البناء الدرامي في مسرح خيال الظل
(ابن دانيال نموذجاً)

د. احمد قتيبه يونس*

ملخص البحث:

يعرف البناء الدرامي بأنه مجموع العناصر التي يتألف منها العمل المسرحي، والمحكوم بالعلاقات الحتمية القائمة على السبب والنتيجة بين الأحداث التي تشكل نمطاً واحداً متسقاً. فهو القوة التي تحمل الكل مع الأجزاء، للأنه العدة التي تجعل المؤلف يشكل ويحدد العمل الى أعلى مراتب القيمة الدرامية. وقداشتغلت عناصر البناء الدرامي في عروض ابن دانيال على مبدأ المشابهة للواقع، وذلك من خلال استيعاب المكون الثقافي الذي شكل (بنيات أيقونية) في خيال ابن دانيال. وقد شكلت عروض بابات ابن دانيال (خطاباً) رافضاً للواقع في بعديه السياسي والاجتماعي؛ عمل على كشف الواقع وتعريته، وتأجيج الضمير الشعبي ضد ممارسات السلطة، ووعيه بالمتناقضات، والتثقيف بالاتجاه الذي يكشف كل مظاهر الزيف الضاربة في المجتمع آنذاك.

وقد اشتغل هذا البحث على فاعلية البناء الدرامي من خلال تواجد عناصره في البنيات الايقونية والبنيات البصرية–السمعية والتي يمكن تحديد أهميتهما في هيكلية البحث التي قامت عليهما.

فالبنية الايقونية في المبحث الاول وظفت آلية اشتغالها في المسرح الذي يعرض الخيال والدمى واحالت هذه الاشياء الى مفهوم الايقون لأنها تعتمد على مرجع من واقها، ومن جهة أخرى فإن المسرح يقوم على الفعل الحركي بكل صوره وخصوصاً ما يتصل منها بالجسد (الممثل–الدمية الورقية)، هذه الامكانية تتيح للأيقون أن يتحرك بإنسيابية وبفاعلية في إقامة علاقته التماثلية أو التشابهية مع الجسد المناط به توصيل وجهة النظر(الخاصة) التي يحملها المؤلف على الخشبة أو في الشاشة البيضاء.

أما البنية البصرية–السمعية، فهي بنية تواصلية تعمل على نقل الارساليات بين جهازين للتخاطب: (المرسل/الرسالة/المرسل اليه)، تأخذ بعين الاعـــتبار أن (المرسل) فيها يتميز

* مدرس/ مركز دراسات الموصل

بخصوصية كونه مجموعة من التقنيات والادوات والآليات التي تعمل على نقل (معنى) الى (المرسل اليه) ـــــــــــــ (الانسان) سواء أكان جالساً في صالة عرض أم في حياته العادية اليومية.

The dramatical structure in the theater of imagination "Ibn Danyal typical"

Dr.Ahmad.Q.Yuonis
Mosul Studies Center

Abstract:

The Drawatical structure is Known as a group of elements which the drawatical work consists of them , and which is judged by the definite relationships which are based on conce and effect among the events which constitute one ordered mode. It is the copability which carries all with the parts , since equipments which make the auther consitute and determine the work to the highest rank of the dramatical value. The elements of the dramatical structure have woked in the shows of Ibn Danyal on the principle of similarity to reality throughout comprehending the educational component which constituted (Icon constructions) in Ibn Danyal imagination. The shows of Ibn Danyal sorts have constituted serman which is on the contrary of reality in it,s two dimension , the political and social and he works on discovering the reality and stripping it , and stirrip up the public conscience against the authority actions and it,s awareness by opposite , and educating in the side which discovers on the aspects of falsity in the society at that time.

This research have shed lights on the activity of dramatical construction by the presentation of it,s elements in the icon constructions and (optical-acoustica) audiovisual costructions which can determined their importance in the consruction of the research paper which is was based on.

The icon construction in the first topic have worked as a mechanism in the theater which shows the imagination and dummies and it transfers these things to Icon concept since they depend or reference of their reality, from the other side the theater is based on the action in all it's shapes and especially that which contact with body (cater-or paper dummy). These abilities give the icon the free moves and activity in building its similarity relationship with the body by it conveying the point of view (special) which the author carries on the bench of theater or in the white screen.

However, the audiovisual construction, it is continuing which works on transporting the consignment between two systems of conversation: (sender/massage/addressee) and taking into account that (sender) in it is recognized in the property of being a series of techniques, means and mechanisms which work on transferring (meaning) to (addressee)-(man) whether he was sitting in the show place or hall or in his daily general life.

المقدمة:

مشكلة البحث:

تكمن مشكلة البحث في تحديد عناصر البناء الدرامي وبيان مدى فاعليتها في مسرح خيال الظل .

أهمية البحث:

تكمن أهمية البحث في معرفة فاعلية البناء الدرامي على النص المسرحي.

أهداف البحث:

يهدف البحث الى الكشف عن ماهية وفاعلية البناء الدرامي على النص المسرحي.

حدود البحث:

يتحدد البحث بدراسة (بابات ابن دانيال الموصلي).

الخطة:

احتوت الخطة على:

التمهيد: في مسرح خيال الظل

المبحث الاول: البنية الايقونية

المبحث الثاني: البنية البصرية–السمعية

تعريف إجرائي:

البناء الدرامي هو مجموع العناصر التي يتألف منها العمل المسرحي، والمحكوم بالعلاقات الحتمية القائمة على السبب والنتيجة بين الأحداث التي تشكل نمطاً واحداً متسقاً. فهو القوة التي تحمل الكل مع الأجزاء، للأنه العدة التي تجعل المؤلف يشكل ويحدد العمل الى أعلى مراتب القيمة الدرامية.

التمهيد: في مسرح خيال الظل.

ينضوي فن الخيال الظلي تحت منظومة فنون الفرجة والأداء المسرحي الشرقي القديم، والخيال لغة: ماتشبه للمرء في اليقظة والحلم من صور، وإصطلاحاً هو لون من الفن التمثيلي الشعبي، ينشأ من تحريك شخوص جلدية كاريكاتورية بين مصدر ضوئى وشاشة بيضاء، تسقط عليها ظلال هذه الشخوص التى صممت بحيث تظهرعلى الشاشة نقوشها وألوانها، وهو فن مسرحي متكامل– لاسبيل الى انكاره–يقوم على إخراج قصة، ذات حبكة وشخصيات، فيقدمها بالتمثيل، من خلال الشخوص والحوار والفعل، بدلاً من سردها سرداً. وما يختلف به خيال الظل عن المسرح هو اعتماده الدمى بدلاً من البشر، أساساً في التمثيل، وهي شخوص مسطحة، تصنع

من الورق المقوى، أو من نوع من أنواع الجلد، أو من صفائح رقيقة من المعدن، وتتخذ أشكالاً بشرية مختلفة، وبحجوم صغيرة، يتقارب طولها بين ٢٠ و ٦٠ سنتيمتراً، وتتألف من عدة قطع، ذات مفاصل تتحرك عليها، بوساطة عصي، تدخل في ثقوب مصنوعة من أشكال الشخوص، وقد تلون بعض هذه الأشكال بألوان زاهية، وقد يصحبها أشكال أخرى، لحيوانات تشترك في التمثيل[١]. فيجري عرض المسرحية وراء ستارة بيضاء، ويحرك الممثلون الدمى بالأيدي. وفي الوقت نفسه تضاء الدمى بالنور في جانبها لتقع ظلالها على الستارة. وخلال العرض يحرك الممثلون الدمى من جهة، ومن جهة أخرى، يغنون ويتكلمون ويشرحون قصة المسرحية بمصاحبة الآلات الموسيقية، والنتيجة رائعة في أنظار المتفرجين أمام الستارة[٢].

