تطور تقنيات مسرح خيال الظل
"دراسة تطبيقية"

نبيل بهجت

ملخص:

ظل فن خيال الظل مرتبطًا بأدوات وتقنيات مختلفة تساعد على جعله واقعًا محققًا بداية من الدمى، ووسيط العرض، والإضاءة، والمخايل نفسه، وقبل كل هذا كان النص. وتهدف الدراسة بشكل عام إلى الوقوف على التقنيات المختلفة بهدف رصد تطورها ودراسة كيفية هذا التطور وتستفيد الدراسة من النماذج التطبيقية التي قدمها الباحث حيث كتب وأخرج لمسرح الظل ما يقارب ٣٦ عرضًا، وهو ما يُعد خبره عملية تطبيقيّه كانت هذه الدراسة أحد تجلياتها بشكل مباشر.

وتسعى الدراسة من خلال المنهج التحليلي المقارن الإجابة على عدد من الأسئلة: هل تطور فن خيال الظل؟ وما هي أشكال هذا التطور وكيفيته؟ وما هي المؤثرات الحديثة التي أثرت فيه؟ وما هي العناصر الحديثة التي أضيفت إليه؟ وذلك لمعرفة حجم التطور الذى لحق بهذا الفن بداية من تصميم الدمى والخامات المستخدمة في التصنيع، وأساليب صناعة الدمى من خلال المقارنة بين الدمى الحديثة والنماذج الموجودة في المتاحف حول العالم. كذلك دراسة تطورات وسيط العرض والإضاءة والمناظر والنظر في حجم تطور هذه العناصر في إطار الاستفادة من مستجدات العصر.

الكلمات الدالة : مسرح، خيال الظل، التقنيات.

مقدمة:

خيال الظل أحد أقدم الأشكال المسرحية التي عرفها العرب، حيث قدمت نصوص ابن دنيال صورة حية عن الأدب الدرامي منذ وقت مبكر، واعتمدت نصوصه الثلاثة في مجملها على الحوار كوسيلة أساسية للتعبير ونقل الحدث.

وظل فن خيال الظل مرتبطًا بأدوات وتقنيات مختلفة تساعد على جعله واقعًا محققًا بداية من الدمى، ووسيط العرض، والإضاءة، والمخايل ، وقبل كل هذا كان النص، وتسعى الدراسة إلى الوقوف على أشكال التطور الذى لحق بتقنيات خيال الظل عبر العصور المختلفة وصولاً لما أصبحت عليه هذه التقنيات الآن مستفيدًا في ذلك من خبرتي العملية فى إخراج وتنفيذ العديد من عروض خيال الظل، وهو ما اقتضى إلماما وممارسة لمفردات هذا الفن، وتسعى الدراسة من خلال المنهج التحليلي المقارن الإجابة على عدد من الأسئلة ما هي أشكال تطور فن خيال الظل وكيفيته

؟وما هي المؤثرات الحديثة التي أثرت فيه؟ وما هي العناصر الحديثة التي أضيفت إليه ؟ وما هو حجم هذا التطور الذي لحق بتصميم الدمى والخامات المستخدمة فى التصنيع، وأساليب صناعة الدمى؟ من خلال المقارنة بين الدمى الحديثة والنماذج الموجودة في المتاحف حول العالم، كذلك دراسة تطورات وسيط العرض والإضاءة والمناظر والنظر في حجم تطور هذه العناصر في إطار الاستفادة من مستجدات العصر ودراسة أسلوب التحريك وما يترتب عليه من ضرورة مراعاة مقتضياته أثناء التصميم، وتقف الدراسة على النص والإخراج ومهارات المخايل المختلفة التي يجب أن يتحلى بها مؤدى عرض خيال الظل، وكذلك المساحات المشتركة التي يجب استثمارها مع الجمهور، وتسعى الدراسة بشكل عام إلى الوقوف على التقنيات المختلفة بهدف طرح رصد تطورها ودراسة كيفية هذا التطور وتستفيد الدراسة من النماذج التطبيقية التي قدمها الباحث حيث كتب واخرج لمسرح الظل ما يقارب ٣٦ عرضًا، وهو ما يُعد خبره عملية تطبيقه كانت هذه الدراسة أحد تجلياتها بشكل مباشر..

مدخل تاريخي.. خيال الظل فى خمسين عامًا:

لم يغب خيال الظل عن الوعي الفني والنقدي كما حدث لبعض الفنون الشعبية ولم تنقطع الإشارات أو الدراسات من العرب والمستشرقين، وصدر عدد من المؤلفات العربية الهامة حول خيال الظل بداية من ستينيات القرن الماضي، وانشغلت به بعض الدراسات الأكاديمية في الوقت الذى كانت تحضر عروضه على أرض الواقع ويذكر المخايل أحمد الكومي أن آخر عرض قدمه قبل استئناف نشاطه في مطلع الثمانينيات كان عام ١٩٥٤، ويرجع الفضل في هذا الاستئناف إلى المخرج والسيناريست والباحث ألفريد مخائيل الذى انشغل بسؤال أثر فنون خيال الظل والأراجوز على المسرح والسينما، وطرح هذا السؤال من خلال موضوع رسالته لنيل درجة الدكتوراه من إحدى الجامعات الفرنسية، وسجل بحثه خلف خيال الظل والأراجوز في فيلم وثائقي عام ١٩٨١م، حمل اسم "ظل الخيال" إنتاج المركز القومي

للأفلام التسجيلية الذى لملم فيه رفات هذا الفن في محاولة لبعثه مرة أخري، وسجل لقاءاته مع لاعبين توقفوا منذ زمن، وبحث حول آخرين كعبداللطيف العبيط، وعطية الشامي وحسن خنوفة، ومحمد الفران، وأحمد الكومي، وسعي لاستعادة الذاكرة الفنية والتاريخية لإعادة تقديمه مرة أخرى ويذكر خنوفة أن خليل لبه وأبو الروس وغيرهما كانوا ممن يقدمون عروض الظل في الموالد وأن بعضًا منهم أقعده المرض والبعض الآخر امتهن مهنًا أخري "كالعزف في الأفراح والموالد" أو ما هو حرفي، بينما ظل الكومي قرابة خمسين عامًا يقدم هذا الفن إلا أنه توقف منذ عام ١٩٥٤م عن الأدوار التي كانوا يقدمونها فيذكر لنا الكومي: "المقدم، تعادير بولص، علم، عسكر، المغاربة، البرابرة، التمساح..."[١]، وكون الفريد ميخائيل من هؤلاء الفنانين مجموعة عمل قدم من خلالها عددًا من ليالي خيال الظل كجمع لرفات هذا الفن وإعادة بعثه مرة أخرى لفن توقف منذ قرابة الثلاثين عامًا، ولفتت تلك العروض انتباه بعض المخرجين لخيال الظل وإمكانياته الفنية، وألهمت بعض الفنانين لاستلهامه، فيذكر الفنان حسن الجريتلي عن تأثير تجربة الفريد ميخائيل، ففي عام ١٩٨٥م – قبل بداية فرقة الورشة – ذهبنا إلى معهد جوته لنشاهد عرضًا لخيال الظل، كان أول العروض التي قدمها الباحث الفريد ميخائيل لفناني الخيال القدامى...، والعرض أثر في بقدر أكبر من أي عرض مسرحي كنت قد رأيته، بحيث توجهت أنظاري إلى الفن الشعبي عمومًا، وبدأت أتساءل عن سر ارتباطي بفن لم أكن أعرفه، أحسست بقرب شديد، وكأنني ألتقي بصديق غائب..."[٢] ويذكر المخرج بهائي الميرغني أثر تلك العروض التي كان يقدمها أحمد الكومي في ثمانينيات القرن الماضي، وهي ذروة نشاط ألفريد مع مجموعة الكومي وخنوفة فيقول بهائي: "الجولة الميدانية اللى عملناها مع الريس أحمد الكومي وشفنا تلت بابات من اللى كان بيقدمهم، التللت بابات دول كانوا لعبة التمساح وتعادير والبياعة، من خلال استماعي لهذا الشريط الصوتي بالإضافة إلى ما شاهدته أثناء تحريك العرايس وإتمام عملية لعبة خيال الظل ككل بدأنا في التدريبات الجادة اللى كانت متكونة من عدد من الأصدقاء الممثلين".[٣]

