DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts95/391-408

مسرح الدُمى وأهميتهُ في المجتمع المعاصر

حسين خميس علوان الأنصاري[1]

مجلة الأكاديمي-العدد 95-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 1996/2/3 ، تاريخ قبول النشر 1996/2/28.

تاريخ إعادة الارسال 2019/9/1، تاريخ القبول الجديد 2019/10/1 ، تاريخ النشر 2020/3/15

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

ملخص البحث

استطاع مسرح الدمى عبر تاريخه ان يحقق نجاحا مستمرا رغم منافسة الفنون الادائية الاخرى وذلك لما تتميز مسارح الدمى من تنوع الاشكال والموضوعات واساليب الاخراج سواء مع جمهور الاطفال او الكبار ، وقد اصبح لكل مجتمع دمى خاصة به يستلهم اشكالها من الموروث وتعبر عن هويتها الثقافية ، تتميز الدمية بقوة التعبير واحيانا تتفوق على الممثل البشري ، ومع مرور الوقت تطورت صناعة الدمى وطرق تحريكها واخراجها بفضل التقنيات الحديثة ، نحاول في هذا البحث التعرف على مسرح الدمى وانواعه وما هو سر قوه التعبيرية التي تجذب الجمهور اليه وما اهميته في المجتمع المعاصر .

مشكلة البحث:

يظنُّ البعض أن مسرح الدُمى، شكل فني يتوجه الى جمهور الأطفال فقط، وأنَّ موضوعاتهِ التي يعالجها محدودة التناول ولكن لو نظرنا الى طبيعة هذا الفن نظرةً متفحصة لوجدنا أنَّهُ يمتلك من الإمكانات التعبيرية والتنوع في الأشكال والحجوم وطرق الاستخدام ما يؤهلهُ لأن يتجاوز حدود المسرح البشري.ويؤكد ذلك فنان الدُمى الروسي المعروف "سيرجي اوبرارزتشوف" بقولهِ:"أن فن الدُمى من بين جميع انواع من العرض المسرحي أكثرهم توفراً على قوة الرمز والاستعارة وقوة التعميم" (1),(serje Obra-zatshov , 1992 ,p2)

ويتفق الباحث مع رأي اوبرازتشوف في أنَّ هذه جعلت فن الدُمى يتطور وينمو ويتواصل منذ أقدم العصور وحتى اليوم. إذ استطاع مسرح الدُمى أن يحقق انجازات فنية راقية في عروضهِ وموضوعاتهِ التي ستمدها من الملاحم والأساطير والقصص والروايات والمسرحيات الكلاسيكية والمعاصرة. أو من تلك النصوص التي صارت تكتب خصيصاً لمسارح الدُمى من قِبَل كُتّاب وفنانين تخصصوا وأبدعوا فيه ومع مرور الأيام أصبح لكل من هذه المسارح خصوصيتها وتفرُّدها بل صار لكل بلد دُمى خاصة به بل أحياناً لكل مسرح لونه وتجاربهُ التي يتميّز بها عن المسارح الأخرى والتي صارت تجتذب أعداداً هائلةً من الجمهور المتنوع الفئات وتعبّر عن الهوية القومية

[1] كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، husweden@hotmail.se

مجلة الأكاديمي-العدد 95-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

لبلدانها. وانطلاقاً من هذه الاهمية التي تميَّز بها مسرح الدُمى والتي تعتمد بالأساس على ما مرَّ سابقاً لا سيما من الناحية التعبيرية والتي تتطلب المعرفة في كيفية استثمارها وتوظيفها في العروض المسرحية بغية إيصال مضمون العمل الفني وتجسيدهُ بأسلوبٍ مثير ومشوّق يتلائم مع مختلف الفئات العمرية، إن قدرات العاملين في هذا النوع الفني وقلة خبراتهم في معرفة امكانات الدمية سبَّب خللاً في انتاجات مسرح الدُمى بحيث لم يتم استثمار امكانات هذا المسرح بما يحقق الغاية القُصوى من امكانات الدُمى المستخدمة في مستوى الشكل أو الحركة. وهذا يعود كما يشير الى ذلك الباحث- يعقوب الشاروني-: " بسبب ضعف قدرات العاملين في مسارح الدُمى من صانعها أو مصممها أو الممثلين الذين يقومون بتحريكها"(2).(1986،p30 Al-Sharouni, Ya`qub)

وإذا توقفنا بعض الشيء عند هذا الشكل الفني في مسارحنا العراقية لوجدنا شبه غياب لهذا المسرح باستثناء بعض التجارب الفردية التي ينقصها الكثير من الخبرة والتوظيف السليم ناهيك عن ضعف قدرات الممثل(المُحرّك) وبالتالي ينعكس هذا على الصورة الجمالية للعرض المسرحي عموماً.

والبعض من مسرحيينا والمخرجين منهم على وجه التحديد استخدموا الدُمى في بعض مشاهد العروض المسرحية أي تضمين العرض بمشاهد تجسدها الدُمى أما بمفردها أو بمشاركة ممثلين والغرض من هذا التوظيف لم يكن يستهدف استثمار امكانات الدمية من الناحية التعبيرية بل التنوع في وسائل صياغة الغرض وتحقيق عنصر الغرابة في الشكل.

وهذا ما ظهر جليّاً في العديد من العروض المسرحية مثل –عقدة حمار، تأليف عادل كاظم وإخراج فاضل خليل ومسرحية –جنرال- تأليف فلاح شاكر وإخراج حسين الانصاري ومسرحية- بيرو شنانشيل- إخراج عوني كرومي ومسرحية – رحلة أم الخوش- إخراج محمود ابو العباس وغير ذلك.

ومن اجل إلقاء الضوء على مسرح الدُمى باعتبارهِ وسيلة تعبيرية مهمة في العروض المسرحية المتنوعة اختار الباحث هذا الموضوع ليقدّم بدراستهِ وحدده بـ " الدُمى وسيلة تعبيرية في العروض المسرحية".

أهمية البحث:

تأتي أهمية هذا البحث في التعرف بالإمكانات التعبيرية لمسرح الدُمى وكيفية توظيفها في العروض المسرحية.

والاستفادة من هذا اللون المسرحي في مجال النشاطات الفنية وبالذات عروض الأطفال والتلاميذ بسبب سهولة العمل فيه وقلة التكاليف في انتاجاتهِ مقارنةً مع الأنواع المسرحية الأخرى.

إضافةً الى هذا إتاحة الفرصة للعاملين في حقل التربية والتعليم من مُربين ومعلمين ومشرفين في معرفة استخدام الدُمية وتوظيفها في نطاق العروض المسرحية المتنوعة والاستفادة من اهميتها التربوية والجمالية.

أهداف البحث:

يهدف البحث الى تحقيق ما يأتي:

1. مسرح الدُمى وسيلة تعبيرية في العروض المسرحية.
2. التعرُّف على عناصر تكوين الصورة المرئية في مسرح الدُمى.
3. مميزات مسرح الدُمى وعناصر تفوقه على المسرح البشري.

