الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة أبو بكر بلقايد –تلمسان

كلية اللغات والفنون

قسم: الفنون

التخصص: مسرح مغاربي

مذكرة لنيل شهادة الماستر

بعنوان:

سينوغرافيا العرض في مسرح العرائس عند قادة بن شميسة مسرحية "الأواني" أنموذجا

إعداد الطالب:

مصطفاوي عبد القادر

إشراف الأستاذ:

صالح بوشعور محمد الأمين

لجنة المناقشة:

ا.صالح بوشعور محمد الأمين .....مشرفا مقررا

د.سوالمي الحبيب .....رئيسا

أ.بولنوار مصطفى ..... ممتحنا

السنة الجامعية:

1437هـ - 1438هـ/ 2016- 2017م

شكر وعرفان

نشكر الله عز وجل الذي وفقنا وسدد خطانا لإنجاز هذا العمل

إن قيد النعم شكرها ومن لا يشكر الناس لا يشكر الله، فمن واجبي هذا المقام أن أذكر الفضل لأهله وأتقدم بأبلغ صيغ الشكر للأستاذ المحترم صالح بوشعور محمد الأمين، الذي ساعدني كثيرا بنصائحه وتوجيهاته وغمرني بتواضعه، فجزاه الله عني كل خير.

إلى كل من علمني حرفا، صرت أخط العبارات ووصلت إلى ما أنا عليه اليوم، إلى جميع من أكن له فائق التقدير والاحترام إلى أساتذة قسم الفنون إلى أساتذتنا الكرام وأعضاء اللجنة المناقشة على قبولهم مناقشة هذا العمل المتواضع.

وأخيرا إلى كل من ساعدنا من قريب أو من بعيد في إعداد هذا العمل.

عبد القادر

إهداء

الحمد لله رب العالمين الذي أنعم علينا بنعمته وأكرمنا بفضله وعطائه وبعد:

أهدي عملي هذا إلى مدرستي الروحية أمي العزيزة حفظها الله لي فخرا ما حييت وأدامني على طاعتها ورد جميلها، إلى من لم يبخل علي بعطفه وحنانه ولي نعمتي العزيز الغالي والدي أكرمه الله، وإلى قرة عيني إخوتي لطيفة، إسماعيل، فاطمة، علي. و كل الإخوة و الأخوات.

و إلى الزوجة خديجة.

إلى كل من ساعدني في هذا العمل ولو بكلمة طيبة.

مقدمة

مقدمة :

يعتبر المسرح الفن والنوع الوحيد من الأنواع الأدبية الذي لا يكتمل مفهومه إلا بشيئين أساسين، وإلا فقد مصداقيته وكأنهما وجهين لقطعة عملة واحدة، وهذان العنصران يكمل بعضها البعض الأخر " النص، والعرض".

فالنص المسرحي لا فائدة منه إذ لم يعرض ويشاهد جمهور، وسيبقى حتف الظمور ويبقى قابعا في أوراق الكتب.

وإذا كان العرض هو استنطاق النص وحامل لدلالات لغوية منطوقة مباشرة أو غير مباشرة،فإن السينوغرافيا تقوم بمهمة التوضيح والتفسير والشرح ،أي تؤوّل بصريا كل العلامات الغامضة ،و تفكك كل الإشارات الرمزية،وبعبارة أخرى تنقل النص المسرحي من خاصيته التجريدية إلى عالم التجسيد البصري.

ومع التطور الحاصل في النقد الجامعي المتخصص،وظهور المناهج الوصفية المعاصرة التي ساهمت في تطوير دراماتوجية العرض المسرحي،ومساهمة نظريات التلقي والتقبل مع إيراز izer ويوس yauss ورولان بارتR.Barthes وآخرون في تعميق المنحى الجمالي في العرض المسرحي، يضاف إليه التخصص في مواد الصنعة المسرحية جماليا وتقنيا بات لزاما على كل نوع من الأنواع المسرحية أن تكتمل منظومته البصرية و تقدم على أكمل وجه للمتلقي.

و من بين هذه الأنواع مسرح العرائس الذي بدأ مع فئة الكبار و أصبح حديثا ضمن مسرح الطفل.

على هذا الأساس وسمنا بحثنا هذا بـ: سينوغرافيا العرض في مسرح العرائس" اخترنا لذلك مسرحية الأواني لقادة بن شميسة أنموذجا للتطبيق.

حيث تهدف هذه الدراسة إلى جمالية العناصر السينوغرافية في العرض المسرحي العرائسي.

و من بين الأسباب الذاتية التي دفعتني لدراسة هذا الموضوع وظيفتي كأستاذ و ممارستي لتمثيليات مع التلاميذ في إطار النشاط الثقافي المدرسي مما أدى إلى تلك الحميمية بيني و بين الأطفال و في محاولة لمعرفة خصوصيات هذا النوع من المسرح.

وكان من بين الأسباب الموضوعية قلة الدراسات و التطرق لمواضيع العرض و السينوغرافيا في مسرح العرائس، في محاولة منا إثراء مكتباتنا خصوصا و أن الأرضية مواتية والطريق معبدة بوجود كتاب ومخرجين وسنغراف ينشطون في هذا الميدان أمثال الفنان قادة بن شميسة.

حيث تهدف هذه الدراسة في محاولتنا تبيان جمالية العناصر السينوغرافية في العرض المسرحي العرائسي، ومدى تجسيدها في مسرحية الأواني لقادة بن شميسة.

وقد اتبعنا تقنيتا التحليل والوصف بما يناسب ويصب في موضوعنا، أما المنهج المتبع فكان المنهج السيميائي وذلك لتبيان دلالة الملابس والألوان والأشياء على الخشبة ...إلخ. من خلال التطرق لدلالات ورمزية العناصر السينوغرافية،و المنهج الوصفي ومايقتضيه من التأويل و الشرح.

وقد اعتمدنا على بعض المراجع التي تصب في الموضوع :

-جماليات السينوغرافيا في العرض المسرحي الإيمائي.

-الفن والدراما والموسيقى في تعليم الطفل لحنان عبد الحميد العناني

-الإضاءة المسرحية لمحمد حامد علي

-مفهوم الوظيفة في العرض المسرحي للبشتاوي،يحي سليم سلمان

-الموسيقى والطفل لأسعد محمد على

-جمالية تصميم الزي في العرض المسرحي لمحمد جلال جميل وروعة بهنام شعاوي

-سيميوطيقا الصورة المسرحية لجميل حمداوي

أما المترجمة فمنها:

نظرية العرض المسرحي لجوليان هلتون تر:فهاد صليحة

كما لا ننسى الأجنبية منها:

Patrice pavis :dictionnaire du théâtre, dunod France paris ,1996

وفي محاولة لإنجاز بحثنا هذا وتحليل الفرضية التي وضعناها قسمنا بحثنا إلى ثلاثة فصول فضلا عن مقدمة ومدخل وخاتمة.

حيث تناولنا في المدخل نشأة مسرح العرائس،ثم تطرقنا بتسلسل فكان الفصل الأول مخصصا لجماليات العرض المسرحي حيث في المبحث الأول منه مفهوم السينوغرافيا،وكان المبحث الثاني : عناصر السينوغرافيا العرض المسرحي من ديكور وإضاءة وملابس،واكسوارات ومكياج وموسيقى ومؤثرات صوتية أما المبحث الثالث فتطرقنا إلى الممثل والمتلقي في مسرح الدمى،بينما خص الرابع بالأهداف الكبرى لمسرح العرائس.

أما الفصل الثاني فكان حول تاريخية مسرح العرائس وأشكاله بحيث تطرقنا في مبحثه الأول حول تطور مسرح العرائس،وخصصنا المبحث الثاني لمسرح العرائس في الجزائر بينما كان المبحث الثالث أنواع مسرح العرائس وختمناه بالمبحث الرابع صنع الدمى والخامات المستعملة في تصميمها وكان الفصل الثالث دراسة تطبيقية لمسرحية "الأواني" لقادة بن شميسة حيث حاولنا إظهار جماليات العناصر السينوغرافية للمسرحية.

رغم الصعوبات التي واجهتنا وقلة المراجع التي تصب في الموضوع وقلة الدراسات السابقة حول سينوغرافيا العرض في مسرح العرائس، إلا أننا تمكنا من إنجاز هذا البحث المتواضع.

ولعل من تمام هذا البحث الذي سعيت إلى الإلمام بجوانبه أن نرجع الفضل إلى أهله،إذ ننوّه بمجهود أستاذي المشرف بشعور صالح محمد الأمين على توجيهي وإسداء النصائح التي لم يبخل بها عليّ وإلى الفنان قادة بن شميسة.

تلمسان يوم:1438/08/24هـ

الموافق لـ2017/05/21م

عبد القادر مصطفاوي

مدخل

نشأة مسرح العرائس

نشأة مسرح العرائس:

عرفت الدمى قديما، لكن معرفة جذورها الأولى، والأصل الذي انحدرت منه أوجدنا في حالة إلتباس، لأنها وجدت منذ عصور غابرة فقد أقرت العديد من الدراسات أنّ الدّمى تعتبر من أقدم أشكال العروض في العالم، وهذا ما أوجد هوّة بين الدارسين والباحثين في ميدان المسرح عن المنبت الأصلي لهذا الشكل، وأيّ الحضارات لها حق السبق في معرفة واظهار هذا النوع على أرض الواقع، أوجدت الدمى عند اليونان أم الرومان؟ أو نسبت إلى الفراعنة المصريين، ومن الأرجح والأنسب والأقرب أنّها تعود إلى الهند بإعتبار هذه الأخيرة مسقط معظم وجل اللّغات و الفنون، ولذلك تسند قابلية منبت الدمى فيها أكثر حظا من البلدان المذكورة سالفا، لكن الشك يبقى قائما خاصة أمام بلد الحضارات الصين والتي هي الأخرى ربّما لها حق الأسبقية في مسرح الدمى. "فهناك من يرجعها إلى الحضارة الفرعونية المصرية أو اليونانية أو الرومانية والبعض الآخر ينسبها إلى حضارة أقدم وهي الحضارة الصينية".[1]

والأمر الأكيد والجدير بذكره أن عروض الدمى ارتبطت ارتباطا وثيقا بالدين، أين كانت تقام الأعياد الدينيّة، والاحتفالات الشّعبيّة والعقائدية، وكما هو معروف لدى الكل أن الشّعوب العريقة أنذاك كانت تزخر بموروث شعبي، تمثل في تلك الحكايات خصوصا منها الخرافية من خلال ما كان يمارسه الإنسان البدائي من مختلف العادات والتقاليد، وبالتالي اعتبرت هذه الخرافات والحكايات الشعبيّة هيّ المصدر الأوّل والأكيد في ظهور الدمية التي كان لها أثر عميق في نفوس البشريّة آنذاك.

[1]- Etudes théâtrales, Revus scientifique spécialisé édite par l'institut supérieur d'art dramatique Numéro double 8-9 novembre 1997, p45.

فبملازمة الدمى للإنسان واستخدامها في طقوسه وعاداته، وكذا مبناه الحكائي في تفسير الظواهر التي كانت تصادفه أخذت صفة التقديس والعظمة والتمجيد خصوصا بالتقديس الديني للأجداد مع سعي الأحياء للاتصال بروح المتوفى، وكان هذا هو دور محرك الدمى.[1]

وإلى جانب تلك الدمى التي كانت وسيلة الاتصال بين الأحياء والأموات، فقط وجدت دمى أخرى استعملت حسب معتقدات قديمة في اليابان لطرد الأرواح الشريرة، حيث كان المحرك فيها كاهنا يجعل الدميّة تتجسد في إلاه ليتمكن هذا الأخير من طرد الأرواح الشريرة، عن طريق وسيلة الرقص، وكذلك الشأن في إفريقيا، فإن الاحتفالات الدينية آنذاك كانت تستعمل فيها الدمى من أجل جلب الحظ أو لطرد الأرواح الشريرة.[2]

وبطرق الحكايات العديدة لعالم الروح، وما فوق عالم الروح، وما فوق الواقع وتجسيد ذلك بواسطة الدمى اكتسبت هذه الأخيرة مهابة لا ينالها إلا الأمراء والملوك، وظهر ذلك جليّا في الأسطورتين الهنديتين: "المهابا هارتا"* و"الرمايانا"** واللّتان قدمتا في شكل عروض للدمى رافقها سرد ملحمي، فقد حكيتا عن المطالب الدينيّة الهنديّة التي حقق إشباعا للميولات الفطريّة، وزودت المجتمع الهندي بثقافة غنية وملمة لتلك القوالب الفنية "و لا تزال الأسطورتين الهنديتين "المهابا هارتا" و"الرمايانا" في أذهان الهنود كلها، وعلى الأخص في مسرحياتهم الراقصة، بل تخصان في الوقت الحاضر قسما كبيرا من قارة آسيا، حيث أن كل منهما حققت المطالب للهند وقد أشبعت ميولاتهم الفطريّة كما زودت هيئاتهم الثقافية فيما وراء البحار بالإلهام والقوالب الفنيّة.[3]

---

[1] - voir : Etude théâtrales, p45.

[2]- تمارا إلكساندو فنايوتينتسا سبقا، ألف عام وعام على المسرح العربي، تر: توفيق المؤزن، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط2، 1990، ص 98.

* المهابا هارتا: هي قصيدة أطول وأشد تعقيدا تبلغ ثماني أضعاف مجموعة ملحمتي الإلياذة والأوديسة تحكي قصة الإخوة باندافا.

** هي ملحمة تصف سيادة الجنس الآري على الهند.

[3]- ينظر: د. ماري إلياس وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، مكتبة، لبنان، ناشرون، ص 189.

"و إنّ هذا يدفعنا للقول بأن مسرح العرائس نبت في الهند من خلال تلك الرقصات البهلوانية التي كانت سائدة في مختلف احتفالاتهم ثم انتشرت احتفالات الدمى في الصين في القرن السادس ميلادي وبنفس النهج الأسطوري العقائدي، والمعروف على أن هذا الفن، أنه كان من توابع الأوبرا*، والتي كانت تمثل في دنيا الملاهي الصينية، حيث كان يمثلها لاعب الدمى على عربات متنقلة، حيث كان يعرض ليلا، وقد سمي هذا الفن ب"ينج هسى" ying hsi.[1]

وفي نهاية القرن الثامن عشر وجدت أقدم أسطورة مفادها أن الإمبراطور "wuti" تملكه حزن شديد بسبب فقدان زوجته التي كان يحبها بجنون، فدفعه هذا المصاب إلى زيارة الكاهن الذي يدعى "shaohan" فوعد هذا الأخير "wuti" إلى بعث زوجته، وفي قاعة مظلمة، أضيء المصباح خلف شاشة ناعمة ثم حُرِّك أمام هذا المصباح تمثال صغير مقطوع داخل جلد حيوان، حيث قدمت صورة ظليّة لزوجته.[2]

فكانت تلك الأسطورة منبثقا لظهور الدمية، إذ كانت سببا في إيهام العديد من المتتبعين لها، وتقديسها.

أمّا في الدول العربية فمسرح العرائس عرف قديما في الحضارة الفرعونية حتى أرّخ له البعض وقال أن أصول مسرح الدمى هو عربي من أصل فرعوني "ترجع نشأته إلى أصول فرعونية، وذلك من خلال ما يعرف بمسرح الدمى، حيث عثر على بعض الدمى في مقابر بعض أطفال الفراعنة، كما أشارت بعض الرسوم المنقوشة على الآثار الفرعونيّة إلى حكايات وتمثيليات حركية موجهّة للصغار".[3]

---

* الأوبرا: كلمة إيطالية مأخوذة من اللّاتينية التي تعني العمل أو المؤلف تستخدم للدلالة على عمل دراسي شعري مغنى.

[1]- voir : Etude théâtrale, p 45.

[1]-ينظر: فوتيزون ورز، دراسة في الرقص والمسرح في آسيا، تر: أحمد رضا، مراجعة محمد رضا، محمود خليل، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، ص 280.

[2]- المصدر نفسه، ص 313.

[3]- فوزي عيسى: أدب الأطفال، دار المعرفة الجامعية، د.ط، 2008، ص 78.

وما يؤكد ذلك عثور بعض الأثريين على مجسمات بمختلف الأحجام والتي تحمل أشكالا، وهي دمى استعملت آنذاك دينياً كان لها أسماء عرفت بها أطلقت على الآلهة فيما بعد "كانت هذه المجسّمات تماثيل توضع على المقابر، وهي من الخشب والتي كانت تدعى: "كا" وترمز إلى تصوراتهم الدينية وإلى صنوِّ روح الميت".[1]

وعليه يمكن القول أن الدمية ليست فقط نوع من أنواع التسلية كما هو متعارف عليه عند العوام، بل امتزجت في عصور خلت بمعتقدات الشعوب وكانت جزء لا يتجزأ من عباداتهم وطقوسهم.

"و قد نشأت الماريونات بشكل جدي في براغ عشرين ماي ألف وتسعمائة وتسعة وعشرين، ز ذلك في الاتحاد العام العالمي باسم "أونيما".[2]

فرغم كل الدراسات حول الميلاد الفعلي ومنشؤها الأصلي، فلم نجد بداية موثقة، فالدمى لم تنشأ بشكل فعلي كما هو عليه الآن إلاّ في سنوات قليلة مضت حيث أقر وأكد نشأة الدمى كَفنٍّ ومسرح معترف به في مجال مسرح الطفل.

وعرفت سوريا أيضا مسرح العرائس بشكل كبير، أمّا في الجزائر فقد ظهر أيضا كشكل من الأشكال الأخرى كالحلقة، البساط....الخ، لكن بشكله الجديد فظهر بظهور المسرح في الجزائر.

---

[1]- تمارا ألكساندرو فنايوتينتسا سيقا، تر: توفيق الموزن، ألف عام وعام على المسرح العربي، م س، ص 82.

[2]- د. عقيل مهدي يوسف، متعة المسرح، دراسة في علوم المسرح نظريا وتطبيقيا، دار الكندي للنشر والتوزيع، ط1، 2001، ص 113.

الفصل الأول

وسائل العرض المسرحي العرائسي

المبحث الأول: تعريف السينوغرافيا.

المبحث الثاني: عناصر سينوغرافيا العرض المسرحي

المبحث الثالث: الممثل والمتلقي في مسرح الدمى

المبحث الرابع: الأهداف الكبرى لمسرح العرائس بالنسبة للطفل

المبحث الأول: مفهوم السينوغرافيا

السينوغرافيا كلمة تستخدم اليوم في كل اللغات بلفظها المستمد من الكلمة اليونانية Skénographiaالمنحوتة من Skène(الخشبة) وGraphikos تمثل الشيء بخطوط وعلامات ،وفي اللغة الإنجليزية يستعمل إضافة إلى كلمة سينوغرافيا تعبير Set desighnأي تصميم الخشبة،فالسينوغرافيا بالمعنى الحديث للكلمة هي فن تشكيل فضاء العرض والصورة المشهديّة في المسرح والأوبرا والبالية والسرك وغيرها من المجالات وهي نشاط إبداعي يفترض معرفة بالرسم والعمارة وبالتقنيات المستخدمة في المسرح من إضاءة وهندسة الصوت، إضافة إلى القدرة على تحليل العمل لتجسيده" .[1]

إضافة إلى ذلك فهي "فن يرسم التصورات من أجل إضفاء معنى على القضاء فتقوم على تحديد الأبعاد والمساحات على الخشبة كما تحدد التصاميم والتشكيلات وطريقة تموضعها من ديكورات ولواحق وغيرها ".[2]

وبهذا فإن السينوغرافيا تعمل على تنظيم الفضاء الركحي من جميع النواحي كما أنها تعمل على ترتيب واجهة الجزء المخصص للتمثيل وذلك من أجل التعريف بالأحداث وأماكن وقوعها، وتدل في الوقت نفسه على فن تحقيق المنظر للمشاهد بواسطة الديكور.

إذن فهي تسعى إلى تأسيس علاقة مكانة وبصرية بين الدراما والمسرح ،وبالتالي فإنها فن جامع ،إذن تضم في الواقع فنونا أخرى كالتصوير الزيتي،العمارة ،النحت وفنون الزخرفة،ورغم الاختلاف بين مصمم وآخر إلاّ أنّ هناك قاسما مشتركا يجمعهما هو الكفاءة والخبرة.[3]

---

[1]- ماري إلياس : حنان قصاب حسن، المعجم المعجم المسرحي، مكتبة لبنان، ناشرون ص265

[2] -طارق العذاري:أفاق مسرحية، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن،ط 1،2001 ص91

[3] -شكري عبد الوهاب :العمارة المسرحية، مؤسسة حورس الدولية، الإسكندرية، 2008، دار الطباعة ص21.

ومع التطور الملحوظ في مجال التقنيات صارت السيوغرافيا مجالا إبداعيا يكرس التقنيات المتطورة لصالح الفن، فالكثير من العروض صارت تقوم على الإيحاء بالمكان من خلال عناصر العرض المسرحي الأخرى باعتبارها مراكز لبناء الدلالات والمعاني بما فيها جسم الممثل،فهو في نفس الوقت يتحرك في مكان تتدفق فيه دلالات العناصر المرئية، فالسينوغرافيا في شبكة متداخلة من العلاقات، إنه يعبر عن نفسه فور دخوله الخشبة بما يضعه على وجهه من ماكياج وبما يرتديه من ملابس، وبما يمسك به من إكسسوار داخل وحدات النظر المجسد أو المرسوم بمساحته وألوانه وظلاله وارتفاعاته ووسط بؤر الإضاءة التي تسقط عليه في فضاء المسرح بألوانها الموحية والدلالة.[1]

وهي بهذا تعنى بتهيئة الفضاء والمناظر ومكان العرض حسب العرض المسرحي ،لذلك يعرفها "باتريس بافيس":"فن تزيين المسرح والديكور والتصوير".[2]

و عرفها كذلك :"علم وفن تنظيم الخشبة والفضاء المسرحي " وهذا المفهوم حديث .

ويرى مارسيل فريد فون أن السينوغرافيا فن قديم قدم فن المسرح، حيث تهدف إلى تجسيد الفضاء المسرحي بصوره ومناظره وفق نص المؤلف ورؤية المخرج.[3]

أي تلك التركيبة اللاّمتناهية الجمال والإنسجام ،في تشكيلية فسيفساتها الآخذة المخرج،وزيدت جمالا وبقيت في ذهن وخيال المتلقي.

---

[1] -مدحت الكاشف: اللغة الجسدية للمثل،دراسات ومراجع المسرح، أكاديمية الفنون دار الطباعة 2006 ص185.

[2] - Patrice pavis :dictionnaire du théâtre, dunod France paris ,1996, page 347

[3]- ينظر مارسيل فريدفون: سينوغرافيا اليوم، معالم على لطريق، ترجمة ابراهيم حمادة، وزارة الثقافة ،مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي ص08.

المبحث الثاني : عناصر سينوغرافيا العرض المسرحي:

السنوغرافيا عنصر فعال لا غنى عنه في أي عرض مسرحي بشتى أشكاله وألوانه المتنوعة ،حيث تعطيه "الصور الأيقونية المنتجة للدلالة،ولارتباطها بسيكولوجية المتلقي وما يخالجه من ذكريات وأحلام".[1]

وعليه فإن توظيف هذا الجانب من عناصر العرض في مسرح الطفل لا بد أن يكون في إطار يخدم الطفل ويستهويه، لذلك فإن توظيف الديكور والإضاءة والموسيقى ، الملابس، الماكياج والإكسسوارات، الموسيقى والمؤثرات الصوتية .....إلخ يتطلب من السينوغرافي حنكة وخبرة فنيتين كبيرتين،لكي تكون هذه المقومات مناسبة للعرض الموجه للطفل وللجمهور من فئات مختلفة،فعند عودتنا إلى مسرح الطفل ،نجد أن الفضاء المسرحي يشكل مجالا إدراكيا ومعرفيا،فضلا عن كونه مجالا سلوكيا على مستوى التلقي والتواصل،إذ تحكمه مجموعة من الشروط الموضوعية، كالأشكال والأصوات والألوان والأشخاص والأحجام والمساحات ...، ولذلك فإن الفضاء المسرحي يخلق متعة التقبل والمشاركة ،وبلورة الذوق الجمالي لدى الأطفال.[2]

إن تأثيث الفضاء وتنظيم الديكور في مسرح العرائس من أهم مجالات فن السينوغرافيا.

1-الديكور:

يعتبر الديكور أحد أهم عناصر السينوغرافيا،إذ يلعب دورا هاما في تجسيد مكان العرض والأحداث، حسب نص المؤلف ورؤية،المخرج والسنغراف والديكور المسرحي "ليس فنا منفردا

---

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

[2] -م ن، ص260.

بذاته،ولكنه فن يتعايش مع الفنون الأخرى،كالموسيقى والتصوير والإضاءة والتمثيل،لخدمة النص المسرحي والمساعدة لتأدية مضامنية"[1]

و هذا ما ذهب إليه نديم معلا بقوله:"توضع العرض المسرحي بكل ما يحتاجه هذا التوضع من إكسسوارات وأثاث"[2] .

أي أن كل شيء وضع على الخشبة في أي مكان أو جهة كبير كان أم صغير له دور في العرض المسرحي ولأن الديكور يبقى قطعة أساسية في إنجاز أي عرض مسرحي،فإنه يحتل في مسرح الطفل مكانة خاصة ومهمة لما له من فائدة ودور فعال في إحداث التواصل،وجلب النظارة الأطفال من خلال تنوع المناظر والتصاميم في الفضاء المسرحي، حيث تقول جميلة الزقاي:"من الضروري أن تتنوع التصاميم والمناظر بشكل مدروس في الفضاء المسرحي،و بالتالي تتيح سهولة الإخراج،مع العلم أن الديكور يستمد كيانه من بقية الفنون .[3]

وهذا ما يحقق للمتلقي الصغير اللذة المبتغاة والتي جاء من أجلها والديكور لا بد له أن يتناسب مع أحداث المسرحية والموقف فيها وما تتضمنه من تأثيرات البيئة فيها.[4]

و هذا التناسب لا يتأتى إلا إذ أحصينا الكتل اللازمة الملائمة لطبيعة الموضوع، وهيئناها بما تناسب من ألوان وإضاءة متناسقين وإكسسوارات تفي بالغرض المنوط بها.

فبمجرد رفع الستار وبدأ العرض يبدأ التصفيق وتنطلق أعين المشاهدين إلى تلك الكتل الموزعة والإنارة والإكسسوارات التي أبدعها مصمم الديكور،و بعدها يظهر الممثلون على الخشبة ويبدأ الحوار

---

[1]- عقيل مهدي يوسف ،متعة المسرح،م س، ص 87

[2]- نديم معلا، العرض المسرحي . دار المدى للثقافة والنشر ،2004، ط1، دمشق، سوريا،ص97.

[3]- مصطفى الزقاي جميلة، شعرية في المسرح الطفولي المغاربي، رسالة الدكتوراه، قسم الفنون الدرامية، جامعة وهران،2008،ص60

[4]- عزو اسماعيل عفانة، أحمد حسن اللوح: التدريس الممسرح (رؤية حديثة في التعليم الصفي)، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة عمان، الطبعة 1 ،2008،ص124 .

بالتدريج،و بقدر تطور الفعل يظهر الشعور الداخلي للطفل ذو الخيال الواسع،و عليه أن يكون متوافقا لا معارضا بين ما تقوم به الدمية والديكور،و كأنه يخلق لنا فضاء حقيقيا في جو الواقع المحسوس يعبر عن مكان الفعل بشكل صحيح،و بالتالي إن التوافق المفقود بين الطرفين قد يؤدي انتفاء التركيب بينهما،في حين أن هذا التركيب لا وجود للمسرح بدونه[1] فالديكور يتلائم وينسجم انسجاما وثيقا ويعكس تصرفات وتحركات وتمظهرات الدمية فوق الخشبة ،فلو وضع مصمم الديكور في عمق الخشبة منظرا جميلا خلابا يوحي بالطبيعة وجمالها الفاتن ،وتركت الدمى كما لو أنها موجودة في غرفة أو سطح منزل ،فإن ذلك المنظر الرائع سيبقى بلا حياة ووجود من عدمه واحد، ولا يخدم المسرحية.

فأطر الخشب وتلك القطع والخيوط القماشية وما شابهها من أدوات تمد المشاهد بمنظر واقعي أو خيالي أو يتدخلان معا في إيحاءات تقتظيه ومدلولات المسرحية المعروضة، وبالتالي فهو الصدى والواجهة التي تترجم للملتقي جو المسرحية قبل بداية الحوار بين شخصياتها.

كما أن لديكور مسرح العرائس وظائف عدة نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر:

- خلفية تقدم أحداث المسرحية وشخصياتها:و لهذا يجب أن يكون منطقيا وبسيطا يتفق مع النص، ويتحد معه في تكوين فني متناسق لا ينفصل أي منهما عن الآخر مما يشد ذهن وانتباه الطفل.

- الصورة الأولى أو بالأحرى مشهد الانطلاقة ،و نقطة نقل العديد من المعلومات العلمية والثقافية والقيم المختلفة ،و يساهم في تنمية وإبراز النواحي الجمالية ،ومن ثم فهو يساهم في الارتقاء بالذوق الجمالي الذي يعنى أو لا بإيقاظ إحساس الطفل ليصبح واعيا بالجوانب الجمالية المختلفة، إذ أن وظيفته ليست تزيين المسرح، وإنما وظيفته الصياغة الجمالية لعناصر العرض المسرحي[2].

---

[1]- يوريس زافانا، توفيق المؤذن، إعداد الممثل، مكتبة مدبولي، دار الطباعة القاهرة، 1998، ص 24.

[2] - إيمان العربي النقيب، المسرح والقيم التربوية للطفل، م س، ص 111.

فعالم الطفل يتطلب الوضوح والجمال وهذا ما يعني أن الديكور العرائسي تكمن أهميته ووظيفة في إيصال المعلومات العامة والخاصة عن المسرحية ويعبر عن فكرتها حتى تصل كاملة للملتقي الصغير وعلى مستوى عال من القبول .

كما أن الديكور في مسرح العرائس أبعادا جمالية ونفسية في آن واحد خصوصا في استخدام الألوان، وفي التصميم الهندسي من جو المرح والسعادة أو القلق والغموض والجمال مطلوب حتى ولو كان الديكور يتطلب الفقر أو الفوضى،و لكن دون تكلف عال أو إبهار حتى لا ينشغل المتفرج به.[1]

فاستخدام تلك الستائر في الخلفية أو أعلى الجوانب في مسرح العرائس له أبعاد جمالية وفنية، فهي بذلك تدع المشاهد الصغير أو المتلقي في دائرة ما يلاحظه ويشاهده من أمام، ولا يعطي اهتماما بالغا بمحرك تلك الدمية ،مما يعطي للعروسة صفة القداسة بأنها هي الممثل الأول ثم يليه محركها وهو ما ذهب إليه جوليان هلتون: " والوظيفة التقليدية السائدة للديكور هي تحديد موقع الأحداث، وقد يحدث هذا عن طريق وسائل محايدة مثل استخدام الستائر السوداء أو الملونة في الخلفية، أو على كل جوانب المسرح، وهو ما يعرف باسم السيكودراما، أو استخدام الحواجز المسطحة لإخفاء الكواليس (أي المنطقة خلف المسرح وعلى جوانبه) عن عيون المتفرجين، وتكتفي هذه الوسائل المحايدة بتحديد منطقة الأداء فقط دون أن تضيف دلالات أخرى.[2]

و يبرز الديكور ويكشف الأماكن سواء منها العامة أو الخاصة "لكن الديكور يستطيع أيضا أن يحدد الموقع عن طريق المناظر والتشكيلات المركبة التي تلتزم بالدقة التاريخية في كل تمفصلاتها فيحاكي الأماكن العامة مثل البرلمان الروماني القديم أو كتدائية كانتر برى أو دار الأوبرا الباريسية على خشبة المسرح، بل ويستطيع أيضا أن يحاكى الأماكن الخاصة الداخلية في تشكيل يتخذ شكل العلبة"[3].

