مجلة بحوث الشرق الأوسط

مجلة علمية محكمة (معتمدة) شهرية

يصدرها مركز بحوث الشرق الأوسط

السنة السابعة والأربعون - تأسست عام ١٩٧٤

العدد الخامس والستون (يوليو ٢٠٢١)

الترقيم الدولي: (2536-9504)

الترقيم على الإنترنت: (2735-5233)

لا يسمح إطلاقا بترجمة هذه الدورية إلى أية لغة أخرى، أو إعادة إنتاج أو طبع أو نقل أو تخزين أي جزء منها على أية أنظمة استرجاع بأي شكل أو وسيلة، سواء إلكترونية أو ميكانيكية أو مغناطيسية، أو غيرها من الوسائل، دون الحصول على موافقة خطية مسبقة من مركز بحوث الشرق الأوسط.

All rights reserved. This Periodical is protected by copyright. No part of it may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording, or otherwise, without written permission from The Middle East Research Center.

الأراء الواردة داخل المجلة تعبر عن وجهة نظر أصحابها وليست مسئولية مركز بحوث الشرق الأوسط والدراسات المستقبلية

رقم الإيداع بدار الكتب والوثائق القومية : ٢٤٣٣٠ / ٢٠١٦

الترقيم الدولي: (Issn :2536 - 9504)

الترقيم على الإنترنت: (Online Issn :2735 - 5233)

مجلة بحوث الشرق الأوسط

مجلة علمية مُحكَّمة

متخصصة

في شئون الشرق الأوسط

مجلة مُعتمَدة من بنك المعرفة المصري

موقع المجلة على بنك المعرفة المصري

www.mercj.journals.ekb.eg

- معتمدة من الكشاف العربي للاستشهادات المرجعية (*ARCI*) . المتوافقة مع قاعدة بيانات كلاريفيت *Clarivate* الفرنسية.
- معتمدة من مؤسسة أرسيف (*ARCIf*) للاستشهادات المرجعية للمجلات العلمية العربية ومعامل التأثير المتوافقة مع المعايير العالمية.
- تنشر الأعداد تباعًا على موقع دار المنظومة.

العدد الخامس والستون - يوليو ٢٠٢١

تصدر شهريًّا

السنة السابعة والأربعون - تأسست عام ١٩٧٤

المطبعة
مطبعة جامعة عين شمس
Ain Shams University Press

مجلة بحوث الشرق الأوسط (مجلة مُعتمدة)
دوريَّة علميَّة مُحكَّمَة (اثنا عشر عددًا سنويًّا)
يصدرها مركز بحوث الشرق الأوسط والدراسات المستقبلية

رئيس مجلس الإدارة
الأستاذ الدكتور / هشام تمراز
نائب رئيس الجامعة لشئون المجتمع وتنمية البيئة
ورئيس مجلس إدارة المركز

رئيس التحرير
الأستاذ الدكتور / أشرف مؤنس
مدير مركز بحوث الشرق الأوسط
والدراسات المستقبلية

هيئة التحرير
أ.د. محمد عبد الوهاب (جامعة عين شمس - مصر)
أ.د. حمدنا الله مصطفى (جامعة عين شمس - مصر)
أ.د. طارق منصور (جامعة عين شمس - مصر)
أ.د. محمد عبدالسلام (جامعة عين شمس - مصر)
أ.د. وجيه عبد الصادق عتيق (جامعة القاهرة - مصر)
أ.د. أحمد عبد العال سليم (جامعة حلوان - مصر)
أ.د. سلامة العطار (جامعة عين شمس - مصر)
لواء د. هشام الحلبي (أكاديمية ناصر العسكرية العليا - مصر)
أ.د. محمد يوسف القريشي (جامعة تكريت - العراق)
أ.د. عامر جادالله أبو جبلة (جامعة مؤتة - الأردن)
أ.د. نبيلة عبد الشكور حساني (جامعة الجزائر٢ - الجزائر)

إشراف إداري
عبير عبدالمنعم
أمين المركز

سكرتارية التحرير
نهى نوار رئيس وحدة البحوث العلمية
ناهد مبارز رئيس وحدة النشر
رانداً نوار وحدة النشر
زينب أحمد وحدة النشر
شيماء بكر وحدة النشر

المحرر الفني
ياسر عبد العزيز
رئيس وحدة الدعم الفني

تنفيذ الغلاف والتجهيز والإخراج الفني
هند علي حسن وحدة الدعم الفني
رانيا محمد صلاح وحدة الدعم الفني

تدقيق ومراجعة لغوية
د. تامر سعد محمود

تصميم الغلاف أ.د. وائل القاضي

توجه المراسلات الخاصة بالمجلة الى: أ.د. أشرف مؤنس، رئيس التحرير
البريد الإلكتروني للمجلة: Email: middle-east2017@hotmail.com
• وسائل التواصل:
جامعة عين شمس- شارع الخليفة المأمون- العباسية- القاهرة، جمهورية مصر العربية، ص.ب: 11566
تليفون: 24662703 (202+) فاكس: 24854139 (202+) (موقع المجلة موبايل/واتساب): 01098805129(2+)

ترسل الأبحاث من خلال موقع المجلة على بنك المعرفة المصري: www.mercj.journals.ekb.eg
ولن يلتفت إلى الأبحاث المرسلة عن طريق آخر

مجلة بحوث الشرق الأوسط

- رئيس التحرير أ.د. أشرف مؤنس

- الهيئة الاستشارية المصرية وفقًا للترتيب الهجائي:

- أ.د. إبراهيم عبد المنعم سلامة أبو العلا رئيس قسم التاريخ - كلية الآداب - جامعة الأسكندرية - مصر
- أ.د. أحمد الشربيني عميد كلية الآداب السابق - جامعة القاهرة - مصر
- أ.د. أحمد رجب محمد علي رزق عميد كلية الآثار - جامعة القاهرة - مصر
- أ.د. السيد فليفل عميد معهد البحوث والدراسات الأفريقية السابق - جامعة القاهرة - مصر
- أ.د. إيمان محمد عبد المنعم عامر رئيس قسم التاريخ السابق - كلية الآداب - جامعة القاهرة - مصر
- أ.د. أيمن فؤاد سيد رئيس الجمعية المصرية للدراسات التاريخية - مصر
- أ.د. جمال شفيق أحمد محمد عامر كلية الدراسات العليا للطفولة - جامعة عين شمس - مصر
- أ.د. حمدي عبد الرحمن كلية الحقوق - جامعة عين شمس - مصر
- أ.د. حنان كامل متولي وكيل كلية الآداب لشئون التعليم والطلاب - جامعة عين شمس - مصر
- أ.د. صالح حسن المسلوت رئيس قسم التاريخ والحضارة الأسبق - كلية اللغة العربية
  فرع الزقازيق - جامعة الأزهر – مصر
  وعضو اللجنة العلمية الدائمة لترقية الأساتذة
- أ.د. عادل عبد الحافظ عثمان حمزة كلية الآداب - جامعة المنيا،
  ومقرر لجنة الترقيات بالمجلس الأعلى للجامعات - مصر
- أ.د. عاصم الدسوقي عميد كلية الآداب الأسبق - جامعة حلوان - مصر
- أ.د. عبد الحميد شلبي كلية اللغة العربية بالمنصورة - جامعة الأزهر - مصر
- أ.د. عفاف سيد صبره كلية الدراسات الإنسانية بنات بالقاهرة - جامعة الأزهر - مصر
- أ.د.عفيفي محمود إبراهيم عبدالله كلية الآداب - جامعة بنها - مصر
- أ.د. فتحي الشرقاوي كلية الآداب - نائب رئيس جامعة عين شمس السابق - مصر
- أ.د. محمد الخزامي محمد عزيز عميد كلية العلوم الاجتماعية والإنسانية - جامعة الجلالة - مصر
- أ.د. محمد السعيد أحمد كلية التربية - جامعة عين شمس - مصر
- لواء/ محمد عبد المقصود رئيس مركز المعلومات ودعم اتخاذ القرار بمجلس الوزراء - مصر
- أ.د. محمد مؤنس عوض كلية الآداب - جامعة عين شمس - مصر
- أ.د. مدحت محمد محمود أبو النصر كلية الخدمة الاجتماعية - جامعة حلوان
  قطاع الخدمة الاجتماعية بالمجلس الأعلى للجامعات ورئيس لجنة ترقية الأساتذة
- أ.د. مصطفى محمد البغدادي كلية التربية - جامعة عين شمس - مصر
- أ.د. نبيل السيد الطوخي كلية الآداب - جامعة المنيا - مصر
- أ.د. نهى عثمان عبد اللطيف عزمي كلية السياحة والفنادق - جامعة مدينة السادات - مصر

- الهيئة الاستشارية العربية والدولية وفقًا للترتيب الهجائي:

- أ.د. إبراهيم خليل العَلاّف — جامعة الموصل- العراق
- أ.د. إبراهيم محمد بن حمد المزيني — كلية العلوم الاجتماعية - جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية- السعودية
- أ.د. أحمد الحسو — جامعة مؤتة- الأردن
  مركز الحسو للدراسات الكمية والتراثية - إنجلترا
- أ.د. أحمد عمر الزيلعي — جامعة الملك سعود- السعودية
  الأمين العام لجمعية التاريخ والآثار التاريخية
- أ.د. عبد الله حميد العتابي — كلية التربية للبنات - جامعة بغداد - العراق
- أ.د. عبد الله سعيد الغامدي — جامعة أم القرى - السعودية
  عضو مجلس كلية التاريخ، ومركز تحقيق التراث بمعهد المخطوطات
- أ.د. فيصل عبد الله الكندري — جامعة الكويت- الكويت
- أ.د. مجدي فارح — رئيس قسم الماجستير والدراسات العليا - جامعة تونس١ - تونس
- أ.د. محمد بهجت قبيسي — جامعة حلب- سوريا
- أ.د. محمود صالح الكروي — كلية العلوم السياسية - جامعة بغداد- العراق

- *Prof. Dr. Albrecht Fuess* — Center for near and Middle Eastem Studies, University of Marburg, Germany
- *Prof. Dr. Andrew J. Smyth* — Southern Connecticut State University, USA
- *Prof. Dr. Graham Loud* — University Of Leeds, UK
- *Prof. Dr. Jeanne Dubino* — Appalachian State University, North Carolina, USA
- *Prof. Dr. Thomas Asbridge* — Queen Mary University of London, UK
- *Prof. Ulrike Freitag* — Institute of Islamic Studies, Belil Frie University, Germany

