تشكلات الصورة المرئية في الدراما اليمنية

مسلسل غربة البن ـ نموذجا

إعـــــداد

د.عبدالقوي علي صالح العفيري

أستاذ الأدب الحديث ونقده المساعد ـ قسم اللغة العربية وآدابها، كلية العلوم الإنسانية
جامعة الملك خالد (المملكة العربية السعودية)
قسم اللغة العربية ـ كلية الآداب ـ جامعة ذمار (الجمهورية اليمنية).

تـاريخ الاستلام : ١٥/ ٦/٢٠٢٠م

تـاريخ القبول : ٢٧ /٧ /٢٠٢٠م

ملخص:

تُعد الصورة (المرئية) الركيزة الأساس للمسلسلات الدرامية التلفزيونية، فلا يمكن أن تتجلى الرؤى والتصورات التي يحملها النص بمعزل عنها (الصورة) كونها محملة بمعان وأنساق دلالية علاماتية تدعم فكرة النص وطروحاته، وهو ما أدركه المشتغلون بالتأليف والإخراج الدرامي من خلال الحرص على توظيف التقنيات المصاحبة للصورة بما يعزز القضايا والأبعاد التي يحملها النص.

إذ يقف هذا البحث عند الصورة في المسلسل اليمني (غربة البن) من خلال رصد تشكلاتها الماثلة في سياق العرض، بما في ذلك الوقوف على تقنياتها وجماليتها، وصولا إلى النتائج التي خلص إليها، وهذا ما استدعى الاستعانة بمعطيات الدراسات السيميائية لاستنطاق تجليات الصورة المرئية .

الكلمات المفتاحية:

المسلسل، غربة البن، الصورة، الشخصية، العرض.

Visual Image Formations in Yemeni Drama
Popular series “Ghorbat AlBon” as a model

ABSTRACT:

The (visual) image is the main pillar of TV drama series, so the visions and perceptions that the scenario holds in isolation (the image) cannot be evident as it is loaded with meanings and semantic indicative formats that support the idea of the text and its narratives, which was realized by those concerned with dram authorship and direction by making sure to employ the techniques associated with the image to enhance the issues and dimensions that the scenario holds.

As the current research investigates the image in the Yemeni popular series (Ghorbat AlBon) by observing its similar formations in the context of the show, including examining its techniques and aesthetics, and up to the findings concluded, and this is what necessitated the use of the data of semiotic studies to explore the manifestations of the visual image.

Keywords:

The series, Ghorbat AlBon, image, Abdel Wakeel, Nouriya, the hero of the scenario

المقدمة:

من يتأمل الدراما اليمنية في بعض مراحلها المختلفة، يلحظ أنها كانت تتجه نحو تصوير الواقع دون التركيز على أبعاد الصورة بما تبثه من رموز ودلالات، فكانت أغلب المسلسلات في صورها المعروضة شبيهة بتصوير البرامج العادية، وكأن حوار الممثل وحركته هو الهدف الأساس في الصورة.

وفي المراحل المتأخرة من الإنتاج الدرامي لم تخل بعض المسلسلات من تقنيات فنية وجمالية للصورة حيث أضحت لها رموز وإيحاءات دالة على فهم المعنى، كمسلسل (همي همك، الدلال، الجمرة، بعد الغياب، مع ورور، سد الغريب..إلخ) وقد يطول بنا المقام لو استعرضنا طبيعة الصورة لتلك المسلسلات، كفانا التلبث عندمسلسل (غربة البن) [1] كونه يمثل ميدان الدراسة، وذلك لما يتسم به من خصوصية في بناء الصورة إذ تنطوي على دلالات عميقة، تلامس عددا من القضايا.

ضمن هذا الإطار تأتي مشكلة البحث المتمثلة بعدد من التساؤلات منها:

ما طبيعة الصورة في مسلسل غربة البن ؟ هل هناك تكامل بين النص كجملة حوارية منطوقة والصورة المتجلية على الشاشة، أم أن هناك سلطة وغلبة لأحدهما على الآخر؟ هل الصورة المتجلية جاءت تابعة لمكونات النص الدرامي كأن تكون وسيلة لتقريب المعنى، أم أنها جاءت وفق تكنيك يفوق النص الدرامي من حيث بث الرموز والدلالات التي غفل عنها النص ؟ هل استطاعت الصورة أن تفصح عما أضمره النص قصدا، أم أنها أغرقت النص بالضبابية.. ؟ تلك التساؤلات وسواها هو ما ستحاول الدراسة الإجابة عليها من خلال دراسة تلك الظاهرة.

وتكمن أهمية البحث، كونه يتلبث عند ظاهرة معينة . فالصورة تمثل نصا موازيا للنص المكتوب، فمن خلالها تتجلى الأحداث وتتحدد لغة الحوار وتصبح عناصر العرض الأخرى من مكان وزمان وحركة..، علامات وإشارات دالة على معان متعددة، مما يجعلها جديرة بالتحليل والمناقشة، فضلا عن حاجة المكتبة الدرامية لمثل تلك الدراسات.

ويسعي البحث إلى عدد من الأهداف منها:

الكشف عن طبيعة الصورة في مسلسل غربة البن، والوقوف عند تشكلاتها وخصائصها وتقنياتها الجمالية وفق مكوناتها المرئية (كلمة، لون، مؤثرات أخرى..الخ).

أما عن الدراسات السابقة التي تناولت الصورة في الدراما اليمنية بوجه عام بما فيهامسلسل (غربة البن)، ففي حدود علم الباحث أن هذه الظاهرة لم تدرس، فما كتب عن هذا المسلسل مجرد انطباعات عامة وفق ثنائية المدح أو القدح وهي محدودة نشرت في بعض الصحف أو شبكات التواصل الاجتماعي، فلم يجد دراسة مستقلة تعنى بالظاهرة المدروسة وفق رؤية منهجية، وهو ما يعزز من أهمية هذه الدراسة.

ولدراسة تلك الظاهرة (الصورة) اقتضت الدراسة أن تتكون من ثلاثة مباحث هي:

(تشكلات الصورة، تقنياتها، جمالياتها) كما اشتملت (الدراسة) على مقدمة، وتمهيد للموضوع، وصولا إلى الخاتمة والنتائج.

وعن الإطار المنهجي.. فستتخذ الدراسة من معطيات الدراسات السيميائية بما أنتجته من أدوات وآليات للكشف عن الدلالات الإيحائية للصورة طريقا لها، مع الإفادة من النظريات والرؤى التي قيلت في الدراما والمسرح.

التمهـيـد:

يعد مفهوم الصورة من المفاهيم التي لا تقف عند حد معرفي معين، وذلك لسعة تداول هذا المصطلح في علوم متعددة، فضلا عن اختلاف المذاهب والحركات والمناهج النقدية التي اشتغلت عليه[٢].

ففي لسان العرب، ورد مفهوم الصورة بمعنى الشكل أو النوع أو الصفة..[٣] وعند الجوهري الصورة بكسر الصاد الهيئة التي يتجلى بها الشيء.. وتصورت الشيء توهمت صورته فتصور لي، والتصاوير التماثيل، قال ابن الأثير : الصورة في كلام العرب على ظاهرها وعلى معنى حقيقة الشيء وهيئته وعلى معنى صفته، والصورة شبيه أو مماثل تنعكس فيه ملامح الأصيل أو أبرز ما في هذه الملامح [٤] وذهب المفسرون أن الصورة هي الشكل يقول ابن كثير في تفسير قوله تعالى " وصوركم فأحسن صوركم "[٥] أي أحسن أشكالكم.[٦].