حدود البحث:

يقتصر البحث على دراسة مسرح الدُمى وامكاناته التعبيرية في العروض المسرحية

طريقة البحث:

يستخدم الباحث في معالجة موضوع بحثه هذا المنهج الوصفي – التاريخي والتحليلي – مبيناً الجوانب الأساسية في تطور الظاهرة وتحليل بنيتها الداخلية من خلال التكوين والتشكيل للصورة التعبيرية في مسرح الدُمى.

تحديد المصطلحات:

1. **الدُمية:** يعرِّفها – محمد بن ابي بكر عبد القادر الرازي في – مختار الصحاح بأنها الصنم والجمع هو – الدُمى- بمعنى الصورة من العاج ونحوه. وجاء في الشعر – الدمّى- بمعنى الثياب التي فيها التصاوير" (Al-Razi,1980, p48) (3)
2. **مسرح الدُمى:** ويعرِّفه د. إبراهيم حمادة بأنَّه: "المكان المُخصص لتحريك الدُمى ويختلف هذا المسرح باختلاف نوعية الدُمى المستخدمة فيه وطبيعة حجمها وطريقة تحريكها "(4), (Hamada Ibrahim,1985,p64)
3. **القراقوز:** يعرِّفه عبد الحميد يونس بقولهِ: "القراقوز نوع من مسرح الدُمى المعروف الآن ولا يختلف عنه كثيراً فهو الدُمى التي لم تكن تتجاوز – ثلاثة والقراقوز يشبه صندوق الدنيا في قدرة أصحابه على حرية الحركة والتنقل به من مكانٍ الى آخر ولا يحتاج الى ضوء خاص وكان يدّم في مسرح مكشوف "(5)، (Abd-elhamed younis,1965,p18)

أما تعريف الباحث الإجرائي للدُمى المسرحية فيحددها بأنها الأداة التي يستخدمها الممثل للتعبير عن أفكار وموضوعات مختلفة ويسعى الى إيصالها للمتفرّج و الدُمى المسرحية على انواع واحجام تبعاً لطريقة تحريكها والمكان الذي يقدَّمُ فيه العرض.

مجلة الأكاديمي-العدد 95-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

الفصل الثاني

الإطار النظري والدراسات السابقة

تاريخ مسرح الدُمى:

ترجع أصول مسرح الدُمى الى الأساطير القديمة وممارسات طقوس السحر التي تُعدُّ الأساس الأقدم في نشأة مختلف الفنون الجميلة ظهور الدُمى يكادُ بقدمهِ أن يسبق المسرح البشري حيث وجِدَت جذورهُ في الصين والهند وضمن آثار المصريين القدماء وبعض الحضارات الأخرى.

إن تاريخ المسرح الهندي المتعلق بالدُمى هو تاريخ بعيد جداً وهناك انواعاً كثيرة منها تتمثل بدُمى التعليق وخيال الظل.

ومسرح الدُمى الهندي لا يختلف عن الفنون التعبيرية الهندية الأخرى التي استقت الكثير من أصولها من الملاحم القديمة مثل – المهابهارتا – و – راماجان. وهذه الملاحم المقدسة عند الهندوسيين ما تزال تشكل مصدراً ثرياً لفنون الهند الحديثة.

ولمسرح الدُمى الصيني وبعض الأقطار الأخرى في قارة آسيا تقاليد عريقة في مسرح الدُمى ما زالت سائدة ومستخدمة في بعض المسارح الحديثة ولعل دُمى خيال الظل هي الأكثر شهرةً وانتشاراً في الصين ويُطلق عليها اسم "الظلال الصينية (aljazaeri salim, 1989,p161)(6)"،

وفي اليابان نعثرُ على نماذج من الدُمى ترتبط جذورها مع المسرح الصيني أما في مصر القديمة أي فيعهد الفراعنة فقد تدلُّ أقوال المؤرخين على وجود نوعين من الدُمى نوع دقيق ومعبّر لا تنقصه إلا خيوط فيتحرّك. ونوعٌ آخر عبارة عن دُمى تحرّكُها خيوط مصنوعة بمهارة خارقة.

ويذكر – ما جنان- "أن الدُمى المتحركة التي وجدّت في مقابر المصريين كانت ذات وظيفة دينية"(7) , (Kamel HusseinTaheya ,1960 p17)

، فقد صنع الفراعنة الدُمى منذُ سبعة آلاف سنة لمعبودهم –اتوبيس – وقد انتشرت صناعتها أثناء حكم الدولة الوسطى.

ويذكر – هيرودت – في التدليل على أن الدُمية نبعت من أصولٍ أسطورية "إنَّ نساء الفراعنة الآتي لم ينجبنَ كُنَّ يسرنَ في الأعياد وهنَّ يحملنَ على رؤوسهنَّ دُمى" وهذه الدُمى يمكن تحريكها بواسطة خيط لتمثيل اسطورة مصرية قديمة خاصة بالإنجاب.

(Kamel HusseinTaheya ,1960 ,p35) (8)

وفي اليونان القديمة وجِدَ مسرح الدُمى ووظِّفَ لأغراضٍ دينية أحياناً وأحياناً لأغراضٍ فنية بحتة "ويعتبر الفنان الإغريقي يوثينوس أول من قدَّم عروض الدُمى في المسرح الكبير للإله ديونيسيوس في أثينا".

وعن مسرح الدُمى في عهد الإغريق يُذكر – ماريوتيفولوبي – في كتابهِ – تأملات – فيقول: "إن هذا اللون عرفهُ مفكروا الإغريق، وقد استخدم هذا المسرح لإخراج بعض أعمال أرسطو واكسافونان حوالي 450 ق.م." (9).(BeethrdAanot,1986,P63)

لم تخلُ الإليذاة نفسها من فقرات أشارت الى انواع من الدُمى كانت تُصنعُ من الذهب الخالص وتشبه العذارى وكانت لها أصوات قوية تشترك في القصص الإلهية.

"وفي القرون الوسطى كانت الدُمى تمثل المسرحيات الدينية في الكنائس وقد استمرت طويلاً واصبح مسرح الدُمى أداةً من ادوات الوعظ والتبشير فأكسب نفوذاً أضفاه عليه الدين واكتسب شعبية من خلال الحفلات والمهرجانات وأصبح من مستلزمات هذا المسرح تقديم حياة القديسين والعذراء وما اسم – ماريونيت – إلا تصغير لاسم العذراء ماريا". (10) , (P27, 1960 , Kamel HusseinTaheya)

ولكن الكنيسة لم ترضى عمّا حققهُ فن الدُمى من شعبية كبيرة فوقفت ضدَّهُ ومنعت تقديمهُ حياة القديسين أو التعرُّض للموضوعات الدينية فكان أن استعان عنها بقصص البطولة الشعبية وبناء يلجأُ الى الأعمال الأدبية كمصدر لموضوعاتهِ وشخوصهِ.