محتويات العدد ٦٥

عنـوان البحـــث	الصفحـــة
١- **صلاح الدين الأيوبي (١١٣٨-١١٩٣م) في كتابات المؤرخات الإماراتيات «نماذج مختارة»** ..... أ.د. محمد مؤنس عوض	١ – ٢٤
٢- **طبيعة النظام السياسي في العراق وإشكالية الاستقرار السياسي بعد عام ٢٠٠٣** ..... م.د. أحمد شحاذه محمد	٢٥ – ٦٤
٣- **أسس التحليل السياسي وأبعاده في النظم السياسية «دراسة في إسهامات الأنثروبولوجيا السياسية»** ..... أ.م. عمر جمعة عمران	٦٥ – ١٠٦
٤- **صورة المظلوم** ..... الباحثة/ نادية علي محمد	١٠٧ – ١٢٦
٥- **أثر دلالة اللفظ القائمة على الدليل المنطقي عند القاضي عبد الجبار المعتزلي في إثبات صحة الأصول الخمسة** ..... أ.م. ليلى عباس خميس	١٢٧ – ١٧٢
٦- **جدلية العلاقة بين تزامنية المؤثرات السمعية والبصرية في مسرح الطفل مسرحية ابن آوي المتطور أنموذجًا** ..... م.م. ناجد جباري علي	١٧٣ – ٢٠٨
٧- **حل النزاعات اليومية بين الأطفال وعلاقته بالكفاءة الذاتية لمعلمة الروضة** ..... أ.م. هند لؤي عبد الحميد	٢٠٩ – ٢٤٤

تابع محتويات العدد ٦٥

عنــوان البحـــث	الصفحـــة
٨- **قراءة النص الكرافيكي وفق تصورات البنيوية والتفكيك** ..... م.م. زيد حيدر خالد فرمان	٢٤٥ – ٢٧٦
٩- **تقدير بعض المركبات الفلافونويدية المستخلصة من بعض أنواع الجنس Euphorbia من العائلة Euphorbiaceae النامية في العراق باستعمال جهاز التحليل الضوئي للسوائل ذي الكفاءة العالية HPLC** ..... م.م. أزهار طاهر صليبي	٢٧٧ – ٢٩٢
١٠- **الولايات المتحدة الأمريكية والاتحاد السوفيتي وصراع السيادة على القارة القطبية الجنوبية (١٩٤٧-١٩٥٩م)** ..... د. إسحق عزيز فريج	٢٩٣ – ٤٥٢

جدلية العلاقة

بين تزامنية المؤثرات السمعية والبصرية

في مسرح الطفل

مسرحية ابن آوي المتطور أنموذجًا

م.م. ناجد جباري علي

شبكة الإعلام العراقي – تقنيات مسرحية

www.mercj.journals.ekb.eg

الملخص:

يختص البحث بدراسة جدلية العلاقة بين تزامنية المؤثرات السمعية والبصرية ومحاور اشتغالها في مسرح الطفل من خلال أولًا: المنظومة السمعية لعروض مسرح الطفل (الممثل، الموسيقى والأغاني،المؤثرات الصوتية الخاصة)، وثانيًا: المنظومة البصرية لعروض مسرح الطفل (الممثل، الزي، الماكياج، الإكسسوار، الإضاءة، الديكور)، فضلا عن تطبيق مؤشرات الإطار النظري للوصول إلى النتائج لنموذج التحليل في مسرحية (ابن آوي المتطور) للمخرج ذو الفقار البلداوي وبالاعتماد على المنهج الوصفي التحليلي.

merci-journals.ekb.eg
M.E.R.C
ISSN 2536-9504

Abstract:

The study deals with the dialectical relationship between the synchronous effects of audio and video and the axes of their work in the theater of the child through the first: the audio system of the theater performances of the child (actor, music, songs, special sound effects), and second: the visual system of the theater performances of the child (actor, costume, make-up,. Lighting, decoration), as well as the application of theoretical framework indicators to reach the results of the analysis model in the play (Ibn Awi developed) by director Zulfiqar Baldawi and relying on the analytical descriptive method..

mercj-journals-ekb-eg
M.E.R.C
ISSN 2536-9504

الفصل الأول
الإطار المنهجي

مشكلة البحث:

يُعد بث القيم التربوية والتعليمية التثقيفية في مسرح الطفل منطلقًا من منطلقاته المهمة، وذلك عن طريق طروحاته الموجهة لشريحة الطفل في المجتمع؛ إذ تمثل المنظومة السمعية والمنظومة البصرية مرتكز العرض المسرحي، وتشكّل الصورة المرئية بجميع مفرداتها منظومة بصرية حاملة لدلالات فكرية ترفيهية منطلقة من فكرة النص، طارحة نفسها عن طريق عناصرها التكوينية التي تؤسس المنطلق البصري البحت لمجموعة من العناصر التي نطلق عليها عناصر العرض البصرية،أو عناصر الإنتاج المسرحي وهي (الممثل، الزي، الديكور، الإكسسوار، الإضاءة)،التي تتكامل فيما بينها لإنتاج منظومة العرض البصري،التي تنطلق في أساسها الفكري من نص المؤلف الذي يتناوله المخرج، ليضع رؤاه على وفق اشتغالاته وطموحاته ومبتغاه الذي يحاول أن يوصله أو يعرف به عن طريق العرض، ولكون الممثل هو العنصر الديناميكي للعرض وهو حامل الدلالة الكبرى كما أشار له علم السيمياء كونه يشكل الدلالة المتحولة دائمًا وما يمليه عليه الزي،الإكسسوار، الديكور، والإضاءة كمكمل لهذه الشخصية لأحداث مؤثرات بصرية تجذب الطفل عن طريق خلق عنصر الإبهار الصوري بجميع مفرداته، بالإضافة إلى المنظومة السمعية للممثل التي تعد وسيلة نقل الأفكار من النص إلى العرض وهي المترجم بواسطة الحوارات التي تلقى من قبل الممثل، مضافة إلى الموسيقى والمؤثرات الصوتية الخاصة، التي تمثل سمة المنظومة الصوتية في المسرح عامة ومسرح الطفل خاصة؛ إذ تعمل كعنصر مفاجئة يحقق الدهشة والإبهار ليمتع المتلقي، لذا توجد هناك جدلية لتحقق التزامن في الصوت مع الصورة لإحداث عناصر الجذب والإبهار عند الطفل، ولتكون هذه العناصر المتزامنة

هي ساندة لبعضها البعض، لذا لابد من اشتغالات مثلى يعمل عليها المخرج لتحقيق مبتغاه، وذلك باختيار مصممين يعملون على تحقيق هذه الرؤية، ولكون المخرج هو قائد العمل وهو المسؤل عن العرض بكل تفاصيله، وبتعدد تعامله مع العديد من العاملين بجميع عناصر العرض، وما يمثله كل عنصر من منظومة قائمة بحد ذاتها، لتعمل ضمن منظومات العرض، هنا يأتي دور المصمم في إبراز ثقافته العلمية والعملية لرسم المنطلقات الفنية لتحقيق أعلى مقاربة بينه وبين رؤية المخرج، وبما إن المؤثرات تتبع التطور التأريخي للمسرح عامًة، ولكون مسرح الطفل في العراق يخضع لهذا التطور الحاصل في جميع أنحاء العالم، سواء أكان هذا التطور في الأفكار أو الرؤى للمصممين، أو التطور التكنولوجي للأجهزة المستعملة في العروض المسرحية وكيفية استعمالها لتحقيق مثيرات تعمل على تحقيق بتزامنها صور جمالية تجذب انتباه المتلقي للعرض، وعلى الرغم من الدور الذي تلعبة جدلية هذه المؤثرات في عروض مسرح الطفل إلا إن تزامنها قد لا يحضى باهتمام مدروس على نحو علمي يتناسب ومكانتها ودورها في أغلب العروض، فهي لا تزال حالة غير واضحة المعالم، وبذلك أصبحت مشكلة من الضرورة دراستها والبحث فيها، ومن هذا المنطلق، فإن مشكلة البحث تتمثل عبر طرح السؤال الآتي:- **ما جدلية العلاقة بين تزامنية المؤثرات السمعية والبصرية في مسرح الطفل ؟**

والحاجة قائمة لهذة الدراسة من خلال تسليط الضوء على العلاقة التزامنية بين المؤثرات السمعية والبصرية في عرض مسرح الطفل.

أهمية البحث:

تكمن أهمية البحث في كونه يقدم مفهومًا معرفيًّا وجماليًّا لجدلية العلاقة التزامنية بين المؤثرات السمعية والبصرية في المسرح للطفل.

أهداف البحث يهدف البحث إلى:-

- التعرف على العلاقة بين المؤثرات السمعية والبصرية في مسرح الطفل.
- التعرف على أهمية تزامنية المؤثرات السمعية والبصرية في مسرح الطفل.

حدود البحث: يتحدد البحث ضمن الحدود الآتية:-

اعتمدت هذه الدراسة على تزامنية المؤثرات السمعية والبصرية في عروض مسرح الطفل ومن خلال النموذج مسرحية (ابن آوي المتطور) التي قدمت على مسرح الرواد جاسم العبودي في جامعة بغداد / كلية الفنون الجميلة / قسم الفنون المسرحية يوم الأربعاء ٢٥/٥/ ٢٠١١.

تحديد المصطلحات:

١- التزامن Synchronicity

أ- لغةً:

التزامن في علم اللغة الطبيعية ما يتفق مع غيره في الزمن.

والمتزامنتان: حركتان دوريتان تتفقان في زمن الذبذبة والطور.(إبراهيم مصطفى وآخرون،١٩٨٩،ص٤٠١)

ب- فلسفيًّا:

أشار ألان كومبس إلى تعريف "يونغ" للتزامن بوصفه توافقًا محملًا بالمعنى، الذي ليس توافقًا مجردًا، وإنما شكل من أشكال الترابط والتعالق المقصود.(ألان كومبس، ٢٠٠٨.ص١٢)

ج- اصطلاحًا:

التزامن: لوصف الأدوات التي تعمل في الوقت نفسه وباستعمال الدورة نفسها، وفي الأدوات المتزامنة، تنفذ العمليات المركبة في نفس عدد الدورات الكاملة، وهي منظمة على أساس واحد من الوقت مثلًا، منطق متزامن، دوائر متزامنة.(عبد الحسين الحسني. ذ٩٨٧، ص١٢٥).

د- التعريف الإجرائي:

هو ارتباط أكثر من مكون بنسق مترابط للتعريف بحدث يقود بالنتيجة إلى صياغة واحدة لحالة جديدة.

٢- المؤثرات المسرحية:

عرف جوليان هيلتون المؤثرات الصوتية، بناءً على خصائص التوظيف لها، وهو المشابهة، والإحالة إلى، والإيحاء بالشيء "فالعرض قد يتضمن أصوات العربات والقطارات، وأصوات عربات البوليس، وأصوات الأعيرة النارية، وهلم جرا، ويعتمد توظيف المؤثرات الصوتية في المسرح على مبدأ الإشارة بالجزء إلى الكل، أي الإيحاء بحدث أو موقف ما عن طريق توظيف أبرز ملامحه الصوتية"[1]

عرّف اريك بارنو المؤثرات الصوتية بأنها "عبارة عن أصوات تدل على تجسيد الوقائع الحقيقية المراد تصويرها ذهنيًّا في العمل الدرامي"[2] .

