطفال.

لجأ المؤلف في معالجته الدرامية لهذا الموضوع إلى الاعتماد على التلاقي بين الواقع والخيال دون أن يتملكه الخيال ويباعد بينه وبين الواقع، وهو ما مكنه من حسن تقديمه وطرح فكرته اعتمادًا على بنية درامية أسهم عن طريقها في طرح أفكاره بما تحمله من معاني أخلاقية راقية متقدمة هذا إلى جانب قدرته في توظيف الغناء والموسيقى في إطار جمالي غير مغالى فيه والتي جسدت بسهولة دون أن تصرف آلياتها الأطفال عن مشاهدتها.

***الحبكة (العقدة):** بالرغم من اشتمال المسرحية على مجموعة من الأحداث التي تدور بين الإخوة فإنَّ الأحداث جاءت مرتبة منذ البداية، لتتطور الأحداث بعد أن يجد فادي وفرح الزجاجة وتسجن أخاهم نبأ فيها، ليدركوا أنَّهم وقعوا في مأزق وتتأزم الأحداث بعد أن يعلن لهم العفريت أنَّه من أجل مساعدة أختهم على الخروج أنَّه سيضع أحدهما في مكانها، هنا تتأزم الأحداث وتتعقد ويعقب

ذلك الوصول إلى حل هذه الأزمة بعد أن يريد كل من فادي وفرح أن يحلا مكان نبأ في الزجاجة وتحمل ما فعلاه، هنا يتراجع العفريت هما كان يريد فعله ويعم الفرح بينهم.

وفق المؤلف في تزويد الأحداث المسرحية بحبكة جاءت متوافقة مع تطورها دون أن ينغلق كل حدث مسرحي على نفسه محققا بذلك ما يسمى بالأحداث الدائرية المغلقة التي تتكرر في كل مشهد على حده، بل أنَّه تخطى ذلك محققًا الصراع الدرامي النابغ من قلب الأحداث.

***الصراع:** إنَّ الصراع في مسرحية أنا وأخواتي يكاد يتحقق منذ البداية من المشهد الأول، حيث كان صراعًا متسلسلا تسللاً فنيًا، ويستطيع أن نرسخ ملامحه بسهولة نظرًا لوضع الأحداث وتطورها وتأزمها، فمنذ البداية تتضح معالم الصراع اللحظي بين شجار فادي وفرح على اللوحة الإلكترونية، لكنه يتراجع سريعًا لنتنقل إلى الصراع الحقيقي في المشهد الثاني بعد قيامهما بالحفر وحصولهما على الزجاجة، وبعد عنصر المفاجأة يزداد الصراع حدة وتطورًا بعد أن يخرج العفريت ويبدأ في تحقيق أمنية كل طفل، واحد يريد أن يصبح فراشة بألوان زاهية والأخر يريد أن يصبح حصان أبيض يطير في السماء، وهذا الانتقال من العالم الحقيقي الواقعي إلى عالم الخيال والمثل لتحقيق السعادة دون معوقة عواقبها.

***عنصر التشويق:** وصف المخرج والمؤلف عنصر التشويق مثل الخروج من الأكواخ والعثور على الصندوق (الزجاجة) في (ما بداخل الصندوق؟ !!) وأهم عنصر درامي يستهوي الأطفال وخيالهم كالألوان والرقص والغناء.

***الشخصيات:** إنَّ كتابة مسرحية الأطفال خاصة عندما تكون موجه للطفل يبقى السؤال المطروح ما ملامح وأبعاد هذه الشخصيات؟ هل من الممكن تحديد البعد المادي والاجتماعي أو النفسي لها؟ أم أننا نتعامل مع رموز محددة الأبعاد جملها المؤلف بأفكاره وترك المشاهد الصغير الحيرة في رصد أبعادها.

يكمن القول أنَّ الشخصيات لعبت دورًا هامًا في المسرحية، حيث أننا نرى أنَّها تجذب المشاهدين الصغار بما أنَّها تنتمي إلى الخيال السحري، وهو أكثر شيء محبب لهم مثل شخصية العفريت الذي تميز باستعمال حيلته على غادي وفرح التي انطلت عليهما.

أمَّا فادي وفرح هما إخوان توأمان ذكيان ونشطان لكن في بعض الأحيان يميلان إلى الغباء وهذه الصفة يتميزان بها لإعطاء المسرحية طابع خاص فيه نكهة من الضحك والمرح، والأخت الكبيرة نبأ هي شخصية الأخت المسؤولة.

إذًا فإنَّ الشخصيات يجب أن تكون متلائمة مع أقوالها وأفعالها وصفاتها، لأنَّ الطفل شديد الملاحظة خاصة عندما يعجب بها.

***الحوار:** كثيرًا ما نسأل عن طبيعة لغة الحوار في مسرحية للأطفال تنتمي لنوع من الخيال السحري، لكن عند القراءة المسرحية من الوهلة الأولى نلاحظ أأن

الحوارات كانت جد بسيطة ودرامية معبرة، فيها نوع من الأنانية وحب المغامرة لدى الأطفال.