ويذكر أن تجربته مع خيال الظل استمرت في الفترة ما بين ١٩٨٨م وحتى ١٩٩١م حيث كون فرقة الطيف والخيال عام ١٩٨٨م، وقدم منها خلاله ثلاثة عروض مسرحية": الأول بعنوان سهرة مع خيال الظل والأراجوز، على مسرح الطليعة وتناول العرض بابة لخيال الظل ممتزجة بإطار مسرحي خفيف بنمرة للأراجوز، "على حد قوله"، والعرض الثاني "سكة السرايا الصفراء" الذى اعتمد فيه على كيفية استخدام خيال الظل كجزء من النسيج المسرحي المعاصر وقدمت التجربة الثالثة عرض دونكشوت رؤيا البشر والعرايس(*) قام الفنان الأكاديمي د./ سعيد أبوريه بتصميم وصناعة الدمي ويعلق بهائي "أحدثنا تطورات في تحريك العروسة وقدرات العروسة كالتحريك ثم تطوير في شكل العروسة ككل، وفي حجمها وفي مقامها على الشاشة"(٤)، وأعد عرض السرايا الصفراء عن نصي: المستقبل في البيض، والخرتيت ليونسكو، ولقد درب مخرجه عددًا من الممثلين مستفيدًا من تجربة الكومي إلا أنه لم يعتمد على الكومي، وإنما اعتمد على ممثلين تم تدريبهم للاستفادة من إمكانياتهم المسرحية، إذ أن العرض المسرحي كان أحد أهم مقاصد تجربة "الطيف والخيال".

وفي عام ١٩٨٩م قدم حسن الجريتلي من خلال فرقة الورشة عرض "داير داير" المأخوذ عن مسرحية الملك أوبو لألفريد جاري واستفاد فيه –أيضًا– من خيال الظل حيث زواج بين التمثيل البشري والظلي معتمدًا على المخايلين الشعبيين في تقديم المشاهد الظلية، ويذكر الجريتلي أنه استفاد من خيال الظل أيضا في بعض مشاهد عرضه غزول الليل ١٩٩١م.

ومضة:

لفتت كتابات أحمد تيمور وعبدالحميد يونس وإبراهيم حمادة انتباهي لخيال الظل منذ عام ٢٠٠٠ تقريبًا، وشرعت في البحث عن ممارسين لهذا الفن حتى التقيت بحسن خنوفة في شارع محمد على في الفترة ما بين عامي ٢٠٠٢ و٢٠٠٣م، وكانت عروضه المنتظمة قد توقفت منذ قرابة عشر سنوات آنذاك وتوفي الكومي والفران، وطرحت السؤال حول إمكانية استعادة هذا الفن مرة أخري ومدى استجابة الجمهور له

وحاجة الواقع إليه، وكانت التجربة العملية هي الحل الوحيد لمعرفة الإجابة فاتفقت معه على تنفيذ بعض العروض بهدف توثيق باباته في المقام الأول وللإجابة عن الأسئلة التى دارت في ذهني حول إمكانية الاستعادة، وقدم خنوفة باباته الثلاث "التمساح، وعلم وتعادبير، والعساكر"، ووثقت العروض وكافة خطوات تنفيذها وتاريخ خيال الظل لديه وطرق صنع الدمي وبناء الشاشة والتحريك.

وكانت تلك المادة زادًا ثمينًا في رحلة الاستعادة والتوطين مرة أخرى، وتوفي خنوفه بعد الانتهاء من تلك العروض بأشهر قليلة تاركًا في حوزتي تفاصيل حياته وفنه، وقبل وفاته قمنا بعمل ورشة تدريبية لفتح المجال أمام الكوادر الفنية الشابة الراغبة في تعلم وإتقان تلك الفنون ومعرفة المزيد عنها، وكشف أسرارها دعي لتلك الورشة أطياف مختلفة من الخبرات الفنية والشعبية، منهم من كان وجوده إثراء معرفيًا وفنيًا، ومنهم من كانت معرفته مجرد ادعاء سطحي وخبرته مجرد معرفة هامشية لا يمكن أن يؤسس عليها عمل، ولكن كان المبدأ الاستماع للجميع لفرز الخبرات الحقيقية، وكان خنوفة وعم صابر المصري ومحمد كريمة وصابر شيكو وعبد الحميد كامل اللاعبين الشعبيين بالورشة، وكذلك انضم لفريق التدريب المخرج الكبير بهائي الميرغني والأكاديمي والفنان الكبير وسعيد أبورية ليحمل التدريب مزيجًا بين التلقائية والارتجال والإرت الشفاهي والفني المتقن والأكاديمي، وأنتجت الورشة عرض "على الأبواب"، وانطلقت فرقة ومضة وشعارها "إن لدينا ما يستطيع أن يعبر عنا" و"إننا لا نمتلك منتجًا بحجم الثقافة يستطيع أن يسوقنا ونعتمد عليه" لتقف بعروضها بقدم في التراث والأخرى في الواقع، وفتحت الفرقة أبوابها كمدرسة لكل من أراد تعلم فنون الأراجوز وخيال الظل سواء أكانوا مصريين أم أجانب، وتم عمل مشروعات مشتركة مع فرق من بلدان مختلفة مثل عرض على الزيبق الذى أنتج بالتعاون مع مسرح BTE بولاية بنسلفانيا وعرض ١٢٠ وشاهده ٤٠ ألف مشاهد، وعروض جحا المصري وجحا الإيطالي والسندباد وجحا والحياة مع فريق فانتولين الإيطالي، وعرض خيال مع فريق الصيني، وعرض قرب واتفرج مع فريق كورد فلوخا المكسيكي،

وعرض فيل في المدينة وجلنار وطائر النار مع شركة طاقة بالكويت، وكذلك قدمنا خيال الظل لعدد من المسلسلات التليفزيونية مثل: ظاظا وجرير، والسيرة الهلالية، وعدد من الحلقات الوثائقية المختلفة واشتركت الفرقة في مئات البرامج وأنتج عنها عشرات الأفلام الوثائقية.

وأسست الفرقة –منذ اللحظة الأولي– برنامجًا تدريبيًا لنقل خبرتها للأجيال الجديدة فكانت الأولي في مجال الدمى فقدمت مئات الورش في مصر وخارجها لفني: الأراجوز وخيال الظل، وقدمت الفرقة العديد من العروض التي تعتمد على خيال الظل –بشكل أساسي– منها أراجوز دوت كوم ٢٠٠٦، وعلى الزيبق ٢٠٠٧ ، وجحا وحاكم المدينة ٢٠٠٨، وحكايات الفلاح الفصيح ٢٠٠٩، والتمساح ٢٠٠٩، ودون كيشوت ٢٠١٠، وجحا المصري، وجحا الإيطالي والسندباد، وجحا والحياة ٢٠١١، والعرض الأخير ٢٠١٢، وحكمة الأراجوز ٢٠١٣، وخيال ٢٠١٤، وهكذا تكلم الأراجوز ٢٠١٥، ورحلة الأراجوز ٢٠١٦، فيل في المدينة ٢٠١٨/٢٠١٧، جلنار وطائر النار ٢٠١٩، لوركا والأراجوز ٢٠٢٠، وبعض تلك العروض قدم بلغات مشتركة وجميعها من تأليفي وإخراجي، واعتمدت على مصادر التمويل الذاتي للإنتاج، وسعت تلك العروض لخلق لغة مسرحية تعتمد على خيال الظل والأراجوز والرواي والاستفادة من عناصر الفرجة الشعبية، ولا تلتزم العروض أمكنة محددة سواء كانت مسارح وحدائق أو قاعات وشوارع ..... وقدمت العروض في أكثر من ثلاثين دولة منها "أمريكا، فرنسا، إيطاليا، إسبانيا، اليونان، تونس، المغرب، موريتانيا، الإمارات، البحرين، الكويت، اليمن..."، وسعينا من خلال تلك الزيارات والعروض والورش –في مختلف البلدان– لتأسيس وعى عام بخيال الظل شاركنا فيه بما نعرفه وتركنا أثرا عربيًا ودوليًا لدرجة أن الصورة الأساسية لملف تسجيل خيال الظل السوري باليونسكو من عرض ومضة جحا وحاكم المدينة.