---

[1]- خير شواهين، كاملة عبيدات- شهرزاد بدندي ،المسرح المدرسي في العلوم ومهارات التفكير، عالم الكتب، الحديث للنشر والتوزيع ط1،ص48 2009 -

[2]- جوليان هلتون،تر.د،نها صليحة ،نظرية العرض المسرحي، هلا للنشر والتوزيع.ط1 ،2000،ص127 .

[3] - م ن، ص 128.

كما يحملنا الديكور أيضا من الناحية البيئية ينقله لأجواء متعددة كالطبيعة، القصر، المكتبة، المطبخ...إلخ

و هذا ما نجده في العديد من المسرحيات العرائسية فمثلا مسرحية السندباد عند الديناصورات لمؤلفها ومخرجها "دويلة نور الدين" والتي صورت جو الغاية،ومسرحية "عجائب السيرك الجمعية أفاق المسرحية لعين الدفلى، والتي صورت مكان السيرك".

فأنت تتصور السيرك بمكانه الواسع،العالي والمرتفع بأعمدته وحباله الرقيقة، وهو فعلا ما يحدث وتشاهده في مسرح العرائس فحجم الدمى لا بد أن يتناسب ويتناسق مع حجم المساحة التي تتحرك فيها، بحيث يمكن وضع منصة صغيرة أو منصة وبعض الستارات فقط، وهذا يدل على بساطة الديكور والمساحة الصغيرة التي تشد انتباه المتلقي خصوصا المتلقي الصغير، ومن جهة ثانية لا تعرقل حركة العرائس وتساعد المحرك على التحكم من بعيد أي خلف أو تحت المنصة.

و عليه فإن من أولويات أدوار مصمم الديكور هو كيفية العمل والاشتراك مع المخرج "فإذا كان المخرج مختصا بترجمة النص إلى مناظر ،و إذا كانت رسالة الممثل هو أن يجعلنا نشعر بالحقيقة الإنسانية والنفسية، فيجب على مصمم الديكور أن يترجم النص تصويريا وينقل ما يحتويه النص من الجو الروحي أو التاريخي إلى شيء منظور[1].

2- الإضاءة :

تعتبر الإضاءة من أهم العناصر السينوغرافية في تشكيل الفضاء المسرحي لما لها من إضفاء العديد من الرموز والأيقونات على العرض المسرحي. كما يقول أكرم يوسف " وذلك لارتباطها

[1]-عثمان عبد المعطي،عناصر الرؤية عند المخرج المسرحي. دار الغريب للطباعة والنشر والتوزيع،القاهرة،ص175.

المباشر والوثيق بعناصر الديكور، وطبيعة مواده، ولارتباطها أيضا بنسق الألوان، فالإضاءة حامل علاقة تابعي أي أنها المادة التي تسقط عليها[1]"

فلا يمكن بحال من الأحوال الاستغناء عنها لأنها ترتبط بكل عناصر العرض الأخرى بدء بالممثل حتى الإكسسوارات، وخصوصا مع الديكور والملابس في مسرح العرائس، إذ يكون الديكور بسيط والملابس مخيطة على حساب الدمية وبألوانها، وبالتالي تشكل ثلاثي متناغم منسجم فتوحي بدلالات الألوان المختلفة وجمالياتها "و الطفل بطبيعته ميال لكل ما هو ملون ومتحرك،ومع التقدم الهائل في مجال الكهرباء والإلكترونيات تساهم الإضاءة في إضفاء عالم ساحر يزيد من التأكيد على المناظر ،و الديكور والملابس والماكياج، كما يساهم في إبراز حركة الممثل والقيم الجمالية المتضمنة للعرض المسرحي[2].

فمن خلال تسليط وتركيز الضوء على الممثل أو أي شيء وضع على الخشبة فتكون قد كشفت، وبالتالي تحدث عملية التأثير والتأثر من خلال الرؤية الواضحة للمتلقي " فمن خلال تركيز الضوء على مجموعة ممثلين أو التشكيلات أو الديكور والإكسسوارات والأثاث تتم عملية إبهار الجمهور لهذه التركيزات المحددة، وبالتالي يتم التأثير والتأثر الذي هو هدف مهم من الأهداف التي يسعى مخرج العرض المسرحي إلى تحقيقه[3]" وهي بذلك تشد انتباه المتفرج وتشوق المتلقي الصغير، وذلك من خلال تنوعها وألوانها وقوتها وخفتها أحيانا على حسب ما يقتضيه المشهد والموقف، فمثلا تركيزها بشدة على ممثل ما يجعل المشاهد يتعرف على البطل، وانخفاضها وخفتها في لحظات أو وصولها إلى درجة الظلام يجعل من المشاهد الصغير يفهم أنه وقت الليل مثلا أو تغيير المكان وبالتالي الديكور.

---

[1]- أكرم يوسف:الفضاء المسرحي بين النص الاجتماعي والاقتصاد الدرامي، رسلان للطباعة والنشر والتوزيع، سورية ،دمشق ط1، 2010، ص108.

[2]-إيمان العربي النقيب. م س،ص112.

[3]- عثمان عبد المعطي عثمان، عناصر الرؤية عند المخرج المسرحي. م س، ص190.

إذن فهي عنصر ضروري في إظهار وتفسير الموقف الدرامية وإبراز وإخفاء التشكيل على الخشبة.

يجرنا هذا إلى التمييز بين الإضاءة والضوء خصوصا وأن مسرح العرائس يعتمد كثيرا على الخشبة الصغيرة، والتي يمكن أن نمثل مسرحها في بيت أو شارع أو مقهى أو غابة ...إلخ وبالتالي نحتاج في الغالب إلى الضوء الطبيعي وتستغني عن الإضاءة، والعكس في أماكن أخرى مغلقة " فالعلاقة بين الضوء والعرض المسرحي علاقة مركبة تشتمل على جانبين: جانب عملي، وجانب يختص بالخيال، فالضوء هو أحد المصادر الرئيسية للصور المسرحية وهو أيضا أحد المؤشرات الرئيسية للزمن، والوظيفة الأولى للإضافة المسرحية هي إضاءة الممثلين وإنارة مساحة العرض. وعلى هذا المستوى لا يوجد فرق جوهري بين الإضاءة والضوء،و الوظيفة الثانية للإضاءة هي التعليق على الأحداث أو التدخل في مسارها حتى تصبح عنصرا فاعلا من عناصر الأداء في العرض،وحتى اكتشاف الكهرباء لم تتمكن الإضاءة من تحقيق هذه الوظيفة إلا في أضيق الحدود، أما الآن فقد تحولت الإضاءة المسرحية إلى أهم عنصر في تقنيات المسرح الحديث ،و ذلك بفضل قدرة الإضاءة الكهربائية على التعبير عن الحالات الشعورية والنفسية المتباينة، وعلى تنظيم وتوجيه استجاباتنا للأمكنة والأشكال[1].

وبما أن الفرق بينهما قليل وجوهري فإنه يتوجب علينا ونحن أمام شريحة تهمها اللغة البصرية وتنجذب إليها انجذابا أكثر من أي شيء آخر توظيف هذا العنصر الفعال بإضاءته وإنارته المتباينتين "فهما متباينتان إذ الإنارة يقصد بها إزالة الظلام من مكان ما، أما الإضاءة فيقصد بها تسليط الضوء على شكل معين، وقد أطلق هذا المفهوم على إضاءة المسرح[2]"

[1]- جوليان هلتون،تر.د،نها صليحة ،نظرية العرض المسرحي م س،ص149 .

[2]- إيمان العربي النقيب، المسرح والقيم التربوية للطفل، م س، ص112.

والإضاءة في مسرح الطفل ضرورية جدا لأن الطفل مولع بالشيء المضيء البراق خصوصا إذا كانت هذه الإضاءة بألوانها فتحرك مشاعره ويندمج معها اندمجا خصوصا مع تطور التكنولوجيا والتجديدات والتصميمات التي ابتدعها مصممو الإضاءة في عالم المسرح "وكانت وظيفتها الأساسية هي إنارة المسرح، ثمّ تطورت عبر الزمان فصارت تستخدم بمحنى درامي ودلالي[1]" .

فبعدما كانت في البداية تنير خشبة المسرح كي يظهر المكان، هي اليوم تحمل رموز وإشارات لأفكار العرض،فتعبر عنها وتحاول الوصول إلى تحقيق معانيها وفق سير الحدث الدرامي، فهو يقود بخيال المتلقي الصغير بعيدا في عالم كله تخيلات،انطلاقات من مشاهد مرئية أمامه تربطها توقعاته المتخيلة، فنجده يقترح حلولا لبعض الأزمات،و هنا يبرز مدى قوة تأثير الضوء عليه،فيتقبل ويتذوق كل ما يجري أمامه من أحداث، ومن جهة أخرى يظهر تأثيره على مكونات الفضاء ومستعمليه ويصبح ذا أهمية بالغة تفوق تأثيره على عمق المسرح أو تحديد معالمه "فالديكور أو الزي أو الغرض تتحول تحت تأثير أشعة الضوء وألوانه مع علامات أحادية الدال إلى متعددة[2]"

فالإضاءة معلم من معالم التوضيح والتفسير وجلاء الصور عند الطفل وهو ما ذهب إليه شكري عبد الوهاب بقوله:" وجود تصميم الإضاءة في عالم المسرح على الورق ليس لديها أية فائدة ترجى، فالمهم هو التنفيذ والنتيجة الملموسة والمحسوسة، وحتى تعطي الإضاءة أثرها على المنصة لا يتم تصميمها وتوزيعها عادة إلا بعد استعمال مكونات العرض المسرحي من ديكورات ومناظر وإكسسوار وأثاث وغير ذلك حتى يصبح للإضاءة أثرها الدرامي والجمالي، حيث أنها تعتبر من العوامل التي توضح وتحدد وتركز وتجمع الممثلين مع بقية عناصر العرض المسرحي"[3].

و بذلك يتضح للمتفرج وتصبح الصورة وكأنها أقرب إلى مظهره الطبيعي.

---

[1]- ماري إلياس، حنان قصاب، المعجم المسرحي، م س ص38.

[2]-عزوز بن عمر، الخطاب الدرامي وتقنيات العرض، بحث مقدم لنيل درجة الماجستير، كلية الآداب واللغات والفنون. جامعة وهران، السنة الجامعية 2000-2001، ص120.

[3]- شكري عبد الوهاب، الإضاءة المسرحية، ملتقى الفكر الهيئة المصرية العامة ط1، 2001،ص53.

ومن مهام الإضافة الكشف وتيسير الرؤية، ولولاها لاستحال التعرف على الأشياء الموجودة على الخشبة وتمييزها، وهنا ترجع للمصمم الضوئي الذي يجب عليه إضاءة خشبة مسرح العرائس بقوة كافية تسمح بجذب أنظار المتفرج خاصة ذوي الحس المرهف من الصغار،و بالتالي المساهمة وضبط أنفاسهم على متابعة عناصر العرض من ممثلين وراقصين ومناظر ومؤثرات صوتية واستمتاعهم بكل ما تراه العين من قيم لونية تشكيلية .[1]

كما تترجم قوة الضوء وخفوته وألوانه جميع تلك الأحوال التي تمر بها الشخصيات أثناء العرض،إذ يهدف تركيز الضوء على الشخصية العرائسية وأزيائها إلى إظهار جوها النفسي، وجميع تلك الحالات الانفعالية أثناء الحدث الدرامي "فالضوء في أبسط صورة يسمح بالمشاهدة،و اللون يكمل المعنى،و يحقق بالتالي الجو النفسي المساعد على خشبة المسرح[2]"

فبمجرد تسليط الضوء على الدمية أو عزل أحدها عن المجموعة، فإنها إشارة توحي بشيء ما، فإما أن تكون في موقف محرج أو شعور مفرح أو حزين أو بالمقابل سيقدم عليه، فعلى المخرج هنا ومصمم الإضاءة هنا أن يسلط على العروسة إضاءة خاصة، بينما تبقى الإضاءة الخلفية إضاءة عامة، وأن استخدام الكاشفات في اتجاهات متعددة يزيد من تنوع زوايا سقوط أشعة الضوء ويحقق ضلالا تضفي نوعا من التجسيم على الخشبة الصغيرة قدرا من الضوء يتناسب مع أهمية في العرض المسرحي حتى تبدو الأشياء والأجسام في شكلها ومظهرها الطبيعي.

ومن بين وظائفها أيضا هي خلق الإحساس بمطابقة الضوء الصناعي لمثيله، حيث أن تحقيق التطابق بين الإضاءة المسرحية الصناعية والطبيعية يهدف إلى إضفاء نوع من الواقعية على العمل المسرحي، ومساعدة المشاهد على الاقتناع وتصديق الصورة الصناعية، ولكي يحدث ذلك يجب على

---

[1]- ينظر: عزو اسماعيل عفانة وآخرون، التدريب الممسرح، م س،ص132.

[2]- مجلة آفاق المسرح، محور العدد: التقنية المسرحية، مجلة فصلية متخصصة عن الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، العدد20، 2003،ص95.

مصمم الإضاءة أن يختار الألوان المناسبة المؤثرة، أو انتقاء المنبع الضوئي الكفء المتناسب مع المصدر الطبيعي، وتنوع أجهزة الإضاءة لتؤدي مختلف الأغراض والاحتياطات"[1].

ومن الوظائف التي يركز عليها المصمم شد انتباه المتفرج وبالتالي العمق اللازم للمنظر المسرحي من خلال تغيراتها وإظهار ألوانها أحيانا، وطمسها تارة أخرى فتحسس العين بالجو المناسب للعرض المسرحي كما تعمل أيضا على خلق الجو المناسب والإيحاء بالزمن، لأن كل وقت وإضاءته الخاصة به والتي بدورها تخلق المزاج ومن ثمة إيحائها ومعرفة الجو النفسي للشخصية الممثلة ليعايشه المشاهد "إذ أن الإضاءة المناسبة تكمن في كونها تعطي الإحساس بجو المسرحية، وتوحي بزمن وقوع الأحداث المسرحية هل هو ليل أم نهار؟ فيتوقف نجاح العرض المسرحي على قدر جودتها وقدرتها على مخاطبة عقل وعين ووجدان المشاهد". [2]

كما أن لألوان الإضاءة دلالات معينة لأنها تظهر المواقف والميولات ولأسباب نفسية "ترتبط الألوان بالإضاءة ارتباطا وثيقا وتعتبر واحدة من أهم الأنساق التي تشكل الفضاء المسرحي، لأنها ترتبط بالمسافة والمدى واللامحدودية،و بالعمق وحرارة الأشياء، توزع الظلال والنور بحيث تعطي الفضاء المسرحي أبعاد اسيميائية[3].

فالألوان توضح أحداث المسرحية، وتبين أجزاء من صفات الشخصيات وعلى مصمم الإضاءة توظيف " الألوان الدافئة كالبنفسجي الذي يميل إلى الأحمر والبرتقالي والأصفر الفاتح في الأعمال الكوميدية.[4]

لأن الطفل أكثر ما يحبه الألوان.

---

[1]- ينظر: أحمد حسن اللوح وآخرون.التدريب الممسرح،م س ،ص133.

[2]-م.ن،ص134.

[3]-أكرم يوسف، القضاء المسرحي بين النص الاجتماعي والاقتصاد الدرامي،م.س،ص109.

[4]-عزوز بي عمر،الخطاب الدرامي وتقنيات العرض،م.س،ص122

وفي مسرح العرائس الذي يعتمد على تصميم المناظر تستخدم الإنارة كعنصر فعال " وقد أثرت الإنارة على المسرح الحديث من خلال دورها الحيوي والجمالي والوظيفي، إضافة إلى كونها إحدى العناصر الضرورية التي يعتمد عليها في تصميم المناظر، من خلال ألوانها التي تمنح التصميم المرئي طبيعة متميزة.[1]

تعتبر الإضاءة في مسرح العرائس من المثيرات المحركة لمشاعر الطفل المتلقي، من خلال شدها لانتباهه وبعث روح الفرح والمرح وإثارة عقله وأحلامه.

[1]- م.ن،ص123، 124.

3-الملابس :

إذا كان للديكور المسرحي دور هام في تجسيد مكان العرض وإبراز الأحداث على الخشبة ، وموحيا من النظرة الأولى ، وكاشفا معبرا ، فإن الملابس هي الأخرى صورة الممثل الحية إذا أحسن مصممو ها توظيفها وتفعيلها " فالملابس المسرحية على المنتخب أو في خزانة الملابس لا تعدو أن تكون جماد الأروح له ، لكنها ما إن تعيلى جسد الممثل حتى تصبح جزءا حيا من شخصيته " [1]، فالملابس لا فائدة منها إذا علقت أو وضعت في مكان ما ، إلا إذا كانت ذات دلالات ، فكل شيء على الخشبة له وظيفة ، ودلالة وجد من أجلها سواء كان في مسرح الكبار أو حتى في مسرح الطفل.

فالملابس في المسرح لا توظف لذاتها ، وإنما لوظيفة معرفية جمالية ، فهي جزء لا يتجزأ من عناصر العرض الأخرى " إذ لا توظف لذاتها ، بل لما تمثله من دلالات تتقاطع مع دلالات أخرى لعناصر العرض الذي لا يرى النور إلا يتكامل العناصر في نهاية المطاف [2] ، فهي إذن تتلاحم من البقية لتظهر ذلك الجو المتناسق " لقد تطورت الملابس فأصبحت ثورة تشكيلية تتكيف بالضوء والحركة ، وبذلك أصبحت قوة دافعة ، ودخلت في النطاق العلمي المسرحي ، لتوضيح صفات الكائنات الحية والتي تظهر على المسرح .[3]

فالملابس هي أول كاشف ، ومعز ، ومفصح عن الشخصية " لئن كانت الملابس كاشفة عن الشخصية ومحددة لهويتها ومهنتها وإنتمائها الإجتماعي والقومي "[4]، فإن المتلقي الصغير عندما يشاهد عروسة بثياب فيعرف على الشخصية ذكر أو أنثى ، ويتعرف على عملها من خلال لباسها الفخم أو البالي وبتالي يتحدد من أي طبقة ينحدر ذلك الممثل ، فمثلا مسرحية " شكرا جدي " من

---

[1] -جوليان هلتون . تر.د. نهاد صليحة .مس. ص 167

[2] -ينظر : ندىم معلا: لغة العرض المسرحي ، دار المدى للثقافة والنشر . ط1. دمشق سوريا 2004 ص 75.

[3] -عثمان عبد المعطي عثمان ، عناصر الرؤية عند المخرج المسرحي . مس.ص184.

[4] -ينظر : ندىم معلا ، لغة العرض المسرحي ، م س ص 65.

إنتاج : القلعة لمسرح الأطفال لولاية سطيف ، والتي دارت أحداث العرض المسرحي حول الصورة الرمزية للحكواتي داخل مجتمع أصبح يسيطر فيه التلفزيون والأنترنت على إهتمام وثقافة الأطفال ، إذ نشاهد ثياب الجد من عمامة وبرنوس تدل على الوقار ، دالة على كبر السن يحمل كتابا ، والشخصية الصغيرة ، تحمل هاتف بلباس مزركش تدل على الحلامة والمرح وصفاء البال.

فالملابس لا تدع شيئا إلا وأظهرته وأوضحته " فهي تقوم بدور المؤشر الشامل الذي يحدد عمر الشخصية المسرحية وجنسها وجنسيتها وديانتها ومكانتها الإجتماعية وذوقها العام ، وشخصيتها المتفردة ومزاجها الخاص وملامحها المميزة ، وإنتماءاتها الإجتماعية ، فكأنها فهرس كامل يلخص على مستوى الصورة طبع الشخصية وطبيعتها "[1]

فهي إذن ذو دور دلالي بتيلور في إظهار الممثل على الخشبة ، فيفهم المتلقي الصغير لأول وهلة إن كان عامل نظافة ، أو فلاحا ، طيارا.....و بالتالي مكانة الشخصية .

يهتم الطفل بالشخصية المسرحية خصوصا ملمحها ولباسها وألوانها فالملتقى في المسرح العرائس يعجب أولا بالدمية ويشكلها ، ويعجب في الوقت ذاته بلباسها ويتأثر به تأثرا بالغا ، ويربط نفسه به وبما يعيشه خصوصا إذا دل على بيئته، وبهذا أعطى للملابس قيمة فنية وجمالية ، وبوصفها وسيلة إيصال المعنى وجلائه بما تحمله من إمكانات تعبيرية ، فهي تشكل اللغة والتعبير المسرحي ، وتعطيهما صفات خاصة ، فضلا عن كونها تحدد الزمان والمكان الذي تدور فيه الأحداث ، والأهم من ذلك كله دورها في تحديد تمثيل الأفعال البشرية على خشبة المسرح [2]

[1] -جوليان هلتون ، تر ، د ، نهاد صليحة . م س.ص 167.

[2] -ينظر : مدحت الكاشف ، اللغة الجسدية لممثل ، م س .ص 203.

و كما قال تايروف " إن الملابس هي الجلد الثاني للممثل ، ومن هنا جرت العادة على إتخاذها كائنا حيا متحركا على خشبة المسرح ، تساهم في وجهة النظر التشكيلية والعاطفية والدرامية "[1]

فالطفل يتخيل ويبني أحلامه على ما يرى ومن ثمة يتقمص تلك الدمية وتستوي تلك الملابس بألوانها وحدانة ، فنراه ما إن يترك قاعة العرض إلا ويصنع دمية أو حتى يشتريها ويفصل لها لباسا حمل على محمل ما تستهويه نفسيته ، وعليه وجب على مصمم الملابس والأزياء المسرحية أن يكون على دراية نفسية المتلقي الذي سوف يكون حاملا متتيعا ناقدا . ومن ثم توظيف تلك الملابس من طرف المخرج يشكل سحري يجعل ذلك المشاهد الصغير يعوض فيها ويتقبلها خصوصا بألوانها الساحرة والجذابة " فالأطفال يتأثرون بالألوان أكثر مما يتأثرون بالزي ، ويتجاوبون مع الألوان الزاهية المزركشة في الملابس التي تبهر الأطفال ، ولذلك فإن مصمم الأزياء الناجح في مثل هذه العروض هو الذي يصمم هذه الأزياء بشكل يلائم جو المسرحية وزمانها وجمهورها .

على المصمم الأزياء أن يكون على دراية بالموضة ويتطور بتطورها " يجب أن يتوفر في مصمم الملابس والأزياء المسرحية منها عليه أن يدرس ويعرف تطور الموضات في مختلف العصور ، وكيف ينتمي من أزياء عصر بذاته الشكل الذي يظهر جميلا في المسرح ويبحث عما يتفق والذوق الحديث وعصر ظهور المسرحية ، فهو يخلف ويضع الملابس لشخص معين ، وفي ظروف معينة ليقدمه لأناس يعيشون في زمان ومكان معينين[2]

هذا يجرنا إلى معرفة أنواع الملابس التي على المصمم أن يأخذها في إعتباره ، ومنها الملابس الخاصة والتي يكون هدفها نقل فكرة معينة ، وعلى سبيل المثال أن تجد جميع الدمى بملابس سوداء (حزن) ، وثانيها الملابس التاريخية ، والتي يفهمها : ويتعرف عليها المتلقي الصغير من خلال طرازاتها

[1] –جيمس روس : تر : فاروق عبد القادر ، المسرح التجريبي من ستان سلافسكي إلى بنز بروك . هلا للنشر والتوزيع . ط1 ، 2000، ص 56.

[2] –عثمان عبد المعطي عثمان عناصر الرؤية عند المخرج المسرحي ، م س 188.

" تشتمل جميع طرازات العصور السابقة ، بالإضافة إلى أزياء القرن العشرين المختلفة والتي لم تعد تستخدم الآن ".[1]

و أخيرا الملابس الحديثة والتي تشمل الأزياء التي ترتديها الدمية في زمن العرض المسرحي ، والعمل لا يخلص أو ينتهي عند المصمم فقط في المسرح العرائس بل يتعداه إلى المخرج ، وذلك يجعل الملابس تحمل آثارا وهي فوق جسد لا ينطق كاشفة عن تلك الشخصية من جميع أبعادها متناسقة بألوانها " وعلى المخرج المدقق القادر على الملاحظة أن يجعل الملابس تحمل الآثار التي تكشف عن الوضع العادي للشخصية المسرحية ، من حيث إظهار لبسها ، خاصة إذا كانت الشخصية المسرحية من شخصيات العنال أو الموظفين ، وإذا كان المطلوب من المخرج السعي في إظهار التناسب مع المركز الإجتماعي في الملابس ، فيبقى عليه السعي إلى الذوق في إختيار الألوان ، وكذلك في طريقة التفصيل والتنفيذ للملابس مع الديكور وتصميماته وألوانها ."[2]

و على المصمم الملابس والمخرج معا أن يمتلكا حاسة الذوق ، سواء في إختيار الزي أو ألوانه ، " وفي المسرح يحتاج مصمم الملابس إلى حاسة الذوق ، ومعرفة الأساليب التاريخية ، والقدرة على إبراز معالم الشخصية ، ومن مسؤولياته إختيار الأقمشة وتلك مهمة تتطلب تمرين وخبرة [3]

و الألوان في المسرح العرائش ترتبط بالإضاءة وباقي عناصر العرض ، إذ يلون الدمية يتعرف المتلقي على نفسية الممثل إذا كان فرحا ، حزينا ....إلخ ، كما يتعرف على ذوقه كما توحي لنا بزمانها ومكانها فمثلا عباءة الرجال في القديم كان لونها بني مصنوع من فرو الحيوانات ، أما الآن فقد أصبحت تلك العباءات بألوان مختلفة ، ولأن مسرح العرائس كله ألوان في ألوان إرتأت محافظة المهرجان الثقافي الوطني لمسرح العرائس عنونة الطبعة الخامسة من 13إلى 20 جوان 2011 ب " العرائس بألوان الطيف " وهو ما أشاد إليه محافظ المهرجان في كلمته " أيتها السيدات الفضليات ،

[1] –خير شواهين وآخرون . المسرح المدرسي ومهارات التفكير م س . ص 56.

[2] –عثمان عبد المعطي . عناصر الرؤية عند المخرج المسرحي .م س ، ص 182.

[3] –أبو الحسن سلامة ، المخرج والقراءة المتعددة للنص ، دار الوفاء للطباعة والنشر مصر . ط1 .2004.ص 301.

أيها السادة الأفاضل . هي العرائس ....بألوان الطيف تعود ، نعود ...لجدد اللقاء مع الجمهور عشقته حد الشغف ، فإحتضنتها بحب كبير قبل هذا العام في إطار المهرجان الثقافي الوطني للعرائس لهذه الولاية الجميلة ...أن تفخر بأنها واسطة العقد الذي يزين جيد الثقافة في الجزائر ، فهي لؤلؤة البراءة والطفولة والإبداع في مهرجاننا هذا ، .... ولولا جهد التفاني والإخلاص لعديد اللذين راهنو على أن تكون الطبعة الخامسة أنيقة فعلا بألوان طيفها ."[1]

كما تحمل الألوان دلالة معينة لدى الأفراد ممثلا كان أو متلقيا كونها تعبر عن بعض المواقف الجبائية ، ويمكن إعطاء دلائل مختلفة يحملها كل لون ومنها :

اللون الأحمر : يرمز إلى العدوانية ، العنف ، الحب ، وهولون ساخن مثير

اللون الأبيض : يدل على الإحساس الجميل كالبراءة الطهارة والصفاء والفرح ، السلام .

اللون الأسود :يثير مشاعر الخوف والفزع ، ويحمل دلائل حول الحزن والجريمة والخداع وأحيانا الندم .

اللون الأصفر : يثير إلى الإنحطاط والغيرة .

اللون الرمادي : لون الشيخوخة ، الذي يعني التصميم والرزانة والوداعة والوقار .

اللون الأزرق : هو لون الماء والسماء ، يهدئ النفس ويبعث فيها الراحة"[2]

اللون البرتقالي : يدل على الدفء ، القناعة ، الإثارة .

اللون الأخضر : يدل على النقاء ، الحياة ، الثياب ، الثياب ، النماء .

---

[1] -دليل المهرجان الوطني للعرائس بألوان الطيف . مجلة سنوية من إصدار المحافظة الوطنية للمهرجان العرائس بعين تموشنت ، الطبعة الخامسة .2011 ص 02.

[2] -عزوز بن عمر الخطاب الدرامي وتقنيات العرض . م س ، ص 124.

اللون البني : يدل على الخريف ، الضباب ، القذارة "[1] .

فالملابس لا غنى لها في مسرح العرائس ، فهي تصمم منظرا للطفل وملمة بعناصر وجوانب من المسرحية والدمية حيث تضفي على هذه الأخيرة صفة الحياة والجمالية الفنية بالألوان البديعة المزركشة التي بدورها بدلالات متعددة الجوانب .

4-المكياج والأقنعة :

المكياج كبقية العناصر الأخرى مبرز الشخصية ، فقد عرف منذ أقدم العصور واستعمل لتمثيل مختلف الشخصيات في المسارح الرومانية والإغريقية ، وقدماء المصريين ، فقد كانوا يصبغون شعورهم ، واستعمل المصريون وسائل للتجميل ، استعملوا الأقنعة كذلك " فكان الرومان يصبغون شعورهم أو يبيضونها ، ويصبغون أقدامهم وركباتهم واستعملوا ألوانا شتى من المساحيق كما استعملوا المصريون القدماء الكحل والحناء ، ورسموا خطوطا سوداء حول عيونهم ، ودهنوا أجسامهم بالزيوت العطرية لتبدوا لامعة براقة ، وكان الأقنعة أهمية عظمى في المسارح الرومانية والإغريقية للتعرف على الشخصيات ، فلونت الأقنعة وشكلت لتعبر للجمهور عن الشخصية التي يريد الممثل تصويرها ."[2]

و يستعمل المكياج في مسرح الطفل البشري كثيرا خصوصا في دور المهرج ، والذي يعتمد على الألوان المختلفة للمساحيق والزيوت والدهون فتشكل ملامح مضحكة تستوي المتلقي الصغير وتجذبه، كما يستعمل أيضا المكياج في مسرح الطفل بتصغير الممثل أو تكبيره في ملامح وجهه.

كما يستخدم مصمم المكياج حيلا وأشكالا للمكياج تغير تماما الشخص عندما يصبح ممثلا يستعمل معجوم الأنف . ومواد تساعد على انتفاخ الوجنتين ، وملونات للعينين ، وشعرا مستعارا للرأس أو اللحية أو الذقن " .... وبالتالي مثلما يساعد المكياج الممثل كذلك يجب على الممثل أن

---

[1] -ينظر ، جمال محمد النواصرة ، أضواء على المسرح المدرسي ودراما الطفل ، دار الحامة للنشر والتوزيع ، عمان الأردن ، ك م ، 2010 ، ص 135.