اعتمد المؤلف من خلال تحليل النص على نوعين من اللغة في قراءة النص، وأعني:

أ- أ-لغة الحوار المقروءة والمسموعة المتمثلة في الحوار الذي يدور بين الشخصيات.

ب- ب-لغة الحوار الغير المقروءة المتمثلة في الجمل الواردة بين الأقواس والتي تسمى إرشادات مسرحية.

ج- فالنوع الأول، تأجح الحوار في طلب الأطفال من العفريت خروج نبأ من الزجاجة.

أمثلة على ذلك:

فرح: أنت أناني ومتسرع وتخمم غير في روحك بسبتك أختنا نبأ دخلت داخل الزجاجة.

فادي: فرح لازم نلقاو حل بأسرع وقت.

فرح: إيه حلها يا حلال المشاكل.

فادي: لو كان يعرف بابا رايح يعاقبني... فرح عاونيني... فرح متخلينيش وحدي... ركي تسمعي فيا.

فرح: اسكت وفكر معايا في حل.

فادي: حاضر... الحل؟... الحل؟... لقيتها يا أختي.

فرح: وش لقيت يا فهيم.

فادي: الحل... ما زالتنا أمنية... إلي هيا الأمنية نتاعك اتمناي ترجع نبأ وخلاص.

فرح: أنا دايما نتحمل أخطائك هذي المرة لا لا.

فادي: فرح فكري مليح فكري في والدينا هذي المرة مش على جالي على جال نبأ.

فرح: إيه بصح بشرط.

فادي: اشرطي كيما تحبي.

فرح:تعطيني **Tablette** تاعك نهار كامل.

فادي:نعطيها لك أسبوع كامل... اتمناي أنوا تخرج نبأ.

فرح:بصح راني عطشانة.

فادي: الحمد لله... وضرك قولي بصوت مرتفع نتمنى أنوا نبأ تخرج من الزجاجة.

فرح: نتمنى أنوا نبأ تخرج من الزجاجة.

فادي: لحظات وتخرج نبأ... ارتاحي

فرح: خرجت؟؟

فادي: اصبري شوية.

فرح: واش بيها طولت؟

فادي: أنت ديما قاصبة

فرح: وين راه عفريتك.

فادي: ها هو جاء العفريت، يا عفريت حققنا الأمنية وخرجنا نبأ.

كان الحوار تصاعديًا حتى نزل إلى الحل عند التفاوض مع العفريت من أجل تخليص نبأ بعد عزوف فادي عن قراراته ويعوذان الإخوة إلى طبيعتهما والخروج من المغامرة والعودة لأحضان أسرتهم لتناول الطعام بعد مناداة أبيهم، والخروج من عالم محفوف بالمخاطر والمغامرة واللامتناهية.

أمَّا عن لغة الحوار الغير المقروءة، فمنذ البادية ضمن المؤلف المنظر الوارد في المشهد الأول وصفًا وتحديدًا لمستويات المكان فقد عرقنا أنَّ الأحداث تدور في الكوخ وحديقته، ذلك بعد توارد الكثير من الإرشادات المسرحية بين قوسين، ومثال ذلك:

فادي يبحث داخل الكوخ عن جهازه ثم يخرج

يخرج الأخوان من الكوخ وهم يتنازعون على الجهاز

هذه الإشارات تحمل دلالات تقيد القارئ وكذا الممثل أو المخرج في الاستفادة منها باعتبارها دلالات تفيد كثيرًا في فهم النص وتفسيره، مثل:

تقوم فرح بالتسلل وإخافة فادي من وراء ظهره

فالذي يرسم خط على الأرض

فرح مشيرة بإصبعها

فرح تتكلم مع نفسها

تقوم بالاتكاء على فادي.

عندما نصل إلى المشهد الثاني والثالث والرابع، تنتقل الأحداث إلى الحديقة حيث يضمن المؤلف هذا المشهد ما يحدد طبيعة الأحداث ومستواها طوال المشاهد القادمة بأغنية العمل، ثم بعض الإرشادات الأخرى كذلك من بينها:

بينما فرح تغرس يتسلل فادي ويلعب

فادي يقوم بالنقر في المكان

تقوم فرح بالاستهزاء بفادي ثم يخرج صندوق من الحفرة

تخطف فرح الصندوق من فادي

يبدأن بفتح الزجاجة ثم يسمعان صوت نبأ قادمة فيذهبان إليها

تدخل نبأ للكوخ ويتأمران

خروج العفريت

يتقدم فادي بخوف ويتأكد منه

يهز العفريت برأسه وينظر للإخوان تحدث فوضى

العفريت يتفوه بلغة غريبة لا يفهمانها ويحاول إلى أن يجد لغتها

يبدأ الأخوان في التمني ويخرج العفريت خلسة

يدخل العفريت ويرمي غبار يتجمد فادي وفرح

يدخل الأخوان للكوخ ويدور حوار بينهما ويستمع العفريت للحوار

فادي يسرع للكوخ يحضر كوب ماء وتبقى فرح في تردد من التمني والتضحية بأمنيتها.