يعرف (عثمان) المؤثرات المسرحية السمعية والبصرية بأنها "عبارة عن جميع الأصوات الغريبة أو الظواهر المرئية الخاصة التي تحدث على خشبة المسرح أو خارجها" [3].

يعرف (حمادة) المؤثرات المسرحية بكونها "الأجهزة اليدوية، أو الآلية الكهربائية، أو الحيل الكيمياوية التي تستخدم لخلق تأثير مرئي كالبرق والمطر. أو تأثير مسموع

كصوت الرعد والبراكين والآلات. والغرض من هذا هو تحقيق إحساس واقعي"[4].

التعريف الاجرائي:-

عن طريق هذه التعريفات، يستخلص الباحث التعريف الإجرائي للمؤثرات المسرحية بأنها: (تلك المثيرات التي تنبعث من خشبة المسرح في أثناء العرض سواء كانت منظومات سمعية أم بصرية، لتكونّ عناصر التشويق وتحقّق عنصر الشدّ عند المتلقي لمتابعة العرض وتحقق فعلًا دلاليًّا ضمن مساره).

المبحث الأول- العلاقة التزامنية لمنظومة المؤثرات الصوتية في مسرح الطفل:

تعد منظومة الصوت إحداهم عناصر العرض المسرحي بما تتمتع به من مزايا تخص حاسة السمع عند المتلقي (الطفل) وما تحدثه من سمات إيقاعية ينجذب إليها الطفل عن طريق اللحن والإيقاع؛ إذ يُعدّ ميل الطفل للحركة وأنظمتها الإيقاعية ميلًا فطريًّا؛ لأنّ الطفل يهتم في متابعة العناصر المتحركة أكثر من العناصر الساكنة، إذ تشكل الصيغ الإيقاعية في حياته قيمًا جماليةً ودلاليةً مهمة، وتبقى هذه السمة ملازمة له على امتداد مراحل نموه، حيث يكون لكل مرحلة عمرية إيقاع خاص بها، أما الإيقاع في المسرح فهو تقسيم وحدات الزمن، لهذا يشتمل العرض المسرحي على عدد من البنى الإيقاعية التي تتوافق فيما بينها لتشكل بمجملها إيقاع العرض المسرحي وما له من أثر على الطفل؛ لأن" الأطفال إيقاعيون بالفطرة " [5]وأن تنوع الإيقاعات في الحركة والضوء إضافة إلى الموسيقى يشكل قيمة جمالية، وهذه القيمة لابد أن تهيمن على الإخراج في مسرح الأطفال لإظهار المتعة بما فيها من قيم جمالية وفكرية وعاطفية، لذا تنقسم منظومة المؤثرات الصوتية إلى:-

١- الممثل:

تتمثل المنظومة الصوتية للممثل في جميع الأصوات التي يصدرها سواء أكانت

بالإلقاء الذي يبتدعه الممثل ويبرع فيه في العرض المسرحي والذي يستمده من كلمات نص المؤلّف وما تحمله من دلالات فكرية واجتماعية وثقافية، لذا " تعد منظومة الإلقاء، واحدة من العناصر الرئيسة في العرض، فعن طريقها يستطيع الممثل، اصطناع الأبنية والمنحنيات الصوتية الكاشفة عن ما تحمله (لغة النص) من طاقات حبيسة تتحرر عبر الأفعال الصوتية،على وفق مسارات متعددة، منسجمة مع خصائص كل لحظة من لحظات العرض،لتعلن عن دلالاتها"[6]. حيث إن إلقاء الممثل لابد أن يتميز بالتنوع والتركيز والشد والإرخاء،لذا تكون مهمة المخرج مراقبة الممثل عند تنفيذ عملية نقل المعاني، بحيث تحقق الوسائل السمعية الغرض المطلوب الذي اتفق عليها المخرج والممثل، وما تحققة هذه المعاني عن طريق إيقاعها الدلالي والجمالي في ذهن الطفل. وقد يلجأ المخرج إلى استعمال بعض الوسائل التقنية في إيقاع المنظومة الصوتية وفي الإلقاء بالذات؛ وذلك لغرض جذب انتباه الطفل أو لغرض التنويع وإبعاد الملل عن النفوس جراء الرتابة الصوتية، وأن الكلام المنطوق من قبل الممثل في العرض المسرحي يشمل على مجموعة معقدة من الدلالات؛ لأنّ هذا التعقيد ناتج عن جميع دلالات الحوار التي ترتبط بحالة الشخصية المراد التعبير عنها، ولكون الكلام هو جزء من الاحداث المسرحية، لهذا " فإن الكلام بإيقاع معين يدل على شيخوخة أو مرض أو الاضطراب النفسي، وإذا كان سريعًا دل على الانفعال والثورة والغضب"[7]، وهذه التعبيرات الحوارية تؤسس مؤثرات صوتية تنطلق من الانفعالات الصوتية للممثل، ولغرض تاشير القدرات التوليدية لتلك المنظومة، لابد من التعرف على الأفعال الدلالية لعناصرها المنتجة لوحدات العرض الدال، الذي يعمل كل من عناصره على إسناد المنظومة السمعية للممثل عن طريق الإلقاء، والمتمثلة بما يلي:[8]

أ– النبر. ب– الوقف. ج– التنغيم.

د–الصمت. هـ– سرعة الإلقاء.

٢- الموسيقى:

إن الموسيقى هي الفن الذي يخضع للإيقاع والزمن، وتلعب الموسيقى في عروض مسرح الطفل دورًا كبيرًا كونُها تستخدم كخلفية للممثل عن طريق حواراته، وهي بهذه الحاله تعطي بعدًا دلاليًّا وجماليًّا للعرض، وفي بعض الأحيان تكون معادلًا للحوار في حالات الصمت مثلا عند الممثل، "حيث إن اشتغال الموسيقى في لحظات الصمت على المسرح، مهم للإيحاء بالخوف والدهشة والتفكير[9] ، وكذلك فإن الموسيقى تساعد الممثل على الأداء وتعطيه شحنة عاطفية تحفزه على فهم الشخصية ومسك إيقاعها، وهناك وظائف للموسيقى في العمل المسرحي ومنها الوظيفة الدلالية للدلالة على المكان والزمان وتحديد نوع الشخصية، وكذلك معرفة نوع العمل سواء أكان تراجيديًّا أو كوميديًّا، لذا تعامل الكثير من المخرجين مع الموسيقى ومنهم (مايرخولد) بوصفها خلفية، ويحاول أن يعطي للموسيقى الخاصة بالخلفية بعدًا أساسيًّا، فهي وإن كانت مصاحبة لحوار الممثل، وتتماوج معه، فإنها في هذه الحالة تسطر خطًّا آخر متوازيا مع خط الحوار أو الحركة التي يقوم بها الممثل والتي تسهم في ضبط إيقاع العرض، وتعد موسيقى الخلفية تعبيرًا على تعبير؛ أي إنها حوار آخر أقرب إلى الحوار المنطوق، ولقد أعطت الموسيقى الخلفية بعدًا جماليًّا جديدًا، وأصبح هذا البعد حاضرًا بالسمع في تداخله مع الحوارُ، ونرى أن مسرح الأطفال استغل هذا البعد واستخدمه مؤثرًا ومساعدًا في ايجاد مكون درامي مضاف، وخصوصًا حين تتمم حوارًا وقع فيه قطع الممثل ليترك البقية للموسيقى والأغنية وإيقاعها لترفع من درجته وتتممه، فكثيرًا ما تكون الموسيقى الأكثر تعبيرًا عن تعبير الكلمات. ولقد وصفها (مايرخولد) بقوله يصمت الحوار لتتكلم الموسيقى بدلا منه، وتكشف عن الجوهر الداخلي، وتجعلنا بذلك في حل من ضرورة المعاناة. [10]، ولكون الطفل ينجذب إلى الإيقاع واللحن والنغم، فقد تسهم الأغنية بكلماتها في إحداث مؤثرات صوتية تجذب الطفل وتبهره لتمتعه وتطغي عليه صور البهجة والسرور.

٣- المؤثرات الخاصة:

تُعد المؤثراتُ الصوتية فعلًا تواصليًّا يشكل نظاما دلاليًّا لا ينتمي إلى نظام الكلمة أو نظام الموسيقى، فالمؤثرات الصوتية التي تسمع في المسرح في أثناء العرض تحسب على المؤثرات الحية وهي تعد علامات اصطناعية ترمي إلى إعطاء دلالات ترتبط بطبيعة الحدث سواء أكانت رئيسة أم ثانوية.

وتُعدّ المؤثرات التي ترتبط بعلاقة سببية مع مدلولها بأنها موشرية، أما الإشارة الأيقونية، فقد تحدث من جراء تقليد صوت ما؛ لأنّها تمثلة مباشرة أو عن طريق عرضها بواسطة الأجهزة، كما إن للمؤثرات الصوتية وظيفة تعبيرية تدعم فيه جو المسرحية (الجو البصري)، عن طريق إيقاعها مع إيقاع المنظومة البصرية، أو تكون بديلا عن المنظومة البصرية، فقد يقود إيحاء المؤثر الصوتي إلى تكوين صور ذهنية متعددة عند المتلقي، وتخلق المؤثرات الصوتية عن طريق إيقاعها إلى حالات الترقب والغموض والحزن والفرح والقلق...إلخ، وعادةً تظهر المؤثرات الصوتية مع المنظومة البصرية مثل الإضاءة أو غيرها، "والمؤثرات الصوتية قد تؤكد علامات أخرى كأن تقول إحدى الشخصيات (لقد ذهب)، فنسمع صوت سيارة تبتعد، أو تخلفها كأن تقول شخصية (لا أحد في المنزل)، فنسمع صوت خطوات في الداخل"[11] .

إن للمؤثرات الصوتية كعنصر من عناصر العرض المسرحي أهمية، يمكن التعبير عنها بانفرادها (أي كمؤثر صوتي قائم في حد ذاته) وهذه هي دلالة قائمة بحد ذاتها تعبر عما تحدثه من إيحاءات، والأهمية الثانية تكونها بالاشتراك مع المنظومات الأخرى في العرض لتعطي تأكيدًا للدلالة المراد إيصالها للمتلقي الطفل.