[2] -عثمان عبد المعطي عثمان : عناصر الرؤية عند المخرج المسرحي م س . ص 207.

يساعد المكياج ، فمما يؤثر عن الممثلين المشهورين بأدائهم للشخصيات الإستحواذ على وجوه مرنة وأرواح مرهفة الحس، ويتأتى التأثير المنشود عادة بالمزج الحاذق بين الماكياج وملابس التعبير".[1]

و يختلف المكياج في مسرح الطفل العرائس، فاستخدام المساحيق وانواع الزينة لا تؤدي غرضها لمدة طويلة، لأن العرائس مصنوعة من الخشب أو الورق او الكرتون، ولذلك لا نستطيع تثبيت تلك الأشياء عليها وإذا ثبتناها فستسقط أو تزول ما عدا شعر الرأس والحواجب واللحية والشارب.

فنستطيع في مسرح الدمى استعمال بعض الأقنعة والتي تكون خفيفة مع إضافة طبقة سميكة من المكياج "فكان يستخدم قناع خاص لتمثيل الشخصية، حيث كان الممثل يستطيع تحريك ملامحه جزءا من جسد الممثل، وظلت طبقة المكياج سميكة أشبه بالقناع حتى السنوات الأخيرة، ثم قام الكيميائيون بعمل الكثير من الأبحاث والتجارب للحصول على مواد المكياج لتعطي مظهرا طبيعيا أو قريبا من الطبيعي قدر المستطاع، [2] وعلى مصمم المكياج في إعداده وتجهيزه على الدمية أن يحسب المسافة التي تبعد العروسة عن المتلقي، فيحرس دوما على ان يراها أصحاب الصفوف الخلفية، وإلا ما كانت قد أدت وظيفتها التي أنيطت بها. كما عليه ان يحسن استعمال المكياج من جميع النواحي (الوزن، التجسم، اللون،...) وتكبير أبعاد الوجه بالمكياج يفي حدود المعقول، وعليه فالألوان التي يراد أن تكون غائرة تصبغ بلون قاتم، والأجزاء التي يراد إبرازها تصبغ بلون فاتح".[3]كما على المصمم ان يحترس من تأثير الإضاءة على المكياج، لأنها تساهم في تغيير لون الوجه، فهي تعمل على تبييض ألوانه، لذا فعلى فنان المكياج أن يرسم المكياج على الدمية رسما دقيقا حتى تتعمق طاقتها التعبيرية القوية وتتمثل كأنها وجه شخص حقيقي، وذلك من خلال الخطوط السميكة، وتدرج الألوان والأصباغ والتحكم في طول الوجه وتصميم اللحية والشارب وفي التقليل من منخامة الأنف وتغطية

[1] -م س، ص 212.
[2] -م ن ، ص 209.
[3] -محمد جاسم القيسي، الفن التمثيلي والمسارح المدرسية، مكتبة الإرشاد، جدة، ط1، 1981، ص 115.

الذقن الكبير أو الهزيل وتصحيح الفم الفاسد للتناسق."[1] ولهذا فالعرائس المسرحية يعتمد في رسم ملامحها على ألوان ثقيلة مثل الدهان أو الطلاء بكل ألوانه، ويعمل صانع الدمى على إبراز تلك الملامح وتكبيرها حتى تظهر بصورة جيدة وواضحة، ويعتمد في انواع عديدة منها أثناء إنجازها على القماش بخياطة تلك الأبعاد مباشرة على الوجه باستعمال أشرطة من القماش مصممة على شكل عيون وفم وأنف.

فوظيفة المكياج نقل معلومات متعددة عن الشخصية المسرحية إلى المشاهدين وتأكيد بعض الملامح التعبيرية كالعينين، الأنف، الفم، والتي تستعملها الدمية لتوصل انواعا شتى من الأحاسيس والمشاعر إلى أولئك المشاهدين الجالسين في أبعد المقاعد. فالمكياج يقوم على رسم الشخصية وملامحها لتأكيد الصفات التي تستحوذ على الممثل والفعل تبعا لذوق العصر، ويهدف إلى مساعدة الممثل على تغيير مظهر الوجه ليجعله مطابقا لضروريات الإضاءة، إضافة إلى إكساب الوجه تعبيرا يعكس حالة نفسية معينة.[2]

المكياج ضروري وضروري جدا في مسرح العرائس فلا يمكنك ان تتخيل عروسة تمثل بوجهها مصنوع فقط من الكرتون أو الخشب ومن دون ان نعطيها صفة الشخصية التي نريد توصيلها إلى المتلقي.

[1] –نبيل راغب، آفاق المسرح، م س ، ص 111.

[2] –محمود سعيد، النزعة التعليمية في فن المسرح، مصر العربية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2009، ص 374.

و الإكسسوارات هي كل شيء فوق الخشبة مكمل للمناظر والممثل والملابس " إن الوظيفة الأولى للإكسسورات في المسرح هي أن تملأ أو أن تشير إلى كونه مكانا للعرض المسرحي ، أو تعطي خشبة المسرح طابعها المحسوس ، فضلا على أنها عندما تملأ المكان المسرحي ، فإنها تحدد نسبة وتدل على أنه يحاكي مكانا واقعيا ، كما أنها تلعب دور الوسيط بين العرض والممثل ، فهي تظل ثابتة لا معنى فيها إلى أن تمتد لها يد الممثل لإستخدامها ، ومن ثم تتولد من خلال هذه الإستخدمات المختلفة لها الدلالات والمعاني"[1] .

فجميع الأدوات والأشياء التي تخص الممثل أو الخشبة تؤدي وظيفة فنية وجمالية تبين وتوضح فكرة الكاتب وتقربها إلى عقل المشاهد بطريقة أو بأخرى وتحرك الحوار ، إذ لا وجود لشيء فوق الخشبة عبثا " فالملحقات المسرحية لها أهمية كبيرة في العرض المسرحي من توضيح نوعية المسرحية وتحديد أعمال الشخصيات والمكان والزمان والمستوى الإجتماعي والإقتصادي الذي تدور فيه الأحداث ، فوجود طابعة يدوية يوحي بزمن معين ، بينما وجود كومبيوتر يدل على زمن حديث ، كما أن وجود دمية على المسرح يوحي بوجود طفل في الأحداث المسرحية ، كذلك بالنسبة لمكملات وملحقات الممثل فتساهم في رسم أبعاد الشخصية الممثلة " [2]

فرغم صغر مكان العرض المخصص للعرائس فإنها تحوي على العديد من الإكسسوارات والملحقات مثل الستائر والأدوات واللعب ، وتوظف حسب المسرحية ورؤية المخرج فمثلا في مسرحية " شكرا جدي " الذي ذكرناها سالفا نلاحظ خشبة طويلة طولها 1 م ألصقت بحجاب أبيض يستر ويحجب رؤية الجزء الأسفلي للدمية ونرى الشيخ في الوسط وطفل على الجنب الأيمن وطفلة على الجنب الأيسر ، ونرى تلك الستائر المزخرفة على الصورة خيمة ، لكن أمام الحجاب الأبيض نرى نخلتان على اليمين وبالمثل على اليسار ونرى مسجدا في الوسط ، وهو ما دل على البيئة الصحراوية .

[1] –مدحت الكاشف . اللغة الجسدية للمثل . م س ص 203.

[2]– عزو إسماعيل عفافة . أحمد حسن اللوح . التدريس الممسرح . م س . ص 135.

و هذه الإكسسوارات يجب أن تتناسق أحجامها مع حجم تلك الخشبة الصغيرة وإلا فقدت وظيفتها الفنية والجمالية .

5-الموسيقى :

عرفت الموسيقى منذ القدم ، فقد إستخدم اليونانيون الجوقة للتعبير عن بعض المواقف والإنفعالات ، وهي مجموعة من الأصوات المختلفة المنبعثة من الخشبة ، سواء كانت مؤثر صوتي لمحركات وألات أو منيعة من صوت الإنسان ، أي كانت ذات أدوات مختلفة حسب العرض المسرحي، وحسب إختلاف الجماليات والإتجاهات السائدة عبر التاريخ ، فكانت تارة عنصرا عفويا يعطي للعرض ايقاعه ، وتارة عنصرا مرافقا للأحداث والشخصيات ، وتارة أخرى عنصرا دراميا يلعب دورا في تشكيل المعنى " الموسيقى هي قمة الأعمال الدرامية فهي تجري التجريد ، والتعبير عن ذاتية الحدث وعمومية في الوقت نفسه ، وكما كانت الدراما هي إحدى الخصائص الأساسية للمسرح فبذلك تكون الموسيقى جزء لا يتجزأ من أي عمل مسرحي .[1]

و لأن المسرح بحاجة إلى أدوات تفك رموزه ، كانت الموسيقى إحدى هذه الوسائل بإعتبارها أداة تعبيرية هادفة فهي " لغة العالم التي يفهمها ويحس بها الكائن البشري ، إذ هي مادة تعبيرية قوية التبليغ والتأثير والتوغل في الأعماق بأنغامها العذبة والمزعجة ، بحيث أنها تتفاعل مع مشاعر الإنسان وأحاسيسه وتجعله يتعايش معها ."[2]

إن من وظائف الموسيقى في المسرح هي الإيحاء بالجو الذي يتضمنه النص المسرحي ، فالموسيقى تتوقف أولا وأخيرا على نص المؤلف ، وهناك مسرحيات لا تحتاج إلى موسيقى ، وهي المسرحيات التي

---

[1] -عزو إسماعيل عفافة ، أحمد حسن اللوح . التدريب الممسرح . م س . ص 145.

[2] -رايس عمر . المؤثرات المسرحية بين النقص والتكامل . مجلة الحياة الثقافية تصدر عن وحدة المجلات بوزارة الشؤون الثقافية ، تونس . العدد 32.1984.

يغلب عليها الحوار المتسلسل الذي لا يهدأ ، بحيث لا يعطي الفرصة لظهور الموسيقى ، وهناك مسرحيات عمادها الموافق التي تحتاج إلى تفسير موسيقي أي تفسير بالموسيقى .[1]

فالموسيقى الدرامية تساعد على تفسير النص ، وعلى خلق الجو العام وخلق حاله وجدانية لدى المتفرج ، ولا بد أن تتماشى الموسيقى مع الموقف الدراسي ، وللموسيقى وظائف فرعية منها : إن الموسيقى كلام يجب أن يتضمن الإنسجام الذي يتوافق مع النص ومن الطبيعي أن تهدأ أو تعلو وتهمس ونضمت تماما كالحوار في النص الأدبي .[2]

تستخدم الموسيقى في مسرح الدمى لنفس الغرض ، إذ هي أداة تعبيرية تجسد المواقف ، وتفك بعض الرموز من خلال نوطاتها وألحانها وإيقاعاتها ، والتي تؤثر على الملتقى الطفل فتجعله يشعر بها ، وبالتالي يتفاعل معها كونه يفهم معانيها "

فتعبر عن الحالة النفسية للشخصية العرائسية ، فحالة الحزن مثلا تناسبها موسيقى تؤكدها ، كما تعبر ألحان أخرى عن حالات الرعب . والقلق والخوف ، فتوقف مشاعر وأحاسيس المتلقي الصغير ، وتدفع الموسيقى بذلك إلى " إيقاظ المشاعر والأحاسيس ، ومعايشة الحدث الدرامي ، ومتابعته شوقا، أو خوفا مما سيقع ، وهذا ما يجسم لنا أن الأثر المنبعث من المنظر الموسيقي قد وجد مكانه في نفس المتفرج ، وأثر فيه أشد التأثير وإلا ما كانت المعايشة والتتبع .[3]

و تتم تلك المعايشة بكسر الملل الذي قد يتملك الطفل أثناء مشاهدته للعرض ولهذا " فالموسيقى تصنف وتعد ضمن أهم الأدوات الجمالية في مسرح الطفل ، وهي من أكثر الفنون إيجابية في عملية التنشئة لدى الأطفال ، لما لها من أثر عميق في تلطيف مشاعرهم وتهذيب إحساسهم ،

---

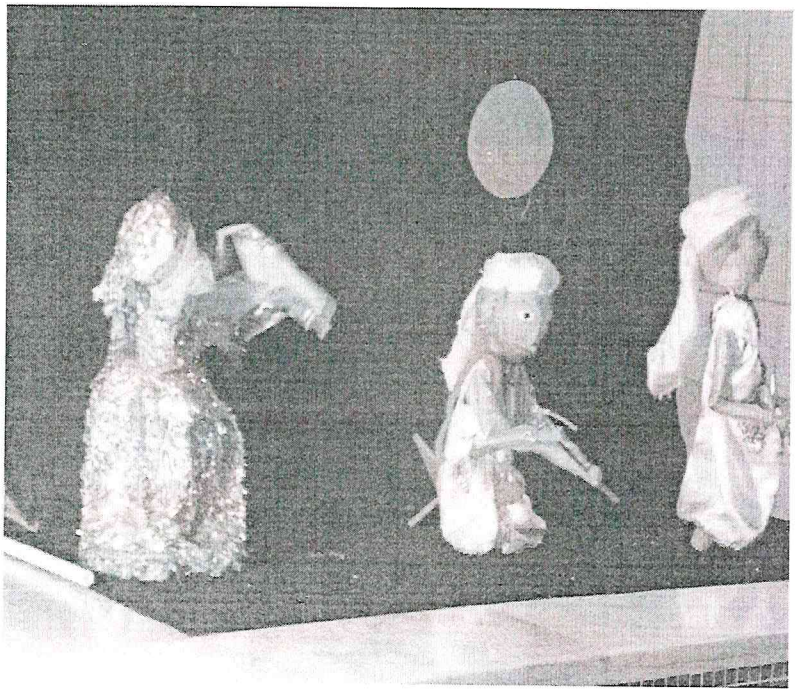
[1] -ينظر : أمير إبراهيم القرشي . تر : أحمد حسن لقاني . المناهج والمدخل الدرامي أميرة للطباعة ، ط 1 . 2001 ص 180.

[2] م ن ، ص 182.

[3] -رايس عمر ، المؤثرات المسرحية بين النقص والتكامل . م س ص 139.

والمدرب المسرحي عليه أن يتعرف على طبيعة النص ، هل بحاجة إلى موسيقى مؤلفة أو موسيقى مسجلة، ومراعاة شروط تتعلق بالمراحل المختلفة لنمو الطفل " [1]

و هو ما ذهب إليه محمد حامد أبو الخير " إن إعداد موسيقى الغرض المسرحي الموجه للطفل ، لا بد أن يراعي فيه المخرج موافق الشخصيات وأحداث المسرحية ، واكثر من ذلك هو مراعاة المراحل العمرية لنمو الطفل ، حيث نجد أن كل شكل من أشكال الموسيقى يستعمل حسب عمر الطفل [2] فلا يمكن أن تستعمل موسيقى الكبار مثلا في عروض الأطفال لأن الطفل لا يفقهها ولا يستوعبها .



نموذج يوضح :

(ملابس ، ماكياج ،إكسسوارات ، ستائر)

المسرحية لقادة بن سميشة

[1] –حسن مرعي . المسرح المدرسي ، دار مكتبة الهلال للطباعة والنشر . د ط– 2002 ص 64.

[2]– ينظر . محمد حامد أبو الخير . مسرح الطفل نقلا عن أبو الحسن سلام . مسرح الطفل (النظرية) مصادر الثقافة . فنون العرض . دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر . ط 1 2004 ص 74.

المبحث الثالث :الممثل والملتقي في مسرح الدمى.

الشخصيات (الممثل) الممثل هو الركيزة الأساسية الأولى التي لولاها لما تحقق الاستمتاع، وعليه يجب أن تكون الشخصيات الممثلة مقنعة مليئة بالحيوية منطقية وموجبة بوجود حقيقي لها كافة مستويات الوجود المادي والمعنوي على حد سواء حيث يعتمد على بنية الشخصية الأساسية التي تشكل محور العمل الدرامي، وهذا لا ينفي في المقابل تعدد الشخصيات الدرامية التي تخوض مع الشخصية البطلة جو الصراع وهي شخصية البطل الند أو البطل النقيض ANTAGONIST، ومحرك الدراما الأساسي للأحداث التي تدور بين هاتين الشخصيتين وتصنع التوتر وتقود الفعل الدرامي للأمام، بما تحمله من ملامح وخصائص مميزة أما الثانية فهي تعتد الى الانتماء بأبعاده المختلفة والمتنوعة مما يصنفها في طبقة اجتماعية، ويشمل البعد الاجمالي مستوى الشخصية، ونوع الحياة الاجتماعية، أما النفسية فتتضمن هذه الخصائص النتائج المتكونة عن تاريخ الشخصية السوية من عناصر ايجابية وقوة وما تعانيه من ضعف أو خلل نتيجة تاريخها غير السوي، وتختلف هذه الخصائص اختلافا جوهريا بين الرجل والمرأة نتيجة اختلاف النوع الاجتماعي[1]. غير أن طبيعة الأداء التمثيلي بين مسرح الكبار والصغار تختلف، وهنا علينا أن نتطرق الى نقطة مهمة الا وهي التفريق بين ما يكون فيه الممثل كبيرا وموجه الى فئة الصغار، وما يكون فيه الممثل هو الصغير وموجه أيضا الى الصغير "و ذلك لأن الممثل في مسرح الطفل يبقى مفيدا بأبعاد الدور الذي يؤديه، والجمهور الذي يعرض له، فرغم ان كل من مسرح الكبار، ومسرح الطفل يخضع لنفس التقنيات والأصول، الا انه في مسرح الطفل يبقى مفيدا بفئة الأطفال من الجمهور في أدائه[2].

و بذلك على الممثل في مسرح الطفل أخذ اعتبارات فوقية لطبيعة المتلقي بأن يكون حريصا من كل الجوانب الفنية والجمالية ذلك أن التمثيل للطفل يعتبر أكثر صعوبة من التمثيل للكبار. مسرح الطفل أشكال وألوان، وباختلاف الشكل يختلف الأداء التمثيلي" وجود ألوان أخرى من التمثيل في

[1] -ينظر :أحمد ابراهيم :الدراما والقرية المسرحية.

[2] -ينظر . غانم نقاش ،مسرح الطفل في الجزائر ،دراسة في الاشكال والمضامين ،مس ،ص 255 .

المسرح الخاص بالطفل، بالإضافة الى تمثيل أدوار شخصيات انسانية في مسرح الطفل البشري، هناك أداء تمثيلي اخر يختص بمسرح الدمى ،او ما يسمى بمسرح العرائس على اختلافها (قفازية او عصرية، او عرائس الماريونات ،و خيال الظل ،و القراقوز ،فهي الاخرى تتطلب من المؤدي اداء مهاريا فائقا في التمثيل بمصاحبة هذه الدمى"[1] .

ان للممثل في مسرح العرائس هو الدمية اولا ثم المحرك ثانيا ،فالدمية في تحركاتها هي تمثل للأدوار "و الاداء التمثيلي بدوره يعتمد على عناصر الحركة بما يلاءم الشخصية في موقفها الدرامي ودوافعها ومشاعرها ،و بما يلاءم الحيز المكاني وتهيؤ الممثل النظري والعملي والجسمي والخارجي ،كما يعتمد على عناصر السكون ،و عناصر الصوت والصمت ،و الفكر والشعور والخيال والتخيل ،و لكل ممثل تحصيله النظري وخبرته العلمية ،و كلما كانت الخبرة اعرض واعمق كلما كانت الجودة الصق بالأداء"[2].

و هذا يعني ان الطفل بينه وبين نفسه يحمل دمية ويمارس اداءه التمثيلي وحده مع جوه وحياته الداخلية ،يخيط لها ثيابها ،و يضع لها شخصية كما يصوره عقله ،و يحفها بمشاعر الفرح ة اخرى حزينة ويجعلها في فضاء (ساحة ،دار ،غابة) ويعيش معها عالما من الخيال دون ان يعي انه جمع عناصر الدراما العرائسية وبذلك اصبح مخرجا وممثلا ومحركا للدمية في وقت واحد وكل هذا عن طريق الحركة والتعبير ،لذلك فان السمة المميزة للحركة واكتشافها في الحيوان ،و قدرة الممثل على التعبير عنها من خلال جسمه ،هو النجاح الحقيقي لتوصيل الشخصية للمتفرج الطفل"[3].

من هنا يتوجب على الممثل الثاني (المحرك(السرعة اللامتناهية في تحريك الدمية مع تناغم الصوت مع تلك الحركة ومع بقية العناصر الدرامية الاخرى حتى تنسجم فيتفاعل ويتواصل مع المتلقي

---

[1] -ينظر ،ابو الحسن سلام ،مسرح الطفل ،مس ،ص 73 .

[2] -ابو الحسن عبد الحميد سلام ،معمار النص المسرحي ،مركز الاسكندرية للكتاب ،ط1 ،19991 ،ص 217 .

[3] -محمد حامد ابو الخير ،مسرح الطفل ،مس ،ص 90 .

الصغير ،"و الحذر كل الحذر والخطأ في اي لحظة من العرض لأنه يشكل خطرا وخدشا يهدر الامن العاطفي للمشاهد الصغير "[1].

ان للممثل الثاني (المحرك) دورا هاما في بعث الحياة للدمية لأنها مثل الالة وعليه تشغيلها على احسن ما يرام كي تظهر للمتلقي وكأنها ممثل حقيقي ،لذا تبقى المسؤولية ملقاة على عاتق المخرج وعليه (المحرك) فيعمل المحرك اثناء العرض على ظهور الدمية تتكلم وتتحرك وسمات الفرح او الغضب بادية عليها ،تقف تنام ،و تأخذ كل المواقف كما لو انها انسان .

و مجمل تلك الحركات التي تقوم بها الدولة تنم عن كشف حالة الشخصيات ومواقفها اتجاه بعضها البعض ،و في رسم الحركة المسرحية هناك دافعان الاول نفسي اذ الحركة تعبر عن القلق،الحب، العدوانية .... الخ والثاني فني او تقني ،كتمركز الشخصية، على أن يكون مبررا وطبيعيا، ولا يلفت انتباه المتفرج إلى ان الممثلين يحاولون اصطناع حركة ما"[2] وهو ما ذهب إليه محمد أنيس بقوله "فالدراما تقوم على أساس شخصيات تتحرك وتفعل ولا نعني بالحركة الفيزيائية فحسب، وإنما التغيير الذي يطرأ على الشخصية بكل أنماطه وأشكاله، إنه ذاك التحول والتبدل في حالات النشاط البدني والذهني والنفسي، والتي تنعكس على السلوكات الظاهرة.[3]

يتقاسم دور الممثل في مسرح العرائس الدمية والمحرك فالمية لا تتحرك لوحدها وتمثل، والمحرك هو إنسان وإذا مثل لوحده فقد أخذ صفة المسرح البشري، وعليه فالدمية يجب ان تكون مصممة بشكل متقن، والمحرك ذا مهارة فائقة وتدريب في منتهى الدقة وبالتالي قدرتهما على الإقناع وتوصيل الفكرة إلى ذهن المتلقي الصغير.

---

[1] –ينظر : ايت قايد محند ،التجربة الجمالية للطفل في مواجهة رجل المسرح ،مجلة اللغة والاتصال ،لغة التواصل في مسرح الطفل ، اشغال اليوم الدراسي المنعقد يوم 10 ماي 2007 ،مخبر اللغة العربية والاتصال ،جامعة وهران ،ص 1001 .

[2] –خير شواهين وآخرون، المسرح المدرسي في العلوم ومهارا التفكير، م س، ص 39.

[3] –حمد أنيس، مقومات الشخصية المسرحية، مجلة القاهرة، العدد 93، د ت، ص22.

المبحث الرابع: أهداف الماريونات بالنسبة للمتلقي :

إن علاقة الطفل بمسرح العرائس عرفت بأنها أفضل صديق تلازمه لساعات طويلة، لذلك اهتم المختصون بهذه النقطة لجعل من هذا الشيء الصامت الصغير مسرحا عظيما، له أهدافه وتأثيراته على العقل في نواحي مختلفة، ومن أهم الأهداف التي يسعى إلى تحقيقها:

1-الأهداف التربوية التعليمية :

- تلقي الطفل رسائل تربوية كالإخلاص والاحترام والشجاعة والبطولة .
- التعبير عن رغباتهم وأفكارهم وكذلك طموحاتهم .
- تطوير الملكة التعبيرية للطفل بالاعتماد على الدمية .
- غرس القيم النبيلة والمثل العليا في نفوسهم .
- تنمية قدراتهم على معرفة مفردات اللغة واستعمالاتها المختلفة وإتقانها بصورة صحيحة [1] .
- يساعد مسرح التلاميذ في اكتساب القدرة على اللفظ السليم والمفردات المختلفة في قاموس اللغة كما يساعد في تركيب جمل بسيطة .
- تنمية الذوق الموسيقي وتطوير الروح التشكيلية، وبهما يختبر التلميذ قدرته على الغناء والتعرف على صوته وقدرة جسمه بتلك الحركات الراقصة التعبيرية، فيربط نشاطه هذا بأغنية أو نشيد أو أية أصوات أخرى مع حركات ايقاعية .

[1] -ينظر حسن حمودي، الدور التربوي، لمسرح الطفل، مجلة الموقف الأدبي، يصدرها اتحاد كتاب العرب بدمشق، العدد 119، مارس 1981، ص175 .

- وتقديم المادة التاريخية أو العلمية أو سير الأبطال بطريقة مشوقة [1]، يزرع مسرح الدمى الرغبة لدى الطفل في التعليم وكسب حصيلة ثقافة وفكرية هائلة، ونقله للمعلومة والمعارف بأسلوب فني مشرق كتلك المواد المدرسية كالحساب والرياضيات والجغرافيا وغيرها من المواد الأخرى بتقديمها بأسلوب خيالي مشوق في أفكار بطريقة غير مباشرة .

- سرد قصص سواء كانت خيالية أو واقعية للاقتداء بها ودفع الطفل إلى القيام بالأعمال الإنسانية التي يكون لها دور نافع وإيجابي على المجتمع .

2-الأهداف التقنية العلاجية :

يسعى هذا النوع من المسرح إلى إعداد الطفل نفسيا وقضاء على جملة من المشاكل النفسية :

- القيام بدور أو مشاهدة عرض ما من هذا المسرح، يؤدي إلى نقص في التوتر النفسي وتخفيض حدة الانفعال والمكبوتات المخزنة في أعماق الطفل .

- إدماج الطفل في العروض المسرحية يقضي بذلك على عيوب الطفل من خلال دفعه الى ترديد كلمات في الحوارات والأغاني أو الأناشيد .

- الطفل يتقبل ما تقوله برضا وانصات في حين قد يرفض أحيانا الانصات إلى بعض الأوامر من والده [2] .

- إعطاء فرصة للطفل للتعبير عن كثير من الموضوعات التي تعكسها الحياة من حوله، كما يقضي على الكبت والضغط الانفعالي والخوف والتنفيس عن مكبوتاتهم .

---

[1] -فوزي عيسى، ادب الأطفال، مسرح الطفل، الناشر المعارف الاسكندرية، جلال حزى وشركاته، د.ط.ت، ص108.

[2] أبحر موقع الانترنت :

.ae/eduforums/archive/index-php/t.1903-htlm-7k/6679-178-153www.google

- تأثر الطفل بدمية لدرجة انه يراها كائنا يتعامل معها على هذا الأساس يجعل من دمية نموذجا للطفل الصغير ليصبح هو الأم وبهذا يبدأ بهضم إدراك علاقته بأمه ليكتشف من خلالها ما هو غريب والخطأ والصواب لما لا مشاركته في حلأ او بضع حلول لكل مشكلة تعارضه.

إن مسرح الماريونات أو العرائس يقوم بمهمة الترويح والمتعة والتسلية، وهو ما يحتاجه الطفل في المراحل العمرية، فهم يميلون الى المرح والفكاهة ويتشوقون إلى ما يثير في نفوسهم هذه العادة السلوكية[1]، لذلك يظهر التأثير النفسي للدمية في قدرة الطفل عن تقليد الآخرين والتعبير عن حركاتهم التي تساعد على تنمية وتطوير عملية الاكتشاف وتنمية قدراتهم العقلية في التعبير عن تخيلاتهم ومنه يعد أفضل وسيلة تسلية ومتعة في أوقات الفراغ .

3-الأهداف الأخلاقية والاجتماعية :

يعتبر الطفل شريحة هامة في المجتمع لذلك جاء مسرح العرائس ليكون القدوة في الاتجاهين الأخلاقي والاجتماعي :

- ❖ تقديم صور أخلاقية حية من المجتمع كالخير الشر والصدق والأمانة كما يغرس في ذهون أطفالنا تلك القيم النبيلة التي قد تدفعهم للالتزام بها كالانضباط واحترام الأنظمة وعدم مخالفتها .
- ❖ مسرح العرائس يهدي الى طرق الحق والأمانة والسلام، فبطريقة المؤلف الذكية يلهم الطفل ليجعله يندمج مع العرض لدرجة أنه ينبذ تصرفات الشخصية الماكرة وأفعالها السيئة محاولا فضحها.
- ❖ يسعى الى ابداء الرأي والقدرة على العمل الجماعي [2]، ليعودهم على الالتزام بالمواعيد الخاصة والاهتمام بالملابس، حسن التعامل مع الغير .

[1] -فوزي عيسى، أ ب الأطفال –مسرح الطفل –القصة، مرجع سابق، ص108

[2] -عبد الفتاح أو معال ن في مسرح الأطفال، دار الشروق ،ط، دق، ص19.

- ❖ يعتبر وسيلة يكتسب بها الطفل قيما تساعده على التكيف والاندماج داخل المجتمع وهذا ما يحتاجه المرء باستمرار من أجل تطوير حياته في المجتمع .
- ❖ يدفع الطفل الى إحلال السلوك الاجتماعي السوي، ويسعى الى مساعدة الطفل على التكيف في الحياة الجماعية .
- ❖ ونظرا لأهمية هذا المسرح سعت بعض الدول للتخطيط بغية الاهتمام بهذا الفن المسرحي وادخاله ضمن مناهج المدارس الابتدائية والتمهيدية [1] لأنه يهدف إلى تسلية الطفل وتعليمه وإتاحة الفرصة لقدراته الخلاقة في التنشيط والنمو .

[1] -محمد حسن بريفش، أدب الأطفال أهدافه وسيماته، مؤسسة الرسالة، ط، بيروت 1418 هـ/ 1997 م وص132.

الفصل الثاني

تاريخية مسرح العرائس وأشكاله

المبحث الأول: تطور مسرح العرائس

المبحث الثاني: مسرح العرائس في الجزائر

المبحث الثالث: أنواع مسرح العرائس

المبحث الرابع: صنع الدمى والخامات المعتدة في تصميمها

المبحث الأول: تطور مسرح العرائس:

بالرغم من عدم تحديد منبت فن العرائس إلّا أنه هو الآخر كغيره من الأشكال والألوان مر بمراحل، وتطور حتى أصبح اليوم ما يسمّى بمسرح العرائس. ويمكن إيجاز تطوره عبر ثلاثة عصور:

1-العصر القديم: كما أشرنا سالفا أن الهند كانت هي البذرة الأولى التي تفتحت فيها العرائس[1]. وبالموازاة مع ذلك فإن "شارل هالين" الباحث الفرنسي ينفي ذلك، ويرجع الكفة في ظهور العرائس إلى القدماء المصريين،و تحديدا في القرن الخامس قبل الميلاد، بحيث يصفها بأنها كانت مفصلية الأذرع والسّيقان والوسط، مما يمنحها مرونة في الحركة والتعبير، وكان حجمها يختلف تبعا لمكانتها الاجتماعية والرّوحية، فكانت العرائس التي تمثل "الآلهة والملوك" تتميّز بالضخامة ووضوح الملامح، أمّا التي تمثل عامة الشعب والخدم فكانت أصغر حجما، وحركاتها ثقيلة، وكانت وجوهها تشبه وجوه المهرجين من حيث الألوان، كما عرفت حضارات أخرى هذا النوع كالحضارة اليونانية والرومانية.

