

دلالة الصور في مسرحيات الأطفال

(مقاربة لنصوص مسرحية)

د. احمد قتيبيه يونس*

المقدمة:

مشكلة البحث: تكمن مشكلة البحث في تحديد الصورة المخرجة من النص المسرحي.

أهمية البحث: تتحدد أهمية البحث في بيان دلالة الصورة.

هدف البحث: يهدف البحث إلى قراءة الصورة في النص المسرحي

حدود البحث: يتحدد البحث بقراءة مسرحية (قمر نيبور) لطلال حسن، ومسرحية (المزرعة

الآمنة) للدكتور محمد إسماعيل.

المنهج: يستعين البحث بمنهج مقارب، يقوم على قراءة النصوص المسرحية دون عقد المقارنة أو

الموازنة بينها.

الخطة:

التمهيد: ١- مقارنة تأسيسية

٢- طلال حسن قراءة في الهوية

٣- الدكتور محمد إسماعيل الطائي قراءة في الهوية

/*

إضاءات موصلية - العدد (٤٠) / ذو القعدة ١٤٣١ هـ / تشرين الاول ٢٠١٠ م

المبحث الأول: البعد الأيقوني

المبحث الثاني: البعد البصري

التمهيد: ١- مقارنة تأسيسية للصورة

يعد تحويل الاستقبال من اللغة المكتوبة إلى الصورة اخطر تغيير في وسائل الثقافة، وذلك لما تحدثه في سرعة انتشار المعلومة، وهذا يجعل فعل الاستقبال سريعاً من جهة وفردياً من جهة ثانية؛ لأن التقاء عناصر الصورة يؤدي إلى تكوين وعي مباشر لهدف (الاستقبال)، فالصورة في وسائل التعبير واحدة من حيث التكوين مما دعا بالضرورة إلى تشكل (حضارة الصورة) بوصفها اختراعاً صادراً عن الإنسان، كونها تشكل إعادة إنتاج للمحسوس والمتخيل؛ لأنه تختزل مكوناته في حيز الذاكرة التي توطئها، لكن ذلك التعبير لا يكون محايداً وموضوعياً بالنسبة للحقيقة الملموسة^(١)؛ لأن الصورة كعلامة عبر لسانية هي نتاج لاتحاد دال بمدلول وهذا الأمر يتعلق بإنتاج المعنى المنتج عنها. فهي عند الرومانسيين إبداع ذهني تعتمد أساساً على الخيال، والعقل وحده هو الذي يدرك علاقاتها. فضلاً عن كونها ذات أثر كبير في البناء الذهني للمتلقي؛ لأنها تقوم بالدور الأساس في البناء عن طريق الجمع بين عناصرها المختلفة، وترتبط الصورة بالخيال ارتباطاً وثيقاً فبواسطة فاعلية الخيال ونشاطه تنفذ الصورة إلى مُخَيَّلَة المتلقي فتنتبع فيها بشكل معين وهيئة مخصوصة ناقلة إحساس المرسل تجاه الأشياء، وانفعاله بها، وتفاعله معها^(٢).

() / /

() / / / / / /

إن الشحنة الإيحائية للصور هامة في غالب الأحيان، ذلك أن مختلف العناصر التي تكونها يشد بعضها البعض وفق (نظرية الأشكال). وتتم هذه الشحنة بسرعة فائقة لأن الصورة إرسالية تزامنية، كونها تمثل لغة التواصل، وتبقى المشكلة أنها تخفي تحت ستار جمالياتها خطاباً أيديولوجياً، ثقافياً، وسياسياً، وهكذا تبدو الصورة بريئة، ولكنها خطيرة، وخطورتها تكمن في كونها تقول للمتلقي إنها واقعية، لأنها تأخذ من الواقع دلالات شتى، ولكن في طريقة إنتاجها تختار الصورة ما تراه من هذا الواقع، وما تخفيه وما تحجبه أهم مما تكشفه؛ لأن العلامة المنتجة عنها تكون ذات مدلول أو مدلولات إيحائية، ولكن قد تختلف إichاءات العلامات حسب السياق، كما في (المطر يهطل بلا توقف منذ ثلاثة أيام)، فنلاحظ إن في هذه الجملة صورة، لكن الفعل الموجود فيها يثير الملل، في حين أن عبارة (إنها تمطر) هي أيضاً تحوي صورة، لكنها تثير المفاجأة، ولكن يكفي أن نقرأ بقية النص لنكتشف أن لـ (تمطر)، بفعل التواتر، معاني إيحائية مثل: السعادة، الحب، الأنا... الخ، ويبقى السياق هو الذي يشكل الدالة الإيحائية للصورة، ولكن هذه الإichاءات خاصة تفصح عن نفسها، في غالب الأحيان بواسطة السياق السوسيوثقافي؛ لأن أغلب الإichاءات المعبر عنها تأتي من المرجعية التي يحملها المتلقي.