ومن المدلول اللغوي لهذه الكلمة (صورة) تجلى المعنى الاصطلاحي، حيث جاء أقرب تعريف لها (الصورة) بأنها "تمثيل وقياس لما نعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا فما رأينا البينونة بين أحد الأجناس تكون من جهة الصورة، فكان بين إنسان من إنسان وفرس من فرس بخصوصية تكون في صورة هذا لاتكون في صورة ذاك..[٧] وعند المحدثين " هي اللقطة التي تسجل وضعا معينا لشيء سواء كان حيا أم ظواهر طبيعية وهذا ما يصنعه الفنان بآلة التصوير[٨] وفي علم البصريات بأنها "تشابه أو تطابق للجسم[٩] "فالصورة :هي الهيئة التي يكون عليها الشيء أو شكله، على أن هيئة الشيء أو شكله تتم معرفته عن طريق حاسة البصر كالصورة التي نراها على شاشة العرض[١٠] فهي تعني الشكل المرئي في الصورة المسرحية أو السينمائية كعرض موقف أو فكرة عن طريق تعبير حسي كأن تكون شخصيات أو مشاهد أو مناظر أو لوحات زيتية أو ما يعرف بالأوبيرا [١١] ومنه تكون علاقة الصورة بالواقع علاقة محاكاة مباشرة، أو علاقة انعكاس جدلي[١٢].

مما ذُكر يمكن القول: أن الصورة المرئية تعد أحد أسرار الدراما باعتبار أن النص الدرامي كتب ليقرأ كصورة مرئية، كتلك الصورة المشهدية المرئية التي يتخيلها المشاهد والراصد ذهنا وحسا وشعورا من خلال العناصر المحسوسة..حركة، ألوان، خطوط..إلخ [١٣] فحين قيل أن المخرج هو الشخص اللامرئي الذي يخطف النص من المؤلف[١٤] فإن ذلك يعود إلى حضور الصورة ومؤثراتها على المتلقي أثناء العرض، فالمتلقي قد يستحضر الممثل بفعل الصورة ويغيب عن ذهنه المؤلف و المخرج، كما هو شأن متذوق الأغنية الملحنة بآلاتها الموسيقية حين يستحضر المطرب أكثر من استحضاره للشاعر..[١٥] وهذا يعكس وظيفة الصورة وتقنياتها في مسار العرض، فالألوان والملابس والديكور وسواها من الأشياء التي ينتقيها المخرج يطلق عليها (اللغة المرئية) لما تمتلكه من إمكانات في تقريب المعنى والدلالة عليه، لأنها تستطيع أن تدل المتلقي على رؤى وأفكار عجزت عنها مكونات النص اللفظية أو أنها قد تتعاضد مع المتن اللفظي وفق ما يعرف بالموازنة بينهما في إيصال الفكرة، مما يحقق ما يسمى بالتكامل الضمني[١٦] يقول نعيم اليافي (إن لغة الفن لغة انفعالية والانفعال لا يتوسل بالكلمة فحسب، وإنما بوحدة تركيبية معقدة حيوية لا تقبل الاختصار يطلق عليها اسم الصورة" [١٧]

وبالرغم من أن مكونات الصورة في الدراما متسعة في مكوناتها وإيحاءاتها سواء كانت كلمة، صوت، حركة، لون..الخ [١٨] فإنها في دراستنا ستكون محكومة برصد تشكلاتها وفق مضامينها المتجلية في شخصية الممثل والدور المنوط به، فضلا عن التقنيات والجماليات المصاحبة لها(للصورة).

ومن هذا المنطلق ارتأت الدراسة أن يكون المسلسل اليمني (غربة البن) بجزأيه الأول والثاني مادة هذه الدراسة رغبة في إيضاح تفاصيل الصورة المرئية التي نهض عليها.

المبحث الأول: تشكلات الصورة.

تظل قضايا المجتمع معينا لا ينضب لتشكلات الصورة المرئية، إذ تتلون بألوانها وتُعرض وفق مؤثراتها، ولأن الدراما في طبيعتها تنقل تفاصيل الواقع المعاش، فإنه قد يُرى في مظاهر الصورة آمال وأحزان متنوعة تعكس طبيعة الحياة.

ولم تخل المسلسلات الدرامية اليمنية، من ملامسة تشوهات الواقع التي صنعها المجتمع نفسه واكتوى بنار صناعته، فثمة مرارات تعصف به، دون أن يسأل أو يفكر في مسبباتها[١٩]

ولعل مسلسل (غربة البن) من أهم المسلسلات اليمنية التي وظفت الصورة بأسلوب درامي يفصح عن تلك التشوهات وفق صور متعدد الأبعاد يمكننا أن نرصد الآتي :

١ـ صورة العنف

يقصد بصورة العنف، المَشَاهد الدرامية التي صورت أحداثا فاجعة، وهو ما تجلى في فاتحة الحلقة الأولى من المسلسل في جزئه الأول، فمنذ الوهلة الأولى لطقوس الصورة بدءا بحركة الإيقاع والدخان الكثيف الذي غطى المكان فضلا عن الإشارة الزمنية (الليل) تجلت إيحاءات الرعب التي مهدت للحدث المأساوي (حدث القتل).

هذا التصدير الفاجع للمسلسل أوما يُعرف بالحدث المدمر. حسب تعبير أرسطو.[٢٠] جاء ليجسد الصورة في الواقع كما هي بدون رتوش باعتبار " أن عالم اليوم يوغل سريعا في عنف شامل يغمر مجموع مرافق الحياة وعلائقها" [٢١] فكانت (صورة القتل) بلغتها المرئية المتمثلة بأداة القتل (الخنجر) والحركة المتسللة القائمة على المفاجئة في تنفيذ الجريمة، تمثل مضمون الرسالة التي يحملها المسلسل.

اللافت أن صورة العنف التي مثلت نقطة البدء، لم تُرحل إلى منتصف العرض وكأن الصورة في ذاتها جاءت لتكمل صورا وقعت خارج فضاء المسلسل، مما يوحي باستمرار تلك القضية المؤرقة (تبعات حدث القتل)، كما أن لمسات إخراج الصورة الماثلة في (صورة العم قائد وطقوس تحضير القهوة اليمنية..) جسدت معاني العنف عبر أكثر من علامة، فكثافة الدخان المتصاعدة التي طالعتنا تمثل ثيمة فنية، إذ لم تعد في وضعها الطبيعي كلازمة للاشتعال فحسب، بل ظهرت كخلفية لصورة القتيل (العم قائد) وهو إيحاء لدرامية العنف بصورته التي لا تنتهي، فما أن تأتي الحلقة الثانية من المسلسل إلا ونجد صورة العنف أكثر ضراوة، إذ نجد حدثا فاجعا مفعما بالظلم (فهزاع يتعرض لمحاولة القتل بجريرة هروب أخيه خليل من السجن) وتُنتزع فرحة العرس لتتحول إلى مأتم، ولم تغب عن فكرة المسلسل التفاصيل الدقيقة التي تصور جانبا مما ارتسم في ذاكرة المجتمع حين يستحيل البريء إلى مجرم مما يشي بحالة الجهل المستشرية، وإن كانت إرهاصات البراءة قد تجلت في الحلقة الخامسة حين تأتي على لسان مسعود باللهجة المحلية (مليه خليل ما يقتلش).

فالصورة في هذا السياق تناقش قضية حساسة، تفصح عن مصادرة واقعية لمضامين العبارة (المتهم بريء حتى تثبت إدانته) إذ يأتي هروب خليل من السجن فضلا عن سجنه بدون دليل على إدانته لإبراز فجوة قانونية يتجلى قبحها حين يَتَقنَّع المجرم بقناع الضحية كما في ظاهر الصورة (قاسم ومرشدفي بحثهم عن الجاني وهما

من خططا لقتل والدهم..) كما أن تركيز الإضاءة على العلامات الجسدية للقاتل المجهول الذي طالعتنا به الصورة (الرنجلة) تعد علامة راهصة دراميا بما ستنتهي إليه أحداث الصورة .

