توظيف الوسائل التعليمية الحديثة ودورها في الأداء التمثيلي لعروض كلية الفنون الجميلة

حسن جاسم علي
جامعة بابل/كلية الفنون الجميلة
Hassan_J@yahoo.com

الخلاصة

دخلت الوسائل التعليمية الحديثة وبفعل التطور العلمي والتقني في مجالات الحياة، وكان لزاماً ان يستفيد المسرح بهذا التطور والقفزة العلمية من هذه الوسائل وأدخالها في تقنيات العرض المسرحي لما لها من اثر واضح ودور مهم من رفع فلسفة خطاب العرض، فضلاً عن أخفاء نوع من الجمالية إلى هوية العرض، بالإضافة للدور الذي تقوم به برفد الأداء التمثيلي ولشخص الممثل بطاقة ايجابية لما توفره من جمال ذهني ووجداني ونفسي للممثل للقيام بدوره فضلاً عن المزاوجة الأدائية وما يقدمه من أفكار .

ومن هنا كان هذا البحث الذي احتوى على أربعة فضول تناول الفصل الأول الإطار المنهجي، متضمناً مشكلة البحث التي تركزت في الاستفهام الآتي .

ما هو الدور الذي تلعبه الوسائل التعليمية الحديثة في الأداء التمثيلي عند توظيفها في مجريات العرض المسرحي؟

وتجلت أهمية البحث بوصفه يسلط الضوء على أمكانية توظيف الوسائل التعليمية الحديثة والدور الذي تقوم به في رفد الأداء التمثيلي بطاقة فنية وجمالية، ثم تضمن الفصل هدف البحث الذي تحدد في تعرف دور الوسائل التعليمية الحديثة وإمكانية تطوير مهارات أداء الممثل عند استخدامها.

كما تضمن الفصل حدود البحث مكانياً العراق – بابل وزمانياً ٢٠٠٣/٢٠١٠ وموضوعياً دراسة توظيف الوسائل التعليمية ودورها في تطوير الأداء التمثيلي .

وأختم الفصل بتحدد المصطلحات وتعريفها.

وتناول الفصل الثاني الإطار النظري متضمناً مبحثين، عنى الأول بدراسة نظرة تاريخية عن الأداء التمثيلي، وعني المبحث الثاني بدراسة وسائل الاتصال وتكنولوجية التعلم والتعليم واختتم الفصل بأهم المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري .

تناول الفصل الثالث إجراءات البحث منضمياً مجتمع البحث الذي شمل (٥) عروض مسرحية كما ضم عينة البحث التي ضمت (٢) عرض مسرحي وهما مسرحية (طائر الروح) ومسرحية (كرستال) وضم أداة البحث ومنهجية البحث ومن ثم تحليل العينة، وتناول الفصل الرابع النتائج والاستنتاجات وقائمة المصادر.

الكلمات المفتاحية: الاداء التمثيلي ، كلية الفنون الجميلة ، المسرح السياسي.

Abstract

New modern teaching methods have entered the all life fields by the favor of the scientific and technical development, so theatre should benefit from this scientific update and development and combine them with theatre technique due to its significant role in rising the philosophy of show, plus adding aesthetic to identity of the show, plus to the significant role in boosting the acting performance of actor and to his character by a positive energy due to the intellectual, sentimental and psychological aesthetic for the actor to perform his role plus to performance mixing and ideas that actor submit.

For what is above mentioned so this research has come, included four chapters , **first chapter** included the methodical frame with the problem of the research which is concentrated on the following query ?

What is the role that modern educational play in the acting performance when it is be employed in the procedures of theatrical show?

The importance of the research is embodied within shedding light on possibility of employing these educational methods and the role they play in feeding the acting performance by an aesthetic and artistic energy, then the chapter included the aim of research that is specified in knowing the role of educational methods and ability in developing skills of the actor's performance when it is used.

Also first chapter included the place limits of the research which is Babil- Iraq , and by time limits are 2003/2010, by subject was studying employing the educational methods and its role in developing the acting performance .

The first chapter was ended with specifying terms and their definitions.

The **second chapter** included the theoretical frame contained two sections, first section tackled a historical view about the acting performance, second one tackled with communication means and technology of learning and teaching, chapter was ended with most important indications that theoretical frame had come up with.

Third chapter dealt with procedures of the research including the population of research that included (2) shows are (TaerAlruh) and (Kristal) play, and included also tool of research, methodically and then analyzing the sample of research, while **fourth chapter** dealt with results, conclusions and resources.

Keywords: representative performance, College of Fine Arts, political theatre.

الفصل الأول

أولاً: مشكلة البحث:العمل المسرحي على مختلف مسمياته هو جهد جماعي الغرض منه إيصال الرسالة إلى المتلقي بصورة جمالية باستخدام كافة الوسائل التعليمية الحديثة، وذلك لتسهيل إيصال الفكرة إلى المتلقي، وبما ان المسرح وسيلة اتصالية تعليمية فلا بد من استخدام كافة التقنيات المتطورة والحديثة والمتمثلة بأجهزة عرض السلايدات والشفافيات وجهاز الافرهيت والعارضة السينمائية والمرشحات أمام أجهزة الإضاءة (الفانوس السحري) وخيال الظل والعارضة الصورية (الداتاشو) لتسهيل إيصال الرسالة إلى المتلقي وكذلك إشراك أكثر من حاسة من الحواس التي يمتلكها الإنسان في عملية التعلم والتعليم.

(وقد تمكن بسكاتور ويرخت (المسرح السياسي) ان يبنيان المسرح الحديث على أساس من التقدم التقني والعلمي الذي أدخلته الاكتشافات الجديدة على خشبة المسرح، كالإضاءة الكهربائية المتطورة والمسارح الدوارة والمسارح المنزلقة ومسارح المصاعد على خشبة المسرح طولاً وعرضاً وعمقاً، بل انه تخطى تلك الحدود إلى توظيف السينما بكل إمكانياتها إلى صياغة العرض المسرحي في شكل اقرب إلى الصحافة غير انها صحافة مجسدة حية متحركة) [١]

وبناءاً على ما تقدم يحدد الباحث مشكلة بحثهُ بالاستفهام الآتي ما هو الدور الذي تقوم به الوسائل التعليمية في الأداء التمثيلي عند توظيفها في مجريات العرض المسرحي .

ثانياً: أهمية البحث والحاجة إليه :يتجلى أهمية البحث بتسليط الضوء على دور الوسائل التعليمية وتوظيفها في العرض المسرحي في أمكانية تطوير مهارات الأداء التمثيلي من خلال تلك العلاقة ما بين الوسائل

[١] فردريك اوين . برتولت برخت – حياته – فنه – عصره، تر: إبراهيم العريس ط٢، (بيروت : دار ابن خلدون). ص٩٦

التعليمية والأداء حيث يكون الأداء التمثيلي ذا وظيفة تعليمية في عملية التدريب والتجارب الطلابية في كلية الفنون الجميلة / بابل وبكونه يلقي الضوء على هذه العلاقة ويتم الاستفادة منه.

١-طلبة الكليات ومعاهد الفنون.

٢-طلبة الكليات التي تعني بعملية التعليم والتربية مثل كلية (المعلمين) التربية الأساسية .

٣-الدارسون والباحثون في تقنيات المسرح .

ثالثاً: هدف البحث:يهدف البحث الحالي إلى تعرف دور الوسائل التعليمية الحديثة وإمكانية تطوير أداء الممثل.

رابعاً: حدود البحث:الزماني: ما بين ٢٠٠٣ – ٢٠١٠.

المكاني: كلية الفنون الجميلة / بابل.

الموضوعي: دراسة توظيف الوسائل التعليمية ودورها في تطوير الأداء التمثيلي.

خامساً: تحديد المصطلحات

التوظيف: قال ابن منظور: الوظيفة من خلال توظيف الشيء على نفسه ووظف توظيفا ألزمه إياه، وقد وظف له توظيفاً ايظف يتبعه، ويقال وظف فلان يظف وظفا إذ يتبعه مأخوذا من الوظيفة، ويقال استوظف استوعب ذلك كله .[١]

وقال البستاني: ــ التوظيف، استوظف الشيء استوعبه .[٢]

وظف – يوظف – توظيفا، توظيف الشيء على نفسه – ألزمه إياه. [٣]

وقد أوضحه العلامة الجوهري بقوله: مصطلح وظف الوظيفة وجمعها وظف ووظائف أي العمل المسند إلى عامل يؤديه .[٤]

التعريف الإجرائي:<u>**التوظيف**</u> ذلك الدور والمهمة التي يقوم بها الموكل بذلك العمل المسند اليه، من خلال تأديته وحسب الوسائل الإجرائية المتاحة وحسب الظروف المتاحة، بغية الوصول إلى هدف الوظيفة وغايتها .

الوسائل التعليمية الحديثة:وهي عنصر مهم من عناصر عملية التعليم وإيصال المعلومة إلى المتعلم بالوسيلة الملائمة، لأن الوسائل تتصنف بتصنيفات متنوعة على أساس الحواس المستقبلية .[٥]

التعريف الإجرائي:

الوسائل التعليمية الحديثة:وهي عناصر تتصنف حسب الحواس المستقبلية بوسائل بصرية ووسائل سمعية ووسائل سمعية بصرية تساعد الممثل على إيصال المعلومة إلى المتلقي بصورة ميسرة .

الأداء: من الفعل أوتى. مأوى الشيء: أوصله أو الاسم الأداء وهو أوتى للأمانة منه – وأدى ديته تأدية أي قضاه، الاسم الأداء ويقال تأديت إلى فلان من حقه إذا أديته وقضيته – ويقال أدى فلان ما عليه أداء وتاديه إليه. الخير أي انتهى .[٦]

ويعرف الأداء انه: إيصال الشيء إلى المرسل اليه – بأداء الفضاء [٧]

---

[١] ابن منظور جمال الدين الإغريقي المصري . لسان العرب، ج١، ج٢، (بيروت، العربي، ب ت) ص٩٤٩ – ٩٥٠.

[٢] البستاني فؤاد أقدام . منجد الطلاب، ط٥، المطبعة الكاثوليكية، ١٩٨٩، ص٩٢٧ .