المبحث الثاني

العلاقة التزامنية لمنظومة المؤثرات البصرية في مسرح الطفل

١- الممثل:

يعدّ الممثل عنصرًا مهمًّا من بين العناصر المكونة للمنظومة البصرية؛ كونه يمثل مركزا رئيسا لبناء الدلالات كمؤثر بصري، والمعاني داخل التكوين المسرحي عن طريق ديناميكية جسده المتمثلة بـ(الحركة – والإشارة – والإيماءة)، داخل شبكة متداخلة من العلاقات البصرية الصادرة من عناصر العرض المسرحي ككل. لذا يعد الممثل وظيفة تعبيرية تكون أدات توصيل بين النص والمتلقي عن طريق الأعمال الدلالية التي يرسلها، إما بتعامله بشكل مستقل بحد ذاته، أو بتعامله مع عناصر العرض الأخرى (الأزياء، الماكياج، الإضاءة، الديكور)، لخلق صورٍ متنوعة لمشاهد العرض، وبهذا نجد مجموعة الإشارات، والإيماءات التي تصدر من الممثل مقترنة بدوافعه،ونوازعه الداخلية المتزامنة مع كل الشخصيات التي يؤديها،مرتبطة ارتباطًا وثيقًا مع العناصر المكملة للعرض المسرحي، أي إن مخزونات الممثل الداخلية يجب أن تطابق أو تلائم أدوات العرض الأخرى [12]. هذا يعني أن الممثل يمكنه أن يربط بين إيقاعه الشخصي الخاص ودلالاته وإيقاع عناصر العرض، ومن ثم إيقاع المشهد وما فيه من دلالات متعددة المرتبط بإيقاع العرض المسرحي العام، والذي يتصاعد نحو الذروة ابتداءً من المشهد الاستهلالي إلى نهاية العرض، وما يضفيه بتزامنيته من دلالات جماليه، التي تشكل عن طريق تحولاته إلى مؤثرات بصرية تثير الخوف والشفقة في نفس المتلقي (الطفل).

٢- الأزياء:

تعدّ منظومة الأزياء إحدى عناصر المؤثرات البصرية في العرض المسرحي، والتي

ترتبط بشكل أساسي بالممثل. ولكون هذا الارتباط وثيقًا بينهما أصبحت الملابس تمثل قيمة عظيمة من خلال زيادة إيضاح حركات الممثل وتعبيراته، لذلك أصبحت الملابس تمثل المرتبة الثانية، من الأهمية بعد الممثل الذي يعد المترجم الفعلي لرؤية المخرج، بحسب ملازمتها للممثل ودورها في التعبير عن طبيعة شخصيته وحركاته، وتفصح كذلك عن أغراضه واتجاهاته[13]. فالملابس تقوم مقام الشخصية، وتعدّ مؤشرًا معادلًا لها، كما تحقق على المسرح في أغلب العروض، العصر الذي تصوره والحالة الاجتماعية التي تعيشها الشخصية المسرحية والطبقة الاجتماعية التي تنتمي إليها، فالملابس تحدد جنس وعمر الشخصية، وكذلك الملابس تعرفنا بمهنة الشخص الذي يرتديها وانتمائه الطبقي والوضع الاجتماعي وكذلك تدل على المناخ والبعد النفسي. لذا يستطيع المتفرج عن طريق ملابس الشخصية ان يدرك على الفور طبيعة هذه الشخصية دون الحاجة إلى تعريفها عن طريق الكلام، وجميع العناصر ومن ضمنها الأزياء تستند إلى محركها والفاعل في بيان تعبيراتها اللونية كحالة من الشكل الجمالي والتعبيري في آن واحد، وعلى وجه التحقيق، أعطت الأزياء هدفين مهمين من وجودها، ليس كحالة ستر العري وهذه حالة طبيعية، وإنما أكدت على الجانب التعبيري كلغة بصرية تعمق بتزامنيتها من فعل الممثل، وكذلك تاكيدها على الشكل واللون والمزايا الجمالية، كما إن للملابس القدرة في تحول الممثل إلى الشخصية الدرامية وتفرض عليه أن يؤدي حركات وإيماءات الشخصية ذاتها، ويأتي هذا التطابق حينما يرتدي الممثل ملابس الشخصية، وتصبح جزءا منه، فقدرة الملابس إنها تحقق للممثل الهيئة الخارجية للشخصية الدرامية، ورسم ملامحها، وكذلك صياغة سلوكها، وتدفع الملابس بالممثل إلى أن يتفاعل سايكولوجيا، وكل ما يطرأ عليه من تحولات نفسية وسلوكية وحركية، وهي بهذا الاتجاه تعكس الكثير من الحالات التي يتطلبها الدور بكونها تصنع مؤثرات بصرية مضافة إلى الممثل بألوانها وأشكالها وفصالها، لذا تطورت تقنية تصميم الأزياء عبر العصور ابتداءً من الإغريق والرومان إلى عصرنا

الحاضر؛ وما كان للتطور الهائل في المكننة وما ألقاه هذا التطور على الأزياء من لمسات جمالية على مستوى التصميم لتوسع مداركهُ في خلق مؤثرات بصرية مقصودة تحاكي الشخصية بجميع مفرداتها.

٣- منظومة المكياج:

تعدّ منظومة المكياج إحدى عناصر المؤثرات البصرية في العرض المسرحي، ويرتبط المكياج بشكل أساسي بالممثل (الشخصية)، وكذلك بالزي، وقبل هذا كان يستخدم المكياج للزينة والجمال من جانب المرأة، وكذلك لإخافة الأعداء وترويعهم عند الحروب بما كانوا يضعهُ الرجال على وجوههم من طلاء وألوان واستخدامهم الأقنعة، هذا في الحياة اليومية التي كانوا يعيشونها، أما في المسرح، فقد دخل المكياج عنصرًا من عناصر المنظومة البصرية، لذا" تُعد الملابس والمكياج بما فيها من أقنعة من أقدم العناصر الأساسية في الدراما، بل تكاد تؤلف العرض بأسره عندما نرجع إلى المراسم والمحافل البدائية التي تمثل نواة الدراما"[14]. كما تطورت طرق وضع المكياج في المسرح بتطور المواد والمساحيق المستخدمة والتقنية التي يعمل فني المكياج وأخذ يحسب المصمم حسابات إلى الألوان وتأثرها وممازجتها مع إضاءة كل مشهد وتناسقها مع الزي الذي يرتديه الممثل، وقد ذهب المكياج إلى أبعد من ذلك، فقد عمل على جسم الشخصية وأظهر العاهات الجسدية،" فعن طريق المكياج يستطيع الممثل أن يضيف سنًّا إلى عمره أو أن يبدو في ميعة الصبا، كما يستطيع أن يخلق ندوبًا وجروحًا وعاهات خيالية، وأن يبدو أصلعًا أو دون أسنان، كما يلعب المكياج دورًا مهما في الإشارة إلى الأصول العرقية للشخصيات وثقافاتها المختلفة، وعلى المستوى الجمالي، يستخدم المكياج في تجميل صورة الممثل تمامًا مثل المكياج العادي" [15]. وفي المسرح تقع على عاتق مصمم الماكياج مهمة كبيرة وفعالة في تجسيد ورسم الشخصيات بأنواعها وأنماطها لرسم مؤثرات مهمة.

كما يدخل اللون عنصرًا أساسيًّا في المكياج، حيث تتكون مواد التجميل أساسًا من صبغات، ولهذه الصبغات الكثير من الألوان المختلفة وفي استخدامها يظهر في العديد من الشخصيات، فإن التاثيرات التي يوثرها اللون في المتلقي نفس لها دلالة معينة، وكذلك مدى انعكاس الضوء على الألوان ومدى تأثير الألوان الباردة والألوان الحارة في رسم المكياج عن طريق تعاملها مع الضوء وتأثيرات الضوء على الألوان، وما للون من تأثير سيكولوجي على الطفل الذي ينتمي إلى بيئة وثقافة واحدة.

٤- منظومة الملحقات المسرحية(الإكسسوار):-

تعدّ منظومة الإكسسوار أو(الملحقات المسرحية) من مؤثرات العرض المسرحي المهمة جدًّا ضمن المنظومة البصرية في المسرح، ومن المعتاد أن نطلق كلمة إكسسوارات على كل ما تستخدمه الشخصية سواء على المسرح أو في الحياة العادية، والإكسسوارات نعني بها أيضًا الملحقات أو الأغراض أو المهمات، وقد استعملت هذه الأسماء للدلالة على الأشياء التي يستخدمها الممثل أو الإنسان العادي، مثل الكرسي والساعة والمسبحة والسيف وجميع الحلي والهاتف والمظلة والنظارات والتاج والصولجان.

فمنذ بدايات المسرح، وحتى الوقت الحاضر كان للإكسسوارات أهمية في العرض المسرحي، بحيث لم نجد عرضًا مسرحيًّا قدم بدون إكسسوارات، وطالما هناك شخصية على الخشبة، إذن ترافقها أغراض أو ملحقات أو إكسسوارات، وذلك لما تحمله من وظائف جعلتها أكثر تاثيرًا من بقية العناصر المسرحية، وظهرت أهميتها التزامنية لارتباطها بحركة الممثل مباشرة، فلا يستطيع الممثل الاستغناء عنها. لقد حدث فعلا تقديم مسرحيات دون الاستعانة بالإضاءة الخاصة أو المكياج أو المناظر أو الملابس، ولكنها لم تقدم مسرحية قط دون الملحقات، وفي الواقع، فإن معظم المسرحيات لايمكن إجراء التدريبات عليها دون بعض الملحقات التي تمثل شيئًا مهمًّا في المسرحية [16]. لذا، فقد تعددت أنواع الإكسسوارات والملحقات ما بين الممثل من

خلال استخدامه المباشر لها أو من خلال استخدامها مكملًا للديكور، وتقسيم الملحقات أو الإكسسوارات إلى:-[17]

١- مهمات المنظر(سجاجيد..الخ) مفروشا توضع على أرضية المسرح.

٢- مهمات اليد(خطابات -بنادق..الخ) أدوات تستعمل أو تحمل على المسرح بواسطة الممثل.

٣- مهمات الزينة (لوحات زيتية- سجاجيد للجدران - ستائر..الخ) أشياء تستعمل لتزيين حوائط المناظر.

٤- مؤثرات (ثلج خفيف- أمطار...الخ) أي شيء لا يدخل ضمن الإضاءة أو بعض الأقسام الأخرى.

٥- منظومة المنظر المسرحي:

ترفع الستارة لتعلن عن بدء العرض المكون من المنظومة البصرية ومن مكوناتها الأساسية منظومة المنظر التي يشاهدها المشاهد، وما تكونه هذه المشاهدة الأولى للعرض من انطباع على الطفل بما تحويه من عناصر جذب وإبهار ودهشة وما تحمله من أفكار وفلسفات العرض.