الملاحظ أن صورة العنف المشار إليها، لم تلق تفاعلا كبيرا في مجريات الأحداث الماثلة في الصورة الدرامية، فقد تُركت الشخصيات التي لها علاقة بذلك الحدث (قتل العم قايد) تتجرع المرارة بصمت طيلة المسلسل وهو إيحاء بحالة التمزق المستشرية في المحيط الاجتماعي بفعل ظروف متعددة، كما نلمح في هذا السياق أن المخرج استغل الفلتات الواردة على لسان قاسم وأخيه مرشد ومنها قول مرشد : (الحي أفضل من الميت)، فضلا عن أداة السلاح (الكلاشنكوف) الماثلة في الصورة مما أسهم بخلق حالة من التوجس باتجاه البحث عن الحقيقية.

كما ترسم الشنطة – وفق لغة المسلسل (الحقيبة) في الجزء الثاني للمسلسل – الصورة الدامية ذاتها (الحدث الفاجع) باعتبارها أداة دالة على التواصل والتبليغ[٢٢] إذ ينتهي المسلسل بنهاية مأساوية طالت المجتمع برمته، مما يربط أول الصورة في المسلسل في جزئه الأول بآخرها في الجزء الثاني، فقد عرضت الصورة من خلال احتدام المعركة التي انتهت بتلك المأساة، ما يقبع في أعماق كل طرف في الصراع وكانت أداة ذلك الكشف (الحقيبة) فحافظ تدفعه أحداث سابقة بأحقيته بها، وفي المقابل نجد(مكرد) وجماعته تحركهم النزعة المناطقية كونها (الحقيبة) ملكا لأهل قرية المشقار، بدلالة دعوته للدفاع عن الأرض والعرض..، والعاقل تحركه الخسارة في سبيل الوصول إليها، تلك الأمور مثلت إيحاءات واخزة تعكس ممارسات واقعية مفعمة بالصراع اجتماعيا وسياسيا.

٢ـ صورة الحزن

لاشك أن الأحداث الفاجعة المتجلية في الصورة الدرامية، ستترك أثرا في الشخصية المفجوعة بتلك الأحداث، فضلا عن أساليب المكر التي تُمارس ضدها، فهناك صورة باكية لا زمت شخصية (نورية) منذ البدء إلى الخاتمة، فبالرغم من مرور الشخصية (نورية) بمحطات مفعمة بالأفراح كطقوس العرس (زواجها من مسعود) ومرورا بارتزاقها المولود (نشوان)..الخ، والتي تتطلب تلاشي صورة الحزن، إلا أن حالة الحزن هي الطاغية على الدور المنوط بنورية، فالصورة الدرامية لم تأت في سياق الدلالة المطابقة لتلك الأجواء، لأن عمق الصورة ينبض بالحزن القائم على التوجس والخوف من القادم، وتتسع صورة الحزن من خلال توظيف بعض الثيمات في الصورة الدرامية، إذ يطالعنا المسلسل بسلسلة من صور الحزن منها غياب الأب المتوفى، زد على ذلك العقبات التي تعترض تحركات نورية في سعيها للبحث عن مسعود، فثمة توظيف دقيق لمواقف بعض الشخصيات داخل المسلسل مما خلق مكابدات متعددة.

إن شخصية نورية تجلت في دائرة متاشبكة من الآلام والمعاناة، فالحزن يحاصرها من كل اتجاه، فهي لم تتلفع بأنين فراق مسعود فحسب، فابنها نشوان الذي يعد رمزا للأمل يتعرض لمحاولة اختطاف، وقبل ذلك يرسم حافظ خيوطا لمؤامرة دنيئة تهدف لإجهاض جنينها، وفي سياق آخر تحاصرها دوامة من التوجسات المقلقة، فضلا عن حالة الفقر والبؤس التي ظلت تلاحقها بفعل تلك الدسائس والمؤامرات، ولم يغفل المؤلف الوظيفة الاجتماعية للعاقل كأحد الخيارات التي تتجه إليها نورية للبحث عن مسعود، غير أنها تتعطل، فالعاقل تحركه هواجس التعدد، ومرزوق تحركه هواجس الطمع، وحافظ يسعى لتصفية حساباته تجاهها كونها رفضت الزواج منه....إلا أن شخصية نورية لم تلين أو تنكسر فدخولها المنزل وطرقها للباب بقوة في وجه العاقل، يجعل المتلقي يستحضر شخصية نورا في مسرحية بيت الدمية(٢٣) ويتصاعد الحزن بصورة أكثر تعقيدا حين تطالعنا ثنائية ضدية تجمع بين الخيال والواقع، فالصورة

المتخيلة المستوحاة من الحلقة الحادية عشرة في الجزء الأول سيما المشهد الذي صور (عودة مسعود وحواره مع نورية واحتساء القهوة في جو مفعم بالحب...الخ) تصطدم في مشهد آخر بصورة ضدية، فحافظ ومرزوق يحاولان إقناعها بموت (مسعود) مما أسهم بتكريس معالم الحزن وزاد من حدته، وتتدفق صورة متشابكة من الحزن المتصاعد وتتسع دائرته كما في الحلقة السادسة والعشرين، فنشوان يساق إلى السجن، وفي الحلقة الثامنة والعشرين تُصدم بالقرائن الدالة على قتل مسعود، لتفاجأ في نهاية المسلسل من الجزء الأول أن مسعود لم يُقتل، ولكنه عاد وقد فقد الذاكرة وأصيب بالشلل...الخ.

المتأمل للدور الذي أسند لحافظ، يلحظ أن جزءا كبيرا منه وجِه للانتقام من نورية، فكانت الصورة الدرامية تجسد تلك الأفعال وفق مسارات متنوعة كما حدث لنشوان.

وتتابع صور الحزن وفق رؤى وأحداث مختلفة، فعبد الوكيل يتسلل إلى أعماقه الحزن بصورة مختلفة، فهو يعاني حالة التمزق الداخلي، فبالرغم من حالة الثراء التي طالعنا بها في أكثر من مشهد، إلا أنه تحول إلى أنين داخلي يقض مضجعه في نومه وصحوه، فقد جاءت الصورة في سياقها النفسي للبوح بالفطرة النقية، فتفريطه بالأمانة ـ كما صوره المسلسل ـ ليس بدافع المكر أو التآمر وإنما بضغط الواقع والضائقة المالية.

وتظهر بعض المشاهد الأخرى صورا للحزن، إذ نجد ابنة حافظ (نعمة) تُساق إلى العاقل بصورة الطفلة البريئة المكلومة، وهو ما جسدته التقاليد العرفية في مراسم الأعراس (حين يدخل العريس للكشف عن وجه العروسة).

الملاحظ أن هناك وعيا في تقمص بعض التقاليد لشحنها بعواطف انفعالية وهو ما أغنى عن تفاصيل كثيرة، إذ تأتي الدمعة التي تسقط في ذلك التوقيت الذي طالعتنا به الصورة للإيحاء بظلم مريع فكانت الدمعة علامة تعبير واضحة عبرت عما تريد قوله الشخصية بصمت[٢٤] فهي تعكس حزنا طاغيا اجتاح كينونتها من الداخل.

وفي الجزء الثاني من المسلسل، شكلت صورة الحزن حضورا بارزا طيلة مشاهد العرض، فعبد الوكيل تحاصره الهموم من زوايا متعددة بدءا بزوجته (جواهر) التي تبوح بأسراره بما في ذلك ممارسات ابنه (صابر)..ومرورا (بمكرد) الذي يحاول الإضرار به، وانتهاء بما آلت إليه الأمور ليصل الحال به إلى إصابة ابنته بالسرطان وسرقة خزنته، ليساق إلى السجن بدافع تسديد الأموال التي سُرقت، تلك الصورة المثقلة بطابع الحزن لم تكن بفعل الأحداث المتجلية في حلقات الجزء الثاني فحسب فثمة توظيف لثيمات درامية تعود جذورها الدرامية إلى أحداث الجزء الأول من المسلسل.