2-العصر الوسيط: العجيب في الأمر أن| مسرح العرائس في أوربا خلال العصور الوسطى، لم يأخذ سوى صورة طبق الأصل لمسرح العرائس عند القدماء المصريين.[2]

حيث كان الفنانون الجوالون يحملون عرائسهم على أكتافهم ويسيرون بها في الشوارع والمقاطعات وتجمعات الأطفال.

وقد يذهب البعض إلى أن مصطلح الماريونات ليس إلا تصغير لاسم "العذراء مريم" أو "ماري"[3] لأن جل هذه المسرحيات الماريونية موضوعها ميلاد المسيح.

---

[1]- فاطمة الزهراء بن عيسى، نوال رزيق، نصيرة قصراوي، مقدمة في مسرح العرائس، سلسلة كتب تصدرها الرابطة الوطنية لإطارات الشباب، مطبعة دار الشريفة، ط1، 1998، ص10.

[2]- د. نبيل راغب، دليل الناقد الفني، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2000، ص 178.

[3]- د. نبيل راغب، دليل الناقد الفني، م س، ص 178.

لقد تسلّى لويس XIV في قصر فرساي بعروض الماريونات وبعد ذلك فولتير الذي أنشأ بقصره مسرح لربرتوار polichinelle، هذا الأخير الذي استمدت منه بلجيكا شخصية Tchautchés، وبحلول القرن السابع عشر (17) أقيمت مسارح تقدم تلك العروض الماريونية بأسلوب ثابت ومحترف ومنظم، وأصبح لها جمهورها التقليدي، واستمرت في روما وفلورنسا والبندقية وباريس ولندن*.[1]

وتحرر مسرح الدمى نهائيا من الصبغة الدينية، وأمسى في القرن الثامن عشر ميلادي دُور ومسارح وجمهور يتعطش لرؤية عروضه.

3-العصر الحديث: في نهاية القرن الثامن عشر (18) ودخول تقنيات أخرى وتسليات متعددة كالصّور المتحركة قل| تأثير عرائس الدمى، ولكن سرعان ما استعادت الدمى مكانتها.

لهذا فقد جاء التطوّر متفاوتا بين بلدان أوربيّة وآسيويّة وكل واحدة كان لها طريقتها الخاصة في تطوير هذا النوع المسرحي خاصة بعد التطور الفكري والتقدم العلمي ودخول عروض جادة إلى بوّابة مسرح العرائس، ففي أوربا خاصة بعد الحرب العالمية الثانية تطورت الدمى بقفازات مذهلة، لتبتكر أشكال وطرق جديدة، ظهرت أولا في إيطاليا وكانت ولادة مثيلاتها في انجلترا وفرنسا واسبانيا لتقوم الحكومات الأوربية ببناء مسارح خاصة بالأطفال وبالخصوص مسرح العرائس، وتحوّل كبار الكتاب إلى الكتابة لمسرح العرائس وعلى رأسهم الفنان الفرنسي موريس صاند، مترلينك بألمانيا، واستوحى ألفريد جاري (1907-1973) شخصية أوبو من الدمى في مسرحية "أوبو ملكا".[2]

* النادي الدولي للعرائس: أنشئ سنة 1882، وضم مجموعة ضخمة من الفنانين والمخرجين والمحترفين، وكان مقره مدينة ميونيخ برئاسة (جوان بران) وعضوية (إيفربوهرنس) عن مسرح بادن بادن و(ريتشارد تيشر) عن مسرح فينا، و(وليام سيموندس) عن مسرح لندن، وقام أعضاء النادي بدراسات شاملة حول هذا الفن وأهميته وأهدافه لتكون القيمة الجوهريّة له أنه خير معلم لتنمية قدرات الطفل.

[1]- فاطمة الزهراء بن عيسى، نوال رزيق، نصيرة قصراوي، مقدمة في مسرح العرائس، م س، ص 12.

[2]-د. ماري إلياس، حنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، م س، ص 212.

كما ارتقى هذا النوع في أوربا الشرقية مع المدرسة التشيكوسلوفاكية بانتشار عرائس العصا والقفازية وعلى رأسهم الفنان والموسيقار (بدريش سيمنان).

وفي فرنسا اشتهرت عروس (القينيول) ذات الوجه المستدير والأنف الأفطس والحواجب على شكل رأس سهم، وشعر مضبوط على شكل صلعة من الوراء، وهي شخصية تمثل صفات حسنة كفعل الخير.

أما في أمريكا وكندا فكانت امتداد للعرائس الأوربية حيث دخلت فرق من التّجار بالعرائس، مما زاد من قيمتها، والتفاف العديد من الفرق المسرحية حولها وتوسيع نشاطها، وهناك ظهرت عدة مؤلفات سنة 1948 تعالج تطوّر المسرح العرائسي بين العشرينات والأربعينات.

أما في البلدان العربيّة فقد استمدت سوريا مسرح العرائس من القصص الشعبيّة، ونالت شهرة كبيرة امتدت للبلدان العربية المجاورة كالأردن، لبنان، العراق... وأولت السلطات الفنية إهتماما كبيرا للعرائس حيث أقيم لها أوّل استعراض عرائسي 1944 .

أما في مصر فقد فرضت على هذا الفن الرقابة من طرف الاستعمار الفرنسي والانجليزي معاً وتقطنها الخطورة هذه الأداة في توعية الجماهير، وحتى التضييق على خيال الظل الذي احتفظ بوجهه التهكمي الناقد للأوضاع الاجتماعية.[1]

تعالى صوت مسرح العرائس في القرن التاسع عشر (19)، أوربيا وعربيا حتى أنه جلب العديد من الكتاب والشعراء والفنانين (هايدن) والأديب الفرنسي (فولتير)، وأنشأت الأديبة (روسو) مسرحا للدمى في نورهانت وساندها الشاعر (بوشير) الذي لقب بشاعر العرائس، وبذلك أقيم مسرح العرائس الذي اعتبر أوّل وأكبر مسرح لهم في رومانيا وأطلق عليه مسرح الأصدقاء لينتشر بعدها إلى

[1]- انظر: د. نبيل راغب، دليل الناقد الفني، م س، ص 178.

خارج رومانيا وفرنسا، لكنه بدأ يتلاشى شيئا فشيئا لكنه رغم هذه الظروف بقي صامدا حيث شهدت السنوات الأولى من القرن العشرين مسارح مزدهرة في العالم الأوربي والعربي.[1]

[1]: ابن زيان لخضر: المسرح المدرسي في الجزائر، واقع وآفاق، رسالة ماجستير، قسم الفنون الدرامية، جامعة وهران، 2001-2002، ص 55/52.

المبحث الثاني: مسرح العرائس في الجزائر:

وإذا أردنا الإيلاج في مسرح الدمى بالجزائر فإنه عرف قديما مع الحكواتي، ولعب هذا المسرح العرائسي دوراً هاماً أثناء فترة الاحتلال، إنه صورة مبسطة من جوهر مسرح الطفل الآن، وعموما بدأ نشاط مسرح الطفل هناك مع المسرح المدرسي متماشيا التوجه السياسي للقيادة الجزائرية.[1]

فمسرح خيال الظل الذي شكل خطرا على الاستثمار، والذي كان يقدم في البداية في البيوت والمقاهي بمناسبات الأعياد والإحتفالات بعد صلاة العشاء، ثم تطور وازدهر وأصبح لمسرح خيال الظل بنية خاصة به، وفي احدى المسرحيات تأت فصيلة من الجنود الفرنسيين لإعتقال (كركوز) ولكنها تضطر للهرب بعد سيل النكت والشتائم التي تطلق عليهم، وفي مسرحية أخرى يظهر الشيطان ذاته في لباس فرنسي عسكري.[2]

"يشير الدارسون إلى ميلاد العروسة في الجزائر الذي تزامن مع مجيء الأتراك إليها في القرن السادس عشر (16) وسميت أوّل شخصية آنذاك بالقراقوز، ووجدت على أشكال وأنواع مختلفة بإختلاف المناطق، ففي الريف مثلا كان الاهتمام بصناعة عروسة الفتيات باستعمال مادة الطين، وكانت مرتبطة بالطقوس والتقاليد، حيث كانت تستعمل (بوغجة) وهي عروسة عملاقة تتردد من بيت لبيت يحركها ويقودها صبايا الريف في فصول الجفاف بغية نزول المطر بقولهم: بوغنجة لابس الحرير، احمل يا وادنا الكبير، هذا واعتبروها كوسيلة اتصال وتوعية بين أفراد الشعب، أما العروسة الحضريّة المتأثرة بالعروسة التركيّة فبقيت على حالها، وقد تصدت السلطات الفرنسية وفرضت الرّقابة ومنعت العروض سنة 1934، وعادت العروسة إلى الميدان بعد الاستقلال، وتميزت بطابع خاص، ولباس مميز، كما اهتمت وزارة الشباب والرياضة بهذا النشاط منذ 1967-1968 وساهمت بعروض على مستوى الوطن، وامتد الاهتمام بهذا الفن إلى الإذاعة والتلفزيون، أين تم عرض مسرحيات شاهدها الكبار والصغار،

---

[1]: زينب محمد عبد المنعم، مسرح ودراما الطفل، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 2007، ص 38.

[2]: تمار الكاساندوفنا: ألف عام وعام على المسرح العربي، م س، ص 98.

وهذا ما عزز من أهمية مسرح العرائس، وأقيمت له مهرجانات وطنية، كان مقرّ تنظيمها ولاية الشلف سنة 1972.[1]

وفي سنوات الثمانيات والتسعينات والألفينات تراجع مسرح العرائس بسبب قلة الإمكانات وهو الأهم، وعدم استقلالية هذا النشاط بفضاء خاص به، إضافة إلى عامل آخر يكمن في ارتباط مسرح الطفل من حيث الإدارة والهيكل لمسرح الكبار، والذي أثّر سلباً على صيرورته، كما أنّ قلة المختصين في هذا المجال ساهم في سرعة توقف الإنتاج في مسرح الطفل."[2]

ونذكر على سبيل المثال بعض الفرق والتي بقيت صامدة متشبثة بهذا الفن: - فرقة المسرح الوطني الجزائري بمسرحية "الشاطرين" 1986 اقتبسها عبد الحميد رابية.

-فرقة المسرح الجهوي بعنابة بمسرحية "مغامرات قطوس" تأليف منيرة حداد وإخراج جمال حمودة 1986.

-فرقة المسرح الجهوي لسيدي بلعباس بمسرحية "العندليب والطائر الميكانيكي"، اقتباس وإخراج قادة بن شميسة 1983.

-فرقة المسرح الجهوي بقسنطينة بمسرحية "قزمان" من تأليف عيسى رداف ومرواني نور الدين وإخراج بن عزيز حسن سنة 1997.

-فرقة المسرح الجهوي ببجاية بمسرحية "أمير" اقتباس وإخراج أحمد فوزي 1990.[3]

---

[1]: فاطمة الزهراء بن عيسى، نوال رزيق، نصيرة قصراوي، مقدمة في مسرح العرائس، م س، ص 14.

[2]: ينظر: نقاش غالم، مسرح الطفل في الجزائر، دراسة في الأشكال والمضامين، أطروحة دكتوراه، جامعة وهران، 2010-2011، ص 163.

[3]: عبد الناصر خلاف: المختصر المفيد في المسرح العربي الجديد –المسرح في الجزائر–، الهيئة العربية للمسرح، الشارقة، ط1، 2012، ص 66.

وقد أولت الدولة اهتماما بمسرح الطفل وخصصت لفن العرائس مهرجانات للنهوض بهذا النوع الذي ينمي قدرات الطفل ويشبع رغباته النفسية والعاطفية، ومنها المهرجان الدولي لمدينة "آرزيو" بوهران 1986 لكنه مُنيّ بفشل ذريع في طبعته الأولى بسبب غياب التأطير والتمويل المادي.

كما تأسس في نفس السنة المهرجان الدولي لمسرح الطفل والماريونات بمدينة قسنطينة وفشل هو الآخر بسبب قلة خبرة المنظمين.

لتأتي سنة 2006 وترسيم المهرجان الوطني لمسرح العرائس بولاية عين تموشنت تحت إشراف وزارة الثقافة، إذ يعد الوحيد على مستوى الوطن وبإمكانات ضئيلة استطاع أن يثري الساحة المسرحية الطفوليّة بنشاطات عديدة من مختلف ولايات الوطن لكن السلبيات التي طفت على نشاطه من الجانب التنظيمي والفني وقلة اهتمام الجهات الوصية والنقص الفادح في التكوين الفني والمعرفي للفرق أثر على صيرورته.[1]

-كما حظيّ مسرح العرائس المنظم بهذه الولاية سنويا بدعم قوي من وزارة الثقافة في محاولة لتخطي العقبات، ومد يد العون من كل الجوانب وتفادي النقائص كبيرة منها أو صغيرة، ويأتي هذا النوع أُكله في الطبعة الرابعة للمهرجان الوطني للعرائس عين تموشنت من 01 إلى 08 جوان 2010 وذلك بعروضه المختلفة سادها جو حميمي من التنافس، لتصل العروض إلى ثمانين عرضا، منها إحدى عشر عرضا داخل المنافسة عرضت في دار الثقافة لعين تموشنت وحمام بوحجر. أما بقية العروض فعرضت في مراكز الأطفال وذوي الاحتياجات الخاصة والمستشفيات وبلديات الولاية، وشاركت فيها الولايات الآتية: سيدس بلعباس، وهران، الشلف، قسنطينة، تيبازة، البليدة، المدية وقدمت مسرحيات في القمة منها:

[1]: راجع: نقاش غالم، مسرح الطفل في الجزائر، دراسة في الأشكال والمضامين، م س، ص 145.

الفرقة المسرحية	عنوان المسرحية
فرقة تعاونية مسرح الديك لسيدي بلعباس	مسرحية "المكنسة العجيبة".
فرقة تعاونية العروس لوهران	مسرحية "التوأمان".
فرقة مسرح اللّيل لقسنطينة	مسرحية "حكم العرائس".
فرقة مسرح الصغير للبليدة	مسرحية "الساحر الحائر".
فرقة الأقواس مواهب الشباب للمدية	مسرحية "جحا والآخرون".
فرقة الأمجاد لولاية الشلف	مسرحية "الحيلة والغباء".
فرقة مسرح العرائس للطفل لولاية تيبازة	مسرحية "أطفال الشعر الذهبي".[1]
فرقة الصياد لبني صاف	مسرحية: "خالتي عيشة وعمي سليمان".
فرقة عبد الحليم الجيلالي لمستغانم	مسرحية "التغيرات المناخية".
فرقة مسرح القلعة للطفل لسطيف	مسرحية "شكرا جدي".[2]

لتأتي الطبعة الخامسة من 13 إلى 20 جوان 2011 تحت عنوان "العرائس بألوان الطيف" بمشاركة العديد من الفرق بعدد إضافي من الولايات عما قبل مثل سعيدة، تيارت، معسكر.

وقدمت الفرق المشاركة مسرحيات نذكر منها:

الفرقة	عنوان العرض
فرقة جمعية بلادي للبليدة	"نتاع الناس للناس".
فرقة أصدقاء العربي التبسي للشلف	"يوميات مانو".
فرقة تعاونية كاتب ياسين لسيدي بلعباس	"حكايات كتاب".[3]

لتليها دورة 2012 والطبعة السادسة والتي تألقت لكنها لم ترق إلى تألق الطبعة السابعة من 03 إلى 10 جوان 2013 تحت شعار "... ويتواصل إحتفال العرائس".

---

[1]: راجع: نقاش غالم، مسرح الطفل في الجزائر، دراسة في الأشكال والمضامين، م س، ص 210.

[2]: يوميات الطبعة الرابعة للمهرجان الوطني للعرائس عين تموشنت من 01 إلى 08 جوان 2010، مجلة من إصدار المحافظة الوطنية لمهرجان العرائس بعين تموشنت، ط4، 2010، ص 25.

[3]: العرائس بألوان الطيف، مجلة سنوية من إصدار المحافظة الوطنية لمهرجان العرائس بعين تموشنت، ط05، 2011، ص 12.

و التي تضمنت العديد من المسرحيات العرائسية وبحضور ولايات كوهران، سكيكدة، سيدي بلعباس... ووصلت عدد البلديات المشاركة بعروضها في ولاية عين تموشنت لوحدها 11 بلدية من مجموع 28 بلدية بالإضافة إلى مدرسة صغار الصم والبكم بمقر الولاية، حتى وصلت إلى بلديات بعيدة مثل "ولهاصة، عين الكيحل، المساعيد وواد الصباح" ومكنت أطفالنا من الفرح وقضاء وقت من ساده المرح والسرور تفنن المشاركون باللّعب بتلك الدمى، حيث لقي هذا البرنامج صدى كبير لدى الأطفال وأوليائهم الذين حضروا بكثرة.[1]

كما أبدى المشاركون ارتياحهم وتفاؤلهم الكبير لإقرار وزارة الثقافة تدابير تشجيعية لمسرح العرائس "قررت وزارة الثقافة مجموعة من التدابير التشجيعية من شأنها أن تعزز قطاع مسرح العرائس، وتساعد العاملين به والمبدعين لبذل المزيد من المجهودات، قصد تنمية وتدعيم هذا المجال، هذه التدابير أفصح عليها الممثل الشخصي للوزيرة السيّدة "خليدة تومي" السيّد "محمد بوشحلاطة" خلال الحفل الرسمي لافتتاح الطبعة السابعة من المهرجان الذي احتضنته دار الثقافة القديمة.

يتعلق الإجراء الأوّل بإدراج الثماني فرق المشاركة في المهرجان في برنامج الجولات عبر ولايات الوطن التي تسطره سنويا وزارة الثقافة، وهذا من شأنه أن يساعد ماليا هذه الفرق، ويخلق نوعا من الحركية للعمل في وسطها، ويتعلق الإجراء الثاني بفتح الفضاءات الثقافية أمام هذه الفرق والجمعيات قصد تشجيع الإبداع والعمل داخلها.

و يتعلق الإجراء الثالث: منح الأولويّة لهذه الفرق في الاستفادة من المساعدات المالية للصندوق الوطني للفن والآداب.[2]

---

[1]: يوميات الطبعة السابعة للمهرجان الوطني للعرائس، مجلة من إصدار المحافظة الوطنية لمهرجان العرائس بعين تموشنت، ط7، 2013، ص 07.

[2]: يوميات الطبعة السابعة للمهرجان الوطني للعرائس، م س، ص 06.

كما تواصلت دورات هذه الطبعات وكان آخرها الطبعة العاشرة من 14 إلى 19 نوفمبر 2016 تحت شعار "و تتواصل المغامرة الفنية" والتي كرست أهداف وزارة الثقافة "ها هو مرة أخرى يتجدّد اللّقاء العاشر، وتتواصل المغامرة الفنية مع هذا الحدث الثقافي الوطني الذي يرتقي بمستواه من سنة إلى أخرى، هذه الطبعة التي نرجوا من خلالها تحقيق مجموعة من الأهداف، التي تتمحوّر حول المساهمة في تطوير العمل المسرحي والدرامي بشكل عام، وترقية فن مسرح العرائس بشكل خاص مع التركيز على الورشات التكوينية من تأطير مختصين في هذا النوع المسرحي.[1]

[1]: ينظر: دليل المهرجان: يوميات المهرجان الوطني لمسرح العرائس من 14 إلى 19 نوفمبر 2016، الطبعة 10، 2016، ص 01.

المبحث الثالث: أنواع مسرح العرائس:

عرفت العروسة منذ الأزل لكن بأشكال وألوان وتسميات وأنواع متباينة، فمن منا لم يلعب بدمية مصنوعة من ورق أو خشب أو بلاستيك أو قماش؟، ما من بنت وخصوصا في البادية إلاّ وجاءت بقصبة أو عود وصنعت لها حسب ما يمليه عليها خيالها جسم إنسان بجذعه ويده وألبستها قماشا وأخذت تحن عليها وتنوّمها، وتحضر أيضا الأواني بالطين، وما من طفل في البادية إلاّ ووضع عصا أو قصبة بين رجليه وكأنه يركب حصان ويعامل ذلك وكأنه حقيقة، فتلك العرائس التي لعبنا بها في الصغر نشاهدها اليوم على مسارحنا وهي تؤدي أدوار وتتكلم وتضحك وتنام وتأكل...الخ ولعل أشهر هذه العرائس:

العرائس القفازية، وعرائس الخيوط، عرائس خيال الظل، عرائس ذات القائم وكذلك العرائس الكبيرة، وقد لاقت هذه الأنواع الخمسة رواجاً في جميع أنحاء العالم في حين ظلت الأنواع الأخرى محليّة داخل حدود بلدها مثل العرائس التي تتحرك بالأصابع والعرائس الورقية المسطحة، وعرائس الأقنعة.[1]

أ-العرائس القفازيّة:

العروسة القفازية هي دميّة تعتمد على القفاز يلبس في اليد، وهي أبسط العرائس، وأسهلها صناعة وتحريكا حيث تتألف من رأس وأذرع مجوفة وجسم طويل، يشبه كم الثوب، حيث يتم تحريكها من طرف المؤدي الذي يدخل يده في جسمها، ويتحكم في رأسها وأذرعها بواسطة أصابعه.[2]

"و ترجع نشأتها إلى الشرق القديم، حيث ارتبطت ارتباطا كبيرا بالطقوس الدينية، فقد استعان بها رجال الدّين في بثّ القيم والإتجاهات والأخلاقيات في نفوس الصغار، وهذه العرائس عبارة عن نموذج

---

[1]: فاطمة الزهراء بن عيسى، نوال رزيق، نصيرة قصراوي، مقدمة في مسرح العرائس، م س، ص 62.

[2]: طارق جمال الدين عطيّة، محمد السيد حلاوة،: مدخل إلى مسرح الطفل، مؤسسة حورس الدولية للنشر، الإسكندرية، ط1، 2004، ص 108.

مكوّن من رأس يمثّل الشخصية مصنوع من البلاستيك أو العجائن يحاك له رداء متسع يلبس في اليد لتحريك العروسة.[1]

وقد اختلفت تسميتها من بلد لآخر فقد عرفت باسم "غينيول" بفرنسا وباسم "بوقانيو" بإيطاليا وباسم "كاسيو" في ألمانيا وباسم "بيكاسبارك" في تشيكوسلوفاكيا وباسم "بيتروشكا" في الاتحاد السوفياتي سابقا.[2]

ورغم سهولة صناعتها وبساطتها إلاّ أنها تستدعي المهارة في محركها والقدرة على أداء الدور فيها وإلاّ فسيفشل هدفها ويعتمد في ذلك على خفة الأصابع بشكل كلّي، يمكن تلخيص تلك الأوضاع للأصابع فيما يلي:

1-إحدى اليدين (الوسطى – السبابة – الإبهام) حيث يدخل العارض كل من الإبهام والوسطى في ذراعي الدمية والسبابة في الرقبة ثم يثني الخنصر والبنصر في راحة اليد.[3]

-الأصابع الخمسة: يدخل العارض الإبهام في أحد كتفي الدمية والخنصر والبنصر معاً في الكتف الآخر، سبابته والوسطى معاً في الرقبة والرأس.

2-اليدين معاً: يستخدمها المحرك في وضعيتين:

-يدخل الإبهام في أحد كتفي الدمية، والأصابع معاً في الرأس، وسبابة اليد الأخرى في الكتف الآخر للدمية.

-إبهامي كلتا اليدين معاً في الرقبة والسبابة والوسطى لإحدى اليدين في إحدى الكتفين والأصبعين الآخرين (السبابة والوسطى) لليد الأخرى في الكتف الثاني للدمية.

---

[1]: إيمان العربي النقيب، القيم التربويّة في مسرح الطفل، دار المعرفة الجامعية للطبع والنشر والتوزيع، 2011، ص 122.

[2]: انظر: سمر أتاسي: مسرح العرائس، أنواعه، وسائله، وتطبيقاته التربوية مع نماذج مسرحية، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة، الجزائر، د ت، ص 16.

[3]: نقاش غالم، مسرح الطفل في الجزائر، دراسة في الأشكال والمضامين، م س، ص 21.

3-الأصابع: بحيث يمكن رسم كل الشخصيات المرغوب فيها بيد واحدة وذلك برسم شخصية مختلفة عن الأخرى في كل أصبع حتى تكون عملية تغيير الشخصيات سهلة، وتقوم بإظهارها بالتناوب أو في آن واحد.[1]

هذا وتنقسم العرائس القفازية إلى جزأين حسب شكلها وطريقة تحريكها، فهناك عرائس ذات الفم المتحرك، وهناك ذات الأيدي المتحركة وهناك عرائس يمكن أن يحركها أكثر من مؤدي.[2]

ويستهوي هذا النوع من العرائس الأطفال في مراحل مبكرة من طفولتهم.

ب-عرائس الخيوط:

من خلال التسمية يتضح أنها تحرك أو تشد بخيوط، حيث يتم تحريك العروسة بخيوط مثبتة في الأجزاء المراد تحريكها في العروسة، وقد يصل عدد الخيوط إلى أربعين خيطاً، وذلك وفق وحسب الحجم والدور الذي تؤديه العروسة.

يعتبر هذا النوع من العرائس الأكثر انتشار، إذ يرجع تاريخه إلى المصريين القدماء، أين عثر على مجموعة من المفاصل التي تتحرك بواسطة الخيوط "لعب دورًا هاماً، إذ أنّه كان يمثل مسرحاً شعبيا حقيقيا فكان له اقبال كبير وواسع من طرف الجمهور، ليصل بعد ذلك إلى اليابان في القرن الثالث قبل الميلاد، ولم يتوقف هذا النوع عن الانتشار حتى وصل إلى روما القديمة منتهيا به الأمر إلى جميع أنحاء أوربا.[3]

[1]: فاطمة الزهراء بن عيسى، نوال رزيق، نصيرة قصراوي، مقدمة في مسرح العرائس، م س، ص 72.

[2]: لينا نبيل أبو مغلي، مصطفى قسيم هيلات، الدراما والمسرح في التعليم، النظرية والتطبيق، دار الرايّة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2008، ص 113.

[3]: ينظر: سمر أتاسي. مسرح العرائس، أنواعه، وسائله، تطبيقاته، م س، ص 30.

حيث تكون خيوط مثبتة على أطراف مفاصل الكتفين والرأس (الخطاف) والرقبة والوسط والساقين والقدمين، وتثبت هذه الخيوط في الأعلى بواسطة حامل على شكل مصلب في خالب الأحيان".[1]

وهذه الخيوط تكون مقاساتها حسب حجم الدمية، فخيوط القدمين والساقين يكونان طويلان من خيوط الكتفين وخيوط الرأس، وهذا الاختلاف في أطوال الخيوط يفسر تعليل ضرورة وضع الدمية طبيعيا عند عملية التّثبيت، مما يساعد على سهولة تحديد الأطول اللازمة".[2]

ج-خيال الظل:

فن خيال الظل من الفنون العريقة، وإذا ما أردنا الولوج في أصوله، فإنه فن شرقي، وتعد الصين مهده "إن موطن ولادة هذا الفن هو الشرق الأقصى[3]"، ثم انتقل إلى الهند ومصر.

يؤدى من خلال التمثيل الغير مباشر أو التشخيص ويكون ثابتا أو منتقلا، ويعرض من خلال شاشة بيضاء تضاء بضوء خلفي.[4] أي ما ترى نجراء تسليط الضوء هو التمثيل المراد رؤيته وتقوم عروض خيال الظل على تتبع حركات الخيال، وربطها مع النص المقدم لإدراك المعنى، كذلك بالضوء والضلال المصوّرة للأشياء عبر هذا الضوء بغية نقل فكرة معينة أو رسالة هادفة، وتحرك عرائس خيال الظل في اتجاه مواز لشاشة العرض، حيث يلصقها المقدم خلف الشاشة لتؤدي جميع الحركات في بطئ شديد.[5]

---

[1]: لينا نبيل مغلي، مصطفى قسيم هيلات، الدراما والمسرح في التعليم، م س، ص 113.

[2]: نبيل راغب، مسرح العرائس، مجلة فيصل، العدد 102، 1982، ص 55.

[3]: سليمان قطابة: نصوص من خيال الظل في حلب، دار الأنوار للطباعة، دمشق، ط1، 1988، ص 68.

[4]: فوزي عيسى، مسرح الطفل، م س، ص 89.

[5]: حسنية غنيمي عبد المقصود. أطفالنا ومسرح العرائس من الخامات البيئية، دار الفكر العربي للنشر القاهرة. ط1. 2003، ص 10.

كما تعتبر تمثيليات خيال الظل في الوطن العربي بمثابة المعادل الموضوعي لما كان يجري في أوربا في فترة العصور الوسطى، وقد اهتمت هذه التمثيليات بصناعة عروض هزلية ساخرة، كانت شاملة وهزلية، وذات شعبية كبيرة في الوطن العربي وأوربا.[1]

د-عرائس العصي:

سميت بهذا الاسم لأن الجسم كله يرتكز على قائم ولاعتمادها في الحركة على القضبان لا الأيدي، ويعتمد هذا النوع على العصا سواء في صنع الدمية أو حركتها بحيث يتم لف تلصيق كرات أو أشياء أخرى على العصا ولف العصا بقماش ليمثل جسم الدمية المراد تجسيدها للدور "و هي مسطحة الشكل تتكون من جزء أو أكثر قابلة للحركة، وتصنع بسلك صلب كالذي يستخدم في عمل المظلات أو على عصي خشبة رفيعة، مثبتة بالذراعين والساقين، ونفس الطريقة لإنجاز أشكال الحيوانات المختلفة".[2]

نموذج يوضح تقنيات إنجاز الرؤوس

[1]: ينظر: أحمد زلط. مدخل إلى علوم المسرح. دراسة أدبية فنيّة. دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2001، ص 43-44.

[2]: فوزي عيسى، مسرح الطفل، م س، ص 87.

وتعتبر عرائس العصي هي الأخرى من أبسط الأشكال في مسرح الدمى سواء من حيث الصناعة أو حتى في طريقة تحريكها، فيعتمد المؤدي في تحريكها على عصاً واحدة، يدخلها داخل جسم الدمية، أو ربما يثبته في ظهرها، كما أن شكلها يمتاز بجمال جذاب مما يجعلها محل اهتمام في مسرح الدمى[1]، وهذه الطريقة هي الأكثر شيوعا واستعمالاً وإذا أمعنا النظر في شكل وأجزاء هذا النوع من العرائس فنجدها تشبه العرائس القُفازيّة إذا أبعدنا القضيب "تعتبر من أقرب أو أكثر العرائس شبها بدمى القفاز مع إضافة القضبان لزيادة نوعية ومدى الحركة" هذا ويمكن تحريك هذه العرائس باستخدام قوى مغناطيسية كامنة تحت المسرح، حيث يمكن تحريكها بلا قيود.[2]

ولعرائس العصي طرق وتقنيات عديدة في تحريكها من طرف المؤدي نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر:

-استعمال المؤدي لليدين: بحيث يتحكم بإحدى يديه في القضيب المتصل بالرأس، ويمسك باليد الأخرى القضيبين المتصلين.

