الميتامسرح وحداثة المعالجات الفنية للتراث في مسرح الطفل– صياد العفاريت نموذجاً

د. راندا حلمي السعيد

أستاذ التمثيل والإخراج المساعد ، قسم العلوم الأساسية

كلية التربية للطفولة المبكرة– جامعة دمنهور

مجلة البحوث في مجالات التربية النوعية

معرف البحث الرقمي DOI: 10.21608/jedu.2020.45855.1093

المجلد السادس العدد الحادي والثلاثون . نوفمبر 2020

الترقيم الدولي

P-ISSN: 1687-3424 E- ISSN: 2735-3346

موقع المجلة عبر بنك المعرفة المصري https://jedu.journals.ekb.eg/

موقع المجلة http://jrfse.minia.edu.eg/Hom

العنوان: كلية التربية النوعية . جامعة المنيا . جمهورية مصر العربية

الميتا مسرح وحداثة المعالجات الفنية للتراث في مسرح الطفل

– صياد العفاريت نموذجاً–

د/ راندا حلمي السعيد(*)

ملخص البحث

سلطت الدراسة الضوء على تقنية الميتامسرح، وتوظيفها خلال المعالجة الفنية الحداثية للتراث في مسرح الطفل– خلال مسرحية (صياد العفاريت) للمخرج/ المؤلف (جمال ياقوت)– بخصائصها، لما تمتلكه من إمكانات فنية وإبداعية تحقق توصيل الرسالة المستهدفة. التي تكمن من تقديم قيم تربوية للطفل تشكل وعيه النقدي، وتعمل على تفكيك شفرات العرض، ومجاهل الرسالة لكشف الإيجابيات والسلبيات خلال لغات خشبة المسرح، بما يحقق انسجامًا بين التراث والحداثة.

وقد انتهت الدراسة إلى:

- إن الميتامسرح بمظهرها الحداثي الذي أفرزه الواقع المعاصر، يمكن من المزج بين عوالم متناقضة ومترامية الأزمان، وخلق عالم مغاير لها يحتوى على الإيجابيات في قالب إبداعي يرتكن للماضي ويشير إلى المستقبل، وهو ما يمكن من تقديم عرض مسرحي ملائم لجمهور الطفل يحقق المتعة والتعليم، حيث يتمتع الميتامسرح بالمرونة التي تربط بين الحلم والواقع، وتجعل من المتلقي الطفل عنصرًا فاعلًا من عناصر اللعبة المسرحية على مستوى الشكل والمضمون.
- اعتمد المسرحيون أغلبهن على آراء آبل، لأنه صبغ الميتامسرح بصبغة ذات بعد فلسفي وتعامل بلغات خشبة المسرح، حيث اعتبر العرض بمنزلة ميتالغة بالنسبة للنص، وقد استندت الدراسة على آراء آبل في تحليلها لـ صياد العفاريت خلال تلخيصه لخصائص الميتامسرح وماهيتها وطبقتها على المسرحية، وقد جاء الاختيار ملائمًا لما جسده (ياقوت) في عرضه، فضلًا عن ملاءمته للمزاوجة بين التراث والحداثة، بما يستقيم وعالم الطفل، ويحقق تغييره للأفضل.

(*) أستاذ التمثيل والإخراج المساعد، قسم العلوم الأساسية، كلية التربية للطفولة المبكرة، جامعة دمنهور.

The Meatatheathre and the modernity of artistic treatments of the heritage In the Children's Theater - Goblins Hunter as a model

Research Summary

The study was exposed to shed light on the technique of metamsarh, and its employment during the modernist artistic treatment of heritage in the child's theater - during the play (The Goblin Hunter) by the director / author (Jamal Yaqoot) - with its characteristics, because of its artistic and creative capabilities that achieve the delivery of the target message. Which consists in providing educational values to the child that form his critical awareness, and works to break down the codes of presentation and ignorance of the message to reveal the positives and negatives through the languages of the stage, in a way that achieves harmony between heritage and modernity.

The study concluded:

- The Almitamsarh with its modern appearance produced by contemporary reality, can mix between contradictory and long-standing worlds, and create a world different to it that contains positives in a creative form that relies on the past and points to the future, which enables the presentation of a suitable theatrical performance for the child's audience that achieves fun and education, where Almitamsarh enjoys the flexibility that links the dream and reality, and makes the child recipient an active element of the theatrical game at the level of form and content.

مقدمة:

باتت الطفولة في الآونة الأخيرة مصدرًا للتحدي لكل من يتوجه إليها بالإبداع، لما تمتلكه من آفاق قد لا يدركها البالغون، فالطفل أصبح قادرًا على التواصل مع عوالم تكسبه أفكارًا ومعلومات تجعله أكبر من عمره الزمني، الأمر الذي يحتم التوجه إليه بصورة تتواءم وأفق توقعاته، بل تفوقها بمراحل.

وقد لاحظت الدراسة أن البرامج الخاصة بالطفل خلال الألعاب الالكترونية تعتمد على فكرة المخلص والقوي الخفية المنبثقة من التراث، مما يجعل الطفل يولج في عوالم افتراضية مبحراً مع تلك القوى الخفية الافتراضية، وهو ما قد ينعكس على سلوكه بالاتكالية واللامبالاة في كثير من الأحيان.

وهو ما جعل الدراسة تبحث عن تقنية تحقق التأمل وتبعث الحياة في عالم المسرح، وتجعل المتلقي الطفل ممثلاً، وفي الوقت ذاته متلقياً للرسالة المستهدفة، خلال خلق تناغم بين النص والعرض، بالصورة التي تحقق المرونة والتنوع في توظيف اللغات المختلفة لخشبة المسرح.

وإذا كان التراث يتمتع بأهمية كبيرة في عملية التنشئة الاجتماعية للطفل بخاصة الشعبي منه، لما يمتلكه من تشويق ودهشة وعوالم افتراضية تثير شغف الطفل، كما أنه يحقق له تعويضاً يرتكن إليه، إذا ما عجز عن تحقيق أي مهمة توجه إليه، فمن الضروري تخليص موضوعات التراث من العناصر السلبية الهدامة قبل تقديمها في مسرح الطفل، خاصة إنها منبع للأفكار التي يتوجه إليها منتجو المواد الإبداعية الموجهة للطفل.

وقد حظيت حكايات الخوارق عامة، وحكاية علاء الدين والمصباح السحري، والصياد والعفريت خاصة، بكثير من الاهتمام، حيث قام الكثير باستلهام إحداها أو

المزج بينهما في حكاية واحدة خلال تنويعات مختلفة، سواء خلال مسرحيات أو أفلام أو ألعاب فيديو عالمية وعربية خلال معالجات مختلفة، لكن أغلب تلك المعالجات اهتمت بالشكل على حساب المضمون، الذي جاء يكرس لفكرة الاتكالية والإيمان بالقوى السحرية الخارقة وسطوة الجان في تحقيق الأمنيات والمعجزات، فمعظم التناولات لم تقدم جديداً، ولا تحمل إسقاطاً أو تأويلاً، ولا تهتم بتقديم رسائل تربوية للطفل تشكل وعيه النقدي ، لكنها اهتمت بتقديم المتعة الجمالية والفرجة على مستوى الشكل خلال الحفاظ على القصة التراثية وشخوصها الرئيسة، وقد يتدخل المؤلف/ المخرج بالإضافة أو الحذف لبعض الشخوص والأحداث الفرعية.

وقد وقع اختيار الدراسة على مسرحية (صياد العفاريت)[1] للمخرج/ المؤلف جمال (ياقوت)، لا لتفردها في معالجة المضمون، فلم يكن الوحيد الذي وضع حكايتي الصياد والعفريت، وعلاء الدين والمصباح السحري في قالب مسرحي حداثي على مستوى المضمون– وإن كان من القلائل– خلال هدم أسطوريتها فحسب، بل يحسب له بوصفه مخرجاً مؤلفاً إعادته تأويلها خلال رؤية مسرحية جديدة معاصرة في قالب ميتامسرحي، هو ما ستستوضحه الدراسة خلال رحلتها البحثية.

والميتامسرح Metheater/ المسرحة / التمسرح Theatricality هو كل ما له خصوصية مسرحية سواء كان فى النص أم العرض "فالمسرح كلما وظف ماله خصوصية مسرحية، ودفع بها إلى حدودها القصوى، كالإغراق في التقنع والابتعاد عن الحقيقة والواقع عبر خلق عوالم خيالية، تجمع بين عناصر متنافرة ومتباعدة، كلما تجاوز حدود المحاكاة البسيطة نحو قلب الوضع الحقيقي للأشياء، وخلق تحولات في قانونها الواقعي عبر سميأتها كلما كان أكثر قرباً من روحه المسرحية الحقيقية"[2].

والميتامسرح مصطلح حديث ظهر مع بداية الستينيات في النقد الأمريكي على يد الناقد المسرحي ليونيل آبل Lionel Abel في دراسته (الميتامسرح نظرة جديدة للشكل الدرامي)، وانتقل فيما بعد إلى النقد الفرنسي والألماني ،"ويعبر في واقع الحال عن ظاهرة مسرحية قديمة قدم المسرح نفسه، تعود أصولها الأولى إلى المسرح اليوناني بشكل عام وكوميديات أرستوفانيس Aristophanes على وجه الخصوص، كما توهجت في إطار مدارس مسرحية وأنواع درامية وعصور أدبية معينة مثل المحاكاة الساخرة Parody الرومانسية في القرن الثامن عشر، وتمتد جذورها كذلك إلى بعض الأعمال التي عكست باعتمادها تقنية المسرح داخل المسرح منظوراً فلسفياً متميزاً"[3].

وقد نجدها كذلك في أعمال كل من براندللو L. Pirandello، وجاري A.Jarry، وبريخت B. Brecht، ويونسكو E. Ionesco وغيرهم، والاختلاف كان في الرؤى والأيدلوجيات والفلسفات، التي استند عليها كل منهم.

لكنها عرفت بوصفها مصطلحاً يطلق على المظهر الحداثي للظاهرة المسرحية التي أفرزها الواقع المعاصر خلال دراسة (آبل)، "فهو من أرسى دعائم كلمة ميتا مسرح بوصفها تسمية لتيار الدراما اللاواقعية فيما بعد الحرب العالمية الثانية، وجعلها موضوعاً للتأمل والنقد"[4].

فالاهتمام بالميتامسرح عند آبل كان من زاوية ميتافيزيقية فلسفية تستند على رؤية أن الحياة مسرح، وأن الإنسان ممثل.

وفي الثمانينيات تناولها كلمن باتريس بافيس P. Pavis[5] في فرنسا، ومانفريد شميلنج[6] M. Schmeling في ألمانيا بالنقد كذلك، "لكنّ المقاربة النصية تحكمت في السياقين الفرنسي والألماني، حيث أدت إلى عزل المظهر الداخلي للظاهرة عن مظهرها الخارجي، لكنّ التجليات النصية للميتامسرح لا يمكن أن تفهم أو تؤول إلا في ضوء

المنظورات الخاصة للمؤلفين/ المخرجين إزاء العالم والأشياء، كما فعل آبل"[7]، لذا فالمسرحيون أغلبهم اعتمدوا على آراء آبل، لأنه صبغ الميتامسرح بصبغة ذات بعد فلسفي، وتعامل بلغات خشية المسرح، حيث أكد "أنه إذا كانت الممارسة المسرحية تفترض وجوداً آخر يتحقق في العرض، فإن هنالك مبدأً ثابتًا يتحكم في علاقة النص بالعرض، كيفما كان الشكل الذي تتخذه هذه العلاقة ترجمة، تأويل، تقاطع ....، وهو أن لغة العرض تبنى في الغالب على لغة النص، مما يجعلها تشتغل بوصفها لغة فوقية أو بعدية، ولعل هذه العلاقة التي أوحت للبعض بإقامة تشابه بين علاقة النص النقدي بالنص الإبداعي، وعلاقة العرض بالنص، حيث يصبح العرض بمثابة ميتالغة بالنسبة للنص"[8]

فقد اعتبر آبل الميتامسرح ممارسه مسرحية نصاً وعرضاً، لذلك سوف تستند الدراسة على آراء (آبل) في تحليلها لمسرحية (صياد العفاريت) خلال تلخيصه لخصائص الميتامسرح وماهيته وتطبيقاتها على المسرحية محل الدراسة.

أما النقد المسرحي العربي "فلم يشرع في تداول مصطلح الميتامسرح بوصفه مصطلحاً حداثياً، إلا في العقد الأخير من القرن العشرين، وإن كانت له إرهاصات في التجارب المسرحية العربية منذ بداياتها"[9].

وفي إطار التجريب عمل الميتامسرح على البحث عن صيغة عربية مع تمثل التجربة الغربية، حيث "يشكل الميتامسرح أداة فاعلة في ترجمة هذا الازدواج، ويسمح بإدراج بني مفكر فيها داخل النص المسرحي، ويتيح للمبدع فرصة التعامل المرن مع قيم مسرحية مختلفة ومتنوعة، والمشاركة في صيغ للأحداث بشكل صريح من داخل متخيله المسرحي، فإن الممارسة التجريبية اتخذت الميتامسرح سبيلاً للتعبير عن ذلك، وقد تم ذلك خلال التعامل مع مصدرين أساسيين هما المسرح الغربي والتراث العربي"(10) خلال التشابك بين التراث والحداثة، وخلق انسجام بينهما دون تصادم،

وهو ما حققه (ياقوت) في مسرحيته، والذي سوف تستوضحه الدراسة خلال التحليل والتطبيق.

