

مسرح الطفل من الحلم إلى المرأة في ضوء نظرية المرأة لدى جاك لاكان

مقاربة نفسية سيميائية

سطمبول ناصر

جامعة وهران 1

تلخيص:

إن التطرق إلى أي طرح يتعلق بعالم الطفل يتطلب بالضرورة استيعاب الإشكال الطفلي وتقصي فضاءاته المستغلقة، إذ يتعين أساسا الإمام بالطروحات المعرفية النظرية سواء منها تلك التي عاينت المنحى السيكلوجي أو التطبيقية التي اهتمت بالجانب السلوكي للطفل، لذا يصبح المسرح الطفلي قرين الصلة (المعرفية) بمثل هذه الفضاءات التحليلية وما امتاحه من قراءات للأنا البدئي، وما تشكل عنها من نتائج من خلال شبكة التجارب النفسية أو السلوكية.

ومما لا شك فيه أن انقياد الجهود الإبداعية للمسرح الطفلي إلى هذه المصدرية التجريبية يتيح لها استيعاب دلالة التواشح بين عالمي الطفل والحيوان، وبالتالي تدرك عمق التوظيف للشخصية الحيوانية في المسرح الطفلي.

اتخذت المدرسة السلوكية من أصناف الحيوانات الدنيا نماذج تجريبية لمعرفة جملة من المفاهيم حول التعلم والتذكر، وأوجه الشبه بين السلوك¹ العصابي عند الإنسان والحيوان، ومع ذلك يبدو أن الكثير من التجارب التطبيقية هي التي أدت بالباحث إيفان بافلوف **Ivan Pavlov** مؤسس المدرسة السلوكية ليرى (أن نتائج التجارب التي أجراها على الأفعال المشروطة (الانعكاسية) للحيوانات²، قد تساعد كثيرا في الكشف عنها وتفسير خبايا حياتنا الداخلية³ وهذا لا يقضي حس المبدع لمسرح الطفل ولكيان الطفل وكذلك لكونه الداخلي، الكتابة للطفل لا يمكن أن تكون محصلتها التخلص من طفولة المبدع ضمن المبدع عالم نفساني يحدس الدوافع التي تحرك الناس وسلوكهم الخفي، فيجسد فضاءات الحب والرضى وأذى الانتقام بطريقة رمزية⁴، وعليه نجد أن توالد الانفعالات مصدره طفولة

المبدع، كما أنه من الصعب عليه التخلص والتحرر من ربة الطفولة، التي تأسس ابتداءً من السياق اليومي إلى تفاصيل التتابع الفعلي مع عالم الأشياء.

إن هذه الوصلة تتمثل في **تعالق الطفل بأناه**، نظرا لكونها تمثل النواة المحورية لمدرجاتها، التي تسهم في تأسيس المكبوت الذي يشكل جوهر الرغبة والإعراب الشفوي. فالیومي هو التفصيل المؤسس للذكرى والمسهم في تشكيل معرفة الآخر.

كيف يستطيع المسرح الطفلي بشقيه (**النصي والمشهدي**) أن يستوعب شخصية الطفل؟ كيف يتمكن أيضا من إحداث التقاطع مع الطروحات النفسية التي اهتمت بنوازه وسلوكاته؟ قبل أن يتشكل كل من النص والمشهد على الرغم من أن الطفل يعرف مكونات وفضاءات مشهدية يومية تجلي هي الأخرى تيمات محاكاة الغير قصد التقمص كذلك التي تتمثل في تماهياته، فتستبق الذات الطفلية نضجها من خلال إمساكها بالشكل الكلي لجسدها الخاص بها في حالة صورة خارجية عنها⁵، فتتسامى من خلال تقمصها لفضاءات خيالية سواء تمثلت في تلك التي تتشخص في حواراتها اللعبية بين أقرانها أو تلك التي يسقطها على الجوهري من الأشياء، وهذه تمثل الحالة (**الفاتيشية**)⁶، فتستعين بها للتخلص من نوازه وكذا إحاحاتها الداخلية، ولذا نجد (أن ألعاب الأطفال، كحز الرأس وبقر البطن، تيمات عفوية تنبثق من خيالهم، ويبدو أن العدوانية لدى الطفل قوامها تلك العلاقة المتميزة بصورة جسده الخاص به أو بجسد الغير)⁷. وفي المقابل يتجسد الخيال لدى الطفل في تشخيصات أخرى يمتاحها من المشاهد والأسيقة والصور وهيئات الدمى وبخاصة ما يستهويه من السياق المعيش فيكتسب الصدارة في التماهي ومن ثم يؤدي للطفل إلى تقمص الفيض الذي تجاوزه وكذا التعلق به، ومن ثم يحدث له التعاطف وغواية الاندماج.

