

## التعبيرية وتأثيراتها فى طرح القضايا الموجهة فى مسرح الطفل خلال تقنيات المسرح الشامل - رحلة نور نموذجاً -

د. راندا حلمى السعيد

مدرس علوم المسرح - قسم العلوم الأساسية

كلية رياض الأطفال - جامعة دمنهور

### مقدمة البحث :

تعد العروض المسرحية المقدمة للطفل ، أو التى تخدم قضايا تمس تلك الفئة ، الملولة صعبة الإرضاء بمراحلها المختلفة ، من العروض بالغة الأهمية ، التى تتطلب من القائمين عليها ، البحث والتجديد والتطوير والتنوع ، ليواكبوا انطلاق الخيال وتنميته لتلك الفئة ، فى محاولات جادة لمحاكاة مفردات عالم الطفل الملئ بالمتناقضات والتداعيات ، والإعلاء من شأن الخيال ، ذلك العالم الذى تتوالى صورته وألوانه ، بصورة أقرب ما تكون لعالم الأحلام ، وهو ما جسده كثير من الاتجاهات المسرحية الحديثة والمعاصرة ، انطلاقاً من ( ألفريد جارى ) ، ونظريته الباتا فريك ، أو علم الحلول الخيالية ، وكذلك السريالية والتعبيرية على أن يراعى تقديم القيم الإيجابية والتربوية والاجتماعية والتنقيفية ... فى عملية التعبير عن مفردات هذا العالم ، وتجسيدها خلال عرض مسرحى موجه للطفل ، يجمع بين فنون سمعية وبصرية .

وقد وقع اختيار الدراسة على مسرحية ( رحلة نور ) للمخرج المؤلف ( جمال ياقوت )، التى اهتم فيها بإعلاء فن العرض المسرحى على فن النص الأدبى ، وهو ما توجه إليه مخرجو المسرح المعاصر بصفة عامة ، انطلاقاً من التغيير الذى بدأه ( ألفريد جارى ) فى مسرحه ، حيث الجمع بين فنون متنوعة سمعية وبصرية فى عرض مسرحى واحد ، وكذلك دعوة ( فاجنر ) لاجتماع الفنون معا وشموليتها .

### أهمية البحث :

تكمن أهمية البحث فى ضرورة مواعاة العروض المسرحية الموجهة للطفل ، مع حالة انطلاق الخيال للطفل فى مفرداتها ومكوناتها شكلاً وموضوعاً ، خلال طرقها لونا جديداً من ألون الأساليب الموظفة ، لخدمة موضوعات تستهدف الطفل . كما تتناول أهمية الانتباه لخطورة الكلمة والحركة والإشارة ، الموظفة فى تلك العروض المقدمة للطفل ، إيماناً بمدى قوة تأثيرها فى عملية التنشئة الاجتماعية والتربوية للطفل .

**إشكالية البحث :**

تمكن إشكالية هذا البحث فى كيفية توظيف الأسس الفكرية للمسرح التعبيرى وتقنياته ، لخدمة قضايا تمس الطفل ، فى تضافرها مع تقنيات المسرح الشامل ، لتحقيق الرؤية التعبيرية فى مسرح الطفل، فى جو من الخفة والكوميديا الساخرة ، مع مراعاة عدم إغفال دور مخرجى المسرح الموجه للطفل فى غرس القيم التربوية والاجتماعية والتثقيفية ... ، لتحقيق أهداف مسرح الطفل .

ويرتكز البحث على عدد من التساؤلات فى محاولة للإجابة عنها :

- ما مدى ملائمة الأسلوب التعبيرى فى طرح مضامين تخدم قضايا تمس الطفل ؟
- هل يمكن توظيف تقنيات المسرح الشامل لتحقيق رؤية تعبيرية ؟
- هل تعد تقنيات المسرح الشامل أكثر ملائمة فى عروض مسرح الطفل ؟
- هل يستطيع المخرج فى المسرح الموجه للطفل ، أن يقدم الفرجة والإبهار، جنباً إلى جنب مع مراعاة القيم التربوية والاجتماعية ؟
- ما مدى خطورة الألفاظ والحركات الفاجعة على المتلقى الطفل ؟
- إلى أى مدى تأثر المخرج فى عرضه بتقنيات الكوميديا الشعبية الموروثة ؟

**منهج البحث :**

يستخدم البحث المنهج الوصفى التحليلى لملائمته لموضوع الدراسة .

**تقنيات النص والعرض فى مسرحية ( رحلة نور ) (١) :**

اتبع المخرج ( جمال ياقوت ) أحد الأساليب الفنية الحديثة فى رؤيته للنص والعرض ، وهو الأسلوب التعبيرى ، ذلك الأسلوب الذى كان له تأثيراً واضحاً على طبيعة العرض المسرحى المعاصر بشكل عام ، كما أنه يقترب فى اعتماده على عالم الحلم والخيال المتحرر من أحلام الطفولة ، وما فيها من خيال جامح ، وفى سبيل تحقيق رؤيته التعبيرية ، وظف تقنيات المسرح الشامل .

تقول ( نهاد صليحة ) " ربما كانت التعبيرية أكثر المذاهب الفنية الحديثة تأثيراً فى بلورة المسرح العربى المعاصر فى أشكاله وأساليبه التجريبية المعروفة ، فبالرغم من أن التعبيرية بوصفها حركة محددة المعالم ، قد ازدهرت فى ألمانيا فى الفترة ١٩١٠ - ١٩٢٥ ، إلا أن المبادئ والأساليب الفنية ، التى نادى بها التعبيريون ، قد استمرت وامتد تأثيرها خارج ألمانيا " (٢)

**فكرة المسرحية :**

ارتكن ( ياقوت ) فى مسرحيته إلى مشكلة تؤرق الطفل داخل أسرته ، وهى الخلافات الزوجية ، وحالة الاغتراب داخل الأسرة ، التى يعانى منها الطفل ، وحالة الفصام ما بين الواقع والمأمول ، الأمر الذى أفرز مسرحية - رحلة نور - تجوب عوالم افتراضية ، متقلدة مراهقتها وسيلة لخوض التجربة بعشوائيتها وتداعياتها وتخطباتها ، هرباً من واقعها المؤلم ، متخذاً من رحلتها صفة على وجه السلوكيات السلبية ، التى يرتكبها الآباء فى حق الأبناء فى غفلة منهم عن مدى تأثيراتها على أبنائهم فى عملية التنشئة الاجتماعية .

إذ يقول ( ياقوت ) " يناقش العرض أثر الخلافات الزوجية على الحالة النفسية للأطفال، خلال حكاية زوجين يدور بينهما الشجار بشكل مستمر فى حضور طفلتهما الوحيدة ( نور )، مما يؤدى إلى إرهاب نفسى للطفلة ، يتزايد هذا الإرهاب حتى يصل ذروته ، فتفقد نور وعيها ويغشى عليها ، وتدخل فى غيبوبة طويلة ، وفى غيبوبتها تبدأ رحلتها فى عالم اللاوعى ، وهذا العرض به رسالة للكبار ، ورسالة للأطفال ، والعرض مناسب لكل أفراد الأسرة " (٣) .

أكد ( ياقوت ) من تفاصيل رحلة نور ، أنه يقدم رسالة موجهة لكل أفراد الأسرة ، ومن بينهم الطفل على مسرح الطفل ، انطلاقاً من مشاركة الأطفال للكبار التمثيل فى العرض، فضلاً عن أن الشخصية المحورية هى طفلة فى بداية سن المراهقة، وهى مرحلة غنية بالتناقضات والارتكان للخيال والعوالم الافتراضية .

وتتفق الدراسة فى أهمية الرسالة ، التى تضمنها فكرة العرض ، إلا أنها تختلف معها فى طريقة الطرح ومفرداته المكونة لها ، التى لا تستقيم على مستوى المضمون بالنسبة للطفل، خاصة أن متقلية من جمهور الأطفال، تتوعت فئاتهم العمرية ، وتباينت درجة استيعابهم، الأمر الذى يؤشر إلى خطر دامس، يحققه أفق التوقعات لعملية التلقى لدى جمهوره من الأطفال، وهو ما سوف تتعرض اليه الدراسة لاحقاً فى أكثر من موضع بشئ من التفصيل ( انظر الشكل ١ ) .

وتزداد وعورة مخاطر الأثر الناجم لعرض ( رحلة نور ) فى مدى التشويق والإبهار على مستوى الشكل ، الذى يتماس تماماً مع وجدان الطفل فى مراحل المختلفة ، وما لهذه التقنيات من مقدرة على جذب انتباه الطفل وإدراكه كافة التفاصيل المقدمة أمامه ، فضلاً عن اختزانه كافة التفاصيل اللفظية والحركية والسلوكية فى ذاكرته ، التى تصل حد الاكتساب ، ودلالة ذلك أن المخرج قدم تلك المضامين بأساليب تثير الضحك والسعادة لدى المتلقى الطفل ، بالرغم من

أنه يقدم سلوكاً شاذاً وألفاظاً وحركات تصل إلى حد الابتزال أحياناً ، وهنا أحدث عوارا فى عملية التنشئة الاجتماعية والتربوية ، مبنية على الترغيب فيما يجب الترهيب منه ، ومن ثم فكان على المخرج أن يقدم عرضه للأباء ، وليس لكل أفراد الأسرة ، أو أن يقدم السلبيات السلوكية بصورة مسكوت عنها فى طيات الفرجة ، يعيها عقل الآباء ، ويغفلها الأبناء كى لا يتأثرون بها ، فضلا عن أن تقديمه للأباء بهذا الابتذال ، يتنافى ورسالة المسرح عامة .

### سمات المذهب التعبيرى وتأثيراتها على تقنيات النص والعرض :

#### المذهب التعبيرى :

" التعبيرية مذهب يرفض مبدأ المحاكاة الأرسطية ، ويحل محلها مبدأ التعبير عن مشاعر الفنان فى تناقضاتها وصراعاتها ، ويتخذ من هذه الرؤى الذاتية ، والحالات النفسية موضوعاً مشروعاً للإبداع الفنى ، وقد لجأ التعبيريون إلى تشويه الواقع عن طريق التبسيط والمبالغة والتفتيت ، وخط الواقع دائماً بالحلم والرمز ، واستخدام نبذة انفعالية عالية ، بحيث تتحول أى رؤية موضوعية إلى رؤية بالغة الذاتية ، بالغة الغرابة ، وفى أحيانا كثرة بالغة القبح " (٤) .

" وهذا المذهب كما يوحي اسمه محاولة لاكتشاف طريقة للتعبير، عما يعتقد الكاتب المسرحى أنه يشكل الحقيقة الباطنة فى مسرحه ، وهو طريقة أكثر تأثيراً ، فهو من جهة يشكل احتجاجاً لما فى الرومانسية من أباطيل عاطفية ، ومن جهة أخرى يشكل احتجاجاً على الواقعية، التى تكتفى بالتصوير الدقيق للأمور الظاهرية فى الحياة وتضيع الحقائق السيكولوجية الباطنة (٥) .

" إن المفارقة الكبرى التى يلمسها الدارس للمذهب التعبيرى، هى أن التعبيرين رغماً عن ذاتيتهم المفرطة ، وإيمانهم بأن الرؤية الذاتية هى الحقيقة الوحيدة الصادقة ، كان لديهم وعى اجتماعى عميق ، يقترب من الثورة فى كثير من الأحيان " (٦)

" ورغماً عن أن المذهب التعبيرى قد ازدهر ما بين ١٩١٠ - ١٩٢٥ ، ووصفه النقاد بأنه انعكاس طبيعى للهزة الروحية الاجتماعية العميقة ، التى سببتها أحداث الحرب العالمية الأولى ، والثورة التى تبعتها فى ألمانيا ، فقد كانت للتعبيرية فى المسرح بدايات سبقت تلك الأحداث، كان أهمها بعض أعمال الكاتب ( سترندبرج ) خاصة فى مسرحية (الطريق إلى دمشق) ، التى ظهرت فيها للمرة الأولى الملامح الأساسية التى ميزت الدراما التعبيرية، قبل ظهورها بوصفها حركة درامية محددة المعالم ، وبعد ذلك قدم (سترندبرج) مسرحية (الحلم ) ١٩٠٢ ، فكان لها تأثيراً كبيراً فى بلورة التعبيرية فى المسرح " (٧)

التقى التيار الذى بدأه ( سترندبرج ) فى المسرح ، بتيار دراما النقد الاجتماعى، والسخرية اللاذعة من القيم البرجوازية ، الذى ازدهر فى ألمانيا فى الفترة السابقة لنشأة التعبيرية ، من التقاء هذين التيارين نشأت الدراما التعبيرية ، تتادى بسيادة الروح على المادة ، وبأن الفرد ليس نتاجا وعبدا لظروف وقوى اجتماعية ومادية وتاريخية ، لا يستطيع التحكم فيها ، وإنما هو نفسه عنصر خلاق محرك ، يمكنه تغيير العالم وفق رؤيته " (٨)

" تميزت الدراما التعبيرية بالذاتية المفرطة ، وروح البحث وسط فوضى القيم ، والعقائد عن الخلاص والبعث الروحي ، وذلك فى مرحلتها الأولى ، قبل وقوع الحرب العالمية الأولى، ويعتبر ( أوسكار كوكوشكا ، وارنست بارلاخ ، وفرانزويرفل ، رينهارد سورج ) ، من أبرز كتابها فى مرحلتها الأولى ، وبعد الحرب أدت الفوضى العارمة إلى ارتفاع صيحة تدعو إلى التصالح بين البشر ، وإلى قيم اجتماعية جديدة تقوم على المحبة ، وهكذا انغمس المسرح التعبيري فى القضايا الاجتماعية وركز على الصراع بين الفرد والمجتمع ، ومحاولة الفرد إيصال رسالته إلى المجتمع ، إلا أن الأساليب الفنية لم تختلف فى المرحلتين " (٩)

#### تأثيرات التعبيرية على تقنيات النص والعرض :

أولاً : " اشتمال المسرحية التعبيرية على شخصية رئيسة واحدة ، تعاني أزمة روحية ، أو ذهنية أو نفسية، على أن نرى البيئة والناس فى المسرحية ، خلال نظرة تلك الشخصية الرئيسية إليها ، ويترجمها المؤلف ، ويعبر عنها بوسائل مسرحية رمزية ، ويستعين المؤلف بعلم النفس فى أحيان كثيرة ، ليبيلور مأساة الشخصية الداخلية " (١٠)

" فنجد توحد الكاتب مع الشخصية المحورية فى العمل، هذه الشخصية هى الغريب ، الذى يعاني خلال رحلته كل أنواع العذاب النفسى ، ليصل إلى خلاصه الروحي، أما الشخصيات الأخرى، فهى مجرد تجسيد لصراعات البطل النفسية ، وليس لها وجود منفرد محدد، وهذا ما جسده ( سترندبرج ) فى مسرحيته ( الطريق إلى دمشق ) " (١١)

" والبطل التعبيري شخصية تضطهدها القوى المادية ، التى تحيط بها ، فهو يعاني معاناة روحية من ضغط الآلة أو المجتمع أو سلطة الأب ، إنه يمثل ذلك التمرد التأثر على عالم الآباء ، الذين يرمزون إلى كل أنواع السلطات الاجتماعية المادية " (١٢)