لذا يُعد فن المنظر المسرحي فنًّا خلاقًا إبداعيًّا ليس الهدف الرئيس له الجمال والإبهار الفني فقط؛ لخلق مؤثرات بصرية، بل لإظهار المعاني العميقة باستخدام الخطوط المناسبة والشكل المناسب والتكوين المناسب، وكذلك اللون المناسب، تبعًا إلى نوع العمل المسرحي ومذهبه؛ وذلك لأنّ مصمم الديكور بما يحمله من خلفية ثقافية وفنية وعلمية تساعدة على أن يظهر رؤيته المناسبة للعمل المسرحي، وبما أن الديكور" يرتبط ارتباطًا وثيقًا بعلم الهندسة والرسم، وهو يعبر عن أفكار النص المسرحي وترجمتها في معان واضحة عن طريق التشكيل الذي يعبر عن الأمور المرئية التي تكمل النص المسرحي وفق أسس ونظريات وقواعد علمية" [18]. لهذا ظهر فن المنظر منذ بدايات المسرح عند الإغريق

وكان يشكل الخلفية الزخرفية، ولقد قدمت عروض كتاب الدراما العظام، (أسخيلوس وسوفوكليس، ويوربيدس)، بهذا المفهوم، " فالمناظر الإغريقية أو الرومانية يمكن تزويدها بدرجات معبد، ومناظر العصر الوسيط بسلالم خشبية ثقيلة " [19]. وحتى مجيء المخرج المسرحي وظهوره ظهرت عناصر أخرى مثل مصمم المناظر ومصمم الأزياء والمكياج والملحقات، وجاءت متتالية بحسب حاجة المسرح لها. لذا يمكن أن يعرف المنظر الذي يقام على خشبة المسرح بأنه مجموعة من التركيبات الخاصة المصنوعة من الخشب والقماش أو البلاستك أو من خامات أخرى لكي تعطي شكل المكان واقعيًّا أو خياليًّا على أن تربط إيحاءاته بمضمون النص المسرحي، فالمنظر هو الوحدة الفنية التي تعطي للعمل المسرحي قيمته الجمالية والدرامية ومن مميزات الديكور اختصار الحوار، وربط الأحداث بالواقع، وتشكيل الانطباع الأول من المسرحية، الايحاء بالمكان والزمان، التجميل، التغطية.[20] لهذا كانت ولا تزال المناظر تعتمد في تطورها على التطور التكنولوجي التقني الذي يرافق تطور تكنولوجيا العصر، ودخلت في ميدان التقنية الحديثة التي يؤديها الضوء واللون وخامات الأقمشة وملامسها والمؤثرات الضوئية الحديثة من (ليزر وفديو سبوت وعارضات صورية)، فجعلت المنظر المسرحي يوازي العروض السينمائية في تقنياتها. لهذا يستمد مصمم الديكور أفكاره من خلال قراءته النص المسرحي التي عادةً ما يضع المؤلف وصف المكان والزمان التي تدور فيه الأحداث، وهي إشارات نصية تساعد على توجيه المصمم في تصميمه،بما يتلائم مع متطلبات العرض لخلق مؤثرات بصرية مساندة إلى مؤثرات المنظومة البصرية برمتها. فعندما يستعين المخرج بمصمم الديكور لخلق مؤثرات بصرية لكي يضع تصاميمه يتفقان على:–[21]

١– تكون المعالجة العامة للفضاء ب(الخط، الشكل، الكتلة، الفراغ، اللون، الملمس).

٢–كيفية إضاءة المسرح على وفق التغيرات التي يحدثها الضوء في ألوان الديكور، وأشكاله.

٣- أماكن الداخل والخارج، ومتغيراتها في أثناء العرض المسرحي.
٤- نوعية الأثاث والملحقات (الإكسسوار) المستخدمة مع (الديكور).

واستخدم المخرجون الشاشات لتكوين مناظرهم واستخدموا المنظر المتحرك أمثال (كريغ) و(ابيا) وغيرها من التقنيات لإحداث عناصر مثيرات للدهشة والإبهار عند المتلقي.

٦- منظومة الإضاءة المسرحية:

تعدّ منظومة الإضاءة هي المنظومة الأكثر أهمية في المسارح المغلقة من حيث يرجع لها الفضل عن الإفصاح لرؤية الشكل العام للعرض المسرحي، فلولا الإضاءة لما تمكن المشاهد من رؤية خشبة المسرح الحاملة لمفردات العرض الفكرية والجمالية، وكذلك تمكن المشاهد من الاستمتاع بالمناظر الجميلة التي تحول خشبة المسرح إلى لوحة ساحرة تزخر بالحركة المتاتية من استخدام اللون والإضاءة، وكما هو معروف لدى العاملين والمهتمين بالمسرح فقد جرى استخدام الإضاءة منذ بداية المسرح إلى يومنا هذا، فالإغريق يستخدمون المصدر الطبيعي في عروضهم اي الشمس (كانت عروضهم تقدم في النهار؛ لأن مسارحهم كانت مكشوفة)، ولكنهم كانوا يستخدمون المشاعل للدلالة على الوقت،" فقد اعترف اليونانيون والرومانيون والإليزابثيون بالهزيمة أمام الوسائل الصناعية لإضاءة المسرح، وقدموا مسرحياتهم على مسارح مكشوفة " [22]. وبعد الحاجة إلى استخدام الإضاءة في المسرح وما إن أصبح التطور، حتى انعكس على جميع نواحي الحياة إلى حصول تطور ملحوظ في المسرح عامة والإضاءة المسرحية خاصة، فمنذ أن كان استخدام الشموع والمشاعل العامل الوحيد في اضاءة المسارح خلال عدة قرون، إلى أحداث التطور ثورة كبرى في عالم المسرح واستخدام التقنيات المسرحية التي انسحبت بدورها على العرض المسرحي، وما أضفته من مؤثرات جمالية، لهذا بدأت فنية الإضاءة تظهر في أساليب ومدارس مختلفة مثل الطبيعية والواقعية والرمزية. وجاء القرن العشرون بالابتكارات العديدة في

الإضاءة، وصاحب هذا التطور الجديد تطور في أجهزة الإضاءة وفي ميكانيكية المسرح، وقد اعتلى المسرح العديد من الأجهزة الإلكترونية التي ساعدت علي تطوير الإضاءة من جهة، وفنية المسرح من جهة أخرى لخلق مؤثرات متنوعة عن طريق اللون والضوء. وأن للمؤثرات الضوئية أهمية كبيرة في مسرح الأطفال كونها ذات صفة متحركة موحية بأجواء ومواقف يشار إليها عبر حركة الإضاءة ولونها وشدتها، كما يظهر في الانفجارات أم البرق أم الإشارة إلى ظواهر حياتية أخرى تحققها منظومة الإضاءة، وقد دخلت التقنيات الرقمية لتحدث العديد من تلك المؤثرات، وكل ذلك يجد تأثيرًا كبيرًا في مسرح الأطفال لما يمتاز به من تنوع إيقاعي بصري وإثارة، لذا يمكن معرفة الإضاءة المتحركة وما تحدثه من مؤثرات بحسب أنواع أجهزة الإضاءة الصادرة منها وهي:[٢٢]

١-جهاز المؤثرات الضوئية: وهو جهاز ينتج صورًا مطابقة للظواهر الطبيعية في الواقع مثل (الغيوم، المطر، النار، الثلوج، البحر).

٢-جهاز الإضاءة المتقطعة: يستخدم هذا الجهاز للدلالة على مغادرة البُعد الفيزيقي للكتل والأشكال على خشبة المسرح، وذلك بتغريبها وتضخيمها وخلق الإيحاء النفسي بزيادة أعدادها، استنادًا إلى ضاهرة الخداع البصري.

٣- جهاز المؤثرات التجريدية: وهو جهاز المؤثرات الضوئية ذاتها، ولكنه ينتج أشكالًا وألوانًا تجريدية، يمكن استعماله للدلالة على الأحلام أو تصوير الحالة النفسية للشخصيات أو إضافة قيم جمالية.

٤- جهاز توليد الليزر: وهو جهاز له إمكانية تقنية كبيرة في إنتاج دلالات بصرية غاية في الغرابة والإثارة.

مضافًا لها جهاز الـ(داتة شو) الرقمية.

مؤشرات الاطار النظري:

١- تشكل العلاقة التزامنية بين أداء الممثل الصوتي مع حركته الجسدية ضمن بيئة العرض صفة جمالية مهمة كمؤثر يجذب انتباه الطفل.

٢- أتاحت تزامنية الموسيقى في العرض مع حركة الممثل والعناصر البصرية الأخرى بناء فرضيات جمالية واسعة.

٣- تشكل المؤثرات الصوتية الخاصة صفة جمالية بتزامنها مع حركة الممثل، لتكون عنصر مساعد للكشف عن دلالات المكان أو الزمان أو المهنة... إلخ؛ لأن هذه المؤثرات لايمكن إحصاؤها لكثرتها وكثرة مصادرها وإمكانات استخدامها في المسرح.

٤- تشكل تزامنية المنظومة الصوتية بتفاعلها مع الديكور إلى بناء مؤثرات مشهدية تجذب الطفل لتعبر عن بيئة العرض.

٥- بتشكل الفعل التزامني بين الصوت والزي عند الممثل يخلق مؤثرات سمعية بصرية تسند إحداها الأخرى في العرض.

٦- تحقق العلاقة التزامنية للحركة في العناصر البصرية سواء أكانت حركة موضعية أم انتقالية مؤثرات بصرية متعددة تتعدد تبعًا إلى فكرة ورؤية المخرج وما يتطلبه العرض.

أولًا- مجتمع البحث:

يضم مجتمع البحث العروض المقدمة على مسارح كلية الفنون الجميلة مسرح الرواد جاسم العبودي وبالخصوص (مسرحية ابن آوي المتطور) تأليف وإخراج ذوالفقار البلداوي، ولقد تناول الباحث القراءة السيميائية لتزامنية الصوت والصورة في العرض المسرحي.

ثانيًا– عينات البحث:

اختار الباحث عينات بحثه بصورة قصدية لتكون مماثله لمجتمع البحث، وكان سبب اختيار ذلك يعود إلى:

١– العرض المختار اتجاه إخراجي لمسرح الطفل، ولابد من تحليل تزامنية سينوغرافيا هذا العرض.

٢– اعتمد الباحث على مشاهدته العرض ما أسهم في تسهيل مهمة الباحث في تحليل هذا العرض.

ثالثًا– منهجية البحث وطرائقه:

اعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليلي في استعراضه الإطار النظري وتحليل العينات للوصول إلى نتائج البحث.

رابعًا– أدوات البحث:

استند الباحث على:–

١– المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري.

٢– مشاهدة الباحث لذلك العرض مباشرة.

