آليات تأويل الخطاب المسرحي لدى الجمهور من فئة ذوي الاحتياجات الخاصة

Mechanisms for Interpreting Theatrical Discourse by The Audience of People With Special Needs

د. بن عدة حاج محمد

جامعة عبد الحميد بن باديس مستغانم، الجزائر، hadjmohammed.benadda@univ-mosta.dz

مختبر بحث الجماليات البصرية في الممارسات الفنية الجزائريّة، جامعة مستغانم

تاريخ الاستلام: 2020/10/05 تاريخ القبول: 2020/12/15 تاريخ النشر: 2020/12/31

ملخص:

تعتبر فئة ذوى الاحتياجات الخاصة جزءا لا يتجزأ من نسيج المجتمع، وتعدّ من الفئات التي تملك مخزونا هائلا من الطاقات الإبداعية، بل وقد تفوق أحيانا قدرات الأشخاص العاديين، كما أنه بإمكانها الحضور لمشاهدة العروض المسرحية والتمتع بها دونما وساطة، فلها قراءتها الخاصة ووجهة نظر معينة في رؤيتها وتفسيرها للأشياء.

إنّ الأدوات التي يعتمدها العرض المسرحي لإضفاء تلك الحيوية، هي البوابة التي يدخل من خلالها ذوي الإعاقة البصرية والجسدية والذهنية لتأويل منطوق النص، وفهمه بالكيفية الصحيحة، وهذا ما سنتناوله من خلال هذا البحث.

الكلمات المفتاحية: الجمهور؛ الخطاب المسرحي؛ التأويل؛ الإعاقة؛ العرض المسرحي.

Abstract:

The category of people with special needs is an integral part of the fabric of society, and it is considered one of the groups that possess a huge stock of creative energies, and it may sometimes surpass the capabilities of ordinary people, and they can attend to watch and enjoy theatrical performances without intermediation, as it has its own reading and a specific point of view In her vision and interpretation of things.

The tools that the theatrical performance adopts to add that vitality, is the portal through which people with visual, physical and intellectual disabilities enter to interpret the text of the text, and understand it in the correct manner, and this is what we will address through this research.
Keywords: Audience; Theatrical Discourse; Interpretation; Disability; Theater Performance.

المؤلف المرسل: بن عدة حاج محمد، hadjmohammed.benadda@univ-mosta.dz

1. مقدمة:

يتميّز المسرح بأساليبه المميزة ومواضيعه المنتقاة التي تصنع الفرجة وتثير الحماس، وبالتالي، لم يعد حكرا على فئة دون أخرى، فأصبح بإمكانه أن يستقطب جميع شرائح المجتمع بمختلف أطيافه، بما فيهم فئات ذوي الاحتياجات الخاصة.

إنّ الحضور الحي لهذه الفئة كجمهور، قد يثير أكثر من تساؤل ويفتح أكثر من قوس، وهو كيف لذوي الإعاقة السمعية أو البصرية متابعة العرض والتمتع به، وهل بإمكانهم ذلك، أسئلة وأخرى باتت تؤرق الكثير من المتتبعين وتبعثهم على الحيرة، في حين أن الجواب بسيط، وهو أنهم حيال مشاهد من العرض المسرحي، حيث لا حدود للغة هناك.

سنحاول من خلال هذا المقال التعرف على مفردات العرض المسرحي، وتحديد تلك التي تحرّك وجدان فئة ذوي الاحتياجات الخاصة وتثير فيهم ملكة الفهم والاندماج والتفاعل، وبالمقابل، سنحاول التعريف بتلك الفئة لمعرفة أهمّ المهارات التي تستخدمها لفهم مضمون الخطاب الجمالي وتفكيك شفرات العرض المسرحي بطريقة صحيحة، بغية الوصول إلى الأهداف المرجوة من وراء ذلك الحضور.

2. فئة ذوي الاحتياجات الخاصة:

إنّ فئة ذوي الاحتياجات الخاصة هي أكثر الفئات حاجة إلى الترفيه، والتمتع بمشاهد العروض المسرحية لعلّ ذلك ينسيها مشاكل الحياة ويفجّر فيها طاقات إبداعية كامنة قد لا تظهر إلاّ في مثل هذه المواقف، وهنا تتنوّع درجة المتابعة وصعوبتها بحسب طبيعة الإعاقة، وبذلك نستثني فئات ذوي الإعاقة الحركية من البحث، لأنها كغيرها من الجماهير، لا تحتاج لوساطة أو بدل جهد إضافي. أما فئة ذوي الإعاقة السمعية أو البصرية فهي المستهدفة في بحثنا لعدم قدرتها على فهم منطوق النص مباشرة، ذلك أن المشاهدة لا تعني أبدا فقط النظر بل تتعداها إلى استخدام ملكة الإدراك، وما يلازمها من مهارات.

1.2. الإعاقة السمعية: تعمد العروض المسرحية عادة إلى استخدام الصوت والموسيقى بنسبة كبيرة لما تثيره من حماس لدى الجمهور، ولكن هذه المؤثرات قد لا تعني شيئا أمام حضور يعاني من فقدان حاسة السمع، لأنها الوسيط المباشر لنقل تلك الدبدبات، ذلك أن "الشخص الأصم (The Deaf) هو الشخص الذي تكون حالة السمع لديه غير وظيفية لأغراض الحياة الاعتيادية، الذي تمنعه إعاقته السمعية من اكتساب المعلومات اللغوية وتفسيرها عن طريق حاسة السمع سواء استخدم معينة سمعية أم لم يستخدمها. وبناء على درجات الضعف السمعي... والصمم لا يعني البكم بالضرورة، فمعظم الأشخاص الصم لديهم قدرات سمعية متبقية. وعلى الرغم من محدودية هذه القدرات، فإنها تكفي للوقاية من البكم بالتدريب السمعي المبكر والفعال، وباستخدام أجهزة تضخيم الصوت، والأدوات المساعدة المناسبة."[1]، وهذا ما يخرجها من دائرة الصمم .