يذهب أرنست جونز⁸ Ernest Jones إلى أن الأطفال كثيرا ما يخلمون أثناء الليل أنهم يتمتعون بما حرموا منه أثناء النهار، ففي الحرمان تصبح الحاجة أكثر إلحاحا والرغبة أكثر إصرارا، شأنهما في ذلك كشأن التنبهات المنبعثة من الأعضاء الباطنية التي تتحول عن طريق فاعلية الإبدال، ويكون الحلم أحد القناعات التي تتواصل أو تتقاطع مع المشهد المسرحي للطفل في كثير من الجوانب

يتمثل أهمها في المشاهدة حيث يشاهد الحالم صور بصرية قد تصاحبها انفعالات وأفكار وانطباعات متأتية من حواس أخرى غير تلك التي ترد عبر البصر، لكن الغلبة على الدوام تبقى للصور⁹ فالحلم يكون في بعض الأحيان واضحاً ووضوح أحداث الحياة الواقعية... وثمة أحلام مشبعة بالمعنى... متماسكة متلاحمة والبعض منها يشتمل على فكرة واحدة أو كلمة واحدة. وثمة أحلام أخرى غنية كل الغنى بالمضمون حيث تدور أحداثها كما لو أنها روايات حقيقية، ومنها ما يتشع بمسحة من الفكاهة أو من الجمال الخارق الأخاذ بينما بعضها الآخر ملتبس، سخيّف عديم المعنى، بل غريب وشاذ. وهناك أحلام لا تحرك فينا ساكناً، وأخرى تستثير انفعالاتنا جميعاً، فيستبد بنا الألم إلى حد البكاء ويهصرنا القلق فنفيق ونصحو، وتستولي علينا الدهشة، ويغشانا الاندهال¹⁰.

مثل هذه الفضاءات نجد لها حضور متبينا داخل التشكيل المسرحي، كما أنها مماهية لتكوينه، بحيث تتعالق إلى حد الانطباق المشهدي، فالفضاء الحلمى يجلي نسقا يقترب في هيكل من النسق المسرحي من حيث ترتيبية الأشخاص وصناعة الأحداث وتعاقب الخطابات والانفعالات... ومن خلال هذا التراصف المكوّن ضمن البناء الحلمى بحيث ينحدر منه تشكل الذات الخفي، إذ إن الحلم هو بناء اللاوعي من حيث هو جملة الترميزات لإنساق الخطابي المضمّر والتجليات التي تؤسسها تمفصلات ما ورائية، ولذا فنحن حين نقارب بين ميكانيزمات الحلم والمشهد المسرحي فإننا نترجم دلالة العلائق التحتية والمتمثلة بين الحالم والمشاهد والمبدع، فهذا الأخير يسهم في خلق التكوين الحلمى النصي: (ربما يدخله على أحلام يقظته من تحويل وتنكير واختصار المواقف التي يضمناها... مسرحياته بيد أن البطل في أحلام اليقظة هو على الدوام الحالم نفسه، إما بصورة مباشرة وإما عن طريق التماهي الصريح مع شخص آخر)¹¹.