٣– المقابلة الشخصية: حيث أجرى الباحث المقابلة مع مخرج العرض، لاستكمال متطلبات البحث وتغطية جوانبه.

٣– مشاهدة الباحث من خلال التسجيل على قرص مدمج (CD).

٤– الخبرة الذاتية للباحث.

merej-journals.com.eg M.E.R.C ISSN 2536-9504

خامسًا- تحليل العينات:

مسرحية /ابن آوي المتطور

تأليف وإخراج/ ذو الفقار البلداوي

تاريخ العرض/ الأربعاء الموافق/٢٠١١/٥/٢٥

مكان العرض/ جامعة بغداد/ كلية الفنون الجميلة /مسرح الرواد جاسم العبودي.

التحليل:

تعد تزامنية الصوت والصورة غاية مهمة من غايات العرض المسرحي الموجه للأطفال لخلق بيئات أكثر إقناعًا للطفل؛ إذ يمكن عن طريقها إعطاء الحكم والمواعظ والإرشادات بشكل سلس؛ إذ يأتي هذا التزامن بين الصوت والصورة عن طريق انطلاقها بزمن واحد سواء أكان هذا الزمن متكررًا لاثنين أم لمرة واحدة فقط، وبهذا يمكن التطرق إلى التزامن في جميع عناصر العرض الذي انطلق منه البلداوي بالآتي:

التزامن مع الممثل:

إن جسد الممثل يشكل سلسلة من التحولات التي تعمل على إثارة المتلقي الطفل عن طريق عدم اقتصاره على كونه أداء فحسب، وإنما يحول كل ما حوله إلى فعل المسرح، ليستقطب اهتمام المتلقي، وما يحدثه فيه من دهشة وإبهار، وتكون هذه الحركات عبارة عن مؤثرات تجذب الأطفال وتعلق في ذاكرتهم، كما تشكل الأصوات غير اللفظية وهي الأصوات الانفعالية والغريزية إحدى المثيرات في مسرح الاطفال بما تحققه من دهشة وإبهار، وهذا هو الأساس الذي يبتغيه المتلقي في مسرح الأطفال، فاعتماده على تحقيق الدهشة عند الطفل والإبهار يستطيع أن يُحدّث الطفل بأي شيء يرغب فيه، أو يستطيع من إيصال المعلومة أو الفكرة سواء كانت تثقيفية،أو تربوية، أو للترفيه عنه، كما يشكل توافق الموسيقى والمؤثرات الصوتية مع حركة الممثل صيغة مثيرة تجذب انتباه المتلقي الطفل؛ إذ إن الموسيقى التصويرية في هذا المسرح تشكل

عنصر جذب بما تحمله من صيغ تعبيرية تدعم النص وتماشي الفكرة الرئيسة للعرض، لذا فإن التحولات التي تطرأ عليها في العرض قد تكون مؤثرات صوتية تدعم الفعل الدرامي للعرض، لهذا فقد عمد الكثير من المخرجين بتعيين آله موسيقية معينة للدلالة على خروج ودخول شخصية معينة، وبالتالي يصبح هذا التحول في الموسيقى التصويرية دلالة على شخصية بحد ذاتها دون الشخصيات الأخرى، وكذلك تستخدم بعض الآلات سواء كانت نقرية أم وترية أم هوائية لإظهار حاله نفسية للدلالة على المشهد المرعب أو الحزين أو الفرح، أو لاستعمالها لضبط إيقاع الشخصيات أو المشهد المسرحي، فهذا التحول في الموسيقى إلى مؤثرات تزامن الشخصيات أو أفعالها في العرض المسرحي تضفي شيئًا من المتعة للمتفرج الطفل،لكون الطفل يتعامل مع الموسيقى بشكل حسي؛ وكذلك لأنه ينساق إلى الإيقاع واللحن من دون أن يعلم، كما يحدث له عند اللعب، وأن البيئة التي تحدثها الموسيقى في مغايرتها عبر فعل المغايرة على مستوى الشكل، يتطلب إنتاج شكل مؤثر ومتميز لتبرير فعل المغايرة على أنها فعل متحول باتجاه إظهار وإنتاج بيئة أخرى بيئة يمكن لها أن تكون أكثر وعيًا ودهشة من البيئة السابقة، والتحول يخضع إلى مغايرة دقيقة بهذا الشكل عبر دراسة فعل وأدوات الإقناع لإيصال المتغير المتحول عندها يصبح الفعل الموسيقي شرطًا أساسيًّا من شروط إظهار البيئة الجديدة المغايرة. إن الحركات التعبيرية للشخصيات وحركتها الموضعية، ارتبطت بصيغ موسيقية عمدت تلك الحركات ودفعت دلالاتها إلى الظهور بوضوح، كما في حالات الخوف أو الدهشة أو الارتباك أو الفرح... وغيرها، التي بدت واضحة في تزامنية الموسيقى وحوارات شخصية ابن آوي وحركاته الجسدية التي تنم عن صفات المكر والخداع؛ إذ شكلت حوارات الممثل عنصرا فاعلا أساسيًّا وداعمًا له في خلق الشكل والتأثير المطلوبين، فحينما تكون تعبيرات وجه الممثل دالة على الفرح مثلا، فإن والحوارات المصاحبة تكون علامة ساندة لتلك الحالة الشعورية، وكذا الحال حينما تكون الحركة الانتقالية للشخصية مضطربة، فان ما يرافقها من حوارات وإضاءة متحركة ساندة إنما هو تاطير لفعل خوف الشخصية. كما تكاملت الحركات الانتقالية للشخصيات مع المنظومة الضوئية والضربات الإيقاعية الموسيقية لتعلن عن حدث مميز، برز ذلك خاصة عند دخول الشخصيات إلى المسرح والسعي الى شد الانتباه إليها، في المشاهد الأولى من

العرض. تزامنية العلامات السمعية ظهرت عن طريق استخدام المؤثرات الصوتية لأطفال صغار مع دمى صغار الحمام وبكاء الأطفال يحيلنا إلى الدلالة المرافقة، وكذلك أغنية طائر الحمام والمؤثرات المستخدمة معه هي أيضًا دلالة مرافقة استخدام الأغاني لدخول الشخصيات مثل الفراشة عندما تدخل تكون مهيئة لدخول من خلال الأغنية والتي هي (بلي يا بلبول بلي)، وكذلك دخول طائر الحمام. كان لوقع المؤثرات وقع دلالي مكثف، وأيضًا يحيلنا إلى التاؤيل لماذا هذا البكاء وتداعياته.

التزامن مع الزي:

إن الزي جزء من مفردات العرض المسرحي وعنصر من عناصر العرض، وما له من دلالات متعددة، لذا فإنه يخضع لقاعدة التحول؛ لأنّ عناصر العرض هي عناصر ديناميكية حيث يحتل عنصر الصدارة في مشهد ما على حساب العناصر الأخرى وفي مشهد آخر تصبح الصدارة إلى عنصر آخر، وهكذا يكون التبادل في الصدارة والتركيز من قبل المرسل إلى المتلقي، ويعمل الزي في مسرح الأطفال على توسيع استجابة المتلقي (الطفل) لما يحدث أثناء العرض على شدّ انتباههم وتركيزهم، فتنمي لديهم ذائقة جمالية وتربوية؛ وذلك اعتمادًا على الصورة البصرية التي تشكلها الأزياء مع العناصر المسرحية الأخرى التي تدرك أثناء العرض، فقد يحدث التحول إلى جعل زي شخصية ما على خشبة المسرح مركز التأثير ومركز جذب الانتباه عند الطفل، وذلك تبعًا لاختلاف دلالاته مع مرافقة الصوت له، فالخطوط والألوان والأشكال والملابس في الخامات المستخدمة وعمل الزي لها دلالات متعددة ولها قيمة تأثيرية على المشاهد، أما الخطوط، فإن لكل خط إيقاعه، فالتحول في الخطوط يؤدي إلى تغيير الإيقاع ومن ثم تغيير الدلالة، ولون الخط وسمكه وطوله يعطي دلالات مختلفة وليس فقط نوع الخط كأن يكون مستقيمًا أو متعرجًا أو زاويًا...الخ.

لذا بدت تزامنية علامات ودلالات الزي لابن آوي لايرمز له بصلة من خلال الزي ولكن كان التعرف على هذا الزي من خلال العلامة اللفظية التي تناقلت على السن الشخصيات الأخرى.الزي لطائر الحمام هو زي أيضًا مغاير لهيئة طائر الحمام، حيث كان الزي عبارة عن دجاجة، لكن عن طريق اللفظ كان يشير إلى طائر الحمام، فهنا

كانت علامة متحولة، لأن لها شكلًا مغايرًا للمضمون الذي تعمل عليه. زي الفراشة كان علامة رمزية لأن الرمز هو علامة تدل إلى الشيء الذي تشير إليه، الأرانب كانت أيضًا علامة رمزية. الجزر كان في البداية علامة أيقونية، ولكن بعد استخدامه عصى للضرب، أصبحت علامة متحولة،دمية الأرنب كانت علامة أيقونية.

التزامن مع الميكياج:

يعمل المكياج أساسًا في المسرح إلى تحويل الشخصيات من واقعية إلى إيهامية لإيهام المتلقي بهذه الشخصية دون شخصية الممثل الأصلية (كونه إنسانًا له شخصيته وأبعادها) والماكياج أساسا هو طريقة أو وسيلة لجعل وجه الممثل أكثر تعبيرًا، أما في مسرح الأطفال، فهو يؤدي إلى تحويل الممثل من شخصيته الطبيعية إلى شخصيات أخرى قد تكون شخصيات آدمية أو حيوانية أو نباتية أو شخصيات تتصف بالغرابة؛ وذلك لجذب الأطفال إلى شيء معين في هذه الشخصية لكي يركز عليها دون أن يلتفت إلى باقي أجزاء الشخصية أو الشخصيات الأخرى، ومن ثم إثارته عبر تأثره بهذه الشخصية، كما ان الفعل التحولي الذي يحدثه الماكياج في عملية تصوير الممثل بنماذج وأشكال عدة سينتج مجموعة من العلامات الدالة باختلاف هيئاتها ونظمها الشكلية ليفرز تلونًا في الشكل العام للعرض، وهو مايخدم فعل الرؤية في إنتاج العرض، وأن هذا التحول الذي يحدثه الماكياج عبر فعله الوظيفي بالنسبة للممثل يشكل صراعًا بارزًا في الذات الإنسانية، نتيجة لتداخل مفهومي الجمال والقبح في الفعل الذي أحدثه الماكياج على الممثل، فهو من جانب ما يساعد الممثل على الوصول إلى الشخصية عبر التشكيل المغاير الذي أحدثه الماكياج مما سيحفز الشخصية من الداخل على التناغم مع الشكل الخارجي المتغير، وبهذا ستدخل الشخصية إلى البيئة التي أفرزها الخط لتكون جزءًا من البث الدلالي للرؤيا المسرحية المطلوبة والتي يعززها الصوت في نفس الوقت.