-عدم استعمال الأيدي: حيث توضع العرائس فوق الخشبة ويتحكم بهذه العرائس من تحت باستخدام قوى مغناطيسية، وبذلك تتحرك بلا قيود.[3]

-التحريك بالأصابع: بحيث يعتمد على الإبهام والسبابة في حركة ذراعي العروسة، فيدخل المؤدي الأصبع الأوّل في أحد كتفيها، ويدخل الآخر في الكتف الثاني، ويتحرك رأس الدمية من جانب آخر بإدارة القائم المثبت به، وذلك بواسطة الأصابع الثلاث: الخنصر، البنصر والوسطى والتي تقبض عليه عند منتصفه تقريباً، كما يمكن استعمال الأوسط بدلاً من السبابة لأحد الكتفين، ويمسك العصا

[1]: محمد قنديل متولي، د. رمضان مسعد بدوي، المواد التعليمية في الطفولة المبكرة، دار الفكر للنشر، عمان، ط1، 2007، ص 280-281.

[2]: ينظر: إيمان العربي النقيب، القيم التربويّة في مسرح الطفل، م س، ص 126.

[3]: إيمان العربي النقيب، القيم التربويّة في مسرح الطفل، م س، ص 126.

بأصبعيه، وهكذا تتركب الدمية من الرأس واللّباس[1]. أو ما يعرف ب"الماروت" والتي لا تمثل الإنسان أو الحيوان، بل تستخدم كثيرا لترمز للأشياء كالأزهار، السحب القبعات والأشكال البسيطة والأشجار، "كما يمكن استخدام ثمار الفواكه والخضروات، مثل ثمار الجزر والبطاطا والتفاح بحيث تثبت العصا بأسفل الثمرة، وتلف قطعة قماش حول العصا من نقطة التقائها مع الثمرة.[2]

هـ- عرائس الآراجوز:

الآراجوز من أصول تركية تعني "العين السوداء"، وتكون صناعتها من الأشياء الموجودة في البيوت مثل الخضر والفواكه والقطع بكل أنواعها، فيشكل بها أشكال مختلفة مع إضفاء بعض الرسومات والألوان عليها لإظهار الملامح كاللون الأسود والأحمر إضافة إلى قطع القماش أو المناديل.[3]

وتعرفه زينب محمد عبد المنعم على أنه "شخصية من أبطال مسرح العرائس"، تتخذ مكانها في خيال الظل، ولم تحدد المراجع العلمية تاريخا محددا لظهور هذه الشخصية الكوميديّة الشعبية ومثلما اشتهرت هذه الشخصيّة في المسرح العربي نعثر على أصلها في مسارح أخرى، حيث نجدها في أوربا في شخصية "الأحدب" في كوميديا الفن الإيطالية، و"بوليشينل" "polichinelle" في المسرح العرائسي الفرنسي و"بونس" "punch"في المسرح الإنجليزي و"باتروشكا" "petrusa" في روسيا، و"كاسبر" في المسرح التشيكي.[4]

وهذا النوع من العرائس ينمي ذاكرة الطفل ويجعله يثبت الأشياء في مخيلته بحكم وجودها وملازمتها له في البيت.

---

[1]: فاطمة الزهراء بن عيسى، وأخريات، مقدمة في مسرح العرائس، م س، ص 73.

[2]: لينا نبيل أبو مغلي. مصطفى قسيم هيلات. الدراما والمسرح في التعليم. م س، ص 112.

[3]: ينظر: فاطمة الزهراء بن عيسى، نوال رزيق، نصيرة قصراوي، مقدمة في مسرح العرائس، م س، ص 69.

[4]: زينب محمد عبد المنعم. مسرح ودراما الطفل. م س. ص 153.

هذه العرائس هي المعروفة والشائعة في مختلف البلدان ولكن هناك بعض العرائس القليلة الذيوع منها:

و–العرائس المنقلبة (بثوب تنكري):

لهذه العرائس لباس تنكري، حيث يغطى جسم الدمية كليّا حتى القدم، أما تقنيتها في اللّعب والتحريك فإنها تختلف عن الدمى الأخرى، بحيث تستطيع تمثيل دورين مختلفين في دمية واحدة، مثلا شخصية أب وشخصية ابن، "شخصية طفلة صغيرة مع عجوزة"، وذلك بتثبيت كرة في كل طرف من العصية، وتمثل كل واحدة رأس شخصية مختلفة عن الأخرى، بملامح وجه مختلفة ثم تشكيل الجهة العلويّة للجسم، وذلك بملئها بقطع من القماش، أو الصوف، ويكون اللّباس السفلي أطول من الدمية حتى لا يظهر الرأس الآخر المثبت في الجهة الأخرى، فكلما انقلبت واحدة منهما تظهر الثانية.[1]

ويتسم هذا النوع بالطرافة، والإبداع اللامتناهي فكيف بك ترى شيخا بلحيته البيضاء وتجاعيد وجهه ويتبدل في رمشة عين إلى وجه طفل صغير.

ز–عرائس المقاق: وهي كما عرفتها فاطمة الزهراء بن عيسى "أشبه في صناعتها بالدمى الكبيرة وعرائس الخيوط، تتحرك وتتكلم وتتعجب دون أن يحرك العارض شفتاه، واللعب بها يعبِّر عن حالة درامية وشعرية، والعارض هو الذي يحركها، أما عن طريقة صناعتها فتكون بجعل قاعدة جسمها مملوءة ومحاطة من الداخل والخارج بقطعة من القماش، أو وضع أرجل اصطناعية، أو سروال صغير مملوء بالقطن أو الصوف، أما الحيوانات فنأخذ مثلا جسم الطير، ونقوم بملأ ظهره بمادة معينة، وإدخال اليد في الرأس من الوراء أو العكس، وذلك بملأ الرأس وترك الظهر فارغا".[2]

و هذا النوع من العرائس يتطلب مهارة واسعة وحنكة سواء من طرف صانعيها أو المؤدي لها.

---

[1]: فاطمة الزهراء بن عيسى، نوال رزيق، نصيرة قصراوي، مقدمة في مسرح العرائس، م س، ص 74.

[2]: فاطمة الزهراء بن عيسى، نوال رزيق، نصيرة قصراوي، مقدمة في مسرح العرائس، م س، ص 66.

المبحث الرابع: صنع الدمى والخامات المعتمدة في تصميمها:

إذا ما حاولنا الولوج والبحث عن المواد التي كانت تصنع منها الدمى، نجد معظمها مواد أولية كالطين والخشب، الجبس، القصب، الخيط... وهي بسيطة التركيب ميسّر وجودها.

و ليس بإمكان كل من هبّ ودبّ استعمال هذه المواد وصنع دمية وجعلها على الخشبة تمثل بمؤدي، إذ يتوجب على صانع الدمية خبرة فنية وذكاءً، ومعرفة مسبقة بهذا الفن خصوصاً مواصفات الشخصية التي ستمثلها الدمية رجلا كان أو أنثى، صغيرا أم كبيرا حجمها..الخ.

الرأس: يصنع غالبا من مادة تَكون قويّة، تتمكن من تحمل وزن الدمية كاملا، وغالباً ما تكون من الخشب.[1]

كما تصنع أيضا من مادة خفيفة بيضاء اللّون يمكن أن تلوّن أو تغطى بقماش يطلق عليها اسم "polystyrene".

و يمكن صنع الرأس أيضا بأسطوانة مجوفة، كما يستعمل ورق الجريدة أيضا في صناعة الرؤوس، كما يستعمل الجص أيضا في صناعة الرؤوس الكبيرة، وبالطبع لا ننسى القماش.[2]

فنأخذ المادة البيضاء الخفيفة "polystyrene" ونحاول حكها على الحائط وجعلها كروية الشكل أو بيضوية حسب الدور الذي نريده ونضعها في عصا، أما الأسطوانة المجوفة، فندخل جزء من تلك الأسطوانة في فوهة البالونة ونربطها جيدا، ثم نملؤها بالهواء، وبرقائق القطن التي تغمس في محلول الغراء، ترفع الواحد تلو الآخر، ويغطى بها سطح البالون، وتكرر العملية لتكوّن طبقة سميكة، يترك الرأس حتى يجّف ثم يطلى بطلاء ملوّن، أما فيما يخص الرؤوس المصنوعة من ورق الجريد فنقطع شرائح الورق إلى قطع صغيرة، ويتم لفها ووضعها في صحن به ماء لدقائق حتى تجف، يتم نزعها

---

[1]: عبد الفتاح أبو معال: في مسرح الأطفال. دار الشروق للنشر والتوزيع. عمان، ط1، 1984، ص 44.

[2]: ينظر: فاطمة الزهراء بن عيسى، نوال رزيق، نصيرة قصراوي، مقدمة في مسرح العرائس، م س، ص 81-82.

وطلاؤها بطلاء، وبعد أن يجف الطلاء يضاف شعر الرأس والشوارب، ثم يبدأ عملية التلوين بالألوان المائية أو الزيتية مع طلاء الرأس بطبقة من الورنيش، وهو عامل عازل يصون الألوان المائية (لاحظ الشكل 1)، أما عن الرؤوس المصنوعة من الجص، فيخلط الجص ويعجن جيدا ونحاول التشكيل به رأس، ثم نجري عليه بعض النقوش والتفاصيل (النحت). بحيث يبقى الجص أقل هشاشة أي لا يتفتت بسهولة، وأخيرا رؤوس القماش، إذ يتعين ملئ الرؤوس ببقايا القماش مع ترك فراغ لإدخال العصا، وكما تستعمل الجوارب القديمة أيضا لتسهيل عملية تشكيل الرأس مع توفر قطعتين متشابهتين ومتساويتين في الحجم.[1]

الوجه: والوجه هو جزء من الرأس، وهو مجموعة الأوصاف التي تظهِر الشخصية المسرحية من ملامح كالغضب والابتسامة، النوم، الكبر والصغر.. والجنس ذكرا كان أم أنثى، ومواصفاتها ذات قيمة في المجتمع أم فقيرة، مترفعة أم متواضعة... وهذا ما يعطي تلك الشخصية أبعادها يتوصل من خلالها المتلقي تفسيرها والتعرف عليها ربما من أول وهلة يراها فيها.

إن الشخصية في مسرح العرائس تخضع للعمل الفني الذي يحدد مواقفها فقد تتغير الملامح من بكاء إلى سرور، وذلك حسب الموقف وفي هذه الحالة تثبت العينان والفم والحواجب بواسطة دبابيس، ويمكن أن تصنع بقماش أو ورق مقوى، أو ترسم بألوان مختلفة وهذا ينطبق على رأس الدمى الكبيرة أو ذات الخيوط، أما الملامح في الرؤوس المسطحة المصنوعة من الخشب أو الكرتون أو الورق المقوى فيمكننا وضع تعبيرين أو ملمحين مختلفين لها بفضل احتوائهما على جزأين مختلفين، فنرسم من الجهة الأولى ملامح تدل على الفرح وفي الجهة الأخرى ملامح تدل على التعاسة، أمّا أثناء ظهور وجه واحد، يجب مراعاة تغطية الوجه بواسطة شعر أو قبعة للتمويه أو إخفاء حالة معينة يصعب إظهارها.[2]

[1]:ينظر: فاطمة الزهراء بن عيسى، نوال رزيق، نصيرة قصراوي، مقدمة في مسرح العرائس، م س، ص 81-82.

[2]: راجع: فاطمة الزهراء بن عيسى، نوال رزيق، نصيرة قصراوي، مقدمة في مسرح العرائس، م س، ص 83.

و توضع قطع من الورق تحت الحياكة مباشرة لتشكيل مظهر الوجه العام، أما العينان فتستعمل حبات من الخرز تثبت بالحياكة على شكل الوجه.[1]

الشعر، اللحية والحواجب:

والشّعر يصنع عادة من الخيوط، وهو من المستلزمات الضروريّة، والتي تساهم في إعطاء الشكل النهائي لرأس الدمية، فنستعمل الخيوط الحريرية أو الصوفية لصناعة الشعر المستعار سواء كان قصيرا أو طويلا بالاستعانة إلى غراء، ونثبت تلك الخيوط من منصف طولها بواسطة آلة الخياطة، ونقوم بحياكتها فوق قطعة القماش، حيث تكون هذه القطعة مساوية لطول الشعر المستعار بعد تثبيت الشعر عليها وفي وسطها فوق الرأس من أعلى الجبين حتى القفى، وفي الأخير نلصق الخيوط فوق الرأس بشكل منتظم.[2]

نموذج يوضح تقنية انجاز الشعر للعرائس المسرحية

[1]: عبد الفتاح أبو معال: في مسرح الأطفال، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 1984، ص 45.

[2]: ينظر: سمر أتاسي. مسرح العرائس. م س. ص 16.

و يمكن وضع الشعر من الكريب الذي يباع في الأسواق بجميع الألوان على صورة حبال مجدولة، وعند الاستعمال يفك قدر من الحبل حسب الحاجة ويندى بالماء بين فوطتين، ثم يسوى بمكواة، في حين إذا كان مجعداً فيفد بالماء ويلف على قلم الرصاص. فلشعر العرائس لمسة هامة في إعطاء الرأس والشخصية المسرحية بعداً ولذلك وجب الاهتمام وأخذها بعين الاعتبار عند مصمم العرائس.

أما عن اللحية والشارب فهي تختص بالرجال دون النساء، وتوضع اللحية غالبا للشخصية الكبيرة كالجد أو شيخ القبيلة، بينما توضع الشوارب للشخصية المتوسطة العمر كالأب أو العم أو المعلم أو الحارس، كما توضع الشوارب الطويلة للشخصيات التي تدعي نوعًا من القوة أو الشخصيات التي تعتبر الرجولة في الشوارب.

و تصنع اللحية والشارب من نفس النوع الذي صنع منه شعر الرأس ثم يتم تثبيتها بإحكام مع مراعاة اللّون الذي يناسب لون البشرة.

ولصنع الشارب ترسم أولا الخيوط السوداء على الوجه، ثم توضع طبقة اللّبان المذاب فوق الرسم ثم يوضع الشعر مباشرة مع مراعاة اتجاه خيوطه في نفس اتجاه الشارب.

أما اللّحية فهي أكثر تعقيدًا من الشارب، وتبدأ عملية تثبيتها على الوجه بلصق خصلة من الشعر أسفل الذقن بصمغ وتمتد إلى الخارج لتغطي أسفل الذقن، وتكون دعامة لبقية خصلات اللّحية، ثم قص الخصلة التالية قصاً مستقيماً على شكل مربع ومشط طرفها ولصقه على الوجه، وهكذا دواليك حتى تنتهي اللحية وتستقر في مكانها.[1] (لاحظ الشكل 2)

كما يستعمل الصوف والجزة مكان الخيوط في انجاز شعر الرأس واللحية والشارب "فبالنسبة للحيوانات (كعنق الأسد، الذيل) يستعمل صانع الدمى القطن والجزّة (صوف الخروف) وهو أفضل

[1]: محمد القيسي: الفن التمثيلي والمسارح المدرسة. مكتبة الإرشاد جدة. ط1. 1981. ص 134.

من القطن لأنه قابل للتّشتت والتمدد، ويمكن استعماله في حالتين اثنتين، في حالة كان الشعر طويلا تخاط خصلات الصوف وتلصق من أعلى الجبهة، وتثبت على الرقبة وهكذا حتى الحصول على شعر طويل، أما في حالة كان الشعر قصيرا يجمع الصوف كله بقطع الشعر كله بقطع متساوية، ويخاط على أطراف الرأس ثم يجمع ويشد في الوسط حتى لا يظهر الفراغ.[1]

ويلعب الشعر بأنواعه دورًا مهما في تمييز الأطفال للشخصية الموجودة على الخشبة ومعرفة أبعادها وأحوالها ومميزاتها.

الرقبة: هي العمود الفقري للرأس، فهي تحمله وتظهره، وتصنع الرقبة من أسطوانة مجوّفة يتناسب حجمها مع حجم الرأس من حيث الارتفاع ونصف قطر قاعدتها.

نأتي بشريط طويل من الورق بحيث يكون عرضه 4 سم، ونمسك بأحد الطرفين الشريط، ثم يلّف حول سبابة أحد اليدين، ويمكن الاستعانة بجسم أسطواني ذو قاعدة مناسبة لحجم الرقبة المطلوبة، يطلى جزء من الجسم الداخلي للشريط بمادة لاصقة، ثم نبدأ في لف الجزء اللاصق حول الأصبع أو جسم الأسطوانة بحذر، نكرر عمليات اللّصق بعناية حتى يتكون جسم الأسطوانة، ويترك حتى يجف ويصبح جاهزا.[2]

وتعتبر الرقبة المحور الرئيس في ربط الجزء العلوي،و الجزء السفلي وعليه يتحتم على مصممها العناية الفائقة في صنعها وإتقانها.

الصدر والحوض:

غالبا ما يصنع هذان الجزءان من الخشب، ويجب أن يكونا منفصلين، ويتم إلصاقهما بقطعة من جلد أو غير ذلك.

[1]: راجع: فاطمة الزهراء بن عيسى، نوال رزيق، نصيرة قصراوي، مقدمة في مسرح العرائس، م س، ص 84.

[2]:ينظر: فاطمة الزهراء بن عيسى، نوال رزيق، نصيرة قصراوي، مقدمة في مسرح العرائس، م س، ص 86.

الذراعين والرجلين: للذراعين والرجلين دور في اكتمال وتمام الدمية وذلك لأهميتهما في شد الخيوط مما يساعد على تحريكها وأداء حركات مختلفة كالرقص والمشي والجلوس، كما أنهما يعطيان الدمية صفات الشخصية المسرحية كاملة، بحيث يظهر شكلها أجمل وأوضح وأكثر إقناعًا، خاصة عندما تزين بالملابس المناسبة، وتحاك أيدي العرائس بالقماش وتملئ بالقطن أو الصوف في حالة كانت قفازية أو ذات القائم، أما في بعض الأحيان فنجدها مصنوعة بالطين أو الجبس، وتستعمل عادة في العرائس ذات الخيوط، في حين تكون الأرجل مسطحة، وغالبا لا تستعمل الأرجل مثل العرائس الكبيرة بل الحذاء الذي يصنع من القماش أو الورق الخشن أو البلاستيك، أو الجلد، أما أرجل الحيوانات مثل الطيور فنقوم بقطع قطعتين متساويتين من القماش، ونخيط واحدة فوق أخرى، وتملأ بمادة معينة كالأرز أو الرمل حتى تكون ثقيلة الوزن.[1]

وهذه الطريقة في الصنع والحياكة سهلة حتى على الأطفال في صنعها.

وبعد الانتهاء من صنع أجزاء الدمية ما بقي إلا أن نكسوها بالزي الذي نريد أن تخرج به الدمية وتمثل به الدور، وهنا على الخياط أن يجتهد في صنع الثوب الملائم لكل دمية وعليه أن يراعي حجمها صغيرة كانت أم كبيرة. كما عليه التأكد من شيئين أساسيين في ذلك القماش والخيط المتينين.

يتكون ثوب الدمية الصغيرة من قطعتين من القماش، مخاطتين عند الكتفين والزوايا السفلى فقط، وذلك لترك مكان لدخول الإبهام فيها، ويستخدم في ذلك قماشا من نوعية رفيعة مقاومة، ثم يوضع فوقه طبقة من اللّباد تغطى بقطعة أخرى من القماش العادي، وتخاط بواسطة آلة الخياطة وحتى اليد إن اقتضى الأمر ذلك، ثم يثني هذا القماش ويبقى وسط الكتفين مفتوحًا لوضع الرأس الذي يتصل بشريط معدني يمتد إلى الجانبين ليعطي شكل الكتفين.[2]

[1]: راجع: فاطمة الزهراء بن عيسى، نوال رزيق، نصيرة قصراوي، مقدمة في مسرح العرائس، م س، ص 87.

[2]: ينظر: سمر أتاسي. مسرح العرائس. م س. ص 16.

الفصل الثالث

دراسة تطبيقية لمسرحية "الأواني" لقادة بن سميسة

- ملخص المسرحية
- الديكور
- الملابس
- الإضاءة
- المكياج
- الإكسسوارات
- الموسيقى والمؤثرات الصوتية

- **ملخص مسرحية الأواني :**

مسرحية الاواني موجهة للطفل، وهي مسرحية عرائسية أي ان ممثليها دمى، أحداثها تدور في مطعم السيد كربوز أشخاصها مجموعة الأواني التي يستعملها هذا الطباخ .

اعتاد السيد كربوز أن ينظف مطبخه ثم يطهي ما يريد طهيه، ذات مرة نظف مطبخه وجهر طاولته وذهب لطهي القهوة أو الحليب للضيوف لأنه تلقى اتصالا منهم، فلم يجد لا البراد ولا بريريد الصغير، واخذ يبحث عنهم، حيث كانا مختبئان ومخطيان رأسيهما بحجاب أبيض، وبدءا يتخاصمان حتى حل عليهما " برود" وفضى النزاع بينهما، وقالا له بأنها كانا هاربين من الفوضى الذي تسببت فيها الأواني الأخرى، واحبا توديع " السيد كربوز" الذي هو الان يبحث عنهما، فنادا "ياكربوز، يا السي كربوز " لكن دون جدوى، ثم بدت لهما فكرة بأنهما يناديا للمجموعة الصوتية ويغنوا الاغنية التي غناها " سي كربوز " عليهما، سمع السي كربوز الاغنية وحضر عندهم، وقبلاه وقالا له : إننا ذاهبين ثم تحاور عن السبب، وقالت عائلة البراريد أن الشوكة والملعقة والسكين كانوا متخاصمين لأن كل واحد منهم يتفاخر بنفسه أمام الأخر ويتباهى حتى أخذه الغرور، وافتخر كل واحد وغنى كل نفسه أغنية حتى دخلت القدرة وقالت لهم : هذا مرض وعليكم ان تعالجوه.

وخاف كل واحد من الدواء، والقدرة كانت حكيمة وقالت مرضكم الغرور والتواضع والاتحاد يكون الدواء، وأنهت باتحاد الأواني وبدوا يغنون أغنية الاتحاد والتواضع [1] .

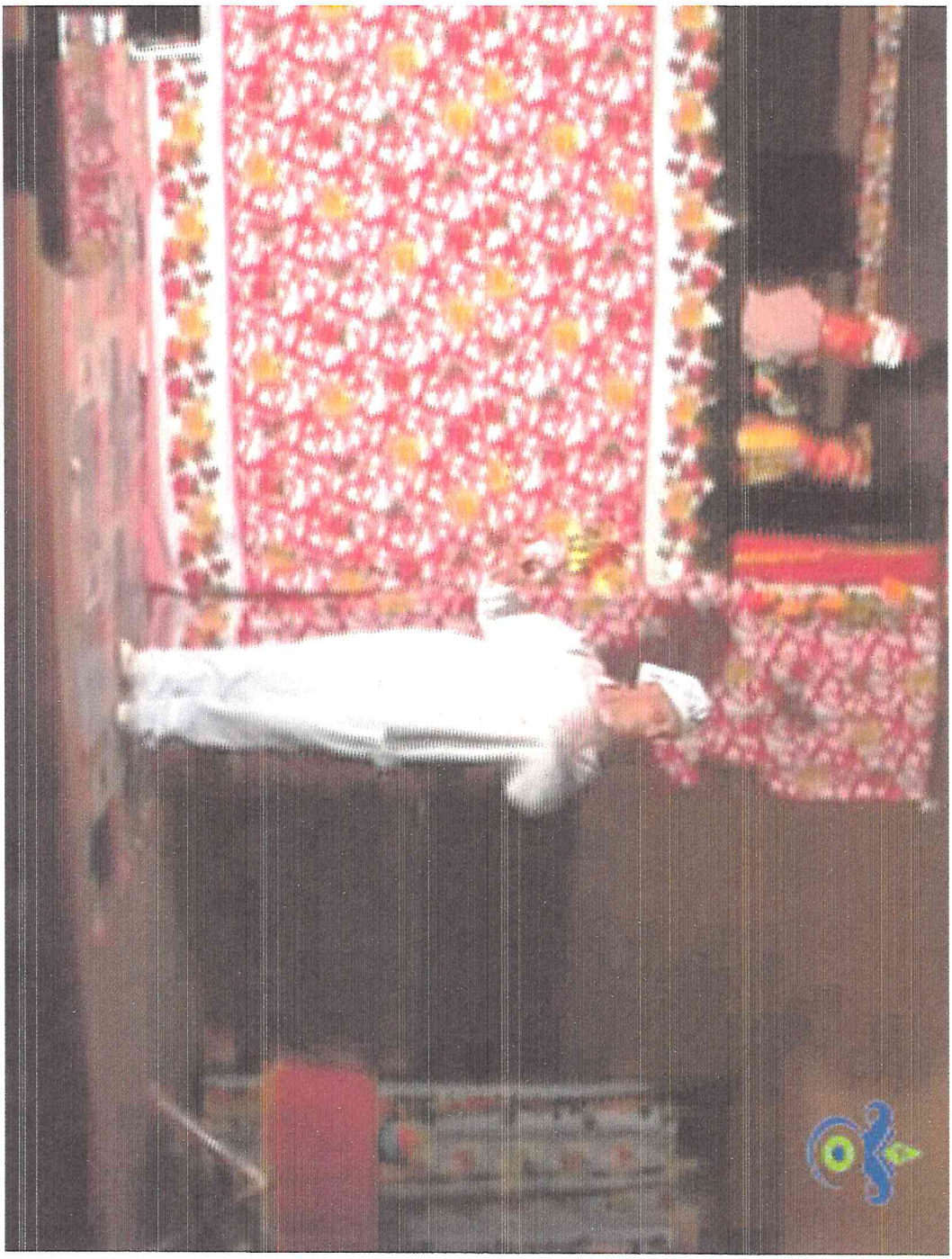
[1] قادة بن شميسة، مسرحية الأواني –مخطوط- تعاونية مسرح الديك 2014.

- **الديكور:**

من المعلوم أن العرض المسرحي يتحدد ويدرك ضمن رقعة فضائية معينة ومؤطرة، فالمسرح هو فضاء فارغ في المقام الأوّل كما قال بيتر بروك ويتمايز عما يحيط به بواسطة مؤشرات منظورة (منصة عالية وستارة، ومسافة اتفاقية تحدد الفواصل بين مساحة التمثيل والصالة) وهو معد لأن يمتلئ بقوة الإدراك والمعنى بصريا وصوتيا، كما يتأثث الفضاء بالديكور والأثاث والعمارة والستائر والأيقونات والإكسسوارات وأدوات الإضاءة والموسيقى، فضلا عن الكتل البشرية والجامدة.[1]

أي أن كل ما يتوّضع ونشاهده على الخشبة في صالح العرض المسرحي وأن الموجودات لم توضع عبثا أو للتزين فقط.

[1] جميل حمداوي. سيميوطيقا الصورة المسرحية (دراسات في المسرح). منشورات المعارف ط1. 2013. ص 115.



منظر من مسرحية الأواني لقادة بن شميشة

الديكور عموما في مسرح قادة بن شميسة بسيط، ويهتم به كثيرا ويخصه بالعناية القصوى، لأنه هو الذي يصممه ويرتب كتلة الدمى، ويختار له لباسه وألوانه، ويضع له مكياجه، وديكور بن شميسة سهل التركيب والتفكيك يحمله في سيارته أينما حل وجال، متمثلا في الستائر، والأشياء التي يصنعها، والأعمدة الصغيرة...الخ.

أعطى لنا قادة بن شميسة في هذه المسرحية ديكورا توضّح من الوهلة الأولى للجمهور أنه مطبخ متمثلا في طاولة الأكل وشكله المزيّن بالستائر الملونة والمزركشة بالفواكه والخضر، والشكل المستطيل المتعارف عليه لمكان الطهي ووضع أدوات للطبخ.

قسم العرض إلى فضائين، فضاء يجسّد الحياة السعيدة المرحة التي يتميز بها الطباخ كربوز من خلال حركاته المختلفة السريعة ورقصه، ودقته في وضع الأشياء في مطبخه مرتبة والنظافة الملازمة لذلك، وفضاء آخر يجسّد العتمة والوحشية التي طغت على قلوب الأواني المغرورة، وقسّم بين الفضائين بالستائر الملونة بشتى أنواع الخضر والفواكه فكان الأول فسيحا نورانيا، وكان الثاني صغيرا مظلما، الأوّل فيه شخص واحد يتحرك بخفة، والثاني يعيش أشخاصه حالة قلق وترقب، فالديكور كان بسيطا جدًا تمثل في طاولة مستديرة الشكل والتي تمثل روح الجماعة التي كانت مفقودة، وشكل ولون القماش (الأحمر) الذي وضع عليها بحركة دائرية وشكل مماثل دالا على تكامل الأواني فيما بينها أما داخل الفضاء الثاني فلم نلاحظ كتلا كثيرة ما عدا الهاتف الذي حمله الطباخ ولم نشاهده لأن الجو مظلم وحركات الممثلين بملابسهم المتنوعة وبعض إكسسواراتهم مثل المظلة والمزامير والناي. كما كان لحركات الطباخ المتعددة والمتنوعة من دائرية تمثلت في حيويته وأعطت أبعادًا للفضاء الأول الزاخر بالجو النفسي المفعم بالحب والسعادة مع تناغم الموسيقى والإنارة الساطعة مما أدت إلى تناسب ذلك الفضاء خصوصا ولباس الطباخ الأبيض الذي زاده جمالا، أضف إلى ذلك مزهرية الورود المختلفة الألوان.

أما الفضاء الثاني فتجسد في غرفة الطبخ والطهي، فكان ديكورها واقعي تمثل في غرفة مستطيلة الشكل مصنوعة من الأعمدة مثبتة عليها ستائر ملوّنة بشتى أنواع الفواكه توسطتها من أعلى الوسط فتحة أظهرت موضوع المسرحية وحوارات الممثلين وأنارتهم لأن الإنارة كانت أمامية كشفت أداء وتحركات العرائس مما أدى إلى جذب انتباه المتلقي الصغير إلى تلك العرائس "فالتصميم يمسك بانتباه المتفرج ويركزه على الشيء المطلوب إلى أن تتم الاستجابة للأفكار والمعاني والانفعالات المثارة منه أو حوله أي أن الوظيفة الأولى للديكور يجب أن تكون التمهيد للحالة النفسية".[1] والعقلية للمشاهد حتى يكون جاهزا من الناحية النفسية لتقبل دلالات الأداء الحركي والصوتي.

