الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

المركز الجامعي العقيد أكلي محنـــد أولحاج بالبويرة

معهد اللغات والأدب العربي

قسم اللغة العربية وآدابها

البعد الاتصالي في المسرح
"بيت الدمية لابسن أنموذجا"

مذكرة تخـــرج لنيل شهادة ليسانس

إشراف الأستاذة:

حكيمة طايل

إعداد الطالبتين:

1- كلتوم لعبيد.

2- فاطمة الزهراء بغدالي.

السنة الجامعية: 2010– 2011

تشـــــــــــــــــكرات:

نشكر الله الذي منحنا الصبر والثقة وعرفانا منا لكل جميل وتقديرا لكل

إنسان مدى

لنا يد العون لإنجاز هذا العمل المتواضع نتقدم بجزيل الشكر إلى:

الوالدين.

الأستاذة المشرفة طايل حكيمة والأستاذ كمال علوات اللذان لم يبخلا

علينا بنصائحهما وتوجيهاتهما القيمة.

إلى كل من قدم لنا يد العون وساعدنا من قريب أو بعيد

اهداء

الى من أوصى بهما رب العباد وقال فيهما

» قل رب ارحمهما كما ربياني صغيرا«

امي التي أتمنى لها الشفاء العاجل

ابي أطال الله في عمره

الى اخوتي وأخواتي جميعا وكل العائلة

الى أبناء الإخوة وازواج الأخوات

الى كل من يحمل لقب لعبيد

الى عائلة قدور شريف خالاتي واخوالي

الى كل الأصدقاء و الأحباء

الى كل من أحبني بكل صدق

الى كل الشعوب المحتلة خاصة فلسطين

الى كل الأساتذة الذين درسوني وطلبة معهد اللغة والأدب العربي

اهدي هذا العمل.

وشكرا

كلثوم

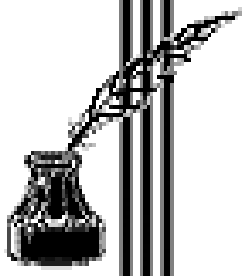
اهداء

أهدي هذا العمل المتواضع الى:

- الى امي العزيزة أدامها الله سراجا منيرا
- الى أبي الغالي العزيز أطال الله عمره
- الى اخوتي خاصة طير الجنة "خليل"
- الى كل الأهل و القارب خاصة صديقتي عواطف
- الى صديقاتي : نصيرة، كلثوم، صباح، حسينة
- أخيرا الى الأساتذة الفاضلة طايل حكيمة التي صبرت معنا طوال البحث و الى كل الأساتذة من التعليم الابتدائي الى الجامعي

فاطمة الزهراء

مقـــــــــــدمة



تعتبر أنشطة الاتصال في جميع المجتمعات من أهم الأنشطة التي تمارس لذلك تلعب دورا كبيرا في تنمية جوانب متعددة من المهارات لدى الأفراد فهي تنمي مهارات التلقي والتعبير والحركة والنقد من حيث الأداء الحركي والأداء اللفظي والكتابة والقراءة والنطق ناهيك عن الملاحظة للواقع المحيط به واتخاذ المواقف والآراء هذا من جهة ومن جهة أخرى تنمي لديه مهارات تقنية في مجال الاتصال

وأنشطة الاتصال في جوهرها هي مباشرة كالمسرح وغيره وغير مباشرة كالإذاعة وغيرها.

إذا المسرح هو التواصل من طرف إلى آخر ويمكن اعتباره أداة أو وسيلة أو وسيطا لتحقيق التواصل المباشر وهذا بوجود المشاهدين (الجمهور) والذي به تتحقق العملية الإعلامية أو التواصل، فهناك مُرسِل (الفعل المسرحي على خشبة المسرح) والرسالة (الأفكار المطروحة في النص أي العرض) ومستقبل (الجمهور أو المشاهدين) الذين يعتبر وجودهم ضروري لتحقيق التواصل المسرحي أو ما يسمى بالإعلام المسرحي فإذا كان المسرح علم وأدب وفن، فهو من المفاهيم الشائكة التي لم يتفق على اصطلاح أو معنى محدد له، فهو وسيط مركب بين علوم الأدب والنقد والفنون والتمثيل وغيرها من العلوم الإنسانية والتربوية والفنون التطبيقية والسينوغرافية فموضوع دراستنا حول العملية الاتصالية في المسرح إذا هذا الأخير هل هو أدب المسرح، أم هو أدب النص مكتوبا ومقروءا؟ أم هو التمثيل مع تفاعل العناصر الفنية أمام الجمهور المشاهد؟

فمن خلال هذا يمكن أن نطرح الإشكالية التالية:

ما هي أبعاد العملية الإتصالية في المسرح وكيف تتفاعل عناصر الإتصال في النص والعرض المسرحي؟

وللإجابة عن هذه الإشكالية استدرجنا من خلال هذه المذكرة ثلاثة فصول مقسمة كالآتي:

الفصل الأول يتناول مفهوم الاتصال ووظائفه مرورا بأنواعه وهيكله والفرق بينه وبين الإعلام ومقوماته وشروطه وصعوباته.

أما الفصل الثاني يتناول نبذة تاريخية عن المسرح هذا الفصل ينصب على الجانب التاريخي للمسرح مرورا بمدارسه وخصائصه وكذلك نتطرق إلى الواقعية في المسرح وعند هنريك أسبن ورحلته من الرومانسية إلى الواقعية وكذا خصائص الواقعية.

أما الفصل الثالث وصلنا إلى حل اللغز من خلال إيضاح العلاقة التي تربط الاتصال بالمسرح بواسطة عناصرالاتصال (الفنية) في النص المسرحي والعرض، لنصل في النهاية إلى خاتمة تضمنت استنتاجات اضافة إلى الملحقات، المصادر والمراجع والفهرس.

-إن الهدف الأساسي من هذا كله هو الكشف عن أبعاد العملية الاتصالية التي تتم عن طريق المسرح.

-محاولة الفهم للرسالة التي تصدر عن العروض المسرحية.

-الكشف عن مدى نجاعة العملية الاتصالية في العرض المسرحي.

-معرفة مدى استجابة وتجاوب الجمهور مع العروض المسرحية من خلال عملية التلقي وسهولة التقبل مع طرفه.

-معرفة هل بإمكاننا تصنيف المسرح كأداة أو وسيلة من وسائل الاتصال المباشر لتوصيل المعلومات إلى المتلقي (الجمهور).

ولقد قمنا باختيار هذا الموضوع رغبة وحبا منا لهذا الفن الذي يعتبر أبو الفنون وهي أسباب ذاتية بحتة إضافة إلى ذلك هناك أسباب موضوعية تتعلق بأهمية المسرح كوسيلة اتصالية هامة تستطيع أن تصل إلى أعماق الجمهور الذواق لهذا الفن وكذا الدور الذي يلعبه في التوعية والإرشاد لذلك ارتأينا أن نسلط الضوء على هذا الموضوع انطلاقا من أبعاد العملية الاتصالية التي يقوم عليها المسرح.

والمنهج المعتمد في دراستنا ارتأينا استعمال منهج تحليل المضمون وهو منهج مركب من مصطلحين مصطلح التحليل ومصطلح المحتوى أو المضمون.

فمصطلح التحليل يشير إلى عملية تستهدف إدراك الأشياء والظواهر عن طريق فصل عناصر تلك الأشياء ومعرفة الخصائص التي تمتاز بها هذه العناصر إضافة إلى معرفة طبيعة العلاقات التي تربط بينها.أما مصطلح المضمون أو المحتوى فيشير إلى علم الإعلام والاتصال والى كل ما يقوله الفرد من عبارات أو ما يرمزه.

واختيارنا لهذا المنهج أنه ارتبطت استخداماته بالدراسات الإعلامية والاتصالية ولأن أداءه فعال في عملية البحث العلمي.وهو يستخدم في المجالات التالية:

-الكشف عن اتجاهات الأفراد اتجاه الموضوعات المختلفة.

-المقارنة بين وسائل الإعلام الجماهيري من حيث الاتجاهات والأهداف

-الحصول على افتراضات حول تأثيرات مختلفة.

-التعرف على المعالم والقيم.

ومن المعلوم في البحث العلمي أن نجاح البحث في تحقيق أهدافه يتوقف على الاختيار السليم والأدوات المناسبة للحصول على الحقائق ولهذا فقد اعتمدنا في جمعها على التقنية التالية:

المقابلة اعتمدت عليها في المرحلة التطبيقية مع مجموعة من الأساتذة بغرض وضع تصور عام حول الموضوع بمقابلة.

الأستاذة طايل حكيمة، والأستاذ علوات كمال وهذه المقابلة أفادتنا في عملية البحث واعتمدت طريقة المقابلة لأنها:

-تعتبر أداة مهمة في حالة ندرة المراجع والعمل السريع والإرشاد المحكم

-تعتبر مهمة في جمع المعلومات

-تعتبر من أفضل الأدوات الأخرى في الحصول على المعلومات.

إن هذا البحث لا يخلو على غرار البحوث الأكاديمية من صعوبات متنوعة أهمها قلة النصوص والمراجع خاصة في المجال التطبيقي وكذا المجال المكاني للدراسة مما أجبرنا على التنقل كلما تطلب ذلك.

ومن ثم يمكن القول أن عملية القيام بالبحث العلمي عملية صعبة وشاقة لهذا تتطلب اليقظة، التحلي بالصبر والموضوعية.

إن هذه الدراسة ليست متناولة من قبل في قسم اللغة العربية وآدابها في المركز الجامعي.

الفصل الأول

مفهوم الإتصال ووظائفه

- المبحث الأول: ماهية الاتصال

- المبحث الثاني: وظائف العملية الاتصالية

I-1- المبحث الأول: ماهية الاتصال:

I.1-1-مفهوم الاتصال:

يعتبر "الاتصال من العمليات الاجتماعية الهامة التي لا يمكن أن يعيش بدونها أي فرد أو جماعة أو منظمة" [1] هو الوسيلة الأساسية التي يستخدمها الفرد في نقل آرائه وخبراته إلى الآخرين عن طريق اللغة التي يستخدمها الفرد كأداة الاتصال الرئيسية لأنها أساس التفاعل الاجتماعي الذي يؤدي إلى نشوء علاقات متنوعة.

"الاتصال لغة كلمة مشتقة من الأصل اللاتيني" communis" أي أن الفرد حتى يتصل بآخر فإنه يهدف عادة للوصول إلى تفاهم عام أو وحدة فكر بصدد الاتصال"[2].

هي عملية مشتقة من مصدر "وصل" الذي يعني الصلة وبلوغ الغاية.

وبمعنى أيضا "الإبلاغ، الإيصال، المبادلة والانتقال" [3] أي بمعنى يمكن تقسيم الاتصال إلى قسمين:

أولا: وسيلة أو طريقة لانتقال المعلومات.

ثانيا: إيصال أو إبلاغ أو مبادلة الأفكار والمعارف والمواقف.

أما الاتصال اصطلاحا فهو "عملية يتم عن طريقها إيصال المعلومات أيا كان نوعها من أي عضو أو أكثر بقصد إحداث تغيير" [4] أي هي عملية إرسال أو استقبال رموز أو وسائل سواء كانت شفاهية أو كتابية لفظية أو غير لفظية لنشوء علاقات متعددة من مختلف المواقف بين شخصين أو أكثر.

ومن هذا التعريف يمكن أن نتفق على تعريف واضح للاتصال:

على أنه "عبارة عن عملية إرسال أو استقبال رموز أو وسائل سواء كانت شفاهية أو كتابية، لفظية أو لا لفظية باعتبار الاتصال أساس التفاعل الاجتماعي الذي يؤدي إلى نشوء علاقات متنوعة أو متعددة من مختلف المواقف سواء كان ذلك بين شخصين أو أكث"[5]

فمنذ القدم كان الإنسان يسعى ولا يزال يدعو إلى معرفة كل ما يحدث لذلك استعمل شتى الوسائل التي توصله إلى المعرفة.

1- أحمد محمد موسى، "المدخل إلى الاتصال الجمهوري"، مكتبة زهراء الشرق منصورة، مصر، ص 9.

2- عبد الكريم درويش، "أصل الإدارة العلمية"، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، القاهرة، 1986، ص 463.

3- نبيل غطاس وآخرون، "قاموس الإدارة"، مكتبة لبنان، بيروت، 1981، ص1.

4-إبراهيم عب العزيز،"الإدارة العلمية، العملية الإدارية" مصر، الإسكندرية، 1993،ص 286.

5- عبد الرحمان عري، "عالم الاتصال"، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائرية، 1992، ص 27.

I.1-2 - أنواع الاتصال:

لقد اتضح لنا من خلال التعاريف السابقة للاتصال على انه شامل وهادف وله أهمية كبيرة في التأثير على المستقبلين ولقد قسمه الباحثون إلى عدة أنواع نذكرها :

I.1-2-1 الاتصال الذاتي:

"هو الاتصال الذي يتم بين الفرد وذاته ولا يحتاج إلى شخصين لتتم عملية الاتصال"[1] في هذا النوع يتحدث الفرد ويتكلم مع نفسه يفكر بمجموعة من الأفكار بصوت عال ويضحك ويصل فيها لدرجة يعاقب نفسه ويلومها بالبكاء أو السرور بحيث يكلم نفسه أو يجعل من نفسه إنسانا آخر يخاطبه ويحاوره.

I.1-2-2 الاتصال الشخصي:

"هو الاتصال الذي يتم بين مرسل ومستقبل أو مرسل أو مستقبلين ومستقبلين وجها لوجه دون استخدام وسائل الاتصال"[2].

وفي هذا النوع يتحدث شخص مع مستمع أو شخص مع مستمعين أو شخصين مع مستمعين ويعتبر الاتصال الشخصي من أقوى أنواع الاتصال تأثيرا وإقناعا.

I.1-2-3 الاتصال التنظيمي:

"هو الاتصال الإنساني المنطوق أو المكتوب الذي يتم داخل المؤسسة على مستوى الفردي والجماعي ويساهم في تطوير أساليب العمل وتقوية العلاقات الاجتماعية بين أفراد أي مؤسسة قد يكون الاتصال رسميا أو غير رسمي وقد يكون هابطا أو صاعدا أو أفقيا"[3].

هذا النوع من الاتصال يتم من طرف الشخص المسؤول داخل أي مؤسسة أو إدارة أو عن طريق الاتصال الشفهي(المنطوق) أو الكتابي يوجهه للفرد أو الجماعة لكي يكون هذا الاتصال أكثر تنظيما وسهلا ويقوي العلاقات الاجتماعية بين أفراد أي مؤسسة وقد يكون الاتصال رسميا أو مكتوب قد يكون غير رسمي أي شفهي وقد يكون أفقيا بإرسال المعلومات بين مختلف زملاء العمل الذين يشتغلون نفس المراكز و مناصب العمل في المؤسسة .

1- فضيل دليو، "الاتصال مفاهيمه ونظرياته"، دار الفجر للنشر والتوزيع، 2003، ص 21

2- المرجع نفسه، ص21.

3- المرجع نفسه، ص 21.

I.1-2-4 الاتصال الجماهيري:

"الاتصال الجماهيري هو اتصال منظم ومدروس يقوم على إرسال رسائل علمية صادرة عن مؤسسة للاتصال الجماهيري عبر وسيله اتصال جماهيرية سمعية أو بصرية أو سمعية بصرية إلى جمهور عريض"[1].

هذا النوع من الاتصال موجه إلى جمهور عريض من الناس بقصد التأثير على معلوماتهم أو اتجاهاتهم أو سلوكاتهم بجميع الوسائل التي تؤثر فيهم سواء عن طريق السمع أو البصر بوسائل سمعبصرية كالإذاعة، التلفزيون، الصحافة، السينما، المجلات، الكتب، ولافتات الأعلام بحيث يوجد تفاوت بين هذه الوسائل من حيث كبر حجم جمهورها وتأثيرها في الأفراد.

" وللاتصال الجماهيري جانبان يتعلق الجانب الأول بوسائله الفنية والجانب الثاني بالجماهير "[2]

الأول يتعلق بوسائله الفنية من إذاعة وتسجيل وعرض سينمائي وصحف ومجلات وكتب.

الثاني يتعلق بالجماهير يجب أن تكون كبيرة وأن تتجه نحوها هذه الوسائل دون تفرقة.

الوسائل الفنية تعني في معناها الواسع جميع الوسائل التي تنقل إلى الجماهير وما يجري حولهم وقد أصبح لهذا الاتصال قوة تزداد عاما بعد عام

I-1-2-5 الاتصال بين الثقافات:

تتم عملية التفاهم بين الشعوب و المجتمعات من أجل تبادل الثقافات وعليه " يتم بين أعضاء ثقافات مختلفة بغية التفاهم والتثاقف"[3].

غالبا ما يكون هذا الاتصال عن طريق قنوات فردية وجماعية منظمة أو غير منظمة مثل السياح والسفراء، الصحف، الإذاعات، التلفاز، ويجري هذا الاتصال لتبادل الثقافات بين أعضاء مختلفة .

I-1-2-6 الاتصال الجمعي:

"الذي يتحدث فيه المتصل إلى الأفراد كمجموعة وليس إلى كل فرد من المجموعة أو الاتصال بين العبد وخالقه والعكس" [4].

1- فضيل دليو، مرجع سابق، ص 21.

2 - أحمد محمد موسى، مرجع سابق،ص ص 21.

3- فضيل دليو، مرجع سابق، ص 21.

4- المرجع نفسه، ص 21.

تعني به مخاطبة الفرد إلى مجموعة من الأفراد وليس كل فرد لوحده من هذه المجموعة وتكون مخاطبة الخالق لعبده مثل الآيات القرآنية فهي موجهة لكل أفراد الناس وليس لكل فرد وحده.

I.1-3- هيكل الاتصال:

يتكون كل نسق من عدة وحدات ومستويات مختلفة، وهذه الوحدات والمستويات هي التي تشكل هيكل المنظمة أو النظام الإداري الذي يحدد بصفة رسمية مكانة ودور كل فرد في المنظمة أو داخل المؤسسة، لا يمكن فصل الهيكل التنظيمي لأنه يحدد الأدوار التنظيمية التي تربط كل فرد بمنصب عمله.

وهذه العملية هي التي تميز السلوك التنظيمي عن باقي أنواع السلوكات التي تكون عن خارج النطاق التنظيمي.

فوجود هيكل اتصالي أمر ضروري لتحقيق الأهداف المنشودة بحيث يتم الاتصال من الأعلى إلى الأسفل، ومن الأسفل إلى الأعلى، أو الاتصال الأفقي، كما يمكن ربط الاتصال اللارسمي الذي ينشأ في المنظمات الرسمية نفسها.

I-1-3-1الاتصال من أعلى إلى أسفل:

"يتم إيصال الرؤساء والمسؤولين بمرؤوسيهم بصفة رسمية من أعلى إلى أسفل وذلك حسب السلم الإداري" [1]

الاتصال بين رئيس المؤسسة الإدارية والرؤساء والمسؤولين يكون بصفة رسمية وبإعطاء الأوامر والتعليمات الخاصة والمرتبطة بالعمل بحيث هذا الاتصال لا يقتصر عند هذا الحد بل يتعداه إلى تقديم المعلومات الكافية المرتبطة بالأداء وتصحيح الأخطاء إلى جانب تقديم المعلومات التي تنمي الدوافع الداخلية وتحقق الرضا في العمل وبين الرؤساء والمسؤولين بمرؤوسيهم.