وضمت الفرقة بين فنانيها عددًا من الكنوز البشرية الحية بالإضافة لجيل من الشباب ليقفوا جنبًا إلى جنب، وتستمر خبرتهم مع الأجيال الجديدة، واعتمدت الفرقة

مبادئ كسب ثقة حملة العنصر من الكنوز البشرية والاستحقاق لتلك الفنون والحماية والحفظ، وإيجاد العنصر في الواقع من خلال الاستعادة والتوظيف والاستلهام، كذلك قمت بتنفيذ معرض لمستنسخات خيال الظل من خلال إعادة التصميمات القديمة وتنفيذها بخامات مشابهة لما نفذت به قديمًا، وعرضت بالقاهرة واسطنبول وتونس وفرنسا وأمريكا والكويت... وغيرها من الدول، كذلك أقامت الفرقة عام ٢٠٠٦ مهرجان خيال الظل والأراجوز الأول بالتعاون مع اليونسكو وأقامت في الفترة من عام ٢٠٠٦ وحتى عام ٢٠١٣ خمس دورات من ملتقي العروسة الشعبية بالتعاون مع صندوق التنمية الثقافية، وتقدم الفرقة منذ ٢٠٠٧ وحتى الآن عرضًا أسبوعيًا بالمجان ببيت السحيمي للجمهور، وأنتجت الفرقة عددًا من الأفلام الوثائقية حول خيال الظل والأراجوز وفتحت أفق التعاون مع مؤسسات مصرية وعربية وعالمية حول هذا الفن لإعادته واستعادته مرة أخري، وخرجت أجيالاً من المصممين والمحركين الذين عملوا فيها ومعها على مدار سنوات، فكانت مدرسة مفتوحة لإتاحة هذا الفن في مصر والوطن العربي والعالم من خلال مئات الورش والعروض والمحاضرات والأفلام، فهي الفرقة الوحيدة التي تخصصت على مدار كل هذه السنوات في تلك الفنون ولم يشغلها سواها واستطاعت انتزاع اعتراف محلي وعربي وإقليمي وأممي بتلك الفنون من خلال تسجيل الأراجوز على قوائم الصون العاجل بمنظمة اليونسكو، وإيجاد تلك الفنون في الواقع، ورغم كل التحديات استطاعت أن تعيد لذاكرتنا وواقعنا فنًا مسرحيًا عربيًا أصيلاً، فومضة لم تكن فرقة فحسب بل هي فكرة للنهضة مؤسسة على وعي التراكم "فعلينا أن نجيد صناعة الأمل بالتأكيد على "أن لدينا ما يستطع أن يعبر عنا" فما هزمت أمة إلا بجهل ويأس.

تطور تقنيات مسرح خيال الظل:

أخذ فن خيال الظل في التأثير سلبًا وإيجابًا بمقتضيات العصر وما يُتيحه كل عصر من إمكانيات خاصة في الإضاءة وتصنيع الدمي، ويصف لنا أحمد تيمور تصنيع الدمي في عصره، فيقول: "وتتخذ الشخوص من جلود البقر، وهي في الغالب

جلود تعمل منها أعكام[٥] للعشبة التي تأتي من السودان ليتداوى بها، فيشتري بعضها لاعبو الخيال من التجار، ويعيدون منها ما يشاءون من الشخوص، ثم يصبغونها بالأصباغ على ما تقتضيه ألوان الوجوه والثياب وأجسام الحيوانات وجذوع الأشجار وأوراقها وثمارها وأحجار المباني وغير ذلك، بحيث إذا عرضت "الصور" أمام ضوء النار المشتعلة ظهرت زاهية بهية لشفوف تلك الجلود"[٦] ثم يصف المشهد الافتتاحي: "يظهر فيه شبه عقد على أعمدة، دقيق الصنعة، معلق به قناديل وثريات، يسمونه "القوصرة"، ويظهر به من الشخوص الشخص المسمى بـ (المقدم) فيستفتح اللعب بإنشاد فيه مديح نبويّ وتحيّة للحاضرين، ووصف للقوصرة، وما فيها من الثريات ودقيق الصناعة، وأشهر أزجال الاستفتاح زجل اعتادوا إنشاده في ليالي الأعراس أوله: قبل ما نبدي...."[٧] فالشفافية أهم ما يميز الجلود المستخدمة في صناعة الدمي وإكسسوارات العرض والمناظر وكافة التفاصيل، وعن الحركة يتحدث أحمد تيمور قائلاً: "ويحرك الشخص بعودين دقيقين من خشب الزان، يمسك اللاعب كل واحد بيد، فيحرك بهما الشخص على ما يريد".

ولكن أين تثبت تلك الأعواد، بتأمل الدمي المحفوظة بمتحف الجمعية الجغرافية نجد أن مكان تثبيت أعواد التحريك الكتف بما يقترب من القلب نسبيًا، وكف الدمية تمامًا كما هو موجود في خيال الظل التركي –الآن– الذى احتفظ بطريقة التحريك المصرية القديمة حتى الآن.

ولقد احتفظت الجمعية الجغرافية بالقاهرة بمجموعة دمي نقش على واحدة منها "ملك حسن القشاش" وقد تعود لنهاية القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر، وبتأمل تلك الدمي نستطيع أن نخلص إلى عدد من النتائج:

أولها عدم الالتزام بحجم محدد للدمية حيث اختلفت أحجام الدمي بين صغيرة الحجم ومتوسطة وكبيرة، إذ تحتفظ الجمعية الجغرافية بدمية لفتاة تقارب ٩٠ سنتيمتر وأخري لا تتجاوز ٣٠ سنتيمتر، كذلك دمي بشرية وأخري لحيوانات وطيور وإكسسوارات ودمي متحركة وأخرى ثابتة فدمي الحيوانات قطع واحدة، وكذلك فتاة

الشرفة حيث تبدو فتاة من داخل شرفة واجهة منزل من الأرابيسك، بينما دمي المقدم والفتاة بها بعض المفاصل التي تمكن الدمية من الحركة والتزمت بعض الدمي تفاصيل زخرفية معقدة، وأخرى اتجهت نحو البساطة التامة.

أما دمى حسن خنوفة فاتسمت بالبساطة التامة حيث كان أغلبها من الكرتون ولم تحتفظ مجموعته إلا بدميتين من الجلد /المقدم بالإضافة لشخصية أخرى، وزاد عدد المفاصل في دمى خنوفة نسبيًا عما هو موجود عليه بالجمعية الجغرافية ولم يهتم بالزخارف أو التشكيل الجمالي للدمية حيث كانت مصمدة –بشكل كامل– لتعطينا ظلاً أسود لا يتخلله أية ألوان، وهذا على خلاف ما كان معروفًا –منذ زمن بعيد– باستخدام الأصباغ والألوان على الجلد الشفاف لينعكس تلقائيًا على الشاشة، وتأتي تجربة بهاء الميرغني ود. سعيد أبورية لتعيد لدمية خيال الظل جمالها المفقود وتطور إمكانياتها الحركية من خلال إبداع عدد من المفاصل المختلفة داخل التصميم لتعطي الدمية مزيدًا من المرونة في الحركة.

أ– تصميم الدمية

يضع محمود النبوي الشال مجموعة من الأسس العامة التي تحكم الإبداع التشكيلي الشعبي أهمها "إثارة الإعجاب والمتعة النفسية، والوفاء بالأغراض الوظيفية، وتحقيق الإيقاع العام في الأشكال الفنية، والمسحة الجمالية في التشكيلات الشعبية وجانب الخلق والابتكار، التلخيص والتجريد، التكتل والتوزيع، والدلالات الرمزية والروحية وعنصر الوحدة في التنوع وغيرها..."(٨)

والتزم خيال الظل –على مر العصور– أغلب ما أشار إليه الشال باعتباره جزءًا من المورث التشكيلي الشعبي.

تعتمد الدمى –في تصميمها– على الوعي بالنص المكتوب والرؤية الإخراجية أيضا فالدمية/ الممثل الذي يُراد إنتاجه ليواجه الجمهور فلو لدينا شخصية ملك أو وزير أو حكيم ستختلف بالطبع عن شخصية مهرج أو صياد كذلك الأمر بالنسبة

للشخصيات الأيقونية مثل: جحا وشهريار وشهرزاد وغيرها، ويمكن أن نجمل أهم مبادئ تصميم الدمى في النقاط التالية:

(١) الخطوط الخارجية:

هي المحدد الرئيسي لطبيعة الدمية فخطوط الشخصيات الرسمية الخارجية مستقيمة، وحادة بما يتلاءم وطبيعة أدوارها على خلاف الشخصيات الحيوية كالمهرج وغيرها من الشخصيات التي سنري –من خلال التموجات في خطوتها الخارجية– حيوية وحياة، وهو ما سينعكس تلقائيا على إحساسنا بالشخصية.