وفي انكلترا لاقى مسرح الدُمى نجاحاً متميزاً وأخذَ بالانتشار لا سيما دُمى الخيوط التي كانت منتشرةً في أوروبا. وبلغ هذا الفن أوج نجاحهُ في انكلترا و أوروبا في القرنين السابع والثامن عشر لأنَّ المسرح عاد الى مكان الصدارة وذلك بتدفق الطبقات العُليا الى المسرح كردِّ فعلٍ لقيود المتطهرين. وشارك مسرح الدُمى في النهضة الفكرية والثقافية التي شهدتها أوروبا في تلك الحُقبة.

ولفرنسا تاريخ حافل بمسرح الدُمى حيث استطاع هذا الفن أن يستحوذ على اهتمام العديد من الفنانين والكُتّاب والشعراء والموسيقيين.

ولعل من أهم مسارح الدُمى تلك التي كانت تحت إشراف الشاعر – مارك مونيه – (1829-1855) ومسرح الدُمى في نورهانت تحت إشراف الكاتبة صاند(1804-1876) وكذلك المسرح الصغير لهري سيجوريه وقد قدمت فيها أروع الأعمال الفنية والأدبية منها مسرحيات شكسبير وبعض الملاحم وأعمال ذات موضوعات سياسية وظهرت في هذه الفترة أنماط من الدُمى الشعبية التي حققت نجاحاً وارتبطت بأذهان الجمهور منها شخصية- غيول- ذات الملامح الشعبية حيث يمثل شخصية عامل ليوني نسبةً الى مدينة ليون خلال النهضة الصناعية وظلَّت لفترة طويلة تقدم هناك حيث امتدت شهرتها في أنحاء فرنسا.

مجلة الأكاديمي-العدد 95-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

وفي مطلع القرن العشرين شهد فن الدُمى تطوراً مضافاً لا سيما في أقطار أوروبا التي أولتهُ أهمية بالغة كمسرح الدُمى الايطالي الذي أسسهُ – فيتور يوبودريكا – عام 1913 وتتميز عروضه بالنقد والسخرية وحقق مسرح الدُمى في سالسبورج بالنمسا شهرة كبيرة، ومازال هذا المسرح يقدم عروضه الغنائية ولمسرحيات موزارت على الأغلب ما يميز الدُمى المستخدمة فيه هي أنها تشبه الممثلين الآدميين الى حدٍّ كبير، وكذلك الحال في سويسرا حيث اشتهر مسرح دُمى المتحف الفني الصناعي في زيورخ.

وفي روسيا اشتهر الفنان – زايتيف – الذي استحقَّ عن جدارة وسام الدولة عن مجمل ابداعاته في مسرح الدُمى. كما برز أيضاً الفنان الشهير – ابرازتشوف – الذي شغل منصب المدير الفني لمسرح موسكو المركزي للدُمى، والذي كان لهُ الدور الكبير في تحقيق منجزات إبداعية كبيرة في هذا المجال أهلتهُ لأن يصبح فيما بعد رئيساً لمنظمة – اليونيما - .

وبعد الحرب العالمية الثانية وما تلاها شهد فن الدُمى انتشاراً وتطوراً إذ ازدادت المسارح المُخصصة للهواة والمحترفين وتطورت صناعة الدُمى بتقنيات جديدة جعلته ينافس الفنون الحديثة كالسينما والتلفزيون ويثبت جدارة التفوق والبقاء، كفن شعبي وجماهيري فاعل مؤثر.

مسرح الدُمى عند العرب:

أقدم الإشارات العربية التي وردت عن عروض مسرح الدُمى(خيال الظل) ترجع الى أواخر الحكم الفاطمي وهي تُشير الى أن صلاح الدين الملك الناصر حضر مع وزيرهُ القاضي الفاضل عرضاً لخيال الظل وذلك عام 1171م.

ويعتبر الباحثون أن شمس الدين بن محمد بن دانيال الموصلي – 1238-1311م- أبرزت كتب لمسرح خيال الظل وقد عُثرَ على مخطوط قديم يتوفر على ثلاث تمثيليات لابن دانيال. وتعدُّ هذه الأعمال تصوير للحياة في تلك الحقبة وفيها ينتفي المؤلف شخصياته من الاسواق والحفلات واصحاب الحرف ويقول الدكتور إبراهيم حمادة الذي قام بتحقيق النصوص الآنفة الذكر عن الشخصيات "أن تلك الشخصيات التمثيلية التي ذكرت تستلزم فنّاً دقيقاً لمحاكاتها ومقدرة فائقة صنعها ورسم ملامحها وتعبيراتها حتى يمكن تحريكها ومخالطتها بأسلوبها وأبعادها التي رسمها الحوار، إن نظرة واحدة على المواقف الدانيالية تعطينا فكرة عن مهارة وحذق وقوة اللاعبين في التدريب والتنفيذ".(11) , (Hamada Ibrahim ,1967, P137)

وتُعدُّ مسرحيات بن دانيال المتمثلة بالنصوص التي كتبها وهي طيف الخيال أو زواج الأمير وصال وعجيب وغريب الميثم والضائع اليتيم تعبيراً صادقاً عن الواقع المصري في صور اجتماعية وقد أقام ابن دانيال مسرحاً مجسداً عن طريق اللعب بالخيال.

مجلة الأكاديمي-العدد 95-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

وظل هذا الفن يلعبُ دوراً مهماً في تقديم صوراً واقعية للمجتمع فيها الموقف المضحك الساخر والنكتة المباشرة والتورية ونقد الحياة الاجتماعية في مختلف جوانبها.

ويعدُّ حدوث الغزو التركي العثماني لمصر عام 1517م اصطحب الاتراك معهم أمهر المخايلين المصريين الى اسطنبول كما كان للاستعمار التركي تأثيرهُ في صيغ هذا الفن بصفةٍ تركية ، فظهرت شخصية القراقوز وهي الشخصية التي خلقها ابن ساتي – وذكرها في كتابهِ المعروف- الفاشوش في أحكام قراقوش – فأطلق صورة هزلية رائعة لرجل مغفل يرمز فيه للبطش والعدوان الذي كان يتميز بهِ الحكام الأتراك في تلك الفترة وقد استمر تقديم هذه الشخصية لفترةٍ طويلة بحيث أطلق اسم قراقوز على نمط من المسرحيات التي أخذت تكتسب شعبية كبيرة.

لقد ازدهر مسرح خيال الظل التركي خلال القرون السابع عشر والثامن عشر والتاسع عشر وكان هجاء هذا المسرح اللاذع تمهيداً لقيام الثورة ضد المستعمرين وانتقل هذا الفن الى بلاد الغرب وشمال أفريقيا ولعب ذات الدور ولكن بعد أن اتخذ الصبغة المحلية ولخطورة الدور الذي كان يلعبهُ هذا الفن في أقطار المغرب العربي في الحياة الوطنية والاجتماعية وفي تعبئة الشعور الوطني والقومي.