I-1-3-2- الاتصال من أسفل إلى أعلى:

" إذا كان الاتصال من أعلى إلى أسفل يقتصر في أغلب المؤسسات على إعطاء الأوامر والتعليمات فإن الاتصال من أسفل إلى أعلى يكاد يقتصر في هذه المؤسسات على الاعترافات والتقارير العامة أو الطلبات"[2]

ويمكن تلخيص أنماط الاتصال من أسفل إلى أعلى كما يلي:

تقديم تقارير عن الأداء وظروف العمل

1- عبد الرحمان عزي، "عالم الاتصال"، مرجع سابق، ص 20-21.

2- المرجع نفسه، ص 23.

تقديم اعتراضات عن المشاكل الشخصية التي يعاني منها الفرد.

تقديم تقارير ايجابية أو سلبية عن الآخرين.

طلب توضيحات واستفسارات عن بعض النقاط الغامضة داخل المؤسسة أو في أداء عمل ما.

فالاتصال من أسفل إلى أعلى قليلا وصعبا عكس الاتصال من أعلى إلى أسفل كثيرا ومقتصر على إصدار الأوامر والمعلومات.

I-1-3-3 الاتصال الأفقي:

"يتم الاتصال الأفقي بإرسال المعلومات وتبادلها بين مختلف زملاء العمل الذي يشتغلون المراكز نفسها في مناصب العمل التابعة للنظام الإداري الرسمي"[1]

الاتصال الرسمي وسيلة هامة لتحقيق التنسيق بين مختلف الأقسام الإدارية وغيرها التي تقع في المستوى التنظيمي لأن الاتصال الأفقي يؤدي إلى نشوء علاقات صداقة قوية بين زملاء العمل تمتد غالبا إلى خارج المنظمة.

" ويرى "هنري فايول" ضرورة تشجيع الاتصال الأفقي المباشر كوسيلة لتحقيق الإدارة الفعالة والاتصالات الإنسانية السليمة لكن مع مراعات شرطين"[2]هما:

أ -حصول الموظف على إذن رئيسه قبل إعطاء أي معلومات لجهة أخرى ويمكن ضبط هذه العملية بوضع سياسة لتحديد أنواع الاتصالات وتبادلها تبادل مباشر على المستوى الأفقي

ب -ضرورة إعلام الموظف لرئيسه بأهم نتائج الاتصالات الأفقية

هذا الرأي يرى أن هذا الاتصال هو وسيلة لتحقيق الإدارة الفعالة لا تبادل المعلومات بين زملاء العمل تحقق هذه الفعالية شرط مراعاة هذين الشرطين

I-1-3-4- الاتصال اللارسمي:

الاتصال اللارسمي مصدر الشائعات والأخبار المستورة والمعلومات المشوهة مما يترك آثارا سلبية على الآراء وعلى العلاقات الإنسانية في المنظمة.

"فالاتصال اللارسمي له خصائص ومميزات يلخصها "كاتزو" و "كاهن" كما يلي"[3]:

أ -الاتصال اللارسمي تعبير تلقائي وعفوي عن عدة مشاكل وقضايا.

ب عندما تلجأ الإدارة إلى مراقبة المعلومات فإن الاتصال اللارسمي يقدم معلومات أوفى وأكثر تفصيلا.

1- عبد الرحمان عزي، مرجع سابق، ص 25.

2- المرجع نفسه،ص 25.

3- المرجع نفسه، ص 25.

ج –يمتاز الاتصال اللارسمي عن الاتصال الرسمي بسرعة وسهولة في الانتشار هذا النوع من الاتصال هو تعبير يؤدي إلى إشباع نفسي داخلي عكس الاتصال الرسمي وفيه يتم نشر الخبر قبل بثه في قنوات الاتصال الرسمي بحيث لا تخضع هذه الأخبار لأي تنظيم رسمي أو لأي رقابة بل تنتقل عبر خطوط ومستويات التنظيم الرسمي دون قيود فهي تنتقل من أعلى إلى أسفل أو من أسفل إلى أعلى أو أفقيا دون أي حاجز.

I.1-4- الفرق بين الإعلام والاتصال:

يوجد تداخل كبير بين الإعلام والاتصال لذلك يجب الفصل بين كل منهما وإيضاح الفرق بينهما فلكل من الاتصال والإعلام خصائص تميز كل واحد منها عن الآخر.

فالإعلام يتوجه من طرف واحد فقط ألا وهو المرسل بينما الاتصال نجد فيه المرسل والمستقبل والاستجابة.

"الإعلام لا يشمل العلاقة القائمة بين الأشخاص والأحداث بينما الاتصال هو العلاقة القائمة بين الأشخاص والأحداث"[1].

ومن خلال هذا نلاحظ أن الإعلام يذهب إلى اتجاه واحد وهو(المرسل إلى المستقبل) على عكس الاتصال يذهب في عدة اتجاهات بحيث المرسل يصبح مستقبل وهذا الأخير يتحول إلى مرسل مما ينتج التفاعل بينهما وهذا ما يسمى بعنصر رجع المدى أي الاستجابة نجد في هذا العنصر المعاني والأفكار والرسائل تتبادل بين العارفين (المرسل والمستقبل واستجابة) .

1- فضيل دليو، مرجع سابق، ص19 .

I-2 – المبحث الثاني: وظائف العملية الاتصالية:

I–2–1: مقومات وشروط العملية الاتصالية:

I–2–1–1 المرسل (المصدر):

"يعتبر المرسل أو المصدر من مقومات العملية الاتصالية بحيث يبعث بمجموعة أفكار أو أخبار قصد إثارة سلوك معني لدى الطرف الآخر وقد يكون شخصا عاديا أو معنويا مثل المؤسسة" [1]

فالمرسل هو أهم عنصر في العملية الاتصالية وهو مجموع المعلومات التي تؤثر في السلوك لدى المستمع أو المستجيب.

المرسل نقطة انطلاق للعملية الاتصالية، أي هو مصدر المعلومات بين المرسل والمستقبل والذي بدوره يقوم برد الفعل ما يسمى برجع الصدى فقد يكون المرسل فردا يوجه المعلومات أو الأخبار إما شفويا أو كتابيا أو بواسطة إشارات أو منشآت إعلامية كمحطة إعلامية أو تلفازية أو صحيفة.....الخ.

I–2–1–2 الرسالة:

هي "المعلومات أو الآراء أو الأفكار أو الاتجاهات التي يرغب المتصل إيصالها إلى المستقبل عبر الرموز" [2]

تنقل هذه الأخبار والمعلومات والآراء عبر رموز وهذه الرموز قد تكون صوتية مثل الكلام أو الموسيقى أو صورية مثل الكتابة والتصوير أو حركية مثل الإشارات أو خليطا مكونا من أكثر من شخص وهناك ثلاثة شروط في إعداد الرسالة لضمان استجابة المستقبل لها وهذه الشروط هي:

أ– ينبغي تصميم الرسالة بحيث تجذب انتباه المستقبل لان من الصعب نجاح عملية الاتصال إذا كان المستقبل غير منتبه إلى الرسالة.

ب– ينبغي أن يضوع المرسل رسالته في صياغة تناسب المستقبل.

ج– "ينبغي أن تشير الرسالة في المستقبل شعورا بحاجته إلى موضوع الرسالة "[3]

1– صلاح الدين محمد عبد الباقي، "السلوك الفعال في المنظمات"، دار الجامعية الجديدة للنشر مصر،الإسكندرية، 2002، ص 259.

2– مصطفى حجازي، "الاتصال الفعال في العلاقات الانسانية والإدارة"، دار القليعة، لبنان بيروت، ط 1 1982، ص 27.

3– أحمد محمد موسى، مرجع سابق، ص 331.

فلكي تحقق عملية الاتصال نجاحا لابد أن يراعي المرسل جملة من العناصر لضمان انتباه المستقبل للرسالة وهذه العناصر هي:

- مدى حاجة المستقبل لموضوع الرسالة.
- صياغة الرسالة بحيث تحتوي على مثيرات تضمن استمرار انتباه المستقبل و تشوقه لمتابعة الرسالة
- اختيار المكان المناسب لاستقبال الرسالة
- اختيار الوقت والفترة المناسبة لاستقبال الرسالة.

أما فيما يخص في كيفية صياغة الرسالة باستعمال المرسل للرسائل والرموز التي يفهمها المستقبل فإذا تصورنا شخصين يتحدثان بلغتين مختلفتين فإنهما لا يستطيعان التفاهم عن طريق الكلام والكتابة لعجز كل منهما عن الربط بين الألفاظ لتي يسمعها وكذلك معانيها.

I-2-1-3- المستقبل:

"يفهم المستقبل الرسالة عن طريق الربط بين الرمز ومعناه وهذه الخطوة تمثل عملية ترجمة الرموز"[1] أي أن المستقبل يفهم الرسالة في ضوء خبراته السابقة وكلما تشابهت خبراته مع خبرات المرسل المتصلة بموضوع الرسالة ازداد فهمه لها وعلى المرسل أن يراعي بدقة مدى التجاوب والتوافق بينه وبين المستقبل حتى تتحقق المشاركة المطلوبة لأن المستقبل هو الشخص الذي يستقبل الرسالة من المرسل من خلال الحواس المختلفة مثل السمع والبصر واللمس...الخ يختار وينظم المعلومات ويعطي لها تقسيما ومعانيا ودلالات ولا شك أن عملية الاستقبال وتفسيرها تتأثر هي الأخرى بشخصية المرسل إليه وأسلوب إدراكه ودوافعه وقدراته وأهدافه.

I-2-1-4- الوسيلة (القناة):

"على المرسل أن يختار الوسيلة الأكثر تعبيرا وتأثيرا أو فعالية على المستقبل [2] فالوسائل الخاصة بالاتصال عديدة فمنها الشفهي كالمقابلات الشخصية والاجتماعات واللجان التلفزيونية والندوات المحادثات الشخصية والمؤثرات، وهناك الاتصالات المكتوبة كالخطابات والمذكرات.....الخ.

ومن بين الوسائل التي سيطرت على عملية الاتصال نظرا لسرعتها ودقتها وضمانها الوصول السليم للمعلومات هو الإعلام الآلي.

1- أحمد محمد موسى ، مرجع سابق، ص ص 331-332.

2- صلاح الدين محمد عبد الباقي، مرجع سباق، ص 259.

I-2-1-5- الترميز:

"هي عملية وضع محتويات الرسالة بشكل تمكن المستقبل من فهمها وإدراك المعنى المرغوب إيصاله ومحاولة تدقيق المفهوم العام لهذه المعلومات" [1]. معرفة المستقبل للرسالة وما تحتويه عن طريق الترميز لها باستعمال المرسل لثلاثة أنواع من الرموز "لغات، رسوم، أفعال" وهذه الرموز تساعد المستقبل على فهم مضمون الرسالة وإخراجها من الغموض الذي يمكن أن تقع فيه.

I-2-1-6- الرسالة الإعلامية:

"تتمثل الرسالة الإعلامية في الموضوع الذي يريد المرسل إيصاله إلى المستقبل [2] أي المعلومات والأوامر التي يتلقاها المرسل إليه من طرف المرسل وهذا بعدة وسائل كالهاتف أو التعبير الحركي (كالإشارات) أو الرسالة المكتوبة (كالفاكس).

وتتعلق الرسالة الإعلامية بالرسالة التعليمية التربوية التي يراد من خلالها تعديل سلوك الأشخاص وتوجيههم وإدماجهم في المجتمع.

"عرف الدكتور محمد وطاس الرسالة التعليمية بأنها مجموعة من خبرات والمعلومات والمهارات المختلفة والحقائق العلمية والقيم الإنسانية التي يريد بإبلاغها إلى غيره من أفراد مجتمه لتتم الفائدة"[3]أي مجموعة التجارب والأخبار التي يراد منها تغيير السلوك والقيم الإنسانية لتتم الفائدة".

ويتم "نقل الرسالة الإعلامية على شكلين مختلفين:فالأول فيه نقل المعلومات والمعاني والأفكار على شكل رموز صوتية وجها لوجه وبطريقة مباشرة أما الثاني فيتم عن طريق نقل الرسالة كتابيا"[4].

تنقل المعلومات والميزات والأفكار عن طريق الرموز الصوتية وهذا مباشرة أي وجها لوجه بين المرسل والمستقبل أما بالكلام أو اللغة أو... وإما بالكتابة كالرسالة والرسوم وغيرها.

ويوجد ثلاثة شروط لتحقيق الرسالة الإعلامية هي:

أ)- يجب أن تجذب الرسالة انتباه المرسل.

ب)- أن تعتبر الرسالة عن خبرات مشتركة بين المرسل والمستقبل.

1- صلاح الدين محمد عبد الباقي، مرجع سابق، ص 259.

2- محمد وطاس ،أهمية الرسائل الإعلامية في التعليم ،المؤسسة الوطنية للكتب، 1988،ص 41.

3- المرجع نفسه، ص 41.

4- جلال عبد الوهاب،" العلاقات الإنسانية والإعلام" ، منشورات ذات السلاسل، الكويت، 1984، ص 204.

ج)- أن تعطى الرسالة أحسن طريق لإشباع حاجات الفرد أو الأفراد لمواقفها الجماعية"[1]ولتحقيق الرسالة الإعلامية أغراضها وأهدافها ينبغي أن تراعي هذه الشروط لتكون العلاقة بين المرسل ومستقبل الرسالة أكثر وضوحا وسهلة الاستقبال عند الأفراد.

I-2-1-7- رجع الصدى:

"رجع الصدى هي ترجمة للكلمة الإنجليزية "Feed Back" تعني كذلك إرجاع الأثر أو التغذية العكسية وتظهر نتيجة التفاعل أو الأثر المستقبل بالرسالة الإعلامية وتعتبر هذه الرسالة استجابة جديدة يستقبلها المرسل وبالتالي يتحول إلى مستقبل" [2].وهنا نستنتج أن المرسل يصبح مستقبل عندما يتلقى رسالة جوابية من طرف المرسل ورجع الصدى أو إرجاع الأثر أهمية بالغة في تكوين شخصية الطفل وهذا يعود إلى المحادثة الهادفة.

الطفل يتعلم كيفية تعديل مفاهيمه واختيار الألفاظ المناسبة وكيف ومتى يتحدث وكيفية الاستماع إلى الآخرين وكيف يكون أسلوبا منطقيا ...الخ.

I-2-2- شروط العملية الاتصالية:

يعتبر الاتصال عملية تبادل الأفكار والأحاسيس والخبرة بين المرسل والمستقبل وان تكون عناصر العملية الاتصالية عاملة ومترابطة فيما بينها فقد "وضعت شروط يجب أن تتوفر حتى تنجح العملية الاتصالية في تأدية الرسالة الإعلامية"[3].

- أن يكون موضوع الاتصال دقيقا واضحا وعند مستوى الفهم فإذا كانت رسالة المرسل غامضة فلا يحدث تفاعل بينه وبين المستقبل.
- أن تكون كمية المعلومات في القدر المناسب.
- وأن يكون الاتصال في اختصاص طرفي الاتصال.
- وأن تكون في الوقت المناسب حتى يكمن اتخاذ قرارات وإجراءات مناسبة.
- اختيار الوسيلة للأسلوب المناسب للاتصال.

هذه الشروط وضعها الدكتور "عبد الوهاب جلال" وهي غير كافية في نجاح العملية الاتصالية لأنه من اجل إجراء العملية الاتصالية يجب أن تتوفر شروط أخرى وهي على النحو التالي:

1- محمد وطاس، مرجع سابق، ص 42.

2- أحمد أبو هلال، "عملية التدريس النظم المختلفة المستخدمة في تحليل الأخلقي والتلميذ داخل عرف الصحف" الأردن، 1979، ص 23.

- جلال عبد الوهاب، مرجع سابق، ص 3.208

" تستدعي وجود طرفي الاتصال"[1] أي مرسل ومستقبل فالأول هو الذي يرسل المعلومات ويحاول التأثير على الآخر والمستقبل هو الذي يتلقى هذه المعلومات ثم يبدي رده أي فعله بقبول المعلومة أو رفضها أو الوقوف محايدا اتجاهها.

"ويتطلب وجود موضوع ينشئ العلاقة بين الطرفين" [2] فالموضوع هنا يقصد به الفكرة التي يريد المرسل نقلها إلى الطرف الآخر.

"يفرض وجود قناة اتصال طبيعية أو تقنية توصل الخبر أو المعلومة" [3] لأن القناة متعددة الأشكال والأنواع فمنها الشخصية التي تعتمد على الأفراد ومنها التقنية التي تعتمد على وسائل الاتصال الأخرى.

"ضرورة وجود بيئة اتصال ملائمة" [4] وهي كل العناصر الملائمة مثل العوامل الخاصة بتصميم الرسالة وظروف العمل وغيرها ويجب أن تكون هذه البيئة خالية من التشويش الذي يحول دون حدوث عملية الاتصال أو التشويش على المعاني والأفكار ونقل المعلومات وكذلك يجب أن تكون بيئة الاتصال خالية من المعوقات التي تعوق الاتصال.

ومن أجل تحقيق الاتصال الجيد وإقامة علاقات جيدة مع الآخرين هناك

" شروط ومهارات تحقق الاتصال الجيد هي:

-انتباه المرسل أثناء إقامته للعملية الاتصالية

-عند إلقاء أو توجيه الرسالة الإعلامية من طرف المرسل يجب على المستقبل ألا يكتفي بالاستماع فقط إلى ما يقال له

-الفهم الدقيق لما يفكر فيه الآخرون وما يشعرون به

-يجب على المستقبل أن يظهر ويعلم المرسل بأنه فهم ما يريد إيصاله له" [5]

الاتصال الجيد هو محور العملية الاتصالية وحتى يتحقق الاتصال الجيد يجب مراعاة هذه الشروط وعلى المستقبل(المسمع) ألا يكتفي بالاستماع بل عليه أن يلاحظ ما يريد قوله بواسطة الحركات التي يقوم بها كالتعبير بالوجه وحركات اليد والرجل...الخ.

1- أحمد ماهر، "كيف ترفع مهاراتك الإدارية في الاتصال"، الدار الجامعية، مصر، الإسكندرية، 2000 ص 40.

2- المرجع نفسه، ص 40.

3- المرجع نفسه، ص 40.

4- المرجع نفسه، ص 40.

5- عبد الرحمان عزي، مرجع سابق، ص 28.

وإذا كان الاتصال الجيد وهو محور العملية الاتصالية فإن التبليغ هو محور الإرسال أثناء عملية الاتصال.

"فالتبليغ الجيد يحتوي على عدة مهارات تتمثل في الحضور والفهم والاحترام"[1]

ويقصد بالحضور هو التبليغ أو إبلاغ الطرف الآخر بأنك تستمع له أمام الفهم فهو إعلام الطرف الآخر بأنك تفهم مشاعره وسلوكه وأحاسيسه والاحترام هو مبدأ هذه المهارة وهو أن تبين للطرف الآخر بأنك تحترمه وذلك عن طريق الاتصال وتكوين علاقات معه.

I.2-2-1: وسائل الاتصال:

وسائل الاتصال كثيرة ومتعددة منها الشفوية ومنها الكتابية ومنها السمعية البصرية.