إن المشاهد المسرحية الطفلية قريبة إلى حد كبير من أحلام اليقظة (تشاهدها الطفولة إذ تغلب وتهيمن على مضمون منتجات الخيال هذه: تحفيز بالغ الشفافية، فهي مشاهد وحوادث تجد فيها أنانية الحالم وطموحه وحاجته "تلك الرغبة" إلى القوة والسلطان¹²)، وهذا نظراً لكونها تنزع إلى الثبات والشفافية والواقعية "غير موعلة في الترميز" وفي مجملها تترجم استجابات يومية، وعليه فالتقارب بين الأحلام الطفلية والمشاهد متعالق الأطراف لكون الجوهر الجامع بينهما ينطوي على إشباع رغبة

الحرمان وتلبية الشعور بالتلهف من خلال توليد الجرى النفسي للتهدج، لذلك يهدف المشهد المسرحي الطفلي إلى تحقيق حالات التداعي الشفوية التلفظية حيث تتدرج مراحلها من الصورة المرئية السمعية إلى الصورة الشفوية (الإفصاحية) ومنها إلى التفرغ.

إن الرؤية الحلمية هي دوما لدى الطفل استرجاعية، إذ يحلم على الدوام بتحقيق رغبات ولدها فيه النهار¹³ السابق، في حين يكون المشهد المسرحي حديث الطرح يتعسر عليه في بعض الأحيان روايته أو استرجاعه، فلا يحتفظ بلحمته الكلية سواء السردية منها أم الحكائية أو الحركية التمثيلية، فيكون السردية هو المحرف للحركي بوصفه هو المضمون الظاهر الممهد للتمثيلي الحركي، وعندئذ لا يحتفظ الطفل من هذا إلا بما يساير أناه، أما الخيء المبهم فيفصح عنه بالإشارة، وبالتالي فهو أقرب من الحالم الذي يفضل رسم أحلامه نظرا لحالات الكبح النفسية التي تحول دون الإسلاس في التداعي، وهذا ما يتماشى مع بعض المشاهد المسرحية الطفلية ذات التصوير الغرائبي والقريبة في التكوين من الاستشباحات الحلمية. فالمشاهد للمسرحية الطفلية من خلال عروضها الإيقاعية سواء الصوتية منها أو الحركية تسهم في أحداثها الشخصيات الحيوانية التي تتماهى مع التكوين الإنساني فتكشف عن تلك الدلالات التشخيصية والتي تضاهي الأنا البدئي عبر أبجدية الترميز، والمشهد المسرحي مكرس دوما لتوليد الفضاءات العلاماتية (تجليات الأيقونة).

فالأقنعة والإيماءات والتشخيصات هي مكونات بنوية للمشاهد زيادة على التفاصيل الأخرى التي تمثل الإسهام الذي يؤديه مشهد العرض في صناعة السياق العلاماتي وإفراز بمرجة حضور الأيقونة، ولعل هذه يتماس مع ما يصطلح عليه فرويد Feud بالرمز، ذلك أن رمزية الأحلام تجد ما يقابلها من فضاءات في الأساطير¹⁴ والفلكلور بخاصة. في الوقت الذي لا يستطيع الحالم إمداد التحليل النفسي بأية معلومات حيث تكون مصدرية التكوين الرمزي التي يستقرؤها فرويد Feud من الأنماط العليا في التراث الإنساني مرجعا أساسيا بالنسبة له، وعليه فالمواد التي تدخل في تركيب الرمزية الحلمية لها ما يناظرها في الجداريات والمسرح (الفلكلور) والرسوم والأساطير والأعراف والطقوس الاحتفالية ذات الإيماءات والصيحات الموحية والأقنعة الدالة الرامزة إلى فضاء التشكيل الوشمي إن مجمل هذه الأنماط الأولية في تاريخ الإنسان مؤسسة على الرمز، مرتكزة على تشخيص الرؤى المقنعة ولذا فهي

تتسم بالإبهام وازدواج المعاني ومن ثم فإن عمل الحلم يتقاطع مع وظيفة هذه الأنماط لكونه يعطي للأفكار نمطا تعبيريا شبيها أو يكاد يقارب الكتابة المصورة¹⁵ أو الكاليفراف المشخص لأيقونات الكتابة البدئية كالتى تجليها جداريات حضارات المايا **Maya** أو لدى الفراعنة.