يستيقظ ضمير فادي ويؤنب نفسه على أخطاءه

يرمي العفريت غبار السحري ويخرج يتجمد الأخوان للحظة ثم يسمعان صوت نبأ يسرعان للزجاجة يخرجان رسالة تخرج نبأ من الكوخ يسرعان إليها يتحققان من سلامتها.

أغنية النهاية: من خلال هذه الإرشادات ندرك أننا أمام لغة مسرحية غير مقروء من قبل الشخصيات، أي أنَّها لا تمثل حوارًا مسرحيًا يدر بين الشخصيات إنما تعد إرشادات للقارئ والممثل حيث تسهم في تحديد دلالات

مسرحية لها تأثير في التعريف بما سوف يظهر مجسدًا على خشبة المسرح مشكلاً ومحققًا الفراغ المسرحي الذي تدور فيه الأحداث.

ب- عناصر الإخراج في العرض المسرحي: (أنا وأخواتي)

لم يعد من الممكن قراءة أي عرض بصري ثابت أو متحرك بمعزل عن سير آليات تكوينه سواء أكانت هذه الآليات منضوية تحت فعل الكتابة أو عملية حث المرسل إليه على استمرار ما يقوله النص، ولعلنا هنا نؤشر لكيفية معالجة النصوص إخراجيًا، حيث يقول كريستي ج.ف:"لكي نربي الممثل ليصبح فنانًا، لا يكفي أن تسلحه فقط بالتقنية وتلقنه طرائق الفن إنما ينبغي أن تحسن تربيته بوصفه إنسانًا وأن تساعده على أن يشكل شخصيته متكاملة وأن تعزز مواقف الجمالية والتقدمية بوصفه مواطنا"، والإشكالية القائمة بين المؤلف النص الأول والمؤلف الثاني والثالث والمتوالية العددية، لمؤلفي النص الواحد وإذا كان النص هو الأرضية التي يستند إليها العرض مضافًا إليه الرؤية الإخراجية بتحويل المفردات التجريدية إلى المحسوسات فإنَّه ما هو إلاَّ نسيج فضاءات ينبغي ملؤها، ذلك أن كفاية المتلقي ليست بالضرورة مساوية لكفاية الباث وأن تأويل أي نص إنما يعزى بشكل أساسي إلى عوامل تداولية، ولها التساؤل الذي يثيره هذا المعنى هو كيفية حدوث هذه التداولية ومن سيقوم بها وسيملأ هذه الفضاءات والفرجات في عملية العروض البصرية عمومًا والمسرحية منها على أوجه الخصوص؟

هل هو المخرج بوصفه المؤلف الثاني أم المشاهدين باعتبارهم المؤلف الثالث !

لعل مسرح الطفل ككل المسارح الموجودة على الساحة يحاول بالدرجة الأولى خلق الظاهرة المسرحية ذاتها في شكلها الخاص، وأن يضع المشاهدين في قلب عملية ذاتها وهنا يتمثل فعل التحرر الذي نقصده في العملية المسرحية والذي توجزه الذكورة نهاد صليحة في كتابها المسرح والحرية، حيث تطابق بين فعل التحرر المبني أساسًا على (موقف، جدل وتغيير)، فالمسرح يقدم للمشاهد موقفا إنسانيًا يتحاور بالضرورة مع السائد عند المشاهدين تجاه نفس الموقف، وحالة الجدل هذه تنتهي إلى تغيير وعي المتفرج، وهذا ما يحدث في المسرح يعالج قضية ما، إذ أنَّ مسرح الطفل يقدم الإنسان في موقف يلخص رؤية الفنان، هذا الموقف يتحاور مع شبيهه لدى المشاهد لينتج في النهاية حوارًا معه ويخرج المشاهد بوعي مغاير، وأيا كانت نتيجة الجدل، فهي تغير وتؤكد عملية التحرر التي يبنى عليها المسرح بشكل عام.

المبحث الثالث: التقنيات الفنية المتبعة في إخراج عرض (أنا وأخواتي)

كما سبق وأن ذكرنا فيما سبق، إلى أنَّ مهمة المخرج الأولى هي جعل النص المسرحي المكتوب عملا حيا فوق المنصة، فهو يختار الممثلين والديكور والإكسسوارات ويصمم الإضاءة والضلال ويرتب حركة الممثلين فوق المنصة بحيث تبرز هذه الحركة المسرحية ومعانيها وهو بالنسبة للممثلين كقائد الأوركسترا الذي يحرص على ضبط طبقات الصوت ودرجات الانفعال حيث يعبرون جماعة على النص المسرحي في حدود فهم المسرحية وتفسير معانيها ومراميها وما تنطوي عليه من أفكار فلسفية.