I-2-2-1-1- الاتصال الشفوي:

"يعتبر الاتصال الشفوي من أقدم وأنجح وسائل الاتصال وهي أولها وأسبقها ظهورا وأقربها إلى النفس"[2] حيث يتم هذا الاتصال عن طريق تبادل المعلومات بأقصر الطرق وأيسرها وله عدة مزايا أهمها أنه لا يتطلب وقتا كبيرا، انه يحتاج إلى صراحة كبيرة وكذلك وجود شكل من أشكال المحبة بين أطراف الاتصال وذلك باستخدام كلمات توحي إلى المحبة واحترام حتى يصل إلى هدفه المنشود بصفة ناجحة ويتم هذا النوع من الاتصال عن طريق الاجتماعات والندوات والمؤتمرات والمكالمات الهاتفية وغيرها.

والاتصال الشفهي هو من أقدم الأدوات التي يستخدمها المديرون للقيام بتنفيذ أعمالهم وهذا يوفر الوقت ويخلق روح الصداقة والتعاون داخل المنشاة وهو يتم دون استخدام أداة وسيطة وعادة ما يكون ذو اتجاهين والمدير أو المسئول يقوم بالتحدث المباشر إلى عماله حتى تكون هناك مناقشة وتحاور بين الأطراف وبالتالي التوصل إلى قرارات سليمة تخدم المصلحتين والمؤسسة على الخصوص ونجد من بين الوسائل الشفهية المقابلات الشخصية والاجتماعية واللجان والتيلفون...الخ.

I-2-2-1-2- الاتصال الكتابي:

و"هو الذي يجعل من المستطاع نقل نفس المعلومات بالضبط إلى عدد كبير من الأفراد مع إمكانية الرجوع إليها في المستقبل" [3] بحيث يكون هناك شرح وتفصيل لكل المعلومات

1- عبد الرحمان عزي، مرجع سابق، ص 28.

2 - محمد فهمي العطروزي ، "العلاقات الإدارية في المؤسسات العامة وشركات" علم كتب،مصر، القاهرة 1974،ص28.

3- شعان فرج ، الاتصالات الإدارية"،دار السامة للنشر و التوزيع،ط 1،الأردن، عمان،2009، ص ص 166-167.

والبيانات الموجودة حتى يستطيع المستقبل فهمها وهذا النوع من الاتصال لا يمكن إيصاله بفعالية الا عن طريق الكتابة ومن بين الرسائل المكتوبة نجد التقارير، المذكرات، الخطابات، النشرات الدورية، ملصقات الحائط، الجرائد الداخلية، الصور والأفلام، المجلة، الكتيبات، التلكس الفاكس...

فالاتصال الكتابي يتم عن طريق إيصال الرسالة الإعلامية إلى المستقبل بصورة مكتوبة.

I-2-2-1-3- الوسائل السمعية البصرية:

لقد ظهرت هذه الوسائل بشكل كبير في العصر الحديث مع ظهور التكنولوجيا الحديثة مثل هذه الوسائل نجدها في الدول المتقدمة وراجع إلى أنها تتطلب إمكانيات كبيرة لذلك سميت بالوسائل العصرية" [1]

حيث تعتمد هذه الوسائل على أن يكون المتلقي في الدرجة الأولى موجودا ومستعدا لتلقي المعلومات من هذه الوسائل وفي هذه الحالة فهي تعتمد على حاستي السمع والبصر لأن مثل هذه الوسائل تتطلب الملاحظة والمشاهدة والاستماع ومن هذه الوسائل نجد النشرة التلفزيونية أي التلفاز، الوسائل عبر مكبرات الصورة ، أفلام الفيديو، المكالمات الهاتفية، التمثيليات، الصورة الفوتوغرافية، الرسومات، التسجيلات، المعارض، المتاحف...الخ.

I.2-3- وظائف العملية الاتصالية:

يسعى الفرد من خلال عملية الاتصال إلى تحقيق مجموعة من الأهداف حيث يتمثل الهدف الحقيقي للاتصال في نقل المعنى ويشتغل الفرد طوال حياته في محاولة فهم الآخرين وتتأثر طبيعة الإنسان في مختلف اتجاهاته التي يكونها والآراء التي يعبر عنها. ووظائف العملية الاتصالية كثيرة ومختلفة نجد:

I-2-3-1- وظيفة إخبارية إعلامية:

" للأخبار فائدة محققة للطبقة الحاكمة لأنها تعطيها معلومات مفيدة لزيادة نفوذها وتقويته والكشف عن المنحرفين والتأثير على الرأي العام عن طريق المراقبة السيطرة واضفاف الشرعية على السلطة ولكنها قد تهدد الطبقة الحاكمة عندما تظهر نواحي الضعف وتظهر الأحوال الحقيقية التي قد سيهم الأعداد في نشرها"[2].

إن وسائل الاتصال تعمل على تحذير المجتمع من الأخطار الطبيعية مثل الهجوم

---

1 – زكي محمود هاشم ، " الاتجاهات الحديثة في إدارة الأفراد والعلاقات الإنسانية"، التأثر ذات السلاسل للطباعة والتوزيع، ط2، ص 468.

2- عبد الرحمان عزي، مرجع سابق، ص 11

أو الحرب أو الوباء وتنقل معلومات نفعية كالأخبار الاقتصادية والجوية والتنموية كما تعطي الفرد أخبار مفيدة وتضفي عليه هيبة واحتراما.

I-2-3-2- وظيفة تثقيفية:

" الاتصال يقوم على التثقيف وتطليع الناس على عادات الأمة وتقاليد الحضارة وطقوسها وأنماط سلوكها مما يهيئ للفرد أساليب التعامل مع الناس والتكيف مع البيئة" [1] فقد ثبت الآن بعد دراسات علم النفس وعلم الآثروبولوجيا وعلم الاجتماع أن التثقيف له أثره الكبير في تشكيل الاتجاهات النفسية والرأي العام وهدف الاتصال هو تزويد الناس بالمعلومات في جميع الحياة من صحية واجتماعية وسياسية وتزويد الناس بأخبار البيئة والمجتمع الذي يعيشون فيه فالهدف الرئيسي هو تزويد الأفراد بالثقافة الجماهيرية التي تساعد على تماسك المجتمع بكافة شرائحه ومؤسساته.

I-2-3-3- وظيفة تربوية:

" الاتصال عملية فيها أخذ وعطاء وردود أفعال وتعلم وتعليم وتهدف إلى تغيير السلوك لدى المتعلم المستهدف" [2] فالتعليم يعني التغير المستمر في سلوك الفرد وذلك بتزويد المتعلم بالخبرات والمواقف والأفكار والعلوم ولتراث من جيل إلى جيل مما يساعد على تواصل الخبرات في المجتمع فالوظيفة التربوية هي وظيفة تعليمية.

I-2-3-4- وظيفة اجتماعية:

"الاتصال عملية تفاعل اجتماعي تقوم بنقل معلومات وتهدف إلى تغير السلوك الإنساني"[3]فالاتصال أداة فعالة في تكوين العلاقات الإنسانية عن طريق تسهيل تبادل المعلومات وهو عامل هام في توحيد الأفكار والاتجاهات والعمل على تغير السلوك الإنساني فالاتصال يساهم في نماء وزيادة التفاعل الاجتماعي فهو عنصر أساسي في عملية التنشئة الاجتماعية.

I-2-3-5- وظيفة فكرية دينية:

" للاتصال دور كبير وفعال في نشر الدعوات والتعاليم الدينية"[4] فالاتصال يساهم في نشر الدين الإسلامي في شتى بقاع الأرض لكونه رسالة عالمية لعل الناس في كل زمان ومكان فالاتصال الفكري والديني ينقل المبادئ والقيم الدينية التي جاء بها الدين الإسلامي.

1- عبد الرحمان عزي ،مرجع سابق، ص 11.

2- المرجع نفسه، ص 11.

3 - المرجع نفسه ، ص11.

4- المرجع نفسه، ص 12

I-2-3-6- وظيفة سياسية:

" يساهم الاتصال السياسي في التثقيف السياسي ويسهل كذلك الاتصال بين الحاكم وشعبه ويوطد العلاقة بينهم" [1]. فالتثقيف السياسي يساهم في تشكيل الرأي العام وفي التفاهم والسلم العالمي عن طريق الدبلوماسية الذكية الواعية.

"إضافة إلى وظائف أخرى كخلق الدوافع والحوار والنقاش" [2] وذلك عن طريق دعم الأنشطة الخاصة بالأفراد والجماعات المتجهة صوب تحقيق الأهداف المتفق عليها والعمل على توفير الحقائق اللازمة وتبادلها لتسيير الاتفاق وتوضيح مختلف وجهات النظر والتأثير في الآخرين وتوجيههم عن طريق نقل الرسالة إلى الطرف الآخر واستقبالها.

I-2-4- صعوبات العملية الاتصالية:

مما سبق يتبين لنا نوع الوسائل والأساليب المختلفة التي تستغل في خدمة العملية الاتصالية لكن هذا لا يعني عدم وجود عوائق وعراقيل تحد من قيام عملية الاتصال.

ولا يتم الاتصال الفعال لمجرد صدور الرسالة من المرسل إلى المستقبل فحسب إنما يتحقق هذا إذا أحدث النتائج التالية:

" أن يستقبل المرسل إليه الرسالة ويفهمها ويفهم المعنى نفسه الذي قصده المرسل" [3] وذلك بأن يستقبل المرسل إليه الرسالة التي تلقاها من المرسل وأن يفهم هذه الرسالة ويفهم معناها الذي قصده المرسل وهنا يتحقق الاتصال الفعال لأنها خطوات هامة في عملية الاتصال الناجح وقد لا تتم إذا ما اعترضتها عوائق تحد من تسيرها أو توقفها تماما.

والاتصال يكون غير فعال إذا وصلت الرسالة إلى المستقبل غير واضحة أو محرفة أو مشوهة والاتصال يكون غير فعال إذا تم في لوقت غير المناسب والمكان غير المناسب.

بحيث "هناك العديد من العوائق والمعوقات التي تعترض عملية الاتصال أهمها اللغة هي من العوائق التي تؤثر في نجاح العملية الاتصالية في التعبير والنطق والألفاظ وعدم وضوح المعاني"[4].

لغة الاتصال هي من المعوقات التي تعرقل العملية الاتصالية فعدم وضوح المعاني في طريقة نطق الألفاظ قد يؤدي إلى اختلاف إدراكها وتعقيد الصياغة عند استخدامها فهي غير مفهومة.

1- عبد الرحمان عزي، مرجع سابق، ص 12.

2- محمد عبد الغني حسن هلال، "مهارات التوعية والإقناع"، مركز التوجيه والتنمية، 1998، ص 12.

3- خيري خليل الجميلي، "الاتصال وأساليبه في خدمة الاجتماعية"، ص 31.

4- أحمد محمد موسى، مرجع سابق، ص ص 314-315-317.

وكذلك من المعوقات في العملية الاتصالية نجد اختلاف البيئة الاجتماعية والقيم والتقاليد فقد يكون الاختلاف في البيئة الاجتماعية وما يترتب على ذلك من اختلاف القيم والعادات والتقاليد أثره في عدم تمام الاتصال بنجاح وعدم إيصال المعلومات بدقة.

ودرجة التفاهم بين المصدر والمستقبل هي من الأمور الهامة في الاتصال الفعال فان لم يكن هناك تفاهم بين طرفي الاتصال تصبح عملية الاتصال أصعب، إضافة إلى عوائق أخرى كعدم الانتباه للاتصال واختلاف التخصص بين المرسل والمستقبل والإدراك المختلف والعوائق النفسية والتعصب للراية واستخدام وسيلة اتصال غير مناسبة.....الخ.

الفصل الثاني

لمحة عن المسرح

- المبحث الأول: نبذة تاريخية عن المسرح.
- المبحث الثاني: الواقعية في المسرح وعند هنريك ابسن.

- 22 -- 1- المبحث الأول: نبذة تاريخية عن المسرح:

- 22 -- 1-1- تعريف المسرح:

"المسرح هو أحد فروع فنون الأداء والتمثيل الذي يجسد أو يترجم قصص أو نصوص أدبية أمام المشاهدين باستخدام مزيج من الكلام والإيماءات...الموسيقى أو الصوت على خشبة المسرح"[1].

إذا المسرح هو شكل من أشكال الفنون الأدبية يؤدى أمام المشاهدين حيث يترجم فيه الممثلون نصا مكتوبا بتجسيده إلى عرض تمثيلي على خشبة المسرح.

وكذلك يعرفه جروة علاوة وهي: "المسرح عبارة عن جهاز إرسال في حالة نوم هذا الجهاز يوجد خلف الستار، وما إن تكشف عنه برفع الستار حتى يبدأ في الإرسال باتجاهنا برسائل عديدة ومتنوعة".[2]

فهو جهاز يحمل الكثير من المعلومات والأخبار والرسائل إذ يعتبر الستار العامل الأساسي للكشف عن هذه الرسائل والمعلومات، فإذا لم يرفع الستار فهو في حالة نوم، إذ أن الجماهير لا تستفيد إلا عند رفع هذا الستار وهنا يبدأ الإرسال، إذ أننا في أثناء العرض وبعد رفع الستار تتلقى مجموعة من الرسائل لها خصوصياتها، وهذه الخصوصيات تخضع لإيقاعات مختلفة حيث أن هذه الرسائل تأتي من الديكور والملابس والإضاءة والمكان المخصص للممثلين وحركاتهم...الخ، وهذه الرسائل بعضها ثابتة وبعضها متحركة، فالثابت مثل الديكور والمتحرك مثل الحوار والحركات والإيماءات...الخ.

فالمسرحية جهاز معلوماتي حقيقي نجد فيها كثافة في الإرشادات وغزارة في المعلومات.

المسرح نوع من أنواع الترفيه يقام في مبنى معد ومحضر لتقديم هذا النوع من الترفيه لقضاء وقت ممتع مع الضحك أو قصة شيقة للهروب من مشقة اليوم.

- 22 -1-2- نشأة المسرح ومذاهبه:

نشأة المسرح:

شهد الإغريق البداية الحقيقية للمسرح، وخاصة في القرنين السادس والخامس قبل الميلاد حيث بلغت الحضارة اليونانية أوج ازدهارها في كل مجال من مجالات الحياة ...في الحرب والفلسفة وسائر الفنون.

1- أحمد زلط، "مدخل إلى علوم المسرح"، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1، 2001، ص 20.

2- مجلة ريبرتوار، المسرح الجزائري، مشورات وزارة الثقافة مديرية الفنون والآداب، صندوق الدعم الإبداعي،العدد-6-2005،7، ص 52.

" وكان المسرح في اليونان القديمة مرتبطا أشد الارتباط بالعبادات الدينية متداخلا أشد التداخل مع المشاعر والعبادات الدينية المختلفة وكانت المسرحية تمثل جزءا هاما من الاحتفالات الدينية الرسمية"[1]

عند اليونان نشأ المسرح نشأة دينية المتعلقة بالعبادة والطقوس الدينية التي كان يقوم بها المجتمع في مناسبات معينة وأهمها احتفالات الإله ديونيزيوس رب الخصب والنماء وإله الخمر... وفي هذه الاحتفالات كان اليونانيون يجتمعون لكي يحتفلوا بعيد قطف العنب ويطوفون بشوارع المدن وأنحاء الريف وهم يمرحون ويرقصون ويرتجلون الأناشيد ويتغنون للإله ديونيزيس بوصفه إله الخمر، ويقدمون له القرابين ويعاهدونه على الولاء والحب حتى تحل فيهم روح ديونيزيوس، وهذا ما حدثنا عنه أرسطو في كتابة الشعر "الذي نشأ من المظاهر المتعددة لاحتفالات ديونيزوس.

"ويحدثنا أرسطو عن نشأة المسرحية اليونانية فيقول: لقد نشأت كل من المأساة والملهاة بطريقة فجة ومن غير خطة مرسومة أو فكرة مدروسة، الأولى من قادة أغاني الدثرامب والثانية من أولئك الذين يقومون بقيادة الأناشيد المذكورة."[2]

والمأساة هي من أغاني الدثرامب وهي نوع من الإنشاء الذي كان يقوم به المحتفلون في أعياد الإله ديونيزيوس وهذه الكلمة تعني النظم ذو المقطعين أو الإنشاد الذي يتخذ له توفيقا خاصا لأن هذه الكلمة ذات مقطعين وديو تعني اثنين،وثرامبيوس تعني الضرب التوقيعي.

أما الملهاة فهي نوع آخر من الإنشاء فهو ذلك الشعر الذي كان يلقيه أي منشد فوق منصة، وهو واقف في مساحة خالية وسط جمهور وهذا النوع يختلف عن المأساة لأن المنشدين يستمدون أناشيد من أشعار الملاحم اليونانية.

وكما هو معروف أنه لا يعرف أحد متى كتبت أول مسرحية تحديدا وترجع البداية الحقيقية لنشأة المسرح إلى تاريخ أول مسرحية ممثلة سجلت أصولها كما يرجع إليها أيضا اسم أقدم رجل في تاريخ المسرح وهو الشاعر الممثل اليوناني "تيسبيس" الذي يعد بحق أول ممل في أول مسابقة تراجيدية.

"ويقول بعض النقاد والدارسين أن تيسبيس كان يعرض أشعاره على عربة في الطرقات ولذلك أصبح رمزا للمتجولين" [3].

1- سمير سرحان، "دراسات في الأدب المسرحي" ، هلا للنشر والتوزيع، ط1، 2006، ص، ص19-20.

2- المرجع نفسه، ص 20.

3- سمير سرحان، مرجع سابق، ص 24.

ولقد تعددت الآراء حول تيسبيس متهم من يرى أنه رمزا للممثلين الجوالين ومنهم من أبطل هذا الرأي بإعطائه الأدلة العلمية القاطعة، وذلك أن تيسبيس الممثل كان يقف على منضدة ليكون في مستوى الكورس والمنشدين والكورس هو العنصر الرئيسي للعرض المسرحي في زمن تيسبيس فهو أول خطوة لإنشاء خشبة المسرح، حيث كان في تمثيله يطلي وجهه بماكياج ليخفي معالم وجهه تماما، ثم اخترع القناع فاستغنى عن الماكياج وذلك لتقمص شخصيات متعددة، لأن القناع كان شيئا موروثا عن رقص الطقوس الدينية البدائية " وأكبر كتاب المسرح إن لم يكونوا آباء المسرح الحقيقيين الذين لا آباء قبلهم "أسخيلوس" و"يوربيدس" و" أريستوفنس".[1]

وفي بداية الأمر كان كل شاعر من شعراء المأساة يؤلف مسرحياته الثلاث من موضوع واحد مترابط... ولعه كان يعالج بطلا أو عائلة واحدة في المسرحيات ومن هنا نشأت الثلاثيات المسرحية المعروفة مثل ثلاثيات اسخيلوس، ولم تكن هذه المسرحيات تمثل إلا في حفلة واحدة فقط في مدينة أثينا، إلا إذا صدر قرار خاص بإعادة تمثيلها بعد وفاة الشاعر مثلما حدث في بعض مآسي ايخيلوس.

ويمكن القول إن تاريخ المسرح اليوناني الحقيقي وربما تاريخ المسرح العالمي بأسره بدأ بدايته الحقيقية مع هذا الشاعر المسرحي العظيم اسخيلوس.

"أما عند أرستوفنس فقد جعل من المسرح سوطا قويا لمهاجمة الحماقات السياسية والاجتماعية وأصبحت لا تختلف عن العروض الفكاهة الساخرة المعاصرة "[2].

فأستوفنس لم يكن منشغلا بتوافه الأمور ولا راغبا في توفير التسلية للجمهور بقدر ما كان يسعى إلى نشر وإشاعة أفكاره وتجاربه وغايته في ذلك سياسية واجتماعية.