٢- طلال حسن (قراءة في الهوية):

طلال حسن، ولد في الموصل عام ١٩٣٩م، عضو الاتحاد العام للأدباء في العراق، عضو اتحاد أدباء العرب، عضو مجلس أول رابطة لأدباء وفناني الأطفال في العراق، عضو نقابة الفنانين في العراق، عضو نقابة الدراميين، عضو نقابة الصحفيين، صدر له عشرون كتاباً في العراق وسوريا وأبو ظبي والأردن، نشر أعماله في معظم الصحف والمجلات العربية، نشر مائتان وعشون مسرحية للأطفال، نشر ألف ومائتان وخمسون قصة وسيناريو ومسرحية للأطفال، أشرف على

إضاءات موصلية - العدد (٤٠) / ذو القعدة ١٤٣١ هـ / تشرين الأول ٢٠١٠ م

إنتاج الزوايا المتعلقة بالأطفال في أكثر من مجلة وجريدة عراقية، رئيس مجلة قوس وقزح، نال عدة جوائز عراقية وعربية في الإبداع، صدر له مجموعة كتب منها:

- الحمامة
- البحر
- ليث وملك الريح
- حكايات قيس وزينب
- الفراء
- نداء البراري
- عش لأثنين
- العش
- من يوقظ الشمس
- مغامرات سنجوب
- دروس العمدة دبة
- حكايات ليث
- داماكي والوحش
- أنكيديو
- الضفدع الصغير والقمر

٣- الدكتور محمد إسماعيل الطائي (قراءة في الهوية):

د. محمد إسماعيل الطائي، ولد في مدينة الموصل ١٩٥٦، شغل عدة وظائف منها مدرس معهد الفنون الجميلة ١٩٨٥ - ١٩٩٤، مدرس كلية الفنون الجميلة، عمل معاوناً للعميد في كلية الفنون الجميلة ١٩٩٥-١٩٩٧، رئيس قسم الفنون المسرحية ٢٠٠١-٢٠٠٧، رئيس قسم التربية الفنية ٢٠٠٨. له عدة بحوث أكاديمية وكتب في مجال التخصص (التربية الفنية، والإخراج

إضاءات موصلية - العدد (٤٠) / ذو القعدة ١٤٣١ هـ / تشرين الأول ٢٠١٠ م

المسرحي)، عمل في مجال الإخراج المسرحي، داخل كلية الفنون الجميلة وخارجها منها:
مسرحية الصخرة تأليف فؤاد التكرلي ١٩٨٦، مسرحية لعبة الهاية تأليف صاموئيل بكت
١٩٩٢، مسرحية حلم في فنجان لعبد الرزاق الربيعي ١٩٩٣، مسرحية الحمفري لحسين رحيم
١٩٩٤، مسرحية لعبة النهاية لبكت ١٩٩٥، مسرحية كان كان العوام - لجورج احادو
١٩٩٦، مسرحية اغنية الوداع لتشيخوف ٢٠٠٠، مسرحية ليس لدى الصباغين ذكريات
لداريوفو ٢٠٠٠، عرض مسرحي منذ ١٩٩٥- ٢٠٠٥، مسرحية فئران ومطابع لجلال جميل
٢٠٠٦، مسرحية مجرد نفايات لقاسم مطرود ٢٠٠٧، مسرحية مجرد نفايات لقاسم مطرود /
اللاذقية - سوريا ٢٠٠٨، مسرحية أيام الاسبوع الثمانية لصالح حسن ٢٠٠٨، عمل في مجال
التمثيل المسرحي ك ممثل في خمسة وعشرون مسرحية منها: التمثيل في مسرحية الشهيد اخراج
خليل هلوش ١٩٧٧، التمثيل في مسرحية ريم اخراج موفق الطائي ١٩٧٩، التمثيل في مسرحية
الخدق الواحد اخراج عبد المطلب السيد ١٩٨٠، التمثيل في مسرحية بائع الدبس الفقير اخراج
عبد الرزاق ابراهيم ١٩٨١، التمثيل في مسرحية يوسف العاني يغني اخراج د.عقيل مهدي
١٩٨٢، التمثيل في مسرحية كلكماش اخراج سامي عبد الحميد ١٩٨٢، التمثيل في مسرحية من
يهوى القصائد اخراج د.عقيل مهدي ١٩٨٣، التمثيل في مسرحية حلم القرون اخراج عبد الامير
شمخي ١٩٨٣، التمثيل في مسرحية كان كان العوام اخراج عبد الامير شمخي ١٩٨٣، التمثيل
في مسرحية الوكفه اخراج كريم جمعه ١٩٨٤، عمل في مجال الإذاعة والتلفزيون والسينما منها
تمثيلات اذاعية متعددة اخراج فاضل خليل ومحسن العلي وغيرهم، مسلسل تلفزيوني ودار
الزمن اخراج نبيل يوسف ١٩٨٢، مسلسل تلفزيوني ما ضاع وانمحي من اخبار جحا اخراج
نبيل يوسف ١٩٨٣، تمثيلية ليلة الطائر اخراج غازي فيصل ١٩٩١، تمثيلية شعب الذرى
اخراج طارق فاضل ١٩٨٦، مسلسل النعمان الاخير اخراج نبيل المشيني ١٩٨٤، مسلسل رهين
المحبسين اخراج علي ابو سيف ٢٠٠٤، تمثيلية الصدى اخراج غازي فيصل ١٩٩٢، اعمال