تطلب الموقف الطبيعي أن يكون الديكور صورة ناطقة فصيحة تقنع المتفرج بصدقها من خلال دقة التفاصيل البصرية والصدق في تصوير البيئة، "فإن عليه أيضا أن يحدّد بيئة وجو وشخصيات العرض المسرحي، فمن خلال هذا التحديد يجد المتفرج نفسه وقد تشرب بروح النص منذ الوهلة الأولى التي رفع فيها الستار، وكأنه انتقل إلى بيئة أخرى في بقعة بعيدة عن القاعة".[2]

وبالرغم من أن بعض المصممين المعاصرين يرفضون التحديد التفصيلي والتقليدي لبيئة العرض، فإنهم يجدون أنفسهم مجبرين على تحديدها بطريقة أو بأخرى حتى لو تطرقوا في تجريد تفاصيلها، ذلك أن البيئة التي تقع فيها الأحداث، وتعيش فيها الشخصيات هي جزء لا يتجزأ من المعنى العام للعرض المسرحي وأثره الكلي، فعند رفع الستائر المعيقة بشتى ألوان الفواكه والطاولة المرتبة والموضوع عليها الصحون وباقة الورد، وغرفة الطهي وشكلها المعتاد في المطاعم، وبديهيا سوف تكون هناك أواني هي بمثابة شخصيات تحرك الحدث الدرامي والتي بدورها تجعل المتفرج الصغير يتشرب جو العرض وفكرته في لحظات معدودة.

كانت المناظر متعددة ومتنوعة المعالم والأهداف، "و ينبغي أن يختار مخرج مسرحيات الأطفال مسرحية ذات مناظر جذابة أو ذات منظر افتتاحي جذاب على الأقل، هذا إن لم يكن النص قد

[1] نبيل راغب. آفاق المسرح، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة. ط1. 2001. ص101.

[2] م س، ص 101.

أشار إلى تقديم حجرة غير مرتبة أو حجرة قذرة أو ما شابه ذلك، وتباين المناظر أمر ضروري، ومن الأوفق أن تقدم مناظر متعددة للأطفال الذين ألفوا تغيير المناظر في الأفلام، ولكن نظر لأن عدد المناظر في المسرحية محدود، فهي في حاجة إلى التجديد والتنويع".[1]

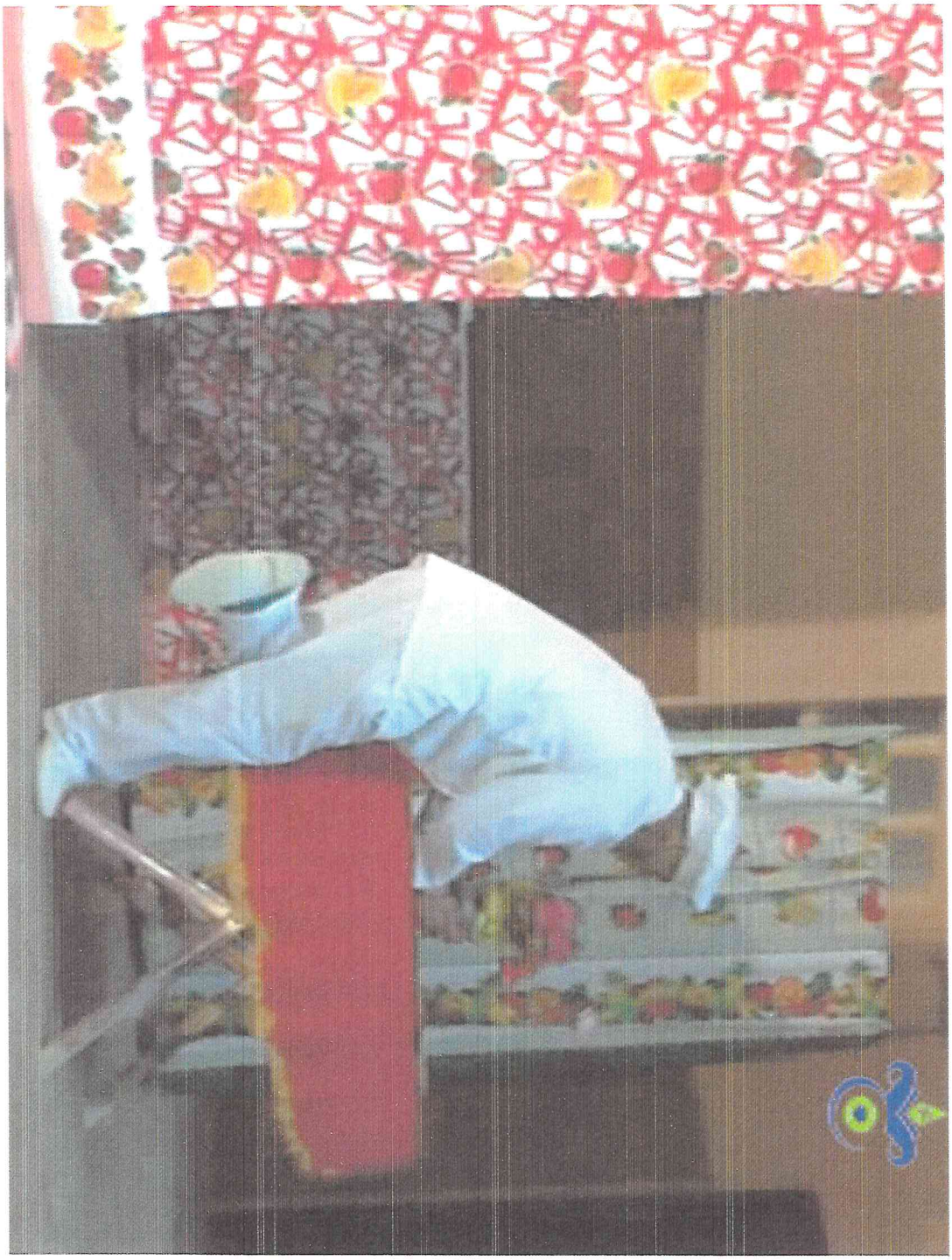
فالمنظر هو الوحدة الفنيّة التي تعطي للعمل المسرحي قيمته الجمالية والدرامية، وكذا والتأثير البصري للديكور مع الموسيقى والملابس وتناسقهم مع اللّون يعطي بهاءً اروع فمثلا المنظر الأوّل في الفضاء الثاني نرى الشيخ البراد وبريريد ملتحفان ومغطيان وجهيهما، وهو ما يدل على الاختباء وهو سلوك وفعل يقوم به الطفل الصغير ويمارسه في حياته العادية واستعمالهما لإنارة يحملها كل واحد منهم وهي دلالة سيميائية على الجو الحزين والعتمة التي دبت على غرفة الطهي في ذاك المطبخ، كما نشاهد منظرا آخر للثلاثي الشيخ البراد وبريريد وإبريق الشاي (برود) هذا الأخير الذي يتوسطهما وعلى رأسه تاج يدل على الرفعة والسمو ويريد إصلاح ذات البين وكأنه قاضي يتمثل جهاز القضاء، ويليها المشهد التالي بتقدم برود الشيخ البراد وبريريد وكأنهما متهمين أو في استجواب أمام القاضي، وبعدها يتعانقان، وفي ذلك قيمة أخلاقية تربوية، وهذا المنظر إذ كان بألوان الملابس وظلال الكتل المتمثلة في الشخصيات في ذلك الفضاء الصغير، كما كان منظر القدرة غاية في الجمال والروعة زاده بهاءً دخولها بخطوات ثابتة مواز بظلال متناسبة جعلتها تلك الستائر تؤدي وظيفتها وبشكلها المألوف عند العامة ولباسها بألوانها الأخضر والأزرق السماوي والرمادي لتميزها بالنقاء والحكمة والوداعة.

كما استطاعت تلك المناظر تحليل بعض السلوكات التي لا يجب على الطفل أن يسلكها في حياته ألا وهي الغرور والتعالي، كما أظهر الديكور الجو السائد في المطبخ "كذلك تعبر المناظر عن المركز الاقتصادي والاجتماعي والثقافي للسكان، فتبين حالتهم من حيث الثراء أو الفقر، وهل هم

[1] حنان عبد الحميد العناني. الفن والدراما والموسيقى في تعليم الطفل. دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع. ط1. 2002، ص 167.

محبوبون أم مكرهون، ويستطيع مصمم الديكور أن ينقل بمناظره كثيرا من المعلومات الأخلاقية، فهل السكان منظمون في معيشتهم أم مهملون، وهل هم من النوع العنيد أو الودود."[1]

[1] محمد جاسم القيسي. الفن التمثيلي والمسارح المدرسية. مكتبة الإرشاد. جدة ط1. 1971. ص143.



منظر من مسرحية الأواني لقادة بن شميشة

و كان لاستخدام الوسائل المحايدة (السيكودراما) المتمثلة في الستائر السوداء من الخلفية، واستخدام أيضا الستائر الملونة المستطيلة الشكل والتي حددت منطقة الأداء أثرها البالغ الأهمية في شد انتباه المتلقي الصغير، ومحاولة خلقها جوًا آخر يخلقه ذلك المشاهد بما يختلج عواطفه ونفسيته.

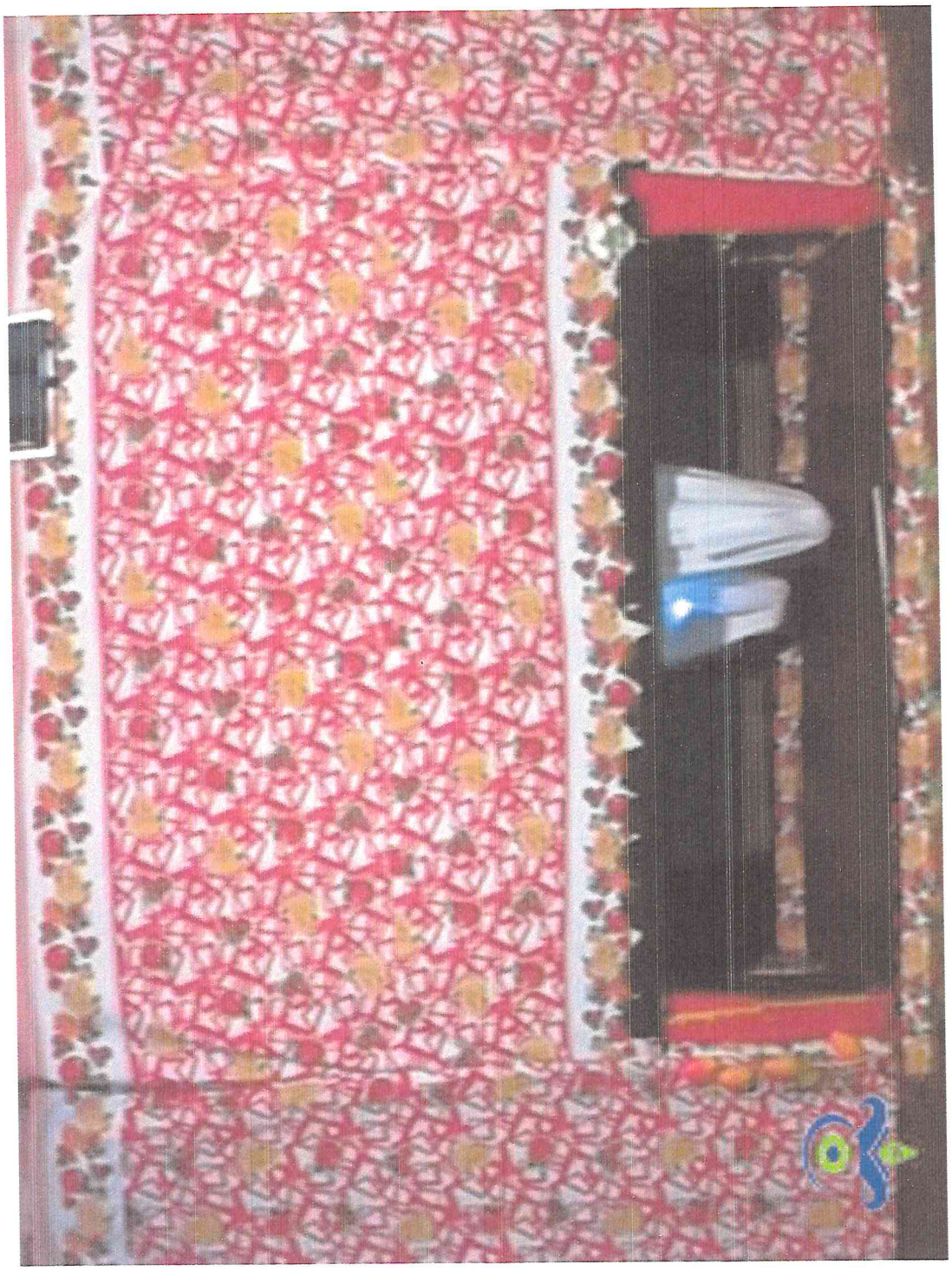
لم تكن في هذه المسرحية أغراض كثيرة، لأن المخرج ركز على الشخصيات التي كانت في فضاء صغير وعلى لباسها وألوانها وأكسسواراتها أكثر من أي شيء آخر، ونظرا لأن الفضاء فضاء مطبخ وكانت الأجواء مكهربة بين الأواني، والأواني تركت المطبخ فكان الفضاء شبه فارغ.

- **الإضاءة:**

استعملت الإنارة في المسرح بظهوره، حتى وصلت إلى ما هي عليه اليوم "في المسرح الإغريقي القديم كانت تقدم المسرحيات في العراء، والساحات العامة، وفي وضح النهار، وقبل اختراع الكهرباء، وجعل المسارح مقفلة وصالاتها مقفلة، استعملت الشموع لإنارة خشبة المسرح والصالات المسرحية، ولكن يتطور الزمن واختراع الكهرباء لجعل لفن إضاءة المسرحية أهمية عظيمة بالنسبة للفن التمثيلي".[1]

فإذا كانت المسرحية معروضة في الهواء الطلق أو الساحات فتكتفي بضوء الشمس فقط أما إذا مثلت في الداخل وجب استعمال إضاءة اصطناعية مناسبة لذلك العرض. وتحظى الإضاءة في مسرح الطفل بعناية خاصة.

[1] محمد جاسم القيسي. الفن التمثيلي والمسارح المدرسية. م س. ص 163.



منظر من مسرحية الأواني لقادة بن شميشة

كشفت الإضاءة عن الفضاء وهو المطبخ من خلال تسليط الضوء الساطع صوب حجرة الطبخ فكانت قوية وذلك باستعمالها من الأمام وبجهاز الكاشف "البروجيكتور" وهو ما أدى إلى وصولها من جهة الخشبة "وسط اليسار" وإظهار باقي خشبة المسرح وما عليها فأولاً أضاءت المسرح وفي ذلك ما ذهب إليه محمد حامد قائلا: "أما الإضاءة فيقصد بها تسليط الضوء على شكل معين، وقد أطلق هذا المفهوم على إضاءة المسرح".[1]

فقد بيّنت هيئة الطباخ من طول وعرض، كما أظهرت لون بشرته وملامح وجهه وعرفتنا على لباسه ولونه وكشفت مهنته، كما كشفت على الديكور من خلال الطاولة وما عليها من صحون وبعض الإكسسوارات مثل الورود، وبذلك لعبت الإضاءة دورها الثلاثي في البداية فقد دلت بانتشارها عامة على نشاط وحيوية الحكواتي الطباخ كربوز، وقلة انتشارها من جهة "وسط اليسار" إلى الحركة اليومية الاعتيادية التي يعيشها ذلك المكان، وهو ما جعل المتلقي يتعرف على مكان العرض.

الإضاءة من المؤثرات البصرية، وهي أداة كاشفة عن الجو العام للمسرحية فبعد رفع الستار من على غرفة الطهي والخشبة شاهدنا جوًا مظلمًا بداخلها، ما عدا الضوء الذي تدخله الفتحة المستطيلة الشكل وديكورا شبه معدوم مما يوحي بالهجران، ليليه مشهد الشيخ البراد وبريريد ملتحفان برداء أبيض ويحمل كل واحد منهما جهاز إضاءة بسيطة، دلّ ذلك على صفاء وبياض قلبيهما وفي محاولة للهروب استعمل مصمم الإضاءة قادة بن شميسة الإضاءة الخافتة داخل غرفة الطهي المنبعثة من الفتحة المستطيلة للدلالة على الجو النفسي الذي كانت تعيشه الأواني، من شقاق وتذمر وتنافر فكانت العتمة ظاهرة على الفضاء حسب قلوبهم السوداء، ورغم وتيرة الإضاءة الواحدة في المسرحية كلّها إلاّ أنها أظهرت بعض الإكسسوارات وبعض الأشياء البسيطة كالهواء الذي يخرج أثناء العطس وذلك لتركيز المصمم على الممثل وحركاته، كما حددت الإضاءة فضاءً آنيا للحدث الدرامي وسايرته وتطورت معه من خلال تلك الظلال التي رسمتها "تحدد الإضاءة الفضاء المسرحي من خلال الكشف فالضوء المركز على قسم محدد من الخشبة يعني الفضاء الآني للحدث، كما تخلق الإضاءة فضاءات

[1] محمد حامد علي. الإضاءة المسرحية. م س. ص 08.

مسرحية متنوعة، من خلال الظلال والنور ودرجات هذه الظلال التابعة للكتل والعوامل المحيطة بالجسم والأضواء العاكسة عليها".

فتلك الظلال تضيف قيمة جديدة للصورة المسرحية، حيث تضيف للفضاء المسرحي إيحاءات رمزية أقوى تساعد المشاهد على فك بعض رموز العرض في تحديد الزمان والمكان، بحيث تعطى الأنوار اللازمة التي يحتاجها المشهد المسرحي، وإلى الضوء الكافي الذي يساعد على الرؤية والكشف، بِيدَ أن هناك حالات يجب أن تختفي فيها الإضاءة أو تطمس بدلاً مكن أن تظهر.

فالإضاءة في هذا المشهد لعبت دوران مهمان حيث بينت لنا الجو النفسي الذي كان يعيشه الشيخ البراد وبريريد من خلال وضع ملحفة بيضاء على رأسيهما دلت على براءتهما وحملهما مصدر إنارة في محاولة للخروج من جو المطبخ الذي طغت السوداوية والغرور أجواءه، مما جعل برود يتدخل ويحجب تلك الغمامة (يبين لهما الطريق السديد) وكما ذكرنا سالفا فإن للألوان ودلالاتها ارتباطا وثيقا بالإضاءة خصوصا في مسرحيات الأطفال فهي تشهد انتباهه وتجعله يتفاعل معها، وللّون خواصه المعروفة الظل والنقاء والقيمة، فالظل هو النوعية اللّونية التي تجعلنا نرى الأحمر أحمرا والأخضر أخضر، وهنا كان مصمم الإضاءة بتركه لفضاء العرض عاتما.

"هذا وإن للإنارة المسرحية أهمية عظيمة في الفن المسرحي، وكلما اعتنى بها كانت المسرحية ناجحة، وعليك عند بدء عرض المسرحية في المسارح المدرسية أن تطفئ نور القاعة ليتسنى للجمهور التركيز على المسرح، وعند قفل الستارة مباشرة تفتح إنارة الصالة التي يجلس فيها الجمهور، أما بالنسبة للألوان التي تختارها يجب أن تكون الألوان حسب متطلبات المسرحية".[1]

لم يوظف قادة بن شميسة الإضاءة الملونة إلاّ في أغنية الملعقة فاستعمل الضوء الأزرق الذي يظهر ويختفي فيما عدا ذلك لم يستعمل الألوان وسبيله في ذلك استعماله الألبسة الملونة بكثرة حتى لا يكون تشويش والوصول بالحدث الدرامي إلى مبتغاه.

[1] محمد جاسم القيسي. الفن التمثيلي والمسارح المدرسية. م س. ص 176.

فقد كشف على الشخصيات جيدًا وخصوصًا على لباسها ويسرت الرؤية خصوصًا في إظهار إكسسوارات ومكياج الشخصيات الشيخ البراد بلون البراد والقدرة والمزمار.

لكن ما كل فعلته تلك الإضاءة من كشف وإيهام وإبداء للجو الداخلي، ودمج المشاهد إلاّ أنها لم تحقق الغرض المنوط بها بنسبة كبيرة، فالفئة الموجهة لها هذه المسرحية هي الطفل، والطفل مولع باللّون في الأشياء كلها، ولذلك كان لزاما على مصمم الإضاءة في هذه المسرحية استعمال الإضاءة الملوّنة خصوصا مع دخول تكنولوجيات حديثة في الإضاءة واستخدام العدسات الدقيقة للضوء والشرائح من المواد الشفافة التي توضع أمام الكاشفات، واستخدام الأضواء الفوق بنفسجية... وأساليب أخرى. ورغم استخدام تقنية "الضوء والظل" التي دعا إليها آبيا "فتساهم الظلال والكثافات الضوئية في تضخيم عمق الفضاء والتأثير على المشاهد بخلق أجواء سحرية"[1] والتي أعطت أبعادًا أخرى وأثرا في نفسية المتلقي الصغير، لكنها تبقى لا تشبع رغباته ومتطلباته.

الملابس:

الملابس صورة الممثل الناطقة، وهي الواجهة التي يعرف بها على الخشبة في أدائه لدوره وتتناسب الملابس تناسبا وظيفيا مع الديكور، فالملابس عرفت قبل العروض المسرحية نفسها، بارتداء المحتفل أبهى وأزهى الملابس تبركا وتعبدا بالآلهة، وكان مخيطوا الملابس ينسجون ملابس تشبه أزياء الملوك والحكام ويظهرون بها على خشبة المسرح من دون مراعاة أبعاد شخصية الدور.

[1] Adolph Appia, Œuvres complètes, tome IV, édition l'âge d'homme, Lausanne et société suisse du théâtre, 1991, p123.

لكن مع بداية النصف الثاني من القرن الثامن عشر وجد مصممو الملابس جراء بحوثهم المتعددة أزياء تلائم الشخصيات المختلفة من جميع النواحي فكانت الجلود والصوف مادتها الأساسية، حيث يذكر جورج بانو في هذا الصدد لبس اللباس لوحده من يتكلم، لكن في علاقته التاريخية مع الجسم "[1]

وتطورت الملابس عبر العصور إلى أن وصلت على ما هي الآن عليه.

بمجرد ظهور الشخصية على خشبة المسرح يتلقى المشاهد معلومات ودلالات على طبيعة تلك الشخصية وبعدها الاجتماعي وأحوالها النفسية وانتمائها وعمرها.

[1] Cité par patrice pavis, op, cit, G Banu : le costume de théâtre dans la mise en scène contemporaine CNDP, Paris, 1981, p156

منظر من مسرحية الأواني لقادة بن شميشة

من الوهلة الأولى وبمشاهدتنا للحكواتي يتعرف الجمهور على شخصيته من خلال لباسه الأبيض المعروف عند الناس جميعا خصوصا بالقبعة فلا يرتديها إلا الطباخ، فمن اللحظة الأولى تعرفنا على طبيعة المرحلة وعمره الشبابي وحالته العاطفية والنفسية الطموحة بنشاطها، ومركزه المالي والاجتماعي والذي تبين من خلال عباراته أنه صاحب المطبخ، زاده بهاء اللون الأبيض الذي دل على السلام والفرح كما ذكرنا سالفا في دلالة الألوان، لكن هذا لا ينفي أن ذلك اللون الأبيض قد تكون له رمزية في مناطق أخرى، وهو ما ذهب إليه محمد جلال وروعة بهنام شعاوي بقولهما: علاقة اللون بالزي ليست علاقة ثابتة تأخذ اتجاها واحدا، لا يتغير عند جميع الأفراد، بل تختلف باختلاف البيئة الجغرافية والجوانب الحضارية لدى المجتمعات والشعوب، ففي دول شرق آسيا، اللون الأبيض لا يوحي إلى البراءة، بل إلى الحداد والموت، فالمرأة التي ترتدي لباسا أبيض يعني أنها أرملة وليست عذراء"[1].

هذا بالنسبة إلى الشخصية البشرية (الحكواتي) أما إذا انتقلنا إلى الشخصيات العرائسية، فقد تعود بن شميسة اختيار الملابس لعرائسه، فهو الذي يخيطها حسب مقاسات الدمية التي تمثل الدور وبيئتها التي تحتضنها وجنسها ذكرا كان أو أنثى وشكلها ولونها حسب طبيعة الموقف حتى تكون أقرب إلى المتلقي بالشكل والصفة التي الف رؤية تلك الشخصية بسماتها وطبائعها.

الراوي: الطباخ كربوز كان لباسه أبيض بطبيعة الحال وهو من اللباس النمطي الذي ما إن ظهر أحد به وإلا وعرف واشتهر به وأوحى بقبعته بالوضوح وفرح الطباح وبراءته والنظافة هذا اللباس الكلي الذي يوحي بالنقاء والفرح والتنظيم.

– الشيخ البراد أعطاه بن شميسة شكل الإبريق الذي تستعمله في طهي القهوة، ألبسها عمامة بيضاء أظهرت كبر السن، وعباءة رمادية دلت على الوقار يحمل مروحية وشال على كتفه.

[1] محمد جلال جميل، وروعة بهنام تسعاوي، جمالية تصميم الزي في العرض المسرحي، مجلة نابو (تصدر عن كلية الفنون الجميلة– جامعة نابل، العدد 1 السنة الأولى 2006)، ص 128

- بريرد : شكله بريق أصغر من الإبريق الأول، كساه بلباس أصغر اللون دل على غيرته من الشيخ إبريق، مع إضافة ألوان أخرى الأحمر، الازرق، الأبيض، البني التي دلت في مجملها على الصغر لأن الصغير دوما يجب أن يبدو بحلة جميلة بألوان لباسه.

- **إبريق الشاي:** كان شكله مميزا بلون أبريق الشاي العادي الذهبي اللون وبألوانه الزاهية الأزرق الذي دل على الثبات والحكمة وكذا اللون الأحمر الذي رمز ووضع له المصمم مظلة التي أوحت بأن إبريق الشاي لا يتوقف عمله في المطبخ فقط، فقد يطهي الشاي خارج المطبخ ويباع في الشوارع، وفي البحر...الخ في أيام الحر أو الشتاء، ولذلك حتى لا يتأثر بتلك العوامل، وكانت ألوان تلك المظلة حمراء من الداخل تدل على حرارة الشاي (جرحة الحرارة) وأزرق من الخارج رمز الخيال الواسع لعقله وذكائه وحكمته، وحبه لجمع القلوب.

الملعقة: أعطاها قادة بن شميسة ملابس مزركشة امتزجت بين البني والأزرق السماوي والبنفسجي والأصفر وذلك لأنها تخلط كل الألوان والأشكال من الأكل في القدر والصحون.

الشوكة: ميزها لباس بلون أزرق وأبيض شفاف وهو لون الأميرات، إذ أنها تدل على من يستعملها إلا أصحاب الشأن والهمة.

السكين: لونه مائي، في رأسه قبعة بلون أحمر تدل على الحدة.

الفرقة الموسيقية:فرقة الرقص العصري

الجوقة: في أغنية الشيخ البراد وبريره يشبهون في لباسهم لباس الشيخ البراد.

ومع برير يد لباس المداحات واستعملت فيها لباس النساء بمختلف الألوان.

ركز قادة بن شميسة على الملابس أيما تركيز وذلك لأهميتها القصوى، خصوصا وأننا على علم بان تلك الملابس سوق تلبس لدمى وتحرك فيما بعد، فنوع تلك الملابس وأعطى لها أبعادا، ودرجة عالية من الحركة الدرامية والجمالية لتصل في النهاية إلى تلك العلاقة الحميمية والجذب بين العروسة والمتلقي.

منظر من مسرحية الأواني لقادة بن شميشة

أعطت الملابس دلالة واضحة على الشخصيات بأنها أواني من خلال رويتنا لملامحها وتقسمه للدور، فقد أوضحت تلك العلاقة بينها وبين الفضاء الاجتماعي والمكاني من خلال ذلك التقارب اللوني والتوازي، أحيانا والتضاد والتباين أحيانا أخرى، بل أن الألوان نفسها تنقسم إلى مجموعات أو فصائل تثير إحساسا بالدفء أو البرد، بالإشراق أو العتمة، بالتألق أو الانطفاء...الخ، فقد لاحظنا الشيخ البراد بلباسه المنقط تقريبا بحبات القهوة الدال على ضبابية، أما العمامة فدلت على كبر السن ونجده دائما قليل الحركة، وفي المؤخرة أما بريريد فقد ألبسه ألوانا ساخنة الأصفر والبرتقالي والأحمر وربما كان ذلك لارتباطها بضوء الشمس والنار وغير ذلك من الأحاسيس ذات الدرجة العالية من الحرارة، ليتوسط "برود" بمختلف الألوان والتي امتزجت ألوان ملابسه بين الباردة والساخنة لتعدد الدلالات الحسية والشعورية، فالأزرق دل على جدارة الاحترام والأمر على الخطر، والأبيض على أنه فاضل، كما دل على جدارة الاحترام والأحمر على الخطر والأبيض على أنه فاضل كما دل لون التاج الأحمر والأزرق على الغضب والرزانة "يزخر العرض المسرحي بالعلامات الأيقونية البصرية، ولاسيما فيما يتعلق بجسد الممثل، وأزيائه المختلفة وتسريحات شعره وماكياجه وإكسسواراته"[1]

وبصفة عامة فإن كثير من الدلالات الحسية والشعورية للون الملابس ربما ترجع إلى أحاسيس اللمس المتعددة بكل درجاتها الحرارية المختلفة.

حققت تلك الألوان للشخصيات الثلاثة تناسبا من خلال المساحات التي شغلتها كما رسمت ظلالا ثم رسمها في هارمونية واحدة في الخلفية، فالممثلون يستخدمون المناضر والأضواء والأثاث على المشاع، أما الزي الذي تظهر به الدمية فيستخدم بصفة خاصة وله تأثير على إحساس الممثل بالدور الذي يؤديه ويتقمصه حيث يقول نبيل راغب تأخذ الملابس مكان الصدارة في التصميم وتتوارى المناظر في الظل حتى لا تشوش على الملابس"[2]

[1] جميل حمداوي، سيميوطيقا الصورة المسرحية، م س، ص 135

[2] نبيل راغب، آفاق المسرح، درس، ص 107

منظر من مسرحية الأواني لقادة بن شميشة

وبالموازاة مع ما قلناه سابقا فقد أعطى قادة بن شميسة للمعلقة ملابس بألوان البني والذي دل على الضبابية والقذارة واللون البنفسجي على الوجه علامة على الأنانية وحب الذات، وبالمقابل نرى ملابس بألوان زاهية، فالأزرق السماوي دلالة عل الصفاء، أما اللون الفضي فقد دل على الرفعة وسمو الشأن.

"أنا الأميرة إلهام الرسام والشعار أصلي من ذهب والفضة"

رأسي تاج المملكة سألو عليا الغنيات والنبالة[1]

وقد اعتمد قادة بن شميسة في تصميم الملابس لدماه التجسيد الخارجي لمضمون المسرحية وروحها من خلال نظرتها الحافلة بالوقار والتقدير لقيمة الأشياء والأواني في حياتنا اليومية والاعتيادية، تجسد ذلك في شخصية القدرة وبملابسها الدالة على الرقابة والوقار، وكذا تركيزه على مضمونها الهزلي بهزالة تلك الحياة التي تعيشها الأواني داخل المطبخ، مبرزا أخيرا العصر الذي تدور فيه أحداث المسرحية فقد كانت تلك الملابس عصرية معروفة لدى الكل ومألوفة.