"وإذا تطرقنا إلى غياب المسرح العربي فهي مسألة معقدة إلى حد كبير على الرغم من التأثير الكبير الذي مارسه التفكير الإغريقي على العالم العربي مع العلم أن المسلمين هم الذين نقلوا الإرث الإغريقي في القرون الوسطى إلى أوروبا بفضل ترجماتهم لأفلاطون وأرسطو من اللاتينية"[3].

في حقيقة الأمر لا يوجد في الدين الإسلامي تمثيل طقسي يمكن مقارنته بالاحتفالات الشعائرية الإغريقية القديمة، ولا يمكن أن يولد من الطقس فقط في أي مكان آخر، إن الشكل الإسلامي الوحيد ولد في القرن السابع إيران من قبل الشيعة، ولا تزال تمارس في البلاد العربية

1- أحمد زلط، مرجع سابق، ص 10.

2- المرجع نفسه، ص 11.

3-المرجع نفسه،ص12.

والإسلامية جمعاء مثلما توجد في إيران بمثابة مسرح فعال للغاية وهو المسرح الإسلامي الوحيد ويسمى التعزية، إن هذا المسرح يتأسس موت أوائل الشهداء الإسلام ويمثل من قبل أناس القرية لسكانها في وقت محدد من أوقات السنة، ولقد منع هذا المسرح في إيران مثلما منع في أغلب البلدان العربية ومن بينها العراق التي مصدر التعزية بحجة أنها لا تتماشى مع لغة العصر وتصوره وفقا للأصول العربية، لكنها بقيت تمارسه سرا في بعض القرى، أما فيما يتعلق بالمسرح الديني فلا يوجد إلا نموذج مسيرى واحد في العالم العربي وهو "القرقوز"أو مسرح خيال الظل الذي اكتسب اسمه من شخصيته الرئيسية، إن هذا الشكل الذي لا يلجأ إلى الممثل وقد ولد في مصر وتركيا في القرن الثامن، وفي سنة 1849 كانت البداية لتاريخ المسرح العربي وما بعدها كان المسرح من قبل مقتصرا على مظاهر وهيئات شبه مسرحية مثل: التعزية، فن الميكانيك، أرباب المساخرة والى آخره من المظاهرة التي لم تأخذ شكل المسرح الأوربي حتى مجيء عام 1849 التي قام فيها النقاش مع فرقته بتقديم مسرحية "البخيل" "لموليير" بعدما ترجمها وأعدها.

المذاهب المسرحية:

اتفق النقاد والدارسون على ترتيب المذاهب وذلك حسب ظهورها كما يلي:

- 25 -1-2-2-1- المذهب الكلاسيكي:

إن الذي اخترع الكلاسيكية كاتب لاتيني من أهل جيليوس وهو يدعى"أولوس جبلشس" في القرن الثاني للميلاد ولقد كتب هذا الرجل كتابا صاغ فيه عبارتين أحدهما "كلاسي" و "كلاسيكي" أي كتابه وتقنين القواعد الأدبية." الكلاسيكية هي نقطة الوصول والرابط للانعكاسات والترددات لعدد كبير من الكتاب المتأثرين بتيارات فكرية عديدة، فلا نستطيع اعتبار ظهورهم مصادفة، فالكلاسيكية نتيجة الضرورة ووليدة المواقف الحسنة"[1]

فالكلاسيكية تأسست على مقومين هما الطبيعة والعقل فيهما تقوم على مبدأ التوازن والبساطة، إذ تعرف نفسها بنفسها.

وكلمة كلاسيكية هي لاتينية الأصل وضعت في أول الأمر لتدل على ما كان لليونان والرومان من إنتاج أما عند العرب فالكلاسيكية عندهم تعني الاتباعية أي أن الكلاسيكية لا تدرس بحد ذاتها بل عمدوا لها.

" وللكلاسيكية سيمات وخصائص متعددة فهي تؤكد على مبادئ العقل والتحليل كما نسعى إلى ما هو صادق وجيد على مستوى شمولي"[2]

1- يوسف عيد،" المدارس الأدبية ومذاهبها"، دار الفكر اللبناني"، بيروت، ط،1، 1994، ص 14.

2- فردب أمليت جبر الدايدس،"فن المسرحية"، نشر مؤسسة فرتكلنا للطباعة والنشر، بيروت،ص 220.

II-1-2-2-2- المذهب الرومانسي:

إن المذهب الرومانسي هو المذهب المقابل للمذهب الكلاسيكي إلا أن هذا الأخير مقيد بقوانين خاصة العقل، وكما أنه يتقيد بوحدة المادة فإن المذهب الرومانسي لا يتقيد بشيء من هذه الوحدات وهو مذهب الانطلاق ومذهب العاطفة والحرية، وهو المذهب الذي يطير بجناحين طليقين لا يخضعان للقانون غير قانون الفن والحس والعاطفة والذوق.

" الرومانسية لم تلقى تكن ثورة على مصادر الاستحياء والمحاكاة الكلاسيكية وعلى الأصول تلك فحسب بل كانت ثورة على القيود الفنية كافة وإن البحث عن جذور الرومانسية هو بحث عن أصول العاطفة والإنسانية، فالرومانسية هي خليط من المشاعر وتطلعات مثالية"[1].

فالرومانسية كان طابعها الأساسي الثورة على الكلاسيكية وعلى أصولها وعلى قواعدها، فالرومانسي مشتقة من كلمة "رومانيوس" التي أطلقت على اللغات والأداب التي تفرعت عن اللاتينية.

ويعتبر أفلاطون إحدى محطات الأصل لظهور هذا المذهب وكذلك نجد عدة عوامل مهدت لظهور هذا المذهب، ولم يعرفوا الرومانيون واليونانيون المذهب الرومانسي رغم أن مسرحياتهم تحيى حياة رومانسية، ولعل الثورة الفرنسية التي وقعت سنة 1789م من أهم العوامل الباعثة للفكر المتحرر والتمرد على أوضاع كثيرة.

II-1-2-2-3-المذهب الواقعي:

بعد أن ضعفت ريح المذهب الرومانسي في فرنسا وفي كثير من أهم أوربا وأمريكا وعندها اشتاق الناس أن يحدثهم الأدباء عن حياتهم الواقعية فبدأ الكتاب والأدباء يكتبون القصص الواقعية الممتعة فالشيء الواقعي فهو الذي يحول إليه الشيء الطبيعي ويتأثر بالعوامل الخارجية، وانه ما من إنسان في هذا الكون إلا فيه قدر من الطبيعة وقدر من الواقعية، فإذا طغت عليه سيمات المذهب الطبيعي قلنا أنه مذهب طبيعي وإذا غلبت عليه سيمات المذهب الطبيعي قلنا أنه مذهب واقعي.

"المذهب الواقعي وسيلة وضيعة من وسائل التعبير فالجمال هو الواقع والواقع هو الجمال ذاك هو كل ما نعرفه في هذه الدنيا، فالذي يحب هذه الدنيا يرى الجمال في كل مكان، وان إمكانية أن يقع المذهب الواقعي من نفوس الجماهير موقع الاستحسان أمر محتمل تماما الاحتمال في فترة وجيزة من الزمن"[2].

---

1 – يوسف عيد،مرجع سابق،ص76.

2– فردب أمليت ، مرجع سابق، ص 222.

المذهب الواقعي يقوم على ملاحظة الواقع وتسجيله ولا يقوم على صورة الخيال والمغامرة فهو يستقي مادته وموضوعاته من حياة عامة الشعب ومشاكله وكذلك أحداث وبطولات تاريخية.

والواقعية لا تبشر بشيء، ولا تدعوا إلى سلوك خاص في الحياة، فكل هذا بعيد عن طبيعتها، وان كل همها هو فهم واقع الحياة وتفسيره على النحو الذي تراه، وهذا التفسير أو الفهم إما ينتج عنه الخير أو الشر فالخير يأتي من التبصير بالواقع حتى لا يقع الناس فريسة للأشرار أو حتى لا تقودهم المثالية الساذجة إلى الفشل، أما الشر فقد يأتي من التشكيك في القيم المثالية والأخلاقية.

II-1-2-2-4- المذهب الطبيعي:

أراد بعض الكتاب الطبيعيون أن يصفوا لنا عالما بأسره فلم يستطيعوا أن يصفوا سوى مستشفى كل ما يحتويه هو أناس مجانين، وقد حدث في هذا المسرح حينما أصابته ريح المذهب الطبيعي ولقد كتب "ابسن" بعض المسرحيات انطبعت عليها بعض معالم المذهب الطبيعي إلا أنها لم تنزل إلى مستوى حضيض المسرحيات الطبيعية، والمذهب الطبيعي يلتزم بالصدق في تسجيل مجريات الحياة والمبالغة في استعمال ذلك دون أن يعمل الأدباء حسابا للعواطف المكبوتة التي تنفجر باطلاع المكشوف.

"إن المذهب الطبيعي لم يجتذب نحوه سوى ضعاف العقول، ولقد فشل بعض الأدباء في التلمذة على يد "أبسن" وحاولوا أن يقلدوا طريقته في الحوار وأسلوبه الموضوعي في تصوير الشخصيات، ولعل السبب الحقيقي في فشلهم هو أن أسلوب "أبسن" في تصوير شخصياته أسلوب تحليلي"[1].

إن أسلوب المذهب الطبيعي لا يعتمد على القواعد والقوانين في تصوير الشخصيات فهو ينقل لنا صورة حياة صادقة طليقة من القوانين المتحللة، غير مقيدة بالآداب والشرائع فمسرحيات الطبيعيين تضع الشخصيات بين الشاهد عارية كأنها مقاطع طويلة وعريضة لهضبة من الهضاب أو لسهل من السهول.

II-1-2-2-5-المذهب الرمزي:

إن المزية في المسرح ضرب من ضروب الرومانسية، فالرمزية شيء ينحني جادة الصواب ثم هي شيء معقول بحكم الترتيب، وهي اليوم تستعمل في العالم كله فلا يمكن تسميتها شيئا مسرحيا، إذا كنا نقصد بالشيء المسرحي الشيء الزاهر والمبهر فالرمزية لباب المسرح فهي الرقة نفسها.

1- فردب أمليت ، مرجع سابق، ص 223.

"الرمزية أحد الاتجاهات المهمة في الأدب والفن وتأثرت بها بعض الكتابات الفلسفية واللغوية وان هدف الرمزية هو التعبير عن الحالة الانفعالية للفرد الذي يصدر عنه السلوك الذي نعتبره لهذا الحال، فهدفها هو تحقيق التواصل بين أعضاء المجتمع"[1].

اعتبرت الرمزية الواقع المادي زائفا في الدلالة على الحقيقة والحقيقة الرمزية حقيقة قائمة بذاتها، وكتاب المسرح يميلون إلى استخدام الجمل الرمزية لإبراز القيم التي لا يمكن أن تظهر في المذهب الواقعي، فالرمزية هي عنصر أساسي في البناء المسرحي.

II-1-2-2-6-المذهب التعبيري:

إن المذهب التعبيري ظهر نتيجة احتجاج النقاد في محاولة الرومانسية والواقعية إبعاد العناصر التي لا تدخل ضمنها، وهذا المذهب يوحي إلى محاولة اكتشاف تقنية وطريقة للتعبير وهي طريقة أوفى وأكثر تعبيرا عن بقية المذاهب المسرحية، فالتعبيرية تكشف عن تأثير الأشغال المعاصرة بتجارب الرجل المعاصر الفنية والمعقدة على المسرحية.

"التعبيرية تتيح أقصى مجال من الحرية، باستخدام الأساليب والوسائل الفنية فقد نجد في المسرحية الواحدة انتقالا فجائيا، لا نعطي له أحيانا تفسيرا، من الشعر إلى النثر، ومن الواقعية الموضوعية إلى ذروة الملوج الذاتي ومن حوار واقعي تقليدي إلى كلام مصرف الإيجاز"[2].

إن المسرحية التعبيرية تتجه نحو تبسيط الحبكة المسرحية كما أنها تشتمل على شخصية رئيسية واحدة وتتألف عادة من عدد كبير من المشاهد والمناظر، والمسرحية التعبيرية تهدف إلى تصوير داخلية النفسية وتجسم تجارب العقل الباطن، فليس المهم عندها تصوير المظاهر الخارجية المحتملة الوقوع، كما أن شخصيات الرواية التعبيرية نماذج لا أفراد ومنهم يسمون أسماء رمزية ولغتها تكثر فيها حذف أواخر الجمل وهي لغة سريعة تلغرافية وهي لغة دارجة بعيدة عن اللغة الرسمية التي لا يستعملها الناس في تفكيرهم الخاص، كما أن التمثيل يكون فيها سريعا، خياليا متنوع المناظر، مصحوب بالموسيقى والأصوات الرمزية.

II-1-2-2-7-المذهب السريالي:

إن السريالية حركة ذاتية نفسية صافية يقصد بها التعبير إما شفاهة وإما كتابة، ولم تقتصر هذه الحركة على الحياة فقد بل امتدت إلى الفن والأدب وهو المذهب الذي يستند إليه اللاوعي انطلاقا من الإيحاء والإشارة التي آمن بها السرياليون إذ أنهم لم يهتموا بوضع الخاتمة للمسرحية أو القصة وإنما تركوا للمشاهد أو القارئ مهمة تصور الخاتمة التي يريدها والتي ترسمها له قواه النفسية.

1- يوسف عيد، مرجع سابق، ص 179.

2- فردب أمليت، مرجع سابق، ص 224.

" السريالية تريد أن تفيد من مبدأ التناقض ومن التقنية التهكمية إني تعبث بالواقع، وبذلك تكون ثورة داخلية لتحرير النفس من عقلاها وعودة إلى حالة التشويش البدائي حيث كانت تتجسد من دون أن يكبحها الواقع في حدود الممكن والمستحيل"[1]

إن غاية السريالية هي كشف الفكر للفكر نفسه وذلك بكشف خطأ سيره العادي، وهي تستعمل طريقة جديدة من أجل الوصول إلى طريق جديدة للمعرفة، ولقد استطاع المذهب السريالي أن يقدم للمسرح وجهة نظر جديدة، حيث تميزت المسرحيات السريالية بخصائص تكاد تشبه المسرحيات الطبيعية من حيث أنها مجرد لا تربطها فكرة واحدة، فالمسرحيات السريالية تشبه الحلم أو أحلام اليقظة.

II-1-2-2-8-المذهب الصوفي:

قامت في ايرلندا حركة أدبية قوية تهدف إلى ما تهدف إليه الحركة السياسية الثورية ، وكان لهذه الحركة طابع مختلف عن الأدب الإنجليزي بصفة عامة وبالنسبة للمسرح فقد تميزت هذه الحركة بانطباعات عدة.

"إن المسرحية يجب أن تكون عملا فنيا خالصا يسمو بالنفس البشرية وقد اتجه كتاب المذهب نحو الأسطورة، والأسطورة الدينية الناهضة لرسالات الأديان ونحو تصوير الروح الريفي الساحر، والمذهب الصوفي هو خليط من المذاهب الرومانسية والرمزية والسريالية"[2].

إن المذهب الصوفي يجرد المسرحية للأغراض الأدبية الخالصة البعيدة عن الأفكار والتي لا تهتم بنقد المجتمع أو التبشير بفلسفته اجتماعية خاصة، كما أن المذهب الصوفي له صلة واضحة بالمسرحية الدينية ولاسيما النوع الأخلاقي.

- 29 -1-3 خصائص المسرح:

لكل فن من الفنون أو شكل من الأشكال التعبيرية مميزات وخصائص مشتركة، كما نجد للمسرح خصائص ومميزات تميزه عن باقي الفنون الدرامية:

أولا: المسرح فن الشعوب: فكل من عشائر القبائل ولطوائف والشعوب والأمم لها الفضل في رسم معالم هذا الفن بداية بالإغريق إلى اليونان إلى شعوب آسيا إلى الفراعنة إلى العرب إلى أوربا.

ثانيا: ملتقى الفنون والآداب: المسرح حقل ووئام ترتبط فيها أشكال الفنون والآداب والعلوم يلتقى فيها كل من المخرج، المؤلف، الممثل، السنوغرافي، الباحث، الناقد، الرسام النجار....الخ.

1- يوسف عيد، مرجع سابق، ص 180.

2- فردب أمليت ، مرجع سابق، ص225.

ثالثا: العمل الجماعي: المسرح من الفنون التي يظهر فيها التعاون الجماعي وهو أصدق مثال لتضافر الجهود الاجتماعية الناجحة.

رابعا: فن التمثيل: إن من أهم العناصر التي يقوم عليها فن المسرح هو الممثل فهو العنصر الضروري والأساسي ليكتمل العرض المسرحي.

خامسا: الجمهور المجتمع: يعتبر الركيزة الأساسية القوية لفن المسرح، فالجمهور مصدر ثري لروح الفنون "والجمهور في المسرح ليس فقط مستهلك أو مرسل إليه وإنما هو سبب الإرسال"[1]

العرض المسرحي يجب أن تتوفر فيه هذه الخصائص لكي يكتمل، فالمسرح بدون قاعة وجمهور شيء ناقص لا معنى له، فالجمهور هو الذي يصدر منه رجع الصدى، كما أن الممثل عنصر أساسي في المسرح فبدونه لا يتم ولا وجود للمسرح، كما أن المسرح يقوم على العمل الجماعي وتظافر الجهود "فالفرد للجماعة والجماعة للفرد" وينجم على هذا التلاحم في الأعمال قيمة عالية ويكون العمل المسرحي متكاملا وناجحا.

1- مرزاف بوميدردنة، "مرشد ومنشط الفن الدرامي، العلمية للشباب"، مديرية النشاطات الثقافية والتعليمية ص ص 39، 40.

- 31 -- 2-المبحث الثاني: الواقعية في المسرح وعند هنريك ابسن:

- 31 --2-1- الواقعية في الدراما الحديثة:

إن الواقعية هي الأسلوب الغالب في القرن التاسع عشر وحتى في القرن العشرين، يستحيل على الدارس الدراما الحديثة أن يتجاهل تأثير الواقعية على معظم الكتاب الكبار في المسرح الحديث.

" تكمن مقدمات ظهور الواقعية في المسرح الحديث في المحاولات التي قامت في أواخر القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر وهذه المحاولات تناولت الشخصيات العظيمة من ملوك وأبطال ونبلاء"[1].

أن هذه المقدمات التي أدت إلى ظهور الدراما الحديثة كانت تمثل ثورة على صورة العالم كما رسمها الفلاسفة في العصور الوسطى فالواقعية هي مصطلح نقدي متعدد الدلالات يختلف معناه باختلاف الأشخاص أو العصور ويستخدم هذا المصطلح للدلالة على محاولة الكاتب أن يقدم بشكل عام صورة للواقع أو تمثيلا للحياة كما تعيشها.

" إن الواقعية في الأدب المسرحي هي نهج جديد في التعبير الدرامي يختلف عن الأشكال والأساليب الدرامية التي سبقتها"[2].

فالواقعية أسلوب جديد في الدراما الواقعية الحديثة، ولا غنى عنها في فهم طبيعة الدراما الواقعية الحديثة والعناصر التي دخلت في تكوينها سواء من ناحية الموضوعات المطروحة للمعالجة الدرامية أو من ناحية الأشكال والأساليب الفنية المستخدمة.

ولا يمكن لمن يؤرخ للواقعية في المسرح أن يتجاهل التأثير الذي أحدثته على تكوين خلفية نظرية ونقدية ساعدت على ترسيخ الدراما الواقعية الحديثة.