اللافت أن صورة الحزن في الجزء الثاني في تجلياتها المرئية، خرجت عن الإطار الدرامي المعهود أي أنها لم تقتصر على المبررات الدرامية الواردة في خطة المسلسل، بل كأنها تمثل حالة انعكاس طبيعي يترجم حالات النفس في الواقع وفق ما يعرف في ميدان الإنتاج الأدبي بالمعادل الموضوعي، إلا أن ذلك قد يفسر بظروف خارجية أثرت على أداء الممثل، وهو ما أفقد الصورة حرارة الدراما مقارنة بالجزء الأول.

٣ـ صورة الظلم (المرأة المظلومة)

المتأمل لصورة الظلم يجد أن ظلم المرأة شكل ظاهرة بارزة في المسلسل، فقد أخذت صورة المرأة مسارين، الأول اتجه نحو تجسيد قضية جوهرية تتمثل بحرمان المرأة من حقها في الميراث، والثاني مصادرة إرادتها واضطهادها.

ففي موضوع الميراث طالعنا المسلسل بصورة متباينة تصل إلى حد التضاد في ظاهرها إذ تجلت صورة المرأة التي استأثرت بميراث واسع وتتمثل بشخصية (أمرية) مقابل الصورة الثانية التي حُرمت من ميراثها وتمثلها شخصية (نورية) إذ يتحول ميراث الأولى (أمرية) إلى مأساة كونه كان أحد الأسباب التي أنهت حياة والدها (قايد) وزوجها (هزاع) فيما تحول ميراث نورية الذي حرمت منه إلى أداة بيد حافظ لكسر إرداتها كونها اختارت شريك حياتها كما في الصورة المستحضرة في (الحلقة السادسة) حين يبوح

مسعود بقصة الاستدانة من حافظ، هذا التباين المتجلي في ظاهر الصورة يشكل في عمقه مأساة اجتماعية يقبع تحت سياطها عالم الأنثى برمته، فإذا كانت شخصية نورية قد بدت في الصورة المعروضة قوية معاندة استطاعت أن تؤثر في مجرى الأحداث المصورة، فإنها في الواقع تمثل المرأة المسحوقة، أي أنها لا تختلف عن طبقتها النوعية كأنثى، ولم تكن بملامحها في مشاهد المسلسل المرأة الجديدة العصرية كأن تحس بقضيتها الجوهرية وتلجأ إلى أروقة المحاكم والتمرد على الواقع، بل تجلت بملامح المرأة الصابرة، وتستثمر الصورة تقنيات رمزية حين تفاجأ (أمرية) أن لديها أموالا تدار عبر شركة في الخارج كما جاءت به خاتمة المسلسل.

اللافت في تلك الصورة أنها وإن أظهرت حقا لم يضع (حين تحصل أمرية على ميراثها) فثمة إيحاء خفي يبوح بأن القَدَر هو من ساق ميراثها بمعزل عن المجتمع وقناعاته، زد على ذلك حالة الضعف التي تضمخت بها كما تثيره الصورة العرفية الشائعة في مجتمع الصورة، إذ تمثل صورة المشهد القائم على مواجهة الخصم عرفيا، علامة قصدية دالة على غياب الدور الافتراضي الذي يجب أن يكون عليه (القضاء) تجاه حقوق المرأة.

المتأمل لموضوع المرأة، يجد أن الصورة جسدت معاناة لا تنتهي، فانصدام شخصية نورية بتسلط العم (مرزوق) وابن عمها (حافظ) وما لحقها من مآس، لا يختلف عن معاناة شخصية (أمرية) وسعي إخوانها من حرمانها لميراثها، فكلاهما يمثلان صورة المرأة المظلومة.

وتأتي الصورة الصامتة التي جمعت نعمة بوالدها (حافظ) في مشهد زفافها للعاقل، وحركة الأيدي المتشابكة متخمة بالأنين مما شكل إيحاء بمسخ القيم وكأنها جاءت بدور توثيقي لمآسي الظلم والحرمان، وهو ما جسدته النهاية المأساوية لنعمة.

وبالرغم من أن خارطة الصورة قد أجلت معاناة ممتدة تجاه شخصية المرأة فكانت نموذجا في قيم الصبر والوفاء، فإن هناك صورة أخرى لامست طبيعة المرأة

(كأنثى) فنورية في خاتمة المسلسل في جزئه الثاني(الحلقة السابعة والعشرون) لم تعد كما كانت في السابق، بل نجدها في مواجهة مباشرة مع مسعود مما جعلها تجسد التفكير النمطي للمرأة بشكل عام، إذ تأتي الصورة التي رصدت حركة اليد وبعثرة حلقات العِقْد للإيحاء بحالة تحول مرتقبة تتضاد مع الصورة الدرامية التي طالعنا بها مسعود وهو يتماثل للشفاء، وهي تقنية أعطت للمسلسل طاقة درامية تدفع الصورة باتجاه التعقيد مما جعل الخاتمة تكتظ بعدد من التساؤلات التي ظلت إجاباتها مفتوحة دراميا.

٤ـ صورة الإذلال

لم يخل المسلسل من صورة الامتهان والذل، خصوصا في المشاهد التي وظفت الشخصية الهامشية (عتيق) فثمة ثنائية ضدية الأولى جمعت بين المكر والظلم كما تمثله شخصية (حافظ) والثانية تتسم بالبساطة وعدم الاكتراث بما يقوم به الآخر، فكان من الطبيعي أن تتجلى صورة الإذلال، فعتيق كشخصية رامزة للحقيقة، لم تتجرع مرارة المهنة بصورتها النمطية (خذ يا عتيق، روح يا عتيق) فحسب، بل أن حركة العنف التي طالته هي الطاغية على الصورة حتى أضحت من الأمور المألوفة التي اعتادت عليها الشخصية (عتيق).

لقد مثلت صورة المكان (الحدادة) بلوازمها المتمثلة بالحديد والنار، أيقونة الإذلال بكل معانيه أي أن الصورة الإخراجية لجأت إلى تصوير المشهد الذي يجمع بين حافظ وعتيق فيما يعرف بقاموس المهن (المحدادة) وهو ما حقق نوعا من الإسقاط الاجتماعي والسياسي على واقع الإنسان اليمني، ولم يغب عن لغة الصورة الإيحاءات الدالة على سعي الشخصية (عتيق) للعبور من دوامة الإذلال بدلالة التودد ومحاولة البحث عن إرضاء الشخصية المتسلطة (حافظ) إلا أن تلك المحاولات تصطدم بديمومة الإذلال، إذ تأتي حركة اليد وما تحمل من إيحاءات العنف، لتعطل حلقة التواصل، وهو ما يؤكد ما ذهب إليه "إسلن" الدراما حركة تمثل سلوكا إنسانيا، والجانب الحاسم هو

التركيز على الحركة[٢٥] وكأن الصورة من خلال حركة اليد، قد نجحت في تحقيق ما يعرف بالمشاركة الوجدانية التي تعمق المشاعر والأحاسيس تجاه الشخصية المستسلمة.

ويبدو أن الصورة التي ظهر بها عتيق تنبئ من حيث الهيئة الحركية واللغوية كاللثغة التي يتعثر في نطقها (حرف الراء) . عن البناء النفسي لشخصية عتيق، فهذه الحركة النطقية وإن أضفت على الصورة إيحاءات الصمت المطبق في الواقع تجاه ما يحدث، فإنها على المستوى الخارجي لشخصية عتيق أسهمت بإضفاء طابع كوميدي مما يكاد يقربها من شخصية سعد الله ونوس الفيل يا ملك الزمان[٢٦]الذي كان يمثل دور الإنسان الصادق الذي يعيش على فطرته وسجيته حد السذاجة[٢٧] وكأن ذلك التوظيف جاء قصدا ليجسد قبح الأفعال والسلوكيات التي اتسمت بها شخصية المتسلط (حافظ).