[٣] جماعة من كبار اللغوين . المعجم الغربي الأساسي، الاردس للطباعة، ١٩٨٩ ص١٣١٨

[٤] مرعشلي انديم ومرعشلي . أسامة الصحاح في اللغة والعلوم، معجم وسط الصحاح العلامة الجوهري (بيروت، ١٩٧٥، ص١٣٠٠)

[٥] حسين حمدي الطوبجي . التكنولوجية والتربية (الكويت : دار العلم ب ت، ص٨٢)

[٦] عبد العزيز الدشتي، تكنولوجيا التعليم في تطوير المواقف التعليمية، ط١، (الكويت: مكتبة الفلاح، ١٩٨٨)، ص٧٨ .

[٧] ابن منظور . لسان العرب المحيط، المجلد، أعداد وتصنيف يوسف خياط ونديم مرعشلي (بيروت، دار لسان العرب، ١٩٧٠) ص٣٧ .

ويرى مسعود انه أخراج الحروف من مخارجها هو حسن الأداء. [١]

ويعرف كبار اللغويين العرب في مجال التجويد والإلقاء والأداء بأنه أعطاء الأصوات حقها من الضغط والبز والوضوح – ومن شروط نجاح الممثل حسن الأداء.[٢]

التمثيل: ــ اللعب

لغويا: مجاز مركب أي تشبيه صورة مركبة بصورة مثلها .[٣]

هو قابلية الشخص على ان يجعل من الأشياء مثيلاً بشكل مزين أو القابلية على تقليد الإنسان لأخيه الإنسان .[٤]

هو حرفة الممثل أو هي مهنة قديمة قدم أول إنسان مشارك في تأدية الطقوس الدينية التعبيرية عن ذاته بالايماءه والرقص ثم بالحوار الدرامي .[٥]

التعريف الإجرائي :

الأداء التمثيلي:العمل والوظيفة والمهمة التي يضطلع بها الممثل وتأديتها على خشبة المسرح إلى المتلقي مستعيناً بأدواتهِ الجسدية والصوتية .

الفصل الثاني/الإطار النظري

المبحث الأول : نظرة تاريخية عن الأداء التمثيلي

أولاً : الأداء التمثيلي في طقوس الإنسان القديم

ظهرت نشاطات فنية مختلفة مارسها الإنسان وهذه النشاطات لم تتوقف عند حدود المنفعة وضروريات الاستخدام والاستعمال البدائي اليومي حيث برزت لمسات جمالية وذوقية تخرج عن حدود الحاجة اليومية وهذه النشاطات شاعت في شعوب عدة حيث اندمج السحر والطوطمية والشعائر الدينية والرقص والغناء والإيقاعات العديدة المتنوعة وأبرزها الشعائر الدينية.

الرقص هو الطريقة البدائية البالغة الأهمية في أظهار الشعوب البدائية لمشاعر الحمية والتقديس نحو الأرواح . وان مكان الرقص في كل مكان تقريباً من الأمكنة التي توجد فيها هذه الشعوب . والشخص الرئيسي الذي يمثل الإلهية في هذا المكان سواء كان طبيباً أو كاهناً أو من يزاولون السحر هو الذي يبتكر الرقصات.[٦]

ويعتبر الرقص البدائي من العناصر الأولية لخلق (المسرحية) وقد كان هذا الرقص يختص بالمحاكاة مثل محاكاة الحيوان أو الإنسان .

ثم انتقلت هذه المحاكاة إلى أداء يحاكي به الإنسان الأفعال والحوادث، وهو بذلك يكون قد اقترب أكثر من المسرحية ضمن إطار طقوس دينية في الأعياد وقد كان يتحدث إلى الإلهة بلغة راقصة يصلي للإلهة ويقدم شكره بلغة الحركات الراقصة.

---

[١] البرعي، لويس معلوق، المنجد في اللغة والأدب والعلوم، ط ١٧ (بيروت، المطبعة الكاثوليكية، ١٩٦٠ ص٦)

[٢] جبران مسعود، رائد الطلاب، مجلد واحد (بيروت : دار العلم للملاين، ١٩٦٧)

[٣] جماعة من كبار اللغوين العرب، المعجم العربي الاساسي، (تونس : المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، ب ت) .

[٤] جبور عبد النور. المعجم الأدبي، ط١، (بيروت: مكتبة اليناان ١٩٧٤) ص٧٨ .

[٥] أسعد عبدالرزاق، فن التمثيل، (بغداد : مطبعة جامعة بغداد، ١٩٧٩) ص٩ .

[٦] شلدون تشن : تاريخ المسرح في ثلاثة الاف سنة، مدينة القاهرة، وزارة الثقافة والارشاد القومي الموسسة المصرية ب ت، ص١٥-١٦ .

مما أدى ذلك بالتدرج إلى نشوء نظام كهني وظهور طبقة خاصة هم الكهنة، وبذلك نشأت طبقة من الممثلين الكهنة، هؤلاء الكهنة قاموا بالتدريب على الرقص والتمثيل الإيمائي الصامت، وبذلك يكون المعبد هو المكان المقدس هو أول مكان يتم فيه التدريب على التمثيل الصامت[١] .

ونلاحظ ان التمثيل الإيمائي أو التمثيل بالإشارات الناجم عن المحاكاة هو البداية التي نشأ منها الرقص، والذي يعد من العناصر المهمة التي يتألف منها المسرح وكان الرقص عند المصرين القدماء يمارس من قبل الكهنة حيث يتم تدريب الكهنة على الرقص الإيمائي والحركات الإيمائية الصامتة والتي تتحول فيما بعد إلى ما يشبه بالتمثيل المسرحي الأكثر تعقيداً من الرقص لكي تروي قصة ويعد هذا الرقص هو نوع من الطقوس الدينية يتم تقديمها في مواسم الأعياد، وكان اوزيوس هو بطل المسرحيات الفرعونية وهو آلهة الزرع وروح الأشجار، ذراعي الخصب وملك الحياة والموت، وقد ولد نتيجتاً للتزاوج بين السماء والأرض فهبط إلى الأرض لإنقاذ شعبة من حالة البربرة والوحشية التي كانوا يعشونها . وبتمثيل قصة اوزيوس وقصة تموز شهدت الدراما تقدماً هائلاً [٢] .

ثانياً : الأداء التمثيلي في الحضارة الإغريقية والرمانية:ظهرت بوادر الأداء التمثيلي عند الإغريق من خلال الفعاليات الغنائية الراقصة التي يقوم بها الأشخاص الاغارقة تمجيداً للإلهة – ديونسيوس وكان هؤلاء الافراد يرتدون جلد الماعز المسمى (تراجوس) ومن هذه المفردة أصبح يطلق على أفراد الجوقة (تراجودي) أي المغنين العنزيين أو على الأغنية المغناة أطلق اسم (تراجوديا) أي الأغنية العنزية أو هي أصل كلمة تراجيديا، وطريقة التمثيل كانت سردية تمجيداً للإلهة دويونسيوس .

ثم جاء ثسبس حيث حول الطريقة السردية إلى طريقة حوارية حينما كان يتنقل بعربته من مكان إلى آخر مصطحباً معه مجموعة من اللاعبين الذي كانوا يمثلون أسلافهم .

وثسبس هو أول من ابتكر الممثل الأول بعد ان كانت الاحداث تروي على لسان رئيس الجوقة، أصبحت تمثل أمام النظارة ويقدم بتمثيلها شخص آخر غير رئيس الجوقة[٣] .

في عهد الإغريق القدماء كان الكاتب أو الشاعر هو الذي يقوم بعملية توجيه الممثل والجوقة، وكان قائد الجوقة احياناً يقدم مقام المؤلف المسرحي في المهمة المذكورة بل كان احياناً يعمل على اعطاء الجو الملائم للمعارك والعواصف التي تنتج عن تلك الأجواء عن طريق حركة الجوقة، أو كان يوجه المغنين إلى بعض أسس الإلقاء [٤] .

الرومان اقتبسوا من الإغريق الشيء الكثير وليس هذا فحسب بل عملوا على تحطيم الحضارة السابقة لاسيما ان روما دولة غازية، الا ان الرومان اظهروا استمتاعهم بالعمل المسرحي بشكل عام، الا أنهم لم يعملوا فيه فقد كانوا يتكرون هذا العمل إلى العبيد على صعيد الكتابة والتمثيل[٥] .

وقد ابتدعوا التمثيل الصامت حيث كانت الطقوس الرومانية تستمر لمدة سبعة أيام احتفالاً بالهة الحرب، وهذا يذكرنا بالظاهرة (الدنيوسيوسية) حيث كانوا يرقصون وينشدون ويعزفون على الة الغلوت وقد

---

[١] محمد صبري صالح، نظرة جديدة في جذور المسرح العراقي القديم، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، ١٩٨٦.

[٢] سمير سرحان : دراسات في الأدب المسرحي، (القاهرة، مكتبة ب ت)، ص١١ .

[٣] ينظر ابراهيم سكر : المسرح الاغريقي، (القاهرة : الهيئة المصرية العامة، ١٩٧٢)، ص٥-٦.

[٤] بدري حسون فريد، سامي عبد الحميد : مبادئ الاخراج المسرحي، (بغداد : جامعة بابل، بغداد، ١٩٨٠)، ص٩ .

[٥] فرانك هوايج : المدخل الى الفنون المسرحية : تر: كامل يوسف واخرون، (القاهرة، دار المعرفة، ١٩٧٠)، ص٢١ .

تستمر هذه الاحتفالات ١٨٠ يوماً الا ان الشخصيات كانت حسب صياغتها الملازمة مثلاً هذه الشخصية غنية أو مغرورة أو عجوز مضحك الا ان الحوار كان مرتجلاً[١] .

ثالثا : الأداء التمثيلي في المسرح الشرقي :التمثيل هو تقليد حالات مقتطفة من الحياة الواقعية ومجسدة على خشبة المسرح من قبل الممثل وما يحيط به من عناصر العرض والغاية منها هو ايصال الفكرة إلى المتلقي عن طريق الصوت والحركة.