وتسمى الواحدة من تمثيليات خيال الظل"بابة"وتجمع لغتها عادة بين الفصحى والعامية، وبين الشعر والسجع، كما دخلها بعد ذلك الغناء والتلحين، ويسمى الرجل الذى يحرك هذه الشخوص ب"المخايل"أما منشد أزجال البابة، فيطلق عليه"الحازق."

وقد تكون البابة انتقادا لبعض العيوب الأخلاقية والاجتماعية، أو تصويرا فكاهيا لبعض أرباب الحرف والصناعات، أو عرضا لبعض الأحداث التاريخية المهمة كبعض التمثيليات البسيطة التي تتناول الحروب الصليبية في المشرق العربي مثل تمثيلية (حرب العجل).

يجمع الباحثون على أن خيال الظل قد نشأ في الشرق الأقصى، ومنه انتقل إلى كثير من بلاد العالم، ولكن يبدو من الصعب تحديد البلد الذي نشأ فيه إذ تشير بعض الدراسات أنه نشأ في الصين، ولكن ثمة إشارة أخرى إلى ان لفظة (خيال الظل) قد وردت في نص هندي قديم وإشارة ثالثة تحيل ان خيال الظل (ربما) جاء إلينا من بلاد المغول[٣]، ومنها انتقل إلى البلاد المجاورة، ولا سيما اليابان وجزر جاوة.ومن المرجح أن يكون خيال الظل قد انتقل إلى البلاد العربية من جاوة، نقله التجار المسلمون، في وقت مبكر، قد يرجع إلى القرن العاشر، أو الحادي عشر الميلادي، ومما يؤكد ذلك، الإشارات المبكرة إلى هذا الفن،ولاسيما في عهد المأمون (١٩٨-٢٢٧هـ)، فقد روي أن ابناً لأحد الطباخين في قصر المأمون قد أنذر الشاعر"دعبل الخزاعي"إن هو هجاه أن يخرجه في الخيال. لكن الإشارة الأكثر وضوحاً، هي ما روي عن حضور صلاح الدين الأيوبي عرضاً لخيال الظل بمصر سنة ١١٧١م بصحبة القاضي الفاضل، ولكن مما لاشك فيه أن خيال الظل كان منتشراً في كل من العراق ومصر في القرن الثاني عشر أو الثالث عشر

الميلادي، على أقل تقدير، وهو القرن الذي ظهر فيه المخايل المعروف ابـن دانيـال الموصـلي الكحال بوصفه رائداً لهذا الفن[٤].

وابن دانيال، وهو شمس الدين أبو عبد الله محمد بن دانيال، الخزاعي، ولد عام ١٢٣٨م في الموصل في العراق، وتلقى علومه فيها، درس الطب، ولكن اجتياح المغول للعراق سنة ٦٥٦هـ دفعه إلى الهجرة، فارتحل إلى مصر، وهو في التاسعة عشرة من عمره، فتابع دراسته فيها، ثم اتخذ لنفسه دكاناً في"باب الفتوح"بالقاهرة، يكحل فيه الناس، فعرف بالحكيم شمس الدين، ثم مضى يعرض على الناس فصوله في خيال الظل، فذاع صيته، ويبدو أنه حقق نجاحاً ملحوظاً في عهد السلطان الظاهر بيبرس (١٢٦٠- ١٢٧٧م)، وكان ابن دانيال ميالاً إلى اللهو والمجون، وله شعر ظريف، ولكنه تاب في آخر حياته، ومال إلى التصوف، قبل أن يتوفى، سنة ١٣١٠م[٥].

وترك ابن دانيال ثلاثة نصوص (بابات) وهي:"طيف الخيال"و"عجيب وغريب"و"المتـيّم". ويبدو أنها لم تدون إلا بعد وفاته بما يزيد على قرن ونصف القرن أي في القرن الخامس عشر، أو السادس عشر. فضلاً عن ديوانه الشعري وبعض الأراجيز الشعرية الأخرى[٦].

وقد اتسم أسلوبه بالسخرية والجمع بين التعبير الفصيح والعامي مستنداً على التورية والجناس والمقابلة وسائر أنواع الزخارف اللفظية والمعنوية ليحقق بها شاعريته ويساير أمزجة الأوساط والأعوام، وكان يترخص في قوانين التصريف والإشتقاق، ويتجاوز أحياناً على قواعد النحو وأصول النظم، كما مزج بين الأطر التقليدية الفصيحة وبين الاشكال الشعبية، فجاء أدبه محكوماً الى حد بعيد بصفة (الإرتجال)، كما عني بموضوعي الهجاء والوصف دون غيرهما، مطوعاً المعاني والصور لصياغاته اللغوية، وممعناً في إثارة الضحك بالرسم الهزلي لشخصياته، فضلاً عن ما أشتهر به من سرعة الخاطر في المقارعة والمغالضة والتحامق[٧].

لقد قوي شأن خيال الظل في مصر، بعد ابن دانيال، فشاع وانتشر، إلى أن أمر السلطان الظاهر جقمق، الذي حكم بين ١٤٣٨ و١٤٥٣م، بإحراق شخوص خيال الظل، وأدواته، ولكن خيال الظل لم يلبث أن ظهر ثانية، وملأ المدن والأرياف في مصر[*]، ويبدو أنه قد حقق بعدئذ تطوراً كبيراً، في الفترة التي دونت فيها بابات ابن دانيال، ونسخت، الى درجة ظهر فيها فن خيال الظل المصري بشكل مستقل عن غيره من فنون المخايلة[٨].

ان الحديث عن خيال الظل يقودنا الى عرض الإمكانيات الدرامية التي يحتويها هذا الفن الشعبي لتأهيله ان يكون سابقةً مسرحية تحسب لمصلحة التراث العربي الى جانب الفنون والظواهر المسرحية الأخرى. كالحكواتي والمقامة والحكايات الشعبية وغيرها. ولاسيما ان البحث يتعامل مع مسرح خيال الظل بوصفه مسرحاً اكتملت فيه عناصر البناء الدرامي على وفق ما حدد في التعريف الإجرائي- والتي تجعل منه نمطاً موازياً لنوع المسرح الغربي المعروف بمفهومه وقالبـه الأرسطي، وقـد تقاربت هـذه الاشكـالية بـين مـد وجزر طـويـلين

ولمدة زمنـــية ليســـت بالقصيرة انتهى فيها الباحثون الى رأيين: يرى الأول منهما، ان الموروثات العربية قد خلت من اي شكل من اشكال التعبيرالمسرحي واكتفت بالاشكال السردية والشعرية فقط ، وذلك بناء على مجموعة من الأسباب يرى اصحاب هذا الرأي انها موجبة لهذا الفقد، ولايتسع البحث هنا لذكرها مع اصحابها[٩].

أما اصحاب الرأي الثاني، فهم يرون بعض التجليات المسرحية بأشكالها الاحتفالية في التراث العربي فهم ينظرون إلى المسرح من خلال هذه الأشكال، ولايشترطون وجود العناصر الأربعة (النص- الخشبة- الممثل- المتفرج) معاً، فهم- مثلاً- لايشترطون وجود النص أو الخشبة، ويقتصرون على الممثل والمتفرج، أو على أحد هذه العناصر دون الأخرى. فمسرح خيال الظل بوصفه واحداً من الظواهر المسرحية العربية، يضم مقومات وخامات درامية تقوده الى مرتبة الفن المسرحي فهو أقرب أشكال (ماقبل المسرحية والمسرح) إلى المسرحية والمسرح، فشخصياته كوميدية، وهدفه تقديم التسلية والضحك، وينتابه غير قليل من ألفاظ البذاءة، وتتوافر الشروط الأربعة فيه بنوع ما: النص- الخشبة- الممثل- المتفرج. إذ لابد للبابة من نص سواء أكان شفاهياً (مرتجلاً-متفق عليه) أم كان مدوناً، كما لابد له من مكان خاص لتقديم العروض بكل ما يحيويه من آليات الإضاءة وقطعة القماش البيضاء وبعض ملامح الديكور البسيط، وهو يماهي مفهوم (الخشبة) في المسرح الحديث، أما شرطا (الممثل/المتفرج) فحضورهما في خيال الظل أمر بديهي ، فالدمى تؤدي وظيفة الممثل أما المنفرج فهو جمهور (الخيال) سواء أكان من الصغار أم من الكبار.