كما "يعرف الطفل الأصم من الناحية الطبية بأنه ذلك الطفل الذي حرم من حاسة السمع منذ ولادته، أو هو الذي فقد القدرة السمعية قبل تعلم الكلام، أو هو الذي فقدها بمجرد أن تعلّم الكلام لدرجة أن آثار التعلّم فقدت بسرعة، ويعتبر الصمم في الواقع عاهة أكثر

إعاقة من العمى، إذ أن الأصم يتعذّر عليه بسبب عاهته الاشتراك في المجتمع" [2]، ممّا يجعله مضطرا للبحث عن وسيلة أخرى للتواصل، "وبناء على ما سبق نرى أن حرمان طفل من حاسة السمع يحرمه من ممارسة هذه الخبرات السابقة اللازمة في تعلّم الكلام، فتعلم الكلام يعتمد على عمليات حسية متكاملة متداخلة، من أهمها عملية الإدراك السمعي، ولا يمكن أن يستقيم كلام الطفل إلاّ إذا كان هناك توافق بين المظهر الحركي الكلامي متمثلا في حركات اللسان في فجوة الفم والمظهر الحسي الكلامي متمثلا في القدرة السمعية والقدرة البصرية والقدرة اللمسية، ممّا يدعونا إلى اعتبار ميكانيزم الكلام نظاما ديناميكيا"[3]متكاملا يتحقق بتفاعل كل تلك العناصر مجتمعة، وبفهم تلك العناصر نفهم حقيقة معاناة هؤلاء، وهذا يجعلنا نتطلّع لتعلّم سبل التواصل معهم، واختيار اللغة المناسبة التي تفرضها الظروف.

"مما سبق يتضح أنه كان ولا بد من ظهور لغة تصلح للتواصل مع الأفراد الصم وتمكننا من إقامة علاقات اجتماعية مع هؤلاء الأفراد كما تمكنهم أيضا من إقامة علاقات اجتماعية مع بعضهم البعض تلك اللغة التي عرفت "بلغة الإشارة"[4]، و"لغة الإشارة (Sign Language) هي نظام تواصل عن طريق الإيماءات. والإيماءات عبارة عن رموز يدوية تعبر عن الكلمات والأفكار"[5]، يستخدمها المعاق للتعبير عن كينونة نفسه وما يبتغيه، كما يتعلّمها المتعامل معه للتفاعل معه.

إنها "اللغة الوحيدة التي تتمّ من خلال الأعين فالفرد العادي يجب أن يتعلّم الاستماع مع الرؤية لكي يتم له التواصل مع المحيطين به، أما في لغة الإشارة فالاستماع والانتباه والتواصل كل ذلك يتمّ من خلال النظر وتتبع الإشارات الدالة على معانٍ معينة وإلى تحقق هذا التواصل"[6]، فهي إذن " نظام حسي بصري يدوي يقوم على أساس الترابط بين الإشارة والمعنى. وتقسم إلى لغة الإشارة الكلية (Sign language) والأبجدية الإشارية أو أبجدية الأصابع (Finger Spelling)، ولإجراء الإشارة الكلية، يتم استخدام إشارة محددة متعارف

عليها في مجتمع الأفراد الصم، باستخدام يد واحدة أو كلتا اليدين. وتكتسب الإشارة أهميتها بعد شيوع استعمالها... أما بالنسبة لأبجدية الأصابع، فتشمل باستخدام اليد لتمثيل الحروف الهجائية المختلفة وذلك بإعطاء كل حرف شكلا معينا وهذه الطريقة تستخدم مع الأفراد المعوقين سمعيا المتعلِّمين، والذين يستطيعون القراءة والكتابة. وتستخدم كطريقة مساندة مع الأفراد الذين لا يعرفون إشارة معينة"[7]. ولاكتساب هذه المهارات ينبغي التدرب عليها باستمرار" بتعليم الأفراد المعوقين سمعيا على ملاحظة حركات الشفاه ومخارج الأصوات، بالإضافة على تدريب البقايا السمعية وذلك من أجل فهم الكلام، وبمعنى آخر تعتبر هذه الطريقة أو المهارة هي تفسير بصري للتواصل الكلامي، وهناك طريقتان لهذه المهارة هي:

أ- الطريقة التحليلية : وفيها يركز المعاق سمعيا على كل حركة من حركات شفتي المتكلم ثم ينظمها معا لتشكل المعنى المقصود.

ب- الطريقة التركيبية: وفيها يركز المعاق سمعيا على معنى الكلام أكثر من تركيزه على حركة شفتي المتكلم لكل مقطع من مقاطع الكلام" [8].

نستنتج ممّا سبق، بأن الحضور الحي للجمهور من ذوي الإعاقة السمعية لمتابعة العرض المسرحي يجب أن يتدعم عن طريق التعلّم لاكتساب المهارة الكافية والأبجدية الصحيحة لفهم منطوق العمل الفني، والتمتع بفنيات العرض، وإلاّ فلن يتمكن من قراءة وفكّ الرموز المرسلة ولن يصلح لأن يكون متلقيا. كما أن العارض يجب كذلك أن يتقن لغة الأصم لكي يتمكن من كسر حاجز الصمت بينهما وتمرير الرسائل والخبرات كيفما أراد.

2.2- الإعاقة البصرية: يعتبر المشهد المسرحي، وما يحمله من دلالات، الركيزة الأساسية في تشكيل العرض المسرحي، فلا يمكن لأي كان أن ينكر تأثير الصورة على المتلقي، ولكن رؤية تلك المشاهد لا تكون إلا بوساطة العين، ومع غياب وظيفة تلك الوساطة، يفقد المشهد

فعاليته، وبالتالي متعته، فهل فعلا يمكن أن نتمتع بالعروض المسرحية دون رؤيتها؟ أو بمعنى آخر هل يمكن لفاقدي البصر فهم ما يدور حولهم، دون وساطة العين؟

"إنّ العمى بلغة الطب هو الحالة التي يفقد فيها الكائن الحي المقدرة على الرؤية بالجهاز المخصص لهذا الغرض وهو العين. وهذا الجهاز يعجز عن أداء وظيفته إذا أصابه خلل، وهو إما خلل طارئ كالإصابة بالحوادث، أو خلل ولادي يولد مع الشخص، وأما المكفوف في نظر التربية فهو الشخص الذي يعجز عن استخدام بصره في الحصول على المعرفة "[9].