فنلاحظ ان المسرح الهندي (اعتمد اعتماداً أساسياً على الإيماءة والحركة الجسمانية، ذلك العنصر الذي ساد المسرح المعاصر حيث الاتجاه نحو تغليب الجانب البصري على الجانب السمعي.)[٢]

ان حال الممثل يجب ان تكون بحسب التحديات المحيطة به ويتوقف معها انسجاماً بحيث تمتزج دلالات حركة جسده مع دلالات عناصر العرض الأخرى لتخلف صورة بصرية دالة تثير خيال المتلقي نحو أكمالها، كما ان العرض يوظف توظيفا مسرحيا، فان الشعر والموسيقى مكانتهما بوجود الجسد الذي يسمو بها بمنحها وجودا ماديا على خشبة المسرح، يحقق تأثيرها البصري في المتلقي.

فالمزيج الجسدي والشعري والموسيقي في المسرح الهندي يسكر الرتابة التقليدية لفعالية كل منهج بمعزلة .

وبسبب اعتماد المسرح الهندي على جسد الممثلين فقد طلب من الممثل مهارة جسدية عالية الأداء التي تتفق مع طبيعة العرض والمناظر المحيطة بجسد الممثل[٣]

في المسرح الصيني يقوم الممثلين عن التعبير عن الكثير من الأفعال والأشكال المسرحية بالصامت كالدق على الأبواب أو الصعود على السلم وقد استعمل الأثاث والإحداث، يدل المنظر فبمجرد وضع الكراسي والمنضدة على المسرح يشير إلى مكان المحكمة أو القاعدة الملكية .

ويوجد في المسرح الصيني أنماطا ثابتة للحركات الجسدية المؤلوفة والدالة على الشخصية المؤداة إذ لكل شخصية حركة جسدية تميزها عن باقي الشخصيات وتكون حكرا عليها بحيث يتسنى للمتلقي معرفة الشخصية المتجسدة بصريا، فبينما القادة تتمايل وتتغير في مشيتها أو السيدة العجوز ترتعش وتهتز في حركاتها أو البطل يمشي بطريقة، بينما المجرم يمشي بطريقة اقرب حتى ليدرك المتفرجين رؤيتهم لأي منها وهو قادم أو حتى قبل ان يسمعوا منه كلمة أي دورا استند اليه في المسرحية.[٤]

اما في المسرح الياباني فقد وظفه لغة الجسد بشكل أساس الا انه لم يستغنى عن اللغة اللفظية المغناة مع الموسيقى إضافة إلى ذلك الجو المشحون بدلالات اللون والأقنعة والديكور والدمى، فقد اعتمد المسرح الياباني أساسا على مسرح الدمى واعتبر الرقص والحركة والإيماءة والإيقاع عنصرا أساسيا في العمل كما استعمل الغناء والرقص عنصرا مهما آخر في التمثيل مزيج من الكلام والرقص .[٥]

وتعتبر واجهة المسرح الياباني والمتمثلة بمسرح (النو) والكابوكي وفيما يلي دراسة كل منها بما يحقق في ذرية كل منها بأبسط صورة .

---

[١] ينظر عقيل مهدي يوسف : مصدر سابق، ص٢١ .

[٢] بدري حسون زيد . مصدر سابق ص٦٧

[٣] عقيل مهدي يوسف، مصدر سابق، ص٢٢ .

[٤] المصدر نفسه، ص٢٣ .

[٥] بدري حسون فريد . مصدر سابق ص٦٨.

مسرح (النو):(بين الاهتمام بالمظهر الصوري لخطاب العروض في مسرح (النو) أهمية العنصر الجمالي إضافة إلى المعنى الدلالي لكل حركة، مما تطلب من الممثل دقة أدائه الجسدي وإمكانية كبيرة وإبداع فكري يتفاعل مع كل عنصر من عناصر العرض بغيه ترجمة الأحاسيس والمشاعر والأفكار بحركات جسدية ذكية تتفق مع المعنى الأدائي لدى المتلقي مثبتة فيه مشاعر تتجدد مع الأفكار المتجددة في العرض ضمن الواقع المعيشي على مسرح (النو) فكل أداء على المسرح معنى في ذهن المتفرج .)[١]

المسرح الكابوكي: (المسرح الكابوكي هو نوع من المسرح الياباني وهو فرع شعبي من المسرح المسمى (النو) ويستمد الكثير من مواضيعه وتقاليده على شكل معدل، تستند مسرحيات الكابوكي إلى الأساطير والخرافات الشعبية وأحيانا إلى الاحداث التاريخية، وتمثل على مسرح واسع واطئ له نوع من ممر يمتد من الجانب الأيسر من المسرح إلى خلف القاعة ويستعمله الممثلون في الدخول والخروج، وكل ذلك على مستوى رؤوس المشاهدين وان معظم مسرحيات الكابوكي طويلة وتكمن من سلسلة احداث)[٢]

رابعا: الأداء التمثيلي ما بعد ظهور الديانة المسيحية:حلت المسيحية محل الوثنية في روما وأصبحت المسيحية هي الدين الرسمي، مما أدى ذلك إلى ان تحرم الكنيسة التمثيل بوصفه نوعا من الرذيلة، وانقطعت العروض المسرحية بصورة شبه نهائية، مقتصرة ظهورها على أداء بعض الممثلين الجوالين وهم امتداد للممثلين المتشردين في نهاية العصر الروماني، فقدموا عروضهم في أماكن مختلفة في (الطرق، الشوارع، الساحات، ...) من دون علم الكنيسة وفي بيوت الأمراء والملوك والإقطاع، وذلك لكسب الرزق وكان يطلق عليهم اسم الملهين.

لان المسرح يعد وسيلة لنشر تعاليم الدين الجديد لأنه نزل باللغة اللاتينية التي يجهلها عامة الشعب لذلك ظهر نشاط تمثيلي بسيط ذو طابع ديني يستند إلى الحكايات الدينية بعد ذلك تطور هذا النشاط إلى مسرحيات شعبية يتم تقديمها داخل الكنيسة .[٣]

يمثل الأداء التمثيلي البسيط ذو الطابع الديني داخل الكنيسة وهو عبارة عن ترتيل بضعة اسطر مأخوذة من الكتاب المقدس، يقوم بتلاوته القس أنفسهم، ونشأ من هذا النوع من الأداء الغناء الترتيلي الذي قرر أسلوبه الكبير، انتشر هذا النوع من الأداء الترتيلي في أنحاء كثيرة من البلاد وعلى يد الرهبان، وقد تركزت فكرة الغناء على الجانب الديني، ومن محتويات الكتاب المقدس باللغة اللاتينية والتي كانت تؤدى بالأعياد والمناسبات الدينية.[٤]

وأصبحت مراسم القداس الدينية في الديانة المسيحية في العصر الوسيط المصدر الذي يعطي على مدار السنين، ذلك الفن التمثيلي القديم الذي حاربته الكنيسة عدة قرون ولكن سرعان ما عاد من جديد، ويعد القداس الكاثوليكي) من الطقوس التي تشمل على عنصر درامي بما فيه من حركة تمثيلية . إذا ان كل حركة يقوم بها القساوسة القائمون بالقداس تمثل معنى من المعاني الدينية ويرمز إلى لحظة جوهرية في حياة المسيح[٥] .

---

[١] فوبيون بادزر، المسرح في الشرق، (القاهرة: دار الكاتب العربي، للطباعة العصرية، ١٩٨٦)، ص٣٦.

[٢] جون رسل تيلر، الموسوعة المسرحية، ح١ (بغداد : دائرة الاعلام سلسلة دار المامون، ١٩٩٠) ص٣١٠

[٣] ينظر عبد الرحمن صدقي . المسرح في العصور الوسطى، (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٩٦٥)، ص١٥ .

[٤] ينظر : لويس فارحاس، المرشد الى فن المسرح، تر : احمد سلامة محمد (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة بت) ص٤٤ .

[٥] ينظر: عقيل مهدي يوسف، مصدر سابق، ص٣٤.

بدء الإنسان في عصر النهضة مرة أخرى بعد قرون طويلة من سيطرة الكنيسة ومن الاضطهاد وبدء يهتم بالحياة ويؤمن بان اصلاح وصفه لا يعني الخبراء أو الكبر. فقد ظهر عصر النهضة في ايطاليا ولكنه لم ينتج مسرحيات كبيرة، لعدة أسباب – الالتزام التام بمبادئ وقوانين التراجيديا القديمة من الوحدات الثلاث. ومع ذلك انه عصر مهم جدا حيث ظهرت (فيه الأوبرا) و (الدراما الرعوية) و (الكوميديا ديلارتي) والكوميديا الايطالية تشبه الكوميديا الرومانية ولكنها أكثر أيباحية .

اما في القرن السابع عشر فان المسارح أخذت شكلا جديدا حيث كانت المسارح مفتوحة أخذت شكلا مغلقا فحورت الملاعب وبعض الساحات العامة فكانت أشبه بقاعات مستطيلة الشكل وضيقة المساحة ومن الصعوبة بناء مكملات المسرح الحقيقة لذا اعتمد الممثل على الصوت والإلقاء الواضح المعبر موازيا في الحوارات الشخصية وحوار عميق معبر مما أضافه على خطابية الممثل الروعة والدهشة، ومما أدى على أداء الممثل وغلب عليه السمة الخطابية والموجه إلى المتلقين أو كذلك اقتصر على بعض الحركات والتغيرات البسيطة كرد فعل بسيط للحوار المنطوق .[١]

لقد كان القرن الثامن عشر قرنا حافلا بالمتناقضات، فلم تكن القيود الشكلية التي تقيدها المسرح ولاسيما في الزمان والمكان نتيجة لدراسة التراجيديا والكلاسيكية بل انها تمت أولا بوصفها الوسيلة الفنية التي تبذل بها محاولة لتقوية التأثير المسرحي وزيادة الاحداث قابلة للتصديق وعلى هذا الأساس بدأ ينظر إلى الحدث الدرامي على انه اقرب إلى التصديق كلما كان الزمن الذي يحدث فيه اقصر والمكان الذي يقع أكثر تجانساً [٢] .

وتميز هذا القرن عن باقي القرون الأخرى التي سبقته ما هو كلاسيكي وما هو خيالي أي ان الصراع بين العقل والعاطفة ومحاولة زيادة قوة التأثير المسرحي والإحداث والمواقف من خلال تمثيل قائم على الحقيقة والطبيعة أي تمثيل حقيقي وطبيعي بدلا من صيغة لتقديم والسرد الخطابية الموجهة إلى المتلقي وضرورة القاء هذا الأداء القائم على هذه الصيغة والوصول إلى حالة الابهام في الحدث[٣] .