المبحث الاول: البنية الايقونية

يشكل الانسان عالماً صغيراً في توافقه مع الكون، وهو مكون من العقل والعاطفة والجسد. التي تعمل معاً في إنسجام مكتمل يعكس معه التمثيل الاعلى للخيال الإنساني، ولأنه دائم الفضول في البحث عن المطلق، تشكل الغيب عنده في صورة الأيقون، ليصل الى نوع من الاستقرار العقيدي يرتاح اليه جسداً وروحاً.

فالايقون هو الصورة التي تؤدي عملها ووظيفتها بوصفها علامة تشير الى ذاتية الشيء على وفق مبدأ العلاقة التماثلية أوالمشابهة بينها وبينه، فالبنية الايقونية بنية علامية تتشكل من دال ومدلول ترتبط بمرجعها في ضوء التطابق أو المقاربة[١٠].

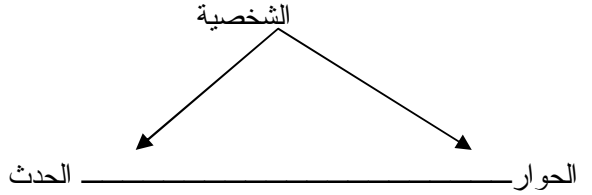
ويحيل مفهوم الايقون في مرجعياته الاولى الى صورة (المقدس) ذلك المفهوم الذي تبلور في الايقونات اليونانية الاولى، التي تطورت الى صورة (الله)، ومنه الى صور القديسيين والعذراء في الفكر الكاثوليكي الاول. بعدها أخذ الايقون يتشكل في السياق الفني القائم على الخيال البشري فظهر في التشكيل، والنحت، والفوتوغراف، والسينما، والمسرح، الى أن وصل الى الأنظمة اللسانية المتمثلة في الادب[١١].

ويحتضن المسرح ولاسيما مسرح الخيال والدمى مفهوم الايقون احتضاناً خاصاً، إذ ينهض المسرح-كما هو معروف-على الفعل الحركي بكل صوره وخصوصاً ما يتصل منها بالجسد (الممثل-الدمية الورقية)، هذه الامكانية تتيح للأيقون أن يتحرك بإنسيابية وبفاعلية في إقامة علاقته التماثلية أو التشابهية مع الجسد المناط به توصيل وجهة النظر(الخاصة) التي يحملها المؤلف على الخشبة أو في الشاشة البيضاء استعان مسرح خيال الظل بدمى خاصة- كما بيناه في التمهيد- صنعها المخايل من امكانياته البسيطة ليحملها أبعاداً خاصة بعصره وحياته وجد فيها إمكانية للتعبير والايصال، فلجأ الى الطاقة الكامنة في الدمية، تلك الوسيلة التي عبر بها الإنسان في فجر التاريخ عن عالم الروح وما فوق الواقع، فأسبغ عليها مهابة وقداسة، وهي في رأيه (الانسان الاول) لايمكن أن ينالها إلا الآلهة والملوك والأمراء.

فالدمية جسد يمتلك من الطاقات ما هو خارج سلطة العقل والعاطفة، ويتجاوز قدرته الذاتية كما في الطقوس، إذ لايستطيع أن يمارس كينونته خارج كونه أداة 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 إلاّ من خلال العودة إلى مرحلة الحسية، إذ يقوم هذا النوع من المسرح على بعث الحياة في الدمية، وإخراج الصوت عن مدلوله اللغوي، وإلغاء اللباس الميت للجسد؛ فتصبح وعاء لتجميع المعارف(١٢).

ويبدو ان مسرح ابن دانيال يقدم نسقاً من الشخصيات في باباته تحمل في مجموعها خاصيةً علامية تعد ظاهرة اسلوبية لديه، ونظراً لطبيعة الطرح المباشر لمسرح خيال الظل وفترته المبكرة، وثقافة عصره، ومستوى المتلقي الشعبي فيه؛ فإننا نجده يقدم نسقاً واضحاً من انظمة العلامات، وأقلها تعقيداً، وهو النظام الايقوني الذي يستند الى المطابقة أو المشابهة مع المرجع في الواقع لاغير، فهو يعرض لشخصيات متحققة في الواقع يقدمها من خلال نسق ايقوني عن طريق الدمى الورقية التي يحاول صاحبها ان يشكلها بأقرب صورة وأوقع تماثل مع الشخصيات المشار اليها، ليتحقق التواصل الذي يبتغيه مع متلقيه الشعبي ذلك التواصل الذي يظهر في صور الضحك والسخرية والتعليقات والتشويه أحياناً، فقد أرتبطت دمى الخيال عند أبن دانيال بشخصيات تقليدية نمطية؛ لكل منها مستواها الفكري والثقافي.قدمها للمتلقي في ضوء علاقة (المشابهة) مع الواقع وذلك بسبب الطبيعة الفنية للعمل الذي يقوم به، فهو يقدم مسرحاً لاواقعاً يتجنب فيه المحاكاة الحرفية، وكذلك بسبب الادوات والوسائط التي يستعملها (دمى الورق)، فالدمية على المسرح ليست صورة أخرى من الإنسان، تقلده وتحاكيه تماماً، بل هي هيكل يتمثل وفقاً لما يريده الفنان تمثيلاً غير إعتيادي؛ لانها لايمكن أن تتحرك وتعبر بالطريقة نفسها التي يتحرك ويعبر بها الممثل (البشري)، فضلاً عن اتقاء المخايل (للسلطة)، سواء أكانت سياسيةً أم اجتماعية. ويمكن تتبع البنية الايقونية التي أقامها أبن دانيال في تمثيلياته الساخرة من خلال تركيبة العناصر الدرامية

المكونة للخطاب الدرامي المتشكل في المخايلة، وهي ثلاثة عناصر: الشخصية والحوار والحدث وهي لا تتحدد بوصفها جواهر مستقلة، وإنما انطلاقا من العلاقات الوظيفية التي تربط بينها. فالحدث والحوار بوصفهما عنصرين داليين يأخذان وظيفتهما من خلال ارتباطهما بالشخصية، ويمكن الاستناد الى هذه الترسيمة ثلاثية الابعاد في توضيح الصورة الايقونية التي شكلها أبن دانيال على وفق مبدأ المشابهة.



تتحدد الشخصية في اطار منهج هذا البحث، بوصفها علامة مؤلفة من دال ومدلول يتشكل الثاني من الواقع والتاريخ. وهي تمثل البنية الجامعة لتشكيل الايقون بالاستناد الى (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 لايملك أهمية من ذاته، ولكن تظهر أهميته من علاقته بالشخصية. أما الحوار فيتحدد بوصفه (صيغة)، أي الشكل الخطابي الذي يميز الفن الدرامي، في مقابل صيغة الحكي التي تميز الرواية والقصة. فالحوار هوالأساس الأنطولوجي للكتابة المسرحية، لأن الكتابة المسرحية تفرض الحوار، والحوار (لغة). لكنه يستعمل مفهوم الصيغة أيضاً بوصفها مقولة كبرى، تتضمن أنماط خطابية فرعية هي: الحوار والمونولوج والتعليق الفردي أو الترديد الجماعي(١٣).