" بعد ضعفت ريح المذهب الرومانسي في فرنسا وفي كثير من أمم أوربا عندما اشتاق الناس أن يحدثهم الأدباء عن حياتهم الواقعية"[3].

في أواخر القرن لثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر بدأ الكتاب والأدباء يكتبون القصص الواقعية الممتعة التي ينتزعونها من الحياة الواقعية الصميمة، وليس هناك مجتمع من المجتمعات إلا وفيه قدر من الواقعية، وقدر من الطبيعة إلا أن حركة الواقعية أساسا بالفرد من أبناء الطبقة الوسطى وعلاقته بالمجتمع.

---

1 – سمير سرحان، مرجع سابق، ص 80.

2 – المرجع نفسه، ص 84.

3 – فردب أمليت ، مرجع سابق، ص 221.

" كما أننا نجد الدراما الواقعية عند بين وسترندبرج وبرناردشو فهي محاولة لرصد المقدمات لا لتحليل الأعمال الواقعية الكبرى في المسرح المعاصر" [1]. حيث أنه ما بعد عصر النهضة ظهر مفهوم جديد للواقع الذي تبناه مسرح الواقعية الحديثة، ويتلخص هذا المفهوم في قبول مبدأ نسبية الحقيقة ليحل محل القيم المطلقة الثابتة والدائمة.

وترتبط الدراما البرجوازية الألمانية باسم فردرينس هيبل " وعندما بدأ هيبل، الكتابة للمسرح لم يحاول مثل شيللر، أن يقدم معالجة حديثة لموضوع من الموضوعات الكلاسيكية لكنه رفض النمط الكلاسيكي برمته" [2]. فهيبل استقى قصة مسرحية د مريم المجدلية من الحياة الواقعية مباشرة وبالفعل تناولت هذه المسرحية موضوعا معاصرا وبشخصيات معاصرة فهذه المسرحية كانت تمثل لقطة تحول قارية من الإيمان القديم بالقيم الطبيعية والاجتماعية المطلقة إلى مفهوم جديد للحقيقة، باعتبارها قيمة نسبية وبذلك يشير هيبل إلى انهيار نظام أخلاقي قديم ويشير بضرورة قيام نظام جديد، فمسرحية هيبل على بساطتها هي تجسيد لكل العناصر التي بنيت عليها الدراما الواقعية الحديثة.

- 32 -–2–2– هنريك ابسن ورحلته من الرومانسية إلى الواقعية الحديثة:

ولد هنريك ابسن في كرستيانيا/ أوسلوفيا في 1834م وهو نرويجي، وقد فشل أبوه في تجارته فرهن أملاكه، وانتقلوا إلى بيت صغير، ترك ابسن المدرسة وهو في الخامسة عشر من عمره، وفي عام 1844م عمل متدربا في الصيدلية، وكانت أول مسرحية عرضت له هي "ركام الدفن ومثلت" ونشرت في الانجليزية تحت عنوان "ركام فوق قبر محارب" وقد نشر مسرحيته "بيت الدمية سنة 1879م وتدور حول حرية المرأة، وتتبعها أشباح 1881م، وأصبح هنريك ابسن عنوانا للمسح الذي يعالج مشاكل المجتمع ويناقش عيوبه وفي سنة 1907 مات الكاتب المسرحي العظيم بعد أن أصدر أكثر من 25 مسرحية ستخلد أغلبها على خشبات المسارح وبين أغلفة الكتب.

"درج نقاد المسرح ودرسوه على اعتبار الكاتب المسرحي النرويجي الأشهر هنريك ابسن كاتبا اجتماعيا بالدرجة و الأولى... فمسرحياته التي اشتهرت في العالم الغربي وعندنا في الشرق على السواء مثل بيت الدمية، والأشباح وعدوا المجتمع وغيرهما هي مسرحيات تعالج قضايا اجتماعية"[3].

1– سمير سرحان، مرجع سابق، ص86.

2– المرجع نفسه، ص 89.

3– سمير سرحان، مرجع سابق، ص103.

فهنريك ابسن هو أبو المسرح الاجتماعي المعاصر، كما نجد هذا عند الكاتب المسرحي برناردشو الذي كتب كتابه الشهير "جوهر الأسنة" فقد فيه ابسن باعتباره منشئ مسرح القضية الاجتماعية، ولقد ظلم الدارسون والنقاد ابسن كما ظلمه وليام آرشر بترجمة مسرحياته الاجتماعية فقط وتقديمه للعالم من خلال هذا المنظور وحده "كما ظلمه برنارد شو عندما قدمه للناس باعتباره مصلحا اجتماعيا"[1].

والحقيقة أن مسرح هنريك ابسن شديد التنوع، شديد الثراء وشديد التركيب في نفس الوقت، ولم يكن ابسن في أي مرحلة من مراحل حياته ككاتب مجرد مصلح اجتماعي، وإنما كان في الأساس شاعر كبير من شعراء العصر وشعراء المسرح معا.

"كما أن المسرح الاجتماعي الذي كتبه ابسن فضلا عن كونه مجرد مرحلة من مراحل تطور الكاتب يحمل أيضا في طياته الكثير من الخصائص والسمات التي تميز بها سحر المسرح"[2]

والحق أن مرحلة ابسن الاجتماعية هي مرحلة تجريبية، بمعنى أن الكاتب يحاول استكشاف العلاقة بين الفرد ومجتمعه بعد أن كان يركز على الفرد ذاته أو قدره الشخصي.

وفي المرحلة الوسطى الاجتماعية كان ابسن يطور أيضا تكنيكا مسرحيا استخدمه من قبل وهو الدراما النثرية ذات البناء الذي يستفيد من تكنيك المسرحية المحكمة الصنع عند سكريب وتكنيك العرض الاسترجاعي عند فوكليس في نفس الوقت، فقد استعان ابسن في هذه المرحلة من "سكريب" تكنيك الحبكة الشديدة الإحكام إلى درجة تكاد تقترب من الحبكة البوليسية، إلى جانب حيل مسرحية معينة مثل: الخطابات التي تحمل أسرارا وتفتح في الوقت المناسب، ولكن هذه الحيل التي استعارها ابسن من "سكريب" لم يكن الهدف منها مجرد الإشارة الدرامية وإنما وظفها ابسن لأغراض أعمق وهي الكشف عن حالة إنسانية معينة في صدامها مع القيم القائمة في المجتمع. "ومع مسرحية "البطة البرية" بدأ ابسن يبتعد تدريجيا عن الموضوع الاجتماعي والتكتيك المسرحي الذي صاحبا هذا الموضوع"[3].

حيث أصبحت مسرحياته تقدم شخصيات شديدة التركيب، وأكبر من الواقع كما بدأت تعتمد أكثر على تعدد ارمز، ولبس على الدلالات أو الاستعارات الدرامية المبسطة التي استخدمها من قبل في مسرحياته الاجتماعية، وهنا يمكننا أن نضع هنريك ابسن في مكانه الصحيح كواحد من عمالقة الدراما العالمية، وليس كمجرد مصلح اجتماعي وكاتب من كتاب دراما القضية

1- سمير سرحان، مرجع سابق،ص104.

2- معلا نديم، مرجع سابق، ص، 76.

3- المرجع نفسه، ص 79.

الاجتماعية حيث أنه بدأ شاعرا فكاتبا للمسرحية الشعرية وحتى أن حقق للواقعية الحديثة أعظم انتصاراتها بمسرحياته الأخيرة.

حصل هنريك ابسن على أول اعتراف بقيمته كفنان وكاتب مسرحي عندما عرض عليه في نوفمبر 1851 منصب مدير بالنرويج وهو المسرح القومي الرئيسي في مدينة كرستيانا "كان المسرح النرويجي يقدم في معظم الأحوال المسرحيات الدانمركية بممثلين من الدانمرك، كما كانت الثقافة الدانمركية هي المسيطرة على النرويج من بعد أن انفصلت النرويج عن الدانمرك بفترة طويلة"[1].

كانت اللغة الأدبية السائدة في النرويج هي خليط من النرويجية والدانمركية وهي السائدة في الأعمال الأدبية وكانت اللغة النرويجية هي اللغة العامية ولغة الشعب.

وكان تأسيس مسرح بيرحن بالنرويج واحدا من أهم نتائج هذا الجانب من جوانب الرومانسية النرويجية، وكانت مهمة ابسن باعتباره مدير المسرح تحقيق أهداف المسرح النرويجية في استقلالها عن الدانمرك حيث بدأ ابسن يكتب مسرحياته مركزا على موضوعات التاريخ القومي، والفلكلور النرويجي وبذلك كانت أعماله الأولى تناولت موضوعات التاريخ النرويجي والملاحم الشعبية، وقصص البطولة القومية.

"في مسرحية "العبد في بلدة سولهاوج" أعاد ابسن استخدام عناصر التراث الشعبي بصورة أكثر وضوحا، فاشهر موضوعها من الأغاني الشعبية"[2].

في هذه المسرحية تدور الأحداث في العصر الذهبي للقصة الشعبية وبالرغم من تنوع وثراء المسرحيات التي كتبها ابسن في فترته الرومانسية فهي تتفق جميعا في استخدامها للعناصر الأصيلة في التراث والثقافة النرويجية،كما تتخذ لغة الشعر وسيلة للتعبير الدرامي، ويجمعها أيضا البناء الرومانسي غير المحبوك، والحق أن بناء هذه المسرحيات مناسب لروحها الملحمية والفلكلورية.

"تمثل مسرحية "براند" ومسرحية "بيرجنت"، قمة الاتجاه الرومانسي في المرحلة الأولى لتطور الكاتب، فكلا المسرحيتين تعتمد على الفعل المفرد، وتستخدم عناصر الفلكلور والملاحم الشعبية التي نهل منها ابسن في مسرحياته الأولى"[3].

إن مسرحية "برندا" تصنع من الموضوعات التي اكتشفها ابسن موضوع الحب وقدر الفرد، وهي تراجيديا حقيقية تضارع أعظم المآسي العالمية غير أن ابسن في هذه المسرحية

1- سمير سرحان، مرجع سابق، ص103.

2- المرجع نفسه، ص110.

3- المرجع نفسه ص124.

توقف عن استخدام الخلفية التاريخية وأدار أحداث دراسة الدرامية عن عظمة الفرد في الزمن المعاصر كما قدم موضوع قدر الفرد وهو أحد الموضوعات الرئيسية في رؤياه الرومانسية الأولى باعتباره شرطا لازما من شروط العظمة، كما عالج أيضا موضوع الحب والزواج بشكل يصل إلى قمة النضج.

وفي كوميديا بيرجنت وهي الوجه الآخر لمأساة براند يعود ابسن إلى استخدام المادة الفلكلورية ولآخر مرة في حياته ككاتب مسرحي وفيها أيضا يستخدم لغة شعرية ثرية، مليئة بالصور الفنية والإيحاءات وشخصية "بيرجنت" نفسها رسمها ابسن بحيث تستدعي إلى الذهن أيضا القصص الشعبية عن الجن والمردة.

أما في المسرحيات العظيمة التي كتبها في مرحلته الأخيرة وهي المرحلة التي نسميها بالواقعية الحديثة. "فان البطل الفرد لا يلقى بطلبه وحده على الحدث، كما هو في المسرحيات الرومانسية، وإنما بمشاركة في الشخصيات"[1].

حيث يصبح البطل في المسرحية مجرد شخصية رئيسية، وليس شخصية مسيطرة، وتنتج المأساة في هذه المسرحيات من أفعال الشخصيات الثانوية بنفس القدر التي تنتج فيه عن الصراع الداخلي للبطل.

وفي النهاية فان الواقعية الحديثة عند ابسن في مرحلته الثالثة العظيمة تتسم بالنظر إلى الواقع على أنه تركيبة رمزية، ففي جميع المسرحيات هذه المرحلة الأخيرة تقريبا يستخدم العين رمزا رئيسيا مع مجموعة من الرموز والدلالات الثانوية التي من شأنها أن تلقي الضوء على الدوافع الخفية للشخصيات من ناحية، وترفع الحدث ككل إلى مستوى الشمول الإنساني من ناحية أخرى، ففي المسرحيات الرومانسية فإن الرمز ساعد على تحدد شخصية البطل الفرد، أما في المسرحيات الواقعية فإن الرمز له دلالات متعددة لكنه يؤدي وطبقة أساسية في تلخيص وتركيز معطيات الحدث.

- 35 -- 2-3- خصائص الواقعية الحديثة:

إن الواقعية هي من أهم المذاهب الأساسية في المسرح الحديث ولا يمكن تجاهل التأثير الذي لعبه في القرن العشرين على الأدباء والكتاب فهي تميزه بخصائص تميزه عن باقي المذاهب المسرحية حيث أنها هي دراسة عصر الكاتب، وبالتالي فعلى الكاتب الواقعي ألا يستخدم مطلقا مادة مستقاة من التاريخ "وكل ما يمكن أن يصفه في عمله الواقعي لابد أن يحتفظ له بأبعاد الحقيقية كما هي في الحياة"[2].

1- سمير سرحان، مرجع سابق ، ص125.

2- المرجع نفسه، ص 95.

فالحركة الواقعية نبعت أساسا من عالم الفنون التشكيلية وبالتحديد من حادثة خطيرة حددت في تاريخ الفن التشكيلي عام 1855 وهي افتتاح معرض الرسام الواقعي الفرنسي "جوستاف كوريه".

فلكي تنجح دراسة الحياة المعاصرة في العمل الفني يجب أن تصور البعد الاجتماعي للإنسان "فالمذهب الواقعي على ملاحظته الواقع وتسجيله فهو يستقي مادته وموضوعاته من حياة عامة الشعب ومشاكله وكذلك أحداث وبطولات تاريخية" [1].

كما أن المذهب الواقعي هو وسيلة من وسائل التعبير ويتم بالهدف وهو صفة أساسية من صفات العمل الفني الجيد، بمعنى أن الفنان يجب أن لا يصور إلا ما شاهده في الحياة، كما أنه يجب على الكاتب الواقعي أن يتعين في تصويره للواقع بالأنماط الاجتماعية السائدة في المجتمع و المواقف هو شيء ضرورة لتوصيل الفكرة إلى المتلقي لكي يصل إلى مشابهة الحقيقة، ويمكن أن نقول بان الواقعية هي الحقيقة نفسها، فالواقعية هي أفضل فهم للواقع وتصويره بأفضل طريقة ممكنة.

فالواقعية في المسرح الحديث لا تركز على البطل المفرد مثل الرومانسية وإنما على بطل رئيسي وأبطال ثانوية مما جعلها أكثر تميزا في المسرح الحديث والواقعية لا تبشر بشيء ولا تدعو إلى سلوك خاص فكل هذا بعيد عن طبيعتها.

"الواقعية هي محاولة فهم واقع الحياة وتفسيره على النحو الذي تراه"[2] وهذا التفسير أو الفهم يمكن أن ينتج عنه الخير أو الشر فالخير يأتي من التبصير بالواقع حتى لا يقع الناس فريسة للأشرار، أما الشر فقد يأتي من التشكيك في القيم المثالية والأخلاقية.

1- فردب أمليت ، مرجع سابق، ص223.

2- يوسف عيد، مرجع سابق، ص78.

الفصل الثالث

عناصر الاتصال في النص والعرض المسرحي "بيت الدمية" انموذجا

- المبحث الأول: عناصر الاتصال في النص المسرحي " بيت الدمية" أنموذجا
- المبحث الثاني: عناصر الاتصال في العرض المسرحي " بيت الدمية" أنموذجا

- 38 -1- المبحث الأول: عناصر الاتصال في النص المسرحي " بيت الدمية" أنموذجا:

III-1-1- تلخيص مسرحية "بيت الدمية" لهنريك ابسن:

مسرحية بيت الدمية مسرحية تتكون من ثلاثة فصول موضوعها نورا والزواج ما بين الحقيقة والريف تدور أحداثها عن سر حملته مدة طويلة من زواجها دون البوح به والمسؤولية التي كانت على عاتقها بمساهمتها في الحياة الزوجية ماديا، هي زوجة قوية ومكافحة عاشت من أجل استقلالها وحريتها والعمل على المساواة مع الرجل .

نورا وهلمر زوجان سعيدان تزوجا منذ عدة سنين حوالي ثماني سنوات ولهما ثلاثة أطفال، في المشهد الأول يتضح لنا منذ دخول نورا وهي حاملة هدايا العيد وحلوى المعكرونة وشجرة الميلاد وزوجها هلمر تم تعيينه مديرا للبنك بعد أن كان محاميا، فحياة العصفورة واليمامة نورا كما كان ينعتها هلمر ستكون أفضل في الإسراف، إلا أنها تخفي سرا عن زوجها وتخاف أن تفشي وتبوح بسرها لأنه سيحطم سعادتها مع زوجها ويهدم حياتها الأسرية.

والسر هو عبارة عن اقتراضها مبلغا من المال من كروجستاد المحامي والرجل العامل في البنك قامت بتزوير توقيع والدها الذي توفي في هذه الأجواء هذه طريقة لإنقاذ حياة زوجها هلمر المريض وأخذه إلى إيطاليا لذلك اضطرت لمساعدته وادعت أن النقود هدية من والدها

تراكمت عليها الديون فكانت تسددها كلما أعطاها زوجها المال لشراء ما تحتاجه ودون علمه تسدد بها ديونها وتشتري الأشياء الرخيصة، وفي إحدى المرات تزورها صديقتها لين (كريستينا) وتفشي نورا بالسر لها، ولكن كروجستاد يهدد نورا بإفشاء السر لزوجها هلمر وبأنها زورت التوقيع بوضع الرسالة في صندوق البريد، يلاحظ الدكتور رانك توت نورا فهو صديق العائلة يعرض عليها المساعدة لكنها لا تخبره بشيء، تحاول كريستينا إقناع حبيبها السابق كروجستاد بعد زواجها الفاشل من رجل يكبرها أدعى أنه غني وهو عكس ذلك ربطتها علاقة غرامية

ووفاء لصديقتها نورا تحدثت مع كروجستاد الذي تراجع في قراره لكنها منعته لكي تكشف الحقيقة وتنتهي نورا من هذا الزيف وطلبت منه الزواج بها وتربيتها لأولاده، وعند انتهائها من الرقص في الحفلة يفتح هلمر الرسائل الموجودة في البريد وتثور ثائرته على زوجته نورا وأخذ يحتقرها لما فعلته تلويثا لاسمه وسمعته ويلومها لخداعها له والزيف الذي عاشه معها وقرر أن يحرمها من تربية الأطفال هنا تتحول السعادة الزوجية إلى ظلام فتشعر نورا بالذنب وفي هذه اللحظة تأتي الخادمة برسالة بعثها كرجستاد تحمل التزوير وهو بذلك ينقذ نورا من هذه الورطة هذه الرسالة غيرت مجرى الأحداث وسلوكية الزوج هلمر العدوانية اتجاه نورا ويحاول التراجع والاعتذار ونسيان ما حدث لكن هنا تفطنت نورا لعلاقتها بزوجها أنها مجرد دمية كما كانت

بالنسبة لأبيها، واجهت زوجها بالرفض وتقول أنها لا تفهمه ولا يفهمها وأنها مجرد دمية فارغة الرأس غير قادرة على فهم الرجل، اعتذر الزوج منها ولكن نورا تقر نهائيا أنها يجب أن تترك البيت فحطمت الوهم الذي عاشته مع زوجها قررت مغادرة البيت والانفصال عن زوجها تاركة المنزل خلفها ليكون هذا تعبيرا بالرفض ولغضب فخرجت غاضبة لاعنة حياتها في بيت زوجها (بيت الدمية) معبرة على أنها ما كانت إلا دمية يمتلكها هلمر قررت العمل والسكن في بيت والدها.