إن فرنسا حاولت الحد من انتشار وممارسة هذا الفن في مراكز البلدان التي كانت تحت سيطرتها بعد أن اكتشفت قوة تأثيرهُ في مجابهة الممثلين وتأليب الشعب ضدهم وكشف ألاعيب وممارسات المستعمرين بلغة ساخرة وأسلوب شعبي وتعبير درامي مؤثر.

"ومن مراجع التاريخ ما يؤكد أن صناعة الدُمى والتماثيل المتحركة عند العرب كانت منتشرة وهناك متخصصين أكفّاء فيها ما يردُ في كتاب العالم العربي الرزاز الجذري- بعنوان- الجامع بين العلم والعمل النافع في صناعة الحيل –والذي زوَّدهُ بعددٍ كبير من الرسوم الإيضاحية المبينة لتركيب الدُمى وأشكالها وطبيعة هياكلها كما كتب– أبو عامر أحمد الاندلسي – كتاب باسم الباهر في عجائب الحيل يصفُ فيه أنواعاً من الدُمى التي تتحرك بما يشبه أعمال الهواة والتي كانت تصنع من الشمع وخامات أخرى".(12) (Thabit Adel ,1978,p141)

إنَّ فن دُمى خيال الظل عرفهُ العرب أيام العباسيين ويعتبرُ من أبرز الفنون التي استمرت طيلة القرون السابقة وأن سبب اعتماد خيال الظل وتطورهُ وازدهارهُ في تلك الحُقبة جاء بسبب "إنَّ مبدأ التشخيص عن طريق البشر كان محظوراً من أصلهِ".(13), (Ali, Alraee ,1980 .p25)

ولهذا لعب فن دُمى خيال الظل دوراً كبيراً وأرسى أُسساً لدراما كاملة ذات نظرية وممارسة واضحتين أشبهُ ما تكون بالدراما التي كانت سائدةً في العالم الوسيط.

مجلة الأكاديمي-العدد 95-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

ويذهب الدكتور علي الراعي بأنَّه :"عن طريق خيال الظل عرف المصريون لقرون متوالية عادة الذهاب الى المسرح، والنتيجة العميقة لهذا كله أن مصر كانت مهيأة أكثر من غيرها من البلاد المجاورة لتقبُّل فكرة المسرح عامةً والمسرح البشري بصفةٍ خاصة حين أخذت الفرق المسرحية والأفكار المسرحية ذاتها ترد الى بلادنا ابتداءً من نهاية القرن الثامن عشر".(14) (Ali Alraee ,1980 ,p38)

وسواء أكان العرب هم الذين اجتلبوا من خيال الظل الى حاضرة العباسيين أم أنَّه أنتقل إليهم فلا شك هنا في أن هذا اللون من ألوان الملاهي هو أرقى ما كان يعرض على العامة والخاصة من فنون الى جوار أنه مسرح في الشكل والمضمون معاً".

لا يفصلهُ عن المسرح المعروف إلا أن التمثيل فيه كان يتمُّ بالوساطة: عن طريق الصور يحركها اللاعبون ويتكلمون ويقفون ويرقصون ويحاورون ويتعاركون ويتصالحون نيابةً عنها جميعاً.

والذي يستحقُّ التقدير الخاص في أمر هذا الفن أنه أول لون العروض يرتبط بالأدب الغربي وواحد من منجزات ذلك الأدب هو المقامة ".(15)(Ali Alraee) ,1980 ,p74

و اقع مسرح الدُمى في العراق:

لم تشهد الساحة الفنية في العراق نشاطاً ملحوظاً من مضمار مسرح الدُمى مقارنةً مع حركة الفن المسرحي بألوانهِ الأخرى.

وما ظهر في هذا المجال مجرد محاولات ذاتية لم يكتب لها التواصل والاستمرار والبعض من هذه التجارب آخر ظهوره في التلفزيون من خلال برنامج يقدم شخصيات دُمى قليلة مثل – قرقوز – ابو ستوري. وكان يقوم بالتحريك والصوت الممثلان أنور حيران وطارق ارزوقي. وظهرت الدُمى على المسرح في تجارب أخرى ولكن ظهورها لم يكن بالمستوى المطلوب ذلك بسبب ضعف تقنيات تصنيع الدُمى وكذلك عدم توفر القدرة اللازمة للمثلين وقلة خبرتهم في هذا المجال.

وظلت الدُمى تستخدم ضمناً في بعض العروض لنشغل ادوار بعض الشخصيات ومن أجل تحقيق إضافات فيه وجمالية في شكل العرض وفي السنوات الأخيرة نشط العمل في مسرح الدُمى وقدَّمت أعمال متخصصة شارك فيها مجموعة طلبة كلية الفنون الجميلة وتحت إشراف الباحث كانت السطور – فقدمت مسرحيات: أصدقاء القرية، الديك المُدلل ، الضفدع المغرور وغيرها.

وقد تشكلت مجموعات أخرى تمارس هذا اللون الفني وتقدم عروضها في المناسبات ولكن بالرغم من هذا نجد أن مسرح الدُمى لم يتم استثمار امكاناته التعبيرية ومزاياه الأخرى على نطاق واسع لا سيما في مسارح الأطفال أو المراكز الثقافية والمدارس.

مجلة الأكاديمي-العدد 95-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

ويمكن أن تعزو أسباب ذلك الى قلة الاهتمام والدعم لمسرح الدُمى مقارنته مع مسرح الكبار فعدد العروض السنوية الموجهة للطفل بشكلٍ عام لا تتجاوز أصابع اليد الواحدة يضاف الى ذلك ندرة المتخصصين بمسرح الدُمى من ناحية التصنيع والتحريك، كما إن إغفال هذا الفن في مناهج تدريس الفنون المسرحية في معاهد وكليات الفنون الجميلة وإن وجد فهو يقتصر على الجانب النظري إذ لم يتقدم طيلة السنوات الماضية إلا عدد محدود جداً من الأعمال المجسدة بواسطة الدُمى.

إن النظرة القاصرة لمفهوم ودور مسرح الدُمى لجهل الكثير من المعنيين إداريين وفنانين أدى الى تلكؤ مسيرته وعدم تطورها وانتشارها.

يضاف الى هذا عدم اهتمام التلفزيون في نشر وترويج وتقديم البرامج أو الأفلام والمسرحيات المصنعة بواسطة الدُمى باستثناء المسلسل التلفزيوني المعروف "استعراض الدُمى" والذي حقق نجاحاً عالمياً واسعاً.

والأمر الذي اعتقده أكثر تأثيراً في هذا الجانب هو عدم وجود جهة رسمية ترعى هذا الفن وتهتم بهِ أُسمةً ببقية الفنون كل هذه الأسباب مجتمعةً جعلت مسرح الدُمى لا يرقى الى المستوى الذي ننشدهُ ونتمناه.