النموذج: بابة (طيف الخيال أو الامير وصال)

تحكي تمثيلية (طيف الخيل) قصة أمير يدعى (الامير وصال) وهو شاب منغمس في الملذات والمجون ولكنه فجأة يفكر جدياً في تغيير أسلوب حياته نحو التعقل والاتزان، فيختار موضوع الزواج وسيلة لذلك، فيطلب من أخيه ان يستدعي له (الخاطبة) لتبحث له عن عروس، فتقنعه الخاطبة بأن لديها عروساً لاتضاهيها أي فتاة في الحسن والجمال، فيوافق على الزواج بها، وهنا تكون المفاجأة الكبرى عندما يكتشف مدى القبح الذي هي عليه في الحقيقة لذا يقرر الانتقام من الخاطبة، ولكنه يفاجئ بموتها لذا لايجد بداً من التوبة والقيام بفريضة الحج تكفيراً عن ما ارتكبه من آثام في حياته.

ففي نص (طيف الخيال) تظهر الشخصية الرئيسة (الامير وصال) بتجسيد ايقوني خاص يشكل في مجموعه نظاماً دالاً، يحيل الى مدلول واقعي متجسد في الحقيقة، فالبعد الخارجي الذي

قدمت به الشخصية يشير الى أنها شخصية ذات بعد سلطوي ، إذ تظهر في صورة جندي على رأسه شربوش (**)، كما يدعم هذا البعد، اللغة (الصيغة) التي تتحدث بها الشخصية، فهي لغة متعالية (أنوية) تشير الى نمط لغوي أرتبط بفترة تاريخية معينة (العصر المملوكي) فمحاورات الشخصية يغلب عليها الطابع (السلطاني)- إذا صح التعبير- يظهر ذلك من خلال الكلمة التي يلقيها الامير وصال عندما يقدم نفسه لجمهور العرض"**سلام على من حضر مقامي وسمع كلامي، من عرفني فقد تمتع بأنسي ومن جهلني فأنا أعرفه بنفسي، أنا أبو الخصال، المعروف بالامير وصال، صاحب الدبوس والناموس، أنا ملاكم الحيطان، أنا محبط الشيطان، أنا أول من يستندب لاتجلاب الفرح ويستحضر لاستماع النوادر والملح، من يقوم في دفع الهموم مقام ابنة الكروم.....**"[١٤].

واذا عدنا الى الدافع الذي من أجله كتب ابن دانيال بابته هذه، وهو رغبته في ان يملئ الفراغ الذي استحدثه السلطان (الظاهر بيبرس) بالقضاء على الخلاعة والمجون وذلك بان استقدم (الامير ابي العباس احمد بن الخليفة الظاهر العباسي) من بغداد محتفياً به[١٥]، وجدنا ان ابن دانيال يقدم شخصية (الامير وصال) بوصفها أيقوناً يحيل الى مشابهها في الواقع وهو الامير ابي العباس احمد، ليمرر من خلال هذا التشكيل رفضه ونقده اللاذع للواقع السياسي، إذ قدم بطله في صورة ساخرة مضحكة، خلعة ماجنة، مهزوزة قلقة، من أجل تعرية التناقض الحاصل في الواقع المعاش الذي استمد ابن دانيال شخصيته المخايلة منه في بعدها الايقوني مفترضاً لها سياقاً جديداً، وواضعاً إياها في أحداث متخيلة بنى من خلالها حبكته المسرحية التي استندت الى حدث بسيط كان غرضه مجرد الاشارة المباشرة (للمأخوذ عنه) لإيصاله الى الجمهور وأحداث التأثير الساخر المراد تحقيقه في نفسية المتلقي، فعمل (الحدث) بوصفه أداة للكشف والتوضيح والترميز الى الشخصية فقط.

ويمكن استظهار فاعلية التشكيل الايقوني من خلال حركية الصراع التي تظهر في سير احداث البابة بوساطة العلاقة الضدية بين (الامير ونفسه) من جهة وبين (الامير وصراعه الخارجي) من جهة أخرى، حيث تظهر هذه العلاقات التي بناها ابن دانيال الالتزام بقضايا التردي الاجتماعي، لان البابة تصور الوضع الاجتماعي لمصر في عصر الظاهر بيبرس، وتصور التناقض بين الحاكم والمحكوم من خلال كشفها عن اشكال الظلم من ناحية الحاكم واشكال التمرد والمقاومة من ناحية المحكوم، إذ ترتفع بوساطة هذا الكشف إلى اظهار اشكال اخرى من الصراع النفسي والصراع الاجتماعي، اللذان يعطيان للبابة عمقاً فكرياً، اكثر مما تشير اليه في ظاهرها. وتدور فكرة البابة حول موضوع يرمز إلى الحقائق الباقية في حياة الانسان؛ لأنها لا تفسر الماضي بقدر ما تستحضر القيم الانسانية 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 التي أتخذها ابن دانيال قناعاً للواقع الحالي المعاش، فقد عبر عن الواقع بطريقة خلاقة، انتقد من خلالها السلطة في مرحلة معينة سادت فيها الاتجاهات الادارية الفاسدة وانتعشت فيها العناصر المتخلفة. فالمحاورة التي يقيمها طيف الخيال مع أخيه الأمير وصال تعكس خلفية الصراع (الداخلي–الخارجي) بشكل واضح:

الأمير وصال: لابد من تدبير الحال وتجهيز المال.

طيف الخيال: يا أمير وصال، عهدتك ذا مال، وجمال وخيل وبغال.....

الامير وصال: لقد مال المال، وحال الحال، وذهب الذهب، وسلب السلب، وفضة الفضة، وقعدت النهضة، وفرغة الكأس، بطون الأكياس، وبعت العقار، برشف العقار، وأما فرسي فقد إفترسته يد الأسقام، وأخلقت جدته مرور الليالي والايام، حتى بكيته بكاء عروة بن خزام(١٦).

ويبدو ان قصدية المحاكاة الدرامية للمجتمع المصري في عصر الظاهر بيبرس جاءت نموذجاً لفكرة ابن دانيال عن التناقض الحاصل في سلطة عصره، التي حاول ان يوضحها عن طريق تصويره للسلطان الذي عرف بضآلة الوعي الفكري، مما اثر ذلك على العناصر الادارية التي استحوذت على مراكز السلطة وقد تميزت هذه العناصر بضعف ادارتها التي يقع على عاتقها مصير الشعب والامة.

ويبدو في بابة (طيف الخيال) انها تقوم على التعبير عن المعاني العامة التي يمكن ان تتكشف من خلال تسجيلها للاحداث التي تصور ظلم السلطان وتعسفه وما يقابله من سخرية الناس وإستهزائهم به في ذلك العصر، تلك السخرية التي شكلت ثيمة (للمقاومة)، لأنهم مغلوبون على أمرهم ولايملكون سوى (الخيال) متعة وتنفيساً لدواخلهم، فهي في حقيقة الامر تلخيص مركز للواقع الاجتماعي و السياسي الذي حاول ان يعبر عنه ابن دانيال بـــ (المخيالة) التي تتجسد في ذهن (المتلقي)، ليجعل منه مخرجا ذهنيا للاحداث المتحركة في الواقع المأزوم، فالبابة تدور في حيز الزمان والمكان المحدد لها، لكنها تتخذ حيزا واقعيا معاصرا، لزمان المتلقي ومكانه؛ لانها تحاكي ثيمات رئيسة ارتادت التاريخ في الماضي وما زالت تحاكي الواقع في الحاضر. لذا نجد ابن دانيال يحاول تغيير حاضره ولو في (فضاء الخيال) بينه وبين جمهوره وذلك بأن يجعل (الامير وصال) يصحو من غفلته ويدرك الآثام التي أرتكبها محاولاً تجاوزها بالعودة الى المسار الديني، لذا فأن ابن دانيال حقق بدون قصد ما اصطلح على تسميته في النقد الحديث بـــ (العدالة الشاعرية) في ختام البابة وهي العدالة التي يفرضها المؤلف في نهايات النصوص الفنية، دون تحقيقها على أرض الواقع، محاولاًمن خلالها التعويض.