تطور فن التمثيل في القرن التاسع عشر حيث موضع الممثل من الوقوف بشكل انفرادي في وسط المسرح أي المحادثة المزدوجة على معطيات، وبدأ التمرين على الإلقاء، وتشويقه ولكن نوعا من الغنائية كان يسود الأداء .[٤]

وفي هذا القرن أيضا تم انتصار الرومانسية على الكلاسيكية وكان يقود هذا الانتصار هو (فيكتور هيجو) وكان أداء الممثل في الحركة الرومانسية يتمثل في كثرة الإعادة والحركة المبالغة من قبل الممثل على عكس الممثلة كانت ذات حركة محدودة وأكثر اتزانا والممثل هنا أكثر موضوعية من الذاتية، لان الممثل ينظر إلى نفسه بإبعاد تمثل فيها الحركة والايماءه وكذلك التقنية الصوتية وهذا نابع من طبيعة الرومانسية وما تحمله شخصياتها لذلك يكون الممثل نابع من قاعدة أساسية في الحركة وقوة تقنية الصوت مع تنوع الإشارة بواسطة حركة الجسم والمتمثلة باليدين وكذلك الممثلة بحركاتها وخطواتها وإشاراتها المحددة والتي تفتقر إلى جمالها ورزانتها.[٥]

---

[١] عقيل مهدي يوسف . متعة المسرح، (بغداد دار الحرية)، ص١٠٣ .

[٢] عقيل مهدي يوسف، مصدر سابق، ص٤٢ .

[٣] ارنولد هاوزر . الفن والمجتمع عير التاريخ، ج١ تر : فؤاد زكريا، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٧١، ص١٤٦ .

[٤] بدري حسون فريد . مصدر سابق، ص١٣ .

[٥] ينظر فرانك هوايتج . مصدر سابق، ص٩٥ .

ان طرق أداء الممثل في هذا القرن تعددت أساليبه واتجاهاته وميوله وقد تطورت في هذا القرن ظاهرة (الممثل النجم)، وهي الظاهرة التي أفرزتها الفترة الرومانسية وتعددت الأساليب ووجهات النظر في طريقة الأداء فظهر الاندماج التام من قبل الممثل وتجسيده الشخصية الدور الذي سيلعبه في المسرحية، وكذلك طغيان شخصية الممثل على النص وعلى باقي مكملات العرض المسرحي .[١]

وظهرت عدة مدارس ونظريات في أداء الممثل اختصها مخرجون وممثلون وكذلك ظهرت أيضا استوديوهات التمثيل وورش وفرق مسرحية ابتداء من النصف الثاني من القرن التاسع عشر بعد ظهور شخصية المخرج كأختصاص ابتدءا من الدوق ساكس ماينغن مروراً بستانسلافسكي ومايرهولد وكريج وآرتو وبرخت وكروتفسكي وروبن هارت وبسكاتور وبروك فضلاً عن عدد المخرجين الذين نظموا عروضهم وكيفية تدريب الممثل في مسارحهم المختلفة وأسلوبهم الإخراجي النابع وفقاً للظروف الفكرية والفلسفية والجمالية .

المبحث الثاني: وسائل الاتصال وتكنولوجية التعلم والتعليم

نتيجة لازدياد العلوم وميادين المعرفة التي ينبغي أن يحيط بها الفرد اليومي لكي يتمكن من فهم جوانب الحياة التي تحيط به واكتساب الخبرات التي تؤهله للتفاعل مع ظروف المجتمع السريعة التغير وشق طريقه في الحياة بنجاح .

حيث (أتاحت وسائل الاتصال والتكنولوجية للعاملين في مجال تطوير وتعديل المناهج قدرا كبيرا من الخيارات للمفاضلة بين هذه المواد التعليمية واختيار انسبها ملائمة لتحقيق الأهداف التربوية لهذا المنهج بحيث تؤدي إلى تغير جوهري في طرق الأداء والممارسات التعليمية المختلفة)[٢]وقد ادخل مفهوم الاتصال لإبراز مفهوم تكنولوجية التعليم إضافتاً إلى ذلك نقل عادات العمل والتفكير من جيل إلى آخر وديمومة المجتمع .

(وينبغي ان نستخدم الأساليب والوسائل في ضوء علاقتها الوظيفية بعملية التعليم واعتبارها عمليات متكاملة، وهي ليست غايات في حد ذاتها وإنما هي وسائل لغايات، وهذه الغايات هي تحسين العملية التعليمية وجعلها أكثر كفاءة وقدرة على احداث نتائج التعليم المرغوب فيها)[٣]

وتعتبر الوسائل التعليمية عنصر مهم في عملية التعليم وإيصال المعلومة إلى المتعلم بالوسيلة الملائمة لان الوسائل تتصنف بتصنيفات متنوعة على أساس الحواس المستقبلية بـــ

١-وسائل بصرية: كالصور المتحركة والثابتة .

٢-وسائل سمعية: كالتسجيلات والإذاعة المدرسية .

٣-سمعية وبصرية: كالأفلام والسينما والتلفاز .

وهناك وسائل بصرية غير معروضة بأجهزة استخدمت لتطوير العملية التعليمية وتسهيل إيصال الفكرة أو المعلومة إلى المتلقي بأسهل الطرق.

ومن أسس اختيار الوسائل التعليمية الحديثة المتطورة تكون ملائمة للهدف المتطلب التحقيق وملائمة لخصائص المعلمين

---

[١] ينظر عقيل مهدي . مصدر سابق، ص٥١ .

[١] حسين حمدي الطوبجي . التكنولوجية والتربية . ط١ (الكويت : دار القلم .١٩٨٠)ص٦٧

[٢] محمد عماد الدين إسماعيل، سيد عبد الحميد مرسي . كيف نستخدم الوسائل التعليمية، تر : فوزية احمد جاد، سلسلة العلاقات الإنسانية العدد : ٤ ت ١٩٧٦، ص٨٢

حيث (تؤكد النظرية التكاهلية على ان الوسائل التعليمية جزء متكامل في عملية التعليم والتعلم، فلا يمكن فصل الوسيلة عن المنهج أو الطريقة أو الأهداف فكلها تعمل في إطار واحد ويمكن تقسيم مفهوم وسائل الاتصال التعليمية لتشمل المواد التعليمية مثل، الأفلام المتحركة والشرائح والتسجيلات والخرائط والملحقات والأجهزة التعليمية مثل أجهزة عرض الأفلام والصور المعتمة والشفافية وأجهزة الفديو وأجهزة قراءة الميكروفيلم وهكذا والمواقف التعليمية مثل التمثيليات واللعب التمثيلية وتمثل المواقف وتستخدم هذه الوسائل في مجال الاتصالات التعليمي بطريقة خاصة أو يتبع أسلوب النظم ليؤدي بها وظائف محددة مثل شرح المفاهيم الغامضة أو توضيح فكرة معينة)[١]

لم يعد اعتماد أي نظام تعليمي على الوسائل التعليمية دربا من الترف، بل أصبح ضرورة من الضرورات لضمان نجاح تلك النظم وجزء لا يتجزأ في بنية منظومتها.

ومع ان بداية الاعتماد على الوسائل التعليمية في عمليتي التعليم والتعلم لها جذور تاريخية قديمة فأنها ما لبثت ان تطورت تطورا متلاحقا كثيرا في الآونة الأخيرة مع ظهور النظم التعليمية الحديثة .

دور الوسائل التعليمية في تحسين عملية التعلم والتعليم :يمكن للوسائل التعليمية ان تلعب دورا هاما في النظام التعليمي. ورغم ان هذا الدور أكثر وضوحا في المجتمعات التي نشا فيها هذا العلم انما يدل على ذلك النمو المفاهيمي للمجال من جهة، والمساهمات العديدة لتقنية التعليم في برامج التعليم والتدريب كما نشير إلى ذلك أو أدبيات المجال .

الا ان هذا الدور في مجتمعاتنا العربية عموما لا يتعدى الاستخدام التقليدي لبعض الوسائل – ان وجدت – دون التأثير المباشر في عملية التعلم واقتصاد هذا الاستخدام النظامي الذي يؤكد عليه المفهوم المعاصر لتقنية التعليم .

ويمكن ان نلخص الدور الذي تلعبه الوسائل التعليمية في تحسين عملية التعليم وتعلم مما يلي :

أولا: اثراء التعليم: أوضحت الدراسات والأبحاث (منذ حركة التعليم السمعي البصري) ومرورا بالعقود التالية ان الوسائل التعليمية تلعب دورا جوهريا في اثراء التعليم من خلال إضافة إبعاد ومؤثرات خاصة وبرامج متميزة ــ ان هذا الدور للوسائل التقليمية يعيد التأكيد على نتائج الأبحاث حول أهمية الوسائل التعليمية في توسيع خيرات المتعلم وتيسير بناء المفاهيم وتخطي الحدود الجغرافية والطبيعية ولا ريب ان هذا الدور تضاعف حاليا بسبب التطورات التقنية المتلاحقة التي جعلت من البيئة المحيطة بالمدرسة تشكل تحديا لأساليب التعليم والتعلم المدرسية لما تزخر به هذه البيئة من وسائل اتصال متنوعة تعرض الوسائل بأساليب مثيرة ومشرفة وجذابة.[٢]

ثانيا: اقتصادية التعليم :ويقصد بذلك جعل عملية التعليم اقتصادية لدرجة اكبر من خلال زيادة نسبة التعلم إلى تكلفته. فالهدف الرئيسي للوسائل التعليمية تحقق أهداف تعلم قابلة للقياس بمستوى فعال من حيث التكلف في الوقت والجهد والمصادر

ثالثا: تساعد الوسائل التعليمية على استثارة اهتمام التلميذ وإشباع حاجته للتعلم .

رابعا: تساعد على زيادة خبرة التلميذ مما يجعله أكثر استعداد للتعلم .

خامسا: تساعد الوسائل التعليمية على اشتراك جميع حواس التعلم .

---

[١] حسين حمدي الطوبجي : نفس المصدر ص٦٨

[٢] عبد الحافظ سلامة : مدخل إلى تكنولوجية التعليم، ط١، الرياض، مكتبة الشقري، ١٩٩٨، ص٢٥.

سادسا: تساعد الوسائل التعليمية تحاشي الوقوع في اللفظية.