إن مدلول اللثغة في حرف الراء تحديدا التي شكلت ظاهرة نطقية بارزة فضلا عن طبيعة الحوار الوارد على لسان (عتيق) يوحي بالعلاقة المتشظية بينه(عتيق) ومحيطه الاجتماعي وكأنها تمثل إشارة دالة على القبول بالوضع الذي تجلى في الصورة المعروضة، إذ نجد تحركات الشخصية (عتيق) محصورة في أضيق الحدود الاجتماعية بما يتسق والقيود التي صنعها المجتمع .

وتتسع صورة الإذلال لتصل إلى نورية، ففي (الحلقة السادسة والعشرين) لم تعد نورية تلك الشخصية التي تواجه حافظ بقوة وكبرياء، إذ نجدها تجثو خاضعة متوسلة أمام حافظ، تلك الصورة جاءت طبيعية كونها ترتبط بمؤثرات عاطفية كأحد الشواهد الناطقة بما يمكن أن تقوم به الأم حين تسعى لخلاص ابنها من السجن، فجاءت الصورة في هذا السياق مؤثثة بأحداث درامية تشكلت عبر نسقين، الأول تحركه هواجس الذات الباحثة عن وسائل دفاعية باتجاه صد الأفعال القائمة على المكر، والثاني يقوم على شعور الذات الطاغية بالانتشاء وكأن تصفية الحسابات قد وصلت ذروتها، إلا أن تلك الصورة ترتطم بتحركات لم تكن في الحسبان، فعتيق الذي طالعنا في الصور

السابقة ذليلا مهانا، يصنع تحولا في الصورة إذ نجده في (الحلقة الخامسة والعشرين) خصوصا في المشهد الذي ظهر وهو يطلب يد ابنة حافظ إذ يقول مخاطبا: (... واشتي أخطبها على سنة الله ورسوله) إذ تحيلنا اختفاء لثغة الراء في النطق (خروج حرف الراء من مخرجه الصحيح) إلى وعي التقاط الصورة الدرامية التي يتراوح موقعها بالنسبة للمحكي الماثل في رؤية العرض من الصورة التي تترجم توجهات المؤلف في الإخراج إلى الصورة الاحترافية التي تتدخل في خاتمة المسلسل، فهذا التحول النطقي المقتنص (نطق حرف الراء في كلمة ورسوله) مثل إرهاصا إشاريا للنهاية الحتمية للعنف الذي اكتوى به، فضلا عن تحولات مرتقبة للصورة، إذ يأتي الإفصاح بالهزيمة والانكسار عبر مونولوج داخلي معللا مسبباتها(صح يا عم حافظ أنأ أكبر هين وأنا غبي أنا ساكت وجالس هنا لأننا معتقد أن الرزق بيدك مش بيد أرحم الراحمين.. لكن والله ما تروح) لتفجير بؤرة مواجهة جديدة جسدتها الصورة القائمة على المكاشفة، فكانت بعض الألفاظ الواردة على لسان عتيق (هذا السارق النصاب، لا تصدقوه.. هذه الجواني يافندم..) وما تلاها من أحداث دالة على الإدانة، تمثل إضاءة للصورة المتحولة إذ يظهر حافظ في نهاية المسلسل خانعا ذليلا، وكأن الصورة الدرامية قد تمثلت عبارة (الجزاء من جنس العمل).

٥ـ صورة الخيانة

لم يخل المسلسل من صور خيانة الأمانة كخيانة عبدالوكيل لمسعود وخيانة حافظ لأخيه(محفوظ)، إذ تطالعنا الصورة الدرامية الخاطفة في الجزء الأول (حين يقدم هزاع حقيبة مرسلة من مسعود إلى زوجته نورية ليتسلمها عبد الوكيل بفعل الظروف الاجتماعية.

إن المهيمن على انتباه المتلقي وهو يتابع حلقات المسلسل هو الحقيبة أوكما ورد في منطوق الصورة(الشنطة) بلوازمها، فقد شكلت منعطفا دراميا غير من مجريات الصورة في المشاهد اللاحقة، إذ نجد(عبدالوكيل) يخوض صراعا داخليا أفصح عنه

المونولوج القائم على انشطار الذات بين الحفاظ على الأمانة ومصادرتها، وإن كانت الغلبة في آخر المطاف لمطالب الأنا[٢٨] وهو ما تجلى عبر إيحاءات الصورة التي جسدت الوعي بالأبعاد النفسية والاجتماعية للشخصية.

الملاحظ أن الصورة ساقت تبريرات ترجح نقاء السريرة وصفاء النية تجاه ما فعله عبد الوكيل وكأنها تمثلت رؤية "ستانسلافكي" عن أهمية (لو) السحرية في تحريكها للمخيلة الجامدة "لأن الطريق الوحيد أمام الممثل لكي يقدم تعبيرا من الداخل والخارج عن حدث مسرحي، هو أن يسأل نفسه ماذا كنت سأفعل لو أن ظروفا معينة كانت صحيحة[٢٩] وهو ما أسهم بتجلي الصورة المهزوزة التي ظهر بها عبد الوكيل، إذ تتحول الحقيبة إلى كابوس يلاحقه كل لحظه، فلو تأملنا ملامح الصورة التي ظهر بها سنجد صراعا داخليا مفعما بالتحسر والندم.

فقد كانت الصورة التي جمعت عبدالوكيل بهزاع عبر إيحاءاتها الزمنية الدالة على التخفي، تمثل اختبارا حقيقيا لنوازع النفس، مما يجعل المتلقي قبالة صورة تقوم على المقارنة بين ما فعله كلٌ من مسعود وعبد الوكيل حين يقع كل منهما تحت ضغط الواقع، فعبد الوكيل لم يعد ذلك الشخص الذي عهدناه في الصور السابقة ينضح بالطيبة والوفاء وتعاطفه مع الآخرين، فقد أدت تصرفات زوجتة القائمة على التسلط والابتزاز وخروج طاحونه عن الخدمة بسبب تعرضه لعطل إلى تغيير طرأ على سلوكه المعتاد.

وتتأثث الصورة بثيمة أخرى تتعلق بلوازم الرسالة، مما يجعل المتلقي (المشاهد) يستحضر العبارة المتداولة في تناقل الرسائل في حقبة الثمانينات حين يُكتب على واجهة الرسالة (يسلم أمانة إلى يد...(المرسل إليه) إذ يأتي شريط الكاسيت للإفصاح عن اختراق معنى تلك العبارة، ليكون أحد القرائن الدالة على خيانة الأمانة، ويبدو أن المؤلف والمخرج استثمرا توظيف تلك الثيمة في الحلقة الخامسة عشرة عبر حركة تقوم على استعارة المسجل لأحد الأعراس وهو ما خلق صورة من الإيحاءات الدلالية

المفعمة بالتوتر خصوصا حين تصطدم الذات الساعية لطمس الحقيقة (عبد الوكيل) بشبكة من العقبات المتقدة بوهج الخوف بدءا من سعيه لإخفاء الأمر عن زوجته أنيسة، وانتهاء بمحنة العنف التي تعرض لها حين يعود نازفا وإن كانت الصورة في نهاية المطاف تبوح بنجاح خطته.

وتوقظ اعترافاته المتجلية في الحلقة التاسعة والعشرين الوعي الحاد لما آلت إليه الأمور من تشابك الانزياحات الدلالية للخيانة التي تثيرها حقيبة مسعود حين تظهر في مخزن (حافظ) لتستدعي خلق صورة جديدة تتسلل عبر أسلوب المصادفة باتجاه حافظ، فيأتي اعترافه للكشف عن الطبيعة الحقيقية إزاء الأمانة التي أوكلت لعبد الوكيل.