الامير وصال: يأخي طيف الخيال، ما بقي الا الارتحال، وقد عزمت علـــى الحجـــاز، وخرجـــت بالحقيقة عن المجاز، وقصدت غسل هذه الآثام، بماء زمزم والمقام، ونويت زيارة سيد الأنام، صلى الله عليه وعلى آله الكرام، إجعلني نصب عينيك، وهذا فراق بيني وبينك[١٧].

المبحث الثاني: البنية البصرية ـ السمعية

يتشكل الاحساس (البصري–السمعي) في ضوء قاعدة الحواس الانسانية المعروفة، فتأتي حاسة البصر أولاً ومن ثم حاسة السمع في سلم هذه الحواس. ويرتبط البصر بالاحساسات التي تدركها العين، والتي تنشأ عن الأنطباع الذي يخلفه الضوء في شبكية العين، تحت ثنائية المضيء–المظلم، إذ تخضع جميع المرئيات تحت سيطرتها، فضلاً عن الاحساس بالتدرج اللوني الخاضع هو الآخر تحت هذه المنظومة. أما السمع فيرتبط بعلم الصوتيات وما فيها من تقسيمات للترددات الصوتية وما تحمله من معانٍ ينتجها الذهن الانساني، والتي تتدرج في ثلاثة محاور رئيسة هي الظواهر الفضة (الضوضاء) والاصوات الطبيعية (اصوات الحوانات/المياه....الخ) والاصوات الثقافية (الموسيقى)[١٨].

ترتبط البنية البصرية– السمعية بالبنية الايقونية، بوصفها شكلاً تعبيرياً غير لساني ووسيلة تواصل إضافية نمت وتطورت بتطور التكنلوجيا بحيث أصبحت مرجعاً للنتاجات والاعمال السسيولوجية المعاصرة بعد ظهور ما يسمى بحضارة الصورة، مضافاً اليها 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[١٩].

تشكل البنية البصرية–السمعية، بنية تواصلية تعمل على نقل الارساليات بين جهازين للتخاطب: (المرسل/الرسالة/المرسل اليه)، تأخذ بعين الاعتبار أن (المرسل) فيها يتميز بخصوصية كونه مجموعة من التقنيات والادوات والآليات التي تعمل على نقل (معنى) الى (المرسل اليه) ـــــــ (الانسان) سواء أكان جالساً في صالة عرض أم في حياته العادية اليومية. وفي مسرح خيال الظل نجد ان البنية البصرية–السمعية متحققة فيه بنسبة كبيرة على الرغم من ضعف الامكانيات التقنية المتاحة له نظراً لفترة ظهوره المبكرة، فهو نص عرض بالدرجة الاولى يستند– فضلاً عن الانظمة اللسانية– الى الانظمة غير اللسانية (البصرية–السمعية)، والعرض كما هو معلوم لا يقتصر على توظيف العلامات اللفظية، بل يوظف إلى جوارها خليطا غير متجانس من العلامات والأنساق سمعية (كالموسيقى والمؤثرات الصوتية) وبصرية (كجسد الدمية وما ينتجه من علامات حركية وإيمائية... وعلامات الفضاء كالديكور...) فتتشكل بنيته البصرية من خلال ثنائية (الضوء/الظل) ذلك أن فن الخيال لايقدم الدمى بوصفها اجساداً درامية تتحرك امام النظارة، وإنما يعرض (ظلال الدمى) الساقط على شاشة بيضاء تعكس هذه الظلال فيراها الجمهور. اما بنيته السمعية فأنها تتشكل من خلال ترديدات واصوات المخايل التي يضعها على

لسان شخوصه مراعياً فيها تغيير شكل الصوت ونبرته على وفق جنس الشخصية أو الموقف الذي توضع فيه، كما تظهر هذه البنية من خلال الأغاني والتنغيمات والاشعار التي تصدرها المجموعة المصاحبة للمخايل (الحازق).

يوظف خيال الظل، بوصفه عرضاً مسرحياً، أنساقا علامية متعددة ومتباينة من حيث مادتها التعبيرية، وحجم وحداتها، وقنوات إدراكها، فهو يتميزبقدرة إبلاغية قل نظيرها. وإذا كان المسرح الحديث يسيد النسق اللفظي، ويجعل الأنساق السمعية والبصرية الأخرى في مرتبة ثانوية، فإن مسرح خيال الظل حاول- بدون قصدية مبدعه- أن يعيد الاعتبار لتلك الأنساق وذلك حين أسند ليها وظائف دلالية وجمالية لا تقل أهمية في نقل مضمون النص المخايل عن اللغة اللفظية. ويمكن الاستفادة من السيميائيات المعاصرة في الاهتمام بكل أنساق العلامات، البصرية منها والسمعية، وتأسيس النسق اللفظي مكانه الطبيعي داخل الأنساق الأخرى.

تنشأ فاعلية البنية البصرية-السمعية في مسرح خيال الظل من مبدأ (التواصلية) الحاصلة بين المبلغ والمتلقي الجماعي ، ذلك أن هاتين البنيتين (غير اللسانيتين) تعملان معاً بشكل ديناميكي متواصل من أجل ترسيم علامة (أيقونية) جديدة هدفها الوصول الى المتلقي بعيداً عن أي قناة لفظية تقليدية، إذ يحل مدلول معين في ذهن متفرج الخيال بواسطة المزج المتزامن بين (الصوت المتردد في العرض) وبين (إنتقالات الضوء المجسمة للشخوص) مما يشكل (علامة) بكل ابعادها المعروفة، إذ يعمل (الصوت-الضوء) بوصفهما دالاً. أما المدلول فهو حر التشكيل في ذهن المتلقي، والذي بالتأكيد يتحقق وفق مرجعيات شخصية خاصة بذات المتلقي، سواء أكانت تاريخية أم اجتماعية أم اقتصادية أم سياسية.....الخ. ومن ثم فإن كل هذا يؤدي الى خلق تواصل ذي خصوصية تأتي من كونه تواصلاً مسرحياً- بالمصطلح الحديث- يختلف عن التواصل الأدبي، فهو ليس تواصلا بين ذاتين منفردتين (الكاتب/القارئ)، وإنما هو تواصل مباشر وحي بين جماعتين: المبدعون من جهة (المخايل، المردد، عناصر الإنارة والديكور والصوت) والمتفرجون من جهة ثانية (جماعة غير متجانسة من الناس من حيث انتماءاتها الطبقية والاجتماعية، والعمرية...)، ينصهر بينهم العرض في الآن/هنا.

وقد لجأ الباحث الى النموذج الذي إقترحه جورج مونان في دراسة التواصل المسرحي من أجل مقاربة تطبيقه على نموذج التواصل في المسرح الظلي، مستنداً في ذلك الى ثلاثة عناصر أساسية للتواصل وهي:

ـ المرسل/المبلغ.

ـ المرسل إليه/المتلقي.

ـ الخطاب المسرحي[٢٠].

النموذج: بابة (عجيب وغريب)

وقد وقع اختيار الباحث على نص بابة (عجيب وغريب) لإستبطان بنيتها البصرية–السمعية أثناء عرضها في الخيال، وذلك لإنسجامها مع آلية التحليل المقترحة في هذا المبحث–كما سنرى لاحقاً– إذ تعرض البابة لحشد هائل من الشخصيات في بعدها الاجتماعي مرسومة في فضاء حرَفي بكل ما فيه من نماذج وأشكال للشخصيات الحرفية، بعيداً عن تبنيها لحدث واحد يشغل البابة من بدايتها حتى نهايتها، فهي بمثابة بانوراما اجتماعية تجسد انماطاً مختلفة من السلوكيات البشرية المتحركة داخل مجتمع (السوق)، فهي تختلف إختلافاً جوهرياً عن بابة (طيف الخيال)، لأنها"تمثيلية استعراضية بكل ما تحمل هذه الكلمة من معنى، ذلك لأن ابن دانيال انتخب قطاعاً معيناً من مدينة القاهرة، وهو واقع ألفه وعايشه بنفسه [....] فأعانه ذلك على أن يشاهد عن كثب، بل أن يخالط نماذج من البشر تعج بهم الأحياء الآهلة بالسكان"(٢١) ويقدم ابن دانيال في هذه البابة سبعاً وعشيرين شخصيةً متنوعة في سلوكها ولغتها وطرائق تعاملها مع الآخرين، يجمعها فضاء السوق، وهي موزعة بين أصحاب الحرف والمهن المختلفة وبين جماعات من الأجانب والغرباء، كلٌ منها يتحدث بمصطلحه المهني الذي لايكاد يفهمه غيره وجماعته.