الأنواع الشائعة لمسارح الدُمى:

إنَّ أبرز الأنواع الشائعة الاستخدام في مسارح الدُمى يمكن تحديدها من حيث طريقة تحريكها بـ:-

أ. دُمى الخيوط:-

وتعتبر من أكثر الانواع تميُّزاً وانتشاراً وأكثرها استخداماً فهي تجمع بين اتساع مجال الحركة وليونة التحريك وسهولته كما أنه بالإمكان تشكيلها على أية صورة يتخيلها الفنان – إنسان، حيوان، وحش خيالي، شكل تجريدي أو تفكيك أجزائها أو تحريكها كما يمكن نفخها أو انكماشها وكذلك الطيران والمشي.

ورغم هذه المميزات التي تتمتع بها دُمى الخيوط إلا أن هناك بعض الجوانب التي لا يمكن تحقيقها في هذا النوع من المسارح حيث إنَّ دُمى الخيوط لا يمكنها اختراق الأبواب أو القبوات أو النزول تحت المناضد أو القيام بحركاتٍ مركبة وذلك بسبب الخيوط التي تمسك بها من أعلى يد الفنان المُحرك. كذلك فإن الحركات التي تحتاج الى دقة لا يمكنها القيام بها.

أما الخاصية الأخرى التي تحدُّ من عملها فهي صغر حجمها فالتركيز على الملامح والاعتماد عليها كمؤشرات لا جدوى منها لأن التفاصيل التي تُشاهَد عن قُرب تنعدم رؤيتها على بُعد عدة أمتار، لذلك لا يمكن الاهتمام الزائد بالتفاصيل في هذا النوع.

مجلة الأكاديمي-العدد 95-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

على ضوء مميزات وخصائص دُمى الخيوط فإنها تكون ملائمةً لأنواعٍ معينة من المسرحيات لاسيما تلك التي تتطلب من شخصياتها أعمالاً حارقةً مثل الطيران أو المشي والتلاشي وتغيُّر الشكل، وكذلك المسرحيات التي تمثل شخصياتها الحيوانات أو شيئاً غير الإنسان وإن كانت إنسانية فيفضَّل أن تكون ليست واقعية بقدر ما هي أنماط وتجريدات كما هو الحال في الدراما الإغريقية التي لم تكن تهتم بصفةٍ عامة بتصوير الفرد في شتى جوانبهِ وتقديم كل مظهر من مظاهر شخصيتهِ بل كانت تجسد السمات التي تتصل بالموضوع درامياً وفعلاً قد قدَّمت الكثير من الأعمال الإغريقية منها، الطيور والسُحب لأريستوفان، وأجاممنون واوديب لسوفركليس، وميديا ليوربيدس وغيرها.

ب. دُمى القفازية:-

وتمسى أحياناً دُمى الأصابع، ويتمُّ تحريك هذا النوع بواسطة أصابع اليد، وما يميز الدُمى القفازية أنها بسيطة وسهلة الصنع حيث تُصنع غالباً من القماش وتكون غير مبطنة من الداخل أي فارغة غير محشوّة.

ورغم بساطة هذا النوع من الدُمى إلا أنها تحتاج الى مهارة وخبرة عاليتين والتعبير بواسطتها يحتاج الى دراية ومعرفة بتفاصيل حركة الدُمية بحيث تتلائم مع قوة (والأصابع فقط. وهنا تكمن الصعوبة بالنسبة للممثل بحيث ينبغي أن يتواصل بالتحريك وأن تبقى الدُمى في مستوى مُحدد ينسجمُ وحجم الفراغ المحدد بإطار المسرح، وعندما تصن الدُمى القفازية ينبغي التركيز على الأجزاء الرئيسية ودون الاهتمام بالتفاصيل ، وغالباً ما يكون هذا النوع بدون مفاصل ويتركز التعبير على الجزء العلوي من الدُمية وخصوصاً الرأس.

وقد أثبتت الدُمى القفازية نجاحاً وانتشاراً واسعاً ذلك لأن الممثل – المُحرِّك – يمكنه التعبير المباشر عن انفعالاتهِ وأفكارهِ وينقلها الى المتفرجين بأسلوبهِ الى جانب التوافق التام بين الصوت والحركة الأمر الذي لا يتحقق في الأنواع الأخرى بالشكل المطلوب هذا من ناحية ومن ناحيةٍ أخرى "يكون ارتباط الجمهور بجو الدُمى وتقبُّلهم الشديد للإيحاء لأنهم يعيشون مع الدُمية ويكلمونه "(16) (Kame HusseinTaheya 1960 ,p127)

فيكفي أن يُظهر لهم جزء من الدُمية أو ما تستخدمه من اكسسوارات ليكون مقنعاً لهم في إشباع الموقف واكتماهُ بالتعبير من قِبَلهم وهذا من أهم أسباب قوة مسرح الدُمى، وسر توصله واستمراره، وبالإمكان اشتراك الممثل البشري الى جانب الدُمى في العروض المسرحية لإضفاء نوعاً من الأُلفة لجو العمل وتقريب وتوضيح بعض الجوانب التي يتطلبها العرض.

مجلة الأكاديمي-العدد 95-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

ج. دُمى خيال الظل:-

تكون دُمى خيال الظل مصنوعةً من الجلد الملوّم والمسرح عبارة عن شارة بيضاء دقيقة مشدودة الى قوائم خشبية يقف الممثلون – المخايلون –خلفها وتوجد ثقوب في كلِّ قطعة من القطع الجلدية التي تتمثل بالشخوص تُثبَّت فيها عصا ليتمكن اللاعب بواسطتها تحريك الدُمية التي تكون على شكل بشر أو حيوان أو جمادات كالشجر أو البيوت والسفن وغيرها.

"أما طريقة العرض في هذا النوع فيتمُّ بإطفاء الأنوار في اماكن المتفرجين الذين يجلسون أمام الستار ويلصق المحركون الدُمى بالستارة ثمَّ تُضاء الأنوار خلف الدُمى لتنعكس ظلالها واضحةً في الجهة الأخرى وبعد هذا يبدأ الممثلون في تحريك الشخوص وأداء حوارها"(17) (Hamada Ibrahim ,1985 ,p40)

ويمكن الاستعانة بأكثر من محرك في حالة وجود شخصيات متعددة وكان يرافق العرض عدد من الموسيقيين الذين يبدأون بعزف المقطوعات قبل بداية العرض وخلال الفصول أو يرافقون الممثل على شكل جوقة.

"ويذكر أن طرق رسم الشخصيات على الجلود في مسرح خيال الظل إنها خليط من الفن الشرقي والشعبي".(18) p49 ,1982 ,Mohamed Attia, Ahmed)

وإنها تعني بالتعبير عن الشخصية من خلال الرسم ودون اهتمام وقواعد المنظور والنسب التشريحية وأغلب الرسوم تكون عارية وفاضحة وبالإمكان استخدام النقوش والزخارف المختلفة على الزي بطريقة مبسطة من خلال إحداث ثقوب وتلوينها بألوان مناسبة. "هناك ثلاثة انواع من مسارح دُمى خيال الظل وهي بشكل عام تتمثل بنوع ثابت تتحرك فيه الشاشة وتتابع عليها مناظر شخوص القصة بثباته ويكون هذا النوع أقرب الى صندوق الدُنيا.