أهمية الدراسة:

تكمن في تسليط الضوء على تقنية الميتامسرح وتوظيفها خلال المعالجة الفنية الحداثية للتراث في مسرح الطفل بخصائصها، لما تمتلكه من إمكانات فنية وإبداعية تحقق توصيل الرسالة المستهدفة، كما أنها دراسة قد تفيد القائمين على الحقل المسرحي للطفل باعتبارها دراسة جديدة في هذا المجال

إشكالية الدراسة

تتمثل مدى ملاءمة الميتامسرح في تقديم العروض المسرحية، التي تتناول موضوعات من التراث خلال معالجة حداثية، تعمل على تفكيك شفرات العرض، ومجاهل الرسالة لكشف الإيجابيات والسلبيات خلال لغات خشبة المسرح، بالصورة التي تحقق انسجامًا بين التراث والحداثة

وتفترض الدراسة تساؤلات عدة في محاولة الإجابة عنها لفض إشكاليتها تتمثل في السؤال الرئيس الآتي:

- كيف وظف المخرج/ المؤلف جمال ياقوت الميتا مسرح في العرض المسرحي صياد العفاريت خلال التشابك بين التراث والحداثة ؟ ويتفرع منه تساؤلات أخرى عدة :

1- إلى أي مدى تحقق التناول الحداثي للتراث في مسرحية صياد العفاريت؟

2- ما مدى التناغم بين دلالات العنوان وأسماء شخوص المسرحية والمضمون الحداثي لرسالة النص؟

3- كيف تحقق التمسرح المضاعف خلال الميتامسرح لتجسيد ثنائية الحلم والواقع/ الوهم والحقيقة في المسرحية؟

4- كيف تحققت خصائص الميتامسرح التي لخصها آبل في العرض المسرحي؟

5- كيف وظف (ياقوت) الاستخدام المفرط للتقنيات المسرحية لخلق التشابك بين التراث والحداثة خلال الميتامسرح؟

6- كيف استطاع (ياقوت) تفكيك أسطورية الحكاية الشعبية خطاباً وتقنية بمنظور حداثي بما يتفق وثقافة الطفل المعاصر وسيكولوجية تلقيه؟

منهج الدراسة:

تستخدم الدراسة المنهج الوصفي التحليلي.

(صياد العفاريت بين التراث والحداثة)

تسعى مسرحية (صياد العفريت) إلى توجيه أنظار الطفل المعاصر إلى أهمية الاعتماد على التفكير المنظم، الذي يرتكز على وضع خطة لتحقيق الأهداف، وأن يكون لدى الطفل طموح بناء وجودي مبني على ماهية قدراته وتنميتها، حتى لا يقع في الفجوة بين الواقع والمأمول، خلال نسق فكري يساعده على تحديد ما يرنو إليه، ونبذ الاتكالية، والحث على العمل والاجتهاد وتحقيق الآمال، وذلك خلال فريقين من الأطفال في مواجهة بعضهم بعضاً، أحدهما منسق الفكر مهندم الزي يحب العمل والجد، ويطمح في تحقيق آماله بالاجتهاد، والآخر غير مهندم الزي مشتت الفكر، يسيطر عليه العنف غير متزن، لا يجب العمل، ويعتمد على الحظ والمصادفة.

وشخصية الجد الذي يحكي لهم حكاية حمادة عن طريق تناول التراث الشعبي متمثلاً في حكاية علاء الدين والمصباح السحري، والصياد والعفريت في ألف ليلة وليلة بمنظور حداثي، خلال تفكيك أسطورية الحكاية الشعبية خطاباً وتقنية.

حمادة الذي يظهر له على شاشة الكمبيوتر- خلال لعبة صياد السمك- عفريت حبيس في قمقم منذ زمن بعيد جداً، فينقذه حمادة بعد أن يستغيث به، حيث إنه قد حبسه الجني الأكبر عقاباً له على عقوق والديه، وإهماله وتقصيره في أداء واجباته،

وعدم حبه للعمل والاستذكار، ويتعهد له العفريت تلبية كل أوامره، وتحقيق أمنياته التي يحلم بها مكافأة لإنقاذه.

حمادة ذلك الطفل الذي طالما حلم بحصوله على مصاح علاء الدين أو عفريت القمقم، ليحقق له طموحاته، التي تمنى أن تهبط عليه دون جد أو تعب، فهو كسول مهمل عاق لا يحب الاستذكار والاجتهاد، لكن حمادة يفاجأ بأن هذا العفريت طفل هزيل لا يقوي على شيء، جاهل لم يتعلم ولا يحب العمل، حتى إنه لا يعرف الصيحة الشهيرة للعفريت الخادم (شبيك لبيك عبدك بين إيدك) فيعلمه حمادة ويتعلم معه، وفي هذه الأثناء وعند تعليم حمادة للعفريت ألعاب الكمبيوتر وكيفية استخدامه يظهر الجني مرمر، الذي حكم عليه بالحبس كذلك في بحر الديجيتال عقاباً له على عقوقه لوالديه، وعدم حبه للعمل والاجتهاد، يفرح كل من العفريت (عفير) الطفل الهزيل، وحمادة أملاً في أنه سيحقق لهما أمنياتهما، لكنه يخبرهما أنهما تأخرا في إنقاذه، كما أنهما لا يحبان العمل والاجتهاد مثله، وأنه قد تعلم من الدرس، وقرر في أول محاولة لإنقاذه أن يعمل ويجتهد، وأن يقتل كل كسول مهمل.

لنكتشف أن هذا كله لم يكن سوى حلم لحمادة، ليعلم الطفل أن لا شيء يحقق الأحلام والأمنيات سوى الجهد والعمل والمثابرة والاعتماد على النفس، خلال رسالة تربوية للطفل المعاصر في قالب حداثي يناسب ثقافة الطفل المعاصر وسيكولوجية تلقيه.

والتراث وسيلة إيجابية في عملية التنشئة الاجتماعية للطفل، لما يتمتع به من قدرة على غرس القيم المختلفة خلال مراحل الطفل المبكرة، التي يترتب عليها بناء شخصية الطفل وثقافته في مراحله المختلفة.

يعرف (فاروق خورشيد) التراث أنه "كل ما هو متوارث بما يحوي من الموروث القولي أو الممارس أو المكتوب، فضلاً عن العادات والتقاليد والطقوس والممارسات المختلفة، التي أبدعها الضمير الإنساني أو العطاء الجمعي للإنسان"[(11)].

وعملية استلهام التراث في مسرح الطفل، تعني ربطه بالفكر وإحياء القيم الأخلاقية، ونبذ السلبيات الموجودة بالتراث، لذا يفضل البعض استخدام "الوعي بالتراث بدلاً من لفظ إحياء التراث"[12]، ذلك الوعي بالتراث الذي يجب أن يتم في إطار نقدي، للاحتماء به أمام التحديات الخارجية "فالماضي هنا مطلوب، لا من أجل الارتكاز عليه والقفز إلى المستقبل فحسب، بل من أجل تدعيم الحاضر، وتأكيد الوجود وإثبات التراث أيضًا، فاستلهام التراث يكون على الجمع بين الأصالة والمعاصرة، خلال أفكار ومواقف مستلهمة من التراث ندمجها في أحوالنا الراهنة، التي أسهم العلم الحديث في تشكيلها إسهاماً حاسماً"[13]. أي تنقية التراث من العناصر الهدامة، وأخذ ما يسهم في التفاعل مع القضايا المعاصرة، فلا ينبغي الاتباع المطلق للبديهيات والأمور المسلم بها في التراث.

ومسرح الطفل يعد من أكثر المسارح اعتمادًا على التراث وبخاصة الشعبي منه. يقول (جاك زيبر) Jack Zipper "إن الحكايات الشعبية هي حكايات ليست محدودة بل عالمية، وتمثل إرشادات وعظات تراثية، تتسم بالمرونة وقابلة للتطور، حيث يمكن إعادة صياغتها حتى تتناسب ومقتضيات العصر الذي نعيشه، فهي قابلة للإبدال في بعض عناصرها بعناصر جديدة، تتفق وفكر المتلقي ووجدانه، وهو ما يجعلها قابلة للاستمرار على مدى قرون طويلة"[14].

فقد كانت حكايات (ألف ليلة وليلة)[*] ولا زالت منبعاً خصباً للكثير من الكتاب والمسرحيين في مصر والعالم أجمع.

---

[*] كانت البداية لألف ليلة وليلة خلال التوثيق، الذي جمعه الباحث الأدبي والدبلوماسي أنطوان جالان A. Galland (1646–1715)، الذي أوفد على القسطنطينية سكرتيراً للسفير الفرنسي في أواخر القرن السابع عشر، حيث حصل على مخطوطات ألف ليلة مجهولة الراوي، وعاد بها إلى فرنسا، وعكف على ترجمتها، وطرحت أجزاؤها الاثنا عشر في المكتبات بعنوان ألف ليلة وليلة بدءًا من 1704، وترجمت إلى لغات مختلفة، وانتشرت في أوروبا، ثم الشرق الأقصى، وكانت الطبعة العربية الأولى للكتاب 1835"[15]

وحكايات الجان والخوارق تناولتها الحكاية الشعبية في ألف ليلة وليلة خلال حكايات المصباح السحري والجني والقمقم وخاتم سليمان وغيرها، التي تعد أشهر القصص التراثية التي وردت في كتاب ألف ليلة وليلة.

"والجان يظهر للبطل خلال إحدى الأدوات التي يخدمها، كما في خاتم سليمان، أو مصباح علاء الدين، الذي يفركه البطل، فيظهر له جنى يأتمر بأمره، ويحقق له ما يريد، أو أن يكون الجان محبوساً في قمقم فينقذه البطل من محبسه، كما في الصياد والعفريت، فيكافأه الجان على إنقاذه له، وقد يكون الجان سبباً في شقاء الإنسان أو سعادة ويكون سبباً في تحقيق الآمال، فينتقل البطل من حال إلى حال، ويصبح بين عشية وضحاها من ذوي الثراء والنفوذ"[16]، فمن الضروري معالجة حكايات الخوارق لتقديمها في مسرح الطفل، لكي تصب أهدافها في البناء المعرفي له، وتنمية تفكيره العلمي والإبداعي والنقدي، وتقديم تجارب بشرية خلال المتعة والإثارة، وتعرفه على أساليب التعامل مع الحياة ومهاراتها، ومن ثم بناء ثقافة الطفل خلال المسرح.

في هذا الصدد يقول (رأفت الدويري) "لقد كان للمسرح العربي ثلاثة اتجاهات في التعامل مع التراث.

أولاً: المسرحة الحرفية للتراث بلا موقف أو تعديل.

ثانياً: المزاوجة بين المسرحة الحرفية للتراث مع تعديلات طفيفة دون صدام مع التراث أو نقده.

ثالثاً: تطويع التراث مع نظرة للمستقبل، وذلك بالخلاف بل الصدام معه، يهدف إعادة قراءته، وإعادة خلقه وإبداعه من جديد، بوصفه خطوة لإبداع حاضر"[17].

والاتجاه الثالث هو الذي يمكنه توظيف الميتامسرح، وهو ما يمكن أن يطلق عليه حداثي خلال ثنائية الهدم والبناء، فالأشكال التراثية في حد ذاتها لن تغير المدلول الاجتماعي للثقافة السائدة، فهي أشكال غير متطورة ومرتبطة بسياقها الاجتماعي

والثقافي الذي أفرزها، والحداثة تعيد بناء القيم والمعتقدات، خلال استلهام التراث برؤي مفكر فيها نقدية، ومن ثم الإفادة من التراث لخدمة التطور والمعاصرة.

يقول (صبري حافظ) "لقد اقترن الميتامسرح في الغرب بالتناص، وذلك خلال تجارب في الكتابة الدرامية حاولت استعادة بعض النصوص السابقة عليها في الزمان في إطار منظورات جمالية محددة، تستهدف تقويض تصورات كلاسيكية وتعويضها بأخرى حداثية، أو تضمين رؤية جديدة عبر استحضار نص آخر"[18].

فالتناص هنا هو خلق إبداعي يستقي جذوره من القديم، ويسبغه بفكر جديد يمنحه هوية إبداعية متفردة، لا تسعى للمفاضلة بين ما يسبقه أو ما يتعبه، وإن وجد بينهم سمات تشابه، لكن الخلق الإبداعي الجديد يتميز بهوية قوية تمنحه ثقل، وتخلق له وجودًا يمكنه إزاحة ما يسبقه، ليأخذ مكانه في درجة التأثير على المتلقي، ولكن لا يلغي القديم تماماً، وإنما تظل إشارات تومض بتأثير القديم.

وفي إطار التناص فقد لجأ (ياقوت) خلال التجسيد إلى فكر حداثي "يقوم على أساس محاكاة أسلوب في الكتابة أو استلهام فكرة، وذلك باتخاذ عمل درامي ما، باعتباره نموذجاً ومحاولة تقليده خلال تمسرح مضاعف"[19] لكنه اتخذ من المحاكاة الساخرة سبيلاً في ذلك خلال ثنائية الهدم والبناء، فلم يعتمد على أخذ القصة كما هي، بل أعاد صياغتها في رؤية جديدة، تهدف إلى تقديم التراث الشعبي في إطار حداثي يتفق ومقتضيات العصر.

فحكاية المسرحية تقدم لنا معالجة حداثية نابعة من علاقتها بنص الحكاية الشعبية، ف علاء الدين التراث الشعبي طفل عاق لوالديه كسول مهمل لا يجب العمل، فقد مات أبوه حزناً بسبب إخفاق في إصلاحه، وأصبح غنياً من ذوي الثراء والنفوذ بفعل السحر والجان، الذي هبط عليه فجأة لحصوله على المصباح السحري، كما نجد الصياد الفقير في (العفريت والصياد) أيضًا، قد أصبح غنياً فجأة دون تعب أو جهد بفعل العفريت الذي أنقذه من القمقم.

تقول (مارجريت سيرونفال) M. Sironval "إنه لا شيء يشير إلى أحقية علاء الدين في التراث أو الأدب المستلهم، فهو لا يتميز بأي استحقاق طبيعي حتى يفيد من قدر كهذا، يقوده من الفقر إلى القصر، إن التراث قام بإدخال الحظ في حياته وتجاهل الحقوق البشرية، وذلك إلى ما كان عرفه به علاء الدين من الكسل والإهمال والوقاحة، فلا شيء حسن من المفترض أن يحدث له مكافأة لسلبياته"[20] كما أنه يكرس لفكرة سلطة الجان بأن يصبح سببًا في شقاء الإنسان أو سعادته، وما ينطبق على علاء الدين ينطبق بالضرورة على الصياد في (الصياد والعفريت)، حيث تكريس لسلطة الجان ونفوذه، وأن شخاصاً أصبح غنياً دون جهد منه أو تعب بفعل السحر.