" هذه الشخصية تنقسم وتنشظى، حسب الحالات والمواقف والانفعالات التى تمر خلالها، فهى مرة تتكلم مع الآخرين، ومرة تذهب لمناجاة نفسها ، وكل ذلك دفاعاً من الذات ، التى دمرها المحيط الاجتماعى فى مفاهيمه المتردية " (١٣)

" فالتعبيريون اهتموا بالقضايا الاجتماعية والصراع بين الفرد والمجتمع ممثلاً في الأسرة ، فنجد (كوكوشكا) الذى ركز فى مسرحياته على الصراع بين الرجل والمرأة وكذلك ( سورج ) الذى ركز على الصراع بين الفرد والمجتمع ممثلاً فى الأسرة خاصة الأب ، ذلك الصراع الذى أصبح فى المرحلة التالية من التعبيرية ملمحاً أساسياً من ملامحها " (١٤)

وعرض ( رحلة نور ) يتمحور حول شخصية ( نور ) الفتاة التى تعاني أزمة اضطهاد لطفولتها من أبويها ، وخلافاتها الزوجية المستمرة ، دون مراعاة لنفسيتها ومشاعرها بوصفها طفلة ، تحتاج حنانها واهتمامها ، الأمر الذى يوقع ( نور ) فى حالة من الحيرة ، والتخبط ما بين حبها العزيزى لأبويها ، ورفضها لطريقتيها فى شكل التعامل . وهنا تبدأ فى البحث عن حل ، ولا تجد سوى الهروب من واقعها المرير ، فتهرب فى بداية الأمر إلى عوالمها الذاتية ، تتوحد معها عبر الآلة ، خلال جهاز التليفون المحمول ، تداعب خلجات نفسها المنبوحة بأنياب الخلافات ، صور لعبة الزومبى ، الذى يغرس أنيابه الوهمية فى أشلاء التفاصيل ، كأنما تحدث بتلك اللعبة ، حالة من تفرغ الكبت ، الذى تركز فى ذاتها محدثاً لها إجهاداً نفسياً ذلك الإجهاد خلع على من حولها صوراً لها دلالاتها الخاصة بها ، مما ترتب عليه انتقال متلقى العرض إلى بؤرة الحدث المتمركزة فى ذات نور ، يرون بعينها ويسمعون بأذنيها ، ويتلمسون حرارة الأزمة ، التى تعيشها . وقد فرضت ذاتاوية الحدث ، انتقاء المخرج دلالات رمزية ، تتناسب والعوالم الافتراضية، التى خلقتها ( نور ) باعتبارها نتيجة ورد فعل ، لما تتعرض له من أحداث ، فالأب والأم غلب على تفاصيل سلوكهما ، حركات ترمز لحقيقة السلوك الشاذ، خلال الأساليب الأدائية للشخصية المسرحية .

ويتناول المخرج رحلة نور مستعينا بعلم النفس فى تفسيره للشخصية ، وتجسيده لمعاناتها، حيث دارت الأحداث خلال اللاوعى وعالم الحلم ، الذى جنحت إليه نور، بدخولها فى غيبوبة، هاربة من واقعها المرفوض إلى عوالم افتراضية ، نسجت شخصيتها ومكوناتها ممن حولها فى واقعها ، لكن بمنظورها الخاص ورؤيتها ، التى عبرت عنها خلال رحلتها فى عقلها الباطن .

" ويعتبر ( يونسكو ) الحلم حدث درامى أساسى ، وذلك فى نظر المشتغل بالمسرح ، بل يرى أن الحلم هو الدراما نفسها ، إذ يجد المرء فيه نفسه دائماً فى موقف ما، إذ يقول الحقيقة فى أحلامنا وفى المخيلة " (١٥)

وتقول ( آن أوبر سفيلد ) " يقوم الحلم بشكل ما بتحقيق رغبات النائم " (١٦) فنور فى رحلتها واجهت كل ألوان العذاب والمعاناة ، وهى فى حقيقتها انعكاس العقل الباطن لمعاناتها فى

واقعتها بكل تفاصيله ، ومن أبرز أساليب المعاناة تجسيد شخوص لعبة الزومبي ، تلك اللعبة التى لجأت إليها ( نور ) كثيراً فى واقعها تطالع وحشيتها ، وتتقبلها بحالة من الانسجام ، بوصفها نوع من أنواع تفرغ الكبت ، والثورة الذاتيه ،وقلة الحيلة فى التعبير ، فتتجسد لها وحوش الزومبي فى عالمها الافتراضى متخذه من نور فريسة لها ، تسعى للفتك بها ، وهنا انقلبت وسيلتها للخلاص للون من ألوان الجلد العقابى لها ، وهو مبرر منطقى من المخرج ، ليستكمل الرحلة ، ويعمق المعاناة . و يتحول الأمر لدى نور إلى حالة من التمرد الكامن ، الذى ينتظر مفجراً له ، فيأتى عالم اللصوص، و هو فى حد ذاته فكر رمزى للقوى المادية فى المجتمع ، فالسرقة و النصب و الاحتيال ، هى انعكاس للعقل الباطن لها ، فقد سرق منها و نصب عليها من أبويها فى طفولتها و أرقا سعادتها ، فهما رمز لـ ( حنجل ) زعيم العصابة ، و ( حنجل ) رمز لهما.

و عملية انتماء ( حنجل ) للعالم الافتراضى ، أتاحت لنور فرصة للتمرد و الرفض قولاً و فعلاً، كما أن ( حنجل ) لا يمتلك الهالة الغريزية ، التى يمتلكها الأبوين . و تبدأ نور رحلة التحريض والرفض والتمرد ، بحثاً عن الخلاص الذاتى لها ، ولأمثالها فى عالم الطفولة المعذبة ، بفعل من افترض بهم الحماية .

ويغلب على سلوك نور حالة من التشظى والانقسام ، فتارة تتواصل وترفض وتتمرد ، وتارة تنزوى وتتفوق ، دون وجود تراتبية منطقية للسلوكيات المتباينة .

**ثانياً :** " تتألف المسرحية التعبيرية عادة من عدد كبير من المشاهد أو اللوحات أو المناظر "(١٧) ، " فقد صور ( سورج ) فى مسرحية ( الشحاذ ) ١٩١٢ ، الصراع بين البطل، وبين العالم الواقعى فى مجموعة من التابلوهات المتتالية ، التى تصور مشاهد من الحياة اليومية ، التى تعج بالأنماط، التى لا يقدمها بصورة واقعية " (١٨)

" كما نجد الاستغناء عن الحكبة التقليدية ، و تفنيت الحدث إلى مشاهد منفصلة متتالية ، تعبر عن مراحل تطور الشخصية المحورية ، التى هى وجدان المؤلف فى رحلتها الشاقة ، نحو هدف روحى سام "(١٩)

و لكى يستقيم الأمر ، عبر رحلة العقل الباطن فى خلجات اللاوعى لدى نور ، اتخذ ( ياقوت ) أسلوب اللوحات و المشاهد المتعاقبة ، و الحكبة فيها لا تخضع لمعايير أرسطية من سبب و نتيجة للفعل الدرامى وما إلى ذلك ، حيث اعتمد المؤلف فى بنائه الدرامى على الأسلوب التراكمى فى لوحات متعاقبة ، لا يربطها سبب منطقى على مستوى تعاقب الحدث،

وإنما ربط بينها حالة التشابك ، والتراكم للأزمة التي تمر بها نور ، خلال رحلتها عبر عالم الأحلام .

ف نجد ( ياقوت ) يرصد لنا لوحاته، واضعاً لكل منها مسمى في نصه، مطلقاً عليها مسميات تتناسب مع ما يقدم خلالها، محولاً إياها إلى ومضات تضئ نوراً مزعجاً صادماً، وسرعان ما ينزوي تاركاً أثره السيئ في عقل المنفرج و وجدانه . و منها ( حلم اليقظة ، علاقات زوجية ، تكسير التليفون ، الكابوس ، اجتماع العصابة ، اختطاف نور ، البحث عن الخلاص ، الروبانيكيا ، الندم ، إعدام نور) وقراءة دلالية عاجلة لتلك المسميات، لوجدنا عدداً من كلمات الجلد الذاتى ، التي هى فى حقيقتها صرخة مدوية ، واستغاثة واعية صادرة من لواعى نور فى أثناء رحلتها ، بحثاً عن الخلاص ، وقد ربط خيوطه المتشابكة بفواصل غنائية ، تعمق الحدث وتعبّر عنه .

**ثالثاً :** " المشهد الأول غالباً ما يكون من مشاهد الحياة ، وذلك لتيسير الدخول إلى الموضوع " (٢٠)

" و قد ركز ( كوكوشكا ) فى مسرحياته على الصراع بين الرجل والمرأة ، متخذاً من مراحل هذا الصراع القاسى ، وسيلة لتصوير فكرة تحقيق الخلاص ، والتطهر عن طريق الألم والعذاب". (٢١)

انطلق ( ياقوت ) بمتلقيه عبر حدث واقعى من أحداث الحياة اليومية، التي يعيشها كل فرد منهم، واصفاً تفاصيله الزمانية والمكانية ، بطريقة تصل حد الواقعية، طارفاً خلالها الخلافات و العذابات ، التي يرتكبها شقى الأزمة الأم والأب ، وخلال تلك الخلافات الواقعية ، تتقلد نور زورق الأحلام ، هاربة به من معاناتها ، لتبحر فى أعماق اللاوعى ، باحثة عن الخلاص ، مارة بمراحل من الصراع القاسى فتصطدم فى مفردات لاوعيتها بأزمات هى الأصعب من أزمات واقعها ، فتقف فى مواجهة ذاتها ، متخذة قراراً بأن واقعها المرير الذى فرت منه ، هو فى حقيقته مأمولها الذى تبحث عنه.

**رابعاً :** " تهدف التعبيرية إلى تصوير دخيلة النفس ، وتجسم تجارب العقل الباطن ، فليس المهم تصوير المظاهر الخارجية المحتملة الوقوع ، فهى تجسد جوهر الأشياء ، دون إظهار خارجها، فهى لا تعترف بأن هناك تشابهاً بين الظاهر و الباطن " (٢٢)



" فالحدث يبدو كالحلم ، وينتفى منه قانون السببية والمنطق ، والشخصيات تنقسم وتزودج وتتكرر وتتعدد ، ويذوب بعضها فى بعض ، والأحداث التى تجرى تكتسب معناها فى علاقتها بخلفية لا واقعية ، خلال تقديم المشهد على مستويين أحدهما واقعى والآخر روحى " (٢٣)

" ففى مسرحية ( الحلم ) لـ ( سترندبرج ) خلط الواقع بعالم ما فوق الطبيعة ، واستعاض عن الحدث التقليدى بمشاهد تكاد تكون مستقلة ، لا ترتبط إلا فى وجدان الشخصية المحورية، مشاهد تمتزج فيها الواقعية بالرمز والحلم واللامعقول " (٢٤)

" هذا الاتجاه اللاعقلانى فى التعبيرية يعد الابن الشرعى للمذهب السريالى الأم ، وفى ذلك ثورة على منطق الحياة والعقل ، فهو لا يخضع لقواعد الفن التقليدية ، ويعتقد بأن الحياة فى جوهرها شئ لا معقول" (٢٥) " فالسريالية قدمت عالم الحلم واللاوعى ، باعتباره ركيزة أساسية فى فهم حقيقة النفس البشرية ، وأكدت أن النفس حياة كائنة ثرية مليئة بالأضداد " (٢٦)

و قد تأثرت السريالية بأفكار ( جارى ) أول من بشر بهذا الاتجاه اللاعقلانى فى فلسفته الباتافزيك، التى تعلى من شأن الخيال ، حيث الواقع قاصر عن اكتشاف الحقيقة الكاملة .

" فإن كل ما يفرض سطوته وتأثيره على الخيال ، هو فحسب ما يكتسب صفة الواقع ، والواقع الخارجى ما هو إلا إسقاط نفسى للشخصيات ، حيث يسعى ( جارى ) لإنشاء عالم بديل ، يستشف فيه مناطق وعى جديدة لتفسير الواقع ، عالم لا يخضع إلا لسلطة الخيال ، الذى يصل حد اللامعقول". (٢٧)

وفى رحلة نور يكمن عمق الحدث فى لا واقعيته ولا منطقيته ولا تراتبيته ، فحالة النداعيات ، هى التى مكنت المتلقى من خوض تجربة تجمع ما بين الواقع والخيال النابع من الذات المعذبة، الباحثة عن الخلاص .

فالرحلة هى تجربة إنسانية بكل ما تحمله من تفاصيل ، فرض رمزيته الواقع المعيش ، وأعيد تشكيلها بطريقة لا واقعية ، لا يتشابه بها الظاهر مع الباطن ، فعلى سبيل المثال : يظهر النبات فى عالم نور الافتراضى بشكل مغاير لطبيعته ، فيتحرك ويتحول لحائط دفاعى يصد عنها هجوم الزومبى ، ويقذف كائنات الزومبى بكرات متنوعة ، ليبعدها عن نور ، فيحدث نشوة لدى نور ظناً منها أنها فى أمان وإذا بحقيقة الأمر يخفق النبات وينهار أمام الزومبى .

و هنا حالة من التآرجح على مستوى المشاعر ما بين الانفراجة والتآزم ، عبر عنها التتابع اللامنطقى للحدث ، ذلك اللامنطق اكتسب منطقيته من العالم الافتراضى الذى ينتمى له، مرتكناً إلى خلفيته الواقعية المبنية كعقد مسبق مع المتلقى ، انطلاقاً من الفرضية الدرامية النابعة

من الخلافات الزوجية ، يربط بين هذا التشابك اللامنتهى واللامعقول نور فى رحلتها خلال الغفل الباطن .

**خامساً :** " شخصيات المسرحية التعبيرية عبارة عن نماذج أو أنماط ، لا أفراد عاديين يسمون بأسماء رمزية ، أو ندعوهم الرجل أو المرأة أو الشاعر أو الشرطى ....."(٢٨)

" فنجد فى مسرحيات ( كوكوشكا ) هذا التجريد للشخصيات ، بحيث تصبح أنماطاً ، وكذلك فى مسرحيات ( فرانزويرفل ) و ( سورج ) ، كما نجد فى ( ثلاثية الطريق إلى دمشق ) لـ سترندبرج استخدام أنماطاً بشرية عامة مثل الغريب و الشحاذ و الطبيب ، بدلاً من استخدام الشخصيات منفردة بالطريقة الدرامية التقليدية ، فالشخصيات تتصف و لا تسمى باسم .