أما النوع فتكون فيه الشاشة ثابتة والشخوص تتحرك خلفها بواسطة العصي أو الأعمدة الحديدية فتكون الدُمى مثبتَةً بالقضبان الحديدية فلا تحتاج في حملها ورفعها وهنا يستطيع الممثل تحريك أكثر من شخصية وهذا النوع الشائع استعماله في الصين واليابان.

والنوع الثالث تكون فيه حركة الدُمى بطريقة أُفقية حيث يكون من السهولة إخفاء العصي أو القضبان الحديدية الممسكة بالشخوص كما أنهُ من الممكن التحكُّم بحركة أجزاء الدُمية بدقةٍ وإتقان".(19) (Kamel Hussein, Tahia ,1960 , p127)

د. دُمى العصي:

ويطلق عليها احياناً بالدُمى الصلبة كونها تُصنع من الخشب أو أي مادة صلبة ثمَّ تُغطى بالقماش أو الأصباغ أو أحياناً تُرسم ويتمُّ استخدام هذا النوع عن

مجلة الأكاديمي-العدد 95-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

طريق تحريكها بواسطة العصي المرنة التي يحملها الممثلون ولابدَّ أن تختفي العصي خلف الستارة بحيث تبدو أمام الجمهور الدُمى فقط ويقوم الممثلون بأداء الحوار أو الغناء وتحريك العصي المرتبطة بالدُمى ويرافق هذا فرقة موسيقية غالباً ما تقتصر على مجموعة صغيرة.

"وإنَّ أول شخصيات هذا النوع لا تقتصرُ على شخصيات معينة بل يمكن استخدام شخصيات متنوعة حيوانية وإنسانية، وقد أشتهر الصينيون بتصنيعها واستخدامها".(20) (Abdul-Razzaq Asaad and Sami Abdel-Hamid ,1984 ,p95)

الدراسات السابقة:

على حدِّ اطلاع الباحث وخبرته الميدانية في هذا المجال لم يعثر على دراسة علمية تخصصت بمسرح الدُمى أو تناولت هذا الموضوع باستثناء دراسة مجاورة أعدَّها الباحث (هادي محسن الصياد) وهي بعنوان –تصميم وتجريب برنامج لتدريس صناعة الدُمى وتركزت هذه الدراسة حول موضوع يتعلق بالجانب التقني للدُمى أي الخامات والتصميم وقد وجدهُ الباحث بعيداً عن موضوع بحثهِ لذا لم يتوقف عندهُ.

المبحث الثالث

عناصر الصورة التعبيرية مسرح الدُمى:

إنَّ ترتيب عناصر الشكل هو أساس التعبير البصري في مسرح الدُمى، فالصورة المرئية هي كل ما يراهُ المتفرج في كل لحظة أثناء العرض، وبطبيعة الحال لا تستمر هذه الصورة في حالة الثبات و إنَّما تتغيَّر من لحظةٍ لأُخرى. والمناظر في مسرح الدُمى تمثل عنصراً وظيفياً مهماً يؤكد وجود الدُمية أو الشكل المتحرك وعن طريق الشكل واللون والضوء يتكون الجو العام المطلوب كما انها تحدد حركة الدُمية أو الشكل بتحديدها للفراغ داخل الحيّز المحدود فهي البنية بالنسبة للدُمية. كما انها تكشفُ عن طبيعة الشخصيات التي تتحرك داخل هذا الفراغ أن الصورة المرئية في عروض الدُمى هي أساس العرض فهي تحمل فكرة وتؤدي معنى يتجسَّد في شكل معين، ويستحيل أن تفعل بين الشكل والأرضية وبين الدُمية والمنظر فيهما في صيغة كلية موحدة.إنَّ موضوع الشكل والخلفية لابدَّ أن يبرزا بموضوع في العرض فالشكل وهو الدُمية يميلُ الى البروز في حين تميل الخلفية المرسومة الى التواري أو تميل الى الحيادية وذلك لإظهار التفاصيل التي ترتبط بالدُمية. وأحياناً يحدث خلط بين الدُمية وخلفيتها داخل الحيّز المحدود من أجل خلق التفاعل المطلوب ولتكوين وحدة عضوية بينهما.إن المناظر والدُمى بتشكيلها وملابسها وألوانها وما تقع عليها من الضوء هي عناصر الصورة المرئية لعروض الدُمى، إذ تعتبر عروض الدُمى من الفنون المكانية التي تعتمد في صياغتها على التشكيل في الفراغ وتعتمد على عناصر أساسية تتعامل معها بدرجات وكثافات مختلفة وهذه العناصر هي:

مجلة الأكاديمي-العدد 95-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

(الخـــط والمســـاحة والأحجـــام والخامـــات واللـــون والضـــوء والظـــل) ، وينبغـــي أن توظَّـف هـــذه العناصـــر وفـــق قـــوانين الطبيعـــة أي لا بـــدَّ مـــن تحقيـــق حالـــة التـــوازن والإيقـــاع والتماثـــل والتنـــوع فـــي الصـــورة التعبيريـــة.وبالتالي يكـــون التكـــوين فـــي هـــذه العـــروض بشـــكلٍ عـــام هـــو تنظـــيم لعناصـــر التصـــميم لأحـــداث التفاعـــل بـــين الأشـــكال داخـــل الحيّـــز المحـــدود والذي يشكل في النهاية الصورة التعبيرية المتكاملة.

الحركة ودورها في الصورة التعبيرية:

إن عنصـــر الحركـــة فـــي عـــروض الـــدُمى يشـــكل الطاقـــة الفعّالـــة فـــي التكـــوين وتتخـــذ الحركة ثلاثة أشكال فتُمثَّل بـ:-

- **الشـــكل الأول:** وهـــو الحركـــة الحقيقيـــة الفعليـــة للشـــكل أو الدُميـــة داخـــل الفـــراغ المحـــدود وحركـــة الضـــوء مـــن حيـــث القـــوة والاتجـــاه واللـــون وجميـــع هـــذه العناصـــر تتكون الصور – التعبيرية المختلفة.
- **الشـــكل الثـــاني:** الحركـــة البصـــرية لعـــين المتفـــرج لمتابعـــة عناصـــر التكـــوين والإلمـــام بهِ من خلال تسلسل الصور ومتابعتها.
- **الشـــكل الثالـــث:** هـــو الحركـــة الانتقاليـــة مـــن الشـــكل الـــى الخلفيـــة أي بثبـــات الدُميـــة أو الشـــكل وخلفهـــا يتحـــرَّك المنظـــر بـــبطء فتبـــدو للمتفـــرج أن الدُميـــة هـــي التي تتحرك في الفراغ.