إضاءات موصلية - العدد (٤٠) / ذو القعدة ١٤٣١ هـ / تشرين الاول ٢٠١٠ م

سينمائية طلابية كاتاريج تخرج ١٩٨٠-١٩٨٥، اعمال تلفزيونية طلابية كاتاريج تخرج ١٩٨٠-١٩٨٥، بطولة فلم سينمائي (اكسباير) سيناريو واخراج مروان ياسين ٢٠٠٥.

المبحث الأول: البعد الأيقوني.

يشكل الإنسان عالماً في مخيلته بما يتناسب وتوافقه مع الكون، وهو مكون من العقل والعاطفة والجسد، تعمل معاً في انسجام مكتمل لتعكس معها التمثيل الأعلى للخيال؛ ولأن الإنسان دائم الفضول في (البحث عن)، فقد تشكل الغيب عنده في صورة الأيقون، ليصل إلى نوع من الاستقرار.

فالأيقون هو الصورة التي تؤدي عملها ووظيفتها بوصفها علامة تشير إلى ذاتية الشيء على وفق مبدأ العلاقة التماثلية أو المشابهة بينها وبينه، والبعد الأيقوني بنية علامية تتشكل من دال ومدلول ترتبط بمرجعها في ضوء التطابق أو المقاربة.^(١)

ويحيل مفهوم الأيقون في مرجعيته الأولى إلى صورة (المقدس) ذلك المفهوم الذي تبلور في الإيقونات اليونانية الأولى، التي تطورت إلى صورة (الله)، ومنه إلى صور القديسين والعذراء في الفكر الكاثوليكي الأول. بعدها أخذ الأيقون يتشكل في السياق الفني القائم على الخيال البشري فظهر في التشكيل، والنحت، والفوتوغراف، والسينما، والمسرح، إلى أن وصل إلى الأنظمة اللسانية المتمثلة في الأدب.^(٢)

(١) / /

(٢) / .

ويحتضن المسرح مفهوم الأيقون؛ لأنه ينهض على الفعل الحركي بكل صوره وخصوصاً ما يتصل منها بالجسد، وهذه الإمكانية تتيح للأيقونة أن يتحرك بانسيابية وبفاعلية في إقامة علاقته التماثلية أو التشابهيّة مع الجسد المناط به توصيل وجهة النظر(الخاصة) التي يحملها المؤلف على الخشبة، لذا استعان المنتج المسرحي بإمكانية للتعبير والإيصال، ولجأ إلى الطاقة الكامنة في الجسد ليعبر بوساطتها عن عالم ما، وذلك من خلال ما يمكن أن يجسده الجسد من صور على الخشبة أو في المخيلة؛ لأن جسد يمتلك من الطاقات ما هو خارج سلطة العقل والعاطفة، ويتجاوز قدرته الذاتية كما في الطقوس، إذ لا يستطيع أن يمارس كينونته خارج كونه الأداة التي بيد العقل أو العاطفة؛ ولكي يتحرر (الجسد) من عبوديته ينبغي إلغاء السلطة الأولى، سلطة العقل، وبناء علاقة تكافؤ وصراع غير متسلطة معه. وهذا لا يتم إلا من خلال العودة إلى مرحلة الحسية، إذ يقوم المسرح على بعث الحياة في الجسد وإخراج الصوت عن مدلوله اللغوي، وإلغاء اللباس الميت للجسد؛ فيصبح وعاءً لبث الثقافة.^(٣)