يقول لـ ( يونسكو ) " إن الدراما إسقاط للعالم الداخلى على خشبة المسرح ، فكل فرد منا فى أعماقه يتشابه مع كل فرد آخر ، فأحلامى ورغباتى وآلامى ..... لا تنتمى إلى فحسب ، هى جزء من ميراث أسلافى ، وتتشارك فيه الإنسانية جمعاء "(٢٩)

وفى ( رحلة نور ) تكمن قوة الأحداث فى عمومية الشخصيات ، وعدم قصرها على فرد دون الآخر ، فشخص الرحلة هى شخص مبنية على فكرة النمذجة ، باعتبارها نماذج لأمثال فى المجتمع ، فالزوجان المتنازعان هما رمز لكل من ينتهج مسيرتهما الشاذة فى علاقتهما الزوجية ، و تفاصيل البيئة بأحداثها المتعاقبة والمتراكمة ، هى تفاصيل عامة ، لا تحمل أى خصوصية ، سوى خصوصية انتمائها لنور الشخصية المحورية ، تلك الشخصية التجريدية ، التى عبرت عن بنى جنسها من الأطفال ، الذين يتشاركون معها المعاناة .

فنور شخصية نمطية ، و إن أطلق عليها المؤلف اسم نور ، فهو اسم يركن إلى عالم اللاماديات ، فهو حالة فالنور يشجب الظلام ، و هو ما تبحث عنه كل القلوب المعذبة ، خلال تجربتها الإنسانية عبر رحلة الحياة ، و دلالة ذلك أن كل الشخصيات التى ظهرت فى عالم نور الافتراضى ، هى شخصيات نمطية ، ظهرت ظهوراً لا منطقياً ، مثل ( حنجل ، العصابة ، الأطفال ، الزومبى ، عربة الروبايكيكا ..... )

**سادساً :** " اللغة فى المسرحية التعبيرية مقتضبة ، يكثر فيها الحذف وأخر الجمل ، لغة سريعة تلغرافية ، يفضل أن تكون لغة دارجة ، تبتعد عن اللغة الرسمية التى لا يستعملها الناس فى تفكيرهم الخاص "(٣٠)

" لغة ذات شحنة انفعالية قوية ، قد تخفت أحياناً ، فتصبح شاعرية رقيقة ، وقد ترتفع أحياناً أخرى إلى درجة الصراخ والمبالغة الهستيرية "(٣١)

وهذا ما جسده ( سترندبرج ) فى مسرحية الحلم ، كما استخدم ( كوكوشكا ) لغة عنيفة متفجرة عالية النبرة .

" والحوار عبارة عن مونولوج طويل يلقيه البطل مشحوناً بالمشاعر والعواطف، بحيث تكون الكلمات أشبه بالمستودعات المعبأة بالثورة والتمرد " (٣٢)

" ونجد فى مسرحيات ( فرانزويرفل ) تأثير الشعر الغنائى بوضوح ، خاصة فى ( الرجل المرأة) التى تعالج فى قالب فاوستى ، فكرة الخلاص الروحى والصراع بين الخير والشر " (٣٣)

" وليس هناك حساب على اللغة و القواعد ، و يكون الانتقال من الشعر إلى النثر مسموحاً مع تحولات وصراعات مع البطل ، وباختزال الحوار بجملته أو جملتين ، وهو يشابه نظام (مورس) الخاص بالبرقيات الإرسالية مع الركون إلى الحركات والإيماءات الإشارية، لتبعث ببلاغتها المشاعر الحادة و ما تعانیه الشخصية " (٣٤)

وقد غلب على مسرحية (رحلة نور) لغة مقتضبة ذات جمل تلغرافية ، بإيقاع سريع يتماس والتداعيات اللانطقية السريعة للأحداث المتراكمة فى إطار غنائى ، ومثال ذلك حوار بين الزوج والزوجة داخل العقل الباطن لنور ، وهى انعكاس لغوى لتفاصيل سلوكية ، تنتج خلال العلاقات السلبية الشاذة للأبوين .

" ففى لعب الأطفال و فى الحلم كذلك ، تظهر صورة واضحة من وحشية اللغة و قسوتها ، تنتج عن حالات تكرار الأطفال الحاد للجمل والكلمات ، وعن الصراخ و الضحك ، واستخدام الألفاظ النابية أو الحادة ، التى قد حرم من استخدامها الطفل فى عالم الواقع ، ويسمح بها فى عالم اللعب أو الحلم " (٣٥)

و مثال ذلك الحوار الذى دار فى العقل الباطن لنور بين أبويها :

الزوج : سايبانى ازاي وأنا بتكلم ؟

الزوجة : أنا غايرة وهبعد من وشك .

الزوج : أنا ايدى فى وشك هتعلم

الزوجة : اديك بالبوكس كده فى كرشك

الزوج : ( يبدأ وصلة الردح ) أنتى اللى تخينة ومنفوخة زى البرميل

وودانك طرشة ومناخيرك زلومة فيل

ولسانك سكينه وحامى ، وخيالك عفريت قدامى

سودتى حياتى وأيامى وناقص لك ديل .

الزوجة : اسم الله عليك ملو هدومك ... شعرك منكوش  
فكرتك فرحة تهنينا ... أتاريك فنكوش (٣٦)

وبنظرة دلالية سريعة نجد الألفاظ يغلب عليها التكتيف والاقتراب والسرعة الإيقاعية ، وتنتمي تلك الألفاظ إلى السوقية والابتزال ، الذى لا يستقيم والفكر التربوى المستهدف فى عملية التنشئة الاجتماعية للطفل .

" فالمسرح التربوى هو مسرح يجمع بين الترفيه والتعليم معاً ، وله أثر كبير فى الوعى الاجتماعى ، وبناء جيل ينشأ بمضامين تربوية وأخلاقية سليمة " (٣٧)

" ومسرح الطفل هو خير معلم للأخلاق ، وغير دافع للسلوك الطيب " (٣٨)

" وهو أحد الوسائل التربوية الراقية والمؤثرة ، بحكم أنه يخاطب حواس الطفل المختلفة ، وهو أبرز وسائل الاتصال الجماهيرى الفاعلة والمؤثرة ، حيث يلعب دوراً مهماً فى تكوين شخصية الطفل وبنائها بناءً سويماً " (٣٩)

و بما أن جمهور العرض يحوى عدداً كبيراً من الأطفال ، حيث إشارة المخرج بأن العرض لكل أفراد الأسرة ، وبه رسالة موجهة للطفل ، كان عليه أن يراعى اللغة والمفردات المستخدمة فى طرح قصيته خاصة أن كلماته المقتضبة ، وجمله التلغرافية الغنائية ، يسهل على الطفل حفظها و ترديدها فى حالة من السعادة والبهجة ، خلال تشجيع والديه من جمهور العرض له . فالآباء / الجمهور ، والمخرج / المؤلف يتشاركان فى إحداث خلل جسيم فى عملية التنشئة الاجتماعية والتربوية ، وإثراء القاموس اللغوى لدى الأطفال ، تحت مظلة الإمتاع ، الذى يصل حد الإقناع ، " فمسرح الطفل يعمل على تنمية الجانب اللغوى لدى الطفل وإثرائه ، وذلك خلال لغة بسيطة محببة ، لكنها لا بد أن تكون بعيدة عن السطحية والإسفاف " (٤٠)

و المخرج قد وظف عملية التكرار وسيلة لبراعة الاستهلال ، وتهيئة المتلقى ، لطرح المشكلات الزوجية بصورة غنائية وبألفاظ مفعمة بكلمات فاجة صريحة تصل حد ( الرذح ) ، مما جعل جمهور الطفل بمراحله المختلفة يرددون الأغاني فى حالة من البهجة بألفاظها المبتذلة البذيئة .

و تتنوع اللغة فى إطارها الغنائى ما بين الحدة والرقعة ، معبرة عن حالة الصراع النفسى الهستيرى الذى تعيشه نور ، فى حين كلمات الأبوين الفاجة ، تغنى نور كلمات رقيقة شاعرية ، تصف مأمولها الضائع .

نور : أنا بحلم بإن ف بيتنا حزن مفيش

ودائماً فى الفرح بنعيش

وبابا عمره ما يزقق وينادى على نور بشويش

وأوضتى فيها عصفورتين يصحونى وورد كثير ويفتح على عيونى

وبابا وماما متفاهمين. (٤١)

وفجأة ينقلب الأمر من شاعرية الألفاظ ورقتها إلى الفضاظة والفجاجة والهستيرية بمشكلة

جديدة ، وصراع جديد بين الأبوين داخل العقل الباطن لنور

الزوج : و كلامك بقى بيئة ومابع

أنا باحلف هنزل مش راجع

الزوجة : كل دى حوارات .

الزوج : حوارات إزاي لم لسانك يا غراب الشوم

الزوجة : طول عمرى بحس إنك خاين (٤٢)

**سابعاً :** " تتسم التعبيرية بالمبالغة والتشويه ، الذى يقترب من الكاريكاتير ، واختيار موضوعات من جانب الحياة المظلم الشائه ، ليسجلوا احتجاجاً غاضباً على القسوة و الظلم فى عالمهم " (٤٣)

" فقد صور ( سورج ) فى مسرحية ( الشحاذ ) أنماطاً من الحياة اليومية، بصورة

كاريكاتيرية تثير الضحك أحياناً ، والرعب أحياناً أخرى " (٤٤)

غلب الشكل الكاريكاتيرى المبالغ و المشوه على تفاصيل الشخص و تفاعلاتها ، تلك

الشخوص التى خلقتها نور فى رحلتها عبر عقلها الباطن ، وجاءت عملية تصوير العلاقة

الزوجية بين الأبوين بطريقة كاريكاتيرية على مستوى الشكل والمضمون ، تصل حد الهزل ، فى

تجسيد الخلافات بصراعاتها النابعة من تفاصيل الحياة اليومية ، احتجاجاً من نور ورفضاً

لواقعها القاسى المؤرق لطفولتها ، ففى حين عظم شأن المضمون جاء التجسيد سلاحاً ذا حدين

، فقد أراد (ياقوت) تشويه السلوك الشاذ من الأبوين تكريهاً فيه ، طارقاً ناقوس الخطر ، لينبه

الأباء من هذه الأفعال، إلا أنه أحدث فعلاً بالغ الخطورة ، حين شوه رمز الأبوين ، بصورة تثير

السخرية اللاذعة و الكاريكاتيرية ، و تكمن الخطورة أيضاً فى أن ما يدور من أحداث ، هو فى

ذات عقل نور/ الطفل، أى أنها تسخر من أوبىها فى عقلها الباطن ، وهنا انهيار للهالة

الغريزية، التى يتحتم على القائمين على مسرح الطفل المساهمة فى تأكيدها ودعمها لا هدمها،

و إن كانت خلال عوالم افتراضية لا تتصل بالواقع .

وبينما أثارت الكاريكاتيرية الضحك و السخرية من سلوك الأبوين ، أثارت الرعب والفرع أيضاً، كانعكاس نفسى على نور متجسداً فى كابوس يهاجمها فى عالم أحلامنا الذى هربت إليه، تتجسد فيه كائنات الزومبي بأصواتها المرعبة فى مكان مظلم قاتم ، تنتشر به شواهد القبور ، وتتضافر تقنيات العرض المسرحى من إضاءة ومؤثرات صوتية ، خالقة صورة كاريكاتيرية قاتمة ، استمدت كاريكاتيريتها من اللامنطق ، واكتسبت قاتمها فى تعبيرها عن مدى حرارة الأزمة ، التى تعيشها نور بين طيات نفسها .

" ويقتضى الأداء التعبيري للممثل التركيز والتكثيف والرمز ، والاعتماد على التلقائية والمباشرة ، مستبعداً الانتقاء المسبق للمشاعر ، التى يمكن تجسيدها ، فالممثل يجرد نفسه من شخصيته ، إنه يقدم كل ما هو أكثر سموً وأكثر بؤساً ، على هذا الأساس تم تطوير تقنيات مختلفة ، يمكن خلالها طرح العواطف الأولية على نحو مباشر فى صياغة مادية ، وذلك خلال إيفاعات الحركة والوضع والإيماءة الرمزية والكاريكاتيرية ، وعلى مستوى الأداء الصوتى فالممثل ينشد أحياناً و يصرخ أحياناً ، تأكيداً على التأثير الصوتى لا تأثير المعنى ، فعامل الصوت هنا يكون له تأثير انفعالى مباشر ، طارحاً المعنى الضمنى للواقع الموضوعى "(٤٥)

حيث تسيطر الكاريكاتيرية بانطلاقتها وعشوائيتها على الأداء الحركى للشخصيات ، مع تفريغ الشخصية النمطية من المشاعر المحركة لدوافعها ، فنجد الفعل الجسدى ، لا يستقيم وطبيعة الشخصية ، وقد انعكس ذلك على الأداء الحركى للأبوين فى خلافتهما الزوجية بطريقة غلب عليها اللعب الطفولى خاصة " الإيهامى الذى غالباً ما يكون غريباً وعنيفاً ، لتفريغ شحنات عاطفية وانفعالية ، ترسبت بداخل الطفل ومن ثم يظهر الشكل العدوانى فى لعب الأطفال (٤٦) " حيث عملية الشد وال جذب والتراسق وضرب النار واستخدام الأسلحة ، التى هى فى حقيقتها حركات انفعالية ، خلال توظيف تقنية الماييم فى الأداء التمثيلى ، وكذلك فى استخدام المؤثر الصوتى المناسب لكل حركة ، بصورة لا تحدث إلا فى اشتباكات الأطفال وهو أمر يستقيم والحدث المقدم، خلال عالم نور الافتراضى ، فنور هى صانعة تلك الحركات والأصوات بمفردات عالمها الطفولى .

وقد أدت التصورات المبالغة للخيال فى عالم نور الافتراضى إلى إبراز سمة واحدة من سمات الشخصية، وإغفال السمات الأخرى ، فظهر الشخصيات فى شكل كاريكاتيرى مبالغ فيه ، وتتحول إلى نوع من المسخ للشخصية الحقيقية ، فالمبالغة بشكل عام فى القول أو الفعل أو الحركة، هى التى أدت إلى عملية المسخ على مستوى العرض ككل .

" ولإضاءة أهمية كبرى في العرض التعبيري في إحداث الشكل الكاريكاتيري المبالغ والمشوه، إنه يركز على الشخصية المحورية، ويخلق الظلال والأشباح الغامضة المفعمة بالأسرار ، وقد يطفأ تماماً فيخيم الظلام ، الذي يساعد على زيادة التأثير، وتحريك عاطفة المتلقى وخياله "٤٧) وقد وظف المخرج الإضاءة ، باعتبارها وسيلة مساعدة للمتلقى في عملية الانتقال من مقعده إلى عالم نور في أحلامها ، عبر العقل الباطن ، متخذاً من الألوان والظلال وسيلة لتحقيق ذلك ، فقد كانت الإضاءة بدرجاتها المتعاقبة بدءاً من الإنارة مروراً بالخفوت وصولاً إلى الظلام ، إشارة البدء للانتقال من واقع نور إلى عقلها الباطن ، حيث لعبت الإضاءة في رحلتها دوراً بارزاً في تعبيرها عن الحالات الانفعالية المتعاقبة ، فجسدت لحظات الألم والنفور في خلفات الأبوين ، حيث مالت إلى الزرقة ، وكلما زادت حدة الشجار مالت إلى الاحمرار ، تعبيراً عن الاشتعال ، كما غلب على الإضاءة بعداً كاريكاتيرياً ، حيث اختلف الألوان وحدتها دون ترانجية أو منطقية، بل اتخذت من المفاجأة وسيلة للتعاقب ، وهو ما كان في كافة عناصر رحلة نور .