إنّ درجة العجز هي التي تحدد نوعية الإعاقة، وبالتالي"يمكن في ضوء ذلك تقسيم المكفوفين إلى أربعة أقسام متخذين درجة الإبصار التي احتفظ بها والسّن الذي حدث فيها العجز كأساسين للتقسيم وهذه الأقسام الأربعة هي:

1- مكفوفون كلية ولدوا أو أصيبوا بعجزهم قبل سن الخامسة.

2- مكفوفون كلية أصيبوا بهذا العجز بعد سن الخامسة.

3- مكفوفون جزئيا ولدوا أو أصيبوا بهذا العجز قبل سن الخامسة.

4- مكفوفون جزئيا أصيبوا بهذا العجز بعد سن الخامسة"[10].

ومهما يكن، فإنّ الفقدان الكلي أو الجزئي للبصر، لا يعفي صاحبه من الاستفادة من قدراته "الأخرى ليحصل على المعرفة ولهذا كان التربويون يولون الحواس الأخرى أهمية كبيرة في عملية تربية المكفوفين وأهمها حاسة السمع" [11]، وذلك بتلقينهم جملة المهارات للتعامل مع الظروف المستجدة، وفهم مقاصدها، واكتساب لغات جديدة للتعامل مع الآخرين، إذ "لا تؤثر الإعاقة البصرية تأثيرا مباشرا على اكتساب اللغة لدى المعاق بصريا ولكن يواجه المعوقون بصريا مشكلات في اكتساب اللغة غير اللفظية. فهم لا يستطيعون رؤية تعابير الوجه والإيماءات والحركات الصادرة عن الآخرين. ولذلك فهم يواجهون مشكلات في

التواصل معهم، وعلى الرغم من أنه توجد فروق بين المعاقين بصريا والعاديين في طريقة اكتساب اللغة المنطوقة، إلاّ أنه يوجد اختلاف في طريقة كتابة اللغة، حيث يستخدم المعوقين بصريا طريقة **برايل**(1809-1852) Louis Braille في الكتابة ويواجه المعوقون بصريا مشكلات في تكوين المفاهيم ومهارات التصنيف للموضوعات المجرّدة، خاصة مفاهيم الحيز والمكان والمسافة والألوان"[12].

نستنتج ممّا سبق بأن حرمان الشخص من حاسة من الحواس، لا يعفيه من استعاب ما يدور من حوله، إذ يعتمد الشخص الأصم لفهم الخطاب المسرحي على لغة البصر وإيقاع الحركة، بينما يعتمد الشخص المكفوف على الإيقاع والموسيقى ومنطوق النص، يكفي فقط تعلّم بعض المهارات التي بدونها، لا يتمّ التواصل بنجاح.

3. تلقي الخطاب المسرحي لدى فئة ذوي الاحتياجات الخاصة:

ليس الهدف من العروض المسرحية صناعة الفرجة وحسب، بل وأيضا معالجة مواضيع متنوّعة بطرق مختلفة، وتقديمها أمام الجمهور مع مراعاة التباين الفكري والخَلْقي بينهم ونقصد فئة ذوي الاحتياجات الخاصة، التي تحتاج أكثر من غيرها لفهم جملة من المفردات التي يقدمها النص المسرحي لاكتمال عملية التلقي.

وتعتبر مسرحية **ديوان القراقوز**(1960) لمخرجها المسرحي **عبد الرحمان كاكي**(1934-1995)، إحدى النماذج الحية التي سنعتمد عليها لفهم سلوكيات التلقي لفئة ذوي الاحتياجات الخاصة، لما تحمله من بساطة في اللغة وعمق في المعنى وتنويع في الحركة، هذا التنوّع الذي يمنح القدرة على التفاعل مع النص وفهم مقاصده بكل عفوية.

"تدور أحداث هذه المسرحية التي بدأت باستهلال على طريقة الديوان لفرقة القراقوز المتشكلة من المعلم وجماعة من الممثلين حول **ننات زينة العوينات**، هذه الشخصية التي تمثل دور زوجة الملك **القراط** الذي ذهب إلى الحرب وتركها حامل لمدة ثمانية عشرة سنة،

وخلال هذه المدّة تلد توأمين هما **السعدي** و**السعدية**، بيد أن **السوطة** الماكرة والدة **القراط** تعمل بكل قواها لتدبير مكيدة لزوجة ابنها، واستبدلتهما بجرويْن وأخبرت الجميع أن كنّتها قد ولدت جرويْن لا ولديْن، ثم طلبت من الوزير الأول للملك **سروال بلا قاع** قتلهما، ولكنه أشفق عليهما، فوضعهما في صندوق وألقى بهما في الوادي، في حين قامت **السوطة** بدفن **ننات** وهي لا تزال حية وتولى الطائر الأخضر حراسة قبر **ننات** الذي كان يتفقدها من حين لآخر ويتكلم معها يطعمها عن طريق فتحة صغيرة في المغارة.

أما التوأمين فالتقطهما طباخ الملك في القصر **قليل الدين**، فقام بتربيتهما هو وزوجته **شينة العينين** حتى بلغا سن ثمانية عشرة عاما، عندها اكتشفا الحقيقة وقررا البحث عن والديهما الحقيقيين.

يخرج **السعدي** و**السعدية** من البيت تائهين، ضالين الطريق، إلى أن يلتقيا ب**الري** –الفيلسوف– الذي يكشف لهما عن حقيقة أمرهما، وأنهما ابنا ملك، ودلهما أن يذهبا إلى **الطائر الأخضر** حارس قبر **ننات**، ثم تطلب **سعدية** من أخيها **سعدي** أن يحضر لها التفاح الذي يتكلّم من بعيد والماء الذي يغني.