(٢) الخطوط الداخلية/ الزخارف:

تمثل الزخارف أهمية كبرى في دمي خيال الظل، ولو راجعنا المجموعات المصرية المحفوظة في متحف برلين لوجدنا أن الزخارف المفرغة هي العنصر الأساسي في التشكيل، حيث تعتمد تلك الدمي على تكرار الوحدات الزخرفية على التوالي بشكل متناغم ومنسجم، وهو ما يتفق وبنية التكرار في العمارة الإسلامية وفنون الأرابيسك تلك العلاقة بين المصمت والمفرغ هي التي تشكل الظل، وكلما كثرت العناصر الزخرفية/ المفرغة كلما أعطت الصورة النهائية جمالاً بالعلاقة بين النور والظل، النور المنبعث من التفريغ والظل المنعكس من الجزء المصمت في الدمية، وينصح بوجود خط داخلي مفرغ موازٍ للخط الخارجي، وتتكون شخصية الدمية من خلال تلك الزخارف/ التفريغ سواء كان على مستوي الملامح أو محددات الملابس.

وتستخدم "السنابك" الحديدية التي تباع لدي محلات بيع أدوات صناعة الأحذية كأدوات للتفريغ.

(٣) الرأس:

يمثل حجم الرأس ثلث الدمية تقريبا طبقًا لأغطية الرأس التي تتكون من جزأين: الفك وهو الجزء الثابت في جسم الدمية والجزء الأعلى الذي يحمل الوجه

والرأس وتأتي الحركة من هذا الجزء على عكس دمية الإنسان الذي يشكل الفك فيها مصدر الحركة والكلام.

(٤) الأقدام:

علينا أن نراعي مساحات موضع الأقدام في التصميم، ونراعي سبب الاختلاف من دمية لأخرى في خلق المساحات التي ستوضع فيها الأقدام، والسبب وراء ذلك.

(٥) التصميم الكامل التنفيذ المجزئ:

يربط البعض بين خيال الظل العربي والرسم بالقص –بشكل عام–، والذى كان له "شأن كبير وازدهار واسع في المشرق العربي خلال العصر العباسي وبرع فيه الأمير مسعود الملقب بعز الدين صاحب الموصل وحلب الذى عاش في أواخر القرن الخامس وأوائل القرن السادس الهجري، وكذلك برز فيه جواد بن سليمان بن غالب اللخمي في القرن التاسع الهجري، ومحمد بن محمد بن أحمد شمس الدين الرسام سنة ٨٨٥هـ، اقترن فن الرسم بالقص في الشرق بخيال الظل"[٩]، حيث تتحقق الدمية من خلال القص.

ويعتمد التصميم على طرح تصور كامل للدمية مع مراعاة التنفيذ على أجزاء منفصلة: فالرأس جزأين الفك والجزء العلوي والجسد جزءان أو ثلاثة، وأحيانًا تثبت القدم بالجسد مباشرة أو تنفصل عنها كذلك اليد يمكن أن تقسم على ثلاثة أجزاء أو جزأين، ويراعي عند تنفيذ الدمية ترك مساحات للتثبيت، والتي تترابط فيها القطع وهي أشبه بمساحات وهمية لا تظهر في التصميم الخارجي ولكنها تلعب دورًا محوريًا في تجميع الدمية وإعطائها القدرة على الحركة.

(٦) الألوان:

يراعي في الألوان ألا تلغي شفافية الوسيط المنفذ منه الدمية/الجلود، ويمكن استخدام ألوان الزجاج والألوان الطبيعية المركبة يدويًا، "وألوان الفلو ماستر".

(٧) خامات الدمي:

الجلد الشفاف يطلق عليه جلد الميتة، ويصنع منه الدفوف ويباع في محلات الأدوات الموسيقية، وكذلك يستخدم البعض نوعًا من الشرائح البلاستيكية الشفافة يتم قصها ورسم التفاصيل عليها من خلال أقلام الفلوماستير كما في اليونان الآن.

ويستخدم الكرتون أحيانًا على أن تغطى التفريعات بشرائح البلاستيك الشفاف الملون لإنتاج ظلٍ ملونٍ.

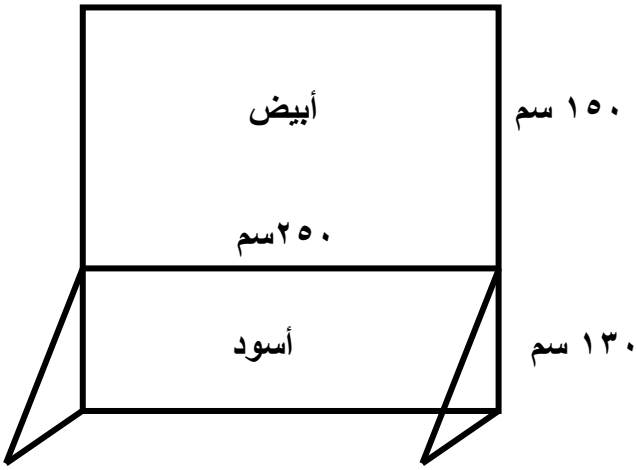
(٨) التجميع:

تمثل منطقة التجميع محورًا تتحرك عليه القطع لذا لا يتم ضغطها بشدة لتعطي مرونة الحركة وتتم من خلال الخيوط البلاستيكية أو الكبسولات المستخدمة في صناعة الأحذية والجلود بشكل عام.

ب- الستارة والإضاءة

أشار ابن دانيال في باباته الثلاث إلى الستارة موضحا أن جلاء الستارة عنده يكون بالشمع، ووصف أحمد تيمور "يتخذون له بيتًا مربعًا يقام بروافد من الخشب، ويكسي بالخيش أو نحوه من الجهات الثلاث، ويسدل على الوجه الرابع ستر أبيض يشد من جهاته الأربع شدًا محكما على الأخشاب... فإذا أرادوا اللعب أشعلوا نارًا قوامها القطن والزيت تكون بين أيدي اللاعبين" وفي حوار مع بعض اللاعبين أشاروا إلى استخدام مصابيح الغاز "الكلوب" لإنارة شاشات خيال الظل/ الستارة كما وصفها ابن دانيال، وطبيعي أن تستخدم مصابيح الكهرباء التي تطور استخدامها -أيضًا- تبعًا لاحتياجات العرض والتطور الهائل في تلك التقنيات، فكانت مصباحًا في حدود ٥٠٠وات / نصف كيلو شمس وقد تطورت الآن مع ظهور أنواع جديدة من المصابيح تعطي الإضاءة المطلوبة بجهد أقل أما الشاشة/ الستارة فيختلف مقاسها حسب الحاجة إلا أن الغالب عليها الطول ٢٨٠سنتيمترًا والعرض ٢٥٠، الجزء الأسفل

حوالي ١٣٠ سنتيمترًا يغطيها السواد، والجزء الأعلى هو الذي تشد عليه الستارة البيضاء شدًا محكمًا.