سابعا: يؤدي تنويع الوسائل التعليمية إلى تكوين مفاهيم سليمة .

ثامنا: تساعد في زيادة مشاركة التلميذ الايجابية في اكتساب الخبرة .

تاسعاً: تساعد على توسع أساليب التعليم المواجهة الفروق الفردية بين المتعلمين .

عاشراً: تساعد على تنويع أساليب التعزيز التي تؤدي إلى تثبيت الاستجابات الصحيحة .

الحادي عشر: تؤدي إلى ترتيب واستمرار الأفكار التي يكونها التلميذ .

الثاني عشر: تؤدي إلى تعديل السلوك وتكوين الاتجاهات الجديدة .[١]

ونلاحظ ان فوائد ومزايا تمتلكها الأفلام المتحركة من حيث لها القابلية (وإمكانية تعليمية متعدد ومتنوعة فهي تساعد على إدراك الحقائق في وضوح وتأثير اهتمام التلاميذ وتركز انتباههم وتزودهم بخيرات غنية متنوعة أو تصعب في كثير من الحالات للحصول على بعض هذه الخيرات عن طريق الوسائل الأخرى المتنوعة)[٢]

(وان حسن الاستخدام التقنيات الحديثة يساعد على سرعة التعليم أو التدريب، وعلى تذكر الخيرات التي مروا بها.

وتفسر ذلك ان استخدامها بالقدر المناسب أو بالتنوع الملائم وبالطريقة السليمة يؤدي غالبا إلى سرعة التعلم وتطوير المهارات وثباتها في الذهن إضافة إلى انها تقوم بربط الخيرات الجديدة التي يتلقاها الطلبة بالخيرات القديمة التي تكون منسية وهذا يحقق تثبيت المادة ورسوخها في أذهانهم، ولا ننسى ان أعداد التقنيات الحديثة لمختلف أنواعها .

يسير في خطوات منطقية متسلسلة عند عرضها كما هو الحال في الأفلام التعليمية سواء منها المتحركة أو الثابتة)[٣].

وان أهم الفوائد للأفلام المتحركة هي

١-تصوير الاستمرار وتوضيحه: فهي أفضل من أي وسيلة تعليمية أخرى وبينما يسهل على المدرس ان يجمع على مائدة العرض عدة عينات ونماذج وصور ورسوم توضيحية ليبين الخطوات والمواد المتضمنة في عملية معينة ابتداء من المواد الخام إنتاج أو النتائج النهائية وذلك في نفس التدريب الذي تحدثه أو تتم به. الا ان عنصر الاستمرار والاتصال واضحا تماما في أذهان التلاميذ. والصور المتحركة هي إحدى الوسائل ذات الإمكانيات العديدة المتنوعة والتي بواسطتها يمكن إظهار عنصر الاستمرار والاتصال بين الخطوات والعمليات الجزيئية بعضها والبعض الآخر.[٤]

٢-تصوير الحركة المرئية: ان معظم المواقف التي تتضمن الاستمرار أو تتطلبه بوجود أيضا عنصر الحركة، وكلمة حركة نشير هنا إلى تلك الحركة التي يمكن مشاهدتها تحت الظروف العادية والتي لا تكون بطيئة أو سريعة للغاية أو بالغة الصغر مختبئة بحيث لا يمكن رؤيتها بالعين العادية. ويمكن عن طريق الأفلام ان تظهر الحركات المرئية وتوضحها وان تزود التلاميذ بخبرات حقيقية واقعية ونتيجة لإضافة عنصر الحركة إلى عنصر الصورة والصوت واللون تزداد فاعلية استخدام الأفلام في العملية التعليمية.

---

[١] عبد الحافظ سلامة نفس المصدر، ص ٢٧ – ٢٨

[٢] احمد خيري محمد كاظم، جابر عبد الحميد جابر، الوسائل التعليمية والمنهج (القاهرة:ب – ت)، ص١٣٢ .

[٣] عبد القادر عز الدين . المعلم الجديد (ملحق المعلم الجديد للتقنيات التربوية) بغداد ١٩٨٩ ص٣٢٣

[٤] احمد خيري محمد كاظم، جابر عبد الحميد جابر . الوسائل التعليمية والمنهج، (القاهرة ب ت) ص١٣٣ – ١٣٦ .

٣-تصوير الحركة غير المرئية: وهنالك الكثير من الحركة لا يمكن ملاحظتها أو تتبعها بوضوح بالعين المجردة، أي بدون الاستعانة بوسائل مكبرة أو مقربة، فالأفلام في إظهارها لهذه الحركات وتوضيحها على شاشة مكبرة تقوم بوظيفة فريدة لا تستطيع الوسائل الأخرى القيام بها باستثناء التلفزيون لأنه أيضا يعرض الأفلام والصور .

٤-توضيح العلاقات المجردة:وهناك احداث وأفكار وعلاقات يصعب على كثير من التلاميذ إدراكها وفهمها بوضوح عن طريق قراءتها في الكتب فحسب أو الاستماع إلى وصف لفضي لها في المدرسة وذلك لان فهم الألفاظ يتطلب خيرات حسية وبالغة وتفكير أكثر تجريدا .

والصور المتحركة وهي وسيلة مبنية أساسا على حاستي السمع والبصر تستطيع عن طريق التصوير الواقعي للأشياء والأشخاص وعن طريق استخدام الرسوم والأشكال التوضيحية والرسوم المتحركة والألوان ان نوضح الأفكار والعلاقات المختلفة المجردة، وتجعلها واقعية وملموسة بحيث يسهل على التلاميذ إدراكها وفهم معناها، وهكذا تنتج لنا الأفلام إمكانيات متعددة ومتنوعة لتوضيح كثير من العلاقات والقوانين والتصميمات المجردة التي تنظمها مقررات الرياضة والعلوم والمواد الاجتماعية وغيرها من مواد النشاط .[١]

ومن الأساليب المهمة ذات الفعالية المتميزة في نقل المعلومة إلى المتلقي هي طريقة (التمثيليات وتعتبر من وسائل اتصال فعالة للتعبير عن فكرة ومفهوم أو شعور معين. وهي تعتمد في ذلك على اللغة وحركات الجسم وتغييرات الوجه والإشارات وأسلوب الكلام، وكل هذا يجعل منها وسيلة ذات قوة اجتماعية هائلة للأعلام والتثقيف والتأثير والتوجيه في الآخرين إلى جانب الترويح والتسلية الهادفة، ويعتبر هذا الأسلوب جديد ويستوعب نشاط الجماعة فظلا عن انه يتيح الفرص للمزيد من المشاركة الحيوية لأعضاء الجماعة أكثر من أي أسلوب تعليمي آخر وتعتبر هذه الأسباب من العوامل الجوهرية بالنسبة لما يعانيه الكثير من الجماعات من جمود وضيق أفق بعض الأساليب .)[٢]

(ولا تعتبر الوسائل السمعية والبصرية حين تستخدم استخداماً سليماً مواد اضافية بالنسبة لعملية التعليم. إذ انها تزود التلاميذ بخيرات متنوعة وتسهل الربط بين الأشياء والكلمات والرموز كما تسهل فهم بيانات وعلاقات معقدة. وهي في نفس الوقت تجتذب انتباه التلاميذ ونثير خيالهم وتفكيرهم وتنمى لديهم القدرة على الملاحظة والتفسير وهي كما أوضحنا لا نشرح بنفسها وتحتاج في كثير من الحالات إلى شرح وتفسير من جانب المدرس ولكنها على أي حال تتحدث بلغة عالمية هي لغة الشكل والصورة والصوت والحركة واللون وهي بذلك تشكل أسلوبا من أكثر أساليب التعلم فاعلية .)[٣]

ومن خلال كل ما تناولنا من وسائل حديثة لتطوير العملية التعليمية المتمثلة بتكنولوجية التعليم والتي تمثل كل التقنيات والعينات والوسائط المستخدمة في التعليم والتي من شانها رفع مستوى التحصيل لدى المتعلمين .

---

[١] احمد خيري . نفس المصدر السابق، ص١٣٦

[٢] محمد عماد الدين . نفس المصدر، ص٤٢ .

[٣] احمد خيري . نفس المصدر، ص٣٠٥ .

ما أسفر عنه الإطار النظري من مؤشرات .

١-الوسائل التعليمية تلعب دوراً جوهرياً في اثراء التعليم من خلال إضافة إبعاد ومؤثرات خاصة وبرامج متميزة .

٢-الوسائل التعليمية لها أهمية في توسيع خبرات المتعلم وتخطي الحدود الجغرافية والطبيعية .

٣-الوسائل التعليمية الحديثة تساعد الممثل على تفعيل جميع حواسه .

٤-الأفلام المتحركة الصامتة والصائتة لها القابلية والإمكانية المتعددة المتنوعة فهي تساعد على الإدراك والحقائق في وضوح وتأثير، وتركز الانتباه .

٥-الأفلام المتحركة تزود المتعلم بخبرات منوعة تصعب في كثير من الحالات للحصول على بعض هذه الخبرات عن طريق الوسائل الأخرى .

٦-الوسائل التعليمية لها القابلية على توضيح العلاقات والأفكار المجردة التي يصعب على الكثير إدراكها وفهمها.

٧-الوسائل السمعية والبصرية حيث تستخدم استخداما سليما فإنها تزود التلاميذ بخبرات متنوعة وتسهل الربط بين الأشياء والكلمات والرموز، كما تسهل فهم بيانات وعلاقات معقدة وهي في نفس الوقت تجذب انتباه التلاميذ وتثير خيالهم .

٨-الأفلام المتحركة تمنح حرية الحركة بالتنقل داخل الفضاء المسرحي ويتقاطع الممثل بحركاته مع الصورة المنبثقة ليشكل معها صورة أخرى من ظلاله وصور الجهاز

الفصل الثالث/الإجراءات

مجتمع البحث: شمل مجتمع البحث عن خمسة عروض مسرحية التي استخدمت الوسائل التعليمية الحديثة وهي:

١-مسرحية الشك .

٢-مسرحية فتاوي للإيجار .

٣-مسرحية كرستال .

٤-مسرحية فلم واقعي .

٥-مسرحية طائر الروح .

عينة البحث:اختار الباحث مسرحيتين كعينة للبحث وهي :-

١- مسرحية طائر الروح .