توجه **سعدي** مع **قليل الدين** إلى ذلك المكان الخطر وكان يسمى **بجنان السخطة**، فمن يدخله يتحوّل إلى حجر، ولكن بمساعدة **الري** يتمكنان من إحضار الماء الذي يغني والتفاح الذي يتكلّم، تنتهي المغامرة بعودة **الطائر الأخضر** و**ننات زينة العوينات**، فتلتقي بزوجها الملك **القراط** وبولديها، وتتزوّج **سعدية** من **الطائر الأخضر** الذي تحرر من قبضة الغول وأصبح أميرا، أما **سعدي** فيتزوّج من بنت الملك التي كانت تمثالا وتحوّلت إلى امرأة، وهنا ينتصر الخير على الشر، بموت **السوطة** الشريرة"[13].

ولتجسيد معاني هذه المسرحية، أدخل الكاتب شخصية الراوي، الذي يرتدي ثيابا مميّزة ويحمل بيده عصا طويلة، فجعله يتدخل في كل مرة لسرد أحداث القصة وترتيب مشاهدها،

وكذا للتحكم في تنقل الممثلين داخل خشبة المسرح وتهدئة الصراع الذي قد يحدث جراء احتمالات الخروج عن النص.

1.3. تلقي الخطاب المسرحي لدى الفئة من ذوي الإعاقة السمعية:

إنّ عملية إنتاج الدلالات تتحقق من خلال التفاعل بين المتلقي والنص المتلقي، ويتمّ هذا التفاعل إما عن طريق المشاهدة أو عن طريق الاستماع، أو هما معا، ومع فقدان حاسة السمع يبقى الاتصال ممكنا باستخدام حاسة البصر.

"إن للعين إمكانية على عقلنة الأحداث أكثر بكثير من الأذن التي تنقل الأحداث إليها على شكل أصوات يفسرها الدماغ محوّلا إياها إلى صور واضحة، ودقيقة خلافا للعين التي تتحوّل صورها مباشرة إلى مضامين يقينية"[14]، تترجم بعمق ما يجري حولها، وتتفاعل مع كل حركة أو مهارة يبديها الممثل على خشبة المسرح، وما أكثرها، إذ تترجم الملابس التي يرتديها الممثلون، والأدوات التي يحملونها، طبيعة الدور الموكل إليهما، فالممثل الذي يحمل في يده عصا طويلة، في مسرحية **ديوان القراقوز**، هو قائد الفرقة الذي يوزّع الأدوار على الممثلين ويعمل على السير الحسن للأداء، وهذا ما يراه المتلقي على خشبة المسرح، كما يعبر التاج عن شخصية الملك والملكة، وقناع الطائر الملون بالأخضر، عن شخصية الطائر الأخضر وكذا قناع التمثال الذي يعبر عن شخصية المتحولة إلى حجر.

كما "يتفرّد العرض المسرحي بين الأنشطة الإنسانية الأخرى بتوظيفه لعدد كبير من المهارات المنوعة وفروع المعرفة المختلفة، فهو يوظف الأجهزة الكهربائية والالكترونية وفنون المعمار والنجارة والتصوير والديكور ويوظف الكمبيوتر في الحسابات المالية وفي ضبط الإضاءة ويوظف عددا من المهارات في فروع الإدارة والحسابات والتسويق"[15]، حتى يظهر العرض مكتملا، وينتج دلالته. باعتبار أن "الفن المسرحي، فن دلالي، ينهض على نظام

تعددي، كأنه يخاطب المتلقي بأصوات متعددة، وهذه الأصوات المتعددة ليست متقابلة أو متنافرة، وإلاّ تحوّلت إلى ضجيج، وإنما متناغمة، وفرة الدلالات تعني أن كل عرض مسرحي، كما يقول **بارت**، فعل دلالي شديد الكثافة يفوق نظام اللغة، الذي يتقوقع على رموزه، ويمشي على مسار أحادي أفقي. إنّ المسرح يعيد إنتاج الكلمة "اللغة" يثريها بالدلالات البصرية، ويحفّزها إلى النأي عن التكرار(تكرار المعنى) وكما أسلفنا فالصورة تفسر ذاتها وقد تؤول ذاتها "[16] من خلال مشاهد بصرية متنوّعة، ومتعددة الدلالات واللغات، وهي غير مقيدة بنظام رمزي معين، فهي"تعتمد في إيصال خطابها على جملة من الوسائل لعل من أهمها (الحركة) التي تصف أفعالا لتقول أقوالا، ولهذا تتعدد طرائق الاتصال بها، فهي عملية(ترويض) للجسد تعقبها حالة من الشد، والارتخاء، والانبهار التي يصبح فيها (الجسد)كائنا قابلا للنطق، ومنفتحا على فاعلية القراءة الواعية للصمت نفسه بوساطة حاسة البصر التي هي أقوى الحواس كلها"[17]، مشكلة بذلك أحد أهم المفردات التي يتفاعل معها المعاق سمعيا.

"يتحرّك العرض المسرحي في فضاء، وهذا الفضاء هو بنيته التحتية، بمعنى أنه يربط ويوحد الأداء والسينوغرافيا بشموليتها. والفضاء هو الذي يتجلى فيه المجال أو الحيز الذي يفصل بين هذا الممثل أو ذاك، وعليه رأى الإنجليزي **غوردن كريغ** Gordon Craig أن المسرح فن الحركة في الفضاء"[18]. يشكل الممثل فيه الركيزة الأساسية، فهو" ليس لسانا ينطق الشعر أو النثر فحسب، وإنما هو رأس وعينان وذراعان وساقان وعليه أن يتقن استعمال ذلك كله، على خشبة المسرح"[19]، ليتم له توصيل ما يريده من رسائل للجمهور، فاتجاه حركة الرأس وإشارات الأصابع والأيدي وكذا الأرجل، كلها مفردات ينبغي تتبعها لفهم معاني النص، "وينظر المؤدي إلى الحركة المسرحية في المقام الأول باعتبارها مؤشرا للشخصية التي يؤديها، فحركة الممثل تحدد نظرة المتفرج له وفهمه لدوره. والحركة بهذا