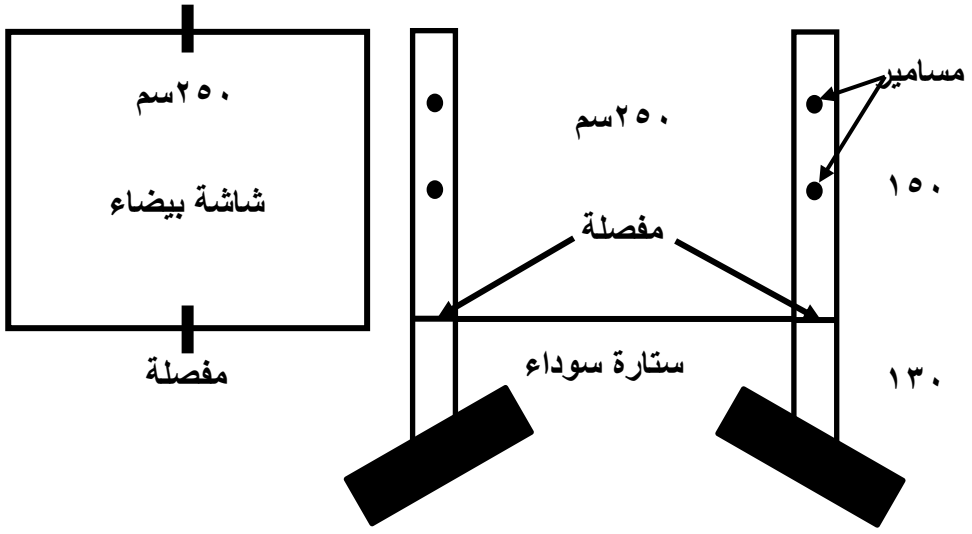


تضبط الإضاءة ليكون أول خط للإضاءة موازيًا للفاصل بين الجزء الأسود والأبيض، لذا يوضع مصباح الإضاءة فوق حامل مرتفع على بُعد متر من الشاشة تقريبا بحيث يكون مسقط الإضاءة بين المحرك والشاشة مباشرة لتتجاوزه إليها الشاشة الموضحة في الرسم هي نموذج تقريبي لآخر شاشة استخدمها خنوفة.

وأجرينا بعض التعديلات على تصميم الشاشة بما يسمح بطيها وتجميعها بشكل سلس لتتلاءم وطبيعة التنقل مع العروض، ويراعي عند وضع الستارة البيضاء أن تثبت من داخل الإطار الخشبي، وليس من وجه الشاشة لاستخدام الفوارق بين الخشب والقماش لتثبيت المناظر.

وتلعب للإضاءة دورًا مهمًا في تحديد معني وإحساس الزمان والمكان تضيف معاني جديدة للأشياء[١٠]، وإذا كانت المشكلة التي يواجهها مصممو الضوء في المسرح تكمن في "إيجاد علاقة ترابطية بين مجموع الخطوط والأشكال والتكوينات والألوان والتراكيب والعلامات التي لا تأتلف إلا بوجود الضوء"[١١]، ويأتي السؤال وهو كيف تعمل الإضاءة داخل العرض خاصة أنها إضاءة أحادية اللون؟ ويتم تجاوز هذه المسألة من خلال تصميم المنظر والخطة اللونية له، وكذلك الخطة اللونية للدمى،

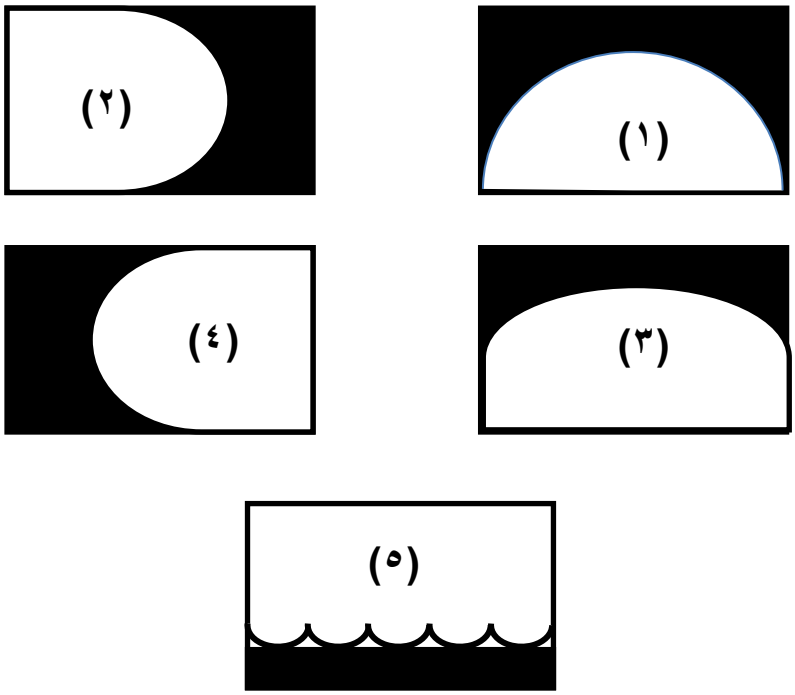
فالأمور في خيال الظل تعمل بشكل عكسي عن المسرح، إذ أن الخطة اللونية التي ستشكل الأحاسيس المطلوبة والترابط المنشود مصدرها المنظر لا الإضاءة، فهي موجودة في أساس تصميم المنظر.



ج- المناظر:

كانت القوصرة أحد أهم المناظر الافتتاحية في العروض التي شاهدها أحمد تيمور، وتحمل لنا المجموعات المحفوظة في متحف برلين تصورًا عن المناظر قديمًا حيث نرى نماذج مختلفة لبنايات ومراكب وغيرها، إلا أنها لا تقدم تصورًا كليًا نستطيع أن نلمس منه كيف كانت، وربما تقدم لنا نموذج دمية فتاة القصر في متحف الجمعية الجغرافية، وما كانت عليه تلك المناظر/التماثل، فإذا طويتها يتطابق الجزء الأيمن مع الأيسر تمامًا، والتكرار مبدأ ارتكزت عليه العمارة والفنون الإسلامية، لقد استمد خيال الظل الوعي المستمد من الواقع، وامتد بشكل كبير للمناظر، وكانت الجلود هي الخامة الأساسية لبناء المنظر قديمًا، وتطورت طرق تنفيذه حديثًا بسبب وجود خامات وأدوات تعطينا دقة وجودة في ذات الوقت، وتصنع المناظر حاليًا من الكرتون المقوي "الناصبيان"، ويتم رسم المنظر مع مراعاة المنظور والأبعاد المختلفة والمساحة التي ستتحرك فيها الدمي بحيث يؤسس على مراعاة حركة الدمى، ويصمم المنظر، ثم يفرغ

ويتم تغطية الفارغات بالإستنسل الملون حسب الخطة اللونية للتصميم وكلما كثر التفريغ كلما زاد المنظر حيوية وجمالاً.

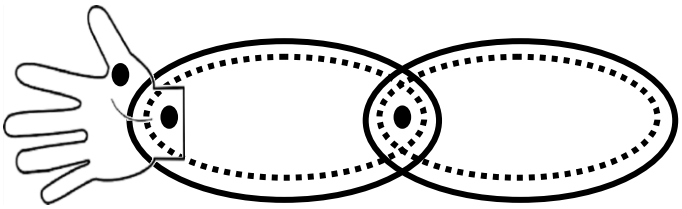


وتمثل المساحات المظللة الغالبية العظمي من الأماكن التي تستثمر بالشاشة لتنفيذ مناظر خيال الظل مع إمكانية دمج منطقتين، أو خلق منظر متكامل يملأ الشاشة، وقد قمنا بذلك في مسرحية العرض الأخير، حيث غطى المنظر الشاشة بالكامل وتحركت الدمى خلفه، وقد يستخدم الجزء السفلي من الشاشة كمدينة أو بحر أو صحراء حسب متطلبات العرض.

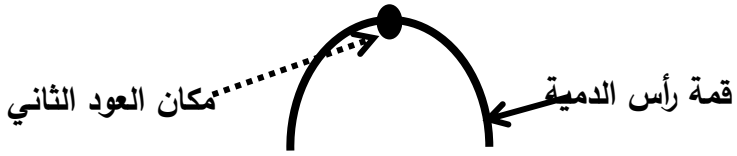
وتتشكل الشاشة تبعًا لاحتياجات العرض، إذ تتسع –أحيانًا– لتكون أضعاف المشار إليه أو أصغر، ولقد تطورت شاشات خيال الظل في العالم فاستخدمت وسائط حديثة بديلة عن القماش بهدف إلغاء ظل أعواد التحريك.

د- التحريك

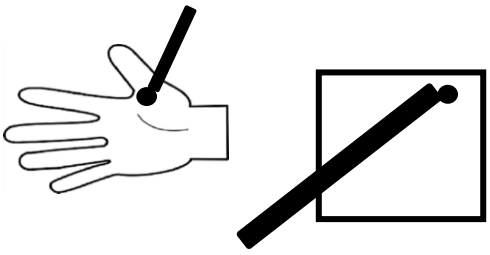
التحريك أحد أهم مقومات عالم الدمي -على الإطلاق- فهو الذى يعطي الحياة للدمية، وكلما كانت عملية التحريك دقيقة وحيوية كانت الدمية منطقية ومقنعة للمتلقي، وتعتمد دقة التحريك على "جودة الميكانيزم" والتصميم أيضًا، والخامات المستخدمة لذا يراعى "ميكانيزم" التحريك وآلياته عند التصميم والتنفيذ -أيضًا-، فإذا تم إغلاق "الكبسولات/ أو الخيوط البلاستيكية/ أو الخيوط الحديدية" التجميعية للدمية بشكل محكم وقوي، فلن نستطيع تحريك الدمية فالمطلوب أن يشكل عنصر التجمع محورًا دقيقًا تتحرك القطعتان المجمعتان عليه بما يتلاءم واحتياجات التحريك.