و عضدت المناظر ببساطها و قلة تفاصيلها الرؤية التعبيرية ، التي جنح إليها المخرج ، حيث خواء المسرح من التفاصيل التي ليس لها ضرورة درامية في الحدث ، الذي يستقيم وخواء ذهن نور من تفاصيل حياتها ، التي ليس لها وجود أو أثر في أزمتها ، فقد ركز تكوين المنظر المسرحي على الشخوص ، التي تسببت في إحداث أزمة نور .

ومن ثم استطاع المخرج / المؤلف تحقيق رؤية تعبيرية ، خلال توظيف كافة لغات خشبة المسرح السمعية والبصرية في حالة من حالات اللاوعي الجمعي بين الخشبة والجمهور ، خلال رحلة في العقل الباطن لنور ، ومن ثم اهتم بفن العرض المسرحي أكثر من اهتماماته بفن النص الأدبي ، و نظراً لأن التعبيرية تنسم باختيار موضوعاتها من جانب الحياة المظلم الشائه ، لتسجيل احتجاجاً غاضباً على القسوة والظلم ، فقد وظف المخرج تقنيات المسرح الشامل، ليضفي على المسرح جواً من الخفة والكوميديا ، لخدمة هدفه و تحقيق رؤيته في حالة من عدم التعارض و الانسجام ليخرج ما ألفه .

#### • المسرح الشامل :

" هو وليد الفترة بين العشرينيات والثلاثينيات من القرن التاسع عشر ، بدأ هذا المسرح مستهدفاً جماهير الشعب العامل ، ويعتبر ( فاجنر ) من أهم الذين نادوا به ، إضافة إلى الفيلسوف الألماني ( نيتشة ) ، الذي اعتبر أن فصل الأنواع الفنية إلى غنائية ودرامية وراقصة ،

أدى إلى خلق فصل كامل في نوعية الجمهور ، الذى يرتاد كل نوع من هذه الأنواع ، بينما كان المسرح اليونانى مسرح مدينة ، أى يتوجه لكل الناس ، واعتبر ( فاجنر ) أن المستقبل لن يكون للموسيقى وحدها ، أو للأنواع الأدبية كل على حدة ، إنما اجتماع هذه الفنون معاً ، بحيث تؤثر بشكل مشترك على الجمهور " (٤٨)

" والمسرح الشامل هو مسرح يجمع بين فنون متنوعة سمعية وبصرية ، كالرقص والغناء والموسيقى والديكور والحركة والإضاءة والألوان ، وهو بذلك يتوجه إلى كل الحواس معاً " (٤٩)

ويعرفه ( موريس بيجار ) " على أنه المسرح الذى يجمع بين الدراما والرقص ، فالمسرح مرادف لكلمة اتحاد ، التى تدل على التآلف بين الممثل والمنفرد ، والحاجة إلى إلغاء حفرة الأوركسترا ، وأضواء الحافة ، وإلى رفع كل حاجز عيني أو نفسى بين الناظر والمنظور إليه". (٥٠)

" وإحفاقاً للحق فإن هذه الصورة للمسرح الشامل ، تعود جذورها إلى العصر الإغريقى القديم ، والذين يظنون أنها موجة تحريرية فى الفن شاملة فى المعنى مخطوون إلى حد بعيد ، فجدور هذا الشكل ، موجودة ومتأصلة فى الكلاسيكية الإغريقية منذ القرن الخامس قبل الميلاد ، وخاصة فى كوميديات ( أرسطو فانيس ) ، وهى مستمرة استمرار التاريخ المسرحى على مر العصور والحقب ". (٥١)

يقول ( جان لوى بارو ) " كان المسرح ( موضحة ) فى عام ١٩٦٦ ، بعد تصاعد العروض المسرحية ، التى امتلأت بعناصر فنية ، إلى جانب الكلمة الدرامية ، فدخلت الموسيقى و الغناء و الرقص و الكورس والكورال وألعاب الأكروبات وفن الماييم والبانتومايم، مما أدى برجال المسرح و مؤرخيه إلى تسمية هذه الموجة الفنية باسم المسرح الشامل ، وقد سار ( بارو ) على نهج ( الكسندر تايروف ) ومسرحه التأليفى فى بدايات القرن العشرين ، حيث شمولية جميع الفنون أو المسرح الشامل " (٥٢)

ويفرق ( بسكاتور ) بين نوعين من المسرح " الأول المسرح الشامل ، الذى يجمع بين عدد من الفنون فى كل موحد ، بالإضافة إلى الممثل المتعدد القدرات ، أما الآخر فهو مسرح الشمول ، الذى يرتبط أساساً بطلبة التمثيل و تشكيلاتها المبتكرة ، وهو الذى يمكنه أن يستوعب عروضاً ذات أحداث تاريخية وسياسية واجتماعية ، وعلى مصممي المسرح توفير الإمكانيات والأشكال، التى تعطى المخرج كل ما يبتغيه من تصورات تخدم العرض المسرحى ، حتى يجعل



من العمل الدرامي ، باستخدام الوسائل الحرفية الخارجية ، مجالاً مرناً في خدمة القلب والعقل"  
(٥٣)

وهناك الكثير من النظريات ، التي اهتمت بالمسرح الشامل ، إذ يقول ( بودليير ) " إن العرض المسرحي هو التقاء الفنون " (٥٤) ، و يقول ( جاك كوبو ) " إن الذين يهاجمون المسرح الشامل في خلطه بين الفنون ، وباعتباره نوعاً خفيفاً ، لا يقدرّون مهارة هذا المسرح في تجميعه لعدة فنون في فن واحد " (٥٥) ، " وكذلك ( آبيا ) الذي كتب كتاباً اسماه (إخراج الدراما الفاجنرية) ، الذي اعتبر المسرح فناً شاملاً ، لكنه استبدل العناصر ، التي يمكن أن تخلق الإيهام ، بعناصر تبرز المسرحية ، و هناك من استند إلى نظرية المسرح الشامل بمنظور آخر ، ألا وهو الفرنسي (جيوم) ، حيث إدخال الرسم والفنون التشكيلية على المسرح لإغنائه " (٥٦)

" كما دعا ( أنتونان آرتو ) إلى إدخال وسائل تعبيرية متعددة ، لإعادة الطابع البدائي الاحتفالي إلى المسرح ، حيث كان أكثر نجاحاً بين الدراميين السرياليين ، الذين تأثروا بأفكار ( ألفريد جارى ) ، الذي دعى إلى الإعلاء من شأن فن العرض المسرحي على فن النص الأدبي ، حيث أصبحت عناصر العرض من حركة وديكور وملابس وإشارة ورقص وغناء ، جزءاً لا يتجزأ من البناء الدرامي للمسرحية ، كما أصبح شكل العرض جزءاً لا يتجزأ من المضمون الذي يتبناه " (٥٧)

يقول ( رانيهاردت ) " فن المسرحية ليس تمثيلية ، وليس مشهداً ولا رقصاً ، وإنما يتألف من كل العناصر ، التي تؤلفها هذه الأشياء ، الحدث الذي هو روح التمثيل ، و الكلمات التي هي جسد التمثيلية ، والخط واللون و هما صميم المشهد ، والإيقاع الذي هو جوهر الرقص ، وكل هذه العناصر لا يقل أهمية عن الآخر ، فالمسرح الشامل ، ليس إلا تسمية تعبر عن مسرح يجمع بين فنون متنوعة سمعية وبصرية ، مسرح يمزج بين مختلف التيارات " (٥٨)

" وكلما تطور العصر جاء آخرون ليضيفوا مقومات جديدة للمسرح الشامل ، ومنهم (بيتربروك) الذي نظر إلى المسرح على أنه فن شامل ، ويتخذ هذا المسرح عنده طابعاً إنسانياً ، يعبر عن حقائق النفس الداخلية ، كما يعبر عن الثقافة المشتركة بين الشعوب ، مادام المسرح لغة عالمية موحدة ، حيث يقترن اسم (بروك) في تاريخ الدراما المعاصرة بالمسرح الشامل ، الذي يجمع بين العناصر المكونة للمسرح الحقيقي - عناصر خشبة المسرح - خلال الجمع بين عناصر متنافرة لتكون لوحة فنية رائعة في شكل إيقاع موسيقي " (٥٩)

وهكذا رحب المسرح بثتى الأشكال المسرحية والفنية والأدبية على خشبته ، خلال مضمون جديد ورؤية جديدة ، تجمع بين المأساة والملهاة والموسيقى والرقص والغناء وغيرها فى عرض واحد وزمن واحد وقضية واحدة .

### المسرح الشامل و خصائص الطفل :

" إن لونيّن من التفكير يسيطران على الطفل هما التفكير الحسى ، الذى يعتمد على الأشياء الملموسة ، والتفكير الصورى الذى يعتمد على تكوين صورة حسية ، أما التفكير المجرد ، فلا يبلغه الطفل إلا فى سنوات طفولته الأخيرة ، والمسرح يصنع أمام الطفل الوقائع والأشخاص والأفكار ، بشكل مجسد وملموس و مرئى ومسموع ، على أن ترتبط هذه الأفكار المقدمة له ، بالتجسيد المرئى أكثر من ارتباطها باللفظ ، فالأطفال يتفاعلون مع الأشياء المرئية أكثر من الحوارية" (٦٠) والمسرح الشامل بما يحويه من مادة أدبية وموسيقى و فنون حركية وتشكيلية و أدائية و ..... يعد أهم وسائل صفل الطفل للفنون وتدوقها ، " فالفنون المتعددة التى يقدمها (المسرح الشامل) توقظ لدى الطفل ، الإحساس بالمبادئ الفنية ، وتساهم فى تنمية عمليات الإبداع الفنى لديه ، وتعمل على تنشيطها " (٦١) " وإذا كان الطفل أشد المخلوقات تأثراً و انفعالاً " (٦٢) وإن كان له عالمه الخاص الملئ بالنشاط والحركة والحيوية والتناقضات ، والجمع بين العناصر المتنافرة، فالمسرح الشامل هو الوسيط المناسب ، المتوافق ومزاج الطفل وطبيعته .

يؤكد ( موسى كولدبرج ) " أنه على المخرج فى مسرح الطفل أن يقوم بالتنوع الكبير للأساليب والأشكال المسرحية ، التى يمكن استخدامها ، لاستقطاب انتباه الأطفال ، وذلك فى مسرحية واحدة ، وفى موسم مسرحى واحد موجه لجمهور الطفل نفسه ، لأن الطفل سريع الملل ، ويرغب دوماً فى الحصول على الجديد" (٦٣)

" ولكن نجاح المخرج فى إدراك المتعة الحسية ، يجب ألا يأتى على حساب المتعة العقلية وترسيخ القيم، فتعرف المخرج على القيم التى تشمل عليها المسرحية جمالية وتربوية وتعليمية وتقيفية .... شئ ضرورى ، وأيضاً إدراكه أى القيم التى يجب التأكيد عليها ، لكى يصل إلى المتلقى ما هو الأكثر ضرورة" (٦٤) .

وقد تبين من مفهوم المسرح الشامل ، أنه فن يخاطب الحواس ، فهو بذلك يناسب الطفل ، خاصة فى مرحلته المبكرة ، لأن الطفل فى هذه المرحلة يتعلم خلال حواسه ، " فالخبرة التى يحصل عليها الطفل تنتقل إليه عن طريق الحواس ، فهو ما يعى إلا ما يراه ويسمعه ويدهشه

ويثير دوافعه " (١٥) ، حيث تعمل تقنيات المسرح الشامل على خلق نوع من المشاركة الخيالية لدى جمهور الطفل ، خلال تركيزهم على الحركة التي تجذب انتباههم ، وتعمل على إثارة الخيال ، وكذلك على مستوى توظيف الموسيقى والغناء والديكور والاكسسوار والإضاءة وغيرها، التي نجدها جميعاً مجتمعاً في المسرح الشامل ، مع مراعاة ألا تطغى الفرجة على القيم التربوية والاجتماعية و ..... التي نود غرسها في أطفالنا .

#### • توظيف تقنيات المسرح الشامل في عرض ( رحلة نور ) :

##### ١- تقنية المسرح داخل المسرح :

يؤكد ( بيراندللو ) خلال تقنية (المسرح داخل المسرح) ، التي ارتبطت باسمه " أن عالم الفن أثبت من عالم الواقع ، و أن الوهم أصدق من الحقيقة " (١٦) منذ اللحظة التي يدخل فيها الجمهور صالة العرض ، يجد أمامه خشبة المسرح مضاءة، لا يوجد بها ستارة أمامية ، وتكاد تخلو من الديكورات ، إلا من كرسى هزاز تجلس عليه (نور) وفي يدها جهاز التليفون المحمول ، وتوجد قطعة من الديكور تؤكد حالة المسرح داخل المسرح، وهى الشاشة الموجودة فى الركن الأيمن لخشبة المسرح ، إذ نجد ( نور ) منهمة فى ممارسة لعبة الزومبي ، التى تظهر بشكل مكبر على الشاشة ، وتظل فى حالة اللعب لحين دخول الجمهور ، واستقراره على المقاعد .

يقول ( بيراندللو ) فى بداية ( ست شخصيات تبحث عن مؤلف ) " عندما يدخل المتفرجون قاعة المسرح، يكون الستار مرفوعاً ، و المسرح نفسه كما هو طوال اليوم ، فليست هناك مناظر أو ديكورات بالمعنى المتعارف عليه . وذلك كى يشعر المتفرج من البداية أنه يشاهد مسرحية لم يتم إعدادها بعد ، وأنه جزء من اللعبة المسرحية " (١٧)

ولكى يؤكد المخرج حالة المسرحة أو المسرح داخل المسرح ، جعل نور فى تصفحها على الفيس بوك ورغبتها فى التعلم والاطلاع ، وتكوين علاقات إنسانية ، مع المشاركين فى العرض نفسه من الممثلين داخل الفيس بوك ، الذى يظهر للجمهور على الشاشة .

##### ٢- التأثيرات السينمائية :

تتجلى التأثيرات السينمائية على تقنيات العرض الذى أوضحها المخرج خلال - نسخة الإخراج- فى كيفية التعامل مع المشهد المسرحى سينمائياً ، حيث استخدام الأفلام والشرائح الفيلمية ، " وهى تقنية استخدمت فى المسرح الملحمى لكسر الإيهام لدى المتفرج " (١٨) ، وهى أيضاً من تقنيات المسرح داخل المسرح ، ولكن كسر الإيهام المسرحى ، ليس هو الهدف

المنشود من استخدام الشرائح الفيلمية لهذا العرض ، لكنه استخدمها لخلق واقعية الحدث وتأكيدها ، وذلك بأن جعل الحدث يدور في مكانه الحقيقي، إذ تخلق الشاشة السينمائية الإيهام داخل العرض ، ومن ثم زاد من الإيهام و لم يكسره ، خلال توظيفه تقنية الشاشة السينمائية . فقد أكدت شاشة السينما بواطن الاغتراب الاجتماعي ، الذى تعيشه أسرة نور ، فالشاشة ليست وسيلة للفرجة فحسب ، وإنما هي حالة من التغلغل الذاتى للمتلقى فى مكون الأزمة، التى تسببت فى حالة الهروب لعالم اللاوعى ، الذى تشارك المتلقى مع نور فى كشفه ، خلال هذه الشاشة .