المفهوم–أي باعتبارها وظيفة دالة على الشخصية –تنقسم إلى ثلاثة أنواع رئيسية:1– حركة تعبيرية بملامح الوجه، 2– حركة إيمائية إشارية باستخدام الرأس أو اليدين أو الجزء الأعلى من الجسد، 3– وحركة انتقالية في المكان من خلال الساقين"[20]؛ وهكذا،" فالجسد يكتسب شرعية وجوده من خلال ممارسة فعل الغواية والإثارة، فيحدث لدى المتلقي لذّة حسية وبصرية لا تكون صامتة فقط وإنما تولد خطابا معبرا عن ذلك..."[21]، وذلك بتتبعه جميع مراحل الحركة داخل الركح المسرحي، كما "تفصح الملابس عن المهنة والانتماء الاجتماعي والقومي، ويمكن التعرف إلى الحقبة الزمنية، أو المرحلة التاريخية، من خلال الملابس، ناهيك عن أنها قد تشير إلى الوضع المادي أو الذوق، وفصول السنة(ملابس الشتاء،غير ملابس الصيف مثلا)" [22]. وبالتالي فإنّ لها وظيفة "معرفية، جمالية ولكنها ليست منفصلة عن معرفيتها، لأنها جزء من نسيج شامل هو العرض المسرحي، فلا تقصد لذاتها، وإنما لما تمثله من دلالات تتقاطع مع دلالات أخرى لعناصر العرض، لتشكل في النهاية ذلك التكامل الذي يصوغ المعنى"[23] ويضفي على الجسد المزيد من الإيحاءات.

إنّ "الحركة المسرحية هي نتاج عملية نقل وتوصيل الأفكار والمشاعر على الجمهور من خلال عناصر الأداء، فهي التعبير المرئي عن الفكر والتجسيد الحي للفعل. وتحدد قواعد علم التشريح ووظائف الأعضاء الجوانب الجسدية للحركة المسرحية، كما تحدد جذورها العاطفية أنماط السلوك المبنية في الأفراد والثقافات. ورغم أننا نستعين عند الحديث بالحركة فنوظف الإشارات والإيماءات وتعبير الوجه كأدوات مساعدة، إلا أن الحركة تشكل في حد ذاتها لغة قائمة بذاتها. ولعلّ أبلغ دليل على هذا هو تنوّع مفردات وتراكيب وقواعد أنماط التعبير الحركي في فنون الرقص والتمثيل الصامت، التي يمثل كل منها "لهجة" حركية مركبة. وتشير الحركة المسرحية دائما إلى معاني الحياة والحيوية والوعي"[24].

تأخذ الحركة أوجها عدة، لعلّ أهمها حركة الرقص، التي قد لا يخلو منها أي عرض مسرحي"فالرقص لغة تجريدية قادرة بذاتها على التعبير الرمزي عن كافة العواطف، والصراعات الداخلية والخارجية، ولقد كانت لغة التعبير الإنساني قبل أن يكتشف الإنسان اللغة، لا يمكن كتابة الرقص إلا ضمن إشارات ورموز، إلا أن بإمكان المرء قراءة الحالة والتعبير عنها بصدق ودقة، ولا يمكن لأحد أن يسبر أغوار النفس البشرية بوضوح أكثر من الحركة الراقصة، كون الكلام يخفي ورائه معلومات كاذبة، بعكس الحركة والرقص، وعندما يفرد الموسيقى للرقص لحظة خاصة في العرض، فمعنى هذا أنه لم يجد وسيلة أخرى للتعبير عن هذه اللحظة غير الرقص"[25]. والجدير بالذكر، فإن "الحركة قد تفقد معناها إن لم ترافقها مفردات العرض"[26]، وتلك المفردات هي التي تزيد من الفهم وتدعمه، من بينها الإضاءة واللون، "تستعمل الإضاءة في تأكيد المناظر والأزياء والماكياج، كما أنه تبرز شخصية ودور الممثل على خشبة المسرحية، بل هي الخامة التي تجسد العمل الدرامي وتؤكد نوعيته، كما أنها تلعب دور الساحر الماهر على الخشبة المسرحية....وفن الإضاءة المسرحية يعتمد كلية على دعائم ثلاث، هي:كمية الضوء، لون الإضاءة، وكيفية توزيعها بما يناسب العرض المسرحي"[27]. فالتلاعب بالإضاءة قد يثير في المتلقي أحاسيس متنوّعة، خصوصا إذا كانت ملونة، و"يعتمد فهمنا للرسالة المرئية على شيئين: على فيزياء الألوان، ولكن أيضا على إواليات إدراك الألوان. وهذا يقود إلى التمييز بين لون فيزيائي ولون ظاهراتي. وباختصار، يمكن القول: إن اللون لا يعدو أن يكون تحويل بعض الحوافز المادية المتموجة إلى أشياء ملموسة بواسطة نظام الاستقبال"[28].

"فالممثل على خشبة المسرح هو شكل متحرك وبتسليط الضوء الملون عليه تبدو أبعاده الثلاثة في تباين مابين الظل والنور. إذ الضوء واللون يوضحان معالم الشكل ويؤكدان شخصيته"[29] ويضفيان عليه المزيد من الدلالات، وبالتالي، فعملية التواصل بين ذوي الإعاقة

السمعية والعرض المسرحي، إنما تتحقق من خلال تأويله لمفردات العرض المسرحي والمتمثلة في حركات وسكنات الممثل وعلاقته بالعناصر المشكلة للديكور المسرحي، بما فيها الإضاءة واللون وباستخدام وساطة العين.