كما أكدنا أنَّه مسؤول عن إبلاغ المشاهد هذا الفهم وهذا التفسير مستخدما في ذلك إمكانيته من ممثلين وديكور... الخ، فهو المدرك لما تنطوي عليه المسرحية من المعاني ثم يترجمها إلى لغة المسرح التي لا تقوم على أدوات هي (الكلمات) وإنما أدواتها الأشياء الملموسة ودرجة الإضاءة وإيقاع في الحركة، ولعل المشاهد العادي لا يستطيع رؤية جهد المخرج بوضوح، أمَّا المشاهد المتمرس فهو يحظى بمتعة أعظم بكثير من العادي في نقس العمل المسرحي باستعداده لتلقي وتذوق أفكار المخرج.

وفي جميع الأحوال فعلى المخرج أن يجاهد لبلوغ هذا المثل إذا أراد أن ينجز عمله على الوجه الأكمل ويستخلص من الممثلين عملاً فنيًا مرضيًا للغاية.[1]

كما أنَّ مقومات العرض المسرحي لا حصر لها فهي تتألف ظاهريًا من:" ممثلين، ديكور، إضاءة، إكسسوارات والموسيقى".

وما قلنا إذًا فالمخرج كان وروحه الفنية وراء هذه المقومات فإن الحركة الخفية التي تتخايل فوق المنصة تتضح بفضل الإيقاع السريع أو البطء، كما تظهر معه حركة الممثلين وتغيرات الضوء وإيحاء الديكور وحتى سرعة أو بطء نزول الستار في ختام الفصل أو المسرحية.

1- الأداء التمثيلي:

[1] كونراد كورتر، الإخراج المسرحي، ترجمة:رافت اخنوخ الدويري، سلسلة الألف كتاب، دار النهضة العربية المصرية، د.ط، 1992، ص12.

الممثل هو الركيزة الأساسية للعرض المسرحي وهو نقل للأفكار وموصل للمشاعر ويستطيع نقل العرض من الفشل إلى النجاح أو العكس، وقد حصل الممثل على مكانة بارزة في تاريخ المسرح، لأننا نستطيع الاستغناء عن أي عنصر في العرض باستثناء الممثل، فكما يقال: يكفي أن يكون لدينا ممثل ومكان ليتكون لنا عرض مسرحي بكل المقاييس، والممثل هو الذي يجب أن يحصل على تدريب مستمر لتحسين أدواته وثقافته ومعارفه المسرحية.

لعل مهمة الفن الأصيل كما يردد الكثير من الدارسين في الفن التمثيلي نكمن في خلق الممثل للشخصية المسرحية وتكوينه لها بحيث ترتبط ارتباطًا وثيقًا مع مختلف الشخصيات المحيطة لتكشف عنها وتنكشف عبر الاتصال معها.

لقد سعى المخرج إلى محاولة التعبير عن المغزى الذي تحمل المسرحية بين طياتها كما سعى الممثلون إلى الرغبة في التأثير على المشاهدين الصغار بتلك المغامرة حيث خلق الانسجام والتناغم بين في العلاقة بين الممثلين والمخرج هذا الانسجام لو لم يكن موجودًا لما تحققت تلك الانتصارات الإبداعية والإحساس بسعادة الخلق الفني، فقد سعى المخرج إلى محاولة استعراض هذا الفن بجميع أبعاده والممثلون كذلك حاولوا أن يضفوا في هذا العرض أبعاد تشكيلية سمعية وبصرية، فالممثل يعي تمامًا كل لحظة من لحظات وجوده على المسرح، لأنَّه في كل لحظة منوط به أن ينقل إلى المشاهد الصغيرة سواء فكرة ومغزى وبشخصيته يحاول كسر المدرك والمألوف فجاذبية الممثل تتمثل على

أساس ما يمثله من أفكار وهو ما حاول أن يطبقه المخرج إذ عمل على إحداث التوافق تام في الفعل الدرامي مع الأفعال الأخرى.

فمن أجل هذا يجب عى المخرج مسرح الطفل أن ينطوي قلبه على حب عظيم للأطفال، وأن تكون لديه نظرة حوله يجب أن يناضل في سبيل هذه الأطفال.

لقد كانت مهمة البطل في هذا العرض المسرحي رفيعة للغاية، لأنَّ اختيار المخرج للمسرحية وتفسيره الفني لها كشف المشاهدة الصغيرة عبرة، بل حاول كل من المخرج والممثل إعطاء فكرة في شكل قصة مسرحية فيها مغزى.

والحقيقة التي لا يمكن نكرها تتمثل في كون ممثلي فرقة نبراس الجلفة من خلال هذا العرض قد حاولوا بكل ما أوتوا من قوة، إذ قدموا أداء يستوعب بشكل عام خصوصية العرض بوجود عقدة محكمة ينبع منها الحدث المسرحي ويتطور.