و قد تعمد المخرج بدأ عرضه بعمل mood sitting لتهيئة المتلقى بالحالة العامة للعرض خلال الشاشة، ودخوله اللعبة المسرحية ، ليصبح جزءاً منها ، تلك الشاشة التى تحولت إلى وحش ابتلع كل القيم الاجتماعية ، وعناصر التواصل فى داخله ، فاتكأ بها ، محولاً إياها إلى مجموعة من الأسلاك ، لا ينبض بها سوى التيار الكهربى ، فى حالة تتوافق و الانسحاب من الواقع الذى تعيشه نور ، وبظهور لعبة الزومبى على الشاشة - تلك اللعبة الالكترونية التى تعبر عن موت الإنسانية ، و خواء الجسد من الروح ، والتهام البشر بعضهم بعضاً - دلالة دامغة على ما نحيا به فى واقعنا المعاصر ، وماله من تأثيرات سلبية ذات انعكاسات على التنشئة الاجتماعية ، ومن ثم فالشاشة السينمائية ، هى وسيط أو بوابة ، يعبر خلالها المتلقى، عن طريق حواسه إلى عالم نور الافتراضى ، الذى هو فى حقيقته ، تجسيد لمكون الواقع . (انظر الشكل ٢ ، ٣ )

### ٣- تقنية المسرح الأسود :

المسرح الأسود هو مسرح " يعتمد على الظلمة المطبقة ، التى توحى بمكان لا أبعاد له ، يمكن أن يصور فضاءات واسعة ، كذلك تكون ملابس الممثلين فيه سوداء تماماً ، والوجه مطلى بالسواد، وكل شئ أسود من ستائر المسرح و قاعة العرض ، ولا شئ يظهر إلا ما يريد المخرج إظهاره بالألوان الفسفرورية، التى تضاء خلال أشعة فوق البنفسجية ، خلال اللمبة السوداء ، هذه الإضاءة مصممة خصيصاً بحيث تتحول كل العناصر، بما فيها الأجساد إلى أشكال هندسية و خطوط مضيئة، تتحرك فى فضاء مظلم" (٦٩) ، هذا المسرح " يتخذ بعداً جالياً ، يعطى لوحات تشكيلية، فالإضاءة تحقق سحر الكلمات ، خاصة خلال تقنية الجسد من المستوى المرئى إلى المستوى الإيهامى، والبعيد عن سياق الحياة اليومية، وبذلك يتحقق

الخطاب المسرحى غير الكلامى ، وفاعلية اللعب الدرامى " (٧٠) وهذا من شأنه أن يثير دهشة المتفرج وانبهاره خاصة الطفل ، الذى يقبل على هذا النوع من المسرح .  
كما أن لهذا المسرح " تأثيرات درامية ناتجة من طبيعة هذا النوع ، الذى يرتبط بعالم الأحلام المطلق ، وجو ساحر يخاطب عيني المتفرج ، بلغة الخطوط والتشكيلات والإيحاءات (٧١) " ، كما يحمل دلالة تتناغم وحالة اللاوعى ، التى يدور خلالها الحدث المسرحى ، فى وسط سواد الأزمة، التى تمر بها ( نور ) ، تومض بعض ومضاتها المبتورة ، التى تحاول تجميعها ، لتنتج منها عالماً ترتضيه .

وقد عبر المخرج بتلك التقنية الملائمة عن لوحة ( حلم اليقظة ) ، تلك اللوحة الغنائية، حيث خرجت نور خلالها من لاوعيتها المرفوض إلى لاوعيتها المأمول ، فعكست الإضاءة فوق البنفسجية كل ألوان البهجة ، وجسدت حالة الأمل بعالم أفضل ، وتتأغمت كلمات الأغنية مع الصورة المسرحية ، فى عالم الخيال الطفولى ، بما فيه من أنسنة الجماد واجتماع الأضداد، فقد اجتمع الشمس والقمر والنجوم والورود والفراشات والبشر ، تشارك نور مأمولها ، كما ظهر أبواها فى زى أبيض اللون ، و قوام متناسق ، وانسيابية فى الحركة ، ونعومة فى الألفاظ - بشكل مغاير لحقيقتهما - فكأنما جسدت نور خلال حلمها، الشكل المأمول لعالمها الذى تبتغيه، خلال تقنية المسرح الأسود . ( انظر الشكل رقم ٤ ، ٥ ) .

#### ٤- تقنية الكولاج :

" والكولاج المسرحى يعتمد على القص واللصق من مجموعة من نصوص ، وإعادة بناء وتركيب نص جديد ، وقد انطلق فن الكولاج من الفنون التشكيلية ، ثم استخدمه كل من السرياليين والتعبيريين فى الفن والأدب للتعبير عن العقل الباطن ، بصورة يعوزها الترابط ، وهى تقنية تشبه المونتاج فى السينما " (٧٢)

و يعرفه ( بافيس ) " على أنه فن يقوم على التوليف بين خطابات ونصوص مختلفة، للخروج بعمل جديد مدمج " . (٧٣)

ويشير ( أبو الحسن سلام ) إلى أن فن الكولاج " قد وظف بكثرة فى العروض المسرحية المعاصرة ، وفى الإخراج الدرامى ، والاستعراضى على شاشة التلفزيون ، حيث يجمع عدداً من الصور أو المواقف أو الخطابات أو النصوص السابقة ، وربطها معاً فى وحدة مشهد ، بهدف خدمة فكرة واحدة محددة " . (٧٤)

وقد وظف المخرج هذه التقنية فى عرضه ، خلال استغلال مخزون الذاكرة من الأعمال الإبداعية السينمائية ، التى تطرق قصة خطف الأطفال عن طريق عصابات السرقة والتسول، موظفاً تلك القصة بوصفها واحدة من التداعيات اللائقراطية ، التى تتوالى فى عقل نور الباطن، ناسجاً من مفرداتها - حول قصص ضياع الأطفال من ذويهم - مدخلاً لعالم السرقة والعصابات ، متمثلاً فى عصابة ( حنجل ) ، الذى هو صورة كولاجية من ( الكتعة فى فيلم العفاريات ١٩٩٠ ) ، (شلاطة فى فيلم من أجل الحياة ١٩٧٧) ، وغيرهم الكثير من الأعمال التى تناولت هذه القصة.

وقد ظهر أفراد العصابة بصورة كولاجية ، تتشابه ومثيلاتها من الأعمال الإبداعية الأخرى من وحشية المكان ، والثياب الرثة التى يرتديها الأطفال ، وقسوة زعيم العصابة فى تعامله معهم ، وبث الرعب فى نفوسهم ، وتسخير مجهوداتهم فى جلب الأموال المسروقة ، وانتزاع طفولتهم. (انظر الشكل ٦)

كما وظف المخرج تقنية الكولاج أيضاً ، خلال استدعاء لحن أغنية ( ليه يا عين ليلى طال ) لـ (محمد عبد الوهاب) وتركيب كلمات أخرى عليه ، تتناسب وموضوع الحدث المسرحى ، خلال لوحة (الروبايكيكا).

#### ٥-شمولية الأداء التمثيلى :

يعد الممثل من أبرز عناصر العرض المسرحى فى المسرح الشامل ، التى يعتمد عليها فى خلق الصورة السمعية و البصرية ، من أجل خلق صورة مسرحية أو رموز أو معانٍ . و على الممثل فى عروض المسرح الشامل أن يتقن عدة فنون ومهارات أخرى غير التمثيل الاعتيادى مثل الرقص والأكروبات والبانثومايم والحكى والغناء ..... وقد دمج المخرج فى عرضه بين الأداء التمثيلى للكبار والصغار على خشبة المسرح ويؤكد (أبو الحسن سلام) " على أن المسرحيات التى يمثل فيها الأطفال إلى جانب الكبار ، هى من أنجح المسرحيات للأطفال، إذ يجمع بين رغبة الطفل فى أن يشاهد نفسه على خشبة المسرح ، إلى جانب رغبته فى التشبه بعالم الكبار ، واندماجه فى أفعالهم ، إذ يثبت لنفسه قدرته على اقتحام عالم الكبار ، كما يقتحم الكبار عالمه" (٧٥) ، وقد درب المخرج ممثليه على تقنيات المسرح الشامل، خلال عدد من الورش المسرحية.

#### أولاً : توظيف الأداء الجسدى للممثل :

يقول ( أحمد زكى ) " إن الحركة أو الفعل الجسمانى - كما لاحظها الممثل الفرنسى تالما - تعنى لغة ، وهذه اللغة أداة للتعبير والتواصل بين الممثل والمنفرد ، تتساوى ومرتبة الصوت و الكلام ، فالحركة أحياناً تفوق حدود التعبير الصوتى" (٧٦)

ويؤكد ( أبو الحسن سلام ) " أن المسرح لا يكون مسرحاً بالصوت فحسب ، وإنما الصوت تزامله في الأغلب حركة ما ، وقد تزامنه ، والحركة يمكنها الاستغناء عن الصوت ، وإن لغة الجسد عالمية ، ولغة الصوت محلية ، وما هو مرئى أكثر تأثيراً مما هو مسموع " (٧٧)

#### • المايم و البانتومايم :

" إن المسرح الإيمائى يحقق حالة التوحد بين المصدر من فوق المنبر المسرحى، والمتلقى فى صالة العرض ، فى حالة يعجز القلم عن وصفها ، وهذا التوحد هو دليل على إنجاح العمل الإيمائى " (٧٨) ، " وإن كلمة بانتومايم تعنى فى الأساس نقل فكرة إلى حركة وبث الحياة فيها، أو تحريك الإحساس الكامن وراء الفكرة ، التحريك الذى تصبح فيه فجأة كل العضلات واللحظات غير المكتوبة ، واقعاً فى الحركة " (٧٩)

وفى عرض ( رحلة نور ) نجد مشاهد كاملة من التمثيل الصامت ( البانتومايم ) ، خلال تجسيد تفاصيل الحياة اليومية فى لوحة ( الإفطار ) ، نجد الزوجة تدفع طاولة الطعام ، وتقربها من زوجها وابنتها ، وهى خالية تماماً من أدوات المائدة ، ويبدأ التناول الإيهامى للإفطار خلال التمثيل الصامت.

وفى لوحة ( تكسير التليفون ) ينشب خلاف بين الزوجين ، حول اختيار قنوات التلفاز ، فيقوم الزوج بإغلاقه، ويشرعان فى شجار جسدى، خلال التمثيل الصامت، حيث التراسق الإيمائى و الكر والفر، خلال توظيف المؤثرات الصوتية، التى تعضد من الصورة الإيمائية. (انظر الشكل ٧)

ومن مشاهد المايم داخل العرض، نذكر الكثير من التعبيرات الحركية الدرامية غير الراقصة، التى يصنعها الممثل بجسده، من أجل خلق رمز أو معنى داخل العرض ، لكنها مصحوبة بالكلام ، ففى لوحة من لوحات الفواصل الغنائية ، وظف المخرج تلك التقنية ، خلال تعبيرات حركية جسدية ، تعبر عن حالات الشجار بين الزوجين بمصاحبة الكلام . (انظر الشكل رقم ٨) ، إلا أنه هناك بعض الحركات والإشارات المبتذلة مثل دلالات ضرب الزوج للزوجة على المقعدة ، فضلاً عن ضرب كل منهما الآخر ، والعنف الجسدى والأشكال العدوانية

#### • الحركات البهلوانية و أكروبات السيرك و الاستعراض :

اعتمد المخرج فى بعض المواضع فى رسم الحركة على الحركات البهلوانية بشكل واضح ، خلال الشقلبة و القفز و المبالغة فى الحركة و أكروبات السيرك .

وهو ما يعرف بكوميديا التهريج " التي تتسم بالصخب والعنف البدني ، والخشونة في الحركة واللفظ ، واستعمال الأيدي والأرجل في حركات بهلوانية وألعاب السيرك " (٨٠) فجدد في لوحة ( الخرابة ) اجتماع العصابة ، و دخول ثلاثة من اللصوص لتأمين دخول المعلم (حنجل ) ، خلال حركات بهلوانية و أكروبات السيرك القفز والشقلبة ، واعتلاء أحد اللصوص ظهر الآخر و الكر والفر ، إيذاناً بوصول زعيمهم . ( انظر الشكل ٩ ، ١٠ )

أما الاستعراض فهو فن يقوم على التعبير الحركي الموسيقي ، ويعرفه المخرج (أرفين لايستر ) "بأنه فن المهارات ، والخبرات الفنية والبشرية ، خلال تتابع وتسلسل بصرى و سمعى ، بهدف إيصال فكرة إنسانية للمتفرج ، وذلك بتجنيد كل العناصر الفنية المتاحة ، لاستخدامها في عملية التوصيل ، مع المحافظة على الإيقاع الكلى للعرض " (٨١)

وقد قدم المخرج استعراض ( تعيش العصابة ) ، الذى يستهدف تمجيد ( حنجل ) رئيس العصابة ، تباهاً بإنجازات العصابة فى دنيا النصب والاحتفال ، وجاء الاستعراض محققاً فكرة التبعية والخضوع للزعيم ، فقد بدأ بمرش عسكري مع كلمة تعيش العصابة ، وتتوعد بعد ذلك الرقصات من الراب إلى الشرقى ، إلى ما عرف حديثاً برقص المهرجانات، ومع ذلك لم تطغ العناصر الفنية - الفرجة - على المضمون المراد منها . (انظر الشكل ١١)

#### • استغلال جسد الممثل لخلق الصور المسرحية :

استغل المخرج جسد الممثل لخلق الكثير من الصور المسرحية ، فجدد توظيف جسد الأبوين، خلال التطاحن الجسدى ، بصورة عبرت عن حجم الأزمة ، التي تمر بها علاقتهما. ( انظر الشكل ١٢ ) ، كما وظف كائنات الزومبي فى عدد من التشكيلات الجسدية، التي عبرت عن وحشية تلك الكائنات ، ورغبتها فى الفتك بمن حولها ( انظر الشكل ١٣ ) ، كما ظهرت كثير من التشكيلات الجسدية ، لخلق صور مسرحية ، تعبر عن سيطرة رئيس العصابة ومساعديه على الأطفال المخطوفين عامة و نور خاصة ( انظر الشكل ١٤ ) ، وكذلك توظيف جسد نور لاستقطاب أفراد العصابة من الأطفال ، وتشجيعهم على التمرد على زعيمهم ، فى صورة مسرحية تعبر عن حالة التحريض والتمرد والرفض خلال تشكيلات الجسد .