وفي مشاهد أخرى تتجلى الخيانة عبر سلسلة من الصور، أولها الصورة القائمة في ظاهرها على الأخوة الصادقة، إذ تفلح الوعود الواردة على لسان حافظ التي قطعها مع أخيه المغترب (محفوظ) عبر سياق النصح والتودد (لاستثمار الغربة في بناء عمارة) بأن تخلق إضاءة تمويهية تؤكد انفتاح الصورة لرصد احتمالات مبيَّتة والنزوع باتجاه الخداع والسلب، وهو ما جسدته الحلقة (الثالثة والعشرون) إذ تطالعنا الصورة الصادمة الماثلة في خطاب محفوظ كقوله: "عمارة مو من أول ما جيت وأنت تدورني العمارة العمارة العمارة ولا رضيت يفتهم لك ما بوش عمارة يا أخي أنا جالس هونا جالس أشارع الناس أنا والناس شريعة ومقاتلة على الأرض حق أبوك كانوا يشتوا يشلونه، البيس حقك يا أخي راحت كله شريعة ما بش عمارة هوذا رجعت لك الأرض حق أبوك قع رجال وروح أعمر وأنا عليا الحديد شصلح لك الشبابيك والأبواب عندي..."

الملاحظ أن تلكم الصورة تنبئ بعدة احتمالات كان يتوقعها المشاهد منها المقاضاة كأن تكون المواجهة مباشرة، إلا أن تلك التوقعات تلاشت بفعل الإحساس بقيم ألأخوة وإن كانت من طرف واحد (محفوظ)، وهو ما جعل الصورة الدرامية تأخذ مسارا آخر ينضح بملامح الخنوع بدافع الوفاء الأخوي، وإن كانت الصورة مثخنة بالانكسار

جراء التجربة المريرة، وقد أضاءت الصورة من خلال تركيز الإضاءة على ملامح الوجه (محفوظ) هول الصدمة واستبطان الحرقة التي تجتاح محفوظ من الداخل بما ينسجم مع الدور الدرامي الذي يؤديه[٣٠] وهو ما أفصح عنه البوح المفعم بأنين الغربة (..حافظ أنا تجرعت الذل والمهانة في الغربة..حسبي الله ونعم الكيل..فوضت أمري إلى الله..).

وفي الجزء الثاني للمسلسل سيما الحلقة الحادية والعشرين وما بعدها، تطالعنا صورة معقدة للخيانة، كونها بُنيت على مؤامرة متشابكة بعضها لها صلة بأحداث الجزء الثاني للمسلسل كما فعل العامل(ناجي)، فيما البعض الآخر بني بأثر درامي يعود لأحداث سابقة من الجزء الأول، كما فعل حافظ في الحلقة الخامسة عشرة، وتجلى ذلك التعقيد عبر تعطل ثيمة الدلائل المستوحاة من مفتاح الخزنة ليكون الضحية ذاته (عبد الوكيل) حين يساق إلى السجن.

الملاحظ في تلك الصورة المعقدة، أن الأحداث المصاحبة لها، لم تترجم وقعها النفسي المتشابك، وكان لغياب الوعي بهذا التعقيد أثر تجلَّى عبر ردود الأفعال والسلوكيات المرصودة، إذ يجد المتلقي برودا واضحا في الأداء مقارنة بالصور الدرامية التي طالعتنا في الجزء الأول من المسلسل.

٦ـ صورة المكر

تجلت صور المكر في أكثر من مشهد وتتمثل بالطرق الملتوية التي تمارس لحرمان المرأة من حقوقها كالمهر والإرث، إذ تطالعنا الصورة الدرامية الأولى من خلال شخصية مرزوق التي امتلكت تكنيكا مميزا في الملامح التي طالعتنا به، فهي تجمع بين الجشع والشح، تلك الملامح أضحت بادية في الصورة من خلال حركة الشخصية وسعيها لسرعة إنجاز العرس، فضلا عن المسافة التي قطعها موكب العرس (أنيسة ونورية) كما تجلى في الحلقة الأولى من المسلسل..، وتغير تعاملها مع الآخر وفق المصلحة، لقد أفلحت العلامات المستوحاة من أشواك الطبيعة الريفية (حين تشتبك بملابس العروسة أنيسة) أن تجرح جمالية الصورة، وهي إشارة رمزية لا تقتصر إحالتها

عن الملامح التيُ طبعت بها شخصية مرزوق فحسب، بل تحيل ـ أيضا ـ إلى العقبات التي ستعترض مراسيم العرس وهو ما أفصحت عنه الحلقات اللاحقة من المسلسل وهذا يؤكد أهمية النصوص غير الكلامية حين تأتي واصفة لكل ما هو مرئي ومسموع[٣١]

ولكي يعزز المخرج حالة المكر بدافع الشح لدى تلك الشخصية (مرزوق) لجأ إلى تقديم عرضه في بيئة ريفية تتسم بوعورة الطريق مما أسهم بتبرير مطالب العروسة بضرورة وسيلة النقل (السيارة) وهو ما حقق نوعا من الإسقاط الاجتماعي في الواقع الحقيقي الذي رسماه المؤلف والمخرج.

وتتنامى درامية المكر عبر الصورة الذهنية المستحضرة (التي جمعت مسعود بحافظ والعاقل بدافع العوز والحاجة...) وهي صورة لم ترد في حلقات المسلسل، وإنما خضعت لتصورات تلتحم بدرامية الصورة في واقع العرض، مما شكل تجريبا غير مألوف في الإخراج الدرامي، فقد دأب الكثير إلى استرجاع صور معروضة مجتزأة من مشاهد سابقة بما يتناسب وواقع الصورة في سياق العرض، إذ تتجلى إيحاءات المكر من خلال الصورة التي ظهر بها حافظ المستوحاة من ملامحه الطافحة بالحقد والمكر فكانت تلك الملامح تمثل المتنفس للمشاعر والأحاسيس التي لا يستطيع التعبير عنها إلا عن طريق الجسد[٣٢] فضلا عن البوح المعلن في ممارسته للتجسس والإلمام بكل التفاصيل التي تحيط بمسعود كما ورد على لسانه (حافظ) في مطلع الحلقة السابعة، إذ يرد عبر المونولوج قوله: (من يوم بقي مسعود المرزوق غريمي وأنا أتشمشم كل أخباره..) وقد انعكس ذلك على التعبير الإيمائي لنظراته، وهي إشارة مناسبة لوعي الصورة بالظروف التي أحاطت بمسعود واكتوى بنارها.

أن ظروفا كهذه (حالة العوز) تمتلك أسبابا وجيهة لتجلي صور أكثر مأساوية كونها نتيجة طبيعية للمكر، إذ يقرر مسعود الغربة كأحد الحلول لمواجهة ما يحاك ضده.

٧ـ صورة الغربة:

شكلت صورة المغترب حضورا بارزا في المسلسل منذ العنونة (غربة البن) وجاءت تشكلات الصورة وفق رؤية واقعية تتلون بلون الأنين، فالصورة دال مطابق يمنح المعنى بمقدار البنية[٣٣] إذ يحيلنا العنوان (غربة البن) إلى أكثر من معنى وفق ثنائيات متعددة منها: الربح /الخسارة، الانفتاح /الانغلاق، الإدراك/التبلد..، فصورة الثراء التي انعكست على شخوص الصورة كمسعود في الجزء الأول وعبد الوكيل في الجزء الثاني لا يعني أنها تعكس صورا ملموسة في الواقع، بل هي إشارات عابرة تجسد واقعا غائبا مرهونا بالوعي المفقود.

ويبدو أن غياب الوعي بأهميته (البن) شكل هاجسا ملحا في مادة المسلسل وهي الرسالة الأساس التي بنيت عليها الصورة مما أعطى مبررا للاغتراب في واقع الصورة.