الصفقة التي اهتزت لها أوربا جعل المسرحية اجتماعية ثورية تتناول موضوع الساعة وحمل لواء مشعل الدراما الواقعية.

العرض المسرحي عند مبنى على العرض والعقدة والمناقشة.

- 39 -1-2- لغة المسرح:

اللغة في أدب المسرح، أو لغة المسرح على ألسنة الممثلين تكمن في أساسها الأدبي عند محور النص مؤلفا في أدب لغة إنسانية ويجب أن تلتزم بالشروط التالية:

1- التعبير والتفكير باللغة الشخصية مما يعكس الحياة في المسرح .

2- الالتزام بالأداة (الفصحى المستعملة المسيرة) مع إمكانية المزاوجة بين الفصحى البسيطة المستعملة والعامية القريبة من الفصحى وخاصة في المسرحيات البشرية.

3- الالتزام الصارم بلغة الشعر عند تأليف الشعر المسرحي.

4- الابتعاد التام عن استعمال اللهجة المحلية (غير السائدة) و التعبيرات الفجة الركيكة.

5- استعمال المؤلف المسرحي للجمل القصيرة ذات الإيقاع كلما أمكن ذلك.

ولغة التأليف المسرحي، شعرية أم النثرية تنتقل بشروطها إلى رؤية فنية أدائية للتخاطب (الفعل) الدرامي التمثيلي على السنة الممثلين يقودهم مخرج بعناصر المسرح الفنية والتقنية ومن ثم تتحول اللغة المكتوبة إلى حوار أدائي منطوق حيث تأخذ المسرحية فريقها إلى العرض محملا بأفكار النص وأحداثه بين أبطاله وشخصياته .

" إن اللغة في المسرح تتميز بخصيصة جوهرية هي أنها وسيط وليست إنتاجا نهائيا تاما في ذاته مثل الرواية بل هي هنا بؤرة تتجمع فيها مشكلات تعدد المستويات و المرجعية ويتم فيها اختيار عنيف لمدى قوة تمثيلها للحياة بإعادتها إلى الحركة مرة أخرى " [1] وهذه الفترة على أهميتها تحتاج إلى تأويل محايد:

- النص اللغوي الناجز (من مبدع) هو الأصل وليس الوسيط .

1- أحمد زلط،" مدخل إلى علوم المسرح " ، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر ، ط 1،2001، ص ص 150-152.

– اللغة ليست (بؤرة تتجمع فيها مشكلات تعدد المستويات و المرجعية) لان مركز انطلاق المخرج و السنة الممثلين باللغة من النص/ العرض ، في صالحة العرض، فهو في بحاجة إلى اللغة التي هي أداة التعبير و التفكير و التواصل معا فهي أداة حية، ليست بحاجة إلى إعادتها إلى الحركة الثانية، وعلى المتفرج إن يستفيد من الفقرة السابقة للاستلهام معينات دلالة العرض كما يقوم على السيميولوجيا أما " الوسيط فهو المسرح بعناصره جميعا وسيط مركب يجمع عناصر النص و العرض في آن واحد "[1]

إن اللغة في المسرح هنا تعني موت المؤلف للنص الذي يفتقر إلى لغة الحفز عن طريق التشجيع المتبادل بين الخشبة والصالة والاندهاش في أخرى أي هل هناك عرض في الخشبة والصالة دون انجاز النص في الأساس ومع ذلك التمسك بضرورة النص في لغته المحملة بالفكر والشعور وفي النموذج اللغوي يفهمه المتلقون على اختلاف مستوياتهم .

واللغة في ضوء هذا أداة حية للتعبير والتفكير والتواصل (التوصيل) إذا كتبها المؤلفون في أساليب وحواريات لغوية صحيحة سهلة يقدرها جمهور النظارة من خلال العرض دون إسفاف أو استغراق في لهجات غير مفهومة.

III–1–2–1– لغة مسرحية " بيت الدمية":

" اللغة أداة حية للتعبير والتفكير والتوصيل، إذا كتبها المؤلفون في أساليب و حواريات لغوية صحيحة سهلة يقدرها جمهور النظارة من خلال العرض "[2]

فهذه اللغة هي وسيلة للتعبير وهي أداة للتواصل مع الغير وإذا كتبها المؤلف عليه إن يعتمد على أساليب وحوارات لغوية سليمة وصحيحة وسهلة لكي يتفهمها الجمهور أثناء العرض ولكي يكتمل هذا العرض يجب التنويع في أساليب اللغة من كلمات لفظية وإشارات أي إيماءات وهذا هو جوهر المسرح الذي يهدف إلى خلق تلك الدلالات والإشارات التي تنتجها اللغة التعبيرية فالعرض المسرحي هو مجموعة الإشارات وهذا ما نجده في مسرحية بيت الدمية لهنري كاسين هذه المسرحية التي احتوت على الكثير من الإشارات والإيماءات مثل تنظر إليه غير مصدقة، ضاحكة بهدوء، تنهض وهي قلقة، تشخر، مدندنة، مع هزة من رأسها، تنهض متوترة تخطو خطوة نحوه، مخبئة المعكرون، يمد الورقة، بيضاء من الخوف، ممسكة بذراعه.....الخ .

1– أحمد زلط، مرجع سابق، ص 152.

2 – المرجع نفسه، ص 153.

ولغة هذه المسرحية يفهمها العام و الخاص و المقاطع الحوارية كانت في محملها قصيرة لأنها تشبه الحوار اليومي المتآلف إلا انه استخدم في هذه المسرحية بعض الجمل الطويلة.
بأسلوب نثري بلاغي و إنشائي هدفه الكشف عن الحقيقة وهذه الحقيقة هي (السر)
ألفاظها بسيطة و سهلة بعيدة عن التعقيد وعباراتها متسلسلة مترابطة.

- 41 -–1–3– الحوار:

الحوار المسرحي هو الذي ينقل المسرحية من لغة النص إلى لغة العرض " الحوار هو أهم العناصر الأدبية في النص المسرحي و إتقانه في العرض من أهم أسس نجاح العمل الفني المسرحي ككل " [1] فهو أساس فعال في إنجاح العرض فوق الخشبة وهو من أهم العوامل التي يبدأ عندها الإحساس، أن الحوار اللغوي التآليفي يتحول عند العرض إلى دراما تمثيلية لان الحوار هو ذلك التخاطب بين العناصر البشرية فوق خشبة المسرح مما يكشف عن المعاني أو الحقائق.

لغة العرض هي الحوار ألتخاطبي بين الممثلين أمام المشاهد (المتلقي) للفعل الدرامي و الحوار ليس الحديث الكلامي العادي أو الخطاب من المرسل إلى المشاهد وإنما هو أداء تمثيلي لجمل حوارية تنظمها لغة هضمها الممثل فيتحاور بها مع باقي الممثلين .

" الدراما تعتمد عند إخراجها على كلمات الحوار " [2] لان الحوار يشرح للمخرج كيفية ويحدد درجة الصوت والحالة النفسية للشخصية والإيقاعات الحركية التي تصاحب الشخصية وهي تتحدث والمخرج يستطيع أن يشكل الصورة التي يريدها للعمل المسرحي (الدرامي) بواسطة الأنغام الصوتية.

الحوار يخاطب فئات متباينة من جمهور العرض أو جمهور القراءة، وعلى المؤلف المسرحي وكذلك المخرج للعرض المسرحي مراعاة كل الأمور المتعلقة بالحوار التي لا بد منها أثناء النص أو أداء العرض.

1– أحمد زلط، مرجع سابق، ص 151.

2– المرجع نفسه، ص 152.

III-1-3-1-حوار مسرحية بيت الدمية:

"الحوار نثري من لغة الحياة اليومية " [1] الحوار في مجمله قصير يشبه الحوار اليومي العادي و المتآلف بين البشر إلا أنه استخدم فيه بعض الجمل الحوارية الطويلة للضرورة التي دعا لها النص لتحل محل المونولوج والحوار في هذه المسرحية له دور مهم وهو حوار نثري من بداية المسرحية إلى نهايتها والحوار الذي كان له الدور المهم نجده في الفعل الثالث لان الكاتب استطاع من خلاله أن يضع الأمور في نهايتها وهي لخطة الكشف عن الحقيقة هذه الحقيقة التي فصلت الزوجين الزوج " هلمر" والزوجة "نورا" في هذا الفصل المناقشة كانت مبينة على الحوار أساسا فالحوار الذي لمسناه في الفصلين الأولين كانت وظيفته بلاغية أو إنشائية أما الفصل الثالث فوظيفته حياتية درامية، تنقل الحياة اليومية ببساطتها وعفويتها فيما يخلص وظيفة حياتية أما درامية فهي الصراع أو التصادم فهي تنقل النزاعات والمواجهات بين الشخصيات.

- 42 -1-4- الشخصيات:

الشخصيات هم "النماذج البشرية التي يرسمها المسرحي بقلمه أو بحباله في لحمة النص المسرحي"[2] وهذه الشخصيات تكون مختلفة حسب الأدوار فمنها الشخصيات الأساسية أو المحورية وهو الأبطال ومنهم الشخصيات المساعدة مع غيرهم من النماذج الثانوية أو الهامشية وهم الكومبارس وأدوار الشخصيات تقوم بأدوارها أثناء العرض وفقا للنص المكتوب هذا في الأساس مع إضافة رؤية المخرج (الرؤية الفنية للعرض) لما يراد مناسبا لأداء والحركة لتلك الشخصيات ممثلين أو ممثلات واختيار نمط الشخصية يخضع لاعتبارات علمية هي:

1- هيئة (شكل) الممثل والممثلة، أي الكيان المادي العضوي (الجسدي).

2- البعد الاجتماعي للشخصية (كيانها، تفكيرها، سلوكها).

3- نفسية شخصية (مزاجها، ميولها، قدراتها، وغيرها)هذه النفسية لكي تتناغم مع الاعتبارين السابقين.

لشرح هذه الاعتبارات هو أن رسم أدوار الشخصية المكتوبة ينعكس بالفعل الأدائي للشخصية المختارة في العرض، فمن غير المعقول أن نقدم شخصية البطل في عرض مسرحي للنماذج البشرية ضعاف البنية مثل أقزام أو معاقين إلا إذا كان من كتب المسرحية بطلها قزم هذا فيما يخص الاعتبار الأول أما الاعتبار الثاني لا يمكن على سبيل المثال أن يقوم المخرج بتقديم أي أن يقدم من يجمع القمامة في هيئته على من يحمل دور الطبيب أو الجراح.

1- محمد نديم معلا، " في المسرح في العرض المسرحي ... في النص المسرحي ... قضايا نقدية "، مركز الإسكندرية للكتاب، ط1،2003،ص 116 .

2- أحمد زلط، مرجع سابق، ص ص 156-157.

هكذا فإن رسم الشخصية النفسي والجسمي والاجتماعي هي المحددات الأساسية لبناء الشخصية وطبيعة دورها.

ومن الطبيعي أن نفرق بين الممثل ونظيره الممثل الآخر، الذي تتوفر فيه المحددات السابقة من حيث نوع العرض الدرامي والكوميدي والتراجيدي ولعل تاريخ المسرح إلى الآن لم يضف إلى الشخصيات شيئا لأن الرؤية الآرسطية بقيت كما هي هذا ما نجده في فن الشعر لآرسطو:

" أن تكون الشخصية حسنة وأن تكون مناسبة وأخلاقها شبيهة بالواقع وأن يكون الخلق سويا"[1].

يقصد بها آرسطو أن تكون الشخصية حسنة أن تكون كذلك إذا كانت الأقوال والأفعال التي تمثل تدل على الإرادة والاختيار، ومن الممكن أن تصدر الأفعال والأقوال الحسنة عن جميع طبقات الناس فالمرأة يمكن أن تكون شخصية خيرة بالرغم من أن آرسطو رآها مخلوق أقل درجة من الرجل كما أن العبد يمكن أن يكون خيرا هو الآخر بالرغم من أن آرسطو يراه شخصية وضيعة.

أن تكون مناسبة أي ملائمة بين أفعال الشخصيات وصفاتها فمثل "المرأة لا يمكن أن نصورها في خلق الرجال حيث أن الرجولة في الرجال ولا يصح أن تتصف بها المرأة.

وأن تكون الأخلاق شبيهة بالواقع أي أن الشخصيات يكون لها في الحياة شبيها حتى تبدوا مقنعة وهذا ما نطلق عليه الآن بالإيهام بالواقع.

أن يكون الخلق سويا ويقصد بها آرسطو أن يصور الكاتب الشخصية متناسقة في أفعالها وتصرفاتها وهناك من الممثلين أو الممثلات من يضيف إلى أبعاد الشخصية أكثر مما رسمه المؤلف أو المخرج له.

إن أصعب دور يكتبه المؤلف المسرحي أو يقدمه مخرج العرض المسرحي هو أدوار الشخصيات المركبة أو الشخصيات المزدوجة، إذ تعد شخصية بطل النص أثناء العرض من أهم شخصيات العمل الفني المسرحي لأن البطل يعد نموذجا يُحتذى به.

1- أحمد زلط، مرجع سابق، ص ص158-159.

III -1-4-1- شخصيات مسرحية "بيت الدمية":

"شخصيات المسرحية هي"[1]

تورفولد هِلمِر محامي

نورا زوجته

دكتور رانك

نلسن كروجستاد محامي

السيدة ليند

أطفال هلمر الصغار الثلاثة

خادم بيت

حمال

شخصيات المسرحية ليست بالكثيرة فعددها يعد على الأصابع :

1- تورفولد هلمر هو البطل الأساسي أو المحوري لهذه المسرحية تغيرت مهنته من محامي إلى مدير في البنك، كان يوصف بالبخل الشديد للمال واحتقاره لزوجته نورا وعدم مشورتها في أي أمر وأن تقوم بالأعمال المنزلية فقط ونعتها باليمامة، سنجابة، طفلي، طائري الغريد الصغير وغيرها.

2- نورا هي البطلة الأساسية أو المحورية لهذه المسرحية وهي زوجة هلمر تقوم بفعل لا يرضي زوجها في الماضي "عند مرضه" يبقى هذا الفعل سرا لفترة طويلة حتى يرفع عنه الحجاب تدريجيا عندما يتأزم الصراع والنزاع بينهما والسبب في ذلك يعود إلى المستند الذي يملكه كروجستاد.

فالعلاقة المتبادلة بين نورا وهلمر هي "علاقة غير متكافئة" [2] هذه العلاقة لا تقوم على المصارحة والمكاشفة بقدر ما تقوم على الزيف والخداع هذه العلاقة تنتهي بسبب خداع نورا لزوجها وتزويرها للمستندات وعدم معرفة زوجها في ذلك الوقت انقاضا لحياته وبدلا من شكرها عند كشف هذا السر يهينها ويراها أنها لا تصلح أن تربي الأطفال في رأيه أنها مخادعة وكاذبة ومنافقة.

1- سمير عزت نصار، "ترجمة لمسرحية بيت دمية لهنريك ابسن"، دار النسر للنشر والتوزيع ، الأردن،عمان، ط1، 1984، ص 5.

2- محمد نديم معلا، مرجع سابق، ص 113.

أما عن نورا اتجاه زوجها فهي تحبه وتنظر له باحترام وتسعى للمحافظة عليه وعلى الأسرة أما هلمر فهو يراها أنها دمية في بيت واسع فهي جميلة ومسلية وكثيرا ما كان يقارنها بوالدها مشيرا لعامل الوراثة بينهما.

3- دكتور رانك هو البطل الثانوي في المسرحية:

"طبيب من العقد الخامس من العمر، ورث من الأب مرض السل"[1] .

هو صديق العائلة (هلمر) وهو مقرب كثيرا لنورا، لا يأتي للعائلة بسبب المعالجة وإنما كصديق لها.

4- كرجستاد وهو البطل الثانوي في المسرحية:

" موظف في البنك الذي يعمل فيه هلمر، محام سابق"[2].

له علاقة مع نورا كان لديه مستندات مزورة يهددها بها في حالة عدم ترقيته في البنك، أتهم أنه يختلس الناس ويسيء في سمعته كان متزوجا توفيت زوجته وتركت له الأطفال هو عديم الأخلاق، ليس شريرا بالمطلق بل يمكن إصلاحه.

5- لندا هي البطلة الثانوية في المسرحية:

"أرملة، تزوجت رجلا خدعت به لاعتقادها بأنه غني" [3] كريستينا هي صديقة نورا بعد غياب عادت إلى المدينة، كانت على علاقة مع كروجستاد عملت من أجل أمها المريضة ,إخوتها طلب من نورا أن تقنع زوجها لكي يوظف ليندا في البنك وكان لها هذا.

-العلاقة بين ليندا وكرجستاد أثرت عليه دفعته نحو إصلاح الماضي والموافقة على إرجاع المستندات وعدم التشهير بصديقتها نورا وطلب منه أن يتزوجها.

-العلاقة بين هلمر ورانك هي علاقة صداقة وتزاور مستمرة، طبقة اجتماعية واحدة وثقة بينهما هي مطلقة.

-العلاقة بين ليند ورانك علاقة كانت ممكن أن تنمو لكنها لم تقم بسبب رانك الذي لا يبحث عن زواج لا ارتباط بسبب مرضه وليندا تبحث عن المادة.

6/ أطفال هلمر الصغار الثلاثة: هم من الشخصيات المهمشة أي شخصيات هامشة وهو ايفار بوب- إيمي.

إضافة إلى الشخصيات الهامشية نجد الخادم هلينا والحمال.

1- محمد نديم معلا ، مرجع سابق ، ص 114.

2- المرجع نفسه ص 115.

3- المرجع نفسه ، ص 114.

- 46 -–1–5– العقدة (الحبكة):

يضع المؤلف خيوط نسيجه الدرامي عبر منظومة الحوار المسرحي المشتمل على شتى العناصر البشرية وفقا لطبيعة دورها في البناء الأدبي للنص ومنها الحبكة أو العقدة التي تنتمي إليها خيوط العناصر المشكلة لرقعة النسيج للنص ككل والحبكة كعمل فني تقوم على التتابع المنطقي من خلال بنايات جزئية عديدة.

إن "الفرق بين القصة ذات الحبكة والقصة الخالية من الحبكة هو فرق بسيط" [1]، فترابط الحوادث في القصة الخالية من الحبكة يأتي نتيجة لورودها طبقا لتتابعها الزمني، أما أحداث القصة ذات الحبكة فتجري طبقا لتسلسل منطقي وليس فقط تسلسل زمني، غير أننا يجب ألا نستنتج من هذا بأن القصة الخالية من الحبكة غير قادرة على التشويق ولكن هذا التشويق يختلف عن ذلك التشويق الذي تتركه القصة ذات الحبكة فهو تشويق واهتمام بالحوادث المنفصلة، فإذا كانت هذه الحوادث تدور حول شخصية واحدة كما في القصة التصويرية فإننا نرى شيئا من تجميع الاهتمام والتشويق غير أن حذف حادثة من الحوادث قد لا يلحظه أحد وإذا فالمشكلة التي تجابه الكاتب الذي يكتب القصة الخالية من الحبكة هي إثارة اهتمام القارئ بكل حادثة بقدر ما يجد هذا الكاتب إلى من سبيل.