كما كانت تلم الملابس مساعدة لتحرك الدمى "فلابد أولا أن يلبي الزي كل متطلبات الممثل في الحركة مثل الجلوس والانحناء والمبارزة والشجار والرقص"[2]

وتجسد ذلك في جلوس الشيخ براد فكان ثيابه مساعدا فضفاضا وانحناء بريريد فكان ذلك بطريقة طبيعية وتلقائية، فالزي الضيق قد يشكل إعاقة للذراعين خاصة أن الممثل دمية ويحركها شخص آخر مما يشعر الممثل الثاني (المحرك) بالارتياح وهو يحرك تلك الدمية باسترسال الملابس تلقائيا وبالتالي

[1] قادة بن شميسة، نص المسرحية الأواني، ص 6

[2] نبيل راغب، آفاق المسرح، م س، ص 108

يظهر العروسة بصورة جمالية ودرامية في الوقت نفسه "فالملامح الجمالية لا ينبغي أن تتعارض مع المواصفات والخصائص الدرامية للشخصية التي يجب على الزي إبرازها بمنتهى القوة"[1]

وهذا ما حدث في شخصية الملعقة حيث لم تظهر صورة الملعقة جيدا فذلك الزي الموضوع على الوجه باللون البنفسجي أثر في تصميمها وبالتالي أخل بشكلها مما يصعب على المتفرج معرفتها بشكل مباشر.

والمعلوم، أن الزي الجديد، ولو كان مفصلا بإتقان لا يمكن أن يبدو ملائما أو طبيعيا على من يرتديه، مادام ينقصه ميزة تكشف الوضع العادي للشخصية المسرحية.

[1] م.ن .ص 110

منظر من مسرحية الأواني لقادة بن شميشة

وبالمقابل نرى زيا للجوقة ممثلة في الصحون بلون زرقة السماء والأحمر وبحركاتها الدائرية والتي دلت على الاستمرارية والحركية وهنا ظهرت مهمة مصمم الملابس بتسهيل مهمة تغيير الملابس في أقل وقت ممكن"العرض المسرحي كالقطار لا ينظر أحدا، وعلى الممثل ان يغير ملابسه في زمن قياسي بالنسبة للزمن الذي يستغرقه في حياته العادية "[1]

هذا بالنسبة للمسرح البشري لكن في العرائس فاستخدم محركو الدمى منا خفة في التحريك بيد واحدة أحيانا وبيدين أحيانا أخرى مثلا في مشهد الصحون (الجوقة).

[1] م.س . ص 109

- **الماكياج:**

المكياج من العناصر الهامة في العملية المسرحية، ورغم أنه مكمل للعناصر الأخرى فلن يكون التجميل الحقيقي إلاّ به فهو يحسّن ويظهر الممثل ويخفي عيوبه.

يعد المكياج ذا قيمة جمالية، إضافة إلى توضيح معالم الشخصية وتحديد سنّها وأبعادها، فضلا على أنّه يمنح الدور الملامح المميزة للشخصية والتي تعطيه صبغة واقعية، فيحدد الممثل بخطوط مكياجه واقعية الشخصية بما يتلاءم مع الدور.

ففي المشهد الأول نشاهد المكياج على وجوه الشيخ البراد وبريريد وبرود، "فبعد صناعة الدمية من طرف قادة بن شميسة وإخاطة ملابسها الملائمة يبحث لها على الإكسسوارات المناسبة لها وكأن بن شميسة يخطط ويربط هذه العناصر ببعضها البعض منذ الوهلة الأولى، ويبقى عنصر المكياج الذي يخص الرؤوس والشعر، وهذا ما يعطي الدمية ملامحها وصفاتها النهائية، ويعتمد في ذلك على مواد التلوين المختلفة في رسم الوجه وأبعاده، كما يستعمل القماش حتى يصنع ملامح الوجه، ثم يلصقها، وأحيانا أخرى تلوين الوجه المصنوع من القماش لعدم ثبات الألوان عليه."[1]

استخدم بن شميسة ألوانا على وجوه ممثليه منها الأصفر لبرود وأضاف بقع حمراء على بريريد، وقد أعطى ذلك انطباعا ومثل الشخصية وأعطى لها صفاتها.

إن تأثير ضوء البروجكتور الشديد على منصة التمثيل وعلى الممثل يميل إلى أن يغسل اللّون من على وجه ويدي الممثلين، فعندما يضيف المكياج مزيدا من اللّون يتعادل مع هذا الميل، كما أكد المكياج بعض الملامح التعبيرية كالعينين والفم التي يستعملها الممثل بحكم التعود لينقل مشاعره إلى المتفرجين.[2]

---

[1] حوار أجريناه مع قادة بن شميسة في متحف غنجة بسيدي بلعباس يوم: 2017/03/17 على الساعة 11:13 سا.

[2] ينظر: البشتاوي، يحي سليم سليمان، مفهوم الوظيفة في العرض المسرحي. أطروحة دكتوراه. كلية الفنون الجميلة. جامعة بغداد، 2003، ص 110، 111.

و هذا ما يجب أن يتنبه له مصمم المكياج والمخرج فيجب أن يتمرن عدة مرات على المسرحية حتى يتأكد من المكياج اللازم وإلاّ لأخفق العرض.

و يستخدم المكياج في تجميل صورة الممثل أو تقبيحها حسب احتياج الدور الذي تؤديه الدمية، إذ يظهر الملامح التعبيرية ويجسد الشخصية، ويحدد أبعادها النفسية والاجتماعية والطبيعية ويعزز بعدها الجمالي والرمزي.

فالشيخ البراد وبريريد وبرود ثلاثتهم من عائلة واحدة ومادة صنعهم واحدة وأعطاهم المخرج كل شخصية وميزهم عن بعضهم وحدد أبعادهم كلاّ على حدة، وأضاف لمسات المكياج في ذلك.

كما أن لألوان المكياج دور مهم في تحقيق الجو النفسي الملائم للممثل ونقل الخصائص وأبعاد الممثل إلى المتلقي "فالقيمة الجمالية للمكياج تكمن في تحديد النمط النفسي للشخصية التي يؤديها (مرتبكة، مكتئبة، قلقة...) هذا من جهة ومن جهة نظر المتفرج أنه "يصد مفعول الإضاءة المسرحية، ويرسم الشخصية، ويساعد في القاعات الكبيرة على تصويب ملامح الشخصية إلى الجمهور، وتعتبر الخاصية الثانية أهمها جميعا، فالسن والجنسية، والصفات الشخصية من بين العوامل الحيوية التي يملك المكياج المساعدة على نقلها."[1]

فقد اهتم قادة بن شميسة على إظهار ملامح الأواني وتقريبها إلى المشاهد الصغير بطريقة فاقت أفق التوقع من حيث الدلالات، فالدمى الكبيرة عندما تصنع تخاط لها ملابس حسب مقاساتها، ترسم ملامحها من ألوان الدهان ويعمل المصمم على تكبيرها أو تصغيرها وتجميلها حسب الدور المراد تمثيله، فالعين والأنف والشعر تخاط بالقماش على الدمية بشتى أبعادها ودلالاتها. وقد لونت الوجوه بالأحمر كي لا يؤثر ضوء البروجكتور الموجه إليها ووضع أوراق لاصقة حمراء على وجنتي بريريد وبرود دالتين على صغر السن، أما الشيخ البراد فقد رسمت له خطوط على وجهه وألصق شارب وهي من مميزات الشيخ الكبير أما الملعقة فقد ألصقت خيوط بنفسجية كبيرة أثرت سلبا على مظهرها وشكلها،

[1] سمير عبد المنعم القاسمي. جماليات السينوغرافيا في العرض المسرحي الإيمائي. م س. ص 137.

وشعرها المائل إلى الصفرة وهو من دواعي الغرور، في المقابل نجد الشوكة بلون وجهها الجميل اللّماع، وبنفس لون شعرها والذي هو لون الشوكة في الواقع، فأضفى ذلك الورق اللاصق ذا اللّون المائي جمالا وبهاءً على الشخصية. وكذا السكين والقدرة فكانا مكياجهما مناسب وعكس لونهما وشخصيتهما.

اهتم قادة بن شميسة بتعميق طاقات الدمية التعبيرية وذلك من خلال حسن استخدام المكياج المناسب، فأحيانا استعمل الأوراق الملونة الملصقة، وأحيانا أخرى الدهان، وأحيانا الخيوط، فجعل وجه العروسة ينطق بإيحاءات ودلالات تغنيه عن أي افتعال أو مبالغة في الأداء، وذلك في حسن استخدامه للأصباغ وألوانها، وكذا تدرج الظلال والتي بدورها تتحكم في حجم الأنف أو الوجنتين أو الذقن والجبين والشارب والشفتين، وتغطية الذقن الكبير وكذا تصميم الشارب أو اللحية، وتصفيف الشعر بالنسبة للممثلة كما حرص على أن يكون مكياج الوجه غاية في الجمال والانسجام والتناسب حتى يتفاعل معه المشاهد الصغير ويدخل البهجة والسرور في قلبه خصوصا أن الصغير يتلذذ بالألوان وجمالياتها.[1]

[1] مقابلة شخصية مع قادة بن شميسة في متحف غنجة يوم: 2017/05/10 على الساعة 13:25 سا.

● **الإكسسوارات:**

استعمل قادة بن شميسة في هذا المشهد جهاز الإضاءة البسيط، والغطاء الأبيض لكل من الشيخ البراد وبريريد وأدت الإضاءة المشعة بنور وغطاء أبيض إلى رمز الصفاء والطيبة والسلام، كما أظهرت (الإضاءة، الغطاء) زمن العرض ألا وهو الليل أو دلالة أخرى أرادها مصمم الأكسسوارات على أنهما امرأتان ويتضح ذلك من نص المسرحية:

- الشيخ البراد: فوتي منا، لا، لا، لا، ولي منا أي وخري.
- بريريد: يا أنا راجل.
- الشيخ البراد: أنا ثاني راجل.

كما بين المشهد المكان الذي طبعه السواد والحزن والتشاؤم وذلك من خلال قول بريريد للشيخ البراد:

- بريريد: واش جيت دير لهنا.

فبجهاز بسيط للإضاءة لا يعدو أن يتعرف على آخر وبستار أبيض على رأسي الشيخ البراد وبريد استطاع المصمم أن يوصل بتلك الأكسسوارات الشخصية للمتفرج ويعرفه على مكان وزمان الحدث الدرامي، إلى أن يهتدي برود لفض النزاع بينهما.

-كما استعمل قادة بن شمسية على رأس برود مظلة ملونة من الداخل بالأحمر وبالأزرق من الخارج معلقة على أطرافها خيوط حلي زرقاء فاتحة التي عادة ما تستعمل في الستائر، حيث كشفت عن الشخصية وحددت مكانتها، بحيث أخذت منحى رمز مزدوج لقاض يتوسط أحيانا بين الشيخ البراد وبريريد، ويتقدمها أحيانا أخرى في محاولة إصلاح ذات البين ولمّ الشمل.

برود: علاه بيكم هذه المناوشة، ياك أنتم من عيلة وحدة.

بريرد: أوه الشيخ البراد.

شيخ البراد: اهلا يا بريريدو.

برود: طحتوا من الخزانة، تكربتوا كي الكرة، وعلاه كنتو بلقماش مدرقين.

وبالمقابل دلالة واضحة أخرى على المظلة التي تقي من حرارة الشمس أو المطر.

برود: حكايتكم كسرتلي راسي، أنا راني ماشي للبستان نرتاح شويا في لمان.

وفيها دلالة على ذلك الجو السوداوي الذي يسوده اللااستقرار وفي ذلك دعوة إلى تغيير الأجواء الداخلية التي سادت الأواني.

بالإضافة إلى هذا كله استخدم في شمسية الكثير من المهمات التي ساهمت في إيضاح وتجلية عنصر الموسيقى بالألات المختلفة التقليدية منها و الحديثة كآلة النفخ و المزمار وآلة الكمان و توظيف مكبر الصوت الوهمي وذلك بشد يد الشيخ البراد يده إلى صدره في وضعية تثبيت مكبر الصوت إلى أمام فمه، وتقوم بعض المهمات المسرحية مثل التيجان و الأسلحة و الآلات الموسيقية و أدوات الحرف المختلفة بوظيفة دلالية أخرى، وهي الإشارة "إلى مهنة أو حرفة صاحبها، أو مكانته الاجتماعية، وتتضمن هذه الإشارة بدورها إشارة إلى نسق معين من القيم يرتبط بها[1]." 1

فمن خلال الآلة الموسيقية نعرف نوع الطابع والعادات والقيم السائدة فبمشاهدنا للعصي والخيط الذي يشعه من على صدره وكتفه وآلة الطبل البسيطة نعلم يقينا ويتعرف المتلقي مسبقا بدلالة التضمن وينسبها إلى البدوية.

وفي استعمال قادة بن شميسة لباقة الورد الإصطناعية تتجلى فاعلية الإكسسوارات بإعطائها أبعاد وتماشت مع مجرى الأحداث والفعل، وتراءت للمشاهد بالنهاية السعيدة فهي كناية واستعارات وظفها لمختلف مشاهد ومناظر المسرحية فالمزهرية هي المطبخ، والأزهار بألوانها هي الأواني.

[1] جوليان هيلتون، نظرية العرض المسرحي، م س ، ص 162.

الطباخ: حضرت الطاولة، حطيت عليها فوطة، حطيت البوقالة نتاع النوار فيها ألوان كثيرة وعديدة، فيها الأحمر و الأصفر و الأخضر و الوردي و البرتقالي و البنفسجي، حطيت الطبسي وزدت حتى المعلقة والشوكة والسكين.

الشيخ البراد وبريريد: هما اللي كانو مدابزين، هما كانو متخاصمين.

فبإشارة الطباخ إلى الأواني وهو يذكرها ويعددها فهم المتلقي دلالته وانتهت هذه الأخيرة بجلاء في مظهر القدرة الذي اشتملت على كل الألوان المذكورة والتي لمت شمل الأواني على تلك الطاولة ذات الستارة الحمراء رمز الحب و الوفاء.[1]

- **الموسيقى والمؤثرات الصوتية:**

مهما يفعل المكياج من تقريب الدمى إلى أذهان المتفرج الصغير، ومهما يحرص المصمم على منحها التعبير الذي لا يمنع المتفرج من تخيل التغيرات التي تمر بها هذه الدمية عبر الأحداث المختلفة للعمل الفني، الذي صممت من أجله الدمية، ومهما ارتدت الدمية من أزياء، فهذا لن يكفي ولن يفي بإيصال الفعل إلى الطفل المتفرج ما لم تكن موسيقى ومؤثرات صوتية.

وكما أسلفنا الذكر فالموسيقى أداة تعبيرية تفك بعض الروامز وبالتالي يتفاعل معها المشاهد.

الموسيقى من العناصر الصوتية في العمل الدرامي لذلك يجب أن تتلاءم الموسيقى في أسلوبها مع زمن الأحداث الجارية في المشهد وبيئتها، وعلى مؤلفها أن يراعي تماشيها مع الإيقاع الدرامي وجوّه العام وذلك بمصاحبة الحدث وألا تخالف بحال من الأحوال رؤية المخرج ولا المغزى الأساسي للعمل الفني وفكرته وألا تخرج عن إطار مخاطبة مستوى الأطفال وميولاتهم لذلك فإن مسرح الدمى لا يخلو من

[1] مسرحية الأواني لقادة بن شميسة، ص 04.

الموسيقى التصويرية ولا من الأغاني وصولا إلى "اطلاع الأطفال على أغانٍ ومعزوفات ذات طوابع وأمزجة مختلفة".[1]

و ذلك حتى تزيد خبرتهم وتهذب أسماعهم.

الموسيقى كونها كَفنّ يجب أن تكون ممتعة للأذن لإحداث الرضا النفسي والهدوء الوجداني، وهي اللّغة الوحيدة التي تخاطب جميع الأجناس والشعوب بلسان واحد وإن اختلفت لهجاتها.

استعملت الموسيقى في العمل الدرامي وفي مسرح الطفل، وكانت ذات أهداف تربوية وأخلاقية ودينية ونفسية، فالطفل مولع بسماع الموسيقى وتقليدها، فقلما نجد مسرحية لا تحوي على موسيقى هادفة أو مؤثرات صوتية تأثر فيه ويتأثر بها فيقلدها. وعليه يقول أسعد محمد علي: "أن الأطفال يتعلقون عادة بالألحان الشعبية البسيطة ذات الإيقاع الخفيف، فيترنمون بها خلال ساعات يومهم أنى وجدوا، في البيت والمدرسة والشارع ورياض الأطفال وغيرها من الأماكن التي يرتادونها، والأطفال عموما مولعون بالإيقاعات البسيطة التي تهزهم".[2]

و هذا ما يفسر رؤيتنا للأطفال وهم يمرحون وينشدون ويغنون أغان استهوتهم سمعوها في التلفزة أو أنشدوها في المدرسة...الخ

حرص قادة بن شمسية أشد الحرص على توظيف الموسيقى الهادفة في مسرحه العرائسي الموجه للطفل وأولاها عناية خاصة بحيث تكون أنغامها وكلماتها هادفة وذات إيقاعات متناسقة، مع التركيز على قوة الصوت وامتداداته كما أولى عناية فائقة بالمؤثرات الصوتية المصاحبة للعرض المسرحي.

ففي مسرحيته هذه (الأواني) استهلها بموسيقى غربية حيوية، حيويّة الطباخ كريوز والتي كانت حركاته ورقصاته متناسقة متناغمة معها وهو يقوم بتنظيف مطبخه وترتيبه إلى أن يسمع رن الهاتف وهو مؤثر صوتي مرئي، ليوظف مؤثرا صوتيا آخر غير مرئي أعمق من الأوّل ليكون تمهيدا للمسرحية، لتأتي

[1] حسام يعقوب إسحاق، تربية الأطفال الموسيقية للسن 3-6، بغداد، دار ثقافة الأطفال 1987، ص 162.

[2] أسعد محمد علي. الموسيقى والطفل. دار ثقافة الأطفال. بغداد. ط1. 1986. ص 15.

الموسيقى التي بدلت الحالة النفسية للطباخ كريوز من جراء اختفاء الشيخ البراد وبريريد والضيوف في الطريق.

و كان هدف قادة بن شميسة من تلك الإيقاعات الموسيقية ومؤثرات الهاتف جعل المشاهد الصغير في الجو العام للمسرحية وفي حالة وجدانية لترقب ما سيحصل.

يبدأ العرض في غرفة الطهي والأواني ويحاول بريريد الهروب من المطبخ وهو يردد : هربا، هربا، تسلك غير الهربة إلى أن يصطدم بالحائط والذي أحسن توظيفه بمؤثر صوتي ليجعل المتلقي الصغير يتحسر وكأنه هو من ضرب الحائط لتحل موسيقى الحزن والتحسر المصاحبة للطباخ كريوز من خلال حركاته المتثاقلة وملامح وجهه الحزينة.

-حاول بن شميسة شد انتباه المتفرج ويقظته وذلك بإعطاء لوحات موسيقية ومؤثرات صوتية حول الكشف عن النص من طرف ذلك المشاهد وجعله من خلال الموسيقى الافتتاحية أو ما يسمى بموسيقى الصالة التعاطف مع الطباخ كريوز، فتنسج شبكة من العلاقات بين ما يعرض وما يعاش في الحياة "و كثيرا ما تستعمل هذه الموسيقى للتحضير للجو العام للمسرحية لدى الجمهور، كما يستخدمها في تفسير وإيضاح معاني النص في أهميتها خلال لعب الممثلين"[1] وبالتالي تغير مِزاج المشاهد الذي يشارك الممثل دوره من بعيد.

صوّر بن شميسة منظر هروب الشيخ البراد وبريريد بدلالة لونية بيضاء مستخدما في ذلك مؤثرات صوتية صوت الأرجل بدلالة المشي العشوائي لأنهما كانا مثل الشبح، ثم صوت الضرب والشجار ليحاول من جديد استبدال وتغير الحالة النفسية للممثل والمشاهد في نفس الوقت. فبعدما تطورت المشاحنة، يستبدل برود ويدخل بهدوء مصاحب بموسيقى ونوطات هادئة في محاولة لإرجاع المياه إلى مجاريها بين الشيخ البراد وبريريد، ليتمثل لنا مؤثرا صوتيا مرئيا جذابا تمثل في عملية العطس، وانبعاث صوت العاطس وتمثيله بطريقة جذابة بخروج الهواء الأبيض من فم برود.

---

[1] Patrice povis, opcit, p224.

و في هذا يقول قادة بن شميسة عندما يستعمل مصمم الموسيقى المؤثر الصوتي مع حركة الدمية فذلك أمر صعب وفي غاية الدقة، لأنه يتطلب توافقا وتناغما وانسجاما كبيرا مع الأحداث التي يراها المشاهد، من استخدام المؤثر الصوتي الغير مرئي هذا بالنسبة للممثل، أما استخدام المؤثرات الصوتية، الغير مرئية فهي أعمق من المؤثرات المرئية، وذلك لأنها تدفع بالمشاهد إلى استثمار خياله المطلق في آفاق لتصور أو تخيل تلك الأحداث من سماعه للمؤثرات الصوتية، وعندها يكون لها التأثير الانفعالي الكبير لدى المشاهد، مما يجعل صيرورة خلجاته العاطفية في تأهب.[1]

يهوى الطفل الموسيقى، كما يهوى الرقصات المصاحبة لها وبالتالي تجده كلما سمع موسيقى إلاّ وحاول أن تكون حركاته متناسقة معها، فالموسيقى هي الألحان الموضوعة للأغاني والرقصات المؤلفة لإضفاء لمسة من الترفيه والترويح عن الطفل المشاهد "فحين يسمع الطفل الموسيقى تنشط وظائف المخ المتصلة بالسمع والإيقاع والوزن وغيرها من العديد من الوظائف."

و في ذلك استعمل قادة بن شميسة موسيقى شعبية تمثلت في الأغنية التي ألفها الطباخ كريوز في الشيخ البراد وبريريد والتي تجاوب مع المتفرج بتصفيقاته، خصوصًا مع الحركات المتناسقة والجانب الاستعراضي للدمى ورقصات الشيخ البراد وبريريد، إضافة إلى ذلك وما كانت تحمله من قيم ودلالات.

كما للموسيقى تأثير على الحالة النفسية للطفل، ويكمن هذا كما قال قادة بن شميسة "شغل الآلة الموسيقية أو ضع أنشودة أمام طفل ودعه يستمع لوحده وحاول ترقبه من بعيد، فإنك تراه يقوم بحركات جسدية تصاحب تلك الموسيقى".

و حب الطفل قوي للموسيقى، وظهر ذلك جليا في تصفيقات الأطفال من خلال استماعهم لموسيقى العلاوي في رقصة الجوقة في بحث الشيخ البراد وبريريد عن الطباخ كريوز.

---

[1] مقابلة شخصية لقادة بن شميسة يوم: 2017/03/17 على الساعة 11:15 سا.

[2] م ن.

كشفت أغنية الملعقة وأغنية الشوكة، وأغنية السكين عن الحالات النفسية التي تعيشها الدمى، ولحظات المشاعر العميقة على وجه الخصوص، ولا سيما إذا علمنا أن الدمية لا تستطيع التعبير بملامحها الشبه ثابتة التي صممها لها مصممها، لذلك تسعى الموسيقى لإبراز الحالات النفسية أو إظهار الجو النفسي العام الذي يهيمن على الفعل في المشهد، فالضحك أو البكاء لا تستطيع أن تجمع بينهما الدمية، ولكن تعزز وتؤدي وظيفتها بشكل مقنع تماما عندما تصاحبها موسيقى راقصة تدل على الفرح والابتهاج وكذلك الحال مع بكاء الدمية الذي تصاحبه موسيقى حزينة يقول أحمد فؤاد درويش "اللّغة الموسيقية تؤكد وتدعم المشاركة الوجدانية بين من يمارسونها، وهي بالنسبة لمن يلعبها تعمل كأداة فعالة في غرس الثقة بالنفس والقدرة على العمل والإنتاج المثمر."[1]

و بالتالي فالموسيقى ستقوم بتركيز انفعال محرك الدمية وأحاسيسه بالشخصية التي يؤديها، لتصل الأحاسيس والانفعالات إلى المشاهد الصغير، فقد زادت الموسيقى الكلاسيكية الرومنسية وزرعت ثقة زائدة في الشوكة، وضربها للملعقة وبالتالي إحداث مؤثرين صوتين تجلى الأول في بكاء الملعقة والثاني في ضحك الشيخ البراد، بينما أخذ السكين منحى آخر في التفاخر من خلال أغنية الراب التي أخذت منحى الدلالة القوية بالشبابية والحيوية والخفة وتجلى ذلك في حركات اليد وكأنه شخص عادي يغني الراب، وهذا ما حقق توافقا نفسيا عند المشاهدين وزاد عندهم عنصر الإيهام.

استعمل قادة بن شميسة في مسرحية الأواني عدة مقاطع موسيقية من مختلف الطبوع، كما شحنها ببعض المؤثرات الصوتية والتي قال عنها "بأنها ليست بالأمر السهل لأن بها يقوى العرض وليس من السهل على أي شخص يوضع مؤثر صوتي كما يشاء، وتلك الطبوع يتنوعها ليفهمها المتلقي الصغير من مختلف الولايات والجهات، وقال بأن الموسيقى وأغنية الأطفال وما تصاحبها من لعب ورقص قمة في تنشئته وتوازن شخصيته من جميع النواحي".[2]

---

[1] أحمد فؤاد درويش، سنما الأطفال. القاهرة. الهيئة المصرية العامة للكتاب. 1979. ص 103.

[2] مقابلة شخصية لقادة بن شميسة يوم: 2017/03/17 بمتحف غنجة على الساعة 11:18 سا.

الخاتمة

الهدف الرئيسي من كل عمل مسرحي هو تحليل ذلك النص المكتوب إلى عرض مرئي يشاهده الجمهور، حيث تكمن مهمة العرض المسرحي في تعرية كل الأحداث وكشفها فوق الخشبة، لتضيف السينوغرافيا بتناغم من عناصر جمالية في غاية الإبداع والتشكيل بشكل هارموني فعال ووظيفي في تقديم فرجة مسرحية بصرية رائعة، وذلك من أجل التأثير على المشاهد بتحقيقها لعدة وظائف دلالية ومرجعية وسيميائية جمالية وبلاغية.

كل هذه الوظائف لمسناها في العروض العرائسية الموجهة للطفل.

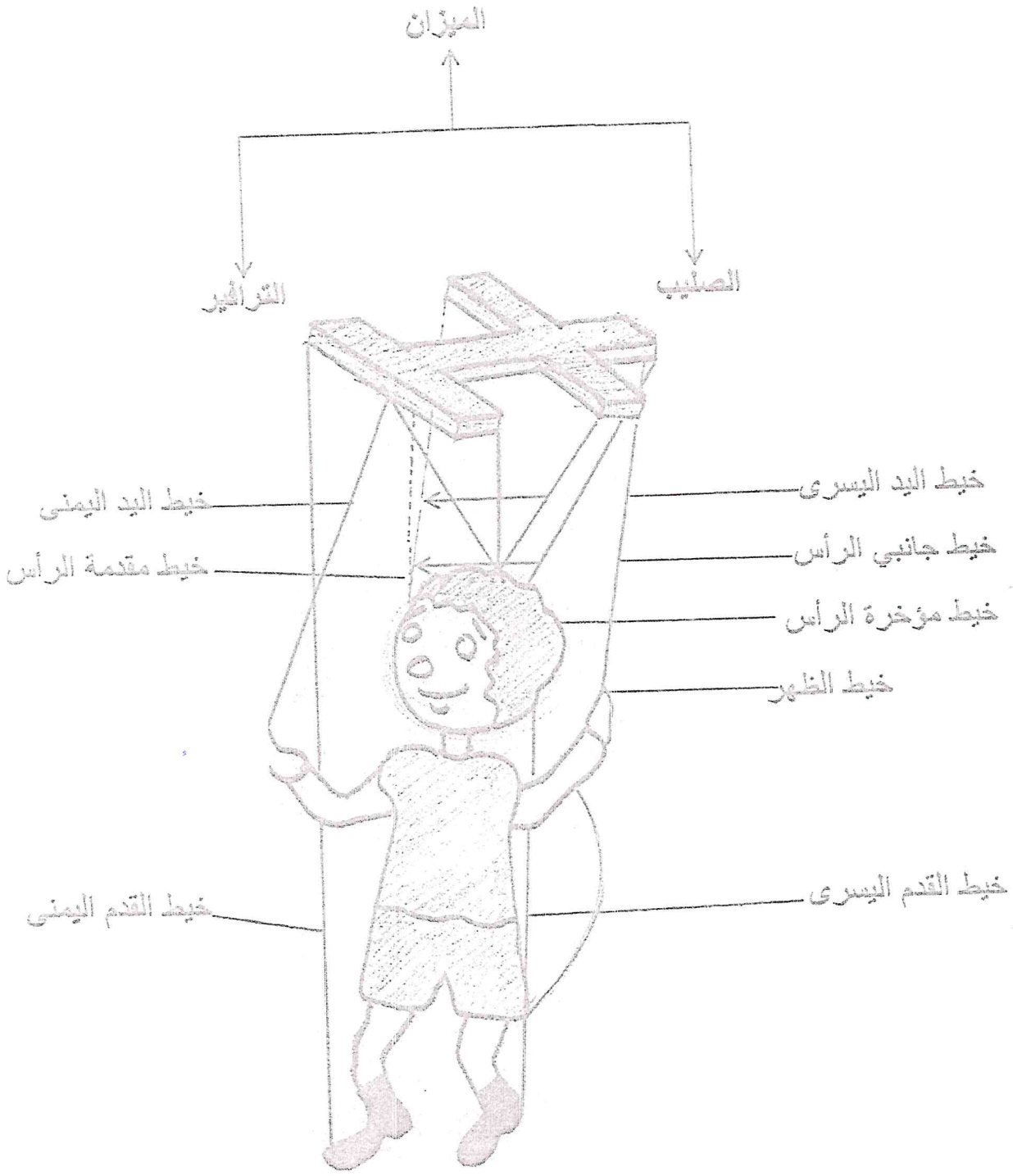
فسينوغرافيا العرائس أبهرت النقاد من خلال رصدها مختلف الجوانب البصرية والهندسية وللعرض المسرحي من ديكور وإضاءة وملابس وتشكيل وموسيقى وأزياء ومكياج.

شهدت سينوغرافيا العرض المسرحي العرائسي تطورا ملحوظا بمسايرته للتطور التكنولوجي والتقنيات المتعددة واهتمت شلة طبعت أسماءها على هذا النوع من ذهب.