وحمادة (ياقوت) أيضًا كسول مهمل لا يحب العمل، ولا شيء حسن من المفترض أن يحدث له مكافأة لسلبياته، مثله مثل علاء الدين التراث، لكنه يحلم بما حصل عليه علاء الدين أو الصياد بفعل السحر والمصادفة دون تعب منه، لكن (ياقوت) هدم أسطورية تلك القوى الخارقة، ونادى بأهمية العمل والاعتماد على النفس وعدم التواكل.

كما أننا نجد حكاية أخرى للصياد والعفريت في ألف ليلة وليلة، حيث تأخر الصياد في إنقاذ العفريت الذي حكم عليه بالموت، لكن الصياد ينجح في إدخاله القمقم مرة أخرى وينجو بحياته، فنجد أن (ياقوت) يجسده خلال (جني الديجتال مرمر) الذي حكم على (حمادة وعفير) بالموت أيضًا لا لتأخرها في إنقاذه فحسب، بل لفشلهما الدراسي وعدم حبهما للعمل، بالرغم من كونه مثلهما أيضًا، فإنه تعلم من خطأه.

ويتمثل الخلق الجديد عند (ياقوت) في هوية معاصرة لفكرة الثراء، فإذا كان ثراء علاء الدين والصياد بحثاً عن المال والنفوذ، فثراء حمادة يبحث عن استنارة الفكر، وتطور مهارات التفكير المنظم بحثاً عن تحقيق الوجود، فضلاً عن أن مسرحية (ياقوت) تقيم متخيلها المسرحي على أساس لعبة المسرح داخل المسرح خلال تمسرح

مضاعف، وسوف تتعرض الدراسة لذلك تفصيلاً في الجزء الخاص بتوظيف التداخل بين الحلم والواقع/ الوهم والحقيقة في الميتامسرح في المسرحية.

فعلى مستوى المضمون لم يكن (ياقوت) المؤلف الوحيد الذي وضع حكايتي علاء الدين والمصباح السحري، والصياد والعفريت في قالب مسرحي حداثي- وإن كان من القلائل- خلال هدم أسطوريتها، وإن كان يحسب له بوصفه مخرجاً مؤلفاً، أنه أعاد تأويلها خلال رؤية مسرحية معاصرة في قالب ميتا مسرحي- وهو ما ستستوضحه الدراسة بالتفصيل لاحقًا- فقد نادى (ميلر) Miller "بضرورة وجود إمكانية لثورة تفسيرية وإبداعات ناجحة لعمل ما في داخل ثقافات مختلفة وأزمنة متباينة"[21]، فنجاح العمل يتوقف على التجانس بين الرؤية التي تحملها المسرحية خلال استلهامها التراث، والبنية الجديدة التي يقترحها المخرج/ المؤلف في عمله خلال الميتامسرح الذي اختاره (ياقوت) قالباً لمسرحيته، وذلك خلال التناظر الذي يقوم على تعدد وجهات النظر السردية عن طريق الإحاطة بالحقيقة من وجوهها المختلفة- وهو ما ستتعرض له الدراسة بالتفصيل أيضًا في الجزء الخاص به-

دلالات العنوان وأسماء الشخوص:

إن عنوان المسرحية هو أول علامة من قبل المؤلف/ المخرج، وبناءً عليه "لا ينبغي عليه طرح كل المضامين والدلالات خلال عنوان المسرحية، بل عليه أن يكتفي بتقديم بعض مضامينه، والأفضل أن يقدم للمتلقي اسمًا لا يحمل في حد ذاته دلالة خاصة، ولكن المتفرج يكتشفها بذاته تدريجيًا، خلال ثنايا العرض بأكمله، بما يشتمل عليه من أحداث وحوار وشخصيات ...، وتكتمل هذه المضامين بنهاية المسرحية"[22]

يتبنى عنوان المسرحية حالة من الغموض الذي يثير الدهشة، فعبارة صياد العفاريت، هي بداية لجملة غير تامة من الأحرى أن نقول بعدها ما به، ماذا يفعل، من يكون؟ .....، فضلاً عن أنه يعمل على تكوين صور ذهنية لهيئة صياد يصطاد العفاريت، ولكن هل يصطاد العفاريت في الغابة؟ في البحر؟ في الجو؟ وما نوعية

السلاح؟ وهذه العفاريت هل يحبسها في مكان ما، أم يقتلها ويتخلص منها. هذه التساؤلات جميعها تبحث عن منطقة الخيال وربطه بمفردات الواقع.

وهنا يكمن الخلق الإبداعي الجديد الذي أكسب القضية بعداً يثير ملكات العقل ويوسع مدارك التفكير، فضلًا عن أنه يجعل المتلقي متشوقًا لاستنباط الرسالة الكامنة، خلال التركيز والتدقيق في كافة تفاصيل الأحداث المسرحية، التي يكتشف مضامينها عبر رحلة العرض المسرحي تدريجياً، ويستوعب رسالتها بنهاية العرض.

"إن اسم الشخصية ليس سوى بطاقة دلالية، ووظيفة بيضاء في بداية المسرحية، تمتلئ هذه البطاقة بكل دلالات الشخصية في نهاية العمل"[23] فقد جاء تناول أسماء الشخوص مبنيًا على توافق الاسم مع سمات الشخصية، فنجد: حمادة: الشخصية الرئيسة التي تدور حولها الأحداث، يظهر بمظهرين قبلي وبعدي، فإذا كان في البداية متكاسلًا يميل إلى اللامبالاة ، فهو في النهاية يدرك الرسالة المستهدفة، ويعترف بخطئه ويسعى إلى التغيير.

وفي هذا تناغم مع الاسم، فشخصية حمادة داخلها الخير والميل للإصلاح انطلاقًا من صفة الشخصية المحمودة المفضلة الصفات، وفي تدليل الاسم توضيح لحالة الميوعة والاتكالية، التي ظهرت بها الشخصية في البداية، فضلاً عما يعبر عنه الاسم بالنسبة للمرحلة العمرية، التي ينتمي إليها، بوصفها إشارة صريحة للفئة المستهدفة من الرسالة.

بوسي: أخت حمادة، وهي صوت العقل والنموذج الإيجابي بعكس حمادة "وعادة ما يطلق اسم بوسي على الفتاة الجميلة المدللة التي تحمل قلب طيب، وتسعى لمساعدة الغير ومد يد العون، وتحب العمل والاجتهاد، ولديها أحلام واضحة تسعى لتحقيقها، عقلانية تزن الأمور، يعتمد عليها"[24]، فبوسي هي المنتج الإيجابي للتربية التي يعمل على غرسها الأبوان، وهي صوتهما حيث لم يظهرا بشخصهما، بل ظهرا بفكرهما، وهذا يجعل الرسالة أكثر تأثيراً في المتلقي الطفل، حيث إثبات أن الإيجابية تصدر من

طفلة، مما يمنح الأمر إمكان تحقيقه في مرحلة الطفولة، بعيداً عن وعظ الكبار وإرشادهم المباشر.

وإذا كان (ياقوت) قد أظهر لنا نموذجين متناقضين من البشر هما بوسي وحمادة، فقد تعامل بالفكر نفسه في عالم الجان أو الخرافة مظهراً لنا نموذجًا سلبيًا وآخر إيجابيًا خلال شخصيتي: عفير ومرمر.

فنجد عفيراً جنيًا صغيرًا قصير القامة هزيلًا، وعفير يعني "المغطى بالتراب أو الشيء الجاف الذي ليس له قيمة"[25]، فدلالات الاسم تنزع عن هذا الجني كل القوى الخارقة الزائفة، وتظهره كائناً بالياً يتسول المساعدة والعون حتى من حمادة النموذج السلبي.

كما ينقلنا الاسم إلى دلالة أخرى، فتراكم الأتربة على الشيء دليل عدم جدواه وعدم نفعه، وهنا تراكم التراب على فكرة الاتكالية والاستعانة بالقوى الخارقة، باعتبارها مخلصاً أو محققاً للأحلام.

كما أن عفيراً هو الجزء البالي الجاف في شخصية حمادة، والذي تسعى المسرحية إلى القضاء عليه وتغييره.

ويظهر لنا نموذج (مرمر) عفريت يحمل تفاصيل مزدوجة بين الإيجابية والسلبية، فقد كان في صغره سلبياً، لكنه تعلم الدرس وأصبح إيجابياً، وإذا نطق الاسم بالضم (مُرمُر) تأكيد على مرارة الفعل ونتائجه التي تسببت في عقابه وحبسه في بحر الديجيتال.

وعندما تحول العقاب إلى وسيلة لاكتساب المعرفة وتعديل السلوك، أصبح (مَرمَر) بفتح الميم، وهو مرور مضاعف حيث مَر من الخطأ في الصغر إلى الخبرة في الكبر، ومَر الثانية حيث الخروج من بحر الديجيتال محبسه إلى عالم حمادة ليعاقبه، جاء هذا العقاب بمثابة صفعة على وجه حمادة، ليخرجه من غفلته إلى واقع إيجابي.

الميتامسرح وخصائصها وتطبيقاتها في صياد العفاريت

يقوم الميتامسرح على تقديم عرض مسرحي جديد داخل العرض المسرحي الأساسي، خلال عرض صورتين مختلفتين في المسرحية نفسها الحلم والواقع/ الوهم والحقيقة، بقطع النظر عن طبيعة العلاقة بينهما، مما يؤدي إلى بنية مركبة ينتج عنها خلط بين الحلم والواقع، وذلك خلال التأكيد على منظور فلسفي يقوم على مفهومين رئيسين في نظر (آبل) هما: (العالم مسرح، الحياة حلم) وهي عبارة تلخص حقيقة الحياة، ففي الحياة لا نحقق سوى ما يمكن تحقيقه، وليس ما نتمناه، فلا يصبح الغفير أميرًا والفقير غنيًا، أما المسرح فهو عالم يحقق الواقع والمأمول خلال لغاته، وهنا تكمن براعة الميتامسرح، الذي يتمكن من تجسيد ازدواجية الواقع والمأمول بمظاهره الإيجابية والسلبية كافة، ويتمكن من تحويل المتلقي لعنصر فاعل في اللعبة المسرحية، فهو ممثل لأنه جزء من العالم الذي يجسد على خشبة المسرح الآن، له حياة منها جزء يعيشه وجزء يتمناه.

"فللميتامسرح آلياته اللعبية والمتخيلة والنقدية، التي تشتغل بشكل جزئي أو كلي داخل النص ومن ثم العرض، ولعل أبرزها ما يمكن تسميته بالتمسرح المضاعف أو مغالاة المسرح"[(26)]، أي توظيف كل ما هو مسرحي خالص، أي ما لا يمكن التعبير عنه بالكلمة المنطوقة، أوكل ما لا يكون متضمنًا في الحوار، فالنص المسرحي هو ذلك النص الذي لا يقوى على الاستغناء عن العرض، وهو الذي يحتوي على زمانية ومكانية خاصة أي دلالاته التمثيلية، وبالمثل "فإن ما هو مسرحي يتضمن ولابد وبشكل محدد ازدواجية ما تتمثل فيما يأتي أنه يأخذ في الاعتبار الإيهام واللعبة المسرحية المصنوعة معًا، وهي اللعبة التي تذكرنا أننا في مسرح في نفس الوقت الذي نكون فيه مأسورين بانتقالنا إلى عالم آخر أكثر واقعية من عالمنا"[(27)].

وقد أوضح (آبل) في دراسته أنه يمكن تلخيص خصائص الميتامسرح إلى ثلاث خصائص رئيسة، سوف تقوم الدراسة بتطبيقها على مسرحية (صياد العفاريت) وهي:

1- التداخل بين الحلم والواقع/ الوهم والحقيقة.

2- نقاء الظاهرة بوصفها ابتكارًا غربيًا خالصا.

3- وعي المؤلف/ المخرج بذاته[28].

أولاً التداخل بين الحلم والواقع/ والوهم والحقيقة:

"التداخل بين الحلم والواقع/ والوهم والحقيقة في الميتامسرح يجعل الصورة المسرحية تحيل المتفرج إلى واقعين معًا إحداهما حياتي والآخر فني، مما يجعل الصورة المسرحية غير إيهامية، بل تجعل المتلقي يعمل عقله في صورة هذين الواقعين، الصورة الأولى هي الواقع المعيش كما يراه المتلقي في الواقع، والثانية كما يراه الفنان المسرحي في الحلم، بعيدًا عن معطيات الواقع[29]، لذلك يلجأ المؤلف/ المخرج إلى كسر الحاجز بين خشبة المسرح وصالة المتفرجين، أي بين الحياة على المسرح وخارجه، وذلك خلال توظيف تقنيات العرض المسرحي التي تحقق كسر الإيهام مثل "مسرح داخل المسرح، مسرح العرائس، المهرج، الشاشة السينمائية ..... وغيرها والتي وظفها (ياقوت) بالعرض والتي سوف تعرضها الدراسة بالتفصيل في الجزء الخاص بها.

ففي (صياد العفاريت) نجد تجسيدًا حداثيًا لشخصية الجد، فالجد نابعة من الجدية، والأطفال ينادونه بـ (جدو)، لكن (الجد) يرتدي ملابس المهرج، وهذا التناقض بين المضمون الجاد لشخصية الجد، والمظهر الساخر لشخص المهرج يبعث رسالة تربوية، مفادها أن من يحمل على عاتقه توصيل رسائل بناءه لمرحلة الطفولة، لابد أن يمتلك عددًا من المهارات الأدائية، تلك المهارات المتعددة يمتلكها المهرج، ودلالة تعدد الألوان في زيه تنعكس على تعدد التقنيات التجسيدية لرسالة النص، بما يتفق وأنماط جمهور الطفل، فضلاً عن ذلك ما يحققه هذا التنوع من تجسيد عالم الواقع والخيال، ونقل المتلقي من واقعه المعيش إلى مستويين: مستوى يعبر عن الواقع المعيش لكن بمفردات إبداعية صاغها صانع العرض، والمستوى الثاني هو مستوى الحلم أو المأمول

الذي يسعى إليه صانع العرض، والمتلقي الجالس في صالة العرض من أولياء الأمور، لأن كلاً منهما يسعى لتعديل سلبيات جمهور الطفل.