"الحبكة لازمة للمسرحية أكثر مما هي لأي نمط أدبي آخر" [2]ذلك لأن المسرحية هي في جوهرها وأساسها تمثيل لفعل، وذهب آرسطو إلى أن المسرحية تنطوي على عنصرين هما الشخصية والحبكة، أن الحبكة هي العنصر الأساسي الذي لا يمكن الاستغناء عنه في المسرحية. والقصة الخالية من الحبكة قد تبدأ عند أي مكان وقد تستمر وقد لا تستمر وقد تتوقف عندما يتطرق الكلام إلى الكاتب أو الجمهور غير أن المسرحية هي تمثيل التسلسل المنطقي للحوادث يجب أن تبدأ عند نقطة ما في هذا التسلسل المنطقي ومن ثم كانت البداية والوسط والنهاية هي في معناها الحقيقي أمورا لا يمكن أن تستغني عليها الكاتب المسرحي.

" والمشكلة الفنية التي تصادف الكاتب المسرحي هي تقدير النقطة التي يبدأ عندها مسرحية"[3] إذ يقرر الحادث الذي يجب أن يبدأ به مسرحيته، وقد يتبادر إلى الذهن بأن الكاتب المسرحي العامل يبدأ مسرحيته بالحادث الأول من تلك الحوادث المتسلسلة تسلسلا منطقيا وصحيح أن هناك كثير من المسرحيات التي تتخذ مثل هذه البداية وسواء افتتح الكاتب المسرحي مسرحيته بمسرحية الحادث الأول في التسلسل المنطقي للحبكة أم لم يفتتحها، فإن ذلك لا يعتمد

1– فردي أمليت ، "فن المسرحية"، ترجمة حطاب مراجعة، ص 398.

2– محمود سمرة،"فنون مسرحية"، نشر مؤسسة فرنكلين للطباعة والنشر، بيروت، ص ص 394–395.

3– فردي أمليت ، مرجع سابق، ص 398.

على ذوقه وبصيرته فقط التي تعتمد بدورها كثيرا على طراز المسرح الموجود والذي تمثل فيه المسرحيات ولهذا كله كان الكاتب المسرحي حرا في أن يستهل مسرحيته بالحادث الهام الأول في التسلسل المنطقي للحبكة ونجد أن الفعل في المسرحية الإغريقية يبدأ من عند نقطة أقرب ما تكون من ذروة المسرحية وأزمتها ولكن الحال لم يكن عادة كذلك في باقي المسرحيات.

III-1-5-1- العقدة أو الحبكة في مسرحية "بيت الدمية":

" نورا - كروجستاد"....الخط الرئيسي للصراع"[1].

العقدة في هذه المسرحية عند تأزم الحدث وذلك عند مطالبة كروجستاد نورا بان تتوسط له عند زوجها هلمر مدير البنك الجديد لبقائه في البنك وترقيته في مرتبته أو تدفع له المال وليس المال المتفق عليه فقط وإنما يتعداه إلى أبعد من ذلك أو يسلم لزوجها رسالة فيها كل الحقيقة المتعلقة بالمستندات وقضية التزوير.

العقدة تقوم على التهديد، تهديد امرأة أخلاقية تسعى للحفاظ على بيتها وحياتها الزوجية وبين رجل شرير سيء الأخلاق الذي يقرض المال بفوائد ولا يهتم بالقيم بقدر اهتمامه بمصالحه الشخصية وهو بذلك صراع قيم دون أن ننسى الصراع الداخلي لنورا بين عاطفتها اتجاه أولادها ورغبتها في الهرب من البيت الذي تمليه عليها كرامتها كزوجة وأم فهي بحاجة للكرامة ولأبنائها وصراع خارجي إحساس نورا بأن زوجها يعاملها كأنها دمية ووصي عليها، يهينها باستمرار ولا يعترف بجميلها ولعد التكافؤ تترك المنزل بعد أن يصلح كروجستاد نفسه ليصبح أكثر أخلاقية وإنسانية في النهاية بمساعدة ليندا له وينتصر جانب الخير فيه على الشر ويتراجع عن فكرة كشف أوراق نورا المزورة.

III-1-6- الأحداث:

"الأحداث هي المحور الحقيقي التي تدور حولها المسرحية" [2] فمن خلال الحوار بين الممثل ونظيره الممثل الأخر نلمس هذه الأحداث، في كل مسرحية أحداث كثيرة ومتنوعة إلا أننا لا يمكن أن نلمح في أي مسرحية حدثا مهما تجري من خلاله، فالحدث الأساسي تدور حوله المسرحية أو العرض المسرحي وهذا الحدث المهم لا يمكن كشفه إلا من خلال أحداث لاحقة متتالية وهذه الأحداث تكون ذات دلالة وإشارة يلاحظها المتفرج.

والحدث إما يكون قد حدث في وقت مضى وأثناء العرض ومن خلال الأحداث نكشف عن الحدث الذي مضى بالتدريج للكشف عنه، وإما يكون حدثا راهنا نتعرف عليه من خلال

1- محمد نديم معلا، مرجع سابق، ص 112.

2 - المرجع نفسه، ص 111.

الأحداث والكشف عليه يكون في نهاية العرض لأننا لا يمكن الكشف عن كل الأحداث مرة واحدة.

III-1-6-1- الأحداث في مسرحية "بيت الدمية":

" حادث وقع في الماضي قبل بدأ أحداث المسرحية، مرض الزوج واقتراض الزوجة المال من كروجستاد"[1]هذا الحدث قد اثر كثيرا في المسرحية والكشف عن هذا الحدث لم يتم في المسرحية إلا عن طريق الكشف عنه بشكل تدريجي من خلال حوار بين ليندا ونورا أولا كما أن شخصية من شخصيات المسرحية تلقي الضوء على هذا الحدث فمن خلال الفعل أو الحوار نتمكن من الوصول لمعرفة الحقائق بالتدريج كما أننا لن نتمكن من معرفة الأحداث من بدايتها دفعة واحدة.

"وتعرف طريقة الكتابة بالكتابة المعتمدة على الإرجاع" [2] أي من الماضي إلى الحاضر وتعتبر هذه الطريقة من ملامح التجديد في الدراما الحديثة وهي تضاعف من قوة العمل المسرحي لأن القارئ أو المتفرج لن يتعرف على كل شيء منذ البداية كما أنها تساعد على ما يعرف بخلق التوتر الدرامي والبناء الدرامي مخالف للبناء التقليدي الذي يعتمد على بداية – وسط – نهاية ، فقد بدأ أمين مسرحيته "بيت الدمية "من النهاية وقسم المسرحية إلى ثلاثة فصول الفصل الأول:لعرض الشخصيات، الحدث، المشكلة، تأزم الأحداث أو ما يعرف بالعقدة حيث يعرف الزوج الحقيقة ويصطدم مع زوجته، المناقشة حيث تتناقش الشخصيات الرئيسية مع بعضها، كما أنه غير مكرس لوضع الحلول.

عرض المشكلة: اقتراض نورا للمال وتوقيعها المستندات- الشخصيات- المكان- الزمان.

الفصل الثاني: العقدة وتأزم الحدث (مطالبة كروجستاد نورا بأن تتوسط له عند زوجها ليبقى في البنك أو تدفع له المال أو يسلم لزوجها رسالة فيها كل الحقيقة)

الفصل الثالث: المناقشة والمصارحة بين نورا وهلمر.

نهاية المسرحية مغادرة نورا للمنزل .

1- محمد نديم معلا، مرجع سابق، ص 111.

2- المرجع نفسه، ص 111.

I- 49 -- 2- المبحث الثاني: عناصر الاتصال في العرض المسرحي " بيت الدمية" أنموذجا:

- 49 -I-2-1: المناظر:

المناظر أو الديكور هي من أهم عناصر الاتصال في العرض المسرحي "هي الرسوم الفنية وقطع (الديكورات) المجسدة مع اللوحات الفنية، لما يناسب العرض، التي يضعها الفنان التشكيلي بحيث تعبر عن القيم الجمالية والدرامية لمضمون المسرحية أو مشاهدها الثابتة والمتغيرة "[1] أي هناك ترابط وظيفي المشهد المسرحي والمنظر كإطار مجسد له، فهندسة بناء المناظر تبحث عن مراعاة الأشكال والقوالب الفنية المناسبة للعرض المسرحي وزمانه ومكانه وطبيعة موضوعه.

كما أنه هناك أنواع لمناظر نجد منها:

" **أ- المنظر المركب**: وهو تصميم جميع مناظر العرض المسرحي لمسرحية ما من بداية استهلال العرض حتى نهايته ويسمح المنظر المركب بالثبات فوق خشبة المسرح مع إعطاء حرية الحركة للممثلين كي يتنقلوا وفقا لتسلسل الأحداث وتلعب الإضاءة بالتجسيد أو الإهمال بالشارة إلى الزمان والمكان المناسبين.

ب- المنظر الثابت والمتغير: هو المنظر الفني المناسب لعرض المسرحية الذي يتسم به الثبات في أغلب الأحوال، مع إمكانية تحريك بعض الأجزاء من هذا المنظر بالحذف أو الإضافة ومن المعروف أن تقنيات التحريك في أجزاء المناظر أصبحت من السهولة مما يسمح بالإبهار وسلامة العرض.

ج- المناظر المنعكسة: هي لون مستحدث في الخلفية المسرحية بحيث تستغل مساحة من خشبة المسرح في عرض الصور الفوتوغرافية أو السينمائية بطريقة ثابتة أو متحركة عبر شاشة يراها الجمهور"[2]. إن المناظر لما تحويه من رسوم ولوحات ومناظر فنية وتقنيات تساهم في نجاح العرض وتساهم في تشكيل أحد العلوم المسرحية المعاصرة فالمنظار هي من أهم العناصر التي يتشكل منها العرض المسرحي بحيث تكون مناسبة للعرض الذي يضعه المخرج أو الفنان التشكيلي.

1- أحمد زلط، مرجع سابق، ص 163.

2 - المرجع نفسه، ص 164.

III-2-1-2- المناظر في مسرحية "بيت الدمية":

نجد المنظر في مسرحية "بيت الدمية" عبارة عن بيت مرتب يتمثل " في الكراسي حول طاولة الأكل غير مرتبة كما ينبغي، كما نجد شجرة الميلاد في أسفل خشبة المسرح وقد ذهبت بعض زينتها وذابت شموعها وانطفأت" [1] فالديكور الخاص بمسرحية بيت الدمية متمثل في طاولة وحولها كراسي غير مرتبة، ومدفأة لصيقة بالحائط ،وصندوق في الحائط وكذلك أريكة طويلة تقابلها مائدة وأرائك صغيرة متقابلة في حافتي الطاولة وكذلك بيانو جهته مقابلة لصندوق وهذا المنظر سوف نكتشفه في الشكل" أ " ومن خلاله سنتعرف على الديكور المستعمل في مسرحية بيت الدمية

"كما أن ليندا تأخذ شالا على الكرسي وتخرج وكما نجد هلمر بين الوقوف والجلوس وعند فتحه الجواب يجري نحو نورة وهي تنظر إليه غير مصدقة لما ترى ثم تدخل غرفتها. ثم تصلح من حال الغرفة وترتب الكراسي ثم تلبس معطفها وتخرج. أما هلمر فينهار وسط الخشبة". [2]

فهذه المناظر هي مهمة في العرض مما تجعله أكثر نجاحا وهي مناسبة للعرض المسرحي.

- 50 -I- 2-2- الإضاءة:

الإضاءة أو الإنارة هي جانب من الجوانب المسرحية في العرض المسرحي " تكشف الأشياء الموضوعة على خشبة المسرح (أثاث الديكور، ممثلين، اكسسورات) أشكالها الحقيقية وتصبح مرئية بتسليط الضوء عليها لكسب علامات ايجابية معينة وتنزاح دلالتها بفعل ألوان الإنارة والأشعة"[3] على الرغم من أن جانب الإنارة لم يستخدم في المسرح إلا بعد نصف قرن تقريبا من اكتشافية سنة 1815.

وأول من عرف المنبع الضوئي الجديد في المسارح كانت "أوبرا باريس" هي أول من استخدم النظام الجديد في الإضاءة على المسرح عام 1880.

والإضاءة إذا تحمل وظيفة أساسية في تحديد الأشكال في الفضاء المسرحي وتحدد مواقع الممثلين وتوحي من الناحية المعنوية بالجو النفسي للشخصيات.

"الإضاءة المسرحية حديثة العهد إذا ما قورنت بالجوانب البصرية الأخرى في العرض المسرحي "[4].

---

1 – عزوز بن عمر ، دراسة إخراجية لمسرحية بيت الدمية لإبسن، رسالة ماجيستر،جامعات السانية ، وهران 1998 ،ص 200.

2 – محمد نديم معلا ، مرجع سابق ، ص 12.

3ـــ كمال علوات، دراسة نظرية وتطبيقية لمصلحة الأب، كلية الآداب والفنون واللغات، ص 04.

4 – محمد نديم معلا، مرجع سابق، ص 14.

فالإضاءة في المسرح لها مكانة راسخة في مسرح اليوم إذ أن استخدامها ينطوي على معاني دراسية وجمالية إذ أنه بدونها لا يمكن للعرض المسرحي أن يستقيم، غير أن المسرح الإغريقي لم يعتمد على الإنارة لأن طريقة عرضهم للمسرحيات كان يعتمد على أشعة الشمس هذا ما لم يدفع الإغريق إلى التفكير في الإضاءة أو الإنارة.

"وللإنارة وظائف ولعل العين هي المعنية قبل كل شيء بالضوء"[1].

لأن من البديهي أن الرؤية الواضحة هي التي تمكن وتساعد على التلقي وللتواصل مع الجمهور في العرض وعلى خشبة المسرح فالضوء هو الذي يكشف ما فوق هذه الخشبة ويكشف حركة الممثل شكله وجسمه وملابسه وحركاته إكسسوارات ....الخ. أي كل الأشياء التي يستخدمها الممثل.

" الإضاءة تخلق أيضا الإحساس بالتحسيم تماما كما تخلق الإبهام بالبعد الثالث"[2].

والتحسيم يعني الإبراز والإيهام باللون الثالث يتحقق عبر تطبيق اللون الساخن أو تقديم هذا اللون أو تأخير ذلك اللون والضوء هو الذي يحدد الزمن (النهار أو الليل) كما أن الإضاءة تساعد المتفرج والمتلقي على قراءة العرض المسرحي وفهمه ومشاهدته فالإنارة تنتقل من مكان إلى آخر على الخشبة حسب حركة الممثلين بحيث تلاحق الممثل أو نظيره وفقا لأهمية الدور الذي يلعبه وحركة الإنارة تساعد المتلقي على التقاطها.

إضافة إلى ما سبق لا بد من معرفة إلى من تعود مهمة الإضاءة حيث أنه كثر الجدل في المسرح العربي إلى من تعود الإضاءة للمخرج أو الفني؟ فهناك من يرى أن المخرج هو " المسؤول على خلق التوازن بين مكونات العرض المسرحي وعناصره كلها" [3]. فالمخرج باستطاعته أن يكون مخرج وفني الإضاءة في نفس الوقت لأن في عرض المسرحية نجد المخرج باستطاعته أن يوازن بين عناصر العرض المسرحي من ممثلين وديكور وغيرها فهو يضع خطة الإضاءة كجزء من الخطة الإخراجية.

أما الرأي الآخر الذي يرى أن لا بد من " وجود فني الإضاءة خاص بهذا الفن بعيد عن المخرج في العرض المسرحي" [4] لأن غياب فنان الإضاءة يجعل من العرض رديء ناقص خبرة فنية ففنان الإضاءة هو الذي يملك عين الفنان التشكيلي ومهارة التقني.

1- محمد نديم معلا، مرجع سابق، ص 19.

2- أحمد زلط، مرجع سابق، ص 20.

3- المرجع نفسه، ص 155.

4- المرجع نفسه، ص 156.

III-2-2-1- الإضاءة في مسرحية بيت الدمية:

نجد عدة ألوان في مسرحية بيت الدمية " منها اللون الأصفر فهو يعبر عن الغيرة والحرازة واللون الأحمر للإثارة أحيانا والجنس أحيانا أخرى، كما نجد ألوان خافتة " [1] فعندما تكون الأضواء خافتة فهي تعبر عن حالة مضطربة خائفة حائرة مرتبكة...الخ كما يظهر لنا اللون الأزرق أحيانا في الليل وأثناء الهدوء فالأضواء مهمة جدا في العرض المسرحي فهي تعبر في مسرحية "بيت الدمية" عن الحالة النفسية كما أن تعبر عن الوقت أي النهار أو الليل.

فالإنارة في مسرحية بيت الدمية تكون حسب المشاهد مثلا في المشهد الأول من هذه المسرحية نورا ترتب شجرة الميلاد فترتيبها يحتاج إلى إنارة وضوء متوهج أما في المشهد التي تكون فيه نورا ترقص فهو مشهد سهرة فالإنارة تكون خافتة.

والإنارة تقنية يقوم بها الفني أو المخرج وتوزيع الكاشفات على المسرح في بيت الدمية سوف نكتشفه في الشكل" ب"و"هو مقطع طولي لإنارة" [2] فالإنارة تكون نتيجة الحركات التي يقوم بها الممثل من جهة ونوعية الإنارة التي تحتاجها المشاهد من جهة أخرى فمسقط الإنارة على فضاء التمثيل يختلف حسب المشاهد.

I- 52 -- 2-3- الموسيقي:

غالبا ما تعد الموسيقي جزءا مهما للعمل المسرحي الناجح إذ تعتبر الموسيقى من بين " أهم العناصر التي تصاحب العرض المسرحي ولها وظائف سيمائية عديدة"[3].

فالمؤثرات الصوتية والموسيقى التصويرية تستخدم منذ القدم في المسرح فالطقوس الدنيئة التي كانت تمارس في العصور البدائية متنوعة أو مصاحبة بطبول فبداية الموسيقى المسرحية تزامنت مع بداية المسرح لهذا استخدمت الموسيقى كعمل مساعد في الفن المسرحي، فهي تعمل على إبراز حدث أو الأحاسيس كما تستطيع الموسيقى أن تخلق جوا للأحداث في زمانها أو مكانها فهي توحي بالبيئة الاجتماعية والرقعة الجغرافية أو مرحلة تاريخية وكل من قرأ لشكسبير لا بد أن يدرك "أهمية الصوت والموسيقي في المسرح الايليزابيلي" [4] . ولوحظ مما دون في المذكرات عن الصوت أنها تكون نسبة كبيرة من التوجيهات المسرحية فنجد مثلا موسيقي ناعمة موسيقى جدية غربية، أبواق من الداخل، نداءات السلاح، طبول وأبواق، عاصفة ورعد.

1- نديم معلا، مرجع سابق، ص 21.

2 - عزوز بن عمر مرجع سابق، ص201.

3- كمال علوات، مرجع سابق، ص 03.

4 - أحمد زلط، مرجع سابق، ص 166.

وقد بلغ استعمال الموسيقى والمؤثرات حد الدقة في المسرح فهو يعتمد اعتمادا كبيرا على الموسيقى خاصة في مشاهد الحب، الشفقة، الصراع العنيف، ومواقف الشر.