اللون و الصورة التعبيرية:

يلعـــب اللـــون دوراً هامـــاً فـــي تكـــوين الصـــورة التعبيريـــة وإبـــراز عناصـــرها ويشـــمل اللـــون الأشـــكال المتحركـــة (الـــدُمى) وكـــذلك المنـــاظر الخلفيـــة، ويكـــون اللـــون مـــن أبـــرز الوســـائل الأخـــرى التـــي يعتمـــدها المخرجـــون فـــي الســـيطرة علـــى التكـــوين الـــى جانـــب الشـــكل والحيـــز الفراغـــي والضـــوء والحركـــة والتـــي لابـــدَّ مـــن توظيفهـــا بانســـجام تـــام لأجـــل تنظـــيم عناصـــر التكـــوين الـــذي يـــتم عـــن طريـــق تجميـــع العناصـــر المتشـــابهة فـــي الشـــكل واللـــون. أمـــا في حالة إبراز الشكل أو الدُمى فلابدَّ من استخدام التضّاد اللوني.

فوجـــود الدُميـــة فـــي وســـط مختلـــف فـــي الشـــكل واللـــون يؤكـــد وجودهـــا فمـــثلاً لا يمكـــن أن تكـــون الدُميـــة مرتديـــةً ملابـــس خضـــراء أو زرقـــاء أو صـــفراء وتتحـــرك فـــي وســـط يحتوي على لون الملابس نفسهُ.

لـــذلك يفضَّـــل الانتبـــاه افلـــى عنصـــر التَّضـــاد لـــيس بـــين الشـــكل واللـــون لكـــل الأجـــزاء بـــل بـــين دُميـــة وأخـــرى أو شـــكل وآخـــر، مـــع مراعـــاة طبيعـــة المشـــهد والحالـــة الدراميـــة والبيئة التي تدور فيها الاحداث والمواقف والمكان والزمان.

مجلة الأكاديمي-العدد 95-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

ويبقى للون أثرهُ الفاعل في تكوين الصورة التعبيرية من خلال الجمع بين الانسجام والتَّضاد من أجل إيجاد التنوع لتنشيط المجال البصري ولإحداث الإيقاع المطلوب.

ولإيجاد تكوين موحد فلابد تجميع كل العناصر المرئية وأساس الوحدة في التكوين هو النسب والاتزان والحركة، وبُعد الفراغ بالنسبة لمحرك الدُمية أو الشكل مهماجداً لذا ينبغي عليه أن يُدرك كيفية استثماره لخلف كيان مرئي ومعبِّر. فالممثل (المُحرك) يتعامل مع هذا الفراغ أما بتركهِ مفتوحاً من جميع الجهات أو إغلاقه تماماً.

وبد أن يشمل التكوين البصري على مركز اهتمام أو بؤرة رئيسية في المشهد الواحد وغالباً ما يشكل هذا المركز على أساس الدُمية المتحركة التي تقود الفعل أو التي تتمتع بمركز الثقل في المشهد أو الصورة التعبيرية المتكونة.

وتتبادل هذه البؤرة أو المركز أماكنها عن طريق الحركة والضوء الذي يشكلان التكوين في الحيّز الفراغي يعمق ذلك اللون الذي يعمل على إبراز الدُمية أو الشكل ويساهم في ابرازها بصرياً ذلك "لأن مسرح الدُمى لون فني له خصائصه المتميزة والذي يعتمد على النواحي البصرية اكثر مما يعتمد على الحوار اللفظي ، وتزداد قوة هذا الفن واقترابهُ من خصائصهِ كلما زادت إمكانية مرئياتهِ في التعبير عن المضمون

(Inayat Raji,1966 ,p8) (21)

بين الدُمية والممثل البشري:

إن الاختلاف الجوهري بين مسرح الدُمى والمسرح البشري يكمن في نوع الممثلين، ففي المسرح البشري يجسد الأداء بواسطة ممثلون لديهم قدرات إنسانية محدودة في حين نجد في مسرح الدُمى أن الممثلين هم كائنات خيالية تمَّ تصنيعها من قِبَل فنان الدُمى سواء كان مؤلفاً أو مخرجاً أو محركاً.

هذه الكائنات تتمتع بقوة خيالية اسطورية وسحرية لا يمكن أن تتوفر للممثل البشري ويؤكد ذلك قول برناردشو "إنَّ الدُمية في ملابسها الزاهية ونظراتها الثابتة التي جمدت عند تعبير واحد وطريقتها في المحاكاة التي توحي بالحركة الإنسانية تحقق لها نوعاً من التفوق لا يتيسر إلا لقدرة من ممثلي المسرح البشري

(Salah Almadawi.1967 .p80). 22

إنَّ الدُمى تعتمد على مبدأ الحركة التي تقع بين الحدود التوافقية والفنتازية أي بين البساطة والمبالغة في آنٍ واحد – الأمر الذي أكسب الدُمية تفوقاً مقارنةً مه إمكانيات الممثل البشري.

ويتميز فن الدُمى كما يحدهُ فنان الدُمى الروسي سيرجي اوبرازتشوف بقولهِ :"إن هذا الفن من بين جميع أنواع فن العرض المسرحي يحتوي بدرجةٍ كبيرة على قوة

مجلة الأكاديمي-العدد 95-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

الرمز والاستعارة وقوة التعميم الفني، فالدُمية مهما كانت درجة مصداقيتها في التنفيذ فهي في حدِّ ذاتها رمز يصمم طبيعة الإنسان ويردها الى صيغة محددة

(serje Obra-zatshov , 1992 ,p191),(23)

إن هذه المميزات تجعل الدُمى قادرة على امتلاك امكانيات كبيرة في إبداع شخصيات مشابهة للإنسان أو الحيوان أو بأشكال تجريدية لا يقوى على تحقيقها الممثلون البشر وهذه الحقيقة تمنح الدُمى تفوقاً واضحاً ينبغي استثمارهُ وإدراكهُ من قِبَل العاملين في هذا الحقل الفني بمختلف جوانبهِ أما فيما يتعلق بالتمثيل فإن الدُمية في يد الممثل(المُحرِّك) ينبغي أن تتحول الى جسد أيضاً، جسد يبدوا استمراراً حياً ليد الممثل. "إنَّ جوهر الصورة يتكون من خلال الإدارة(الدُمية) وتكنيكها الفني الخاص وتشكيلاتها البالغة الخصوصية .

(Abdil Allah Kamal , 1982 P.196) (24)

إن هذه الإدارة ينبغي أن يكون نسيجها ومادتها وتشريحها متحداً بطريقة رائعة – الأمر الذي يحقق وظيفتها الفعّالة لخلق الصورة المطلوبة. إنَّ محرك الدُمى هو الذي يخلق تلك الصورة بفكرهِ وإبداعهِ وقدرتهِ على التجانس مع الدُمية وتشكيلاتها وفق ما تتطلبهُ الحالة الدرامية.