لذا، شكل الماكياج علامات دلالية متحولة في جميع الشخصيات لإحداث بعد جمالي.

التزامن مع الإكسسوار:

إن الغرابة في تصميم الإكسسوارات يؤدي أيضًا إلى جذب انتباه الطفل إليه، خاصة، عندما تحمله الشخصية كأن تكون عصا الشرير في العرض المسرحي أو المظلة ذات التصاميم الغريبة والتي تتماشى مع فكرة العرض، وأن هذه الغرابة تدهش الطفل عند رؤيته لها، وبالتالي عند استعمالها بحسب الفعل المسرحي تؤدي وظيفتها التشويقية، إضافة إلى لون الإكسسوار يكون عنصر جذب، بل قد يؤدي عند تحول لونه بفعل الإضاءة إلى إثارة دهشة وخيال الطفل، وبالتالي إحداث المتعة وإدخال السرور إلى نفوس الأطفال، وهذا ما أكد علية مسرح الأطفال، وأن التحولات في الإكسسوارات تبدأ من النص الذي يبين تصاعد الحبكة عبر تحولات أفعال الشخصيات المسرحية، وبالتالي يكون نص المؤلف موجهًا مهمًّا إلى مصمم الإكسسوارات، وبالتعامل مع المخرج ومعرفة رؤاه في تشكيل العرض، يستطيع المصمم من تحقيق أهداف العرض تماشيًا مع وحدة العرض وعناصر الإنتاج الأخرى لتحقيق التكامل في العرض، وتكوين صورة بصرية تحمل مؤثرات تثير حفيضة الأطفال لتحفز خيالهم وإيقاع الأثر فيهم عبر إيقاع متنوع يشد انتباه الأطفال لمعرفة التوجيهات التربوية والتعليمية والجمالية في العرض والتي تكون متزامنة مع منظومة الصوت. وكانت والإكسسوارات مثلًا حقيبة ابن آوي كانت دلالة وضعية بسيطة، وكذلك الإبرة الطبية، وكذلك صغار الحمام.

التزامن مع الديكور:

يجب في مسرح الأطفال استعمال المؤثرات المسرحية الحديثة التي تمتاز بالغرابة؛ لأن رواد مسرح الأطفال يجدون فيها المتعة علاوة على ما تتيحه لهم من فرص لتهذيب ذوقهم الفني،وبوسع مصمم المناظر واسع الخيال أن يضع الكثير من المناظر المجسمة ويبتكر لها كل وسائل التنويع، ليصور السحب والجبال والقصر المسحور وغيرها، وينبغي توفر الجمال في المناظر، والجمال الذي يتعدى حدود الواقعية إلى المثاليات، وعادة يعبر عن الجمال الروحي لقصص الأطفال بالجمال الظاهري، وعندما

يتذوق الأطفال الصورة المسرحية الجميلة، يصبحون أكثر إحساسًا بالجمال الذي تحملة إليهم هذه الصور، وبما ترمز إليه، من خلال مرافقتها للصوت في العرض.

أما العلامة التزامنية الزمانية المستخدمة في الديكور، هو وجود الهلال والذي سانده الصوت الحواري. أما العلامة التزامنية المتحولة الأخرى استخدام المكعبات مرة للجلوس عليها ومرة أخرى لجعلها منصة للمحكمة في مشهد محاكمة ابن آوي من قبل دوار الشمس وبقية الحيوانات والحوار الدائر بينهم. وأن تزامن المؤثرات السمعية البصرية عن طريق علامات الديكور للدلالة الاستعارية من الطبيعة، ولكنه الأشجار، والنخيل كانت مرسومة أي كانت ببعدين وليس أبعادًا ثلاثة لهذه الأشجار لاعتماده على المنظر المرسوم، ولإحالتنا إلى معرفة المكان كانت البيئة التي خلقها هي بيئة تدل على حقل في العراق لوجود الترميز اللفظي والترميز البصري؛ فمن خلال استخدام العلامة الاستعارية للنخيل من الطبيعة يدل على دلالة مكانية في العراق، أما العلامة اللفظية، فجاءت على لسان طائر الحمام عندما يقول لابن آوي إنه أم الصغار ذهبت إلى مدينة الحلة لزيارة أقاربها، فهذه الدلالة اللفظية جاءت كدلالة مساندة ومتزامنة لدلالة النخيل لتوكيد مكانية الحقل أنه في العراق، أما وضع مصابيح الإضاءة على النخيل وعدم وضع أي مصباح إضاءة على الأشجار، هذا يحيلنا إلى علامة التصدر والتبؤر لطول فترة العرض والتي تعطي أهمية كبرى لدلالة بلوغ النور من بلد النخيل،أما من ناحية الكتلة، فكانت هناك كتلتان على المسرح: كتلة النخيل على يسار المسرح، وهي الكتلة الأكبر والأكثر تركيزًا من كتلة الأشجار على يمين المسرح، ورغم جعل المنظر رسم منظور، إلا إن المنظر كان مائلا، فكانت العلامة هنا توليدية تحيلنا إلى علامات أخرى بتزامنيتها الصوتية والبصرية.

التزامن مع الإضاءة:

تلعب تقنيات الإضاءة دورًا مهمًا في عملية التحول التي تجري على خشبة العرض، ومنها مستوى الكثافة الضوئية (السطوع والخفوت) تؤدي إلى إحداث تحولات كثيرة عن طريق انعكاس كمية الضوء من الأجسام المضاءة إلى عين المشاهد، ويتم

التحكم بدرجة سطوع الضوء عن طريق (dimmers) وشدة الضوء الصادر منه، وتتأثر شدة السطوع على طبيعة ملمس السطح المضاء ولونه، لذا تؤثر درجة الضوء على إحساس المتلقي وإثارته. كما إن منح التطور العلمي للضوء الحركة عن طريق استعمال أجهزة ضوئية متحركة نستطيع عن طريقها رسم الصور المتحركة مما ينتج عنه بث الحركة في عناصر تشكيل الصورة المستقرة في المشهد، وهناك جهاز المؤثرات يستخدم لإظهار الغيوم وأمواج البحر والأمطار والثلوج ولهب النار، وهناك أيضًا جهاز الإضاءة المتقطعة (الفلاشر)، وهناك الأجهزة الليزرية الحديثة في المسرح والتي تطلق حزمة من الأشعة الضوئية المتماسكة والتي باستطاعتها أن تكون بديلة عن الديكور بما تحمله من صفات منها نقاوة اللون وتسير أشعة الليزر باتجاه واحد، ويتميز كذلك بالشدة العالية للحزمه الليزرية، وتكون أكثر من شدة لأي ضوء آخر طبيعي،أو إضاءة اصطناعية (الإضاءة المسرحية غير الليزرية)، ويمكن أن تجسد عن طريقها أشكالًا ثلاثية الأبعاد. بعد التعرف على طبيعة التحولات التي تطرأ على المنظومتين السمعية والبصرية في العرض، لإنتاج المؤثرات الرئيسة في تحقيق غايات ودلالات العرض، إلا إن مسار عروض مسرح الأطفال، يقتضي استثمار طاقات العلاقات التزامنية بين جميع عناصر العرض لتحقيق دلالات العرض، وتنشط عناصره لتحقيق الاشتراطات الأساسية في عروضه ألا وهي (الإثارة، والتشويق، والانتباه) لامتصاص كل ما يحمله العرض من دلالات تفضي إلى تحقيق غاياته التربوية،والتثقيفية،والجمالية الترويحية، لهذا فإن كل مواقفه إنما تتشكل عبر تكامل العناصر الداخلية لكل منظومة فيما بينها وتكاملها وتزامنها مع باقي عناصر العرض، لإثراء دلالات العرض وصياغة الأشكال التقديمية الفاعلة، والتي تقود بدورها إلى تأطير كل المشاهد والمواقف بأطر تحقق تكثيفا دلاليًّا وجماليًّا مبهرًا يحقق للطفل تواصله مع العرض.

كما تعمل المؤثرات السمعية والبصرية على الاندماج فيما بينها لتحقق مؤثرًا دالًا على موقف معين أو حالة تزامنية معينة تُسهم في جذب انتباه المتلقي الصغير وتشدهُ لمتابعة مجريات أحداث العرض والتفاعل معها بكل جوارحه؛ لأن الأطفال

ينشدون مع الأحداث المثيرة ويندمجون معها، لهذا يكون العرض ناجحًا ومؤثرًا من الناحية الفنية عندما تكون هناك تزامنية وتكاملية بين عناصره المسرحية فالإضاءة على سبيل المثال كونها مؤثرًا تعمل عن طريق الشدة والبقعة واللون عبر حركتها مع الضربة الموسيقية أو مع مؤثر صوتي أو مع كلاهما لإحداث حالة دلالية توحي وتعزز حالة دلالية عند المتلقي (صوت مؤثر الرعد مع إضاءة متقطعة حركة ممثل توحي بحالة الطقس أو حالة طقس الحدث الذي يجري على خشبة المسرح).

استطاعت الإضاءة عبر شدتها وألوانها ومساقطها، من خلق مؤثرات (زمانية) و(مكانية) مختلفة، سواءً في زمن الحدث (الصباح والمساء) أو فترته (الشتاء أو الصيف أو الربيع).. إلخ، أو في مكانه (الغابة، البيت، الحديقة.. إلخ)، ولعب المنظر المسرحي دورًا في الكشف عن تلك المتغيرات. أما العلاقة التزامنية الثانية، فهي العلامة المتحولة والتي كانت تستخدم في السياج الموضوع في الحقل، فالدلالة الأولى له هو استخدامه كسياج يحيط بالحقل لحمايته والمحافظة عليه من دخول حيوانات غريبة من خارج الحقل، أما الدلالة العلاماتية الأخرى التي استخدمت في المشهد الأول كمنزل لابن آوي عندما نراه ممددًا فيه، وهو يلعب داخله كذلك استخدمت في مشهد المحاكمة كسجن لابن آوي عندما وضعت الأسيجة الثلاثة مع بعضها على شكل سجن له وبدأ يعوي بصوتة ليحقق تزامن الصوت والصورة المشهدية هنا. اما تزامنية علامات الإضاءة في هذا العرض المسرحي كانت علامة ايقونية ثابتة طيلة العرض ما عدا استخدام الإضاءة الحمراء في مشهد خطف أحد صغار الحمام، وكذلك في مشهد الكر والفر تستخدم الإضاءة الكاشفة صعودًا وهبوطًا.