#### • المبالغة فى الأداء التمثيلى:

جاء أداء الممثل يغلب عليه الشكل الكاريكاتيرى ، والهستيرى أحياناً ، ففى لوحات الشجار بين الأبوين ، وظف جسد الممثل وصوته بشكل مبالغ فيه ، خلال حركات المشى وإشارات اليدين وتعبيرات الوجه والتشنجات الحركية ، التي كان لها دلالاتها المنبثقة من الأزمة الأصلية



التي تعيشها ( نور ) فى واقعها ، فجاء الشكل معبراً عن الصورة المنسوجة فى لا وعيها ، التي تشكلت مكوناتها من حالة اللعب الطفولى وعالم الحلم .

### ثانياً : توظيف الأداء الصوتى للممثل :

#### • الحكى :

لم يكن الحكى / السرد فى العرض سرداً ملحمياً ، " بمعنى أن يقوم راوٍ محايد موجهاً حديثه للجمهور بشكل مباشر، خلال سرد الحدث أو التعليق عليه " (٨٢)، وإنما جاء الحكى، خلال السرد الدرامى / البوح، إذ تحكى الشخصية الدرامية فعلاً داخل الحدث الدرامى، باعتبارها فى هذه الحالة " تحكى الحدث ليس بوصفها رواياً محايداً ، وإنما بوصفها شخصية درامية، ووفقاً لهذا المفهوم ، يدخل السرد الدرامى / الحكى فى إطار الإيهام المسرحى / البوح " (٨٣) فنور تبوح وتحكى أزمتها ، عبر عقلها الباطن ومفرداته ، التي هى استدعاء من واقعها المرفوض، والجمهور يشاركها تفاصيل رحلتها ، عبر بوحها خلال العرض .

#### • الغناء :

أدت الموسيقى الموجودة فى لغة الحوار إلى غناء الجمل الحوارية بمصاحبة الموسيقى، فقد كانت المسرحية كما وصفها مخرجها ومؤلفها ( كوميدى غنائية )، فضلاً عن الحوار المغنى، فهناك فواصل غنائية كاملة .

أما الكورال فقد وظف المخرج أفراد العصابة من الأطفال لترديد جمل غنائية محورية، تؤكد مضامين الأغانى ، المغناة على لسان زعيم العصابة ومساعديه ، وذلك فى أغنية ( اجتماع العصابة، نشيد العصابة ، ..... ) ، كما وظف الكورال خلال محتويات (عربة الروبانيكيا ) فى غناء كورالى لمواساة ( نور )، فضلاً عن مشاركة جمهور العرض من الأطفال ترديد الأغانى باعتبارهم - كورس - غنائياً داخل العرض ، وينطلق هذا التوظيف من تكرار مقاطع حوارية غنائية بعينها، مما جعلها سهلة التردد من قبل الأطفال مثل ( نشيد العصابة، اللزمات الغنائية على لسان الأبوين فى حالات الشجار المتكررة ).

### ٦- الموسيقى و المؤثرات الصوتية :

تمثل الموسيقى المصاحبة للحوار الكلامى ، وغير الكلامى فى العرض أساساً ثابتاً ، حيث إنه عرض غنائى ، تصاحب كلامته الموسيقى ، كما كان للمؤثرات الصوتية دور بارز فى تجسيد الصورة الذهنية ، التي اعتمدت على أداء الممثل الحركى ، وصوت الأداة فى غياب

الأداة ، خاصة فى مشاهد المايم والباننومايم ، فضلاً عن الصوت المضخم حيث الاستعانة بأداء صوتى مضخم فى أكثر من موضع .

#### ٧- توظيف الإضاءة لخلق دلالات متنوعة :

نظراً لأن المسرح كان شبه عارٍ ، فلم نجد توظيفاً بارزاً للديكور والمناظر ، فقد لعبت الإضاءة مع حركة الأجساد ، لغة التشكيل فى الفراغ المسرحى ، وتتنوع توظيفها خلال العرض فى أشكال عدة :

- إنارة وفواصل إظلامية بين اللوحات : ففى لوحة ( الإفطار ) استخدمت الإنارة الكاملة لخشبة المسرح ، لتظهر تفاصيل الحياة اليومية وتكسر الإيهام فى أكثر من موضع ، ولكى ينتقل المخرج من لوحة لأخرى كان الإظلام وسيلته .
- تقسيم خشبة المسرح إلى عدة أماكن : ففى لوحة ( اللحم ) ، لعبت الإضاءة دوراً بارزاً فى عملية انتقال نور من واقعها المرفوض ، خلال تركيز الضوء عليها ، وانحسار البؤرة الضوئية شيئاً فشيئاً وصولاً إلى الإظلام ، مع الانتقال إلى عالم اللحم ، خلال تقنية المسرح الأسود ، فضلاً عن توظيف الإضاءة باعتبارها وسيلة للانتقال من أحداث خشبة المسرح إلى أحداث الشاشة السينمائية.
- تأكيد الحوار والحالات النفسية : لعبت الإضاءة بألوانها المختلفة ، التعبير عن حالات الغضب باللون الأحمر فى شجار الزوجين ، والأزرق فى هجوم الزومبى ، خلال حالة الخوف التى تمر بها نور، ودرجات الأزرق القاتم المعبر عن ظلمة الخرابة وحشيتها، وتداخل الأصفر والأحمر والأخضر فى لوحات الغناء والاستعراض، كما عبرت عن الانتقال السريع والمفاجئ من حمراء تعبيراً عن تهديد (حنجل) للأطفال إلى زرقاء تعبيراً عن خوفهم منه .

دلالات الملابس و الاكسسوار :

#### • توظيف الأتقنة :

" إن القناع فى الغالب يمنح وجه الممثل نوعاً من الأسلية ، أى ثبات الانفعال ، ويضطر الممثل لاستخدام لغة الجسد ، للتعبير عن الانفعالات المتعددة للدور ، مما يعطى الممثل شكل الدمية " (٨٤)

يقول ( جوردون كريج ) " الأتقنة ليست وسيلة للإخفاء ، وإنما وسيلة أساسية ل طرح البعد الرمزي للمسرح " (٨٥)

وفى لوحة ( الزومبي ) استخدم القناع الكامل للوجه والجسد ، تعبيراً عن كائنات الزومبي بوحشيتها ، والنباتات بخنوعها التى حاولت الدفاع عن نور لإنقاذها من الزومبي ، لكنها فشلت وتراجعت .

كما وظف قناع أبيض اللون حول منطقة العينين ، ارتدته نور وأبواها فى أغنية اللحم، ليرمز لحالة النقاء التى تتمناها فى حلمها .

#### • دور الملابس فى خلق الكاريكاتيرية :

لعبت الملابس دوراً بارزاً فى خلق الكاريكاتيرية و السخرية اللاذعة ، التى ينشدها العرض ، حيث : فى لوحة ( الإفطار ) يرتدى أفراد الأسرة ملابس المنزل بعفويتها ، التى تعبر عن واقعية تلك الحياة الفوضوية ، فالزوجان تظهر على ملابسهما حالة الإهمال التى تصل حد الكاريكاتيرية، وقد ساعد فى ذلك بدانة الزوجة وانتفاخ بطن الزوج ، بعكس ملابسهما فى (لوحة اللحم) البيضاء وقوامهما المشقوق، تعبيراً رمزياً عن الواقع المأمول وفى(لوحة الزومب)، وهجومها على نور، اختلط الواقع بالخيال خلال الملابس، فالزومبي والنبات خلق الخيال ملابسهما ، حيث اشتملت على أشكال كاريكاتيرية لا تمت للواقع بصلة ، فى حين حضور نور المشهد ذاته بملابس النوم الواقعية ، وفى (لوحة الخرابة ) ظهر الأطفال بملابس رثة مرقعة، تعبر عن حالة الفقر الدامغ ، لكن بشكل فانتازى ، بينما ( حنجل ) يرتدى حلة أشبه ما يكون بحلة المهرج ، بألوانها الفاجعة ما بين الأصفر والأزرق والذهبي والأحمر ، أما أفراد العصابة الثلاث ، فقد تماثلوا فى زيهم، الذى يشبه لصوص الكاريكاتير فى أفلام الصور المتحركة . ( انظر الشكل ١٥ )

وقد ساعدت الملابس فى تشويش الدلالات المكانية والزمانية ، لكى تتناسب حالة التداخيات وحلم نور .

#### • الاكسسوار :

وظفت أدوات الحياة اليومية بتفاصيلها الواقعية، لخلق حالة كاريكاتيرية ، فنجد استخدام الأم لأدوات النظافة كالمكنسة والمساحة والفضة ، وكذلك عربة الإفطار والراديو، بشكل يثير الضحك والسخرية اللاذعة ( انظر الشكل ١٦ ) وفى مشاهد الشجار بين الأبوين نجد استخدام (الفأس و المطرقة ...) ( انظر الشكل ١٧ )

#### توظيف بعض تقنيات الكوميديا الشعبية :

يقول ( أحمد حلاوة ) " إن عروض الكوميديا الشعبية، أقرب إلى مفهوم المسرح الشامل المعاصر، فقد شملت الموسيقى والغناء والألعاب البهلوانية و الأكروبات والقطع الحوارية والمناجاة والقافية ..... و من أهم عناصرها الممثل والجمهور "<sup>(٨٦)</sup> وقد مزج ( جمال ياقوت )

فى إطار الدمج بين فنون متنوعة داخل عرض مسرحى واحد ، بين تقنيات المسرح الشامل، وبعض تقنيات الكوميديا الشعبية ، ليعطى عرضه تأثيرات شعبية موروثية ، خلال مزاجتها بما وصل إليه المسرح من تقنيات متطورة .

### أولاً الردح :

فقد استغل ( ياقوت ) لغة المسرحية التعبيرية الدارجة ، التى تبتعد عن اللغة الرسمية ، و المغناة فى بعض مواضعها ، كما استغل المزاج الخشن لعروض المسرح الشامل ، و وظفها فى إطار لغة الحوار فى عروض الكوميديا الشعبية الموروثة، التى " يغلب عليها العامية المسجوعة المغناة و السوقية ، التى تصل حد الابتزال " (٨٧) حيث يعتبر ( الردح ) أحد تقنيات الكوميديا الشعبية " (٨٨)، وهى " مواضع فى القصة المسرحية يتيحها المؤلف ، تحت مسمى النمر، لتقديم القدرة البدنية، و مهارة سلاطة اللسان ( الردح ) " (٨٩) ، وإن كان هذا لا يتناسب وجمهور الطفل من حيث الابتزال والسوقية والصفافة ، كما أن المبالغة فى الابتزال، لا تناسب كل أفراد الأسرة أيضاً، خاصة وإن واقعنا المعاصر يعج بالسوقية والابتزال، فيجب أن يكون المسرح منبراً، ل طرح القيم الإيجابية، والمضامين الأخلاقية ، والنقد الاجتماعى البناء ، لتربية الذوق العام للمجتمع .

### ثانياً توظيف مسرح العرائس :

وهو من تقنيات إخراج عروض الكوميديا الشعبية غير المباشرة ، ويحقق الشكل الشعبى داخل العرض المسرحى " فقد اعتمدت الكوميديا الشعبية على توظيف فن الأراجوز، وخيال الظل ، مع الأداء التمثيلى الكوميديى الساخر " (٩٠) ، " وتوظيف العرائس بأشكالها المختلفة، هو البديل العصرى ، لفن الأراجوز وخيال الظل " (٩١) وقد وظف المخرج فى عرضه معظم أنواع العرائس من خيال الظل و الأراجوز والعرائس الماريونيت وغيرها ، و لم يقتصر توظيف العروسة على التوظيف الفرجاوى ، بل تحولت العروسة إلى شخصية متفاعلة مع الحدث المسرحى، الذى نسجته ( نور ) فى عقلها الباطن، فخلقت العروسة مع عالمها الطفولى ، وظفتها للتأكيد على الصراع النفسى بداخلها .

### • (عرائس الماريونيت) - الروبايكيكيا - و الصراع بين الماضى و الحاضر :

يتجلى الصراع بين الماضى والحاضر خلال ما يدور داخل عقل نور الباطن من صراعات نفسية بين عالم الآباء، الملىء بالمعاناة، وعالمها الذى تبتغيه، وقد استخدم المخرج العرائس المتنوعة، بوصفها أنماطاً متباينة من عالم نور الافتراضى ، وكذلك من عالم لعب الأطفال، خلال (عربة الروبايكيكيا، الفانوس، الهون، الأتارى )، فعربة الروبايكيكيا لون من ألوان

المواساة الذاتية من نور لذاتها الحزينة ، بسبب بعدها عن والديها ، بالرغم من إهمالهم لها، فوجودها فى هذا المكان الموحش (الخرابة ) حرك عاطفتها تجاه والديها / عربة الروبائيكيا، فتغنى حزناً و ندماً، لتركها واقعها المرفوض، وعربة الروبائيكيا تشاركها الحالة، وتطمئننها وتسرى عنها، وتثبتها على موقفها الراض لـ (حنجل) وعصابته، رغماً عن ضعف قدرات الروبائيكيا، وقلة حيلتها فى تغيير واقعها، حيث ظهور بدائل عصرية لها .

فعرية الروبائيكيا هى المعادل الموضوعى للأبوين، والبديل العصرى وسائل الاتصال من التليفون المحمول ووسائل الإنترنت فى عالم نور .

ومواساة تلك الأشياء القديمة نور، لإعانتها فى أزمتها الإيهامية المتمثلة فى وقوعها فى يد العصابة ، وأزمتها الواقعية المتمثلة فى أبويها تجسيدا حقيقياً لمعاناتها، ودلالة رمزية الروبائيكيا وإحالتها على جيل الكبار بمفرداته فى عالم نور ، أنها تتجسد و تتشكل باعثة الأبوين بشخصيتهما فى عالم نور الافتراضى، بوصفهما المخلص لها من قبضة ( حنجل) بعدما حكم عليها بالإعدام. " فالعروسة تمكن المتلقى من العودة داخل نفسه ، وتمكنه من صنع صورته التى يتمناها ، وتمكنه من السخرية منها أيضاً " (٩٢) ، كما تكسب العرائس الشخصيات الدرامية الكاريكاتيرية والسخرية، التى تنشدها المسرحية. وقد استغل المخرج أن " مسرح العرائس من أهم التقنيات الدرامية ، التى يمكن اللجوء إليها للإستعانة بها فى المسرح الموجه للطفل ، حيث قربها من عقل الطفل ووجدانه و تأثيرها الكبير فيه " (٩٣) ، وقد عبر ( شارلس نوبيه ) عن ذلك حين قال " إن الطفل يرى دائماً الدمية كائناً حياً ، ويتعامل معها على هذا الأساس " (٩٤)

#### • المزج بين الممثل البشرى و العروسة :

مزج المخرج بين الأداء البشرى والعرائسى فنجد فى لوحة ( الروبائيكيا ) وظف أداء العرائس ومزج بينه وأداء نور البشرى، خلال حوار غنائى بينهما ، عن طريق المزوجة بين الماضى والحاضر، على اختلافاتهما الثقافية ، إلا أنهما يتشاركا فى حالة الألم و الحزن من واقعهما المرفوض .