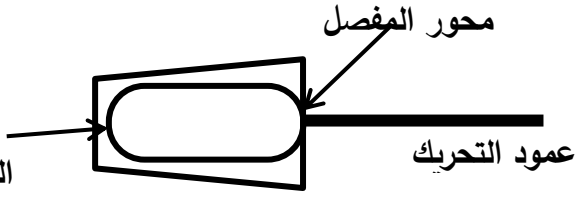


وبالنظر لذراع الدمية في الرسم التوضيحي، فإن النقاط السوداء هي نقاط التجميع والنقطة السوداء في الكف لربط عود التحريك الأول من خلال "خيط سنارة" على أن يثبت العود الآخر في أعلى نقطة في منتصف الرأس.



ويراعي عند تثبيته اتساق وضعه مع حركة الفك، إذ تقع عليه مسئولية تحريك الفك، وبمراجعة الدمي في متحف الجمعية الجغرافية نلاحظ أن مواضع تثبيت عصي التحريك بثقب دائر في كف الدمية والكتف ناحية القلب ليثبت فيه عود التحريك مباشرة وهو ما نجده في خيال الظل التركي الآن أما خيال الظل اليوناني فطور الأعواد وجعلها تنتهي بمشابك حديدية تشبه مفاصل الأبواب ليتمكن المحرك من تغيير اتجاه الدمية وقت العرض.





وهناك حركات أساسية يجب أن يتقنها المحرك "الكلام ودقة تفاعله مع الحركة– المشي يمينًا ويسارًا – القفز – اعتلاء قطع الأثاث – الحركة الدائرية البهلوانية للدمية "وإدراك علاقة الضوء بالظل كمنتج أساسي للدمية من حيث اقتراب الدمية من الشاشة أو بعدها عنها مع مراعاة المساحات النسبية بين حركة الدمية والدمى المجاورة والمناظر – والقدرة على بناء تشكيلات حركية، وغيرها من المهارات التي تكتسب من الممارسة، وتتشابه أنواع الحركة في عالم الدمى مع المسرح من كونها حركة دائرية، أو مفتوحة، أو اهتزازية، أو تربيعية كذلك تلعب دورًا هامًا في

خلق العلاقات وبناء الدلالات مع ضرورة إدراك العلاقة بين الحركة والسرعة والزمن(١٢).

ويستحسن أن تكون أعواد التحريك دقيقة مع عدم الضغط على الشاشة أثناء التحريك، وتم تجريب عدد من الخامات المختلفة للأعواد واستقر الأمر –حتى الآن– على أنابيب حديدية أقرب مجوفة لا يتجاوز قطرها ٣ مليمتر، يتم شقها بشكل نصف دائري من نهايتها لربط جزء من خيط التثبيت فيها، والآخر في الدمية كما يراعى ترك سنتيمترًا من الخيط بين الدمية والعود/ العصا لضرورة التحريك.

هـ – النص

يتميز فن خيال الظل عن الفنون الشعبية بأنه معلوم ومألوف، فإذا كانت مجهولية المؤلف سمة اشتركت فيها العديد من الآداب الشعبية، ووضع البعض عددًا من السمات لها (تتوسل العامية –تنتقل عن طريق الرواية، مجهول القائل ويشترك أكثر من شخص في تأليفها تعبر عن وجدان الجماعة، له صفة الديمومة والاستمرار).(١٣)

وربما تحقق ذلك لارتباط خيال الظل بمؤدي معلوم، واعتماد نصوصها على التدوين وليس النقل الشفاهي فحسب، ورغم ذلك فقدت العديد من بابات خيال الظل، يمكن تحديد بعض النقاط الهامة للكتابة لخيال الظل من خلال الملاحظة والخبرة العلمية:

١. الكتابة لخيال الظل هي كتابة للصورة –في المقام الأول– فعلينا إدراك مكونات الشاشة ومساحتها وطبيعة الحركة فيها والمناظر عليها –أيضًا– ومراعاة الوعي الدلالي للمشهد البصري، فأي رمز أو أيقونة أو إشارة تحمل دلالة، وتنتج معني لذا يجب أن يتسق الخطاب البصري ودلالته مع الحوار المنطوق.

٢. خيال الظل وسيلة فنية صالحة لتقديم كافة الموضوعات الاجتماعية/ السياسية/ الدينية، وكذلك موضوعات التسلية والمتعة ويتنوع الجمهور بين الأطفال والكبار ولقد وظف على مدار التاريخ لتقديم موضوعات مختلفة إلا أنه يجب الالتزام بالبساطة والسهولة في بناء الحبكة، وترتيب الأحداث لضمان سهولة المتابعة والتأكيد على المحتوي الجمالي، ويستدعي الحديث عن اللغة والموضوعات في خيال الظل فالمسرح الشعبي –بشكل عام– "صورة مصغرة ومكثفة عن الحياة الشعبية للناس، تفهمه الجماهير العريضة، ويعتمد على منظور وأفكار، وتعابير، تعتمدها الجماهير في مفاصل حياتها اليومية، ويرتبط بمسار تطوري بتقاليده وموروثه المعرفي والاجتماعي، وليست اللغة عائقًا فيه أن كانت فصحي أو عامية، الأهم فيه هو الموضوعات والشخصيات...".(١٤)

٣. يجب أن تتسق لغة النص مع الوعي السائد، وأن تتسم بالبساطة والمرونة والاقتراب من لغة الحياة اليومية والاعتماد على الفكاهة اللفظية من مقابلة/ قافية/ قفشه/ مفارقات... وغيرها إذ يرتبط الجمالي بالممتع لدى الجمهور، كذلك البناء على المعارف واستثمارها في صناعة مساحات التفاعل دون الاستدراج لفخ الشعبوية بالانتقاء من المخزون الجمعي للجمهور، وهذا ما يتفق وأهداف العرض.

٤. الأغاني عنصر هام لجذب انتباه الجمهور ودمج تفاعلات المشاهدين داخل النص، لذا ينصح بأن تكون المقدمة غنائية وكذلك الخاتمة وتوظيفها دراميًا.

٥. إذا كان الجانب الاقتصادي والناحية الحيوية والإيقاع(١٥) أهم ما يميز الحوار الجيد في المسرح فإن الاعتماد على الجمل الحوارية القصيرة سريعة الإيقاع بما يتفق ومقتضيات الدراما والبعد قدر الإمكان عن المنولوجات والجمل الطويلة والانحياز إلى التبسيط في اللغة وتجنب الاستدلالات المعقدة والاستنتاجات المركبة.

٦. ترتبط سرعة الإيقاع بطول المشهد ومدة العرض أيضًا ومن خلال التجارب المختلفة والعروض المتنوعة تبين أنه كلما كان المشهد في حدود عشر دقائق أو أقل كان أحري بعدم تشتيت انتباه الجمهور، حيث أصابت المشاهد التي تزيد عن ذلك الجمهور بالتململ، ويفضل ألا يزيد العرض عن ٤٥ دقيقة بواقع أربعة أو ثلاثة مشاهد للعرض متضمنة الفواصل الغنائية أو السردية التي تسمح بتغيير المناظر.

٧. أن تراعي الكتابة ضروريات تغيير المناظر بأن تخلق ما يعوض غياب الشاشة أثناء تغيير المنظر ذلك بخلق فواصل موسيقية أو غنائية أو الاعتماد على السرد والحكاية أو الاستفادة من فنون أخري وتوظيفها.

٨. ضرورة كتابة نص الحركة داخل المشاهد المختلفة بداية من الإشارة لمستوى الخط الذى تقف عليه الدمي وتفاعلات الدمى مع المناظر، ومع بعضها البعض، وطريقة دخول وخروج الدمي.