أما قصة المسرحية، فهي تمثل جانب الخير والسلام والعدل المتمثل بطائر الحمام ومجموعة الحيوانات وجانب الشر المتمثل بابن آوي الذي يظهر شرة بالكذب والخداع للوصول إلى مبتغاه وهو أكل صغار الحمام، فهذا الصراع دل على وجود دلالة معقدة تعتمد على الحضور والغياب.فالصراع يحدث بين الخير والشر، وكانت دلالات الطيبة تظهر على طائر الحمام وعلامات الشر تظهر على ابن آوي من خلال فعل الشخصيتين، وكانت هناك فراشة محبة للخير من خلال النصح والإرشاد

وكشف زيف ابن آوي بكونة متطورًا ولديه آوي توب على أساس أنه هو مخترى الآوي توب، وكذلك هو المدافع عن حقوق الإنسان، وهو أيضا الطبيب، فكانت الفراشة هي التي تكشف افتراء وكذب ابن آوي على طائر الحمام، وتقدم المساعدة لطائر الحمام وهي التي تأخذ دور المدعي العام في المحاكمة لتفضح أكاذيب ابن آوي، أما الأرانب التي أراد ابن آوي أكلهن في بداية العمل المسرحي يكونون أيضًا شاهدين عليه ويوجهون له الاتهام الاعتداء عليهن، ومن ثم يحكم دوار الشمس بالحكم على ابن آوي بطرده من الحقل ويحتج ابن آوي ويحاول خداعهم مرة أخرى ليسرق صغيرًا من صغار الحمام ثم يهرب.

mercj-journals.ekb.eg
M.E.R.C
ISSN 2536-9504

النتائج:- عن طريق مجريات تحليل العينة يمكن تلمس النتائج الآتية:

١- لعب التحول في الشخصيات دورًا بارزًا في تحقيق تزامن المؤثرات السمعية عن طريق القدرة الصوتية الجيدة للممثلين التي استثمرها المخرج لرفد شخصياته، عن طريق التحول في الصوت سواء كان في الطبقة (باستعمال طبقات صوتية مغايرة) أو في المنحنيات التنغيمية عبر الأداء الصوتي في الإلقاء، لخلق مؤثرات سمعية للشخصيات.

٢- شكلت الأصوات التعبيرية بتزامنها مؤثرات سمعية متعددة تحققت عن طريق استقدام المخرج لممثلين لهم قدرات صوتية أدائية مكنتهم من خلق مؤثر صوتية تعبيرية عبر الضحك والبكاء والصرخات والهمهمات...إلخ، وأسهمت في اغناء المنظومة السمعية، ومحققة التزامن مع حركات وإيماءات الممثلين.

٣- كونت تزامن الحركة المفاجئة للممثل في العرض مؤثرات بصرية، كون الممثل يشكل وحدة ديناميكية متحركة ومتنوعة ومتغيرة في الوقت نفسه، كما شكلت إيماءة الممثل مؤثرًا بصريًّا تزامن مع حركته وبيئة العرض، وكان تزامن الحركات التعبيرية للشخصيات وحركتها الموضعية، ارتبطت بصيغ موسيقية بدت واضحة الظهور، كما في حالات الخوف أو الدهشة أو الارتباك أو الفرح... وغيرها.

٤- تزامنت الحركات الانتقالية للشخصيات مع المنظومة الضوئية والضربات الإيقاعية الموسيقية لتعلن عن حدث مميز، برز ذلك خاصة عند دخول الشخصيات إلى المسرح والسعي إلى شد الانتباه إليها.

٥- تزامنت الموسيقى والإضاءة عبر شدتها وألوانها ومساقطها، استطاعت خلق مؤثرات (زمانية) و (مكانية) مختلفة، سواءً في زمن الحدث (الصباح والمساء) أو فترته (الشتاء أو الصيف أو الربيع).. إلخ، أو في مكانه (الغابة، البيت، الحديقة.. الخ)، بما حققته من رسم لإيقاع المشاهد وصولًا إلى إيقاع العرض،

حيث كانت ضابطة ومكمله للإيقاع العام للعرض عبر استعمال إيقاعات وألحان بسيطة وغير معقدة، وكانت الأغاني تتمتع بإيقاعات وألحان وأداء صوتي جميل في العرض، ولعب المنظر المسرحي دورًا في الكشف عن تلك المتغيرات.

٦-أسهمت المؤثرات الصوتية بتزامنها في إسناد وبناء المنظومة السمعية للعرض عن طريق ضبط إيقاع العرض وإدخال عنصر المفاجئة، وكان للأجهزة الرقمية دور في خلق مؤثرات سمعية عبر التسجيل الصوتي وعرضه، حيث استخدمت المؤثرات الصوتية الخاصة المسجلة سلفًا سواء أكانت مؤثرات طبيعية أم اصطناعية.

٧- حقق الزي مؤثرات بصرية عبر اللحظة الأولى لظهوره على المسرح وتزامنه مع حركة الممثل والإضاءة والموسيقى وحوارات الممثل والموسيقى.

٨- لعبت الإضاءة الدور البارز بما حققته من مؤثرات بصرية عن طريق حركتها وشكلها ولونها سواء كانت ليزرية أو إضاءة عادية وتزامنها مع صوت الممثل، والموسيقى، والمؤثرات الصوتية الخاصة.

٩- اتضح للباحث أن التزامن في كل صيغة أدائية ناتجة بين عناصر الإنتاج، لابد أن يكون هناك عنصر فاعل أساسي وعناصر متزامنة داعمة له في خلق الشكل والتأثير المطلوبين، فحينما تكون تعبيرات وجه الممثل دالة على الفرح مثلا، فان الموسيقى المصاحبة تكون علامة ساندة لتلك الحالة الشعورية، وكذا الحال حينما تكون الحركة الانتقالية للشخصية مضطربة، فإن ما يرافقها من موسيقى وإضاءة متحركة ساندة إنما هو تاطير لفعل خوف الشخصية وهكذا.

التوصيات والمقترحات:-

١-يوصي الباحث بأنه يجب على جميع العاملين في مجال السينوغرافيا أن يكونوا ملمين بتكنولوجيا المسرح من إضاءة وديكور وزي ومكياج والمؤثرات الصوتية والضوئية وكيفية استخدامها بتزامن معين.

٢-استخدام تقنيات متطورة في عروض مسرح الطفل لموكبة التطور الحاصل في المسرح العالمي للطفل.

٣-العمل على وضع آلية لتدريس الكوادر الفنية وبالأخص السينوغرفيين بعلم السيمياء لكون هذا العلم يفتح لهم الآفاق على مصرعيها ليغني عملهم في كيفية وضع العلامات المناسبة في الأماكن والأحداث المناسبة لتحقيق التزامن فيما بينها في العرض المسرحي.

mercy journals.org.eg
M.E.R.C
ISSN 2536-9504

الهوامش

١- هيلتون، جوليان: نظرية العرض المسرحي، ت: نهاد صليحة (الشارقة: دائرة الثقافة والإعلام، ٢٠٠١) ص٢٣٦.

٢- أريك بارنو: الاتصال بالجماهير، ت: صلاح عز الدين وآخرون (القاهرة: مكتبة مصر،١٩٦٢) ص٢٤٣.

٣- عثمان عبد المعطي عثمان: عناصر الرؤية عند المخرج المسرحي، مصر:(الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٦) ص١٨٨.

٤- إبراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، أكاديمية الفنون-المعهد العالي للفنون المسرحية-مصر: (دار الشعب،١٩٧١).

٥- الباهلي،رياض شهيد:سيمياء الضوء في المسرح (بناء نظام علامي مقترح)،ط١، بغداد: (دار الشؤون الثقافية العامة،٢٠٠٩)، ص١٨٢.

٦- أبو معال، عبد الفتاح: في مسرح الأطفال، الأردن:(دار الشروق للنشر والتوزيع،١٩٨٤)،ص٩٩.

٧- سامي عبد الحميد ومصطفى تركي السالم: تأثير الإلقاء في بناء إيقاع العرض المسرحي، في:مجلة الأكاديمي،عدد(١٩)، (جامعة بغداد -كلية الفنون الجميلة،١٩٩٨)،ص٥٨.

٨- سامية أحمد أسعد:الدلالة المسرحية، مجلة عالم الفكر، ع (٤) يناير- فبراير- مارس، المجلد العاشر، الكويت: (وزارة الإعلام، ١٩٨٠)،ص٧٠.

٩- السالم، مصطفى تركي: الإلقاء في مسرح الطفل-بناء نظام مقترح،أطروحة دكتوراه،غير منشورة،بغداد:(جامعة بغداد-كلية الفنون الجميلة،١٩٩٦)،ص١٣٩.

١٠- زياد جلال: مدخل إلى السيمياء في المسرح،عمان:(منشورات وزارة الثقافة،١٩٩٢)، ص٩٥

١١- ينظر: جندريك هونزل: ديناميكية الإشارة في المسرح، في:مجلة الحياة المسرحية،ترجمة ادمير كورية، عدد(٢٨-٢٩)،١٩٨٧،ص٣٢.

١٢- ينظر: عثمان عبد المعطي عثمان: مصدر سابق، ص١٦٢.

١٣- هوايتنج، فرانك: المدخل إلى الفنون المسرحية، ترجمة كامل يوسف، القاهرة:(دار المعرفة للنشر،١٩٧٠)،ص٢٦٧.

١٤- هلتون،جوليان: مصدر سابق، ص١٧٨.

١٥- ينظر: هوايتنج، فرانك، مصدر سابق، ص٣٧٢.

١٦- هوايتنج، فرانك:المصدر نفسه،ص٣٧٣.

١٧- لويز مليكة: الهندسة والديكور المسرحي،مصر:(الهيئة العامة للكتاب،١٩٩٥)، ص٥.

١٨- عثمان عبد المعطي عثمان: مصدر سابق،ص١٥٧.

١٩- ينظر: لينا نبيل أبو مغلي ومصطفى قسيم هيلات:الدراما والمسرح في التعليم-النظرية والتطبيق، ط١،عمان: (دار الراية للنشر والتوزيع، ٢٠٠٨)، ص ٥٦.

٢٠- ينظر:سامي عبد الحميد،السينوغرافيا وفن المسرح،في:مجلة اقلام، العدد(٥)، بغداد، ٢٠٠٥، ص٨.

٢١- هوايتنج، فرانك: مصدر سابق،ص٣٨١.

٢٢- ينظر: الباهلي، رياض شهيد: سيمياء الضوء في المسرح، مصدر سابق، ص ١٧٨-١٧٩.

mercj.journals.ekb.eg
M.E.R.C
ISSN 2536-9504

Middle East Research Journal

Refereed Scientific Journal (Accredited) Monthly
Issued by Middle East Research Center

Forty-seventh year · Founded in 1974

Vol. 65 July 2021
Issn: 2536-9504
Online Issn :(2735-5233)