#### • الأراجوز :

" يعد الأراجوز من العروض التمثيلية غير المباشرة ، التى يتم فيها التمثيل، خلال دمية بحركها لآعب الأراجوز" (٩٥) ، " وعروض الأراجوز أحد المصادر الشعبية لتقنية من تقنيات التمثيل داخل العرض المسرحى ، وهى الارتجال الذى غالباً ما يوظفه المخرج فى المشاهد، التى يريد من الممثل أن يقيم فيها حواراً مع صالة الجمهور ، وتشبه عروض الأراجوز إلى حد

كبير ، عروض الملهة الإيطالية المرتجلة كوميدى دلارتى " (٩٦) إلا أن ( جمال ياقوت ) قد اكسب شخصية الأراجوز أبعاداً نفسية ، وجعلها شخصية متفاعلة داخل نسيج الحدث الدرامى، وجزءاً من عالم نور الافتراضى ، حيث جاءت بوصفها جزءاً من مكونات عربة الروبايكيكيا، وهنا دلالة على إهمالنا للقديم، رغمًا عن ما يحويه من قيم إيجابية ، وأساليب تواصل تعجز عنها وسائل التكنولوجيا الحديثة .

#### • خيال الظل :

وهو من تقنيات الكوميديا الشعبية أيضاً ، وهو " نوع من التشخيص المسرحى ، تؤديه الظلال التى يلقى بها على ستارة شفافة مرئية أمام المتفرجين " (٩٧)

" وإن كانت ظلال خيال الظل قديماً ، لا تكون لممثلين بشريين ، بل ظلال لدمى ، بحيث تحل الدمية هنا محل الممثل البشرى ، ويتم تحريكها وإصدار الأصوات الخاصة بها عن طريق المخايل " (٩٨)

لكن المخرج هنا وظف تقنية خيال الظل، خلال أجساد الممثلين البشريين ، وهو ما يعرف بـ ( السلويت ) ، المأخوذ عن فن خيال الظل .

" وقد انتشر فن السلويت - المأخوذ عن فن خيال الظل قديماً - بين رسامى أوروبا القرن الثامن عشر، و كانت رسوم الخيال منتشرة فى ذلك الوقت، ثم تم استخدامه فى المسرح ، لخلق تأثيرات درامية متنوعة داخل العرض المسرحى " (٩٩)

ففى لوحتى ( الخرابة، الكابوس ) وظفت ظلال الأجساد، بحركاتها التعبيرية ، توظيفاً نقل حالة الخوف والفرع، الذى تناغم مع المكان، سواء فى لوحة الخرابة، حيث وجود الأطفال المخطوفين، أو فى لوحة الكابوس، حيث شواهد القبور، فقد لعب الضوء والظل خلال - السلويت - دوراً بارزاً فى تأكيد اللحظات الشعرية .

ومن ثم فقد نجح ( جمال ياقوت ) فى توظيف تقنيات المسرح الشامل ، خلال الجمع بين فنون متنوعة سمعية وبصرية فى عرض مسرحى واحد ، وذلك لخدمة الرؤية التعبيرية ، التى خدمت فكرة العرض ، فى طرح الخلاقات الزوجية ، عبر رحلة فى العقل الباطن، وإن كان هذا التوفيق على مستوى الشكل و المضمون لا يغفر له الإخفاق على مستوى الطرح ، خلال اختياره بعض الألفاظ ، والحركات الفظة والفاجة ، باستخدام البذاءة فى القول والفعل ، فلا يوجد تعارض بين سمو الرسالة التى تحملها المسرحية ، وتقنيات المسرح الشامل ، التى تتسم بالخفة والكوميديا ، فنجد تجربة (أحمد زكى) فى إخراجه مسرحية (الغول) بتقنيات المسرح الشامل " لم

يجد تعارضاً بين أسلوب الكوميديا الموسيقية والرسالة التي تحملها المسرحية ، بل أحس بأن الخفة والسمو ، جديران بأن يخدم كل منهما الآخر ، الخفة توضح السمو ، والسمو يخلع على الخفة عظمة وجلالاً ، فاستخدم تقنيات المسرح الشامل ، خلال هذر وضحك السيرك ، وجو الميوزيك هول ، والرقص والغناء ، والجد والهزل ، واستخدام الشرائح الفيلمية ، وسبغها بسبغة مصرية " (١٠٠)

" فحول العمل إلى كوميديا ساخرة فى إطار المسرح الشامل، بأسلوب مبتكر " (١٠١) لكنه ابتعد عن الابتزال والاسفاف ، وحول المسرحية التسجيلية الجافة إلى عرض موسيقى كوميدي دون ابتزال .

وبالرغم من أن (جمال ياقوت) جاء فى نهاية عرضه، وجعل الأبوين يشعران بأزمة (نور)، حيث اكتشفا إغماها، فتحولاً تحولاً فجائياً ، وقررا الرجوع عن سلوكياتهما الشاذة ، لإنقاذ طفلتهما على مستوى الواقع ، وكذلك على مستوى عالم حلم نور، حيث اختتم المخرج عرضه برسالة محملة بالقيم الأخلاقية للكبار والصغار، وهو ما يسمى بلحظة التنوير ، بعدما شبع متلقيه - كباراً و صغاراً - بكم هائل من المفردات اللغوية والحركية المبتزلة طوال العرض.

مجموعة كبار وصغار : اتعلمنا الدرس خلاص ، ويكبر فينا الإحساس

تحلا حياتنا نلقى بيوتنا واحة حب وخير وناس

وناخذكم قدوة تعلينا ، أحلامكم تتحقق بينا

وايديكم تمسك ف ايدينا ، نبني المستقبل

والحاضر ..... (١٠٢)

### ( خاتمة )

تعرض البحث لكيفية توظيف الأسس الفكرية للمسرح التعبيري و تقنياته ، لخدمة قضايا تمس الطفل ، فى تضافرها مع تقنيات المسرح الشامل ، لتحقيق الرؤية التعبيرية فى مسرح الطفل، فى جو تغلفه الخفة والكوميديا الساخرة ، مع عدم إغفال دور مخرجى المسرح الموجه للطفل فى غرس القيم التربوية و الاجتماعية والتثقيفية ..... لتحقيق أهداف مسرح الطفل، وقد وقع اختيار الدراسة على المسرحية الكوميديا الغنائية ( رحلة نور ) للمخرج المؤلف (جمال ياقوت) ، التى اهتم فيها بإعلاء فن العرض المسرحى على فن النص الأدبى ، والجمع بين فنون متنوعة سمعية و بصرية فى عرض مسرحى واحد .

وقد استخدم البحث المنهج الوصفى التحليلى ، لملائمته لموضوع الدراسة .

## و قد انتهى البحث إلى :

- نظراً لأن التعبيرية اتجاه ذاتي ، يعتمد على الرؤى الذاتية ، وتحول أى رؤية موضوعية إلى رؤية بالغة الذاتية والغريبة ، حتى وإن اهتمت بالقضايا الاجتماعية، حيث انصب اهتمامها على الفرد والمجتمع ، خلال الرؤى الذاتية المفرطة ، و نظراً لأن المسرح المقدم للطفل ، أو الذى يحوى قضايا تمس الطفل ، لا بد وأن يرتبط بالحقائق الموضوعية ، التى يمكن خلالها تحقيق أهدافه التعليمية والتربوية و المعرفية .....، و نظراً لأن التعبيرية تهتم بعالم الأحلام والخيال المتحرر وتجارب العقل الباطن ، الذى يشترك فيها الطفل معها، فوجد البحث أن المخرج قد اتجه إلى التعبيرية، لتسليط الضوء على انعكاسات مشكلة مهمة تأرق الطفل داخل أسرته ، وهى الخلافات الزوجية وتأثير صور التفكك الأسرى ، وأثرها على الطفل ، من خلال أزمة (نور) النفسية حول اغترابها داخل أسرته ، ورحلتها داخل عقلها الباطن ، هروباً من خلافات أباؤها المستمرة .
- تحققت الرؤية التعبيرية فى المسرحية من خلال :
- طرح العرض قضية اجتماعية ، خلال شخصية محورية (نور) تعاني أزمة نفسية ، حيث رأى الجمهور كل شئ على المسرح خلال انعكاسات هذه الأزمة على الشخصية المحورية.
- جاء المشهد الأول من مشاهد الحياة اليومية ، لتهيئة المتلقى وتيسير دخوله للعبة المسرحية.
- جاء العرض خلال عدد من اللوحات المتعاقبة اللاترابطية ، التى تناغمت وحالة الحلم والتداعيات ، التى تمر بها الشخصية المحورية.
- جاءت لغة المسرحية عامية دارجة ، غير رسمية ، تقترب من اللغة التى يستعملها الناس فى تفكيرهم الخاص .
- مكنت تقنيات التعبيرية المخرج من تجسيد تجارب العقل الباطن ، وحالة الحلم وعالم اللامعقول والمزج بين الجد والهزل والحلم والواقع والتحول والمسح بمفردات عالم الطفل.
- ولما كانت التعبيرية تتسم بالمبالغة والتشويه ، واختيار موضوعات من جانب الحياة المظلم الشائه ، لتسجيل احتجاجاً غاضباً على القسوة و الظلم فى عالمها ، فقد لجأ المخرج إلى توظيف تقنيات المسرح الشامل ، ليضفى على عرضه جواً من الخفة والكوميديا ، بعيداً على القنامة فى حالة من الانسجام والتوافق ، لخدمة هدفه وتحقيق رؤيته ليخرج ما ألفه ، فحول ذلك الجانب المظالم الشائه إلى كوميديا ساخرة فى إطار المسرح الشامل بأسلوب مبتكر .
- تعمل تقنيات المسرح الشامل على خلق نوع من المشاركة الخيالية لدى المتلقى الطفل، خلال تركيزه على الحركة والموسيقى والغناء والإضاءة ..... التى تجذب انتباهه، وتعمل



على إثارة خياله، مع مراعاة ألا تطغى الفرجة على القيم الإيجابية، التي نود غرسها في أطفالنا .

- في إطار توظيف تقنيات المسرح الشامل وظف المخرج :
- تقنية المسرح داخل المسرح ، الشاشة السينمائية ، المسرح الأسود ، تقنية الكولاج ، المايم والبانتومايم، الحركات البهلوانية وأكروبات السيرك، الاستعراض، الغناء، الموسيقى والمؤثرات الصوتية ، استغلال جسد الممثل لخلق صور مسرحية ، كما كان للإضاءة دور بارز في خلق دلالات متنوعة ، حيث لعبت الإضاءة ولغة الأجساد لغة التشكيل في الفراغ المسرحي، خاصة وأن المسرح كان شبه عارٍ ، كما وظف المخرج الأقنعة والملابس الكاريكاتيرية، وجعل للاكسسوار دوراً في خلق حالة المبالغة الكاريكاتيرية واستخدمه استخدامات متعددة.
- و في إطار دمج الفنون المتنوعة داخل عرض مسرحي واحد ، استغل المخرج قرب عروض الكوميديا الشعبية من مفهوم المسرح الشامل المعاصر ، ومزج بينهما ، ليعطى عرضه تأثيرات شعبية موروثية، خلال مزوجتها بما وصل إليه المسرح من تقنيات متطورة ، فقد وظف : ( " الردح " ، مسرح العرائس من : ماريونيت ، أراجوز ، خيال الظل "السلويت) .
- أغفل المخرج في بعض المواضيع القيم الاجتماعية و الأخلاقية و التربوية ، خلال طرح بعض المضامين ، التي تتنافى والأسرة عامة والطفل خاصة ، والتي تصل حد الابتزال أحياناً في القول والفعل ، وقد كان من الممكن أن يقدمها بصورة مسكوت عنها في طيات الفرجة ، يعيها عقل الآباء ، ويغفلها الأبناء من جمهور العرض ، فالخفة والكوميديا وتغليب عناصر الفرجة ، لا تعنى مطلقاً الابتزال ، فلا يوجد تعارض بين سمو الرسالة التي تحملها المسرحية وأسلوب المسرح الشامل.
- و من ثم فقد نجح المخرج في تسليط الضوء على مشكلة بالغة الأهمية تأرق الطفل داخل أسرته ، خلال الكوميديا الغنائية – رحلة نور – و حقق رؤية تعبيرية ، موظفاً في ذلك تقنيات المسرح الشامل محققاً حالة الإبهار و الفرجة – التي يبيغها الطفل – و الجمع بين فنون متنوعة سمعية وبصرية في حالة من الانسجام و التوافق بين خشبة المسرح و الجمهور ، إلا أنه أغفل في بعض المواضيع القيم التربوية والاجتماعية و الأخلاقية ، التي يجب مراعاتها في العروض المقدمة على مسرح الطفل.

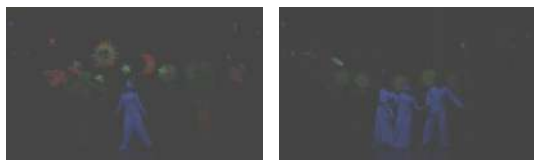
ملحق الصور



شكل رقم ١



شكل رقم ٢ ، ٣



شكل رقم ٤،٥



شكل رقم ٦



شكل رقم ٧



شكل رقم ٩ ، ١٠

شكل رقم ٨



شكل رقم ١٢

شكل رقم ١١



شكل رقم ١٤

شكل رقم ١٣



شكل رقم ١٦

شكل رقم ١٥



شكل رقم ١٧

## المصادر و المراجع :

- ١- جمال ياقوت" الكوميديا الغنائية رحلة نور" فرقة الإسكندرية المسرحية - البيت الفني للمسرح - مسرح الليسيه أبريل ٢٠١٦.
- ٢- نهاد صليحة ( د ) " المدارس المسرحية المعاصرة " (القاهرة - الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٢ ) ص ٧٤،٧٣
- ٣- جمال ياقوت " مسرحية رحلة نور " أخبار الفن - ( نصف الدنيا ٦/٤/٢٠١٦ ) .
- ٤- انظر في : نهاد صليحة مرجع سابق ص ٧٤ ، وانظر في : مدخل إلى علوم المسرح- المذهب التعبيري Theater \_ Learn \_ blogspot.com
- ٥- التعبيرية : نشأتها . تاريخها . مفهومها . خصائصها Ugel mascara 29 . yoo7 .com و 2010 و انظر في : النزعة التعبيرية في الأدب و الفن www.alarab.co.UK
- ٦- نهاد صليحة : مرجع سابق ص ٨١ ، و انظر في : نبيل راغب (د) " المذاهب الأدبية من الكلاسيكية إلى العبثية " . القاهرة . مكتبة مصر . د / ت ص ٧٩
- ٧- أوجست سترندبرج " الحلم " القاهرة . الهيئة المصرية العامة للكتاب www.neelwaforat و انظر في : نها صليحة سابق ص ٨٤،٨٣
- ٨- نبيل راغب . مرجع سابق ص ٨٩ ، انظر في : نهاد صليحة سابق ص ٨٥
- ٩- ج.ل ستيان " الدراما الحديثة بين النظرية و التطبيق " ت : محمد جمول .( دمشق . منشورات وزارة الثقافة ١٩٩٥ ) ص ١٧١ ، ١٧٢ ، و انظر في : رشاد رشدي "نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن " ( القاهرة . الأنجلو المصرية ١٩٨١ ) ص ١٤٠ ، انظر في : نهاد صليحة سابق ص ٨٧ ، ٩٠
- ١٠- انظر في : المذاهب المسرحية " سمات المذهب التعبيري " منتديات الساخر www.alsakher.com
- ١٢- سترندبرج " الطريق إلى دمشق " الحياة 2015www.alhayat.com
- ١٣- عبد الغفار مكاوي " التعبيرية في الشعر والقصة المسرحية " https://www.abijad.com
- ١٤- التعبيرية . enucyc.kacem.b.com
- ١٥- مقتبس من : سامية أسعد " في الأدب الفرنسي المعاصر " ( القاهرة . الهيئة المصرية العامة للكتاب . ١٩٧٦ ) ص ٢٧.
- ١٦- آن أوبر سفيلد " قراءة المسرح " ت: مي التلمساني ( القاهرة . وزارة الثقافة ١٩٩٤ ) ص ٤٩
- ١٧- سمات المذهب التعبيري . منتديات الساخر . سابق ذكره.
- ١٨- نهاد صليحة سابق ذكره ص ٨٩ .
- ١٩- فايز ترحيني" الدراما ومذاهب الأدب"المؤسسة الجامعية للدراسات lissanularab.blogspot.com.2014 ص٧٦
- ٢٠- منتديات الساخر . سابق ذكره
- ٢١- أوسكار كوكوشكا https://ar.m.wikipedia.org
- ٢٢- منتديات الساخر . سابق