ويبدو أن طلال حسن يقدم نسقاً من الشخصيات في مسرحية (قمر نيبور) تحمل في مجموعها خاصيةً علاميةً تحمل في سلوكها بعداً أيقونياً، ونظراً لطبيعة الطرح المباشر لمسرحيته كونها مقدمة للفتيان، فإن ما نجده يقدم نسقاً واضحاً من أنظمة العلامات، وأقلها تعقيداً، وهو النظام الأيقوني، لأنه يستند إلى المطابقة أو المشابهة مع المرجع في الواقع لا غير، ولكنه في هذه المسرحية يستند إلى الواقع التاريخي، فهو يعرض لشخصيات متحققة في الواقع يقدمها من خلال نسق أيقوني عن طريق استحضار الشخصيات التاريخية التي يحاول أن يشكلها بأقرب صورة وأوقع تماثل مع الشخصيات المشار إليها في الواقع القريب، ليتحقق التواصل الذي

() / / .

يبتغيه مع متلقيه (الفتى) ذلك التواصل الذي يظهر في صور العرض المجسد في مخيلة (الفتى)، هذا إذا كان طلال حسن يقصد من نتاجه (القراءة من أجل تحقيق المتعة لقرائه)، أما إذا كان قد كتب النص من أجل عرضه، فقد ارتبطت الشخصيات عنده بعرض لمستواها الفكري والثقافي^(١)؛ لأنه قدمها للمتلقي في ضوء علاقة (المشابهة) مع الواقع وذلك بسبب الطبيعة الفنية للعمل الذي يقوم به، فهو يقدم مسرحاً لا واقعاً يتجنب فيه المحاكاة الحرفية، وكذلك بسبب الأدوات والوسائط التي يستعملها على المسرح ليست صورة أخرى من الإنسان، إلا أنه يقلده ويحاكيه تماماً، وهو يحاول أن يهيكل (النمط) وفقاً لما يريده الفنان تمثيلاً غير اعتيادي؛ لأنه لا يمكن أن تتحرك وتعبر بالطريقة نفسها التي يتحرك ويعبر بها الممثل (البشري)، فضلاً عن اتقاء الناص (للسلطة)، سواء أكانت سياسية أم اجتماعية.

الملك: وأنا، في الحقيقة، لا أحب من يظن أنني مجنون.

جيميل: مولاي.

الملك: ومن يجرؤ على الظن بأنني مجنون، أمر بجلده حتى يجن.

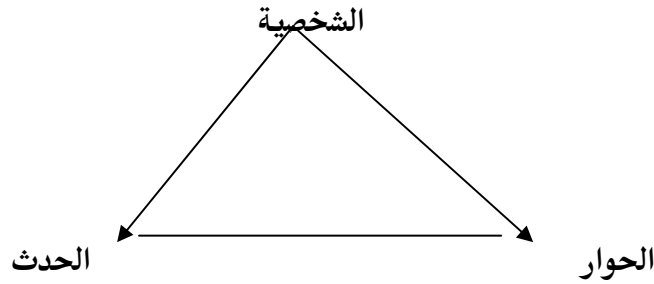
جيميل: لكني يا مولاي.....^(٢)

() / /

. / /

. - / / ()

يمكن تتبع البنية الايقونية التي طلال حسن في (قمر نيبور) من خلال تركيب العناصر الدرامية المكونة للخطاب الدرامي المتشكل في هيكل النص، وهي ثلاثة عناصر: الشخصية والحوار والحدث وهي لا تتحدد بوصفها جواهر مستقلة، وإنما انطلاقاً من العلاقات الوظيفية التي تربط بينها. فالحدث والحوار بوصفهما عنصرين دالين يأخذان وظيفتهما من خلال ارتباطهما بالشخصية، ويمكن الاستناد إلى هذه الترسيم ثلاثية الأبعاد في توضيح الصورة الايقونية التي شكلها على وفق مبدأ المشابهة.