اللافت أن بعض الصور جاءت في سياق درامي ينم عن وعي فني وكأن مؤلف النص هو ذاته المخرج مما حقق نوعا من الانسجام بين النص والعرض، فتجليات الغربة التي يتطلع إليها مسعود، لم تكن وليدة اللحظة الدرامية الماثلة في الحلقة السابعة، فقد تجلت إرهاصاتها منذ وقت مبكر(حين كان يتردد ناصر على مسعود) مما جعل المتلقي يبحث عما تضمره تلك الحركة التي تجلت معالمها في الحلقة السابعة والثامنة من الجزء الأول للمسلسل حين يفصح مسعود عن سعيه للاغتراب بدافع قضاء الديون التي تراكمت عليه.

الملاحظ أن قرار الغربة كان أحد الخيارات المرة لمسعود، وهو ما انعكس في البناء النفسي للصورة، إذ تحيل العلامات المرئية المستوحاة من ملامح شخصية مسعود كالشرود الذهني وهو يؤدي الصلاة بما ستؤول إليه الأمور دراميا كلحظات الفراق وألم الغربة كأحداث مرتقبة، مما يجعل المتلقي يستحضر قول "سوينسكي" من الممكن حقا

أن تعرض سياقات دلالية كبرى في شكل إيمائي بحيث نستغني عن اللغة اللفظية.. لتحقيق وظيفة دلالية تكميلية(٣٤).

وتقتنص الصورة مشهد مراسلة مسعود (الصورة التي جمعت نورية بعبد الوكيل وأنيسة أثناء فرز الهدايا..) تلك المراسلة وأن كانت في ظاهرها تبوح بتغيير وضع أسرة مسعود اقتصاديا، فأنها سرعان ما تتبدد حين تنقطع الرسائل في الحلقتين التاسعة والعاشرة وهو ما ألقى بظلال التوجس للبحث عما يضمره الغياب الذي لم تتضح معالمه، فهذا الانقطاع مثل لافتة تضيء تراجيديا المغترب اليمني الذي تحاصره الهموم أفصحت عنها الصورة الواردة في نهاية المسلسل في جزئه الأول حين يعود مسعود مشلولا، وهو إيحاء يجسد شلل الواقع المعاش بكل جوانبه اقتصاديا وسياسيا واجتماعيا...الخ، مما جعل المتلقي (المشاهد) يدرك حسيا عمق الدمار النفسي للذات المغتربة (مسعود).

وتبلور الصورة التي ظهر بها (شاكر) حالة مناقضة للغربة فهي في ظاهرها نوع من التقليد حين تكون دوافعها غير مقنعة، إلا أنها في العمق تحمل ترميزات واخزة للذات المنغلقة، فضلا عن البوح بحالة من المغامرة حين تتنازعها ثنائية الحياة أو الموت على الحدود الجغرافية.

ولم يغب عن صورة الغربة تلكم الخاتمة المحزنة، التي كان نموذجها (عزام) حين تُصادر حقوقة في بلد الاغتراب، فيما تتحول الصورة التي طالعنا بها (محفوظ) من حالة التفاؤل والأمل في الغربة إلى حالة الإحباط والقنوط، حين يتحطم الحلم عبر طرق المكر والخداع من أقرب الناس إليه (أخوه حافظ).

وفي الجزء الثاني للمسلسل أخذت صورة المغترب منحى آخر، إذ بُنيت الصورة وفق دوافع أخرى تحمل رسائل تنويرية لما يجب أن يكون عليه الواقع.

٨ـ الصورة الإرشادية (الصحية)

تتجلى الصورة الإرشادية من خلال توظيف بعض المشاهد التي لها صلة بالأوبئة التي تزامنت مع إنتاج المسلسل (الكوليرا، كورونا) كما في (الحلقة الخامسة) حين طالعتنا صورة تحذيرية بمخاطر طفح البيارة، وفي موضع آخر تجلت صورة أخرى توضح أهمية غسل اليدين..إلخ، تلك الصور التي طالعتنا تقدح في ذهن المتلقي سانحة البحث عن علاقة الدراما بالطب سيَّما وقد جاء توظيفها قي سياق درامي يحمل أكثر من بعد، فتلك الصور لا تقف عند الحدود الظاهرة لما يُعرف بالصورة الدرامية الطبية حين يكون هدفها التعريف بالمرض ومخاطره وطرق الوقاية منه فحسب[٣٥] بل أن هناك توظيفا دراميا ينم عن وعي درامي قادر أن يمسك بكافة الخيوط الدرامية لفكرة المسلسل وتشعباتها مما يجعل الصورة متشابكة البناء والدلالة، ففي مستوى البناء نجد أن الصورة في هذا السياق نأت عما جرت عليه العادة في معظم المسلسلات حين يأتي دور الممثل الهامشي في أضيق الحدود فيختفي عن المشهد دون أن يستثير المتلقي للبحث عن مسببات ذلك الغياب خصوصا في المشاهد العرضية التي تقدم رسالة مقتضبة بما في ذلك الرسائل الصحية.

اللافت أن مسلسل غربة البن وظف الرسالة الصحية وفق سياقات درامية ممتدة في خارطة العرض فشخصية مرزوق التي انتهى دورها عند نقطة معينة في الحلقة الخامسة عشرة تحديدا، ظل خيطها الدرامي ممتدا في الحلقات اللاحقة عبر أكثر من ثيمة منها : الاستشهاد ببعض العبارات التي كانت تأتي على لسان ابنته (أنيسة) في سياق الدعاء، أضف إلى ذلك السياقات الدرامية الصحية، إذ يطالعنا عبدالوكيل من الحبشة ويفصح في خطابه لأحد مرتادي المطعم عن مخاطر مرض الكوليرا الذي كان من ضحاياه عمه مرزوق، وهو ما مثل إجابة عن تساؤلات كانت تدور في ذهن المشاهد عن سبب غياب شخصية مرزوق منذ منتصف المسلسل، مما يوحي بتوظيف تكنيكات درامية تزيح الستار عما التبس على المتلقي في الصورة المعروضة.

وفي الجزء الثاني للمسلسل تجلت صور إرشادية متنوعة لها صلة بجائحة كورونا تمثلت عبر الصور المنطوقة كتلك الصورة التي جمعت عبد الوكيل وأخيه عبد الحميد في السجن والتي تحيل إلى أهمية التباعد الاجتماعي، فيما الصور الأخرى كان أغلبها يجسد طرق الوقاية عبر عناصر مرئية متعددة (الكمامة، الكفوف..) فكانت تلك العناصر . حسب" موكارفسكي" تمثل الدال وما تحمله من مضمون هو المدلول(٣٦).

المبحث الثاني: تقنيات الصورة

التقنية– كما ورد في بعض الدراسات ـ تعني الطريقة أو أسلوب الأداء الذي يتفاعل معه الفنان في عمله بحيث يطوع مفرداته المكونة له لتكون وسيطاً تعبيرياً مترجماً للمشاعر والأحاسيس مما يؤدي إلى تحقيق المضامين الفلسفية الكامنة وراء العمل الفني وتجسيده(٣٧).

وللوقوف على تقنيات الصورة، فلا بد من الأخذ بمعطيات النقد الحديث في تأمل التفاعل الحاصل بين أنظمة العلامات(٣٨) لأنها وضعت بشكل مقصود تتداخل وتتآزر داخل الدلالة الكلية للصورة لتحمل معاني سيميائية، ومن أهم تلك التقنيات:

١ـ تقنية الصمت

الصمت نقيض الكلام، وبقدر ما تتمتع به الكلمة المنطوقة من قوة، فإن الصمت أحياناً يتجاوز قوة الكلمة ويصبح أبلغ في توصيل الرسالة، لهذا يعد الصمت أحد الظواهر المألوفة في الدراما، فمن خلاله عرف ما يسمى بالتمثيل الصامت(٣٩).