ومن هنا، يبدو جليا أن المعاق سمعيا يتتبع حركات الممثل وسكناته، ملامحه وحركات شفاهه، والألبسة التي يرتديها ويميز بعضها حسب نوعية كل لباس، مثلما هو الحال مع شخصية الملك والملكة اللذين يرتديان التاج، كما يضطلع الديكور بدور مهم في فهم تتبع المشاهد، فمشهد المكان الخطير **جنان السخطة** في هذه المسرحية يظهر في الديكور الذي يعبر على أن المكان خطير فعلا ، إضافة إلى الصورة التي تعبر عن القصر، والخيول...الخ، وبالتالي فإن المعاق سمعيا، بإمكانه فهم الحوار الذي يدور حوله في المسرحية باستخدام حاسة البصر، شرط الانتباه، واستغلال معارفه السابقة.

2.3. تلقي الخطاب المسرحي لدى الفئة من ذوي الإعاقة البصرية:

يتفاعل ذوو الإعاقة البصرية مع العرض المسرحي باستخدام حاسة السمع، ويعتبر الصوت الركيزة الأساسية لديهم لتوصيل وفهم الرسالة المقدمة، فاللغة المستخدمة، والموسيقى وكذا إيقاع الحركة كلها مفردات تثري تلك المعرفة، "فاللغة إذن بوظائفها ومستوياتها، منتج للعلامات لا يقلّ أهمية عن تلك التي ينتجها النص الفرعي، وقاعدة الحوار: المتكلم– المستمع– المتكلم، إضافة إلى إيقاعها اللفظي، الذي يبدو من خلال العرض، والذي يعجز الكلام المكتوب عن توظيف إمكاناته كلها، تكشف عن قاع الشخصية وتزوّد القارئ(المتفرج) بعلامات تساعده على فهم المعنى، الذي ينطوي عليه النص... ويستطيع المتلقي معرفة حقيقة ما يجري أمامه، وهو المعني بإنتاج المعنى، لأن كل عمل فني يسعى إلى متلق له"[30] يقوم بتفسيره وفق ثقافته ودرجة استيعابه وكذا تكوينه الاجتماعي، فالمعاني متعددة، "ولا يجوز أن يفيد المعنى ببساطة في إطار ما تعنيه الكلمات فحسب، ولكن في إطار المستويات

العديدة من المعنى الموجودة في اللغة: كما هو الحال في الحدث، في التعاملات الاجتماعية والمؤسسية وتفاعلات الناس المشتركة، في الاتصال حيث إن معظم المعاني لا تجد لنفسها مسارا داخل المعجم. إنما معان تتضمن حركة جسدية وتعبيرات بالوجه ونوعية من الصوت وسرعة في توصيله في أثناء الحديث. إنها معان ضمن ما يسمى بالأنافة الاجتماعية والحديث القصير، والمعاني التي تتداخل فيها السخرية والهجاء والمجاز والغريب من الكلمات المألوفة والمعاني التي تتضمن صيغ التردد والبدايات الخاطئة وكلمات الصمت في اللغة والمعاني التي تتضمن المزيد من الافتراضات الإيديولوجية والسياسية والفلسفية والاجتماعية والاقتصادية البارزة منها والمستترة في عملية التفاعل" [31].

إن عملية فهم تلك المعاني، تُكَوِّنُ لدى المعاق بصريا العديد من الصور العقلية المدركة، قد تتضح معالمها إذا ما تم تحليلها بالكيفية الصحيحة، "فعند تحليل الإشارة العلامية التي يصدرها الصوت علينا أن نأخذ في الاعتبار ثلاثة عناصر: نوع الصوت وطبقة الصوت وحدة الصوت. ويتدخل في تحديد طبيعة الإشارة العلامية عدد كبير من العوامل هي:

1- اللغة أو اللهجة المستخدمة.

2- المفردات المستخدمة بعينها.

3- سن جنس المتحدث.

4- درجة توتر المتحدث.

5- الهدف من إرسال الإشارة العلامية.

6- مدى الصلاحية الصوتية للمكان الذي يتم فيه الإرسال[32].

كل هذه العوامل وغيرها سوف تساعد المتلقي على تحويل تلك الذبذبات الصوتية إلى صور عقلية تترجم تلك المشاهد باحترافية، "وكذلك الصوت المؤدى، سواء كان حادا أو

خافتا، لن يتمكن من تحقيق فاعليته الأدائية إلاّ من خلال صمت المستمعين له سواء في الصالة أو على خشبة المسرح. وإذا كان السكون هو أقصى درجات كمال الحركة وكذلك نهايتها، فإنّ الصمت أيضا هو الفضاء الذي تنحل فيه صراعات الأصوات جميعها وتتصالح. وفي بعض الأحيان يستخدم العرض المسرحي الصمت والغياب أو الاختفاء اللامبرر عن قصد لخلق إحساس بالحيرة والغموض"[33]. فالصمت هو الفضاء الحامل لتلك التموّجات.

لقد تطرق "**رولان بارث**(1915-1980) Roland Gérard Barthes لأهمية اللغة البشرية، المتمثلة في الصوت الإنساني المطابق لتموّجات الصورة في خضم حديثه عن سيميائيات الصورة، فالصورة تحمل إواليات الدلالة، ولكنها تعضد باللغة تارة وبالموسيقى تارة أخرى لتبلغ الرسالة للمشاهد"[34]. فاللغة الملفوظة إذن، ليست الوحيدة في صنع المشهد الدرامي في مخيلة المعاق بصريا، بل والموسيقى كذلك، فمع تتابع المشاهد والفصول، وتغير إيقاع الحركة، تأتي النغمات لتضفي رونقها، إذ "صارت الموسيقى والمؤثرات الصوتية عنصرا مركزيا يشتغل دلاليا وجماليا في البنية الدرامية للعرض المسرحي بل نصب نفسه لغة تعبيرية وإشارية دالة من حيث تعويضه لصمت الكلمة (النص) وتوقف الحركة (التمثيل وفعل الجسد)، وانبراؤه لترجمة الخطاب بمظهر سمعي يحمل المعنى والمتعة، فالموسيقى، إذا تستطيع أن ترافق خطوط الفعل وحبكة العمل الدرامي، وتسعى في ضوء قوة الفكر والخيال للمؤلف الموسيقي، إلى توفير المناخات الحسية التي تعطي فضاء لوحدات العرض، كما تشبع أذن المتلقي وخياله بنشوة إمتاع سمعي، وتتيح لمؤلف العرض الدرامي أن يشحذ إشاراته أو دلالاته في الحالة التعبيرية للموسيقى"[35]، فالموسيقى إذن تترجم مدلول النص، وتعكس توافد المشاهد بما يثير لدى المتلقي من ذوي الإعاقة البصرية القابلية على تفهم النص بكل أبعاده، بعيدا عن أي إتكالية أو ضغوط.