تتحدد الشخصية في هذا البحث، بوصفها علامة مؤلفة من دال ومدلول يتشكل الثاني من الواقع والتاريخ. وهي تمثل البنية الجامعة لتشكيل الايقون بالاستناد إلى (الحوار والحدث) بوصفهما بنيتين ساندتين في التشكيل. فالحدث هو صورة وإشارة - بالمفهوم السيميائي - في الوقت نفسه، فهو صورة؛ لأنه يدل مباشرة على الشخصية، كما إنه أداة كشف وتوضيح. وهو إشارة لأنه لا يملك أهمية من ذاته، ولكن تظهر أهميته من علاقته بالشخصية. أما الحوار فيتحدد بوصفه (صيغة)، أي الشكل الخطابي الذي يميز الفن الدرامي، هو الأساس الأنطولوجي

للكتابة المسرحية؛ لأن الكتابة المسرحية تفرض الحوار بوصفه (لغة)، لكنه يستعمل مفهوم الصيغة أيضاً بوصفها مقولة كبرى، تتضمن أنماطاً خطابية فرعية^(١).

الملك: سيأتي بعد قليل، وكرشه يختض كالقربة، وسيقول لي، أنه كان يسعى من أجلي، ومن أجل نيبور، و.....

الحارس: "يدخل مسرعاً" مولاي.

الملك: الكاهن؟

الحارس: لا يا مولاي.

الملك: يا للآلهة.

الحارس: أرسلنا من يستعجله، يا مولاي، وسيأتي حالاً.

الملك: هذا ما أسمعته منذ ساعة.

الحارس: عفوا مولاي.....

الملك: ماذا أيضاً!

(١) / / / / : / / /

الحارس: "يشير إلى باب" الملكة الأم.

الملك: آه ألا يكفيني جيميل؟^(١)

ففي هذا النص تظهر شخصية (الملك) بتجسيد ايقوني خاص يشكل في مجموع أفعالها نظاماً دالاً، يحيل إلى مدلول واقعي متجسد في الحقيقة، فالبعد الخارجي الذي قدمت به الشخصية يشير إلى أنها شخصية ذات بعد سلطوي، وذلك من خلال الإحالة إلى الملك، كما يدعم هذا البعد، اللغة (الصيغة) التي تتحدث بها الشخصية، فهي لغة متعالية (أنوية) تشير إلى نمط لغوي يرتبط بفترة تاريخية معينة لها علاقة بالواقع القريب، فمحاورات الشخصية يغلب عليها الطابع (الأمر)، وإذا عدنا إلى الدافع الذي من أجله كتبت هذه المسرحية، وهو رغبت المؤلف في أن يملئ الفراغ الذي استحدثته (السلطة) بالقضاء على (الحرية الفردية)، لذا فإنه يقدم شخصية (جيميل) بوصفها أيقوناً يحيل إلى مشابهاها في الواقع (الإنسان الذي يحاول أن يبحث عن وجوده في مقاومته للسلطة)، ليمرر من خلال هذا التشكيل رفضه ونقده للواقع السياسي، إذ قدم بطله في صورة (حركية معينة)، من أجل تعرية التناقض الحاصل في الواقع المعاش الذي استمده الكاتب من واقعه وأحاله للتاريخ في بعدها الايقوني مفترضاً لها سياقاً جديداً، ووضعاً إيها في أحداث متخيلة ليبني من خلالها حيكته المسرحية التي استندت إلى حدث بسيط كان غرضه مجرد الإشارة المباشرة (للمأخوذ عنه) لإيصاله إلى المتلقي وأحداث التأثير الساخر المراد تحقيقه في النفس، فعمل (الحدث) بوصفه أداة للكشف والتوضيح والترميز إلى الشخصية فقط. وكذلك يمكن استظهار فاعلية التشكيل الايقوني من خلال حركية الصراع التي تظهر في سير أحداث المسرحية بواسطة العلاقة الضدية بين الشخصيات، حيث تظهر هذه العلاقات التي

()