والواقع أنه لم يحدث أي تغيير جوهري بالنسبة للمؤثرات الصوتية والموسيقى التصويرية منذ عهد شكسبير حتى القرن العشرين ميلادي وتبدوا الاتجاهات في هذا الموضوع في حالة مربكة فبعض المسرحيون يحاولون تجنب الموسيقى من أي نوع والبعض يستعين بها عندما يقتضي النص وجودها وآخرون يستخدمونها أكثر من ذي قبل ويقول بعض التابعين للحركة المسرحية " إن الموسيقى الجيدة والمناسبة في العرض المسرحي تساعد فقط المشاهدين ولكنها تساعد كذلك الممثل وان المسرح الحقيقي كان مزيجا من فنون عدة وأن تأثيره يجب الحكم عليه من تكامل هذه الفنون والحرف شكل موحد وفعال وليس بالحكم على عنصر واحد فقط" [1] فالموسيقى هي من أهم العناصر لكي يتم العرض المسرحي فليس هدفها للمشاهد فقط وإنما الممثل.

III-2-3-1- الموسيقى في مسرحية بيت الدمية:

تستخدم الموسيقي والمؤثرات الصوتية في المسرح للإيحاء بالواقع ولتعميق الأثر الدرامي وإضفاء الأحداث الملائمة على الأحداث المسرحية ونجد الموسيقى في مسرحية " بيت الدمية" "موسيقى هادئة" هدوءا قلقا عندما تكون نورا مشغولة البال منقضة فتظهر حدوث سببا ما كما تجد أيضا الموسيقي الخلفية توحي باقتراب اللحظة الحاسمة عندما يخرج هلمر إلى صندوق البريد وتكون نورا قلقة ومتوترة وحزينة ويرتفع صوت الموسيقى عندما يصرخ هلمر: نورا! ثم تنقطع نهائيا وعندما يدق الجرس تنبعث موسيقى خافتة سريعة فتزداد حيرة هلمر ثم يخرج وتقفز نورا من مكانها وعلى محياها ألق علامة استفهام وتكون الموسيقى الخلفية هادئة ومرحة"[2] فالموسيقى في مسرحية "بيت الدمية" هي تعبر عن الحالة النفسية من قلق وتوتر كما أنها تعبر عن الحيرة.

- 53 -I- 2-4- الأصوات:

الأصوات هي من بين الجوانب المهمة في العرض المسرحي وهو من العناصر التي لا يمكن الاستغناء عنها في المسرح " أفاد المسرح أكثر من غيره في مجالات العلوم والفنون وهو من بين مستحدثات علوم الصوتيات" [3]. ذلك أن الصوت وثيق الصلة بالأداء التمثيلي ونقله

1- أحمد زلط، مرجع سابق ، ص 167.

1 ــ عزوز بن عمر، مرجع سابق ،ص 205.

3 -أحمد زلط ، مرجع سابق ، ص 165.

بوضوح ودقة إلى صالة الجمهور وقد أحدث التطور الهائل في علم الصوتيات إلى تحقيق أحد أعباء الصوتيات النطق العالي لدى الممثلين والممثلات كما أفادهم في استخدام أجهزة نقل الأصوات السلكية ذات مستوى عالي. ولعل أهمية الأصوات تكمن في إبراز المواقف المسرحية التي تحتاج إلى التلوين الصوتي.

إن علم سيمياء المسرحي بدأ يبحث في علاقة التصويت بالمتفرج والتصويت بين مجموع المتخاطبين من الممثلين لا يقاس راحة التصويت وإنما برموز التفاعل السمعي ورموزه الدلالية لدى الممثل والمتفرج في أن الصوت ومؤثراته في العرض المسرحي يشكلان معا إشارة تعبيرية مسموعة تؤمن إلى الزمان والمكان والجو النفسي للممثل المصوت بالحوار التمثيلي.

III-2-4-1- الأصوات في مسرحية " بيت الدمية":

نجد في مسرحية بيت الدمية بعض الأصوات المرافقة لأحداث المسرحية " فنجد أصوات أشخاص ينزلون السلم عند دخول رانك ثم نقل هذه الأصوات ثم ينقطع وعندما تبدأ نورة التجول في الغرفة نجد ظهور يعطي الأصوات أصحابها على خيال الظل المتمثل في النوافذ الخلفية كما نلاحظ في المسرحية أصوات نورة وهلمر تقترب من بعيد يصوت أقدامها وهما ينزلان السلم"[1]. وهذه الأصوات تنقل المتفرج إلى عالم الأحداث التي تجري فوق الخشبة فهي مهمة في جعل المشاهد أو المتفرج يعيش الأحداث في المسرحية.

- 54 -I-2-5- الأزياء (الملابس والمكياج):

تعد الأزياء والملابس أحد أركان العرض المسرحي فهي تكشف عن المكانة الاجتماعية للشخصيات " فالملابس هي التي تقدم الشخصية تقديما صحيحا والمتفرج يتلفظ الإشارة التي ترسلها ملابس الممثل وتعيد تركيبها في ذهنه مباشرة" [2]. فالشخصية المعبرة مثلا عن فترة زمنية لا يمكن أن يكون اللباس الملائم هو ملابس الحضارة المعاصرة والعكس كذلك، وبذلك فان الأزياء أو الملابس التي يرتديها الممثلون يجب مطابقتها التاريخية لكل دور يمثل حقبة فحسب فلا بد من تماثل الأزياء المستعملة مع الزمان والمكان وموضوع العرض المسرحي " ومن البديهي أن الملابس المسرحية لا تحمل الدلالات الكثيرة والمتنوعة التي تحملها الملابس الحقيقية"[3] فالملابس المسرحية تكشف العلامات والإشارات " فالملابس المسرحية هدف وظيفي قبل كل شيء هو تحديد المشاركة في الحدث الدرامي، إلا أن الهدف الوظيفي لا يتحقق دون

1 – عزوز بن عمر، مرجع سابق، ص 107.

2 – محمد نديم معلا، مرجع سابق، ص 11.

3– أحمد زلط، مرجع سابق، ص 171.

تحقيق الهدف الوصفي أي تحديد صفات الشخصية ووصفها من الخارج"[1]. فالملابس المسرحية التي تساعد على تحديد الهدف الوظيفي الذي تريد أن تصل إليه الشخصية المسرحية.

III-2-5-1- الأزياء في مسرحية " بيت الدمية":

لن يخرج اختيار البحث لملابس المسرحية عن قصد الكشف عن المكانة الاجتماعية وإظهار التباين القائم بين جيل هلمر وجيل نورا ولذلك " نجد أن أزياء كل من نورا وهلمر وكرجشتاد في جانبي الشكل واللون لكنها تبقى في الأنا نفسها محافظة في خصوصياتها كشخصيات مستقلة بذاتها"[2] فهي من الناحية التاريخية ملابس قديمة معطف طويل مقفول على الصدر بأزرار عديدة وقمصان بحواشي كلاسيكية وربطات العنق في شكل فراشة وقبعات سوداء متطاولة من فوق " وتوحي هذه الملابس أن من يلبسها هو قدر من التعلم وذو مكانة اجتماعية تطفي عليه الاحترام والتقدير"[3]. أما بالنسبة للدور الذي تمثله نورا والى حد ما السيدة ليندا فالبحث عن زيهما متجانس في البداية ومختلفين في النهاية " فنورا تظهر في بداية المسرحية بزي قديم يتماشى مع التوافق بين نورا وهلمر وخلال سير الأحداث المسرحية نرى نورا تفضل لباسا وتخيطه بنفسها وهو فستان أبيض فضفاض يتدلى إلى الكعبين مسطر في الوسط إلى نصفين بحيث يسهل حركتهما وإضافة إلى سروال أبيض والسروال هو علامة للتشبه بالرجال"[4]

أما بالنسبة للمكياج عند نورا فلا يختلف عن هلمر من حيث المنهجية ومراحل التطور فمكياج هلمر عبارة عن قناع يخفي قبحه أما نورا فهي تظهر خشبة المسرح بوجه مشرق عليه سمات البراءة وهو يقترب من الماكياج الذي يوضع للدمى"[5]

ومن هنا نلاحظ بأن الأزياء والملابس هي مناسبة لكل شخصية في المسرحية كما أنها تكشف عن المكانة الاجتماعية لكل شخص وهذه الملابس سنكتشفها في الشكل (هـ)و الشكل (ح) والشكل (ز).

1- أحمد زلط، مرجع سابق، ص 172.

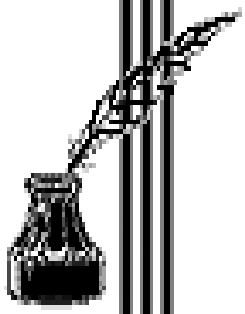
2- محمد نديم معلا، مرجع سابق، ص 13.

3- عزوز بن عمر، مرجع سابق، ص 211.

4- محمد نديم معلا، مرجع سابق، ص 14.

5- المرجع نفسه، ص 15.

خـــــــاتمة



من خلال دراستنا لهذا الموضوع وللكشف عن أبعاد العملية الاتصالية بين النص والعرض المسرحي بمختلف عناصره الفنية .

ونظرا للافتقار الدراسات المسرحية لمثل هذه البحوث ، توجهنا لدراسة هذه العلاقة بين النص والعرض المسرحي وهذا ما حفزنا على الاجتهاد لمعرفة هذه العلاقة، ليكون هذا البحث له دورا شديد الأهمية .

وإن دراسة المسرح وعلاقته بالاتصال في الكتابات التي تناولت العلامة الدرامية أو سيميولوجيا المسرح لا تعدو أن تكون كتابات نظرية عبارة عن ترجمات لكتابات أجنبية من ناحية، ومن ناحية أخرى لا تعدى حدود نقل النظرية السيميولوجيا في علاقتها بالمسرح، دون أن نؤكد نفسها بتطبيقات على نصوص أو عروض مسرحية، مما يقلل من فائدتها للمسرحيين عامة، والعرب خاصة سواء في مجالات النقد أو في مجالات الإبداع في التأليف وفي الأداء الجديد والإخراج والتصميم والموسيقى وبقية عناصر العرض والنص المسرحي، وبعد دراستنا لموضوع المسرح وعلاقته بعملية الاتصال نستنتج أن المسرح في عملية الاتصال هو من أهم الوسائل المكونة لشخصية الأفراد والمجتمعات وعلى الرغم من الأهمية التي يلعبها المسرح إلا أنه لاحظنا تغييرا كبيرا لها مما كانت عليه في السابق مثل الوقت والاهتمام كما أن الدور الذي تلعبه الدراسات السيميولوجيا جعل المهتمين بها قليل وهذا من أجل تحليل النصوص والعروض المسرحية وتقريب المعنى للجمهور، ولا يظهر هذا إلا في الترجمات الأجنبية الغربية، وإن اهتمام المسارح في عصرنا الحالي خاصة بمسرح الطفل أكثر من اهتمامه بمسرح الكبار.

ونستنتج مما سبق أن اهتمام المسؤولين للفنان ودعمه ماديا ومعنويا يجعله يعمل كل جدية على الركح لأنه هو العنصر الفعال في العرض المسرحي، وإن النص المسرحي الذي يحمل قيمة فكرية وفنية رفيعو يجعل المرح مؤسسة ثقافية، وحضارية لبناء الإنسان.

الهدف الأساسي من أبعاد العملية الاتصالية التي تتم عن طريق المسرح هو إصال المعلومات للجمهور، فالممثلون فوق خشبة المسرح يستطعون الاتصال بالجمهور عن طريق العروض المسرحية التي هي وسيلة أو أداة اتصال لتوصيل المعلومات إلى المتلقي.

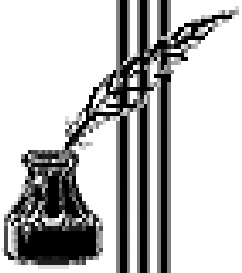
فالعناصر الفنية التي يتشكل منها المسرح هي التي تساعد الممثل في إيصال هذه المعلومات بطريقة سهلة وواضحة .

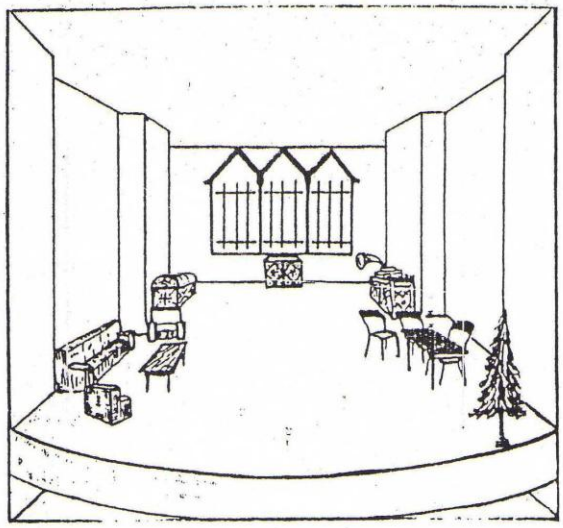
فالمسرح وسيلة إعلامية اتصالية استطاع أن يفرض نفسه بين مختلف الوسائل الإعلامية الجماهيرية الأخرى في الأهداف و الاتجاهات .

فلا يمكن مشاهدة مسرحية بعيدة عن الخشبة لأن هذه الأخيرة من أهم الميزات التي يتحلى بها المسرح .

فالمسرح من أهم الوسائل الاتصالية الجماهيرية التي إكستسحت مجال الفن لذا قيل عنه أنه" أبو الفنون" .

الملاحـــــــــق



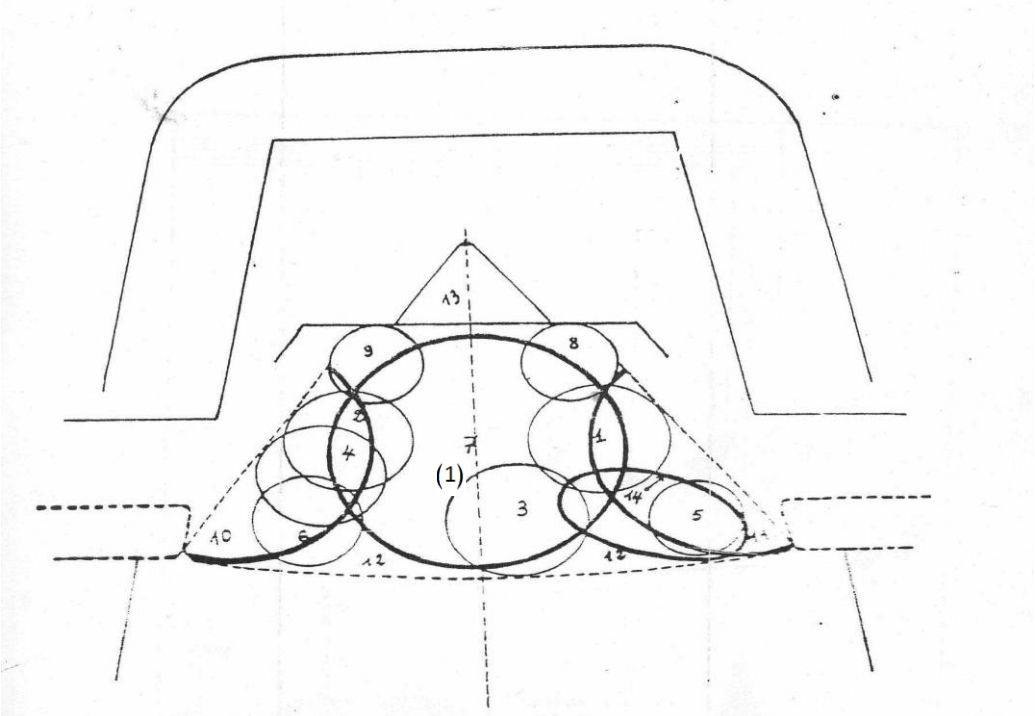


الشكل ٤

"المنظر السابق نفسه مع تغيير بسيط يتمثل في: الكراسي حول طاولة الأكل غير مرتبة كما ينبغي. على المشجب. علقت السيدة لند معطفها وقبعتها. شجرة الميلاد أسفل شمال المسرح. ذهب بعض زينتها. وذابت شموعها وانطفأت" (1)

هيلمر	▲
نورا	○
لند	●
رانك	△
الخادمة	★
كروجشتاد	X

[1] - عروز بن عمر،دراسة اخراجية لمسرحية بيت الدمية "لابسن"، رسالة مجيستار،جاميعات السامية، وهران 1998-1999، ص200 .

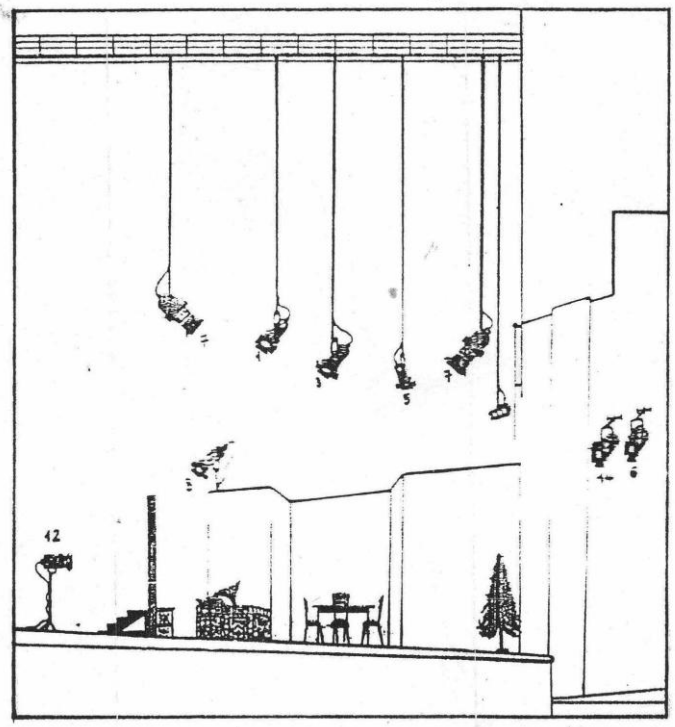


مسقط الإنارة على فضاء التمثيل
(منظر علوي)

الشكل (ج)

[1] - عروز بن عمر، مرجع سابق، ص203.

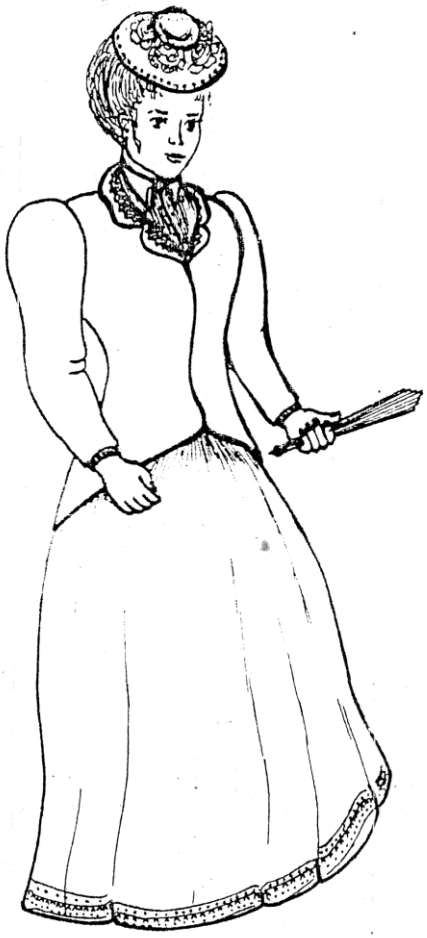
(1)



توزيع الكشّافات على المسرح
- مقطع طولي -

الشكل (ب)

[1]- عروز بن عمر، مرجع سابق، ص201.



(1)

الشكل: "هـ"

[1]- عروز بن عمر، مرجع سابق، ص210.

الشكل: "ز". [1]

[1]- عروز بن عمر، مرجع سابق، ص211.

(1)

الشكل: "ح".

[1] - عروز بن عمر، مرجع سابق، ص211.