تأتي ملائمة هذا النص مع آلية التحليل المقترحة من خلال كثرة هذه الشخصيات المقدمة في بعدها الاجتماعي، إذ أن مسرحاً بحجم مسرح خيال الظل وآلياته البسيطة وضيق الفترة الزمنية المحددة له للعرض، جعلت إمكانية عرض هذا النص لاتتحقق إلا بالاستناد الى التعبير الدرامي الهائل الذي توفره التقنيات البصرية–السمعية الساندة له، فتقديم سبع وعشرين شخصية مختلفة في مظهرها ولغتها تحقق بفعل التجسيد الدرامي الكبير الذي يوفره (ضوء–الصوت) في وقت واحد، من أجل إيصال نمط الشخصية المقدمة الى جمهور الخيال، فعملت حاستا (البصر– السمع) لدى المتلقي بوصفهما قناةً استقبالية حققت مهمتها الاستقبالية في تلقي هذه الانماط الهائلة من الشخصيات وترتيبها في الذهن. وهو ما قصدت اليه البابة لأنها كما ذكرنا استعراض لشريحة اجتماعية عريضة، فضلاً عن نقدها السريع خلال شريط العرض

١– **المرسل/المبلـغ**: يحتل المرسل في مسرح خيال الظل خصوصية تتأتى من كونه يتـوزع فـي أكثر من مرسل يفرض سيطرته على عملية الإبلاغ، فهناك المرسل (المؤلف)، والذي سيـصطلح البحث على تسميته بـ (المرسل الأول)، والذي يحيل الى الى ابن دانيال صاحب الخيال والجامع لنصه وشخوصه، إذ يدير هذا المرسل عملية المخايلة بأكملها، فهو الذي يؤلف الـنص ويـوزع الأدوار ويصمم الخيال ويختار وقت العرض، كما يفرض سطرته المطلقة مـن خـلال توجيهـه الكلام مباشرة دون وسائط الى الجمهور، شارحاً لهم ما سيقوم به من فنون المخايلة، وما سيرونه من أحداثٍ وأفعالٍ....الخ. وهذا ما حرص علية ابن دانيال في جميع باباته، إذ نراه يستهل تثيلياته بمقدمة يشرح فيها طبيعة عمله." **قد أجبت سؤالك أيها الأستاذ الظريف، والماجن اللطيف ثانيةً،**

لكي لاتظن همتي في الأدب متوانية، وأتيتك بغريب، وألحقتك بعجيب، وهذه البابة تتضمن أحوال الغرباء والمحتالين من الأدباء الآخذين بذلك الشأن، المتكلمين بلغة الشيخ ساسان، فمتى دعيت الى مجلس الإيناس، فبدأ عند جلاء الستارة بمدح من حضر من الناس، وغـنِ بإتقـان فـي عراق"(٢٢).

أما المرسل الثاني– كما يتبناه البحث– فهو المرسل (الشخصية)، ذلك المرسل المتجسد على الشاشة البيضاء،الذي يتسم بكونه متعدداً ولاسيما في بابات (عجيب وغريب) إذ يتبادل المرسل الثاني الأدوار سبعاً وعشرين مرةً، فكل شخصيةً مقدمة هنا تشكل مرسلاً ثانياً في حد ذاتها، ذلك أنها تعد نموذجاً لشريحة اجتماعية معينة، تأخذ على عاتقها تبليغ الجمهور بأهم مفاصل حياتها وخبرتها الإنسانية ووجهة نظرها للعالم والأشياء، قاصدةً بذلك إيصال رسالة الى متلقيها الجماعي. ويظهر تبني دور (المرسل الثاني) للشخصية النموذج من خلال أداء الشخصية نفسها، فهي عندما تتكلم نراها وكأنها توجه خطابها توجيهاً مقصوداً نحو فئة محددة يفترض تواجدها بين جمهور التلقي. ومن خلال تتبع ظهور المرسل الثاني على طول عرض البابة، نجد ان هناك شخصيات قد حظت بنسبة متميزة من الإرسال والتبليغ دون غيرها وذلك تحت ضغط (المرسل الأول)، إذ تنوء شخصيتا (غريب–عجيب) بالجزء الاكبر من الإرسال، الذي يدعم هذا الكلام عنوان البابة (عجيب وغريب).

فقد اختار المرسل الأول هذا الإسم عن قصد، فالعنوان المركب من المعطوف والمعطوف عليه يحيل الى صفة جامعة لكل الشخصيات، فهيَ شخصيات غريبة (غير عربية) وعجيبةٌ في سلوكها ولغتها، فضلاً عن إيقاع هذا التركيب في ذهن المتلقي الذي يحيل الى الموروث الشعبي ولاسيما الحكائي منه، وهذا ما يؤكده التطابق الواقع بين الاسم والصفة للشخصيتين الاساسيتين في البابة (عجيب وغريب). فغريب شخصية (نموذج) للمغتربين اللذين يعيشون بالكدية والحيلة، واللذين لايتحرجون من قصد أي مكانٍ طلباً للمال وبأي طريقةٍ كانت مشروعةً أم غير مشروعة، وهذا ما يرسله غريب الى متلقيه من خلال محاورته مع المرسل الأول عندما أطلعه على سر مهنته قائلاً "**فأطرحت الإحتشام وهنكمت بمصر والعراق والشام، وتساوت عندي المساوئ، وإدعيت أباطيل الدعاوى، فطوراً أدعي معرفة الكيميا، وآونة أثب بالمطالب والسيميا، ووقتاً بالعزايم والتغوير، وتارةً أكتب على الشقق لذهاب ماء البير، وادعي الحكم على ملوك الجان، وأستحضر ميططرون والشيصبان، ثم انكشع كالمجنون، وأُخرج الزبد من فمي كالصابون....**"(٢٣).

فغريب هنا يبلغ رسالة واضحة ذات بعد واحد مفادها نوع العمل الذي يكسب منه عيشه بغض النظر عن كونه عملا صالحاً أم غير ذلك، لأنها المهمة الوحيدة التي أوكلها إليه المرسل

الأول، أما الحكم أو (النقد) فهو متروكٌ للصالة، وهذا ما فعله ابن دانيال مع باقي شخصيات البابة، فجميعهم مكلفون بتبليغ (رسالة) يختصر فيها نمط حياتهم وخبرتهم في البشر وسيرة عملهم. وهذا ما نجده أيضاً في مرسل ثانٍ آخر، وهو شخصية عجيب الدين الواعظ، الذي يجعل من مهنته (الوعظ) وسيطاً ناقلاً لرسالته، ذلك الوعظ العجيب فعلاً، إذ يحث على المزاح بالقدر المعقول فضلاًعن شرح ماينبغي أن يكون عليه أمثاله من أصحاب المهن الغريبة، فهو يقول:"**رحم الله من داوى أحزانه، بحسن خلق زانه، وصرف أتراحه بما أراحه، وإذا كان المزاح، يذهب الأتراح، ويقوم في التفريغ مكان الراح، فالهوان بإبنة الدنان، فالقهوة أخفى مايضمر وأعز من الكبريت الأحمر، والإنبساط يجمل بلا إفراط، فأبـــسوا الأمـــل، وأعـــملوا بهذا العمل [.....] وتزودوا بالأنس قبل وقوع الواقعة، وروحوأ الخواطر، وإستمطروا الديم المواطر، وخذوا من المزاح بمقدار ما يعطى الطعام من الأملاح، وسيروا في البلاد، وإنصبوا الشباك على العباد**....."[٢٤]، فعجيبٌ هو الآخر يرسل على طريقته الخاصة، في أسلوبه الذي يحمل إيقاعا يوحي بمهنته الدينية (الواعظة) ولاسيما أسلوبي الأمر والترغيب ولكن مضمون (الوعظ) في كلامه يدعو الى السخرية والأستهجان.