إنّ شخصية الراوي التي أدرجها الكاتب في مسرحية **ديوان القراقوز**، قد ساعدت بشكل كبير في فهم مدلول النص، ومنحت المعاق بصريا فرصة التمتع بالقصة والتفاعل معها، ناهيك عن الموسيقى التي تتغيّر من مشهد لآخر، كصوت حوافر الجياد، والأصوات المخيفة التي تعبر عن المكان الخطير **جنان السخطة**، وكذا موسيقى الفرح والأعراس، التي تعبر عن النهاية السعيدة للقصة، وبالتالي فإنّ الصوت هو من الآليات الأكثر فاعلية لفهم معاني النص المسرحي بالنسبة للمعاقين بصريا، إذ يرسم في مخيلتهم الوقائع، ويمنحهم المتعة وفق ثقافتهم وتصورهم الفردي لتلك الأحداث.

4. خاتمة:

إنّ مهمة تأويل الخطاب المسرحي، لا تقتصر على فئة دون أخرى، بل تشمل الجميع بما فيهم فئة ذوي الاحتياجات الخاصة، ويكمن الفرق في الكيفية إذ تتحكم فيها جملة من العوامل التي ينبغي معرفتها، وهي كالتالي:

1- تغيير نظرة المجتمع تجاه فئات ذوي الاحتياجات الخاصة، والاعتراف بقدراتهم.

2- فتح مدارس متخصصة لتعليمهم مهارات التواصل، وكيفية التكيف مع العالم الخارجي.

3- مرافقة هذه الفئة منذ السنوات العمرية المبكرة، للكشف عن استعداداتهم الفطرية، وتوجيههم وفق درجة ذكائهم.

4- احترام رغبة المعاق واستعداده النفسي في متابعة العمل الفني المسرحي، والتمتع به، فلا يمكن أن نفرض عليه ذلك، بل بالعكس، ينبغي أن نترك له الخيرة في ذلك، ونمنحه كامل الحرية لفعل ما يريد، وإلاّ فإنّ النتائج لن تكون وفق ما نرجوه .

5- ينبغي على تلك الفئة تحديد أهدافها بدقة، ولن يتأتى لها ذلك إلا بازدياد إتقانها لمهارات التواصل التي تمّ اكتسابها، كتنمية مهارة الاستماع والتمييز بين الأصوات ومخارج الحروف لدى الأفراد المعاقين بصريا، وكذا تنمية مهارة التفسير البصري للتواصل

الكلامي، للمعاقين سمعيا، وإلاّ فإنّ الحضور الحي لمتابعة مثل تلك العروض لن يجديها نفعا على الإطلاق.

5. الهوامش:

1- محمد بن عامر الدهشمي، دليل الطلبة والعاملين في التربية الخاصة، عمان، دار الفكر، الطبعة الأولى، 2007، ص ص.188-189.

2- محمد علي كامل، قاموس لغة الإشارة للمراهقين والبالغين(الجزء الثاني)، القاهرة، دار الطلائع للنشر والتوزيع والتصدير، 2004، ص ص .5-6.

3- المرجع نفسه، ص.7.

4- محمد علي كامل، قاموس لغة الإشارة للأطفال الصم(الجزء الأول)، القاهرة، دار الطلائع للنشر والتوزيع والتصدير، 2004، ص.7.

5- محمد بن عامر الدهشمي، دليل الطلبة والعاملين في التربية الخاصة، مرجع سابق، ص.193.

6- محمد علي كامل، قاموس لغة الإشارة للمراهقين والبالغين(الجزء الثاني)، مرجع سابق، ص.8.

7- مصطفى نوري القمش، خليل عبد الرحمن المعايطة، سيكولوجية الأطفال ذوي الاحتياجات الخاصة: مقدمة في التربية الخاصة، عمان، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، الطبعة الأولى، 2007، ص.96.

8- المرجع نفسه، ص.95.

9- عبد الرحمن سيد سليمان، سيكولوجية ذوي الحاجات الخاصة - الجزء الأول: ذوو الحاجات الخاصة (المفهوم والفئات)، القاهرة، مكتبة زهراء الشرق، د. ط، 1999، ص.51.

10- المرجع نفسه، ص.50.

11- المرجع نفسه، ص.51.

12- تيسير كوافحة، عمر عبد العزيز، مقدمة في التربية الخاصة، عمان، دار المسيرة للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، 2003، ص.89.

13- بحري قادة، الشخصيات التراثية في مسرح ولد عبد الرحمن كاكي، تحت إشراف بن ذهيبة بن نكاع، رسالة مقدمة لنيل شهادة ماجستير، جامعة وهران1، كلية الآداب اللغات والفنون، قسم الفنون الدرامية، 2012/2011، ص ص.105-117 (بتصرف).

14- صباح الأنباري، ارتحالات في ملكوت الصمت- مسرحيات صامتة، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، الطبعة الأولى، 2004، ص.8.