- ٢٣- المذاهب المسرحية " التعبيرية " www.yabeyrouth.com
- ٢٤- سترندبرج " الحلم " . سابق ذكره ، انظر فى : نهاد صليحة . سابق ص ٨٤ .
- ٢٥- فليب فان يتغيم " المذاهب الأدبية الكبرى فى فرنسا " ت : فريد أنطونيو .  
سلسلة زدنى علماً . د/ ت ص ١٠٩ ، انظر فى : Desegur.Histoire de la litterature  
Europieenne . Paris 1959 P.198
- ٢٦- نهاد صليحة ص ٧١، ٧٠
- ٢٧- كرستوفر اينز " المسرح الطليعى " ت: سامح فكرى . ( القاهرة . مهرجان القاهرة الدولى للمسرح  
التجريبى ١٩٩٦ ص ١٤٣ ) .
- ٢٨- منتديات الساخر . سابق ذكره
- ٢٩- مقتبس فى : نعيم عطية (د) " مسرح العبث " ( القاهرة - الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٢ )  
ص ٧٢ .
- ٣٠- منتديات الساخر . سابق ذكره
- ٣٢- رشاد رشدى . سابق ذكره ص ١٤٠ .
- ٣٣- فرانزويرفل <https://ar.m.wikipedia.org>
- ٣٤- عمر الجنابى " فى الأدب المسرحى ( التعبيرية ) " الحوار المتمدن .  
www.mahewar.org2011
- ٣٥- سوزانا ميلر " سيكولوجية اللعب " ت: حسن عيسى (د) . ( الكويت . المجلس الوطنى للثقافة و  
الفنون و الآداب ١٩٨٧ ) ص ١٧٩ .
- ٣٦- جمال ياقوت " رحلة نور " نسخة المخرج . غير منشورة . ص ٩
- ٣٧- وينفردوارد " مسرح الأطفال " ت: محمد شاهين الجوهري . ( القاهرة . الدار العربية للتأليف و  
الترجمة ١٩٩٦ ) ص ١٣٦ .
- ٣٨- هادى نعمان الهيئى . " أدب الأطفال " ( القاهرة - الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٦ )  
ص ٢٠٥ .
- ٣٩- إيمان العربى (د) " القيم التربوية فى مسرح الطفل " ( الإسكندرية . دار المعرفة الجامعية ٢٠٠٢  
ص ٩٨ ، و انظر فى : فؤاد دواره " مسرح الأطفال و دوره فى تنمية شخصياتهم " مجلة  
الفنون ٧ ع " الاتحاد العام لنقابات المهن الموسيقية و الفنية . السنة الأولى ابريل ١٩٨٠ )  
ص ٣٢ ، و انظر فى : مالك نعمة المالكى " خصائص مسرح الطفل و ارتباطه بالعملية  
التربوية " ( بغداد . الكرخ . ع ٢٦ ٢٠١٤ ) ص ٤٥ .
- ٤٠- جمال أبورية " المسرحية التليفزيونية " الحلقة حول مسرح الطفل - ( القاهرة - الهيئة المصرية  
العامة للكتاب ١٩٨٦ ) ص ٢٦ .
- ٤١- جمال ياقوت " رحلة نور " سابق ص ١١ ، ١٢
- ٤٢- نفسه ص ١٥
- ٤٣- نهاد صليحة . سابق ذكره ص ٨٠
- ٤٤- نفسه ص ٨٩ .

- ٤٥- أسلوب التمثيل في التعبيرية [www.vobabylon.edu](http://www.vobabylon.edu)
- ٤٦- سوزانا ميلر . سابق ذكره ص ١٧٨
- ٤٧- عمر الجنابى . سابق ذكره
- ٤٨- ج. ل . ستيان . سابق ذكره ص ٣٥٢ ، وانظر فى : نرمين الحوطى " المسرح الشامل " القاهرة  
- الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠٠٩ ص ٢٩
- ٤٩- المسرح الشامل <http://www.ldlp.dictionay.com>
- ٥٠- موريس بيجار " المسرح الشامل [www.vobabylon.edu](http://www.vobabylon.edu)
- ٥١- كمال الدين عيد (د) " مناهج عالمية فى الإخراج " ( القاهرة - سان بيتر للطباعة ٢٠٠٢ )  
ص ٦٠٠ .
- ٥٢- نفسه ص ٥٩٩ ، وانظر فى : نماذج من المسرح الروسى " المسرح الشامل أو التأليفى "  
<http://www.pulvg.com>
- ٥٣- أحمد زكى " عبقرية الإخراج المسرحى " ( القاهرة - الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٩ ) ص ٨٩ ،  
وانظر فى " ايرفين بسكاتور " - مجلة المسرح ( القاهرة - ع ١٩ يوليو ١٩٦٥ ) ص ٨ .
- ٥٤- مقتبس من : كمال عيد (د) سابق ذكره ص ٦٠١ ، وانظر فى " نرمين يوسف . " المسرح  
الشامل " إبداع ٢٤٢ ع ١٠ " ٢٠٠٩ .
- ٥٥- مقتبس من : أحمد زكى " المخرج والتصور المسرحى " ( القاهرة - الهيئة المصرية العامة  
للكتاب ١٩٨٨ ) ص ٧٢ .
- ٥٦- زيجموند هبner " جماليات الإخراج المسرحى " ت : هناء عبد الفتاح (د) - ( القاهرة - الهيئة  
المصرية العامة للكتاب د/ ت ) ص ٢٣ ، وانظر فى : أحمد زكى " المسرح  
الشامل " (بيروت - المركز العربى للثقافة والعلوم د/ ت) ص ١٧ .
- ٥٧- أحمد سخسوخ (د) " ألفريد جارى " مجلة القاهرة . ع ١٠٩ ( القاهرة - الهيئة المصرية العامة  
للكتاب - أكتوبر ١٩٩٠ ) ص ٥١
- ٥٨- ماكس رانيهاردت . المجلة المصرية نون [www.noonptm.com](http://www.noonptm.com)
- ٥٩- بيتربروك " المساحة الفارغة " ت : فاروق عبد القادر . ( القاهرة . دار الهلال ١٩٨٦ ) ص  
٩٠ ، وانظر فى : كمال عيد (د) سابق الذكر ص ٣٣٤
- ٦٠- أبو الحسن سلام (د) " مسرح الطفل " ( الاسكندرية . دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر ٢٠٠٤ )  
ص ٤٨ ، ٥٠ .
- ٦١- انظر فى : وينفرد وارد سابق ذكره ص ٤٨ .
- ٦٢- جمال أبو رية . سابق ذكره ص ٢٦ ، وانظر فى: حمدى الجابرى (د) " مسرح الطفل فى  
الوطن العربى ( القاهرة - الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠٠٢ ) ص ١٧
- ٦٣- موسى كولد برج " مسرح الأطفال فلسفة ومنهج " ت : صفاء رومانى - ( دمشق منشورات وزارة  
الثقافة ١٩٩٧ ) ص ١٦٠ .

- ٦٤- انظر فى : أحمد صقر (د) " مسرح الطفل " ( الإسكندرية . دار الاسكندرية للكتاب ٢٠٠٤ ) ص ١٨٩ ، وانظر فى: محمد أبو الخير (د) " مسرح الطفل . ( القاهرة . الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٨ ) ص ٨٦ .
- ٦٥- موسى كولدرج . سابق ص ١٨
- ٦٦- لويجى بيراندللو " مقدمة الأعمال المختارة " ت : محمد اسماعيل محمد - ( الكويت - وزارة الإعلام - ديسمبر ١٩٧٧ ) ص ٧
- ٦٧- لويجى بيراندللو " ست شخصيات تبحث عن مؤلف " ت : محمد اسماعيل محمد . ( القاهرة . دار النهضة العربية ١٩٦٧ ) ص ٤٣
- ٦٨- انظر فى : برتولد بريخت " نظرية المسرح الملحمى " ت : جميل نصيف (د) ( العراق . منشورات وزارة الإعلام ١٩٧٣ ) .
- ٦٩- مارى الياس وحنان قصاب " المعجم المسرحى " ( بيروت - مكتبة لبنان ٢٠٠٦ ) ص ١٩٢ ، وانظر فى : صبرى عبد العزيز " القيم التشكيلية فى الصور المرئية المسرحية " ( القاهرة . الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠٠١ ) ص ٤٥ ، ٥٠
- ٧٠- Amiral. Kh . Ahre . Black theatre ( London by the cail – ballou press – April 2001 p. 34 وانظر فى : سليم الجزائرى " المسرح الأسود " مجلة الأفلام ( بغداد دار الشؤون الثقافية العامة ع ١ السنة ١٥ - ١٩٧٩ ) ص ٢٧
- ٧١- صبرى عبد العزيز . سابق ذكره ص ٤٧
- ٧٢- انظر فى : عادل الشامى " الكولاج المسرحى " الحوار المتمدن ٢٠١٢/٧/٨  
وانظر فى ( الكولاج ) [m.wikipedia.org](http://m.wikipedia.org)
- ٧٣- Patrice pavis – Dictionnaire du theatre
- مقتبس من : أبو الحسن سلام (د) " مباحج الفرجة المسرحية بين تقنيات الكولاج وتقنيات الكليب ٢٠١٣/٤/٢٤ . الحوار المتمدن .
- ٧٤- نفسه .
- ٧٥- أبو الحسن سلام (د) " مسرح الطفل " سابق ذكره ص ٤٥ .
- ٧٦- أحمد زكى " اتجاهات المسرح المعاصر " . ( القاهرة . الهيئة امصرية العامة للكتاب ١٩٩٦ ) ص ١٨٨ .
- ٧٧- أبو الحسن سلام (د) " الممثل وفلسفة المعامل المسرحية " ( الإسكندرية . دار الوفاء لنديا الطباعة والنشر ٢٠٠٤ ) ص ١١
- ٧٨- أمين بكير " فن الحرفية المسرحية " ( القاهرة . الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٩ ) ص ٣٨ .
- ٧٩- جان بوريس " مقالات لأشهر فنانى الماييم " ت : سامى صلاح . ( القاهرة . وزارة الثقافة ٢٠٠١ ) ص ٢٨٣ .
- ٨٠- كوميديا التهريج - الأداء المسرحى [forums - roro 44.com](http://forums - roro 44.com)
- ٨١- أبو الحسن سلام (د) " مباحج الفرجة " سابق ذكره .

- ٨٢- محمد عنانى (د) " المصطلحات الأدبية الحديثة " ( القاهرة - الشركة المصرية العامة للنشر لو  
نجمان ٢٠٠٣ ) ص ١٧٢ .
- ٨٣- نفسه .
- ٨٤- انظر فى : مارى إلياس وحنان قصاب . سابق ذكره ص ٣٥٦ ، ٣٥٧
- ٨٥- مقتبس من : رمزى مصطفى " الأئقعة المسرحية " مجلة المسرح . ( القاهرة . وزارة الثقافة  
والإرشاد القومى - ع ١٤ - فبراير ١٩٦٥ ) ص ٥٥ .
- ٨٦- أحمد حلاوة (د) " الإشكالية الجمالية بين التمثيل البشرى والدمية " . القاهرة مجلة كلية الآداب .  
( جامعة حلوان ع ١٨ يوليو ٢٠٠٥ ) ص ١١٦٠ .
- ٨٧- انظر فى : على الراعى (د) " فنون الكوميديا من خيال الظل إلى نجيب الريحانى " . ( القاهرة .  
كتاب الهلال ع ٢٤٨-١٩٧١ ) ص ٤٩ .
- ٨٨- رشدى صالح " المسرح العربى " ( القاهرة . الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٢ ) ص ٤١ ، ٤٠ .
- ٨٩ - عمرو دواره " حلاوة وحارة عم نجيب " ( القاهرة . مجلة الكواكب ١/١٦ / ٢٠٠٦ ) .
- ٩٠- على الراعى (د) " الكوميديا المرتجلة فى المسرح المصرى " ( القاهرة - دار الهلال ١٩٦٨ )  
ص ١٠٩ .
- ٩١- عمرو دواره سابق ذكره ص ٥١ .
- ٩٢- أحمد حلاوة سابق ذكره ص ١١٦١ | .
- ٩٣- جميل حمداوى (د) " مسرح الدمى والعرائس " diwanalarab.com
- ٩٤- مقتبس من : أبو الحسن سلام (د) مسرح الطفل " سابق ذكره ص ٥٨ .
- ٩٥- على الراعى (د) المسرح العربى بين النقل والتأصيل " ( الكويت . كتاب العربى ١٩٨٨ ) ص ٥٢
- ٩٦- نجوى إبراهيم عانوس (د) " مسرح يعقوب صنوع " ( القاهرة . الهيئة المصرية العامة للكتاب  
١٩٨٤ ) ص ١٣٨ .
- ٩٧- نفسه ص ٦ .
- ٩٨- انظر فى : إبراهيم حمادة (د) " خيال الظل وتمثليات ابن دانيال " ( القاهرة الهيئة المصرية  
العامة للكتاب ١٩٧٩ ) ص ١٠٩ ، ١١٠ .
- ٩٩- فن السلويت <http://nowartblog.wordpress.com>. April:2016
- ١٠٠- على الراعى (د) " آفاق جديدة ( غول أنجولا ) " روز اليوسف . مقتبس من : أحمد زكى "  
عبقرية الإخراج المسرحى " سابق ذكره ص ١٦٦ .
- ١٠١- انظر فى : أحمد زكى " عبقرية الإخراج المسرحى " السابق ص ١٦٨ ، ١٦٩
- ١٠٢- جمال ياقوت " رحلة نور " سابق ذكره ص ٦٧ ، ٦٨ .