٩. الارتجال: أحد أهم عناصر بناء عروض الفرجة الشعبية –بشكل عام–، ولقد خلقت تغذية الوعي بمستوياته ومدركاته الحسية ارتباطا بين مضمون المرتجل ومصادر تلك التغذية من مسرح وسينما وتليفزيون ومواد إخبارية وكل ما يشكل الوعي العام، ووعي الفنان المؤدي ويرتبط الارتجال بالآن وهنا لبناء التفاعل والمشاركة الإيجابية بين الفنان المؤدي والجمهور، ورغم بنية التكرار التي تعتمدها العروض الشعبية إلا أنه يختلف حال تكرار العرض فلا يتكرر الناتج عنه مع تكرار العرض من يوم إلى آخر[١٦] فاستقبال تفاعلات الجمهور وإدراجها داخل العرض تعطي تفاعًلا يوميًا مختلفًا، وعلى الفنان المؤدي عدم الانسياق خلف مغرياته، فيخرج عن الهدف الأساسي للنص، والغاية منه وعليه أن ينتقي من مخزونه ومكتسبات التغذية اليومية ما يضيف للنص، وعلى المخرج وكاتب النص أن يتقبل تلك الإضافات لأن الارتجال ركيزة أساسية في بناء عروض الفرجة الشعبية وإحساس المؤدي/ المخايل

تمامًا كإحساس العازف بالجمل الموسيقية وعلينا أن نترك لها مساحة الإبداع في الأداء والكيفية وتقبل الإضافة وتقبل ما يطرأ على لحظة العرض وتدخل الجمهور وإدماج المخايلين هذا التدخل في سياق البناء الدرامي فالجمهور عنصر أساسي في بناء عروض الفرجة الشعبية، وتجاهل استجابات الجمهور تفقد العرض أهم الملامح المتمثلة في الحيوية والتفاعل والقدرة علي تلقي الاستجابات وإدماجها لخلق جمهور فاعل بل ربما يصنع التجاهل تململاً وإعراضًا بل وتنمر أحيانًا، لذا يأتي احتواء استجاباته وإدماجها داخل سياق العرض مهارة فنية يجب الاستفادة منها بما لا يضر بالنص وهدفه.

و – الإخراج

ربما يكون هذا المصطلح حديثًا على خيال الظل إلا أنه أصبح قائمًا ليوازي المخرج/ "الريس" داخل الفرق قديمًا، وعلى من يتصدى لتلك المهمة أن يتقن كل ما سبق بداية من تصميم الدمي والمناظر وتنفيذهما، وكذلك بناء وسيط العرض الشاشة/ الستارة بأنواعها المختلفة، والقدرة على التكيف مع الأماكن وتطويعها لصالح العرض وإتقان مهارات التحريك والتدريب على ما سبق ويتفق ذلك مع الأدوار المتعددة التي حددها وأشار إليها ابن دانيال نفسه في بداية باباته والمخرج/ الريس يشبه إلي حد كبير قائد الأوركسترا فلا ينتهي دور المخرج مع الليلة الأولي للعرض بعد أن يضع مخطط العرض من حركة وإضاءة وتصميمات مختلفة وتدريب على الأدوار وغيرها من المهام المتعارف عليها، وإنما يستمر دوره خلف الشاشة، لمعالجة ما ينجم من طوارئ ولا يتكون العرض في الليلة بانتهاء التدريبات، بل تبدأ مرحلة جديدة بأخذ ملاحظات الجمهور اليومية ومواطن التفاعل ليعاد بناء العرض من وجهة نظر الجمهور بالحذف أو التعديل أو الإضافة، وقد يؤدي المخرج بعض الأدوار التمثيلية في بعض الأحيان، وتأتي القدرة على بناء التناغم بين فريق العمل، واستثمارها لصالح العرض هذا التناغم الذى نراه منعكسًا على أداء المخايلين.

وعلى المخرج بالإضافة لبناء المشاهد بناء الفواصل التي ستسمح بتغيير المناظر دون أن يشعر الجمهور بتوقف دراما العرض بحيث يتم الانتقال بين المشاهد بشكل سلسل ومرن.

م- المخايل

أحد أهم ركائز هذا الفن فبه تتحول الجمادات لعناصر مليئة بالحركة والحياة، ويمتلك المخايل القدرة على تصنيع الدمي وبناء وتجهيز المسرح والإضاءة والتمثيل والتحريك وخبرة بالمقامات الموسيقية، والقدرة على العزف على بعض الآلات والغناء أيضًا و يؤدي المخايل أكثر من شخصية داخل العرض معتمدا على قدرته في تلوين صوته وتقليد الأصوات إذ يلعب أدوار النساء والأطفال ويتقن اللهجات المختلفة، ويمتلك مهارات الحكي والارتجال وجذب انتباه الجمهور ودمج استجابات الجمهور وتفاعلاته، واستثمار مبادرته لصالح العرض، وتقع على المخايل مسئولية تغيير المناظر وإدارة حركة الإضاءة خلف الشاشة، تلك القدرات هي التي تقنعنا بأن العرض جدير بالمتابعة ولقد شاهد عددًا من المخايلين حول العالم جميعهم يتمتع بذات المهارات فمنهم من يعزف آلتين أو ثلاثة ويحرك ويؤدي الأدوار المختلفة للشخصيات، إذ أن مهمة المخايل أكثر تعقيدًا من الممثل، فعليه أن يقنعنا بأن ظل الدمية شخصية لديها إحساس ومشاعر وتستطيع التعبير وتأتي صعوبة المهمة من أنه لا يتعامل بجسده أو بالدمية مباشرة وإنما بظل الدمية، وخلف الشاشة هناك عرض آخر لا يشاهده الجمهور مزيج من التوتر والضحك والسعادة والتلقين واستبدال الأدوار، وتنظيمها فما يراه المشاهد على الشاشة منظمًا ودقيقًا وأنيقًا خلفه حركة دائمة ودؤوبة وفوضي خلاقة متفق عليها لذا فالمخايل فنان استثنائي إذ يمتلك الفنان الشعبي "القدرة على تجسيد عدد كبير من الشخصيات بمرونة وحيوية وسرعة أكثر مما يملك ذلك الممثل، كما أن شخصية الفنان المؤثر المسيطر الواثقة من ذاتها وقدراتها تفرض نفسها على الآخرين وتقنعهم بأدائها وبتصويرها للمواقف، وتنقل إليها عدوى الانفعال والتأثير والتحريض المطلوب...، وتمكنه من الأداء الجيد شعرًا ونثرًا،

ومن جودة اللفظ وسلامته، وتوافر مقومات الصوت الواضح والأداء المقنع المؤثر، كذلك قدرته على العزف وعلى التشكل العضلي المقنع... إنه باختصار يملك طاقات الممثل الناجح ولديه استعداداته، ويقوم بعمله محققًا تأثيرًا في مستمعيه يبلغ حدود الإثارة".(١٧)

يمكن الوقوف على بعض المهارات الخاصة بالمخايل بالإضافة لما سبق ذكره.

١- القدرة على صناعة الفكاهة

استثمار المواقف المختلفة لاستنباط الفكاهة بكافة الأساليب اللفظية والحركية المعروفة أو التي يتميز بها مخايل دون آخر.

٢- سرعة الاستجابة والتكييف

ويتطلب العرض الاستجابة لمتغيرات المكان من ساحات أو حدائق أو قاعات مختلفة أو فصول دراسية، لذا يتم دراسة مكان العرض جيدا لاختيار أنسب الوضعيات للشاشة وحركة المخايلين ويتم التكيف مع كافة الظروف ويجب إظلام مكان العرض عدا مصباح الخيال حال تنفيذ العرض، ويفضل أن يتم التحكم في حركة الإضاءة من جانب المخايلين ، وتعد سرعة الاستجابة لما قد يستجد على العرض وتوظيفه داخل سياقه أهم ما يجب التدرب عليه والاستعداد له.

٣- الذاكرة المشتركة مع الجمهور والارتجال

تعتبر دراسة الجمهور وفهم متطلبات المجتمع و أدوار الجمهور(١٨) أحد آليات بناء الارتجال ويؤسس هذا الفهم على مشتركات الذاكرة والوعي بدلالات الشفرات داخل الخطاب فإدراك السياقات الدالة يتطلب وعيًا مشتركًا واتفاقًا ضمنيًا على الشفرات وتعتبر الذاكرة الجمعية ركيزة أساسية لبناء مساحات الارتجال المختلفة، وتلعب الذاكرة الموسيقية المشتركة دورها في تنشيط قاعة العرض وبناء جسور التفاعل ليصبح الجمهور فاعلاً بما يمتلك من معرفة فنية، وكثيرًا ما يضيف المخايل

من ارتجاله للنص أو يطور فكرة لتصبح نصًا متكاملاً معتمدًا على مهاراته وقدراته المختلفة ليخرج العرض محكمًا، وفي أقل وقت ممكن.