كما أن تقنيات النص تحقق ذلك أيضًا، حيث يرى (آبل) "الأمر لا يقتصر على توظيف تقنيات العرض من أجل ربط خشبة المسرح بصالة المتفرجين، بل توظيف تقنيات النص أيضًا، حيث إظهار أن الحياة الموجودة داخل النص قد تم مسرحتها سلفاً، كأن تكون الشخوص التي تتحرك ضمن متخيل هذا النص، هي شخصيات مسرحية بالأصل قبل أن تنتقل إلى خشبة المسرح، وإن ما يجعلها كذلك هو انتماؤها إلى الخرافة أو الأسطورة أو الأدب القديم"[30]، ودلالة ذلك أن النصوص التي يتم مسرحتها خلال الميتامسرح لها بنيتها الخاصة، فلابد أن تمتلك أكثر من مستوى في طرح القضية، حيث تدرك الفرق بين الحياة المعيشة التي يتلقاها المبدع خلال الملاحظة أو المعايشة، ثم يتغمدها بفكره ومكوناته الثقافية ويفرزها بشكل إبداعي يتناغم فيه الواقع الفني والحلم المأمول، هذا من جهة، أو طبيعتها الذاتية من جهة أخرى، لذا فهي "تقدم للمؤلف/ المخرج أثر المتخيل الدرامي قبل أن يبدأ هو بممارسة أثره الخاص، كما أنها واعية من جهة أخرى بتمسرحها الخاص، هذا الوعي هو الذي يبرز الحدث ويحدده في الأعمال الميتامسرحية، لأنه مفكر فيه، ونابع من متخيل خاضع للمراقبة الذاتية"[31] وهو ما تجسد في صياد العفاريت حيث إن مادتها الأصلية نابعة من التراث بتفاصيله الماورائية، التي يتجسد في دراميتها عالما الواقع والخيال، فيتلقاها المبدع ليسبغ عليها فكره وبصمته، فإما يؤكد مضامينها أو يفككها ويهدم خرافتها على نحو ما جاء في النص نموذج الدراسة.

هذا الخلط بين الحلم والواقع يجعلنا أمام مستويين في التمثيل، الأول حكاية الجد للأطفال، والثاني حكاية حلم حمادة، التي تم تشخيصها عبر لعبة المسرح داخل المسرح، وهو ما يأخذنا إلى تمسرح مضاعف عند (ياقوت)، والذي وظفه بيراندللو في مسرحه، حيث يتم التداخل بين الحلم والواقع بشكل متتابع ومتداخل دون أن يجسد

ظاهريًا عبر تقطيع نصي، فعلى أساس الالتباس بين الحلم والواقع/ والوهم والحقيقة، تقوم الأفعال الدرامية داخل المسرحية، بحيث يتعذر على المتفرج التمييز بينهما، وذلك لإضفاء النسبية على الواقع، خلال أحداث وشخوص وتقنيات متحولة باستمرار، مما يقرب الفجوة بين الواقع والمأمول، وهو ما اتخذه بيراندللو في مسرحه، واتخذه (ياقوت) كذلك، حيث جاء تجسيد النص كومضات تضئ فجأة ثم تختفي، تنير لتثير لفكره أو تجسد مفهومًا ثم تزول، واجتمع على خشبة المسرح كم من التقنيات التي لا تستهدف التنوع في تجسيد الرسالة فحسب، بل تنوع في أنماط المتلقي وأنماط تفكيره، خلال فوضى منظمة تجسد حالة ذهن المتلقي الآني لحظة مشاهدة العرض، فقد حدث نوع من ثورة الأفكار وتضاربها بحثًا عن الأصلح، لتكون الغلبة في النهاية لمن يمتلك قوى الإقناع.

"إن بنية الزمن في الميتامسرح بالتوازي مع بنية الحكي تطرح علاقة بين الخاص والعام، خلال تفتيت مكونات الحكاية إلى جزيئات، هي الأحداث التي تمت في الماضي، ثم محاولة جمع هذه الأجزاء في حاضر بعيد عنها زمنيًا، ولكنه ليس مختلفًا عنها، مما يسمح بطرح مختلف المواقف وانعكاسها على الحاضر المعيش"[32] فحركة الزمن في (صياد العفاريت) هي حركة ضد الزمن تكسر نمطيته، خلال الحلم وتداخله مع الواقع، وتمثل صراعًا بين الحلم والواقع/ والوهم والحقيقة، التي اعتمدت بنيتها وسيلة المسرح داخل المسرح، حيث تداخل الإيهام واللإيهام، واستيعاب الأزمنة والأمكنة، والممكن وغير الممكن، والمألوف واللامألوف، ولكنها تمتلك مبرراتها، وذلك لاتباعها ثنائية الحلم والواقع/ والوهم والحقيقة.

فصياد العفاريت سكتة زمانية لمراجعة ما فات، والتفكير فيما هو آت بشكل منضبط مبني على تصحيح الخطأ وعدم تكراره، ففيه تصحيح لمسار الطفولة المبكرة، التي تتمتع بمرونة وإمكانية إعادة التشكيل سعياً نحو الإيجابية عبر المراحل المختلفة اللاحقة.

فالمهرج الذي لعب مع جمهور العرض، وستار المسرح مغلقاً قبل بدء العرض، يعمل على تحويل جمهور الطفل من مجرد متلقٍ إلى جزء من اللعبة بل وأهم عناصرها، لأن كل طفل به جزء من حمادة أو كل حمادة، وعندما انتقل المهرج داخل اللعبة المسرحية عبر الستار، انتقل معه المتلقي الطفل ذهنيًا وفكريًا ووجدانيًا إلى داخل عالم الخشبة، لينتقل معه بين الواقع الفني والحلم المأمول، فإذا كان الحلم تجربة فردية، وكان التراث تجربة جماعية، فقد أصبح الحلم في صياد العفاريت خلال تفكيك التراث حلمًا جماعيًا تشارك في جمهور الأطفال.

يقول (بيراندللو) "الإنسان يعيش دون أن يرى نفسه، ضع مرآة أمامه ، ودعه يرى نفسه في مجرى الحياة، فإنه إما يدهش لمظهره الخاص، أو أنه يبعد بصره لكي لا يرى نفسه، أو يبصق على صورته، أو يكسر المرآة، باختصار تظهر الأزمة، وتلك الأزمة هي مسرحي[33]، فصياد العفاريت هي مرآة فاضحة للسلبية الكامنة داخل كل طفل من جمهور العرض، ليس هذا فحسب بل انتخب العرض نموذجاً يمثل هذا الجمهور هو حمادة، الذي فضحه أمام مرآته، التي تتمثل في عفير العفريت، فكأنما المرآة بثلاث بوابات كلما مر المتلقي من إحداها اكتشف سلبياته أكثر.

البوابة الأولى هي العرض نفسه/ الواقع الفني، والثانية هي كشف حمادة أمام الجمهور، والبوابة الثالثة تتمثل في هذا النموذج السيء شكلاً ومضمونًا عفير. فكلما يمر الطفل بمرآة/ مرحلة كشف يدرك مدى السلبية بشكل أوضح، وهي وسيلة للحصول على الحل في نهاية العرض وانعكاساتها على الواقع المعيش.

حيث يشير (حسن يوسفي) إلى أن "الميتامسرح تجويف أدبي/ مسرحي، وأبرز مظهر للتجويف المسرحي هو المسرح داخل المسرح، حيث يشير استعاريًا إلى المرآة، ويتجسد عبر محكي مصغر أو بنية داخل أخرى، ويتضمن خصائص فلسفية، وكلما تعددت المرآيا، كلما كانت حميمية الغرفة أكثر روعة، وكلما كانت بالمقابل أكثر انزواءً على نفسها، وهو ما يتيحه التجويف للعمل الفني.[24]

كما أكد (آبل) "على أن يتخذ الميتامسرح تقنية المسرح داخل المسرح شكلًا له، وأحداث مفكر فيها خلال عرضها، فلابد من عنصر خيالي، لكنه في الوقت نفسه يؤكد هذا العنصر الخيالي واقعية الأحداث، بحيث يمتزج الحلم بالواقع"[35].

فقد قام (ياقوت) بتجسيد الفكرة خلال الحلم، فالأحداث داخل حكاية الجد، توالت داخل حلم حمادة، وبذلك سمح بوجود العنصر الخيالي، ولم يكتشف المتفرج ذلك إلا في نهاية المسرحية، وهو ما يؤكد واقعية الأحداث طوال العرض، الواقعية التي تمتزج بالحلم، التي تجعل المتفرج يعمل ذهنه في أن ما يشاهده كان حلمًا خلال الخيال، وبذلك يجعل المتلقي يتخذ موقفًا نقديًا.

حيث يرى (كلاوس بايمان) C. Peymann "أن المسرح تقع فيه المواجهة بين الخيالات والأحلام من ناحية، والحياة الواقعية من ناحية أخرى، بهدف التنوير وإظهار الخسائر، والإحساس بالمتغيرات خلال التمثيل والترفيه الذهني"[36] ففي عالم الحلم/ الوهم تجمع الشخصية بين السمات الواقعية والخيالية في الوقت نفسه، فالحلم/ والوهم يعد صياغة جديدة لعالم الواقع.

وسواء اتخذ التجويف المسرحي/ المسرح داخل المسرح شكل مسرحية مضاعفة أو متوالية متخيلة تجسد في شكل الحلم "فإن ما ينبغي تسجيله هو أن هذه المظاهر الميتامسرحية تأخذ بعين الاعتبار إلى جانب البعد الحكائي البعد الأكثر تعبيرًا عن هذه الخصوصية، وهو بعد التمسرح الذي يقوم على مضاعفة اللعب، بوصف وسيلة لخلق إطار خاص للتأمل الذاتي في المسرح"[37]

ففي هوة سحيقة مظلمة في ذهن المتلقي حول ماهية القضية انتقل العرض مع جمهوره يخترق تلك الهوة خلال مضاعفة التناول، سواء على مستوى الرسالة أو على مستوى التجسيد، خلال الانتقال عبر المستويات المتعددة، حيث انتقل المهرج مع جمهور العرض من الواقع المعيش خارج العرض إلى الواقع الفني خلف الستار مع بداية العرض، وتشارك معهم في اختراق المستوى الثالث للحكاية التي تتضمن مستويين

واقع النموذج (حمادة) المعيش، حلم النموذج (حمادة) في حين أن هذا النموذج ذاته داخل إلى مستويين واقعه المعيش وواقعه المأمول، هذا الولوج يعتبر مضاعفة للتمسرح.

وقد وظف (ياقوت) عرائس خيال الظل لتجسيد بعض المشاهد داخل حلم حمادة، ليس بوصفها تقنيات من عروض الكوميديا الشعبية الموروثة لتحقيق الاتصال بين الأصالة والمعاصرة فحسب، بل تعتبر أيضًا حلًا إخراجيًا ملائمًا عن كون ما يدور خلال شخوص الخيال الظلية، ما هو إلا حلم حمادة لا يراه سواه، فجاءت التقنية تقوم على مضاعفة اللعب، وتخدم الميتامسرح خلال خاصية الحلم والواقع، وقد جعل من شخصية العفريت (عفير) معادلًا دراميًا وامتدادًا نفسيًا لشخصية حمادة لتأكيد الرسالة المستهدفة. خلال تداخل المسرح داخل المسرح مع ازدواج الشخصية حمادة، والتداخل مع قضية الحلم والواقع.

عالم الحلم/ والوهم يجسده عرائس خيال الظل، وعالم الواقع/ الحقيقة يجسده الممثل البشري، وأحياناً يحدث خلط بين العالمين خلال المزاوجة بينهما، وعلى سبيل المثال: مشهد توظيف عرائس خيال الظل لحياة (عفير) العفريت باعتبارها صورًا ذهنية تتحول إلى تجسيد مادي عبر الممثل البشري، فكأنما ربط بين الفكرة والحقيقة.

نلاحظ أن حمادة يتحرك حركة عرائسية، وكأنه أحد عرائس العصا أو خيال الظل – الموظفة بالعرض– مشدود إلى وهم العفريت والقمقم والمصباح السحري ليحركه كيفما شاء، مرتبط بالماضي الموروث، وبعد استيقاظه من حلمة نجد حركته يظهر عليها الحرية والانسيابية رافضًا تلك القيود الموروثة الخاطئة. **(انظر الشكل رقم 1)**

عندما يبدأ الجد/ المهرج في الحكي نجد المتفرجين من أطفال الخشبة والصالة، يشتركون في اللعبة المسرحية خلال حلم حمادة عن طريق الشاشة السينمائية، التي تجسد ما يحدث داخل لعبة صياد السمك، التي يلعبها حمادة على الكمبيوتر الخاص به، ومن ثم يصبح الجمهور مشاركًا في الحدث، باعتباره أحد عناصر العرض المسرحي، وذلك يؤكد حالة المسرحة بل يضاعفها. **(انظر الشكل رقم 2)**

كما نجد البعد عن الواقع والشكل المبالغ فيه الساخر في رسم الشخوص داخل حلم حمادة، كل ذلك يأخذ المتفرج إلى أن ما يحدث ليس سوى عالم آخر يختلف عن الواقع المعيش، فهو كالحلم، وهو في الوقت نفسه يحمل في طياته ملامح واقعه الخاص، أي المزاوجة بين الحلم والواقع، هذا التدخل هو ما يحقق أسلوب المسرحة ومضاعفة اللعب، وهو ما يؤدي إلى وعي المتفرج بأن ما يحدث أمامه ليس الواقع، ولكنه في الوقت نفسه يعكس الواقع، من ثم يأخذ المتفرج في البحث عن مفردات هذا الواقع داخل المسرحية، فحمادة رمز لأطفال كثيرين، وهو ما يؤكد رمزية الشخصية حمادة.