2- دراسة سينوغرافية لمسرحية أنا وأخواتي:

أ- **الإضاءة:** الإضاءة كونها أهم عنصر يعتمد عليها في تصميم المناظر من خلال أنواعها، فهي تمنح التصميم المرئي طبيعة متميزة، فضلاً عن دورها التعبيري عن عنصري المكان والزمان اللذان تجري فيه أحداث المسرحية.[1]

[1] نبيل راغب، فن العرض المسرحي، مكتبة لبنان، الدار المصرية للنشر وترجمة لونجمان، ط1 1996، ص183.

كما أنَّ الإضاءة في مسرح الطفل تبعث فيه الشعور بالارتياح والمرح، فمهندس الإضاءة يستطيع أن يشكل عدة خدع التي تنمي ذكاء الطفل، فيقدر من خلالها الرؤية المادة المكشوفة في الخشبة أي منظر من المناظر التي يرى الطفل في حياته الواقعية.[1]

تعتبر الإضاءة في الميدان المسرحي من العوامل الأساسية في تشكيل الصورة العامة للعرض المسرحي، بتركيز الضوء على الممثلين أو أجزاء الديكور والإكسسوارات والأثاث الموجودة على خشبة المسرح فتشد بذلك أنظار المشاهدين وتساعد على إفصاح الزمان والمكان.

وللإضاءة دور كبير في إكمال الصورة المسرحية أي استعمال الأضواء في توضيح من خلال الأجهزة الكهربائية المستخدمة في توضيح ألوان الملابس والديكور وملحقاته حتى نتوصل في النهاية إلى صورة فنية.[2]

فهي تساهم في خلق فضاءات مسرحية متنوعة من خلال توظيف النور والضلال، ففي بداية المسرحية كانت الألوان الصفراء وسبوت (**SPOT**) تحت الممثل لإبرازه واستعملت إضاءة خلف الخشبة، أمَّا الإضاءة الصفراء استعملت لتسليط الضوء على الإكسسوارات والديكور، أمَّا الزرقاء استعملت عند تأجج الصراع لتنقلنا إلى خيال واسع، وتساعد الإضاءة كذلك على إخفاء بعض

[1] غالم نقاش، مسرح الطفل، دراسة في الأشكال والمضامين، أطروحة دكتوراه، جامعة وهران 2010-2011، ص285.

[2] عثمان عبد المعطي عثمان، عناصر الرؤية عند المخرج المسرحي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1996، ص170.

العناصر باستعمال تقنيات تقليل الضوء (الإنارة الخافتة) وهناك اضاءات حارة (**Warm color**) وتوجد أيضًا اضاءات باردت (**Cold color**) في مسرحية أنا وأخواتي، استعملت الإضاءة الباردة لاستطاعة ظهور الألوان والأزهار والديكور الطبيعي من لوحات طبيعية والكوخ، إلاَّ في بعض المشاهد أثناء الذروة استخدمت إنارة زرقاء حارة تميل إلى القاتم للتأثير في نفسية الأطفال على حسب الحالات والأحداث الدرامية ولخلق جو ملائم لمشهد (**Atmopher**)

ب- الديكور: يعد الديكور من أهم المكونات التقنية التي تجعل العرض الدرامي غنيًات بالفرجة الجمالية والفنية حسب نص المؤلف ورؤية المخرج.

فهو ليس فنا مفردًا بذاته، ولكنه فن يتعايش مع الفنون الأخرى كالموسيقى والتصوير والإضاءة والتمثيل لخدمة النص المسرحي.[1]

يعد الديكور قطعة أساسية في العرض المسرحي كون مسرح الطفل يعتمد بدوره على الديكور وله مكانة خاصة ومهمة ودور فعال في إحداث التواصل من خلال تنوع المناظر والتصاميم في الفضاء المسرحي.

ومن الضروري التنوع في التصاميم والمناظر بشكل مدروس في الفضاء المسرحي من أجل إتاحة سهولة الإخراج، مع العلم أن الديكور يستمد كناية من بقية الفنون.[2]

---

[1] عقيل مهدي يوسف، صنعة المسرح، دار كندي للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 1994، ص87.

[2] مصطفى جميلة زقاي، شعرية المشهد في المسرح الطفولي المغاربي، رسالة دكتوراه، قسم الفنون الدرامية، جامعة وهران، 2008، ص60..

فديكور مسرح الطفل يجب أن يكون مجهزًا وفق طبيعة النص، فيعتبر بذلك فنًا حديثًا لفئة الأطفال عند توظيفه بالشكل المناسب.

نلاحظ أن مسرحية أنا وأخواتي كانت مسرحية هادفة امتازت بموضوع جيد وسينوغرافيا العرض كشفت الموضوع بمقارنة تشكيله عبر أداء التشكيلات الجسدية والإضاءات والأزياء، فكان ترابط وانسجام بين هاته العناصر في العرض.

كان الديكور عبارة عن كوخ وحديقته به شتى أنواع الأزهار والنباتات كون الأطفال يحبون الطبيعة، ألفتت انتباههم.

الديكور بسيط ومنظم يساعد الطفل على فهم المسرحية، يوصل المنظر ما قد يعجز عنه الحوار.