إضاءات موصلية - العدد (٤٠) / ذو القعدة ١٤٣١ هـ / تشرين الأول ٢٠١٠ م

بناها المؤلف الالتزام بقضايا الترددي الاجتماعي، لان المسرحية تصور الوضع الاجتماعي لمرحلة معينة من التاريخ، وتصور التناقض بين الحاكم والمحكوم من خلال كشفها عن إشكال الظلم من ناحية الحاكم وإشكال التمرد والمقاومة من ناحية المحكوم، إذ ترتفع بوساطة هذا الكشف إلى إظهار أشكال أخرى من الصراع الاجتماعي، الذي يعطي للمسرحية عمقاً فكرياً، أكثر مما تشير إليه في ظاهرها. وتدور الفكرة حول موضوع يرمز إلى الحقائق الباقية في حياة الإنسان؛ لأنها لا تفسر الماضي بقدر ما تستحضر القيم الإنسانية في كل عصر، فهي تفيد الحاضر، وتبشر بالمستقبل من خلال عرضها للماضي البعيد. إذ تقوم على عرض الواقع الاجتماعي والسياسي بوساطة التعبير الايقوني للشخصية التاريخية؛ وذلك بالتعبير عن الواقع بطريقة خلاقية، انتقد من خلالها السلطة في مرحلة معينة سادت فيها الاتجاهات الإدارية الفاسدة وانتعشت فيها العناصر المتخلفة.

جيميلة: اهدأ يا توكولتين اهدأ، هذا ليس من عادتك.

توكولتي: الضغوط علي ثقيلة، ثقيلةن وأنا لم أعد أحتمل.

جيميلة: لا عليك لا عليك، "يصمت لحظة" توكولتي.

توكولتي: "ينظر لها متوجساً".....

جيميلة: جئت أسألك عن جيميل.

توكوليتي: "يغالب انفعاله".....

جيميلة: اسمع هذه الأيام لغط لا يصدق.^(١)

يبدو أن قصدية المحاكاة الدرامية للمجتمع جاءت نموذجاً لفكرة المؤلف عن التناقض الحاصل في سلطة عصره، التي حاول أن يوضحها عن طريق تصويره للسلطة التي عرفت بضآلة الوعي الفكري، مما اثر ذلك على العناصر الإدارية التي استحوذت على مراكز السلطة وقد تميزت هذه العناصر بضعف إدارتها، ويبدو أن مسرحية (قمر نيبور) تقوم على التعبير عن المعاني العامة التي يمكن أن تتكشف من خلال تسجيلها للإحداث التي تصور ظلم السلطان وتعسفه وما يقابله من سخرية الناس وإستهزائهم به في ذلك العصر، تلك السخرية التي شكلت ثيمة (للمقاومة) المتشكلة في (جيميل)، فهي في حقيقة الأمر تلخيص مركز للواقع الاجتماعي والسياسي، ليجعل منه مخرجا ذهنيا للأحداث المتحركة في الواقع المأزوم، فمسرحية تدور في حيز الزمان والمكان المحدد لها، لكنها تتخذ حيزا واقعيًا معاصرا، لزمان المتلقي ومكانه؛ لأنها تحاكي ثيمات رئيسة ارتادت التاريخ في الماضي وما زالت تحاكي الواقع في الحاضر. لذا نجد المؤلف يحاول تغيير حاضره ولو في (فضاء الخيال) بينه وبين جمهوره وذلك بأن يجعل (جيميل) يقاوم ليحقق بقصد ما اصطلح على تسميته في النقد الحديث بـ (العدالة الشاعرية) في الختام، وهي العدالة التي يفرضها المؤلف في نهايات النصوص الفنية، دون تحقيقها على أرض الواقع، محاولاً من خلالها التعويض عن مفقوداته.

المبحث الثاني: البعد البصري.

يتشكل الإحساس (البصري) في ضوء قاعدة الحواس الإنسانية المعروفة، فتأتي حاسة البصر في مقدمة سلم الحواس. ويرتبط البصر بالإحساسات التي تدركها العين، والتي تنشأ عن

()

إضاءات موصلية - العدد (٤٠) / ذو القعدة ١٤٣١ هـ / تشرين الأول ٢٠١٠ م

الانطباع الذي يخلفه الضوء في شبكية العين، تحت ثنائية (المضيء - المظلم)، إذ تخضع جميع المرئيات تحت سيطرتها، فضلاً عن الإحساس بالتدرج اللوني الخاضع هو الآخر تحت هذه المنظومة.^(١)

ترتبط البنية (البصرية) بالبنية الايقونية، بوصفها شكلاً تعبيرياً غير لساني ووسيلة تواصل إضافية نمت وتطورت بتطور التكنولوجيا؛ إذ أصبحت مرجعاً للنتاجات والأعمال السسيولوجية المعاصرة بعد ظهور ما يسمى بحضارة الصورة، مضافاً إليها التقنيات الصوتية أو ما يسمى باديولوجية الصوت، بحيث شكلا (الصورة - الصوت) فعلاً ايقونياً ذا بُعدٍ اديولوجي. وقد تجسد ذلك في فنون - تقنيات التلفزة والسينما والمسرح.^(٢)