وهكذا استطاع (ياقوت) أن يحول علاء الدين التراث وغيره من الشخوص التراثية التي تكرس للاعتمادية على الماورائيات والحظ والصدفة إلى شخصية معاصرة موجودة داخل مجتمع الطفل، لكنها تبحث عن تطوير مهاراتها واكتساب طرق التفكير المنظم بهدف تحقيق آمالها، متبعًا تقنية المسرح داخل المسرح خلال ثنائية الحلم والواقع/ والوهم والحقيقة، والمزاوجة بينهما خلال تمسرح مضاعف.

ثانيًا: نقاء الظاهرة بوصفها ابتكارًا غريبًا خالصًا

1- التراجيكوميدي:

يقول (آبل): "إن مصطلح الميتامسرح يطلق على المظهر الحديث للظاهرة المسرحية، التي أفرزها الواقع المعاصر، هذا الواقع الذي فرضت أحداثه وتصورات مبدعيه موت التراجيديا، وإحلال الميتامسرح محلها، حيث يعلن المسرح نفسه طقسًا دراميًا، الكل ممثلًا والكل متفرجًا. ويسعى الميتامسرح إلى تنوير المجتمع، والمخاطرة بالفعل التي يتداخل فيها الاجتماعي مع الثقافي، والموروث والحداثي، والجد والهزل، ويتفاعل فيها الفكري مع الفني، ويتجاوز فيها المنهجي مع التقني، مما يجعله تعبيرًا حرًا للإنسان الحر في مجتمع حر، ومواجهة فاعله في وجه الأسطوري الخرافي واللاعقلاني"[38] فالقيم المطلقة التي تقوم عليها التراجيديا غير صالحة هنا،

فالميتامسرح تجمع بين الجد والهزل، الذي أطلق عليه (التراجيكوميدي)[*] فالمؤلف/ المخرج له حرية التصرف في مكونات العمل المسرحي، والمزج بين عناصر مختلفة ومتنوعة، و(صياد العفاريت) تقوم على المفارقات والانقلاب الدائم من التراجيديا إلى الكوميديا والعكس.

وعلى سبيل المثال: ففي حالة من السخرية والاستهزاء التي تعتبر سمة من سمات حمادة، يتمنى أن يظهر له عفريت القمقم أو غيره، واضعًا كل الآمال عليه، وبالفعل يتحقق اللامعقول خلال لعبة صياد السمك، ويسمع صوت استنجاد

عفير: افتح القمقم خرجني خرجني أرجوك

حمادة: استر يا رب انت مين

عفير: أنا عفير بن عفركوش بن برتكوش[40]

ويتبادل حمادة وعفير الأسلوب الساخر في الحوار، الذي يعبر عن مدى السعادة الغامرة الكامنة لدى حمادة بعد وعد عفير بتحقيق أمنياته إذا ما أنقذه من محبسه، وهذا ما استثار ضحك المتلقي وسخريته، ولكن بمجرد فتح حمادة للقمقم، وظهور العفريت على خشبة المسرح تبدل حال حمادة من السعادة إلى الصدمة التي أصابته بحزن شديد، لأنه أدرك أن هذا العفريت الهزيل لن يتمكن من تحقيق حلمه، وتحول حزنه بعد ذلك إلى اعتياد على الصدمة ولا مبالاة، وعاد مرة أخرى لسخريته واستهتاره وشارك المتلقي الضحك والسخرية.

"وقد استطاعت التراجيكوميدي المعاصرة بهذه المكونات المرنة، أن تتميز بثلاث خصائص رئيسة في إطار الميتامسرح وهي: الفرجوي، المفاجئ، المثير للعاطفة.[41]

الفرجوي: تتمثل الفرجة في المشهد الاحتفالي الذي افتتح به العرض، حيث ظهور مجموعتين من الأطفال تمثل كل منهما اتجاهين مختلفين، يطلبان من الجد أن

(*) نوع درامي ظهر خلال أواخر القرن السادس عشر يتميز بطابعه الجروتسكي، أي المزج بين التراجيديا والكوميديا، وكذلك فهو مسرح غير نظامي، وملجأ للكتاب الذين رفضوا ضغط القواعد".[39]

يفصل بينهما خلال عالم الحكايات، وقد قدم هذا المشهد خلال احتفالية غنائية راقصة اشترك فيها أطفال الخشبة والصالة وعرائس العصا في شكل مبهج، وأيضًا تكرر هذا الاحتفال في نهاية العرض بوصفه لوحة احتفالية بالنتائج الإيجابية المترتبة على تعديل السلبيات واكتساب المهارات. **(انظر الشكل رقم 3)**

المفاجئ: يتمثل في مشهد غير متوقع سواء للمتلقي أم للممثل، وهو ما نجده في تجسيد حياة عفير باستخدام عرائس خيال الظل، التي يفاجئ كل من جمهور الخشبة والصالة وكذلك حمادة نفسه بانتقالها من شاشة خيال الظل إلى خشبة المسرح بهيئة بشرية ضخمة. **(انظر الشكل رقم 4)**

المثير للعاطفة: وهو ما يجسده مشهد حزن أبوي عفير على حالة ابنهما، وما أصابه من عقاب ملك الجان جراء أفعاله، وقد أدى الممثلان والدا عفير ذلك المشهد بأسلوب يثير العاطفة، بهدف نقل التأثير السلبي للأزمة نفسياً للمتفرج حتى يكون وسيلة فيما بعد للتغيير.

2- المحاكاة الساخرة .

والميتامسرح مسرح مضاد يهدم بدوره مفهومًا معينًا، ليبني مفهومًا آخر، ويستخدم في ذلك المحاكاة الساخرة في كثير من الأحيان.

"والتي نجد إرهاصاتها عند (أرستوفانيس) في المسرح الإغريقي، وكذلك في الرومانسية القرن الثامن عشر، التي تقوم على أساس تحويل وقلب عمل درامي ما من إطار جاد إلى إطار ساخر، وتقوم على إعادة بناء الشخصية والموضوع واللغة، وتنشئ علاقة ساخرة وهادفة مع النص الاصلي"[(42)].

حيث القدرة على تفكيك الماضي وإعادة إنتاجه وفق تكوين جديد، ففي "المحاكاة الساخرة غالباً ما نجد نصين نص سابق مسخور منه، ونص لاحق ساخر، تقوم العلاقة بينهما على بعد الصراع والمواجهة، كما تبنى على جدلية الهدم والبناء، ولعل ذلك ما

يجعلها أكثر قربًا من الميتامسرح، فهي تعني التشويه اللعبي، أو التحويل الساخر لأسلوب ما، التي ينجزها نص إزاء نص سابق عليه".[43]

حيث تمثل ذلك في ماهية طرح قضية المسرحية المستقاة من التراث، الذي اعتمد على غلبة القوي الغيبية وقدراتها الخارقة في تحقيق الأحلام والمستحيل، والعمل على هدمها في تناول معاصر خلال السخرية والتنفية منها شكلًا مضمونًا، خلال شخصية العفريت (عفير) الذي ظهر منهكًا هزيلًا لا يقوى على شيء ويسأل المساعدة، فضلًا عن شخصية الجني (مرمر) الذي يعتبر نموذجًا للقوة خرج من عالم افتراضي إلكتروني خلال شاشة الكمبيوتر من بحر الديجيتال خالقًا حالة من الفوضى والسخرية والتراشق للاتهامات بين حمادة وعفير فكل منهما يلقي تهمة إنقاذه على الآخر خوفًا من العقاب بصورة تثير السخرية، وتهدم قدسية الخرافة.

ومن ثم فقد قام العرض على المواجهة والصراع والهدم والبناء، وكذلك قد جعل المتلقي طرفًا في هذا الصراع باشتراكه في اللعبة المسرحية من البداية، وهو ما يوظفه الميتامسرح خلال المحاكاة الساخرة" التي تقوم على أدب المواجهة، فهي لها وظيفة تأويلية"[44] حيث إن فكرة المارد والقمقم والمصباح السحري .....، لا تنتمي للتراث فحسب، بل هي في اللاوعي الجمعي للمجتمعات العربية عامة بل والعالمية أيضًا، لذا فإن قضية الاتكالية لم تقتصر على تراثنا الخاص، بل هي قضية جماعية تقتضي أدب المواجهة خلال ثناية الهدم والبناء، التي وظفها (ياقوت) في مسرحه.

يقول (آبل) "إن الوظيفة التأويلية للميتامسرح تسمح بإعادة كتابة تاريخ الدراما بكيفية نقدية، وتفتح أفقًا جديدة للمتلقي المسرحي، يجعل من الدراما مسايرة لروح عصرها ويطبعها بالدينامية".[45]

ومن ثم فالمسرحية تقوم على مسرحة التراث، وذلك خلال توازن بين التراث والخيال الساخر مع تغليب الخيال، خلال المحاكاة الساخرة، حتى يصبح التراث مجرد وعاء لطرح فكرة عدم التواكل، والاعتماد على النفس، والحث على العمل، ويتضح ذلك

خلال معارضة نص الحكاية الشعبية، وكذلك خلال استلهام أشكال الفرجة الشعبية، وانصهارها والأشكال الغربية في قالب واحد، وهو ما ستستوضحه الدراسة في موضع لاحق.

ثالثًا: وعي المؤلف/ المخرج بذاته:

يرى (آبل) أنه يجب على المؤلف/ المخرج في الميتامسرح أن يكون مهتمًا بالتعبير عن أفكاره في مسرحه، وأن يكون لديه إحساس بالدراما الفلسفية، وأنه كلما كان لديه استخدام مفرط للتقنيات المسرحية المختلفة، كلما كشف عن وعي المؤلف/ المخرج بذاته"[46].

فالميتامسرح "نقد ممسرح أي نقد يتم بأدوات مسرحية عن توجهات المؤلف/ المخرج في رؤيته للأشياء والعالم، و"تعكس منظوره للفن في علاقته بالواقع، حيث يتداخل الفعل النقدي بالفعل النظري والجمالي"[47] أي حرصه على مسرحة المسرح.

- **الاستخدام المفرط للتقنيات المسرحية المختلفة في صياد العفريت:** "يظهر هذا الوعي حيث يخرج المؤلف/ المخرج إلى واجهة الأحداث، ويعبر عن آرائه ومواقفه خلال عمله الفني مستخدمًا في ذلك تقنيات متعددة"[48] وهو ما وظفه (ياقوت) حيث:

1- مكونات المنظر المسرحي وتوظيفها:

يقول (آبل) "يرتبط المكان في الميتامسرح ارتباطًا وثيقًا بمفهوم الحرية، والحرية في أكثر صورها بدائية هي حرية الحركة"[49]، والمكان في المسرح يميل إلى الاقتصاد في الكثير من المناظر، كما أن التوزيع الجغرافي لمكونات المنظر يوضع لدلالة درامية طبقًا لبنية النسق الجمالي، حيث تم تقسيم خشبة المسرح إلى أماكن درامية عدة، فالمتفرج يرى الخشبة مقسمة إلى ثلاثة أجزاء كل منها يجرى عليه مشاهد تمثيلية، فيدرك أنها حالة تمسرح هذه الأجزاء الثلاثة ليست سوى تكوين واحد يضم عددًا من

المتناقضات تحاكي الصواب والخطأ بشكل آني خلال التجسيد الصوري أمام المتلقي، حتى تمنحه القدرة على كشف الكوامن بشكل آني، ليكون التأثير أكثر رسوخًا في أثناء العرض وبعده، فقد وظف الجانب الأيمن معبرًا عن فكرة الماضي باستدعاء نموذج العرائس الظلية، وفي المقابل وظف في الجانب الأيسر معبرًا عن الحداثة خلال شاشة السينما".

وفي الوسط يجلس الأطفال بين حيرة الماضي والحاضر، فيخترق (ياقوت) هذه الحيرة بخلق عالم ثالث يدمج فيه أفضل ما في الماضي والحاضر.

إن وجود شاشة السينما في مقابل شاشة خيال الظل، خيال الظل الذي كان قديمًا مرآة يرى فيها المجتمع عيوبه ونقائصه خلال السخرية اللاذعة، وظفه (ياقوت) لعرض حياة عفير وعالمه الجني، له رؤية دلالية حيث ترمز لعالم الحكاية الشعبية الموروثة من ناحية في مواجهة الحاضر الذي توظفه شاشة السينما، ومن ناحية أخرى دلالة على رفض ذلك الموروث المتمثل في عالم الجان والسحر وسطوته، فخيال الظل وعرائسه يخلق أحد جوانب الصراع النفسي الدائر داخل شخصية حمادة، وكذلك صراعه مع مجتمعه، هذا الصراع هو صراع بين التراث والحداثة، أحداث الشاشة السينائية/ أحداث خيال الظل.

وخشبة المسرح تكاد تخلو من الديكور إلا من مكتب صغير وكرسي في يسار الخشبة، تعمد المخرج ألا يكسبه الأهمية، فليس ذلك سوى وسيلة لاختراق عالم حمادة الافتراضي.