ج- **الملابس والإكسسوارات:** تنقل لنا الملابس معلومات وأفكار ورموز عديدة أثناء العرض المسرحي وهي تحديد أجواء المسرحية من حيث المكان والزمان، وليس من المطلوب أن تكون الملابس جميلة أو قبيحة لكن المطلوب منها أن تتفق مع الشخصية وتظهرها وتبين مميزاتها فلها دور كبير وهام في دلالة على الحالة النفسية للشخصية.

ففي المسرحية كانت الملابس على حسب الشخصيات من حيث اللون، فشخصية فرح لباسها أبيض يتخلله الوردي للإيحاء على طيبة القلب، أمَّا فادي

اختلطت ملابسه على الحب والأنانية في بعض الأحيان، أمَّا العفريت فملابسه تدل على الحيلة والمكر.

توفر الإكسسوارات طاقات تعبيرية جد هامة في حقل التواصل ضمن الخطاب المسرحي يستعملها ممثلون وبتسعين بها المخرج للكشف والتعريف بأبعاد العرض المسرحي في زمانه ومكانه، وغالبًا ما يتضمن العرض المسرحي الكثير من إكسسوار واحد.[1]

ففي مسرحية أنا وأخواتي نجد بعض الإكسسوارات، كالتلابلات والصندوق والزجاجة التي وجدها فادي وفرح فهو فهما يزيدا العرض تشويق والإثارة.

لقد عمد مخرج المسرحية إلى عدم الإكثار من الإكسسوارات حتى يتسنى للممثل أن يشخص أدواره من خلال لغة جسده.

د-**الكوريغرافيا وحركات الجسم:** جاءت حركات الممثلين مضبوطة ومتناسقة، ولعل تدربهم على الخشبة جعلهم متمرنين ومرئيين لأنَّ شخصيات الأطفال تتطلب مرونة في الأداء وحركات خفيفة ورقصات على الخشبة (طبيعة الطفل حسي حركي)، وهذا ما شاهدناه في المشاهد الأربعة، وكما كان تصميم الرقصات مضبوط مصاحب للأغنية المسجلة.

[1] منصوري لخضر، تجربة الإخراج المسرحي عند عبد القادر علولة، منشورات مخبر أرقصة المسرح جامعة وهران، ط1، 2011، ص52

وجاءت الحركات مدروسة ومتناغمة وفق الحورارات وأعطتها مدلولا وتعبيرًا تواصليًا على الخشبة لتقريب الفكرة إلى ذهن المشاهد الصغير بكل إبداع فني وبراعة في التعبير الجسدي الموحى.

هـ- **الموسيقى والمؤثرات الصوتية:** تعد أهم مكون أساسي في تفعيل العرض المسرحي، فالموسيقى تساهم في خلق تواصل فني وجمالي بين الممثل والمتلقي.

استعمل المخرج مؤثرات موسيقية وصوتية مضبوطة، أمَّا الأغاني فجاءت بتقنية **play back** مسجلة بأصوات وجودة عالية إلاَّ أنها كانت صاخبة نوعًا ما في البداية.

استخدمت الموسيقى في مسرحية أنا وأخواتي في بداية المسرحية، (قرب يا ولد ويا بنيه إحنا فرقة عندنا فكره، بنقدم مسرحية فيها معنى وفيها عبرة، قرب يا ولد ويا بنيه، فيه عندنا ترى قصة صغيرة جبناها من قرية بعيدة...".

أمَّا المشهد الثاني كانت موسيقى وغناء، أغنية العمل، (يدا بيد نبني ونبني ونسعد بما سوف نجني ونعني صوتي ولحني ونور الحب كركب جمالاً يدا بيد نبني ونبني ونسعد بما سوف نجني ونعني صوتي ولحني ونور الحب كركب جمالاً...).

وفي الأخير عند قراءة الرسالة التي تركها لهما العفريت في النهاية.

كانت حقًا موسيقى مؤثرة على الأطفال حيث تفاعلوا مع الممثلين فبدأوا يغنون ويرقصون:

مع السلامة مع السلامة ونودعكم بابتسامة

ونتمنى استفدتوا من قصتنا ومن الأخطاء تعلمتوا

مع السلامة مع السلامة ونودعكم بابتسامة

ونتمنى استفدتوا من قصتنا ومن الأخطاء تعلمتوا

مع السلامة....مع السلامة...."

خاتمة

نستنتج مما سبق ذكره أنَّ مسرح الطفل يمتاز بأهمية ذات أداة فعالة في تشكيل ثقافة الطفل حين يتلقى القيم والأفكار بلغة محببة وأسلوب سهل يسير، كما أنَّه التعبير الجميل الذي مضمونه عقل أو وجدان يمازجه الخيال أو الواقع الذي يحق لنا فيه استخدام العبارة التي تصور لنا المعاني وتوحي الفكرة وتثير الخيال، فينعش العاطفة ويحرك الإدارة، لهذا ينبغي أن ندرك أهميته وقيمته وضرورة الاهتمام به.