وتشكل البنية (البصرية)، تواملاً يعمل على نقل الإرساليات بين جهازين للتخاطب: (المرسل/ الرسالة/ المرسل إليه)، تأخذ بعين الاعتبار أن (المرسل) فيها يتميز بخصوصية كونه مجموعة من التقنيات والأدوات والآليات التي تعمل على نقل (معنى) إلى (المرسل إليه) - (الإنسان) سواء أكان جالساً في صالة عرض أم في حياته العادية اليومية.

ففي مسرحية (المزرعة الآمنة) للدكتور محمد إسماعيل الطائي نجد أن البنية (البصرية) متحققة فيها بنسبة كبيرة على الرغم من ضعف الإمكانيات التقنية المتاحة له نظراً لفترة ظهورها، فهي نص عرض بالدرجة الأولى يستند - فضلاً عن الأنظمة اللسانية- إلى الأنظمة صوتية تعمل على

(١) /

(٢) / / /

/ /

خلق صورة بصرية لدى المتلقي (الطفل) كونها تقدم لغرض تعليمي كما جاء في مقدمتها، وهنا يمكن طرح تساؤل لهذه المسرحية (هل استطاعت كلماتها البسيطة أن تنتج صورة):

مجموعة الفئران:

ترلا ، ترلا ، ترلا

يا أصحابي إن الحقل

حلو يخفي سرا أحلا

مجموعة الدجاج:

قيق ، قيق ، قاق

حياتنا وفاق

قيق ، قيق ، قاق

أحلامنا إشراق

مجموعة الأشجار: (حركة موضعية)

تك ، تك ، تاك

حط البوم على الشباك

تك ، تك ، تاك

إضاءات موصلية - العدد (٤٠) / ذو القعدة ١٤٣١ هـ / تشرين الاول ٢٠١٠ م

ظهر الخطر الفتاك

البوم: (يطل من الشباك)

دن ، دن ، دان

نتعلم صيد الفئران

دن ، دن ، دان

أنا نأكل بالمجان^(١)

وهذا العرض لا يقتصر على توظيف العلامات اللفظية، بل يوظف إلى جوارها خليطاً غير متجانس من العلامات والأنساق سمعية (كالموسيقى والمؤثرات الصوتية) وبصرية ك (جسد الحيوانات) التي يمكن أن تكون مألوفة لدى الطفل، وما ينتج من علامات حركية وإيمائية... وعلامات الفضاء كالديكور... فتتشكل بنيته البصرية من خلال إثارة المخيلة لدى الطفل، ذلك أن عملية التخيل بحد ذاتها لا تُقدم بوصفها أجساداً درامية تتحرك أمام النظارة، وإنما تعرض من خلال الفكرة المتشكلة لدى الطفل والتي يمكن أن يتوقعها المؤلف (أنها مناسبة) فيقوم على عرضها أو ترك فجوات في (النص/ العرض) يمكن أن يملئها الطفل. وهنا يمكن أن تتشكل الصورة من خلال ترديدات أصوات الشخصيات التي يضعها على لسان الحيوانات مراعيًا فيها تغيير شكل الصوت ونبرته على وفق جنس الشخصية (الحيوان) أو الموقف الذي

()

إضاءات موصلية - العدد (٤٠) / ذو القعدة ١٤٣١ هـ / تشرين الأول ٢٠١٠ م

()

توضع فيه، كما تظهر هذه البنية من خلال الأغاني والتنغيمات والأشعار التي تصدرها المجموعة المصاحبة (للنص/ العرض).

(يدخل الفلاح وهو ينددن)

الفلاح : صبح الخير يا ديكي

(يبدأ بعد الدجاج)

واحد ، اثنين ، ثلاثة ، ارب

أين الدجاجة الصفراء (يعد أكثر من مرة)

أمس كانت مع أخواتها

(يصرخ) ألحقوني ، ألحقوني

(تدخل الزوجة وولده وبنته)

الزوجة : ما الخبر

الولد : لقد أفزعتنا

الفلاح : الدجاجة الصفراء ، الدجاجة الصفراء

الولد : ما بها ، هل سرقت ؟

البننت : أكلها الثعلب ؟

الزوجة : هل باضت بيضتين

الفلاح : أنها ليست في الحظيرة

إضاءات موصلية - العدد (٤٠) / ذو القعدة ١٤٣١ هـ / تشرين الاول ٢٠١٠ م

الثلاثة : لابد إن نتحرى عن السبب

الفلاح : نعم لابد من معرفة السبب وبسرعة هيا (يخرجون)^(١)