٤- المهارات الصوتية

عرض خيال الظل ليس على الأداء المباشر، ولا تلجأ عروض الظل لتسجيل الحوار كما يحدث في بعض عروض الدمي، ويتطلب هذا مهارات صوتية يستطيع أن يقدم من خلالها المخايل الأدوار المختلفة، فدائمًا ما يلعب أكثر من دور ليقدم عددا من الشخصيات بغض النظر عن النوع وأحيانًا ما يلتزم نمطًا ما يتناسب مع طبيعة الدمية كذلك صناعة المؤثرات الصوتية المختلفة وتمثيل أصوات الطيور والحيوانات أيضًا.

وأخيرًا فإن فنون الشعوب جزء من شفرتها الوراثية تحملها الأجيال عبر الجينات الوراثية لذا قد ينطفأ الفن الشعبي كجذوة تحت الرماد سرعان ما تلتهب لتشتعل وتعود للحياة إذا وجدت الظروف والمناخ المناسب، وتكتسب تلك الفنون مقومات استمرارها من الحاجة إليها، وما تمثله من قيمة فنية وقومية قوامها الإنسان المبدع لذا أختم هذا الجزء بشهادات بعض المخايلين. وتحت عنوان

الخاتمة:

تتبعت الدراسة تطور تقنيات مسرح خيال الظل من خلال خبرة عملية لصاحبها معتمدة على المنهج التحليلي المقارن لرصد مدى تطور تلك التقنيات، ووقفت فى البداية على رصد أشكال التصميم لعدد من الدمى القديمة في متاحف برلين ومتحف الجمعية الجغرافية وبعض الإشارات التى دونها بعض الباحثين في وصف مشاهداتهم حول الدمى، وفى المجمل تعتمد الدمى فى تصميمها على الوعي بالنص المكتوب والرؤية الإخراجية أيضًا، ويتمحور التصميم حول الخطوط الخارجية و الخطوط الداخلية و الزخارف و حجم الرأس بالنسبة للجسم و ضرورة خلق مساحات لتثبيت الأقدام، ويأتي التنفيذ على خلاف التصميم أو يلتزم التصميم تقديم تصور

كامل عن الشكل العام للدمية، بينما يأتي التنفيذ مجزءًا للدمية ثم يتم تجمعيها بعد ذلك، ووقفت الدراسة على تطور شاشة عروض خيال الظل منذ أول وصف لها حتى الآن، و تطور الإضاءة بالاستفادة من الإمكانيات الحديثة لخلق علامات الزمان والمكان، وتقدم الدراسة تصورًا عن المناظر بداية من القوصرة كما وصفها أحمد تيمور، وصولاً للإمكانيات الحالية، أما التحريك فلقد تغير أسلوبه حديثًا عما كان من قبل، وقد شهد تطورا في مختلف دول العالم وفي مصر كان لتجربة د. سعيد أبو ريه، وبهائي الميرغني أثر كبير في تطوير التحريك كذلك وقفت الدراسة على الكتابة لخيال الظل على أساس أنها كتابة للصورة في المقام الأول ورصدت الدراسة العناصر الأساسية المشكلة للنص وآليات إنتاج النص والتعامل معه وضرورة أن تتسق لغة النص مع الوعي المجتمعي السائد وأن تتسم بالبساطة والمرونة والحيوية، وسرعة الإيقاع وتعتبر الأغاني من العناصر الهامة لبناء النص، ويأتي نص الحركة نصا أساسيا ومصاحبا لنص الحوار مع مراعاة تغير المناظر مع ترك مساحات للارتجال، ولقد تطورت الأدوار في عصرنا الحالي فحل المخرج في محل الريس في نصوص ابن دنيال، أما المحرك أو المخايل/ الممثلين فلديهم قدرات استثنائية تتمثل في صناعة الفكاهة وسرعة الاستجابة و التكييف ومقتضيات العرض والقدرة على بناء التفاعلات المشتركة مع الجمهور والمهارات صوتية تمكنه من أداء أدواره المختلفة، ولقد تطور خيال الظل واستمر حتى الآن وهو ما يفتح باب الدراسات المقارنة للوقف على حجم هذا التطور والاستفادة منه ..

هوامش الدراسة:

١. راجع فيلم ظل الخيال، إخراج الفريد ميخائيل، إنتاج المركز القومي للأفلام التسجيلية، القاهرة، ١٩٨١م.
٢. حسن الجريتلي: شهادة المخرج، أوراق الورشة، نشرة غير دورية، العدد الأول، مارس ١٩٩٥م، القاهرة، ص١٣.
٣. حوار مسجل مع الفنان بهائي الميرغني، ٢٠٠٤م.
٤. (*) هذا ما ذكره الراحل بهائي في تسجيل معه وتضيف الفنانة عزة الحسيني أن الراحل أخرج عرضًا آخر وظف فيه أحدى دمي خيال الظل من بطولتها كانت بعنوان "أحلام مشروعة في الفترة ما بين ١٩٨٨ -١٩٨٩" .
٥. المرجع السابق.. ولقاءات مع كل من الفنانة عزة الحسيني، والفنان إسماعيل.

٦. أعكام ما يشد به العشب ليحفظ أو يجمع ت عكم يعكم عكما. المتاع شده بالعكام وهو حبل أو نحوه فلم يكن جلدًا لذاته بقدر ما كان يستخدم في حفظ أعشاب التداوي القادمة من السودان فهم كانوا يبحثون عن نوعية محددة من الجلود لها صفات محددة الشفافية.
٧. أحمد تيمو بك: خيال الظل واللعب والتماثيل المصورة عند العرب، ص١٩ ص، ٢٠.
٨. نفسه.
٩. محمود النبوي الشال، الأسس العامة الحاكمة في تقويم الأعمال الفنية التشكيلية، مجلة الفنون الشعبية، يوليو أغسطس سبتمبر ١٩٨٨م، ص٥١.
١٠.د. اكرم قانصو، التصوير الشعبي العربي، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، عدد ٢٠٣، نوفمبر ١٩٩٥م، ص٥٢.
١١.جلال جميل محمد: مفهوم الضوء والظلام في العرض المسرحي، ترجمة: د. نهاد حليمة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٧، ص١٩.
١٢.أنظر نفسه، ص٢٢.
١٣.انظر. قاسم بياتلي: لغة الحركة والجسد وفن المثل، الهيئة العربية للمسرح، سلسلة دراسات، عدد ٣٢، الشارقة، ٢٠١٦م، ص٣٣: ٣٧ : ٤٧.
١٤.انظر د./ محمود ذهني: الأدب الشعبي العربي، التعريف والمصطلح، مجلة الفنون الشعبية، يوليه أغسطس سبتمبر، ١٩٨٨، عدد ٢٤، ص٩.
١٥.د. حيدر متعثر: المسرح الشعبي جدلية التجربة الإنسانية، الهيئة العربية للمسرح، سلسلة دراسات، الأمارات، ٢٠١٧، ص ص ٨٠-٨١.
١٦.انظر: تشيني، شلدون، المسرح ثلاثة آلاف سنة من الدراما والتمثيل والحرفة المسرحية، ترجمة حنا عبود، منشورات وزارة الثقافة، المعهد العالي للفنون المسرحية، دمشق، ج١، ١٩٩٨م، ص٢٠٨.
١٧.انظر: جوليان هلتون: نظرية العرض المسرحي، ترجمة نهاد صلحية، منشورات مركز الشارقة للإبداع الفكري، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ٢٠٠١، ص٢٥٨.
١٨.على عقله عرسان: الظواهر المسرحية عند العرب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، الطبعة الثالثة، ١٩٨٥م، ص ص ٦٧٩-٦٨٠.
١٩.انظر: فيولا سبولين: الارتجال للمسرح، ترجمة: سامي صلاح، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، وزارة الثقافة، القاهرة، ١٩٩٩م، ص٥١.