- ومن خلال هذا البحث تعرضنا لعنصر الإخراج في مسرح الطفل، فإننا قد خلصنا إلى جملة من النتائج والتي من أهمها:
- تأثير المسرح على شخصية الطفل.
- توفيق المخرج بين الشكل والموضوع لتحقيق رؤية المشاهد الصغير وتمتعه.
- –جمالية الإخراج مهمة من حيث امتلاك المخرج لأدوات إخراجية، والمعرفة بأمور المسرح والتي تتشكل من تقنيات والبعد السينوغرافي والبعد التمثيلي... فامتلاك هذه الأساسيات هي التي تقود إلى عملية إخراجية ناجحة، ويفترض بالمخرج مسرح الطفل أن تكون لديه نظرة معرفية لاحتياجات الطفل والمعرفة بقدراته الذهنية والحضورية.
- الإخراج مفهوم عام يجمع بين جميع عناصر العرض والتي تعرض على الخشبة.
- فكل من يدرس الإخراج، يلاحظ أنَّه يجب مراعاة طرق وتقنيات الإخراج في كل نوع من أنواع مسرح الطفل.

- الإخراج في مسرح الطفل ليس مرتبط بأحد مكونات العرض أو إحدى جزئياته، إنما هو نتاج نظرة متكاملة موحدة لا تأتي إلاَّ بتكامل وتظافر بين هذه جميع العناصر من دون تضارب وتناقض بينهما.

وخلاصة القول أنَّ في الإخراج لمسرح الطفل أن ينبني في العمل المسرحي من تكامل فني لجميع عناصر العرض دون تضارب أو تناقض، كل هذا يحتاج إلمام المخرج بكافة العلوم وبإرشاداته بما يكون في إدارة الممثلين والتقنين والمصممين.... ليحق في الأخير وعن طريق ذلك عملا رائعًا وعرضًا متناغمًا يحظى برضا المشاهدين الصغار.

قائمة المصادر والمراجع

أولا: المراجع والمصادر:

1. علي صابري، المسرحية نشأتها ومراحل تطورها ودلائل تأخر العرب عنها، التراث الأدبي، السنة الثانية، العدد السادس.
2. أحمد أمل، نظرية فن الإخراج المسرحي دراسة في إشكالية المفهوم، ج1 عين السبع، الدار البيضاء، ط1، 2009.
3. أحمد زكي، إخراج مسرحي، "الدراسة في عبقرية الإبداع"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر ،1989.
4. أحمد شرجي، التمثيل والممثل في المسرح الشرقي، (2019/2018).
5. أحمد صقر، مسرح الطفل، دار المعرفة الجامعية، الكويت، 2004.
6. ألكسندرين، أسس الإخراج المسرحي، ترجمة:سعدية غنيم، مراجعة محمد فتحي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1983.
7. باتريس بافيس، قاموس المسرح، طبعة الاتحاد العام، باريس، 1977.
8. التروت كارل، الإخراج المسرحي، ترجمة:أمين سلامة، مكتبة الأنجلو-المصرية، القاهرة، 1980.
9. جولد بيرج، مسرح الأطفال فلسفة وطريقة، تر:جميلة كامل، القاهرة، ط1 2005.
10. حنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، مكتبة لبنان، بيروت، الطبعة الأولى، 1997.
11. دربني خشبة، أشهر المذاهب المسرحية، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، المطبعة النموذجية، بيروت 1961.
12. رحيم هادي الشمخي، الإخراج المسرحي لمسرح الطفل، 04 جانفي 2013.

13. رياض عصمت، المسرح في بريطانيا، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، سوريا، ط1، 2012.
14. زين العابدين سيد محمد وحاتم ربيع حسن، المسرح الروماني، بيروت ط1، 2016.
15. زينب عبد المنعم، مسرح ودراما الطفل، القاهرة /2017.
16. سعد اردش، المخرج في المسرح المعاصر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1998.
17. شلدون تشيني، تاريخ المسرح في ثلاثة ألف سنة، تر:دريني خشبة القاهرة، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، د.ت، 1963.
18. طارق جمال الدين عطية، مدخل إلى مسرح الطفل، مؤسسة حورس الدولية، الإسكندرية، الطبعة الثانية، 2004.
19. عثمان عبد المعطي عثمان، عناصر الرؤية عند المخرج المسرحي الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1996.
20. عروض محمد عوض، محاضرة جامعية بعنوان مسرح الطفل، جامعة اليرموك الأردن 1989.
21. عقيل مهدي يوسف، صنعة المسرح، دار كندي للنشر والتوزيع، الأردن ط1، 1994.
22. عمر الدسوقي، المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها، دار الفكر العربي ط5، د.ت.
23. فردميليت وجير الدينتلي، فن المسرحية، ترجمة: صديقي حطاب، مؤسسة فرانكلين للطباعة، بيروت، 1922.
24. فهد عبد الله البياري، محاضرات في مسرح الأطفال، مطبعة الزهراء عمان، 1986.