أما بقية المرسلين الخمسة والعشرين، فهم لايخرجون عن غريب وعجيب في طريقة إرسالهم، إذ تتبادل هذه الشخصيات متتابعة أمام الجمهور، دور المرسل الثاني، بحيث يجمعها قصدية الإرسال ووحدانية الإسلوب في إصطناع المدهش من الأقوال والأفعال، فكأنها كلها تصدر عن فلسفة واحدة في الحياة. مثل شخصيات (نبات العشاب–هلال المنجم–ميمون القراد–حويش الحادي–عسيلة المعاجيني–مقدام الآس–حسون الموزون–شمعون المشعبذ–شبل السباع–مبارك الفيل–أبو العجب–أبو القطط–إزغيير الكلبي.....الخ)

٢ـ المرسل اليه/المتلقي:

قبل الخوض في تفاصيل (المرسل إليه) في مسرح خيال الظل، لابد من الإشارة الى الإشكالية التي تواجه عملية التلقي في هذا النوع من فنون العرض، تلك الإشكالية المتأتية من ضعف التفاعل بين المرسل والمتلقي، نتيجة لمعوقات خاصة فرضتها طبيعة فن الخيال نفسه، ومن ثم الوقوع في دائرة ما يمكن تسميته بـــ (ضبابية التلقي)، التي تمنع نقل الرسالة بمدلولها المحدد الى المتلقي. وتكمن معوقات التلقي في جانبين:

الأول: عدم وضوح الرؤية للصورة المجسدة المستترة خلف شاشة العرض؛ ولاسيما الملامح الجسمانية التي تميز شخصية عن غيرها. يبدو ان مخيلة المتلقي تبدأ بتشكليل ملامح الشخصية المؤدية بحسب إستقبالها للعلامات المرسلة عبر الشاشة (الضوء). علماً ان هذا الإستقبال يتقارب بين متلقٍ وآخر بحسب المرجعيات التي يحملها كل متلقٍ.

الثاني: عدم نقاوة الصوت المرافق لمجرى الخيال، بسبب تعدد الشخصيات، أي تعدد الأصوات التي يؤدها المخايل نفسه في كل مرة، مما قد يوقعه في تكرار النبرة المميزة لصوت كل شخصية، فيلتبس على المتلقي التفريق بين أدوار الشخصيات؛ لان المتلقي هنا يستند بدرجة كبيرة في إستقباله الى حاسة السمع.

يقيم خيال الظل نوعين من المرسل إليه:

أ- **المرسل إليه العام:** وهو جمهور العرض المتابع للخيال، المستقبل للعرض وفق مستويات مختلفة للتلقي، تتباين بين متلقٍ يستقبل النص بقصد المتعة (ضحك/تسلية/تزجية وقت الفراغ/.....الخ) وبين متلقٍ يسقبل النص بقصد (الرقابة) المدفوعة من السلطة، إذا وضعنا بعين الإعتبار طبيعة الحياة السياسية القائمة للمدة التي راج فيها خيال الظل، وبين متلقٍ يجد في النص مخرجاً لمكبوتاته التي يضيق بها (الغريزية/الاجتماعية/السياسية...الخ). وهذا النوع من المرسل اليه حاضر في أي نص يقدم عن طريق الخيال.

ب- **المرسل اليه الخاص:** وهو المتلقي الذي يجد بين نفسه والشخصية المقدمة على الشاشة (صلة) من نوع معين، فهو بالتأكيد جزء غير منفصل عن المرسل اليه العام ولكنه تميز بصفة إضافية (الصلة). ففي بابة عجيب وغريب نجد هذا المرسل اليه حاضراً، إذ ربما يكون من بين المتفرجين، من ينتمي الى أصحاب المهن والحرف التي إستعرضتها البابة، فعند ذلك تنشأ الصلة المباشرة بين المرسل اليه والمرسل الثاني، فيصبح المرسل إليه مرسلاً ثالثاً- بعد إنتهاء العرض-.

٣- الخطاب/البابة:

إن الخطاب الدرامي بالدلالة اللسانية يشكل أداة التواصل بين المبدع والمتلقي، ويتكون من ثلاثة ثوابت: أيديولوجية/معرفية/جمالية. حيث تتداخل فيما بينها لتقدم للكتابة الدرامية صيغتها النهائية كـ (نصاً) وما دامت هذه الكتابة لا تأخذ دلالتها النهائية إلا في العرض فإن المقصود بالنص هنا، ليس النص الدرامي، وإنما نص الفرجة. وبذلك ليس المقصود بالمرسل والمتلقي هو الكاتب والقارئ، بل المتفرج ومعدو الفرجة[٢٥].

وإذا حاولنا ضبط خطاب البابات بوصفها رسالة بين مبد الفرجة (ابن دانيال) وبين المتفرج (جمهور الخيال)، وفق الثوابت الثلاثة أعلاه- فإنه يمكننا تركيب التصور الآتي لخطاب ابن دانيال.

يتصل الثابت الأيديولوجي بذاتية المبدع، إذ يحتل هذا الثابت موقعاً واضحاً في خطاب (ابن دانيال)، فهو لاينطلق من فراغ فكري أو ترف شخصي للكتابة، وإنما يكتب

منطلقاً من رؤيته الخاصة لواقعه محاولاً فرض أديولوجية خاصة على نصوص باباته، تلك الايديولوجية التي تُرسمُ في بعدين هما: الايدلولوجية السياسية (جدلية الحاكم والمحكوم) وما يتفرع منها من تسلط الحاكم وخنوع المحكوم، المحملة في نص (طيف الخيال)- الذي تناولناه في المبحث الأول- والايديولوجية الاجتماعية (تناقض الواقع الاجتماعي) من خلال نمذجة قطاع منتخب من الواقع ووضعه في دائرة (النقد)، وهي الايديولوجية المحملة في نص (عجيب وغريب).

اما الثابت المعرفي فيتصل بالمتفرج من أجل تحقيق الإيصال المطلوب وإحداث التغير المنتظر في شخص المتلقي، فمـــتلقي ابن دانيال يداهمُ بجملة من الأنســـاق الايديـــولوجية من أجل تغييره كما يأتي: النسق السياسي (الحاكم) من أجل محاولة خلق الرفض لدى المتلقي (المحكوم)، النسق الاجتماعي (الواقع المأزوم) من أجل محاولة الكشف عنه لدى المتلقي.

والثابت الجمالي يتنازعه المبدع من جهة والمتلقي من جهة ثانية، فالأول ينتجه والثاني يستقبله بحيث أن القيمة الجمالية تتوزع على الأثنين بالقدر نفسه، فيكون (النص) وسيطاً وحاملاً بينهما بحيث يشكل هذا الثابت بعداً اسلوبياً للأول، وبعداً شعرياً للثاني. ويمكن استشعار الثابت الجمالي في خطاب البابة في ضوء المستوى التركيبي (اللغوي) للنص بكل مايحمله من مواضعات وأساليب وإنزياحات لغوية توحي بروح وزمن العصر الذي كتب فيه النص، كاستخدام (السجع/والتوافق اللفظي/والاطناب/والمفارقات اللغوية/والألفاظ الدخـــيلة/والمحسنات الفظية والبديعية/وتضمين الاشعار والازجال). ومن أمـــثلة ذلك ختام غريـــــب في بابة (عجيب وغريب) إذ يقول:

والله لولا خشية الملال
ما من مستغرب الامثال
لكن اخواني ذووا افضال
قد حاولوا حقيقة الخيال
فقلت لهم ذلك بمتثال
مستغفراً ربي ذا الجلال
لي ولذاك الشيخ دانيال[٢٦]

الخاتمة:

خرج البحث بمجموعة نتائج يمكن عرضها بالشكل الآتي:

لقد ترك ابن دانيال منجزاً مسرحياً يمكن أن يجد الباحث فيه، مساحة لتطبيق مقاربة نقدية تستندة على المناهج المعاصرة في قراءة الاعمال المسرحية.