٢- مسرحية كرستال .

منهج البحث:استخدم الباحث المنهج التحليل الوصفي

أداة البحث :

أ- ضوابط بناء الأداة :تم بناء أداة البحث من :

١-الفقرات التي خرج في محور ما أسفر عنه الإطار النظري .

٢-من خلال استخدام بعض المصادر والمراجع التي اطلع عليها الباحث .

٣-من خلال النقاشات مع ذوي الاختصاص .

صدق الأداة

ب- الأداة :تم بناء أداة البحث بصورة أولية وعرضها على الخبراء وهم اختصاصات الفنون والتربية المسرحية – لإبداء أرائهم حول بناء الأداة حيث تم التعديل والحذف من خلال آرائهم وملاحظاتهم وبهذا ظهرت لنا الأداة بصيغتها النهائية بثمانية فقرات، طبقت على عينة البحث وحصلت على نسبة ٨٥ % حسب معادلة كوبر :

$$PN = AG / AG + DG$$

حيث ان PN = نسبة الاتفاق .

AG = عدد مرات الاتفاق .

DG = عدد مرات عدم الاتفاق .

عينة البحث :مسرحية (طائر الروح) .مسرحية (كرستال) .تم اختيار عينة البحث للأسباب التالية :

١-عرض تسنى للباحث رؤيته .

٢-تمثل مجتمع البحث خير تمثيل .

٣-استخدمت الوسائل التعليمية الحديثة بصورة رئيسية .

خامساً: تحليل العينة

مسرحية طائر الروح

تأليف: صبحي الخزعلي

إخراج: حسن عبود المهنأ

مابين الحلة وبغداد، ترفرف روح حامد خضر بحثاً عن جسدها الذي تلاشى من جراء الصدام بين الحافلة والقطار ومن خلال هذه الحادثة، تستعرض الروح معاناتها الدنيوية وما جرت به من مذاقه وظلم من الأهل على وجهة التحديد ثم معاناة المعهد والتدريب ومشاكله الأخرى المخفية، التي نراها واضحة في ادوار مسرحياته كانت متنفساً لروحه في الحياة، وما عرضته المسرحية في الام ذلك السندباد الذي اخذ بالتنقل بين الحلة والعاصمة، ليأتي القدر الذي ابعد ذلك الطائر عن أهله عن مسرحه عن جسده فهذا القدر الأسود كان ملازماً له في حياته بداً من عمله الشاق في حمل البضائع، ثم الفكر الذي أنهكه وصولاً بالتنقل المتعب، من ذلك الشخص الذي يتصف بالروح الحلوة في التعامل مع الآخرين حتى وكأنك تشعر انه يدخل في خلجات نفسك عندما تحدثه فهو يقدم لك النصائح في الحياة والإرشادات على المسرح.

مسرحية طائر الروح _ للمؤلف (صبحي الخزعلي) تناول فيها مجموعة من شذرات حياته، فنلاحظ حامد انه يتشبث بالحياة رغم معرفته المسبقة بسوداوية الأيام القادمة وضلامها الحالك فهو يصمم على العيش من اجل العمل والعلم رغم كل شي. مستذكرا نفسه بطريقة (الفلاش باك) فقد داسته الأقدام ولعبت به، لكنه يحاول ينهض فهو واحد من نخيل الحلة الشامخ ولابد ان يكمل دورة في الحياة وفي النخل والجيران أو لابد أيضاً من أكمال المشاهد الأخيرة من مسرحيته الجديدة .

تعامل المخرج في صياغة أركان العرض المسرحي على العارضة الصورية (الداتاشو) التي من شانها عملت على اختصار الكثير من المفردات الديكورية المنظرية التي تخلق الإيهام بالشيء مكتفيا بالعارضة التي نقلت الأجواء وأفكار المتلقي وتلقيه الإحداث وفقاً للموقف، مما اكسب الممثل الحرية في الأداء من حيث انها (أي العارضة الصورية) ساعدته في التلوين والتغير تبعاً للتغيرات الصورية المعروضة،

وتعامل ظل الممثل وخلق علاقة تبادلية من خلال خلق نسيج بين العارضة وجسد الممثل وظله، وإذا أردنا ان نستعرض مشاهد المسرحية وما أثرته هذه التقنية الحديثة على أداء الممثل سنجد ان الممثل الموندرامي الذي مثل شخصيته حامد خضر قد تعامل مع كل مفردة ظهرت على شاشة العارضة، ففي المنضر الأول، نجد ان الممثل قد تعامل مع الأقدام وكأنها تدوس جسده البالي يعد ان مات أو في محاولة منه للتخلص نجد أداء الممثل هنا كان أداء حركيا بواسطة اليدين من اجل إبعاد هذه الأقدام والنهوض من جديد من اجل مواصلة الحياة، أو على اقل تقدير من اجل من عرض إحداثه الماضية وإيصالها إلى المتلقي. حتى ندخل الغربة تعامل ثاني. وهذه تتفق مع الأداة التي تحمل التسلسل الرابع، وبالأسلوب الرمزي في عرض الإحداث، نجد ان الكف السوداء كانت هي الغالية محققة على الأرقام في ذلك الفرد الذي يرمز في كل وقت لتجد اليد البيضاء نفسها خاسرة أمام اليد السوداء المتمثلة بالغربة التي أنهكته وأخذت من استقامته الشيء الكثير هنا اختلف أداء الممثل، فبعد ان كان مسترخياً متفائلا انتقل أدائه ليتضمن الوقوف ومصارعة هذه القوة السوداء المتمثلة باليد السوداء لكن لا محالة فالأسود غالب هذه الأيام .

اختلف أداء الممثل فيما بدا يتعامل مع الأنقاض وساعات العمل الشاق في المرتفعات الذي يصعب العمل فيها خصوصا لفنان ذا احسان مرهف وهنا بدا أداء الممثل في حالة التوسل من اجل الحصول على النقود في حالة من الاستقرار والتردد والتي توضحت في أداء الممثل من خلال العلاقة بين العارضة والأداء فالأداء كان أكثر هدوء من اجل كسب الرضا لصاحب العمل والحيلولة دون ان يراه احد من الطلبة وهي حالة من عدم الاستقرار النفسي التي تسيطر على الشخصية من جراء الثمن النحس الذي قدم إلى الشخصية فالممثل هنا خلق حالتين من الأداء حالة الاندماج مع الشخصية المسرحية باعتباره حامد خضر وتعامله مع الشاشة ومرة بعيدا عن الصورة في محاولة الأداء البرختي الراوي للاحداث من خلال الاستسلاخ من الصورة والتوجه بالأسئلة إلى الجمهور في اللوحة الرابعة المناجاة الداخلية وحالة البكاء المرتبطة بتذكر الام وما حملته الشاشة من ضوء ابيض في حالة من الولادة الغير معروفة الملامح، فالأداء تميز بوعي أو بغير وعي من قبل الممثل من اجل تجسيد احتياجات روحية تفرضها الشخصية على الممثل، ساعد في ذلك المؤثر الصوري وضوء الشمعة الأبيض المضي وهذا يتطابق مع الأداة التي تحمل التسلسل السابع .

اختلف الأداء مرة أخرى فهنا عملت العارضة على خلق قوة العمل وهي حالة التصادم بين الحافلة والقطار وما أعقبها من موت ذهبي أصل، من خلال حمت القطار وحالة الهسترية في أداء الممثل التي ارتبطت بصوت القطار، واطلاق الشخصية بلفظة (حامد) المدوية التي جاءت منسجمة مع صفارة القطار وإنزال الموت وهذا جاء متطابقاً مع الأداة التي تحمل التسلسل الثامن .

ان المشهد الأخير الذي عرض تلك الحمامات وهي تطير تعبيراً عن المحبة والروح الإنسانية السامية لذلك الفنان وهي أداء الممثل كان بكائيا ذا نبرة حزينة وتفاءل في نفس الوقت ليقول ان هناك أكثر من حامد وحامد خضر سينمد لأنه يحتوي على بذرة حامده طويلة الأمد تبعث شجرة فاكهة إلى الأبد .

استفيد في هذا العرض من العنصر التقني الحديث (العارضة الصورية) حيث لعبت دوراً مهماً في تكوين تشكيلات مفيدة ودالة فقد إضافة تشكيلات بصرية ذات قيم جمالية عالية من حيث نماذج وتداخل بصري وحركي في تركيب مشهدي واحد من خلال خلق إيقاع مؤثر مشحون بالمؤثرات الموسيقية حيث شكلت الشاهد زمن العرض الفكري والحسي والشكلي حيث أوضحت اللوحة الأولى حركة الجسد المعبرة مرة من خلال اليدين والساقين في العارضة تشكيلات جمالية علاقتها حركة الجسد والإشارة وتغيرات الوجه

ولحظات الصمت المعبرة عن الدهشة والغضب والمواجهة العنيفة وفي نفس الوقت الإحباط المتمثل بالشخصية أوصلت حركة الممثل إلى صد اللهاث المتمثل بالغربة المشابهة بالخسارة الحاصلة للشخصية حتى يأتي مشهد العمال، فقد تحول أداء الممثل إلى حركات تعبيرية إلى خلق نسق علامات بين الرعب من صاحب العمل حيث تخرس أصوات العمال وتحفظ العينات ويعم الصمت في العارضة وسط صراخ الممثل بحثاً عن موازته بين حياته المواتية وما يفرضه عليه الزمن من معانات، تغيرت سنغرافيا العارضة من خلال التحولات والمؤثرة على منظومة العرض لتخلق نسيج العرض الذي منحه ايقاعاً حبوباً حتى لحظة الختام .

انتقل المشهد من ما أبرزته العارضة لتخلق قوة تستنفذ قوة اكبر منها في مشهد القطار. حيث صنع العرض من خلال العارضة وفق قراءة جديدة غيرت من الفكرة الأساسية لبنية النص الأدبي. فقد تحول الممثل من خلال حرية تعبيرية وعلاقته بالشاشة أداة معرفية مشدودة الإيقاع الكلي الذي تنظم العرض وهذا جاء متوافقاً مع الأداة التي تحمل التسلسل الثالث .