يكتسب الممثل المشهد المسرحي بعامته والطفل بخاصة قابليات التلون سواء أكانت من جهة الحركات أم من جهة التحولات الحوارية أو الانقباضات والانبساطات الفيزيولوجية للملامح، فهي تشكل في مجملها طاقة للتوليد الدلالي فتجعل من الممثل أرضية وخزانة لمحمولات التكوين الرمزي والإفراز لتنوع التشخيص الحركي. وكل ما يعرضه المشهد من تفاصيل جزئية تدق أو تكبر في العرض أو لها الصدارة أو العرضية، القصصية أو الاعتبارية فهي تسهم في مجملها في حبكة المشهد وصناعته. هذه الأجزاء التأليفية للمشهد المسرحي لا يطرحها الحلم لكنه يحمل تيمات مشهدية وتركيبات خبيثة تتقاطع سيميائيا مع الكوينات البدئية للتعبير الإنساني والمسرح دوما هو أقرب التعبير إلى الأساليب التعبيرية القديمة من حيث البنية الخارجية إذ إن كلا منها يكرس عمله لحقول علاماتية أيقونية، لذي فإن "خصائص أعمال الحلم يمكن أن توصف بأنها سيمات أثرية، فهي قرينة الأساليب القديمة في التعبير واللغات والكتابات القديمة"¹⁶. وعليه فالعلاقات بين التكوين الحلمى والمسرحى لا تقوم على أفقية التقاطع السطحي إذ إن كلا من الحالم والممثل يلتقيان في الظاهر عند حدي الصورة والتلفظ، **المشهد/ الحوار**، وماهية كل واحد منهما معرفة من خلال هذه الثنائية، في حين أن الحالم يختلف أثناء الحلم عن الممثل أثناء التمثيل. فالحالم تزوج أناه بين الرائي والرؤيا، ثم يتحول عقب هذا التناوب الحلمى والمتداخل في ثنائية من التعالق إلى سارد تبعث فيه التداعيات والترابطات الحلمية، وكذا الملفوظات فاعلية النسخ وذلك بتقريب لفضاءات الحلم المتداعية ومن ثم يصبح التلفظ السردى نعتيا لأسيقة رؤيوية ولفظية هينة ومتعرجة في آن واحد، وكذلك نسيجها بنويا للتكوين السمعي البصري وللتكيب الاستعاري وهذا ما يسلكه المشهد المسرحى حيث (يصور المنظر الدرامى من خلال التداعيات العلية أو التجاور بدلا من الصورة المباشرة... وهناك أمثلة تسيطر فيها الإشارة إلى الأشياء التي يحيل إليها التكلم)¹⁷، وبذا يتحول العرض المسرحى إلى سمعى ينوب مناب المرئى، التمثيل التلفظى مكون من أبنية صيغية تدلل على المرئى، وتشير إلى فضاءاته على شكل كيانات

مشهدية خبيثة كما هو الحال عند الحالم أومتجلية كالحال عند الممثل وعليه نجد أن التمثيل اللفظي هو المضمون الظاهر للحلم، فمصدر صورته التشكيلية والعينية يكمن لدى فرويد **Freud** في عالم التعبير اللفظي¹⁸ وانطلاقاً من اسم يرد إلى الذهن تستثار في مقابله تداعيات متتالية (غير حرة) كل الحرية بل مترابطة ترابط الأفكار التي تستحضر¹⁹ بصدد عناصر الحلم.