يوظف محمد إسماعيل شبكة العلاقات بين شخصياته الإنسانية والحيوانية من أجل إنتاج صورة يمكن تقبلها من قبل الطفل، وهذا العرض بوصفه عرضاً مسرحياً تعليمياً، يعمل على أنساق علامية متعددة ومتباينة من حيث مادتها التعبيرية، وحجم وحداتها، وقنوات إدراكها، فهو يتميز بقدرة إيصالية. وإذا كان المسرح الحديث يعتمد بالدرجة الأولى على النسق اللفظي، ويجعل الأنساق الأخرى في مرتبة ثانوية، فإن مسرح هذه المسرحية حاولت بقصدية مبدعة أن تعيد الاعتبار للنسق البصري لتنتج الصورة من خلال الكلمات، وذلك حين أسند ليها وظائف دلالية وجمالية لا تقل أهمية في نقل مضمون النص من اللغة اللفظية إلى الصور المتخيلة.

ويمكن الاستفادة من السيميائيات المعاصرة في الاهتمام بكل أنساق العلامات البصرية التي تُؤسس من النسق اللفظي وتعمل داخل الأنساق الأخرى، لتنشأ فاعلية البنية (البصرية) في هذه المسرحية من مبدأ (التواصلية) الحاصلة بين المبلغ والمتلقي (الطفل)، ذلك أن هذه البنية (غير اللسانية) تعمل بشكل ديناميكي متواصل من أجل ترسيم علامة (أيقونية) جديدة هدفها الوصول إلى المتلقي بعيداً عن أي قناة لفظية تقليدية، إذ يحل مدلول معين في ذهن الطفل بواسطة المزج المتزامن في (الصوت المتردد في المدلولات الصوتية) والانتقالات المجسمة للشخوص، مما يشكل علامة) بكل أبعادها المعروفة، تعمل بوصفها دالاً، أما مدلولها فهو حر التشكيل في ذهن المتلقي، والذي بالتأكيد يتحقق وفق مرجعيات شخصية خاصة بذات المتلقي، سواء أكانت إنسانية أم حيوانية أم غير ذلك، ومن ثم فإن كل هذا يؤدي إلى خلق تواصل ذي خصوصية

()

إضاءات موصلية - العدد (٤٠) / ذو القعدة ١٤٣١ هـ / تشرين الأول ٢٠١٠ م

()

تأتي من كونه تواصلًا مسرحياً - بالمصطلح الحديث - يختلف عن التواصل الأدبي؛ لأنه ليس
تواصلًا بين ذاتين منفردتين (الكاتب/القارئ)، وإنما هو تواصل مباشر وحي بين جماعتين:
المبدع من جهة (مؤلف، مخرج، عناصر الإنارة والديكور والصوت) = (صورة) والمتلقي من جهة
ثانية (مجموعة من الأطفال لهم انتماءاتهم الطبقيّة والاجتماعية، والعمرية...)، كل ذلك
ينصهر بينهم العرض في الآن/هنا.

المصادر والمراجع:

أولاً المصادر:

- قمر نيبور/ طلال حسن
- المزرعة الآمنة/ محمد إسماعيل/

ثانياً المراجع:

- الصورة والحركة / جيل دولوز / ت : حسن عودة/ منشورات وزارة الثقافة / دمشق -
سوريا/ ١٩٩٧م.
- المعجم الفلسفي / جميل صليبا / دار الكتاب اللبناني / بيروت / د.ت.
- الخيال الشعري وعلاقته بالصورة الشعرية/الأخضر عيكوس/مجلة الآداب/عدد١/١٩٩٤/ ٧٧.
- ما هي السيميولوجيا/ برنار توسان/ ٣١

ثالثاً: الدوريات:

- مسرح التمثيل بخيال الظل في مصر / بول كاليه/ ت: تقي الدين الهلالي / مجلة الأقلام /
١٠٤ / بغداد / ع ٦ / آذار ١٩٧٩
- فزيولوجية للعلاقة بين الممثل والمتفرج في العمل المسرحي/ جان ماري برادي/ ندوة المسرح
والتربية/ المغرب/ المحمدية/ ١٩٨٨