حقق مشهد الام بعداً نفسياً للمثل من خلال تداخل الأزمنة القديمة والحاضرة في زمن واحد على ان العارضة عرضت مشاهد هي اقرب إلى الرمزية لتحقق فضاء مفتوح للتأويل لتقوله المخيلة ما لم يعلن من خفايا العرض وان تمثلت (بالإيماءة والإشارة) لغة الدلالة أو حفزت تفعيلة المشهد داخل بنية العرض المسرحي وهذه جاءت متطابقة مع الأداة التي تحمل التسلسل الخامس.

كرستال _ مسرحية صامتة _

تأليف: د. علي شناوه

إخراج:احمد محمد عبد الأمير .

منذ اللحظة الأولى ووقوع ادم في حبائل الفتنة، وانكشاف العورات بدأت تلك الأيادي من فرط الحياء تحاول ان تحصل على أوراق شجرة المحبة تلك حيث شعرت أجساد هذه الأيادي الحاجة إلى سترها توضحت هذه الفكرة المعروضة، حيث بدأت الشخصية الأولى وهي في ذلك المكان الغير واضح المعالم وهي في حالة من الذعر الشديد والتشويه إلى المعالم في محاولة للعودة إلى ما كانت عليه، لكن دون جدوى حتى هبطت هذه الشخصية إلى الأرض لتراها أول مرة من جراء الصلوات والنسيج المقدم لتكوين ادم وتكوين الإنسان من مادة الطين هذه دفعته إلى النزوع إلى الملزمات البشرية والإيذاء والقتل والتأثير والتسلط ليبدأ قابيل بعداء أخوة هابيل، ليبدأ هذا الصراع وليكون عادة بين البشر ويتكرر مدى الحياة .

ان الصراع بين الخير والشر، ومنذ اللحظة الأولى لدخول الشخصية الثانية يبدأ فعل الشر في محاولات وان كانت عقيمة من اجل دفع الشخصية الأولى إلى الانحراف على مادة الصواب حتى تهبط الشخصية الأولى إلى الأرض، حيث تعلو أصوات الأذان والعمل لتبدأ معاناة الإنسان مع نفسه أولا وسبب وجوده وأفكاره التي تحاول فيها تمزيق رأسه لتحويل أياديه هذه إلى ثعابين كاشفة على ان الخلاف والصراع مستمر منذ الأزل ولا يزال، فقد سام الإنسان مع رأسه الذي حمله منذ سنين، سام من أفكار عشوائية تسحيه ذات اليمين وذات الشمال، لكن لا يخلو الأمر من بارقة أمل الممثل بالشمعدان على الجانين ليحلق ذلك العقل في فضاء هو أشبه بالحلم ليجد الإنسان نفسه كبيرا تارة وصغيرا تارتا أخرى وهذا ما تحسه في صورة الظل التي تكونت على العارضة والتي مزجت بين أداء الممثل وحركات مساعدة إياه في خلق توافق بين الجسد والظل والظل والصورة .

يحاول الإنسان ان يعود إلى طبيعة الخلق الأولى باعتباره روحا من الله بظهور الماء وشرب الشخصية من ذلك الطهر لكن روح الشيطان تلاحقه بين الذلال وكوابيس وفجور النفس وهواها التي تزين كل الأفعال له، فهو يبين الفرح والسرور ليخلق لنفسه كيانا خاص به لتبدأ خلواته مع نفسه وتبدأ باستعراض ماضيها وحاضرها. (المجموعة في الداتاشو وهي تحمل جلكانات النفط) حيث تبدءا معاناة الإنسان في هذه الحياة المقيتة وبين الرقصات وقرع الطبول وصعود الآخر على أكتاف الآخرين، واستغلال المواقف والفرص.

هنا عمات الداتاشو على أعطاء فرصة للممثل الراحة من خلال عرض مشاهد في صلب العملية المسرحية وهي شبيهة باللازمة في الأغنية التي تجعل المغني يسترخي ويستجمع قواه، فهي هنا أغنيت فكرة العمل ووفرت مناخ مناسب من حيث الجسد والبنية الفكرية لفكرة النص من حيث انها مكنت الممثل من الاندماج في اللعبة المسرحية لتشتك الأفكار مرة أخرى بدخول الثانية ليقوم بفعل التبول على كل ما في الشخصية الأولى وهنا وفرت العارضة عرض ما يمكن قيامه بشكل فعلي على خشبة المسرح. وهذا جاء متطابقة للأداة التي تحمل التسلسل الخامس.

ومن خلال لعبة جديدة من الأعيب الشيطان تدفع لشخصية إلى السفر حيث تعرض العارضة مجموعة من الخرائط الأجنبية ومن الأزقة القديمة، موقع سكن الشخصية، وتبدأ الأولى مع الثانية بين المكان الخارج (الغربة) والداخل (الوطن) بكل ما فيه من نفايات ونار ولكنه المفضل الآن. ولكن بعد وفات الأوان فلا مجال للخروج من ذلك القبو، وتبقى الشمعة الوحيدة لتكوين بصيص الضوء الأخير على ان العارضة قد وفرت مكان داخل قضاء العرض مفتوحا للتأويل والقراءة وحركة جسد الممثل الأول مع نزول الشخصية في الصورة المعروضة فقد تعامل المزج مع العارضة باعتبارها مفردة ديكورية متغيرة يوصفها أيضاً أداة تعبيرية لتقدم أكثر من دلالة على المكان بالإضافة إلى انها خرجت من صورتها المادية إلى صور تعبيرية (مشهد الجلكانات) مشهد الخارطة (مشهد الأزقة) ومن ثم الاعتماد على التشكيل البصري الدال من خلال دمج أكثر من تقنية (الأزياء _ الإضاءة _ جسد الممثل) وهذا يتطابق مع الأداة التي تحمل التسلسل السابع بالإضافة إلى العارضة حيث نشطته في بعض الأحيان أفعال التلقي من متلقي إلى آخر بسبب رمزية الصورة المعروضة وعدم تأكيدها على شي معين، كما أسهمت الحركات الجسدية دورا في أغناء الفعل بالإضافة إلى الإشارة والإيماءة .

ان الفعل الأخير لأداء الممثل والفضاء المفتوح لصورة العارضة في التأويل تخلق صورة تكتمل في مخيلة المتلقي لذا فقد عمل الممثل على ابتكار وسائل جديدة في الأداء تعاملا مع التقنية الحديثة (العارضة) من خلال عملية اخفاء العارضة وإظهار الممثل تارة أخرى فالممثل قابل لأي حالة تغير أو إضافة أو تعديل تفرض عليه العارضة من اجل خلق صورة جمالية وفكرية للعرض المسرحي وهذا يعود إلى الارتجال الآني في كل يوم عرض للمسرحية الواحدة وهذا يتطابق مع الأداة التي تحمل التسلسل الأول.

الفصل الرابع

النتائج :

١. ساهمت الوسائل التعليمية الحديثة في خلق حالة من التوافق الصوتي والصوري في المسرح، مما يولد إيقاعات متناغمة متوافقة تساهم في شد انتباه المتلقي .

٢. ان الحركات الجسدية مع الصور المتشكلة من جهاز الوسائل التعليمية الحديثة تخلق صوراً بصرية تساعد في أثارة خيال المتلقي وإيصال الشكل المطلوب للأداء في العرض المسرحي .

٣. الصورة المتشكلة من تداخل الصور المنبثقة من جهاز الوسائل التعليمية الحديثة مع حركة جسد الممثل تعطي انطباعا متجددا وغير مألوف .

٤. تخلق الصورة المنبثقة من جهاز الوسائل التعليمية الحديثة منظرا مسرحيا يغني عن ديكور المسرحية بأكمله من خلال تشكيل صورا متنوعة ومتلاحقة.

٥. يختزل جهاز الوسائل التعليمية الزمان والمكان من خلال خلقه لصورا متنوعة بأزمان وأماكن مختلفة وبسرعة .

٦. الوسائل التعليمية الحديثة وبإمكانياتها التقنية المتميزة تتطلب من الممثل أداء منفرد حين مرافقته لبث الجهاز لأنها تحتاج إلى تركيز جيد .

٧. الصورة المنبثقة من أجهزة الوسائل التعليمية الحديثة تخلق علاقة أدائية وجسدية لتأكيد مهارة الممثل وتطويره .

٨. تغني الصور المتشكلة بين أداء جسد الممثل والصورة المنبثقة من أجهزة الوسائل التعليمية الحديثة عن اللغة فتصبح لغة الصورة هي اللغة المعبرة والدالة .

٩. يخلق جهاز الوسائل التعليمية الحديثة مساحات (فضاءات) واسعة أمام الممثل لإبراز مهارته الأدائية والحركية .

١٠. تمنح الممثل حرية الحركة في التنقل داخل الفضاء المسرحي ويتقاطع مع الصورة المنبثقة من أجهزة الوسائل التعليمية ليشكل معها صورة أخرى من خلاله وصور الجهاز.

١١. تحفز أجهاز الوسائل التعليمية الحديثة الذاكرة الانفعالية لدى الممثل من خلال الصور المتلاحقة المعروضة أمامه وخلق حالة تواصل فكري وذهني مع الحدث .

١٢. الصور المتلاحقة لأجهزة الوسائل التعليمية الحديثة يجعل الممثل يلاحقها ويتداخل معها وبالتالي تمنحه تواصلاً وتركيزاً عالي .

الاستنتاجات

١-تمنح الوسائل التعليمية الحديثة العرض جمالية .

٢-أجهزة الوسائل التعليمية الحديثة وسيلة لغاية اكبر مثلما هي تطور العملية التعليمية وتجعلها احسن كفاءة وتقوم بنفس الوظيفة في الأداء التمثيلي .

٣-تخلق الوسائل التعليمية الحديثة تقنية مسرحية مهمة الاستفادة منها من قبل المسرح.

٤-تداخل صوتي بين ما يبثه الجهاز وما يطلقه الممثل من أصوات .

٥-خلق علاقات مع أشياء مجردة ذات بعد واحد برغم عمقها الصوري مما يحفز الممثل على التفاعل والتواصل.

٦-تساعد الوسائل التعليمية الحديثة في بناء الحدث الدرامي ويعينه في توصل المعلومة، فضلاً عما تمنحهُ أمكانية الاستراحة إلى الأداء .