ان نصوص ابن دانيال المخايلة بوصفها مادة ادبية، لم يعدها للقراءة، كونها نصوص عدت من أجل (العرض)، وبهذا ظهرت فاعلية البناء الدرامي في عروض المخايلة أجلى من ظهورها في النصوص.

تظهر عناصر البناء الدرامي في مسرحيات ابن دانيال، من خلال آلية اشتغالها في عرض المخايل، فضلاً عن كون (المخايل) قد شغل هذه العناصر– ولو بغير قصد– باتجاه كسر الحاجز الرابع الحاضر في المسرح التقليدي، من خلال التوجه بالحديث مباشرةً مع الجمهور وإضاءتهم بما سيشاهدونه في العرض من احداث وشخصيات، وبذلك يكون ابن دانيال قد وظف تقنية (الراوية) التي تعد من الأسس المهمة التي يقوم عليها المسرح الملحمي.

اشتغلت عناصر البناء الدرامي في عروض ابن دانيال على مبدأ المشابهة للواقع، وذلك من خلال استيعاب المكون الثقافي الذي شكل (بنيات أيقونية) في خيال ابن دانيال.

يمكن عد (البصري– السمعي) بوصفهما جهازيين غير لسانيين، حجر الاساس الذي قام عليه البناء الدرامي في عروض ابن دانيال، إذ شكلا بديلاً عن (اللساني)، إنسجاماً مع طبيعة الفن المقدم.

شكلت عروض بابات ابن دانيال (خطاباً) رافضاً للواقع في بعديه السياسي والاجتماعي؛ عمل على كشف الواقع وتعريته، وتأجيج الضمير الشعبي ضد ممارسات السلطة، ووعيه بالمتناقضات، والتثقيف بالاتجاه الذي يكشف كل مظاهر الزيف الضاربة في المجتمع آنذاك.

المصادر والمراجع:

أولاً: **الكتب**.

– ألف عام وعام على المسرح العربي/تمارا ألكساندر وفنا بوتيتسيفا/ترجمة: توفيق المؤذن/بيروت (دار الفارابي)/ط١/١٩٨١.

– خيال الظل/عبد الحميد يونس/الدار المصرية للتأليف والترجمة والنشر/القاهرة/١٩٦٥.

– خيال الظلّ وأصل المسرح العربي/حسين سليم حجازي/منشورات وزارة الثقافة /دمشق ١٩٩٤.

– خيال الظل وتمثيليات ابن دانيال/ابراهيم حماده/المؤسسة العامة للتأليف والنشر/القاهرة/١٩٦٣.

– دراسات في المسرح والسينما/يعقوب لنداو/، ترجمة: أحمد المفازي/مراجعة: د. لويس مرقص/الهيئة المصرية العامة للكتاب/القاهرة/١٩٧٢.

– سيمياء المسرح والدراما/ كيري إيلام/ترجمة: رئيف كرم/المركز الثقافي العربي/بيروت– لبنان/١٩٩٢.

– العرب والمسرح/محمد كمال الدين/سلسلة كتاب الهلال/٢٩٣/القاهرة/ ١٩٧٥.

- ما هي السيميولوجيا/برنار توسان/ترجمة: محمد نظيف/دار افريقيا الشرق/بيروت-لبنان/٢٠٠٠.
- من الاسطورة الى القصة القصيرة/احمد زياد محبك/منشورات دار علاء الدين بدمشق/٢٠٠١.
- وفيات الأعيان/أبن خليكان/تحقيق: إحسان عباس/دار صادر بيروت/١٩٧٨.

ثانياً: الدوريات.

- خيال الظل في الساحل السوري/حسين حجازي/ مجلة الحياة المسرحية/٩٦/دمشق/ع ١٩٧٩/٩.
- فزيولوجية للعلاقة بين الممثل والمتفرج في العمل المسرحي/ جان ماري برادي/ ندوة المسرح والتربية /المغرب /المحمدية/١٩٨٨.
-مسرح التمثيل بخيال الظل في مصر/باول كاليه/ت: تقي الدين الهلالي/مجلة الأقلام /١٠٤/ بغداد /ع ٦/آذار ١٩٧٩.

الهوامش:

١. من الاسطورة الى القصة القصيرة/احمد زياد محبك/١٢٥.
٢. ألف عام وعام على المسرح العربي/تمارا ألكساندر وفنا بوتيتسيفا/٩٢.
٣. ينظر دراسات في المسرح والسينما/يعقوب لنداو/٣٤-٤١.
٤. من الاسطور الى القصة القصيرة /١٣٣.
٥. خيال الظل/عبد الحميد يونس/٥٠-٥١.
٦. خيال الظل وتمثيليات ابن دانيال/ابراهيم حماده/٦٤.
٧. خيال الظل/٥٧-٥٨.

(*) ظهر عدد من لاعبي خيال الظل بعد ابن دانيال قد أبدعوا في عروضهم، وتألقوا، ولكن الزمن لم يحفظ من أسمائهم إلا القليل، وفي مقدمة هؤلاء الشيخ مسعود، والشيخ علي النحلة، والشيخ داود مناوي العطار.. ينظر (من الاسطورة الى القصة القصيرة /١٢٦-١٤١).

٨. مسرح التمثيل بخيال الظل في مصر/باول كاليه/ترجمة: تقي الدين الهلالي/مجلة الأقلام/بغداد/ع ٦/ آذار ١٩٧٩.
٩. ينظر العرب والمسرح/محمد كمال الدين/١١- ١٨، وينظر خيال الظلّ وأصل المسرح العربي/حسين سليم حجازي/٥٣-٦٧.
١٠. ما هي السيميولوجيا/برنار توسان/٣١.
١١. م.ن/٣١.
١٢. خيال الظل في الساحل السوري/حسين حجازي/ مجلة الحياة المسرحية/٩٦/دمشق/ع ١٩٧٩/٩.

١٣. مسرح التمثيل بخيال الظل في مصر/باول كاليه/ت: تقي الدين الهلالي/مجلة الأقلام/١٠٤/بغداد/ع ٦/آذار ١٩٧٩.
(**) وهوغطاء للرأس مثلث الأضلاع يلبس من غير عمامة.
١٤. خيال الظل وتمثيليات ابن دانيال/ابراهيم حمادة/٨٣.
١٥. وفيات الأعيان/أبن خليكان/٣/٣٧٢.
١٦. خيال الظل وتمثيليات ابن دانيال/٨٨.
١٧. ما هي السيميولوجيا/٤٠.
١٨. فزيولوجية للعلاقة بين الممثل والمتفرج في العمل المسرحي/ جان ماري برادي/ ندوة المسرح والتربية/المغرب/المحمدية/١٩٨٨.
١٩. سيمياء المسرح والدراما/ كيري إيلام/١٥٣.
٢٠. خيال الظل/٦٨.
٢١. خيال الظل وتمثيليات ابن دانيال/١٠٢.
٢٢. خيال الظل وتمثيليات ابن دانيال/١٤٣.
٢٣. خيال الظل وتمثيليات ابن دانيال/١٤٤.
٢٤. م.ن/١٤٤.
٢٥. سيمياء المسرح والدراما/١٥٩.
٢٦. خيال الظل وتمثيليات ابن دانيال/١٤٧.