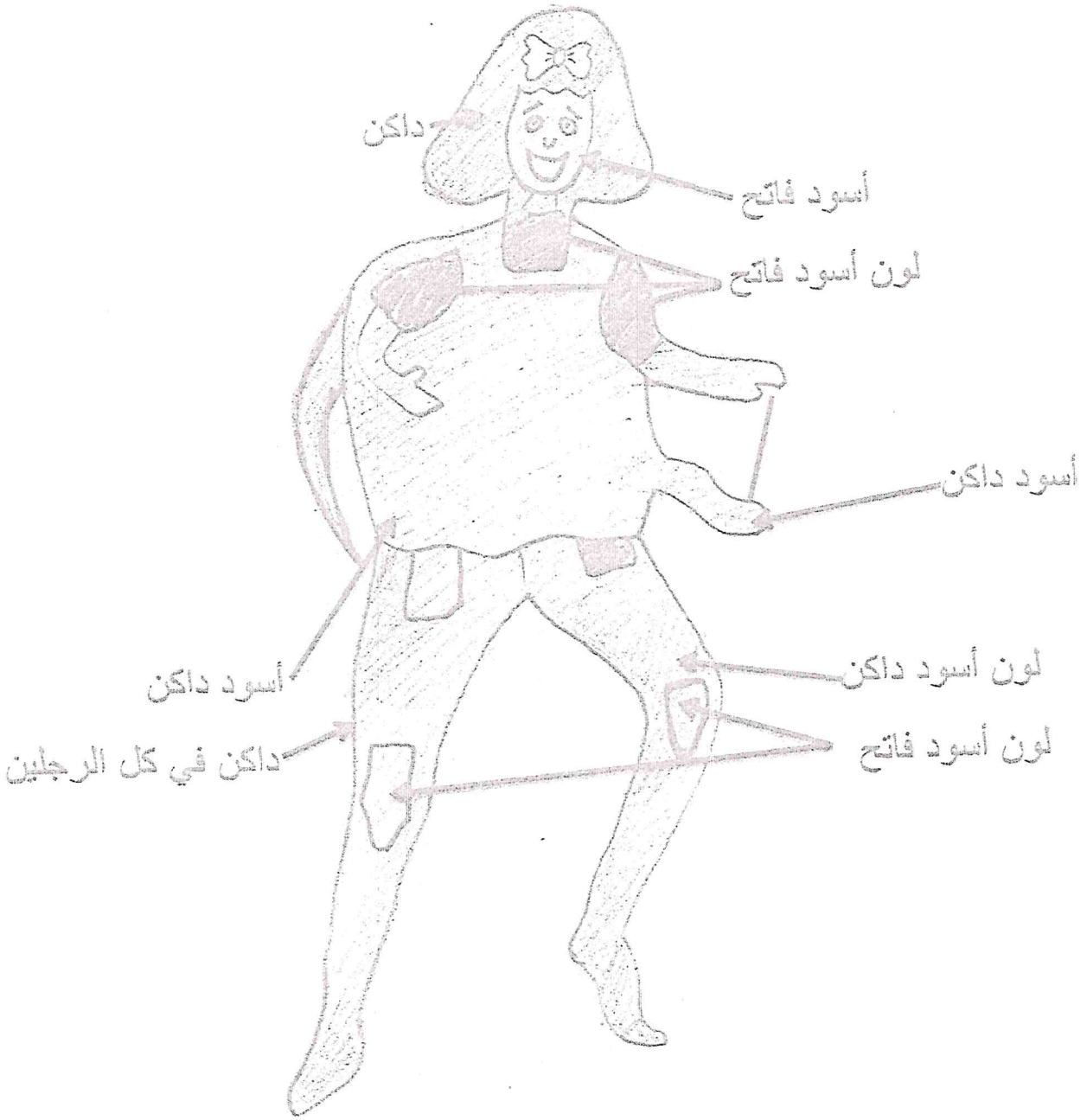
و من تلكم الأسماء قادة بن شميسة الذي كان يكتب ويخرج ويصمم لعرائسه، أضف إلى ذلك استعانة الكثير من المخرجين به بوضع جماليته على أعمالهم في عالم سينوغرافيا عرض العرائس.

الملاحق

نموذج لدمى الخيوط يوضح طريقة تحريك الماريونيت

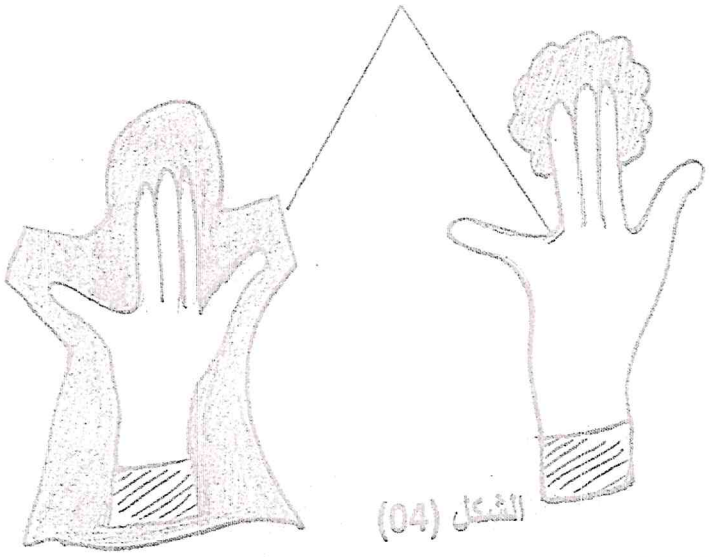


نموذج لاعب يمسك بالدمية في عروض المسرح الأسود



ملاحظة : لا بد أن تكون الألوان السوداء داكنة في بعض المناطق و فاتحة في مناطق أخرى

الشكل و طريقة تحريك دمى القفاز



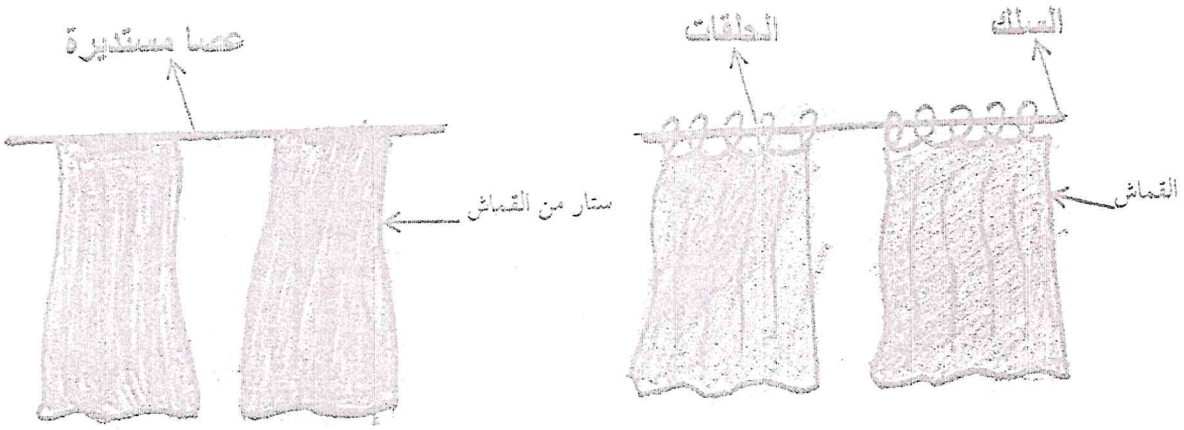
الشكل (04)

الشكل (05)

الشكل (06)

الشكل (07)

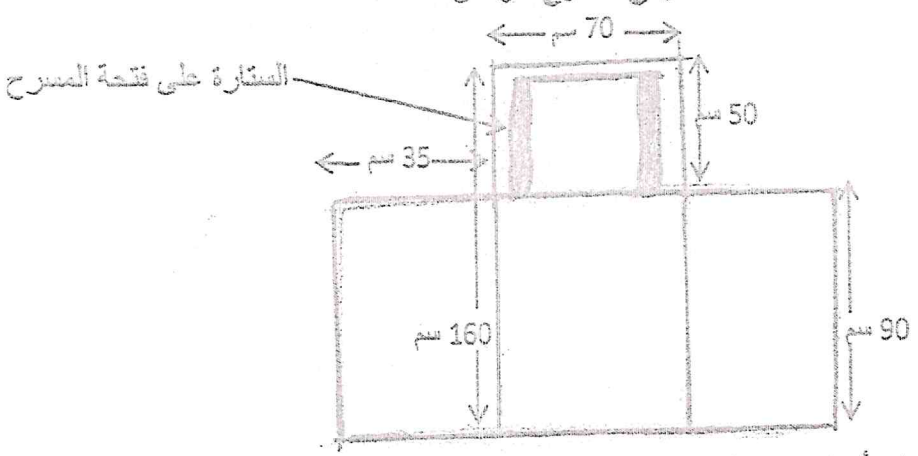
- ستائر المسرح -



عبارة عن قطعتين من القماش كل قطعة يزيد عرضها

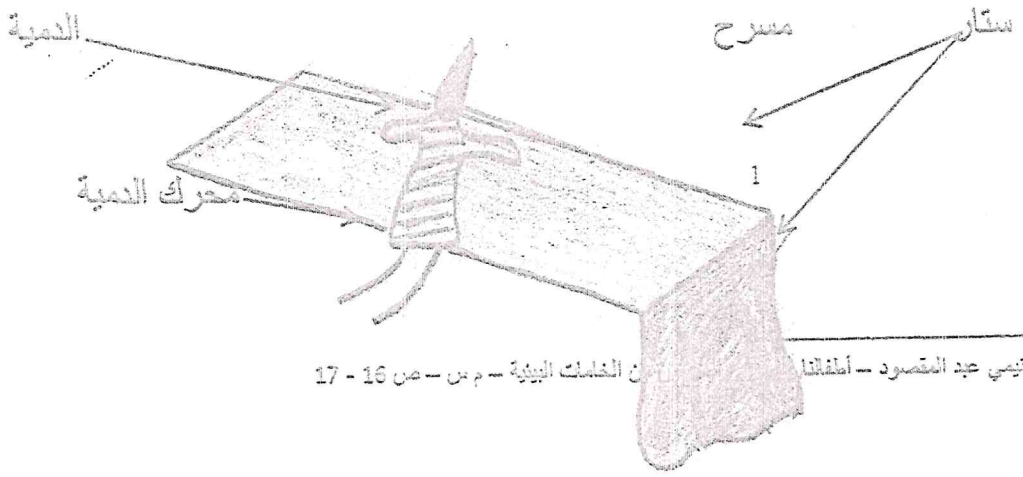
عن نصف عرض المسرح و طولها على ارتفاعه

نموذج لمسرح عرائس



صنع من ورق القصيبان أو كرتون مقوى بغرض تثبيت المسرح و حجم المثلين عن الجمهور

الشكل (11)



ة عتيمي عبد المقصود – أطفالنا ... ن الخامسة البيئية – م س – ص 16 - 17

حياة قادة بن شميسة المسرحية :

بدا الفنان الكاتب والمخرج والممثل قادة بن شميسة حياته المسرحية كهاوي بالمسرح العمالي بسيدي بلعباس ، ثم كممثل محترف ، بعدها أستاذ للرقص الكلاسيكي بالمعهد البلدي لسيدي بلعباس ، حيث أتيح له آنذاك القيام بتربصات عديدة في فرنسا واسبانيا على يد الأستاذة الفنانة " بلاك" كما كان له رصيدا من الفلكلور الشعبي .

انضم الى جمعيات فنية أشهرها " جمعية عامر التل" ليقدم فيها مجموعة من المسرحيات البسيطة للأطفال[1] ، اهتم المسرحي قادة بن شميسة بمسرح الطفل ، كما كان له اهتمام بمسرح الكبار من خلال العديد من المسرحيات التي الفها وانتجها نذكر منها على سبيل المثال : مسرحية*اليس* سنة 2002 وهي مسرحية اعتمد فيها على اللوحات الكوريغرافية والرقص ، وكان موضوعها يعالج ملحمة ميثولوجية عن المجتمع الجزائري ، وهذه القضية مست المجتمع العربي كافة ، وقد وظف فيها الراوي ناسكا خطى علولة وكاكي ، ونال هذا العرض الجائزة الكبرى في مهرجان المسرح الممتاز بسيدي بلعباس باجماع النقاد وممارسي المسرح [2] .

وشارك قادة بن شميسة بعرضه هذا في المهرجان الوطني لمسرح الهواة في طبعته السابعة والثلاثين ، والذي تنافست فيه سبع فرق ، وكانت الجائزة الكبرى من نصيب تعاونية الديك لقادة بن شميسة ، بهذه المسرحية التي كان أداؤها رائعا من حيث المخيلة الشعرية والإخراج الممتاز ن باستثمار بن شميسة والذي قال عندما كان " تلماك" يحضن ابنه "اليس" قال ك كنت في الحقيقة أحضن أبي ن وهذا يدل على قدرة إعطاء الركح ، لابداع كهذا الذي لم يصنعه هو ميروس فقط بل صنعه قادة بن شميسة [3] .

---

[1] مراد سنوسي حصة ويرفع الستار (الجزء الأول 9 ، قادة بم شميسة محطة وهران ، ماي 2004

[2] عروش م.مقال : مسرح الديك من سيدي بلعباس تجسيد طابع القوال في ملحمة اليس جريدة صوت الغرب ، يوم 2002/04/01 ص22.

[3] وسيلة ب ، مقال ك اليس القادم من سيدي بلعباس ، مسرحية أقحمت النقاء وأعجزت لجنة التحكيم ، جريدة الاحداث 2002/04/16 ص05.

وتميزت هذه المسرحية باضاءة ومنسجمة مع الديكور والملابس الاغريقية ، حيث بقيت أحداث القصة بين الحقيقة والأسطورة وتشكل صراعا بين العوواطف الإنسانية المختلفة ، الحب ، الخير ، الشر والوفاء .

وسنة 2004 اقتبس قادة بن شميسة نص عالمي " دون كيشوت ديلامنشا " للمؤلف الاسباني " سيرفانتيس " حيث وظف الراوي أو القاص الشعبي في النص والعرض واضفى على العمل المسرحي جمالية قريته أكثر من الجمهور ، واتيت بن شميسة أن المسرح لغة عالمية لا حدود لها [1] .

وهناك مسرحيات أخرى كا : السيديونتلا وتابعة ماتي 2008 الخ

بعد هذه المسرحيات استقال بن شميسة من مهنته كمدرس في الفن وتفرغ لمسرح الطفل وأخذ يكتب ويؤلف ويخرج مسرحيات للأطفال ، وكانت أولى مسرحياته " العندليب الطائر " مع المسرح الجهوي لمدينة سيدي بلعباس ، من تاليف "هانس كريستيان " [2] وإخراج قادة بن شميسة ، أما عمله الثاني " البيضة الزرقاء " فهي من تأليفه واخراجه بنفسه .

[1] ادريس قرقورة ، الحركة المسرحية بسيدي بلعباس ، دار للنشر والتوزيع ، 2005 ، ص113 .

[2] هانس كريستيان ك كاتب دانماركي من اشهر كتاب قصص الأطفال ، كتب حوالي 168 مسرحية منها العندليب الطائر وحورية البحر الصغيرة

قائمة لبعض مسرحياته الأخرى :

عنوان المسرحية	السنة
المهرجون	1985
الدمية الخشبية	2000
مغامرات ماجد	2000
الأمانة	2002
أفراح	2005
السندباد البحري	2011
التعلب الماكر	2011

كل هذه المسرحيات كانت له مع المسرح الجهوي بسيدي بلعباس [1] ، وهذا ما أكده الدكتور ادريس قرقورة : هو الشخص الوحيد الذي أخذ عاتقه تفعيل حركة مسرح الطفل اخراجا وتأليفا ، فالاعمال المدونة في بروتوار هذا المسرح كلها قام بانجازها ، والذي يعد بحق من الفنانين القلائل في الجزائر الذين يمتلكون تجربة إبداعية كبيرة في مسرح الطفل [2]

[1] ربرتوار المسرح الجزائري على مشارف نصف قرن من الابداع ، المسرح الجهوي بسيدي بلعباس / مجلة وزارة الثقافة ، تصدر عن المكتبة الوطنية الجزائرية

العدد الممتاز : 2005/07/06 ص272 الى 274

[2] ادريس قرقورة س ، ص 91 .

كما كانت له العديد من المسرحيات العرائسية نذكر مها :

عنوان المسرحية	السنة
العندليب والطائر الميكانيكي	2000
نمة الرمال	2001
الملك المغرور	2001
المكنسة العجيبة	2005
سليمة	2005
المظلة	2008
البيضة الزرقاء	2009
الأواني	2012
المكنسة	
كركوز من بلاد العجائب	2013
كركوز والراقصات	2014

قام قادة بن شميسة يعرض هذه المسرحيات في ولايات عديدة من القطر الجزائري مثل سيدي بلعباس الشلف ، البيض ، مليانة ، سطيف ، وهران ، سعيدة ، تلمسان ....

كما قام بعرضها في بلدان غربية كاسبانيا ، إيطاليا ، فرنسا ، وعربية كالمغرب وتونس [1] .

يكتب قادة بن شميسة نصوصا مسرحية عرائسية ويؤلفها ويخرجها ولا يتوقف عند هذا الحد ، فبعد هذا كله يصنع لباس العرائس ويصنع كتل الديكور ، ويرتب الإضاءة المناسبة وألوانها ، وألوان اللباس .

أقام المسرحي قادة بن شميسة العديد من التربصات في صناعة العرائس سواء على المستوى المحلي او العالمي ، فعلى المستوى المحلي قام بتربص تكويني دام خمسة عشر (15) يوما من 13 الى 27 مارس 2005 في ولاية البيض في سنة 2008 بوهران وفي سنة 2012 بأم البواقي و2013 بنفس الولاية

[1] مقابلة شخصية بمسرح عنجة بسيدي بلعباس مع المسرحي قادة بن شميسة 2016/02/13 على الساعة 10:33.

وقد صرح مدير المسرح الجهوي لأم البواقي السيد "لطفي بن سبع " قائلا : ان العرائس من المستويات العليا للفن ، وستكون من الأوائل الذين سنبعث نشاط العرائس ووظائفها في المجتمع الجزائري .

وكان محاور التربصات التي القاها قادة بن شميسة تدور في مجلتها عن تاريخ مسرح العرائس أ واهداف هذا المسرح بالنسبة للطفل إضافة الى تعريف الطلبة المتربصين بطرق وتقنيات صناعة العرائس وكيفية خيط ملابسها والمواد المستعملة في ذلك ، كما كان له الفضل في تدريب وتعليم بعض المتربصين تقنيات تحريك الدمى .

متحف غنجة :

يقوم المسرحي قادة بن شميسة بصناعة الدمى والأشكال المختلفة للديكور العرائسي وخياطة ملابسها في نتحف غنجة [1] أما " بوغنجة " فه ملك المطر الذي تحكي عنه الأسطورة .

اما في تونس والمغرب فكانت العروسة تدعى "أم طانغو" تصنع بمكنسة من الخشب .

يقع متحف غنجة في ولاية سيدي بلعباس ، حي سيدي الجيلالي في أسفل عمارة " تسمى عمارات الحسناوي" فتح سنة 1999 .

يحتوي متحف غنجة على حوالي 400 عروسة مختلفة الأنواع والأشكال والألوان ، أصلها ينحدر من كافة أنحاء العالم (الصين ، أمانيا ، فرنسا ، أنونيسيا ...الخ)

يفتح المتحف أبوابه للزوار يومي الثلاثاء والسبت من منتصف النهار الى السابعة مساءا ، واستقل المتحف زوارا من خارج الوطن وداخله ، وعرض المتحف على شاشة التلفزيون الجزائري في حصة "ويرفع الستار" في عددها الأول ، كما يوجد بالمتحف قاعة خاص لصنع الدمى ، وخياطة ملابسها،

[1] غنجة : نسبة للعروسة التقليدية الجزائرية ن وهي عروسة الغرب الجزائري ، فغنجة كلمة أمازيغية أصلها "أغنجاي" ومعناها الملعقة ، وهي مستمدة من التراث الشعبي تصنع من الدوم ، الوانها كوس قزح يجول بها الأطفال طلبا للمطر .

ومكتبة صغيرة خاصة بمسرح الطفل ، كما يحتوي المتحف على مدرسة لتعليم مسرح الأطفال تأسست سنة 2000 من طرف رئيس " تعاونية الديك " وتحت اشراف الممثل " بن شميسة حسين " وقدمت هذه المدرسة عدة مسرحيات منها : الملك المتشرد ، سليمة ، جحا ، الكنز المفقود ، أولاد الزنقة ، حفلة في موقف الحافلة [1] .

[1] حوار أجريناه مع الممثل قادة بم شميسة وابنه يوم 2017/04/07 داخل متحف غنجة .

جدول لأعمال المسرحي قادة بن شميسة التي تحصلت على جوائز :

المسرحية	الجائزة	السنة
الدمية الخشبية عرائس-	جائزة مهرجان المسرح المحترف بعنابة	1985
مسرحية اليس –للكبار-	جائزة أحس عرض متكامل في مهرجان المسرح الممتاز بسيدي بلعباس ، جائزة أحسن سينوغرفيا وجائزة أحسن اخراج بالمهرجان الاوروميتوسطي بمستغانم.	2002
مسرحية دون كيشوت-للكبار-	جائزة البرنوس الذهبي بمهرجان المسرح الممتاز بسيدي بلعباس ، جائزة أحسن عرض متكامل بمهرجان الفوارة الذهبية سطيف ، المرتبة الثانية لأحسن ممثل دون كيشوت بنفس المهرجان .	2005
مسرحية سليمة –عرائس-	جائزة أحسن عرض بمهرجان الطفل بولاية البيض	2005
مسرحية دون كيشوت –للكبار-	جائزة المرتبة الأولى وجائزة أحسن ممثل في تونس بدور دون كيشوت في مهرجان الربيع المسرحي الدولي .	2006
مسرحية اليس –للكبار-	جائزة أحسن ممثل عن دور تلمارك وجائزة أحسن سينوغرافيا بالدار البيضاء .	2007
مسرحية المظلة –عرائس -	جائزة لجنة التحكيم في مهرجان العرائس بولاية شلف	2007
السيد بونتلا وتابعه ماتي –للكبار -	جائزة أحسن عرض مسرحي بالمهرجان الجهوي للمسرح المحترف .	2008
مسرحية البيضة الزرقاء –أطفال-	جائزة احسن عرض متكامل بمهرجان مسرح الطفل بأرزيو	2008
مسرحية الاواني –عرائس-	جائزة أحسن عروسة بمهرجان العرائس عين تموشنت	2010

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

1- قائمة المصادر العربية:

- ماري إلياس،قصاب حسن حنان: **المعجم المسرحي –مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض**، مكتبة لبنان ناشرون، 2001.

2- قائمة المراجع العربية:

- أبو معال عبد الفتاح: **في مسرح الأطفال**، دار الشروق، عمان، ط1، 1984.
- أتاسي سمر: **مسرح العرائس– أنواعه ، وسائله وتطبيقاته التربوية مع نمادج مسرحية**، دار الهدى للطباعة والنشر، الجزائر، (د.تا).
- بن عيسى فاطمة الزهراء، رزيق نوال، قصراوي نصيرة: **مقدمة في مسرح العرائس**، الرابطة الوطنية لإطارات الشباب، مطبعة دار الشريفة، ط1 ،1998.
- حمداوي جميل: **سيميوطيقا الصورة المسرحية –دراسات في المسرح–**، منشورات المعارف، المغرب،ط1، 2013.
- خلاف عبد الناصر: **المختصر المفيد في المسرح العربي الجديد–المسرح في الجزائر–**، الهيئة العربية للمسرح، الشارقة، ط1 ، 2012.
- درويش أحمد فؤاد: **سينيما الأطفال**، الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة، .1979.
- راغب نبيل: دليل الناقد الفني
- راغب نبيل: **فن العرض المسرحي**، مكتبة لبنان، الشرمة العالمية للنشر، ط1، 1996.
- زلط أحمد: **مدخل الى علوم المسرح**، دار الوفاء، الإسكندرية، ط1، 2001.
- شويهين خير، عبيدات كاملة، بدندي شهرزاد: **المسرح المدرسي في العلوم ومهارات التفكير**، عالم الكتب الحديث للنشر، ط1، 2009.
- عبد الحميد العناني حنان: **الفن والدراما والموسيقى في تعليم الطفل**، دار الفكر، بيروت ، لبنان، ط1، 2002.

- عبد الوهاب شكري: **الاضاءة المسرحية**، ملتقى الفكر ، الهيئة المصرية العامة، ط1، 2001.
- عثمان عبد المعطي عثمان: **عناصر الرؤية عند المخرج المسرحي**، دار الغريب للطباعة والنشر، القاهرة،
- العذاري طارق: **آفاق مسرحية**، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، ط1 ،2001.
- العربي النقيب إيمان: **القيم التربوية في مسرح الطفل**، دار المعرفة الجامعية للطبع والنشروالتوزيع، 2011.
- عطية جمال الدين طارق، محمد السيد حلوان: **مدخل الى مسرح الطفل**، مؤسسة حورس الدولية للنشر، الاسكندرية، ط1، 2004.
- عفانة اسماعيل عزوز، أحمد حسن اللوع: **التدريس الممسرح**، دار المسيرة، الإسكندرية، ط1، 2008.
- عيسى فوزي: **أدب الأطفال**، دار المعرفة الجامعية، الجزائر، (د.ط)، 2008
- غنيمي عبد المقصود حسنية: **اطفالنا ومسرح العرائس من الخامات البيئية**، دار الفكر العربي للنشر، القاهرة، ط1، 2003.
- القاسمي سمير عبد المنعم: **جماليات السينوغرافية في العرض المسرحي**، دار الرضوان، عمان، ط1، 2013.
- قطابة سليمان: **نصوص من خيال الظل في حلب**، دار الأنوار للطباعة والنشر، دمشق، ط1، 1988.
- القيسي محمد جاسم: **الفن التمثيلي والمسارح المدرسية**، مكتبة الإرشاد، جدة، ط1، 1981.
- الكاشف مدحت،اللغة الجسدية للممثل،دراسات ومراجع المسرح، أكاديمية الفنون، دار الطباعة، الإسكندرية، ط1، 2006.

- متولي قنديل محمد ، رمشان مسعد بدوي: **المواد التعليمية في الطفولة المبكرة**، دار الفكر، عمان، ط1، 2007.
- محمد عبدالمنعم زينب: **مسرح ودراما الطفل**، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 2007.
- محمد علي اسعد: **الموسيقى والطفل**، دار ثقافة الأطفال، بغداد، ط1، 1986.
- مرعي حسن: **المسرح المدرسي**، دار مكتبة الهلال للطباعة، ط1، 2002.
- مهدي يوسف عقيل: **متعة المسرح–دراسة في علوم المسرح نظريا وتطبيقيا**، دار الكندي للنشر والتوزيع، ط1، 2001.
- نبيل ابو مغلي لينا، مصطفى قاسم هليلات:**الدراما والمسرح في التعليم – النظرية والتطبيق**، دار راية للنشر والتوزيع ، عمان ، الأردن، ط1، 2008.
- النواصرة جمال محمد: **أضواء على المسرح المدرسي ودراما الطفل**، دار احامة للنشر، عمان، الاردن، ط2، 2010.
- يعقوب اسحاق حسام: **تربية الأطفال الموسيقية للسن 3–6**، دار ثقافة الأطفال، بغداد، 1987.
- يوسف أكرم: **الفضاء المسرحي بين النص الاجتماعي والاقتصاد الدرامي**، أرسلان للطباعة والنشر، دمشق، سوريا، ط1، 2010.
- فوزي عيسى: **أدب الأطفال**، دار المعرفة الجامعية، د.ط، 2008.

المراجع المترجمة:

- تمارا إلكساندو فنايوتينتساسبقا: **ألف عام وعام على المسرح العربي**، تر: توفيق المؤزن،دار الفرابي، بيروت، لبنان، ط2، 1990.
- فونيزون ورز:**دراسة في الرقص والمسرح في أسيا**، تر: أحمد رضا، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة،ط1، 2010.

- ابو الحسن عبد الحميد سلام ،معمار النص المسرحي ،مركز الاسكندرية للكتاب ،ط1 ،1991 .
- ادريس قرقورة ، الحركة المسرحية بسيدي بلعباس ، دار للنشر والتوزيع ، 2005 .

المذكرات والرسائل الجامعية:

- البشتاوي يحي سليم سلمان: **مفهوم الوظيفة في العرض المسرحي**، اطروحة دكتوراه، كلية الفنو الجميلة، جامعة بغداد، 2003.
- بن زيان لخضر: **المسرح المدرسي في الجزائر–واقع وافاق**، رسالة ماجستير ، قسم الفنون الدرامية، جامعة وهران، 2001-2002.
- بن عمر عزوز: **الخطاب الدرامي وتقنيات العرض**، بحث مقدم لنيل درجة الماجستير، كلية اللاداب واللغات والفنون، 2000-2001.
- مصطفى الزقاي جميلة: **شعرية المشهد في المسرح الطفولي** المغاربي، رسالة دكتوراه قسم الفنون الدرامية، جامعة وهران، 2008.
- نقاش غانم: **مسرح الطفل في الجزائر –دراسة في الأشكال والمضامين**، أطروحة دكتوراه ، قسم الفنون الدرامية ، جامعة وهران ،2010-2011.

المجلات العلمية:

1- أنيس محمد: **"مقومات الشخصية المسرحية"**، مجلة القاهرة، العدد 93، (د.تا).

2- أيت قايد محند: **"التجربة الجمالية للطفل في مواجهة رجل المسرح"**، مجلة اللغة والاتصال. أشغال اليوم الدراسي حول لغة التواصل في مسرح الطفل المنعقد يوم 10 ماي 2007. مخبر اللغة العربية والتصال، جامعة وهران.

3- حسن حمودي، **الدور التربوي، لمسرح الطفل**، مجلة الموقف الأدبي، يصدرها اتحاد كتاب العرب بدمشق، العدد 119، مارس 1981.

4- محمد جلال جميل، روعة بهنام شعاوي:" **جمالية تصميم الزي في العرض المسرحي**"، مجلة نابو، كلية الفنون الجميلة، جامعة نابل، العدد1، 2006.

المراجع الأجنبية:

1-ADOLPH Appia :**Ceuvre complète**, tom17 ,édition l'age d'homme, Lausanne et société suise du théatre, 1991.

2- :**Etude théatrales**, revue scientifique spécialise, edition l'institut superieur d'art dramatique, n 8-9 novembre 1997.

المواقع الإلكترونية:

www.google.ae/eduforums/archive/index-php/t.1903-htlm-7k/6679-178-153

الفهرس

الفهرس

مقدمة ..... أ

مدخل : نشأة مسارح العرائس 06

الفصل الأول : جماليات العرض المسرحي العرائسي

المبحث الأول: تعريف السينوغرافيا 11

المبحث الثاني: عناصر سينوغرافيا العرض المسرحي 13

المبحث الثالث: الممثل والمتلقي في مسرح الدمى 36

المبحث الرابع: الأهداف الكبرى لمسرح العرائس بالنسبة للطفل 39

الفصل الثاني : تاريخية مسرح العرائس و أشكاله

المبحث الأول: تطور مسرح العرائس 44

المبحث الثاني: مسرح العرائس في الجزائر 48

المبحث الثالث: أنواع مسرح العرائس 54

المبحث الرابع: صنع الدمى والخامات المعتمدة في تصميمها 62

الفصل الثالث : دراسة تطبيقية لمسرحية "الأواني" لقادة بن شميسة

- ملخص المسرحية 69
- الديكور 70
- الملابس 81
- الإضاءة 77
- المكياج 95
- الإكسسوارات 98
- الموسيقى 99
- المؤثرات الصوتية 102

الخاتمة 108

الملاحق 110

قائمة المصادر والمراجع 122

ملخص:

يتميز العرض في مسرح العرائس بوجه ملم لوسائل السينوغرافيا الخلاقة، إذ أبدع قادة بن شميسة في ذلك خصوصا في مسرحيته "الأواني".

Abstract :

The theatrical performance related to « dulls » characterized in a general way to creating scenography where the artist KADA BENCHMISSA highly performed in all his works and in the play of "EL AWANI" in particular.

Résumé :

La performance théâtrale liée à "poupée" caractérisé d'une façon générale à création de scénographie où l'artiste KADA BENCHMISSA fortement exécuté dans toutes ses travaux et dans le la pièce "EL AWANI" en particulier.