وخشبة المسرح لم يفصلها عن الجمهور ستار، وإنما وظفت الستار باعتبارها الخط الفاصل بين زيف الواقع وحقيقة الحلم، فباختراقها يهيئ المتلقي ليكشف كوامن ذاته، ويتعرف إلى عيوبها، محاولًا التعديل خلال مجريات الأحداث، ودلالة ذلك عدم إغلاق الستار طوال أحداث العرض لتأكيد أن المتلقي ما عاد بصالة الجمهور، بل

أبحر خلال الأحداث. ومن ثم فقد تغلب (ياقوت) على الاقتصاد في كثير من المناظر خلال ذلك التقسيم الدرامي لخشبة المسرح. **(انظر شكل رقم 5)**

2- **المسرح داخل المسرح:**

استعان بقالب المسرح داخل المسرح لكسر الإيهام، والمزج بين الواقع والتمثيل، والحلم والواقع، وكسر الحاجز الزمني بينهما، بحيث تبدو شخصيات التمثيل وكأنها تحولت إلى شخوص حقيقية – وقد سبق الحديث عن ذلك آنفًا-

3- **المشاهد الكاشفة للعبة المسرحية:**

جاء الافتتاح فرجة شعبية واتفاق مسبق على اللعب خلال تأثيرات العروض الشعبية والبريختية الملحمية، حيث دخول المهرج من صالة المتفرجين في حالة تفاعل مع الجمهور وصولًا إلى خشبة المسرح، وكذلك يمثل إضافة جمالية لتحقيق عنصر الفرجة، بما يتناسب وروح الطفولة. **(انظر شكل رقم 6)**

حكاية المهرج/ الجد للأطفال من متفرجي الخشبة والصالة من المشاهد الكاشفة، وقد جاءت فكرة الكشف مبنية على مبدأ المكاشفة، حيث فضح كوامن الذات انطلاقًا من كون الأحداث ليست سوي تجسيد لصورة ذهنية عبر سرد الحكاية على لسان الجد/ المهرج للأطفال، فانتقلوا معه عبر الكلمات لمستوى ثالث من الإبحار داخل عالم حمادة الذي يعتبر نموذجًا لكل منهم، وبدخول الأطفال والجمهور عالم حمادة، انتقلوا جميعًا إلى بعد جديد، وهو العالم الافتراضي للحلم الذي خاضه حمادة، يجوب معه عوالم خفية، ليست سوى خبرات مختزنة لديه بكل تفاصيلها المشوهة تنتظر الاصطدام والكشف، ومن ثم المعالجة والتصحيح، وقد تشارك في هذه السلسلة التراتبية لتعديل السلوك حلقة ذهنية مغلقة، تشارك بها جمهور الصالة والخشبة، فأصبح الاتصال البصري لا ينقطع، فالمتلقي في الصالة ينظر للخشبة، ولجمهورها، والمتلقي بالخشبة ينظر لجمهور الصالة وأحداث الخشبة، وتستمر دائرية الأحداث داخل حلقة مغلقة

ذهنيًا لا تنفك عقدتها إلا بالحل، الذي تمثل في تعديل السلوك لدى حمادة بعد ما عاد لواقعه يشارك المتلقي فيه، مبرمًا عقدًا ضمنيًا معه، بأن يبدأ خطوات التغيير بعد انتهاء زمن العرض.

يؤكد (آبل) "أن بطل العرض كذلك يؤكد وعيه بذاته في الميتامسرح، خلال استعراض مختلف تقنيات المسرح ويشبه البطل بالحرباء، وذلك لدخوله في سلسلة من التحولات من شخصية لأخرى، ويتولى مهمة تنفيذ كل الألعاب المسرحية التي يصممها المؤلف/ المخرج حيث التنكر وتبادل الأدوار والتحول ..... وغيرهم[50].

إن جعل حمادة واحدًا من الأطفال متفرجي خشبة المسرح، وتشخيصه لدور حمادة خلال لعبة تبادل الأدوار يعمل على تفكيك الشخصية وتفتيت هيكلها التكويني باعتبارها نموذجًا مجسدًا لأطفال الخشبة والصالة/ الواقع والحلم، كما يعمل على خروج المتفرج من حالة الاندماج المطلق مع الشخوص ويعمل على الرابط بين حمادة وباقي شخوص المسرحية من الأطفال، وكذلك جمهور الصالة، كما يكشف أسرار اللعبة المسرحية.

وضع شاشة الكمبيوتر خلال توظيف التأثيرات السينمائية ليراها جمهور الخشبة والصالة، كما يراها حمادة أمامه، يعد تجسيدًا للحالة التي يعيشها حمادة وغيره من أطفال عصره، وهو أيضًا من المشاهد الكشافة.

كما كان لاستخدام الشاشة السينمائية وشاشة خيال الظل، وسيلة تختصر لكثير من المشاهد التي يصعب تنفيذها على خشبة المسرح بهذه البساطة، كما تعمل على الاتصال والمشاركة بين الجمهور والأحداث، التي ستحدث على الخشبة من اللحظة الأولى، وقد استخدم هذا الاتصال في الأشكال الشعبية وكذلك الملحمية خلال اتصال الخشبة بصالة المتفرجين بطرق مختلفة ومتنوعة، وهو أيضًا من المشاهد الكاشفة للعبة المسرحية.

4- التأثيرات السينمائية:

توظيف الشاشة السينمائية من التأثيرات السينمائية التي تميز بها المسرح الملحمي، الذي يحقق كسر الإيهام، لكن كسر الإيهام ليس وحدة الهدف الذي أراده (ياقوت) من استخدامه لهذه التقنية، فقد استخدمه أيضًا من أجل خلق الواقعية وتأكيدها في بعض المواضع خلال جعل الحدث المسرحي يدور في مكانه الحقيقي، حيث جعل المتفرج جزءًا من الحدث، ففي البداية تكسر هذه التقنية الإيهام، وبعد الدخول في حلم حمادة زادت الإيهام ولم تكسره.

5- توظيف السرد/ الحكي:

وظف (ياقوت) تقنية السرد المسرحي سواء أكان سردًا دراميًا أو سردًا ملحميًا خلال الحكي.

والسرد/ الحكي الملحمي "هو ما يقوم به راوٍ محايد موجهًا حديثه للجمهور مباشرة، ويكون الراوي بمثابة شخصية مستقلة خارج الحدث الممثل، هذا الراوي يسرد الحدث أو يعلق عليه أو كلاهما معًا، وفي بعض الأشكال الملحمية، يكون الراوي ممثلًا يلعب شخصية درامية ما تخرج عن دورها، وتتحول إلى راوٍ محايد، وأحيانًا الشخصيات الدرامية الأخرى، السرد الملحمي يدخل ضمن تقنيات كسر الإيهام عند بريخت، وكذلك هو أحد تقنيات الكوميديا الشعبية[51].

وقد وظفه (ياقوت) خلال الراوي/ المهرج، الذي يوجه حديثه للجمهور مباشرة بوصفه شخصية مستقلة في البداية وقبل بدء العرض، وهدفه إضفاء فرجة شعبية على عرض كله.

لكن مع بداية الأحداث وتحويل المهرج /الراوي إلى (جد)، لم يقطع الراوي/ المهرج سير الأحداث، ولم يعلق عليها بوصفه راويًا محايدًا ملحميًا، بل استكمل الأحداث خلال السرد/ الحكي الدرامي، وهو "الذي تقوم به شخصية درامية موجهة

حديثها لشخصية أخرى أو شخوص درامية عدة، مثل أن تقوم بسرد قصة من الماضي، أي في زمان ومكان متخيل بالنسبة للمتفرج، فالراوي يحكي الحدث باعتباره شخصية درامية، وليس راويًا محايدًا كما في السرد الملحمي".[52] وهو ما نجده خلال المهرج/ الجد الذي يحكي لأحفاده حكاية حمادة.

وكذلك نجده أيضًا عند (عفير) الذي يحكي لحمادة حكايته التي حدثت في الماضي وتشخص عبر فن خيال الظل ليراها الجمهور.

وهو ما يأخذنا عند (ياقوت) إلى تعدد وجهات النظر السردية، حيث يتحول أداء عرائس خيال الظل إلى ما يشبه تداعيات الحلم، خلال تجسيد حكاية (عفير) من شاشة خيال الظل إلى ممثلين بشريين على خشبة المسرح، فنجد تعدد في المسارات السردية، وتنوع في وجهات النظر والتقنيات، فضلًا عن قدرته التشخيصية للواقع المليء بالحقائق الغامضة والمتشابكة، حيث يمكن المتلقي من الإحاطة بالحقيقة/ الواقع من وجوهها المختلفة، وهذا التركيب السردي هو "بنية تناظرية يتم تشخيصها والتفكير فيها في آن واحد، فالواقع ليس متناسقًا حتى يخضع تشخيصه لمنطق التسلسل، بل هو مركب من فجوات وأوهام ومتاهات تحتاج إلى الملء عن طريق الخيال، كما تحتاج حفرًا متعددة المستويات، بهدف كشف الحقيقة[53].

6- توظيف الإضاءة

جاءت الإضاءة في أغلبها بيضاء للإنارة Full Light، ووظفت لكسر الإيهام مثل لحظة دخول المهرج وتلاحمه مع جمهور الصالة من الأطفال قبل اختراق عالم المسرحية، وقد استمرت بيضاء في أغلب مشاهد العرض.

ووظفت بوصفها تقنية فنية درامية تخلق تعاقب الزمان وتداخل الأزمنة والأمكنة، باعتبارها عنصرًا فنيًا يفيد البنية الزمانية والمكانية للحدث، وكذلك وظفت للخلط الزماني والمكاني، حيث وظفت باعتبارها تقنية من تقنيات فن خيال الظل، وكذلك في أحداث

الشاشة السينمائية، وتجسيد الدمى الظلية وتحولها إلى كائنات بشرية والتلاعب في شدة درجة الإضاءة في أثناء ظهور عوالم خفية/ عالم الجان، وفي التعبير عن حالة الحلم والولوج إليها.

كما وظفت لتقسيم خشبة المسرح إلى عدة أماكن درامية ومختلفة في الوقت نفسه، وعمل ذلك على تعدد مستويات الرؤية، حيث كانت وسيلة المخرج في لفت انتباه المتلقي إلى الجزء المراد تجسيده خلال تقنية زيادة حدة الضوء أو تقليله Fade in/ Fade Out.

7- توظيف الشخصيات النمطية:

إن أهم ما يميز الكوميدي دلارتي الإيطالية، ومن قبلها الكوميدي الرومانية، هو اعتمادها على شخصيات نمطية لانتزاع الضحكات، شخصيات ذات أبعاد وسمات ثابتة يستنتجها المتلقي بمجرد رؤيتها، وهي تقوم بأعمال مكررة، وتعد شخصية المهرج التي وظفها العرض شخصية نمطية مكررة "فهي تسهل مهمة المؤلف/ المخرج لأنها إما أن تكون شخصية مخزونة لا يتعب في استدعائها، أو إحدى الشخصيات النمطية الخاصة به فلا يتعب أيضًا في استدعائها"[54] لكن هدف (ياقوت) الأساسي لم يكن هو الإضحاك فحسب خلال توظيفه المهرج، إذ يرى (أبو الحسن سلام) "أن ما تستهدفه الفكاهة في مسرح الطفل، ليس القهقهة التي يبعثها الهزل العابر، بل تستهدف إثارة تفكير الطفل وتنمية ذوقه، كما يمكن عن طريقها زعزعة الخرافات والأوهام والعادات والتقاليد السلبية، وتأصيل قيم إيجابية، كما أن ما يمنحها هذه القوة هو ارتكازها على المفارقات الناجمة من التناقض في الحياة والمجتمع، واعتمادها على الإيحاء غير المباشر في جو بعيد عن التوتر"[55]، ففي تعامل (ياقوت) الدرامي مع شخصية المهرج النمطية الموروثة، نجد أنه قد اقتبس النمط، لكنه طوره، فقد التزم بأغلب سمات المهرج

النمطي من حيث الشكل والأسلوب، ولكنه وظفه لخدمة المضمون، فخرجت الشخصية عند نمطيتها الموروثة، وصارت وكأنها شخصية درامية جديدة.

كما وظف كذلك شخصية العفريت النمطية (عفير، مرمر) وهي شخصيات مسرحية "ذات الخصائص النفسية والاجتماعية أو الحسية المعينة، التي تظهر بالخصائص نفسها في الكثير من المسرحيات والأفلام المحلية، من ثم أصبحت موروثًا نمطيًا"[56] حيث خلال توظيفه لـ عفير ومرمر وظف النمط ليخدم المضمون المستهدف بإضفاء سمات مغايرة، فخرجت الشخصية عن نمطيتها الموروثة، مما أعطاها بعدًا جروتسكيًا يهدم أسطوريتها.

8- التمثيل البشري وتجسيد الصورة الشخصية السمعية والبصرية:

وظف التمثيل في العرض بوصفه تقنية تخلق المنظر داخل المشهد المسرحي، بحيث يصبح الأداء الجسدي للممثل قادرًا على خلق الصورة المسرحية العارية من الديكور.

جاءت توظيف الحركة والإيماءة جزءًا من البناء الدرامي، ويكشف عن طبيعة الشخصية وعن الصراع بين الشخوص، ويتناغم والحالة الشعورية التي تمر بها الشخوص، التي جاءت معبرة عن حالات الخوف والصدمة والاندهاش والفرحة والسخرية والمواجهة ..... وغيرها، وقد تم توظيف بعض الحركات الراقصة خلال الاستعراض من أجل خلق رموز ومعان، بحيث التطابق بين المعنى الذي صنعته لغة التعبير الدرامي الكلامي ولغة التعبير الدرامي الجسدي، فضلًا عما يحققه الاستعراض من تخفيف حدة الجلد الذاتي، الذي انتهجه العرض في تعديل الخبرات السلبية.

وقد اشترك في العرض أكثر من خمسين طفلًا وأربعة ممثلين كبار، وتعد المسرحيات التي يمثل فيها الأطفال مع الكبار من أفضل الأشكال المسرحية التي تقدم للطفل، ويرجع ذلك إلى "رغبة الطفل في أن يشاهد نفسه على خشبة المسرح إلى جانب

رغبته في التشبه بعالم الكبار، واندماجه مع أفعالهم، حيث يثبت لنفسه قدرته على اقتحام عالمهم، كما يقتحم الكبار عالمه"[57] مما يتيح للطفل قدرة على الاندماج والتعاون خلال التمثل بعالم الكبار، ويكسبه الثقة بالنفس بعيدًا عن التعالي، ويتيح له قدرة في التغلب على مشكلات خشبة المسرح، كما يقع على الكبار بث الطمأنينة والثقة في نفوس الأطفال واستيعابهم.