مميزات أخرى لمسرح الدُمى: أضافةً الى ما مرَّ ذكرهُ من مميزات تتعلق بتفوق الدُمية وامكاناتها الجمالية التي تساهم في تقديم انواع مختلفة من الموضوعات وتجسيد شخصيات مختلفة الأشكال، فهذا الفن يتمتع ببساطة كبيرة من حيث تكوينه وقلة عدد شخوصه بحيث أن معظم فرق الدُمى تتكون من عدد محدود من العاملين خلافاً للمسرح البشري الذي يكون أكثر تعقيداً أو أكبر ولذلك تكون الوحدة الدرامية مهددة بالتفتت دائماً لتنوع محاور التفكير في إنجاز العرض ،كما أن سهولة نقل مسارح الدُمى من مكان لآخر قد يكون وسيلة تساعد جمهور المتفرجين البعيدين من مراكز النشاط المسرحي الرئيسية سواء في العاصمة أو مراكز المدن على رؤية روائع الأعمال الدرامية.

فمسرح الدُمى لا يتطلَّب مجالاً مكانياً واسعاً إذ يمكن إقامتهُ في قاعة أو صف دراسي أو مدرَّج أو منزل فهو يصلح أن يقدم عروضهُ في أي مكان لذلك يكون مسرح الدُمى أنسب الفنون في مجال استثمارهِ للتربية والتعليم لجمهور الطلبة في شتى المراحل العمرية والدراسية، ولا يقتصر جمهور مسرح الدُمى على الأطفال كما يظنُّ البعض بل أنه يصلح لتقديم شتى الأنواع والموضوعات ولمختلف الفئات العمرية فهو أداة للنقد السياسي والاجتماعي واداة للكوميديا الرامية والتراجيديا السامية والأوبرا والفن الهزالي.

مجلة الأكاديمي-العدد 95-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

استنتاجات

يخلص الباحث الى هذه النتائج ويجعلها على النحو الآتي:

1. إنَّ مسرح الدُمى وسيلة تعبيرية هامة في العرض المسرحي تصلحُ لإيصال مختلف الموضوعات والأفكار.
2. إن الصورة التعبيرية في مسرح الدُمى تقوم بالدرجة الأساس على الحركة والشكل واستثمار الحيّز الفراغي اعتماداً على الأُسس التشكيلية التي ينبغي توظيفها بانسجام وهي الحظ والمساحة والحجم والخامة واللون والضوء والظل إضافةً الى الصوت ومؤثراتهِ.
3. إنَّ مسرح الدُمى تتعدد فيه طبقات الكتابة والقراءة والاستيعاب بتعدد فئات المتفرجين من حيث المرحلة العمرية والثقافية.
4. يتميز فن الدُمى بإمكانات تعبيرية وجمالية إضافةً الى البساطة في الاستخدام والتكاليف والنقل والاستغلال مكان العرض.
5. إنَّ مسرح الدُمى نشأ من خلال ممارسة الطقوس السحرية والتفكير الديني للإنسان البدائي.
6. يتوفر هذا الفن على درجةٍ كبيرة من الرمز والمجاز والاستعارة وقوة التعميم الفني. التي تمنحه عمقا في التعبير واثراءا في الدلالات .

التوصيات:

يوصي الباحث بما يأتي:

1. ضرورة الاهتمام بمسرح الدُمى والعمل على ترشيح ممارستهِ في نطاق أوسع من خلال تأهيل الفنانين بمختلف اختصاصاتهِ.
2. تدريس مفردات هذا الفن نظرياً وتطبيقياً في معاهد وكليات الفنون والاطلاع على أحدث التجارب في هذا المجال.
3. إجراء دراسة عن التمثيل في المسرح البشري ومسرح الدُمى.
4. إجراء دراسة حول إمكانية مسرح الدُمى مونهُ وسيلة تعبيرية وتعليمية في المدرسة الابتدائية.

references:

1. Obrachov Serge, The Importance of Puppet Theater in Contemporary Theater, Naim Badri, Baghdad, Children's Culture House, Studies and Ideas, Book 2, 1992.

2. Al-Sharouni, Ya`qub, The Art of the Book for Children's Theater, The Egyptian General Book Organization, 1986.

3. Al-Razi, Muhammad bin Abi Bakr, Mukhtar al-Sahah, Beirut, Dar al-Kitab al-Arabi, 1981.

4. Hamada Ibrahim, Dramatic and Theatrical Terminology, Egypt, Dar Al-Maaref, 1985.

5. Younis Abdel Hamid, Shadow Fantasy, The Egyptian House of Authorship and Translation, No. 138, 1965, p. 18.

6. Saliem Al Jazarii , published something from the history of the Puppet Theater, Baghdad, Children's Culture House, studies and ideas, No. 1, 1989, p. 161.

7. Kamel Hussein,tahya, Greetings, Children's Culture, Studies and Ideas, Puppet Theater, Egypt, Al-Alf Kitab Series, Dar Al-Karnak for Publishing, Printing and Distribution, 1960.

8. Beethird Anot, Plays Without Actors, translation: Alfred Michael, Egypt, Modern Renaissance House, 1986.

9. Dr. Hamada Ibrahim, Shadow Imagination and Representations of Ben Daniel, The Egyptian General Establishment for Authorship, Translation, Printing and Publishing, October 1967, p. 137.

10. Adil thabeet , Fobliana brides in the hearts of children,1978,p141

11 . Ali , Alraee , theater on Arabian country , Kuwait ,1980,p25

12. Thabet, Adel, Fubliana Brides in Children's Hearts, Baghdad, Publishing House for Cultural Affairs, Arab Horizons Magazine, Number 10, 1978, p. 141.

13. Dr. Hamada Ibrahim, Dramatic and Theatrical Terminology, previous source.

14. Mohamed Attia, Ahmed, Khayal's Shadow Theater, Asil Western Theater, The Egyptian Theater Magazine, Issue (14), 1982, p. 49.

15. Abdul-Razzaq Asaad and Sami Abdel-Hamid, Problems of Theatrical Work in Schools, Baghdad, and visited the Higher Education and Scientific Research, University of Baghdad, in the year 1984, p. 95.

16. Inayat Raji, Children's Theater between Reality and Legend, Egypt, Al-Tale'ah Magazine, Second Year, April 1966, Cairo, p. 75.

17. Kamal abdl ellah , Talking about theater, baghdad, theater and cinema magazine , 1982 , p 196

ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229 مجلة الأكاديمي-العدد 95-السنة 2020

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts95/391-408

Puppets theater importance in contemporary society

Hussein khamis Alwan[1]

Al-academy Journal …….…… Issue 95 - year 2020

Date of receipt: 3/2/1996…....Date of acceptance: 28/2/1996.

Resend date 1/9/2019, Date of the new acceptance 1/10/2019 , Date of publication: 15/3/2020

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

Abstract

Puppets theaters importance in contemporary society Throughout history puppets theater recognized to achieve constant successes, despite other expressive arts competitors, through diversity of forms topics and ways of direction whether for adults or children's audients. Today every society has its own puppets, of which the forms are inspired by the cultural heritage. to express its cultural identity.

Each of those puppets is c by its powerful expression, going beyond the performance of human actors. Thanks to technology, puppets industry, production and direction has evolved in this study, we will identify puppets theatre, its types importance in modern society, and secret of its powerful expression to attract the audience.

[1] **College of Fine Arts. University of Baghdad, husweden@hotmail.se**