15- جوليان هلتون، نظرية العرض المسرحي، ترجمة: نهاد صليحة، الجيزة، هلا للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، 2000، ص.14.
16- نديم معلا، لغة العرض المسرحي، بيروت، دار المدى للطباعة والنشر والتوزيع، 2004، ص.13.
17- صباح الأنباري، كتاب الصوامت، دمشق، دار التكوين للطباعة والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، 2012، ص.199.
18- نديم معلا، لغة العرض المسرحي، مرجع سابق، ص ص.48-49.
19- المرجع نفسه، ص.47.
20- جوليان هلتون، نظرية العرض المسرحي، مرجع سابق، ص.186.
21- إيكوساني عبد القادر، تمثلات الجسد في العرض المسرحي الجزائري-تجربة طلعت سماوي أنموذجا، بحث مقدم لنيل شهادة الماجستير، تحت إشراف: أ.د. رأس الماء عيسى، جامعة وهران1، كلية الآداب واللغات والفنون، قسم الفنون الدرامية، جوان 2014، ص.15.
22- نديم معلا، لغة العرض المسرحي، مرجع سابق، ص.65.
23- المرجع نفسه، ص.75.
24- جوليان هلتون، نظرية العرض المسرحي، مرجع سابق، ص ص. 185-186.
25- عبد الناصر حسو، مفردات العرض المسرحي-عروض مسرحية-، دمشق، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، الطبعة الأولى، 2010، ص.78.
26- المرجع نفسه، ص.81.
27- محمد حامد علي، الإضاءة المسرحية، بغداد، مطبعة الشعب، 1975، ص.9.
28- فرانسيس إدلين، جان-ماري كلينكنبرغ، فليب مانغيه، بحث في العلامة المرئية، من أجل بلاغة الصورة، ترجمة: سمر محمد سعد، بيروت، المنظمة العربية للترجمة، الطبعة الأولى، 2012، ص.95.
29- محمد حامد علي، الإضاءة المسرحية، مرجع سابق، ص.11.
30-نديم معلا، لغة العرض المسرحي، مرجع سابق، ص ص.16-17.
31- ديفيد برتش، لغة الدراما-النظرية النقدية والتطبيق، ترجمة: ربيع مفتاح، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، الطبعة الأولى، 2005، ص.36.
32- جوليان هلتون، نظرية العرض المسرحي، مرجع سابق، ص.227.
33- المرجع نفسه، ص.183.
34- بغداد أحمد بلية، سيميائيات الصورة-مقالات حول علاقة المتلقي بالمسرح والسينما والتلفزيون، وهران، منشورات دار الأديب، 2008 ، ص.87.

35- هاجر مدقن، الجمالية في المسرح، قراءة في كتاب عناصر التركيب الجمالي في العرض المسرحي، لـ:عبد المجيد شكير، مجلة العلامة(الجزائر، جامعة قاصدي مرباح ورقلة)، المجلد:1، العدد:2، 2016، ص.338.

https://www.asjp.cerist.dz/en/article/67808

6. قائمة المراجـــــع:

- أحمد (بلية بغداد)، سيميائيات الصورة-مقالات حول علاقة المتلقي بالمسرح والسينما والتلفزيون، وهران، منشورات دار الأديب، 2008 .
- الأنباري (صباح)، ارتحالات في ملكوت الصمت-مسرحيات صامتة، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، الطبعة الأولى، 2004.
- الأنباري (صباح)، كتاب الصوامت، دمشق، دار التكوين للطباعة والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، 2012.
- برتش (ديفيد)، لغة الدراما-النظرية النقدية والتطبيق، ترجمة: ربيع مفتاح، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، الطبعة الأولى، 2005.
- حسو (عبد الناصر)، مفردات العرض المسرحي-عروض مسرحية-، دمشق، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، الطبعة الأولى، 2010.
- الدهشمي (محمد بن عامر)، دليل الطلبة والعاملين في التربية الخاصة، عمان، دار الفكر، الطبعة الأولى، 2007.
- سيد (سليمان عبد الرحمن)، سيكولوجية ذوي الحاجات الخاصة- الجزء الأول: ذوو الحاجات الخاصة(المفهوم والفئات)، القاهرة، مكتبة زهراء الشرق، د ط، 1999.
- علي (محمد حامد)، الإضاءة المسرحية، بغداد، مطبعة الشعب، 1975.
- القمش (مصطفى نوري)، خليل عبد الرحمن المعايطة، سيكولوجية الأطفال ذوي الاحتياجات الخاصة: مقدمة في التربية الخاصة، عمان، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، الطبعة الأولى، 2007.
- كامل (محمد علي)، قاموس لغة الإشارة للمراهقين والبالغين(الجزء الأول)، القاهرة، دار الطلائع للنشر والتوزيع والتصدير، 2004.
- كامل (محمد علي)، قاموس لغة الإشارة للأطفال الصم(الجزء الثاني)، القاهرة، دار الطلائع للنشر والتوزيع والتصدير، 2004.

– كوافحة (تيسير)، عبد العزيز (عمر)، مقدمة في التربية الخاصة، عمان، دار المسيرة للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، 2003 .

– مجموعة مو، بحث في العلامة المرئية، من أجل بلاغة الصورة، ترجمة: سمر محمد سعد، بيروت، المنظمة العربية للترجمة، الطبعة الأولى، 2012.

– معلا (نديم)، لغة العرض المسرحي، بيروت، دار المدى للطباعة والنشر والتوزيع، 2004.

– هلتون (جوليان)، نظرية العرض المسرحي، ترجمة: نهاد صليحة، الجيزة، هلا للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، 2000.

الدوريات:

– مدقن (هاجر)، الجمالية في المسرح، قراءة في كتاب عناصر التركيب الجمالي في العرض المسرحي، ل:عبد المجيد شكير، مجلة العلامة(الجزائر، جامعة قاصدي مرباح ورقلة)، المجلد:1، العدد:2، 2016، ص ص.325–342.

https://www.asjp.cerist.dz/en/article/67808

الأطروحات الجامعية:

– إيكوساني (عبد القادر)، تمثلات الجسد في العرض المسرحي الجزائري– تجربة طلعت سماوي أنموذجا، تحت إشراف: أ.د. رأس الماء عيسى، رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، جامعة وهران1، كلية الآداب واللغات والفنون، قسم الفنون الدرامية، جوان 2014.

– بحري (قادة)، الشخصيات التراثية في مسرح ولد عبد الرحمن كاكي، تحت إشراف:أ.د. بن ذهيبة بن نكاع، رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، جامعة وهران1، كلية الآداب واللغات والفنون، قسم الفنون الدرامية، 2012/2011.