إن تحريك الممثلين على خشبة المسرح خاصة في ظل وجود أعداد كبيرة من الممثلين عامة والأطفال خاصة، يكون الاعتماد فيه غالبًا على الحوار الكلامي، مما يؤدي إلى إرهاق المتفرج بصريًا في البحث عن الشخصية المتكلمة وسط هذه الجموع، كما أن الطفل المتلقي يمل بسرعة من الحوار الكلامي، ويميل إلى تغليب لغة الصورة على لغة الكلام، ولكن (ياقوت) وظف ذلك خلال استاتيكية Static حركه المجاميع في كثير من الأحيان، حيث جعل منهم جمهورًا آخر أو معلقين في جوقة غناء راقصة في تشابك مع عرائس العصا، فضلاً عن توظيفه لشاشة السينما وعرائس خيال الظل، بحيث تؤدي الأدوار الثانوية أو المشاهد الفرعية، بما يتناسب وطبيعة خشبة المسرح، وسهولة تنفيذ العرض، بما يتناسب وجماليات الصورة المسرحية، ومفاد ذلك أنه خلق تناغمًا وانسجامًا، وعمل على تحويل الزحم إلى وحدة متجانسة. **(انظر الشكل رقم7)**

9- توظيف الجروتسك Grotesque:

المزج بين العرائس والممثل البشري يحقق الغرابة الكاريكاتيرية التي يتميز بها فن الجروتسك، حيث اختلاف شكل العروسة عن الممثل البشري يكسبها بعدًا فكاهيًا مشوهاً أحيانًا، وقد استغل (ياقوت) ذلك في التنفيه من شخوص الجان وعالم العفاريت. **(انظر الشكل رقم 8)**

مما يحقق ثنائية الروعة والتشوية التي تميز بها الجروتسك، حيث الخروج من القانون الطبيعي للحياة البشرية إلى قانون كائنات أخرى، خلال توظيفها مما يثير

الدهشة والسخرية والمفارقة الكوميدية، ويحقق تقنية المشوه في الرائع، والرائع في المشوه التي تحدث عنها بريخت في مسرحه.

فالجروتسك قائم على ثنائيات ضدية، التي تمنحه القدرة على استيعاب أي موضوع يسعى المسرح لطرحه بشكل يحقق التناغم بين الشكل والمضمون.

10- **الارتجال:**

"شكل الارتجال إطارًا للممارسة الميتامسرحية في النص الدرامي، ومنها صيغة التأليف الجماعي المرتجل، والهدف من ذلك تجريب طرق جديدة في الكتابة، يساهم فيها الممثل ويدعمها المتفرج، وبهذا شكل النص المسرحي على أساس الارتجال دعامة للممارسة الميتامسرحية التجريبية"[58]

يقول (جمال ياقوت): "بدأت العمل بورشة خاصة للأطفال، لتدريبهم على الفنون الأدائية والممارسة المسرحية، وكل ما يتعلق بلغات خشبة المسرح، أما بخصوص الارتجال على النص، فقد قدمت المسرحية بأربع فرق عمل مختلفة، حيث يتناوب على الدور الواحد أربعة أطفال، عرضت عليهم فكرة المسرحية، التي قمت بكتابتها بالفعل، لكنني تركت لهم مساحات للارتجال كل بمفرده والارتجال الجماعي كذلك، فقد أضاف كل طفل لدوره، وقمت بتسجيل هذه الارتجالات المضافة في نسخة الإخراج، والتي تتغير من عرض لآخر، ومن فريق عمل لآخر، كما أن قسطًا كبيرًا من الحرية ترك للممثلين في أثناء التدريبات ليسهموا بإبداعاتهم التي تخضع للتدريب، والقابلة للاتساع والارتجال الجديد حسب تجاوب الجمهور"[59].

وبذلك يكون العرض المنبع الرئيس للنص لا العكس، حيث إن كان النص مكتوبًا من قبل المؤلف كما حدث مع (ياقوت)، فإنه يعدل في أثناء التدريبات، ولا يكون في شكله النهائي إلا بعد اكتمال الفرجة المسرحية، ومن الواضح بالطبع التأثير هنا بالتيارات المسرحية الغربية الحديثة والمعاصرة.

كما أن تقنية الارتجال كذلك تقنية أصلية في عروض الكوميديا الشعبية، بوصفها تقنية فنية تبعث على السخرية المضحكة، وتعمل على كسر الإيهام، وتؤكد إيحائية الحدث وتوريط المتفرج بالمشاركة في اللعبة المسرحية، وتضفي جوًا احتفاليًا شعبيًا، وبالنظر إلى الحوار المرتجل بين المهرج وجمهور الطفل قبل بدء العرض – ذلك المهرج بحركاته وإيماءاته الكاريكاتيرية، ومواقفه الحوارية المرتجلة، التي لا يوجد لها أي ذكر في النص المطبوع– نجد تحقق ذلك.

11– توظيف تقنيات عروض الكوميديا الشعبية:

استعان (ياقوت) بتقنيات الكوميديا الشعبية وأسلوبها في عرضه المعاصر، وزاوج بينها وبين تقنيات المسرح الغربي، مما جعل للعرض تأثيرًا شعبيًا فرجويًا خلال توظيف مسرح خيال الظل، (والأراجوز المربوط بعصا)[*] – عرائس العصا– واعتمد (ياقوت) في بنائه للمسرحية على المشاهد أو اللوحات التي تمزج الماضي والحاضر والحلم والواقع خلال أسلوب تراكمي للوحات المتعاقبة "فعروض الكوميدية الشعبية تعتمد في بنيتها على المشاهد أو اللوحات في أسلوب تراكمي"[61] وهي أحد تقنيات المسرح الملحمي أيضًا.

لم يكن استلهام (ياقوت) للتراث على مستوى المضمون فحسب، بل على مستوى الشكل أيضًا، وتعلق باستلهام شكل جمالي لخلق شكل مسرحي مبتكر يتميز بالمرونة والتفاعل في تضافره والتقنيات الغربية.

"فإذا كان الاستطراد قد عرف بوصفه مبدأً جماليًا في مختلف أشكال الكتابة العربية القديمة، وقد أتبع في أنواع الأدب المختلفة، وفي كتب اللغة والبلاغة والفقه

(*) تسمى مسرحية العرائس المتحركة المربوطة بعصا قديمًا بمسرحية الأراجوز المربوط بعصا، إذ كانت هذه المسرحية تعرض بالعرائس التي تحركها العصا، واستخدمت في عروض الكوميديا الشعبية، وتوظيف عرائس العصا في مسرح العرائس الآن، هو البديل العصري لعرائس الأراجوز المربوط بعصا قديمًا"[60]

والتاريخ ...، وهو ما يعتري المحور الذي يقوم عليه التصنيف من الأحداث والأغراض والكلام والهزل والجد .....، التي تأتي جميعها خلال عفو الخاطر وسريان السليقة، بلا روابط ولا شمول، بغية الإمتاع والإفادة، ولعله أيضًا ذاك الذي سمى عيبًا في التأليف العربي القديم، وهو التداخل في الأغراض والتراكيب والأحاديث، وإلقاء الكلام وتكريسه على بعضه البعض، ولعله سرد روايات متعددة، وربما متناقضة لحدث واحد، ولعله إيراد تحليلات وتأويلات كثيرة تعليقاً على ما غمض في إحدى جزئيات رواية ما"[62] فإن (ياقوت) قد جسده مسرحيًا بلغات خشبة المسرح، خلال تحويل الاستطراد من تقنية في الإنشاء الأدبي إلى تقنية ميتامسرحية.

طور (ياقوت) من شكل الصراع البسيط الخارجي الذي يميز عروض الكوميديا الشعبية، وأصبح صراعًا نفسيًا داخليًا، حيث أثر على خط سير الحكاية وبناء الأحداث، فهناك جانب واقعي وآخر لا واقعي متخيل.

واتخذ من القصة الاجتماعية البسيطة التي تقوم عليها عروض الكوميديا الشعبية مدخلًا للولوج إلى عالم الطفل بتفاصيله الكامنة، التي يغفل عنها الكبار، فأبحر ذهنيًا خالقًا حلقة ذهنية مبنية على القياس والتقويم والبحث عن الحلول في إطار اجتماعي بسيط في ظاهرة، ولكنه ينطوي على كم من الأمور المسكوت عنها المتعددة المستويات.

"تعتمد عروض الكوميديا الشعبية على الموسيقى الحية والغناء الجماعي والأداء الساخر الكاريكاتيري"[63]

كانت موسيقى العرض إما متداخلة ومتشابكة مع الحوار، بوصفها خلفية موسيقية، بهدف زيادة التأثير الشعوري لدى المتفرج في مشاهد: اختراق لوحة خيال الظل، وفي الحوار بين الجان والإنسان، والصراع بين الإيجابية والسلبية، وفي أثناء لعب حمادة عبر عوالمه والافتراضية/ الكمبيوتر.

أو قائمة بذاتها خلال بدايات الحكي في حكاية الجد أو حكاية عفير، والتي وظفت بها موسيقى مسجلة لموسيقى شهرزاد كورساكوف N. R. Korsakov الشهيرة، بوصفها علامة أيقونية سمعية بمجرد سماعها يستدعي العقل حكايات ألف ليلة وليلة، فينتقل المتلقي من واقعه ذهنيًا إلى واقع حمادة، مستغلًا في ذلك ربط الحكي بموسيقى ألف ليلة وليلة/ شهرزاد، وبين باقي حكايات الموروث الشعبي.

كما قامت موسيقى شهرزاد بالتفريق بين الصورة المرئية على خشبة المسرح/ مكان تمثيل حكاية حمادة أو حكاية عفير، ومكان جمهور الصالة والخشبة/ مكان المشاهدة، بوصفها تهيئة للمتفرج من أطفال الصالة والخشبة، ونقله من الواقع إلى الحلم والعكس.

"إن مسرح الحقيقة الذي تحدث عنه (ابن دانيال) في طيف الخيال، يستند على مبدأ كون الواقع أكبر من الخيال، وعليه فتشخيصه لا تكفيه الكلمة وحدها، بل ينبغي تتويجها بالفعل عبر آليات نقد الواقع".[64]

فإذا كان (ياقوت) قد اتخذ من توظيفه لخيال الظل بنية بريختية، خلال إيقاظ وعي المتفرج، وتحريضه بشكل غير مباشر من أجل التغيير، فإنه أقام متخيله الدرامي على آليات نقد الواقع، التي نجدها أيضًا في مسرح الحقيقة الذي تحدث عنه (ابن دانيال)، وهو ما حقق توازنًا عند (ياقوت) بين التقنيات الغربية والتراثية، هذا من جانب، ومن جانب آخر حققت تلك التقنيات الإيحاء للمتلقي بأن جعل الحدث يدور في مكانه الحقيقي خلال حكاية (عفير)، وإبراز الكثير من الشخصيات والأحداث غير الواقعية.

"لقد فتحت الممارسة الميتامسرحية آفاقًا جديدةً، جعلت من الصيغ التراثية صيغًا حداثيةً، وسمحت للمخرج/ المؤلف العربي بالاشتغال بنوع من الحرية على بنيات مختلفة ومتنوعة مع إمكانية خلق انسجام بينهما، بما يخدم جمالية العرض من جهة، وعلاقتها بواقعها من جهة أخرى"[65] وهو ما تجسد في العرض في تحول العرائس خيال الظل إلى بشر حقيقيين يكملون أحداث الشاشة على المسرح البشري، وذلك لإضفاء

حيوية على المشهد، فضلًا عن مضاعفة التمسرح، حيث أكد (ياقوت) بذلك مشاركة تلك العرائس للحدث الدرامي، فهي جزء لا يتجزأ من الحلم والواقع، وإن كانت على المستوى الدرامي لا توجد في الواقع، وإنما في حلم حمادة، وبذلك تحولت العروسة من عنصر من عناصر الفرجة إلى شخصيات حية متفاعلة مع الأحداث، خلال المزج بين أحداث الشاشة الظلية والمنصة، حيث التأكيد للمتفرج على أنها شخوص درامية داخل الحدث المسرحي مثلها مثل الممثل البشري.

سواء أكان (عفير) عروسة ظلية أم مجسدة بشريًا على خشبة المسرح، فهو امتداد نفسي لحمادة، ولعل صغر حجم عفير وكبر حجم حمادة بالنسبة له، يؤكد شعور حمادة بالضآلة والتقزم الداخلي، باعتبار عفيرًا امتدادًا نفسيًا ومعادلاً دراميًا له. **(انظر شكل رقم 9)**

فالعروسة تمكن المتلقي من العودة إلى داخل نفسه بل تمكنه من صنع صورته التي يتمناها، وتمكنه من السخرية منها أيضًا"[66]

ومن ثم فقد وظف (ياقوت) تقنيات عروض الكوميديا الشعبية ضمن شكل معاصر حداثي بدون تناقض أو تصادم بينهما" فمادام الواقع لا يقدم نفسه في صورة واحدة متجانسة، وإنما في صورة متعددة متناقضة، فإن استيعابها مسرحيًا، لا يمكن أن يتم إلا بوساطة الاستطراد المسرحي، الذى يتعين تهيء الشروط الفضائية لتشخيصه"[67].

ومن ثم فإن (ياقوت) باستخدامه المفرط للتقنيات المسرحية المختلفة والمتنوعة، خلال تضافر تقنيات المسرح الغربي والتقنيات الشعبية الموروثة في شكل معاصر حداثي يجمع بين الآصالة والمعاصرة، ينم عن وعيه بذاته بوصفه مخرجاً/ مؤلفاً خلال توظيفه للميتامسرح.

خـاتـمـة

تعرضت الدراسة لتسليط الضوء على تقنية الميتامسرح، وتوظيفها خلال المعالجة الفنية الحداثية للتراث في مسرح الطفل- خلال مسرحية (صياد العفاريت) للمخرج/ المؤلف (جمال ياقوت)- بخصائصها، لما تمتلكه من إمكانات فنية وإبداعية تحقق توصيل الرسالة المستهدفة. التي تكمن من تقديم قيم تربوية للطفل تشكل وعيه النقدي، وتعمل على تفكيك شفرات العرض، ومجاهل الرسالة لكشف الإيجابيات والسلبيات خلال لغات خشبة المسرح، بما يحقق انسجامًا بين التراث والحداثة.