25. كمال عيد، فلسفة الأدب والفن، الدار العربية للكتاب، القاهرة، 1962.
26. كونراد كورتر، الإخراج المسرحي، ترجمة: رافت اخنوخ الدويري، سلسلة الألف كتاب، دار النهضة العربية المصرية، د.ط، 1992.
27. محمد منذور، الأدب ومذاهبه، دار النهضة، مصر للطباعة والنشر مصر د.ت.
28. منصوري لخضر، تجربة الإخراج المسرحي عند عبد القادر علولة منشورات مخبر أرقصة المسرح، جامعة وهران، ط1، 2011.
29. نبيل راغب، فن العرض المسرحي، مكتبة لبنان، الدار المصرية للنشر وترجمة لونجمان، ط1، 1996.
30. نيتشه مولد التراجيديا، ترجمة: شاهر حسن عبيد، دار الحوار للنشر والتوزيع سورية، ط1، 2008.
31. هارولد كليرمان، حول الإخراج المسرحي، ترجمة:ممدوح عدوان وعلي كنعان دار دمشق للطباعة والصحافة والنشر، دمشق، 1988.
32. وينفريد وارد، مسرح الأطفال، تر:شاهين محمد الجوهري، مراجعة كامل يوسف، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة.

ثانيا: المعاجم

إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار الشعب، مصر د.ت.

ثالثا: الرسائل العلمية

1. مصطفى جميلة زقاي، شعرية المشهد في المسرح الطفولي المغاربي، رسالة دكتوراه، قسم الفنون الدرامية، جامعة وهران، 2008. غالم نقاش، مسرح الطفل، دراسة في الأشكال والمضامين، أطروحة دكتوراه، جامعة وهران، (2011/2010).

2. فطومة حمادي، تداولية الخطاب المسرحي عصفور من الشرق لتوفيق الحكيم أنموذجًا، الملتقى الدولي الخامس، سيمياء النص الأدبي، جامعة تبسة.
3. محمد عباس حنتوش ألبو ثجيل، التمثيل في المسرح الشرقي، قسم الفنون المسرحية، جامعة بابل 13 ماي، 2011.

رابعا: المجلات

1. فيليب لوربي، علاقة النص بالعرض، مجلة العمل الفني،العدد 3885 دار البيضاء، جويلية 1988.
2. بتولد بريخت، دائرة الطباشير القفازية ترجمة: ليلى جاد، مجلة السينما والمسرح، العدد 58، 1962.
3. حسب الله يحي، أبعاج المسرح بيتر بروك، أشغال الفراغ في اللغة المسرحية، مجلة الموقف الثقافي، العدد 24، العراق.
4. محمد اللامي، تجريب الإخراجي يجرد الممثل من أدواته، مجلة الشبكة العراقية، العدد 59، العراق، 2008.

خامسا: المواقع

- أهمية مسرح الطفل في المدرسة، موقع عبد العليم مخصص بالتكنولوجيا الحديثة بوجه عام وبالإعلام، أولاتد نانت، 5 ماي 2010.

الفهرس

الفهرس

الموضوع	الصفحة
بسملة	
تشكرات	
الإهداء	
مقدمة	أ/ج
الفصل الأول: الأصول المعرفية للممارسة المسرحية	
المبحث الأول: نشأة المسرح وتطوره عبر العصور	01
1- النشأة	10-01
تطور المسرح عبر العصور	24-10
المبحث الثاني: فن الإخراج وجماليات العرض المسرحي	25
مصطلح الإخراج	27-25
مدراس الإخراج	34-27
جماليات العرض المسرحي	39-34
المبحث الثالث: الإخراج في مسرح الطفل	40
1- الإخراج المسرحي في العرض الموجه للطفل	43-40
2- الشروط الواجب توفرها في مخرج مسرح الطفل	46-43
3- أسس اختيار مسرحية الطفل	48-46
4- ملامح الإخراج في مسرح الطفل	51-48
5- إرشادات في الإخراج	55-51
الفصل الثاني: دراسة نقدية للمسرحية	
المبحث الأول: بطاقة فنية لمسرحية الطفل أنا وأخواتي	57

المبحث الثاني: التحليل النقدي للعرض المسرحي	58
1- تحليل النص	58
أ- ملخص المسرحية	58-69
ب- عناصر الإخراج في العرض المسرحي: (أنا وأخواتي)	69-70
المبحث الثالث: التقنيات الفنية المتبعة في إخراج عرض أنا وأخواتي	71
1- الأداء التمثيلي	72-74
2- دراسة سينوغرافية للمسرحية	74
أ- الإضاءة	74-76
ب- الديكور	76-77
ج- الملابس والإكسسوارات	77-78
د- كوليغرافيا وحركات الجسم	78-79
هـ- الموسيقى والمؤثرات الصوتية	79-80
خاتمة	82
قائمة المصادر والمراجع	85
الفهرس	90