يتضح أن الاختلاف القائم بين الممثل والحالم يكمن في الطبيعة التواصلية، الحالم يؤدي حلمه عبر مقولات شفوية تلفظية تعمل على سرد الحلم دون أن يكنى أو يرمز، حتى ولو دونها فلربما يتجاوز حجمه الحقيقي²⁰، في حين نجد الممثل يؤدي الخطاب المسرحي عبر متواليات مشهدية فتقوم اللغة بوظيفة تصويرية لتقوم مقام المرآوي في العرض، ذلك (أن لغة الممثل تصبح أيقونة بمجرد أن ينطق به أي ما يتلفظ به الممثل فيصبح تصويراً لشيء أنه مساو له، يصبح خطاباً)²¹.

اللغة والتصوير متلازمان عبر سيرورة التمثيل، وعليه تصبح مادة المسرح تطرح فكرة التجاوز الإبلاغي لدى الممثل (الخطاب والصورة) دفعة واحدة، وهذا عكس المادة الحلمية عند الحالة لأن لغته هي أيقونة تعمل على استعادة الصورة وتحويلها في اللغة، وترتيب تشكيلات اللاوعي في الظاهر، وتنسيق المرجعي الحلم المماهي لذاته في الخطاب التوصيلي. فالحلم هو بلاغة اللاوعي التي يسعى الحالم إلى توصيلها، ولكنها تظل دوماً (فوق اللساني) وهنا يكاد التقارب يحصل بينه وبين الممثل فيما يصطلح عليه بالذاكرة الانفعالية، فالممثل (يجاهد في إثراء تفسيراته للشخصية التي يلعبها عن طريق اكتشاف حقيقتها الداخلية ومحاولة الإحساس الصادق بالشعور الذي تمارسه تلك الشخصية... فيتقمص الدور ويترجم أحاسيسه إلى أفعال)²². وكذلك الأمر بالنسبة للحالم إذ يعمل على إنتاج مدلول الأنا وبلوغ مداه الخفي لتجلية طبقاته الخفية ومعالمة المستغلقة في مستوى الوعي والكلام.

ولذا نجد الحالم ينقل الآخر المماهي لذاته في اللغة، في حين أن الممثل ينقل الآخر (النصي) المماهي لذاته في التمثيل، والخصية الحيوانية في مسرح الطفل هي الوجه الخيالي والسحري للإنسان، وعليه فهي صورة الآخر التي تبين أنه، فتأسس وتتشكل ضمن التقابل المشهدي الذي يفضي إلى

هوامات سحرية كالتى يطرحها جاك لاكان Jacques Lacan لدى الطفل وهو أمام المرأة حين يمسك بنظرة الآخر، وبالتالي الشخصية الإنسانية والأخرى الحيوانية هما أقرب إلى الحضور المرآوي، حيث أن أغلب المشاهد هي **محمولات لنظام الأنا البدئي** على الرغم من كونها تنحرف عن الحرفية الانعكاسية للكيان المرآوي، إلا أنها تدلل ضمن الشخص على **الكلية الرمزية** المميزة لتشكيل الأنا **الطفلي**، فالرمزي أو السحري يثقفان الهوام الطفلي ويجليان قيمة الانزياح عن هوام الجسد المجزأ أو المتكامل التي تطرحها **مرحلة المرأة** ومن هنا يمكن القول أن مرجعية لاكان Lacan حول دلالات الرمز استقاه مما رسخه ليفي سترانس Lévi Strauss عبر ميلاد الرمز في الثقافات البدائية .