وقد انتهت الدراسة إلى:

- إن الميتامسرح بمظهرها الحداثي الذي أفرزه الواقع المعاصر، يمكن من المزج بين عوالم متناقضة ومترامية الأزمان، وخلق عالم مغاير لها يحتوى على الإيجابيات في قالب إبداعي يرتكن للماضي ويشير إلى المستقبل، وهو ما يمكن من تقديم عرض مسرحي ملائم لجمهور الطفل يحقق المتعة والتعليم، حيث يتمتع الميتامسرح بالمرونة التي تربط بين الحلم والواقع، وتجعل من المتلقي الطفل عنصرًا فاعلًا من عناصر اللعبة المسرحية على مستوى الشكل والمضمون.
- اعتمد المسرحيون أغلبهن على آراء آبل، لأنه صبغ الميتامسرح بصبغة ذات بعد فلسفي وتعامل بلغات خشبة المسرح، حيث اعتبر العرض بمنزلة ميتالغة بالنسبة للنص، وقد استندت الدراسة على آراء آبل في تحليلها لـ صياد العفاريت خلال تلخيصه لخصائص الميتامسرح وماهيتها وطبقتها على المسرحية، وقد جاء الاختيار ملائمًا لما جسده (ياقوت) في عرضه، فضلًا عن ملاءمته للمزاوجة بين التراث والحداثة، بما يستقيم وعالم الطفل، ويحقق تغييره للأفضل.

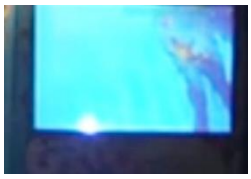
- وظف (ياقوت) الميتامسرح لهدم أسطورية الخرافة خلال خلق إبداعي جديد، لا على أساس المقارنة أو المقاربة بينها وبين ما قبلها، فلم يعتمد على أخذ القصة كما هي، وإنما أعاد صياغتها في رؤية جديدة، فقد جعلها بنية خاصة بذاتها خلال تمسرح مضاعف تهدف تقديم التراث الشعبي في إطار حداثي يتفق ومقتضيات العصر وثقافة الطفل المعاصر وسيكولوجية تلقيه، وقد جاء استلهام التراث لا على مستوى المضمون فحسب، بل على مستوى الشكل أيضًا، وتعلق باستلهام شكل جماعي لخلق مسرحي يتميز بالمرونة والتفاعل في تضافره والتقنيات الغربية.
- لم ينصب العرض من نفسه قاضياً يحكم على الأحداث ويصنفها، بل خلق حلقة ذهنية متصلة بين جمهور الصالة والخشبة والأحداث، مانحًا لكل منهم فرصة التقييم ومن ثم اتخاذ القرار في حالة من الفضح والمكاشفة، وذلك خلال الوعي بالتراث في إطار نقدي، خلال أدب المواجهة وجعل المتلقي طرفًا في الصراع خلال محاكاة ساخرة بين نص سابق وآخر لاحق في تشابك بين التراث والحداثة بشكل منسجم دون تصادم بينهما الذي يعتمد على ثنائية الهدم والبناء، والتأويل للقفز إلى المستقبل بفكر واع مستنير ومن ثم فقد وضع (ياقوت) مسرحيته وضع الإنتاجية وليس إعادة الإنتاج.
- استطاع (ياقوت) أن يحول شخوص التراث التي تكرس للاعتمادية والماورائيات والمصادفة إلى شخوص معاصرة موجودة داخل مجتمع الطفل، تبحث عن تطوير مهاراتها واكتساب طرق التفكير المنظم لتحقيق آمالها، متبعًا في ذلك تقنية المسرح داخل المسرح خلال ثنائية الحلم والواقع/ الوهم والحقيقة والمزاوجة بينهما خلال تمسرح مضاعف.
- خلق (ياقوت) توازنًا بين التراث والخيال الساخر عن طريق المحاكاة الساخرة التي اعتمدت عليها الميتامسرح، فأصبح التراث مجرد وعاء لطرح فكرة

الاتكالية والحث على العمل، وذلك خلال معارضة نص الحكاية الشعبية، وكذلك استلهام أشكال الفرجة الشعبية، وانصهارها والأشكال الغريبة في قالب ميتا مسرحي.

- وفي إطار النقد الممسرح الذي توظفه الميتامسرح، والذي يتم بأدوات مسرحية، وظف (ياقوت) الاستخدام المفرط للتقنيات المسرحية المختلفة، بهدف تعدد المسارات السردية، وتنوع وجهات النظر والتقنيات، ليمكن المتلقي من الإحاطة بالحقيقة/ الواقع من وجوهها المختلفة، وقد حول الاستطراد من تقنية في الإنشاء الأدبي إلى تقنية ميتامسرحية، مجسدة بلغات خشبة المسرح، فقد جعل أجزاء العمل المسرحي ومكوناته متعددة ومختلفة المستويات، وتعمل على تعدد مستويات الرؤية.

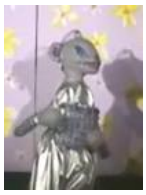
ملحق الصور

(شكل رقم 1)



(شكل رقم 2)

(شكل رقم 3)



(شكل رقم 4)

(شكل رقم 5)

(شكل رقم 6)

(شكل رقم 7)

(شكل رقم 8)

(شكل رقم 9)

قائمة المصادر والمراجع

1- جمال ياقوت، "صياد العفاريت، (مدرسة كريشن للفنون)، مكتبة الإسكندرية، يناير 2018.

2- حسن يوسفي، "الميتامسرح من الاستعارة إلى الخطاب" الشارقة، دار الثقافة والإعلام baya nealy oumv. Press 2013/5/19.

3- حسن يوسفي، المسرح في المرايا، ص 40

http://uemnet.free.fr/livers/youssofi.html

4- هاني مطاوع (د) "قراءة في ماهية الميتاتياتر وخصائصه"، مجلة الفن المعاصر، القاهرة، أكاديمية الفنون، مج1، ع2، شتاء 1986، ص 17.

5- انظر في: باتريس بافيس، "معجم المسرح" ت: ميشال. ف. خطار، مركز دراسات الوحدة العربية Kutub-pdf.book.com

6- Manfred Schmeling "Métathéâtre et Iutertexte lettres, Modremes. Paris, 1983.

7- حسن يوسفي، المسرح في المرآيا، سابق ذكره، ص 19.

8- Abel Lionel "Métathéâtre" A new view of Dramatic form 1963, Hill and Wang, New York, https//books.google.com.

انظر في: رضا غالب (د) "الميتاتياترو" القاهرة، أكاديمية الفنون، ع 42، 2006، ص 72، وانظر في: خوسيه مورينو أريناس "مسرح الميتاتياترو"، ت: خالد سالم، دار العين للنشر، 2019، ص 9، 10.

9- انظر في: حسن المنيعي، "التأصيل في المسرح العربي من خلال حركة النص"، فاس، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، 1994، ص 103، 104.

10- انظر في: حسن يوسفي، المسرح في المرآيا، سابق ذكره، ص 189.

11- فاروق خورشيد، الموروث الشعبي، القاهرة، دار الشروق، 1994، ص 12، 13.

12- نهاد صليحة (د)، "المسرح بين الفن والفكر"، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1985، ص 132.

13- محمد عابد الجابري، "إشكاليات الفكر العربي المعاصر"، بيروت، مركز دراسات الوحدة العربية، 2000، ص 22.

14- مقتبس في: نبيلة إبراهيم (د)، "إشكالية التعبير في الأدب الشعبي"، القاهرة، دار غريب، د/ت، ص 120.

15- A- Galland, "Les Milles Nuit et une Nuits" contes Arabes Traduits en français pa (M Galland) Nouvelle Edition Corrigée Tome (7) A paris, chez Le dentu, a Libraire, quai des Augustins N3i˚, 1832, Internet Archive contributor: New York Public Library.

وانظر في: شريف الجيار، "أثر ألف ليلة في السرد العربي المعاصر"

https// almalnews.com 9/8/2010

16- انظر في: عبد الحميد يونس (د)، "معجم الفوكلور"، القاهرة، مكتبة لبنان 1983، ص 46، 47.

17- رأفت الدويري، "المسرح العربي ما بين التراث والحداثة"، مجلة فصول ج2، مج14، ع1، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1995، ص 89، 90.

18- صبري حافظ، "التناص وإشاريات العمل الأدبي"، عيون المقالات، دار قرطبة، الدار البيضاء، ع2، 1986، ص 81.

19- انظر في: شربل داغر، "التناص سبيلًا إلى دراسة النص الشعري وغيره"، مجلة فصول ع1، مج 16، صيف 1996، ص 130، 131.

20- Margret Sironval: Ecritures eu ropéennes de conte d'Aladdint de la lamp meuvilleuse 2/2005 Le coute orieual la lettre revue.org

21- مقتبس في: بون لينارد، ماري لوكهارست "المرجع في فن الدراما" ت: محمد رفعت يونس، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة ع 1004، 2006، ص 37.

22- انظر في: ماريا دل كارمن بوبيس، "سيميولوجيا العمل الدرامي"، ت: خالد سالم، القاهرة، المهرجان التجريبي، ع13، 2003، ص 408.

23- نفسه، ص 409.

24- اسم بوسي "قاموس المعاني" https://www.almaany.com

25- اسم عفير "معلومة ثقافية" .https://www.thaqfa meaning

26- آن أوبر سفيلد، "مدرسة المتفرج"، ت: حمادة إبراهيم، سهير الجمل، نورا أمين، القاهرة، أكاديمية الفنون 1996، ص 109

27- كرستوفر إينز، "المسرح الطليعي "ت: سامح فكري، القاهرة، المهرجان التجريبي، 1996، ص 8، 9.

28- Abel Lionel, P. 224. سابق ذكره

29- هاني مطاوع (د)، سابق ذكره، ص 19، 20.

30- نفسه.

31- Abel Lionel, P. 65. سابق ذكره

32- خورسيه مورينو أريناس، سابق ذكره، ص 15.

33- مقتبس في: رشا ناصر العليّ، "الأنساق الثقافية في مسرح سعد الله ونوس"، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، 2008، ص 40، وانظر في: محمد حسونة، "بيراندللو"، القاهرة، دار المعارف، د/ت ص 26.

34- حسن يوسفي، سابق ذكره، ص 38.

35- Abel Lionel, P. 60. سابق ذكره

36- مقتبس في: بيرند زوخر، "سحرة المسرح"، ت: حامد أحمد غانم، صلاح نصر الأكشر، القاهرة، أكاديمية الفنون، 1994، ص 163.

37- حسن يوسفي، سابق ذكره، ص 46.

38- Abel Lionel, P. 164. سابق ذكره

39- Roger Guiche, merre- La Tragi-coméde P.U.F, 1981, P. 10.

40- جمال (ياقوت) "نص المخرج" غير منشور، ص 8، 9.

41- Roger Guiche, P. 11 سابق ذكره

42- Rose Margaret, "parady", ancient modern and post modern Cambridge University Press, 1995, P. 22.

43- نفسه.

44- Linda Huteheon- Ironie a satire a parodie, une approche pragmatique de l'Lronie, poétiqué, Avirl, 1981, P. 194, 195.

45- Abel Lionel, P. 69. سابق ذكره

46- نفسه، ص 70.

47- حسن يوسفي، سابق ذكره، ص 65.

48- هاني مطاوع، سابق ذكره، ص 19.

49- Abel Lionel, P. 42. سابق ذكره

50- نفسه، ص 60، وانظر في: هاني مطاوع، سابق ذكره، ص 20.

51- ماري إلياس، حنان قصاب، "المعجم المسرحي"، بيروت، مكتبة لبنان، د/ت، ص 251.

52- محمد عناني (د)، "المصطلحات الأدبية الحديثة"، القاهرة، لونجمان، 2003، ص 172.

53- سعد الله ونوس، مقتبس في: ماري إلياس "قراءة في مسرحية الأيام المخمورة"، مجلة الكرمل، ع 55، صيف 1997، ص 60، 61.

54- حمادة إبراهيم، "معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية"، القاهرة، دار المعارف، 1985، ص 156.

55- أبو الحسن سلام (د)، "مسرح الطفل"، الإسكندرية، دار الوفاء لدينا الطباعة والنشر، 2004، ص 48، 49.

56- حمادة إبراهيم، سابق ذكره، ص 155.

57- أبو الحسن سلام (د)، سابق ذكره، ص 12، 13.

58- حسن المنيعي، "المسرح والارتجال"، عيون المقالات، دار قرطبة، الدار البيضاء، 1992، ص 6، 7.

59- جمال ياقوت "صياد العفاريت" الوطن.

m.elwatan news.com

60- الفنون الشعبية "مسرح عرائس العصا/ الأراجوز

Chino Radio Inter atioatio Arabic.Cri.cn.

61- انظر في: على الراعي (د) "فنون الكوميديا من خيال الظل إلى نجيب الريحاني"، القاهرة، كتاب الهلال، ع 248، 1971، ص 49.

62- عز الدين المدني، "ديوان الزنج" الدار التونسية للنشر، 1973، ص 14، 15.

63- انظر في: على الراعي (د)، "الكوميديا المرتجلة في المسرح المصري"، القاهرة، دار الهلال، 1968، ص 39.

64- عبد الحميد يونس (د)، "خيال الظل مسرح قبل المسارح الحديثة"، الكويت، كتاب العربي، يناير 1998، ص 53.

65- حسن يوسفي، سابق ذكره، ص 246.

66- أحمد حلاوة (د)، "الإشكالية الجمالية بين التمثيل البشري والدمية"، القاهرة، مجلة كلية الآداب، جامعة حلوان، ع 18، يوليو 2005، ص 1161.

67- عبد الكريم برشيد، "عن الكتابة وسلطة اللعب والحكي"، الدار البيضاء، منشورات دار الأطفال، 1987، ص 11، 12.