الهوامش

(١) فردريك اوين.برتولت برخت– حياته – فنه – عصره،تر:إبراهيم العريس ط٢،(بيروت:دار ابن خلدون). ص٩٦

(٢) ابن منظور جمال الدين الإغريقي المصري. لسان العرب، ج١، ج٢، (بيروت، العربي، ب ت) ص٩٤٩– ٩٥٠.

(٣) البستاني فؤاد أقدام . منجد الطلاب، ط٥، المطبعة الكاثوليكية، ١٩٨٩، ص٩٢٧ .

(٤) جماعة من كبار اللغوين . المعجم الغربي الأساسي، الاردس للطباعة، ١٩٨٩ ص١٣١٨

(٥) مرعشلي انديم ومرعشلي . أسامة الصحاح في اللغة والعلوم، معجم وسط الصحاح العلامة الجوهري (بيروت، ١٩٧٥، ص١٣٠٠)

(٦) حسين حمدي الطوبجي . التكنولوجية والتربية (الكويت : دار العلم ب ت، ص٨٢)

(٧) عبد العزيز الدشتي، تكنولوجيا التعليم في تطوير المواقف التعليمية، ط١، (الكويت: مكتبة الفلاح، ١٩٨٨)، ص٧٨ .

(٨) ابن منظور . لسان العرب المحيط، المجلد، أعداد وتصنيف يوسف خياط ونديم مرعشلي (بيروت، دار لسان العرب، ١٩٧٠) ص٣٧ .

(٩) البرعي، لويس معلوق، المنجد في اللغة والأدب والعلوم، ط ١٧ (بيروت، المطبعة الكاثوليكية، ١٩٦٠ ص٦)

(١٠)جبران مسعود، رائد الطلاب، مجلد واحد (بيروت : دار العلم للملاين، ١٩٦٧)

(١١)جماعة من كبار اللغوين العرب، المعجم العربي الاساسي، (تونس : المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، ب ت) .

(١٢)جبور عبد النور. المعجم الأدبي، ط١، (بيروت: مكتبة الينان ١٩٧٤) ص٧٨ .

(١٣)أسعد عبدالرزاق، فن التمثيل، (بغداد : مطبعة جامعة بغداد، ١٩٧٩) ص٩ .

(١٤)شلدون تشن : تاريخ المسرح في ثلاثة الاف سنة، مدينة القاهرة، وزارة الثقافة والارشاد القومي الموسسة المصرية ب ت، ص١٥–١٦ .

(١٥)محمد صبري صالح، نظرة جديدة في جذور المسرح العراقي القديم، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، ١٩٨٦.

(١٦)سمير سرحان : دراسات في الأدب المسرحي، (القاهرة، مكتبة ب ت)، ص١١ .

(١٧)ينظر ابراهيم سكر : المسرح الاغريقي، (القاهرة : الهيئة المصرية العامة، ١٩٧٢)، ص٥–٦.

(١٨)بدري حسون فريد،سامي عبد الحميد:مبادئ الاخراج المسرحي،(بغداد:جامعة بابل،بغداد،١٩٨٠)،ص٩ .

(١٩)فرانك هوايج : المدخل الى الفنون المسرحية:تر: كامل يوسف واخرون، (القاهرة، دار المعرفة، ١٩٧٠)، ص٢١ .

(٢٠)ينظر عقيل مهدي يوسف : مصدر سابق، ص٢١ .

(٢١)بدري حسون زيد . مصدر سابق ص٦٧

(٢٢)عقيل مهدي يوسف، مصدر سابق، ص٢٢ .

(٢٣)المصدر نفسه، ص٢٣ .

(٢٤) بدري حسون فريد . مصدر سابق ص٦٨.
(٢٥) فوييون بادزر، المسرح في الشرق، (القاهرة: دار الكاتب العربي، للطباعة العصرية، ١٩٨٦)، ص٣٦.
(٢٦)جون رسل تيلر، الموسوعة المسرحية، ح١ (بغداد : دائرة الاعلام سلسلة دار المامون، ١٩٩٠) ص٣١٠
(٢٧)ينظر عبد الرحمن صدقي.المسرح في العصور الوسطى، (القاهرة:الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٩٦٥)، ص١٥ .
(٢٨)ينظر:لويس فارحاس،المرشد الى فن المسرح،تر:احمد سلامة محمد (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة بت) ص٤٤ .
(٢٩)ينظر: عقيل مهدي يوسف، مصدر سابق، ص٣٤.
(٣٠)عقيل مهدي يوسف . متعة المسرح، (بغداد دار الحرية)، ص١٠٣ .
(٣١)عقيل مهدي يوسف، مصدر سابق، ص٤٢ .
(٣٢)ارنولد هاوزر . الفن والمجتمع عير التاريخ، ج١ تر : فؤاد زكريا، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٧١، ص١٤٦ .
(٣٣)بدري حسون فريد . مصدر سابق، ص١٣ .
(٣٤)ينظر فرانك هوايتج . مصدر سابق، ص٩٥ .
(٣٥)ينظر عقيل مهدي . مصدر سابق، ص٥١ .
(٣٦)حسين حمدي الطوبجي . التكنولوجية والتربية . ط١ (الكويت : دار القلم .١٩٨)ص٦٧
(٣٧)محمد عماد الدين إسماعيل، سيد عبد الحميد مرسي . كيف نستخدم الوسائل التعليمية، تر : فوزية احمد جاد، سلسلة العلاقات الإنسانية العدد : ٤ ت ١٩٧٦، ص٨٢
(٣٨)حسين حمدي الطوبجي : نفس المصدر ص٦٨
(٣٩)عبد الحافظ سلامة : مدخل إلى تكنولوجية التعليم، ط١، الرياض، مكتبة الشقري، ١٩٩٨، ص٢٥.
(٤٠)عبد الحافظ سلامة نفس المصدر، ص ٢٧ – ٢٨
(٤١)احمد خيري محمد كاظم،جابر عبد الحميد جابر، الوسائل التعليمية والمنهج (القاهرة:ب – ت)،ص١٣٢ .
(٤٢)عبد القادر عز الدين . المعلم الجديد (ملحق المعلم الجديد للتقنيات التربوية) بغداد ١٩٨٩ ص٣٢٣
(٤٣)احمد خيري محمد كاظم، جابر عبد الحميد جابر . الوسائل التعليمية والمنهج، (القاهرة ب ت) ص١٣٣ – ١٣٦ .
(٤٤)احمد خيري . نفس المصدر السابق، ص١٣٦
(٤٥)محمد عماد الدين . نفس المصدر، ص٤٢ .
(٤٦)احمد خيري . نفس المصدر، ص٣٠٥ .

المصادر

ابن منظور:لسان العرب. لمحيط المجلة، العداد وتصنيف يوسف خياط ومديم مرعشلي:بيروت:دار لسان العرب، ١٩٧٠ .
البرعي : لويس معلوق : المنجد في اللغة والادب والعلوم، ط١٧، بيروت : المطبعة الكاثولوكية، ١٩٦٠ .
البستاني فؤاد اقدام : منجد الطلاب، ط٥، المطبعة الكاثيولوكية، ١٩٨٩ .
جبور عبدالنور: المعجم الادبي، ط١، بيروت : مكتبة لبنان، ١٩٧٤ .

جماعة من كبار اللغويين العرب:المعجم الغربي الاساس، تونس،المنظمة العربية للتربية والثقافة والاعلام،ب ت .

حمادة ابراهيم : معجم المصطلحات الدرامية المسرحية، دار الشعب، ب ت .

مرعشلي:نديم ومرعشلي:اسامة الصحاح في اللغة والعلوم،معجم وسط الصحاح العلامة الجواهري، بيروت : ١٩٧٥ .

بادزر، قوبيون : المسرح في الشرق، القاهرة: دار الكاتب العربي، للطباعة العصرية، ١٩٨٦ .

تشيني، شلدون: تأريخ المسرح في ثلاث ألاف سنة،القاهرة: وزارة الثقافة والإرشاد القومي،المؤسسة المصرية، ب ت .

تيلر، جون رسل : الموسوعة المسرحية، ج١،، بغداد: دائرة الأعلام سلسلة دار المأمون، ١٩٩٠.

الدشتي، عبدالعزيز : تكنولوجية التعليم في تطوير المواقف التعليمية، ط١، الكويت: مكتبة الفلاح، ١٩٨٨ .

رميسوفسكي : أختيار الوسائل التربوية، تر، صلاح الغربي وفخر الدين، الكويت : دار الحرية، ١٩٨٠ .

سرحان، سمير : دراسات في الادب المسرحي، القاهرة : مكتبة الانجلو المصرية، ب ت .

سلام، عبدالحافظ : مدخل الى تكنولوجية التعليم، ط١، الرياض : مكتبة الشقري، ١٩٩٨ .

----------: نظرة جديدة في جذور المسرح العراقي القديم، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، ١٩٨٦ .

صدق، عبدالرحمن: المسرح في العصور الوسطى، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للتاليف والنشر، ١٩٦٥ .

الطوبجي، حسن حمدي : التكنولوجيا والتربية، ط١، الكويت : دار القلم، ١٩٨٠ .

عبدالرزاق، اسعد: فن التمثيل، بغداد : مطبعة جامعة بغداد، ١٩٧٩، ص٩ .

عزالدين، عبدالقادر:مجلة لمعلم الجديد،ع٥،بغداد:مطبعة وزارة التربية، ملحق المعلم الجديد للتقنيات التربوية، ١٩٨٩ .

فارجاس، لويس : المرشد الى فن المسرح،تر، احمد سلامة محمد، بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة، ب ت .

فريد، بدري حسون، وسامي عبدالحميد، مبادئ الاخراج المسرحي، بغداد : جامعة بغداد، ١٩٨٠.

محمد، كاظم : أحمد خيري وجابر عبدالحميد جابر، الوسائل التعليمية (المنهج)، القاهرة : ب ت.

هاوزر، ارنولد:الفن والمنهج، ج١، تر، فؤاد زكريا، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٧١ .

هوانتج، فرانك : المدخل الى الفنون المسرحي، تر، كامل يوسف وآخرون، القاهرة : دار المعرفة، ١٩٧٠ .

يوسف، عقيل مهدي : نظرات في فن التمثيل، بغداد : جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، ١٩٨٠ .

يوسف، ماهر اسماعيل : من الوسائل التعليمية الى تكنولوجيا التعلم، ط١، الرياض : مكتبة الشنقرى، ١٩٩٩.