يبدو أن **مسرحة الجسد** تؤدي بالطفل لكي يستجيب من خلال جسده ومن ثم التقابل بين الجسد الطفلي والجسد المسرحي يخرق ويتجاوز فحوى الطرح اللكاني، ذلك ان الطفل يدرك جليا أن الجسد ليس مرآة، والتكوينات الجسدية لا تمت بصلة إلى جسده، ولذا فالعلاقة التقابلية هذه لا تصل إلى حد التوازي والتكافؤ مع فكرة التماهي البدئي لمرحلة المرأة، ولكن هناك ما يؤكد بها علاقة محددة حيث إن المشهد المسرحي الطفلي يجلي تيمات الأحقاد والأدنى منها ومظاهر العداء بطريقة رمزية سحرية ثم يحاكيها الجسد الطفلي فيما بعد بإيماءات عدوانية دون أن تؤدي إلى العنوية الخيالية بقدر ما تدلل على **البنية الهوامية للتجزئ الجسدي** من خلال مرحلة المرأة فالتشكيلات المشهدية للجسد في المسرح الطفلي هي أنظمة لدوال يتماهى بها الطفل كأن يتماهى بصورة الأب، الملك، القائد، الأسد... فهذه تشكل **متواليات عظامية** يتمثلها ليتجاوز بها خوره وضعفه وهوانه طلبا للتعالي²³ بالذات ومن هنا تصبح هذه التماهيات مشكلة ضمن اللاوعي، إذ تترجمه الذات في شكل تمثلات خارجية فيندمج الواقعي في الرمزي ومن هنا يستبق الطفل أنه البدئية إلى فضاءات التهويمات السحرية قصد الحلول في العظام. وهنا يشكل المشهد المسرحي الرؤية المقنعة للمرأة حيث تشكل الأنا **الطفلي** حضورها تشكلا حلميا سحريا قبليا.

الهوامش

- 1- سارنوف، بالاشتراك، التعليم، تر - محمد عماد الدين إسماعيل، دار الشروق، ط1، 1981، ص: 65
- 2- رشاد رشدي، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، دار العودة، بيروت، ط2، 1975
- 3- برنار دي فوتو، عالم القصة، ترجمة محمد مصطفى هدار، مؤسسة فرانكلين، القاهرة، نيويورك، 1969، ص: 34

- 4- المرجع نفسه، ص: 39
- 5- بيت الحكمة، مجلة مغربية للترجمة والعلوم الإنسانية، العدد 07، السنة الثانية، نوفمبر 88، ص: 43
- 6- الفاتيش، هو الشيء الذي تنسب إليه قوة سحرية وقد استخدمه **فرويد Freud** بمعنى الرمز أو القرين الرمزي، فيصبح معبرا عن ما هو مرغوب فيه، ينظر **فرويد سيغموند**، معالم التحليل النفسي، تر: محمد عثمانى نجاتي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ص: 132
- 7- بيت الحكمة العدد السابق، ص: 43
- 8- أرنست جونز، معنى التحليل النفسي، ترجمة سميرة عبده، مكتبة الحياة بيروت، 1980، ص: 51، 52، 57.
- 9- فرويد سيغموند، نظرية الأحلام، ترجمة جورج طرايشي، دار الطليعة، بيروت، ط2، 1981، ص: 21-22.
- 10- المرجع نفسه، ص: 15-16
- 11- المرجع نفسه، ص: 25
- 12- المرجع نفسه، ص: 25
- 13- فرويد، خمسة دروس في التحليل النفسي، ترجمة: جورج طرايشي، بيروت، ط2، 1981، ص: 21-22
- 14- فرويد، نظرية الأحلام، ص: 102.
- 15- المرجع نفسه، ص: 191.
- 16- المرجع نفسه، ص: 130
- 17- سيزا قاسم بالاشتراك، مدقل إلى السيميوطيقا، منشورات عيون، الدار البيضاء المغرب، ج2، ص: 54-55
- 18- فرويد، نظرية الأحلام، ص: 54-55
- 19- المرجع نفسه، ص: 27
- 20- المرجع نفسه، ص: 50
- 21- سيزا قاسم، المرجع السابق، ج2، ص: 91
- 22- ابراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار المعارف، القاهرة، ص: 272
- 23- بيت الحكمة (مجلة) العدد السابق، ص: 47.