فثمة صور في المسلسل كانت عبارة عن تأملات ونظرات إيمائية خلت من المنطوقات اللفظية، مما يعكس معنى العبارة "الصمت هو قلب كل شيء.."(٤٠)

تلك الصور الصامتة تجلَّت في المواقف القائمة على عنصر المفاجئة، كما في نهاية المسلسل (فعودة مسعودالمشلولة، وفقدانه للحركة والكلام) أسهم بتعطيل لغة

الكلام، فكانت لغة الدموع وتسمر الحركة تبوح بمعان عدة، منها : أن الإنسان تسيره الأقدار، أضف إلى ذلك أن تلك الصورة تشعل في ذهن المتلقي عددا من التساؤلات يمكن أن تتلخص بمكابدة الغربة، فصورة الصمت وشيوعه في مشهد يتطلب الفعل الكلامي يكاد يناوش قوة الكلام[٤١]

إن هذه الصورة التي وردت في سياق درامي حزين، جاءت كنافذة يطل من خلالها المتلقي على ما أشكل عليه في مشاهد سابقة، سيما حين انقطعت أخبار مسعود وتوقف رسائله، وهو ما جسدته صورة البحث والتتبع بدءا بتحركات نورية، وانتهاء بالصورة التي طالعنا بها نشوان في برنامج مرسال الأحبة (نداء الغائبين).

ومن تلك الصور . أيضا . الصورة التي جمعت نشوان وأمه وأهل القرية بحافظ، حين أضحت دلائل الإجرام تحاصره من كل اتجاه، فكانت لحظة الصمت الدالة على الصدمة والذهول، لها وقعها في بنية الصورة، يقول مارتن إسلن مؤكداً ذلك "ليست الكلمات هي المهمة بل الموقف الذي تقال فيه"[٤٢].

وموقف كهذا حين يساق حافظ إلى ساحة الإعدام يقتضي الصمت فكان" أبلغ في الدلالة من الحديث الاعتيادي وهو ما يلبي شعور المتلقي حين تصبح الكلمة عقيمة[٤٣] فقد نحس في التشكيلة البصرية للصمت إيحاء بالمسكوت عنه فنظرات حافظ التي توزعت على أكثر من اتجاه تبوح بحالة استغراق تكتظ بتساؤلات مفعمة بالحيرة والالتباس، مما يتراءى للمتلقي بأن الأسئلة المقلقة التي كانت تشغل ذهنه في مشاهد

سابقة للبحث عن إجابات مقنعة قد وجِدت مفاتيحها عبر صيغ الصمت المتنامية التي أكدتها الصورة، وهو ما يدل على إسدال الستار عن التعبير اللفظي في المواقف التي يعجز فيها عن الكلام(٤٤).

٢ـ تقنية المصادفة (القَدَر)

ثمة صور جاءت أحداثها في سياق العرض مماثلة لما كان سائدا في المسرح الأغريقي حين كان الإنسان تسيره قوى غيبية لا سلطان له عليها (٤٥) إذ يبدو من بعض الصور في مسلسل غربة البن، أنها جاءت بفعل المصادفة، فحقيبة مسعود تأتي إلى عبد الوكيل في الوقت المناسب بدون تخطيط مسبق منه، ثم يأتي القدر لينهي حياة هزاع، مما يجعل من طمس الخيوط الدرامية التي لها صلة بحقيبة مسعود من الأمور الواردة، إلا أن المسلسل لم يغفل توظيف الإحساس بالذنب، فقد جاءت الصورة في هذا السياق، محملة بإيحاءات دينية تحمل معنى الآية "ويمكرون ويمكر الله والله خير الماكرين"(٤٦) فعبد الوكيل الذي خان الأمانة نجده يتجرع مرارة الأنين وتأنيب الضمير طيلة مشاهد المسلسل فكان ذلك الشعور يقض مضجعه في حالة الصحو والنوم، فبالرغم من أن الظروف الخارجية قد تهيأت لطمس معالم الخيانة..فإذا به يُساق إلى الغربة والضياع بحثا عن ابنه حامد، وحافظ بفعل جرائره القائمة على الظلم والمكر، يساق إلى ساحة الإعدام، فكانت اشتغالات الصورة تجسد معنى عبارة (الجزاء من جنس العمل).

٣ـ تداخل الصور

يقصد بتداخل الصور، تشابك الصورة الدرامية بالصورة التشكيلية والفوتغرافية لتجسيد الأحداث المعروضة، وهو ما يمكن إدراكه في الحلقة العاشرة، إذ تطالعنا صورة تشكيلية معلقة جاءت بصيغة (حسبنا الله ونعم الوكيل، مقرونة بصورة طائرين مجتمعين) فضلا عن الصورة الفوتغرافية التي التقطت لنشوان في طفولته، تلكم الصور

لم تأت عن طريق المصادفة كلازمة لفضاء المكان، بل جاءت لتحقق وظيفة فنية تعزز من إيحاءات الصورة الدرامية، وهو ما دلت عليه حركة الكاميرا وتقريب الصورة، فالصور المرئية (القابلة للقراءة) المعلقة على الجدران، لا تختلف عن صورة العرض من حيث رصد الأحداث الدرامية التي مرت على المشاهد في حلقات سابقة، كما أنها تمثل حالة متحولة في الذاكرة، فصورة الطائرين تمثل استحضارا للماضي البهيج الذي لم يغادر شاشة العين، وهو إيحاء يحمل حالة التبدل التي أحالت ذلك الحضور المتوهج إلى حالة أخرى تعبر عن الفرقة والشتات.

٤ـ الصورة الحركية

ثمة صور حركية مفعمة بالإيحاءات الدالة على أفعال مرتقبة كالصورة الراقصة التي طالعنا بها حافظ ومسعود في الحلقة الثانية، فتلك الصورة لم تكن بريئة من الإيحاءات الدالة على الأحداث التي تجلت في الحلقات اللاحقة، فطبيعة حركة الرقص المرتبطة بحافظ فضلا عن توزيع نظراته كانت تعبيرا واضحا للطرق الملتوية للانتقام، إذ يلمح المتلقي من تلك الحركة رغبة حافظ في خلق مواجهة خفية، كما تمنحه سانحة الكشف عن أحداث مرتقبة فالانفعالات الملحوظة بما تحمله من مشاعر جاءت لتؤدي وظيفة تأثيرية قصدها المؤلف كما يرى "ليتش"(٤٧).

وتفضي حركة حافظ في تعاطي السيجارة، فضلا عن ملامح العبوس المرافقة لتلك الحركة في أكثر من مشهد، إلى تعطل خطة الشر بفعل سلسلة من العقبات التي تعترض ذلك المسار، فالبهارات التي كانت تتعاطاها نورية وإن كانت مؤثراتها قد بدت متجلية من خلال الأعراض المرضية التي لحقتها، لم تصل إلى الهدف المرسوم، وتتبلور من هذه الإيماءات الحركية حالة مضادة مفعمة بالفرح تومئ بانتصار وهمي يتضاد مع الحقيقة.

وتأتي الصورة الحركية في الحلقة الخامسة عشرة المتمثلة (بحركة عبد الوكيل الفوضوية وقلقه المستمر) لتترجم صراعا داخليا بين الإقدام على فتح الحقيبة بدافع نوازع النفس وإغواءاتها وبين الضمير، وهي حركة تدق ناقوس الخطر المرتقب الذي ينتظره وهو ما تحقق دراميا في الصورة المعروضة.

٥ـ تقنية الاسترجاع

يوظف المسلسل تقنية الاسترجاع (Baok Flash)[٤٨]عبر نمطين، الأول: تجلت صور مسترجعة لم تكن مجتزأة من مشاهد المسلسل، بل جاءت في سياق ذهني يلبي مواقف معينة للصورة، مما أسهم بتجنيب المسلسل الترهل والتكرار، وهو ما يمكن إن يطلق عليها بصور الإحالات الدرامية، كتلك الصورة الواردة في الحلقة الأولى من الجزء الأول (حين يستحضر حافظ حدث رفض نورية..) وهي الصورة ذاتها التي استحضرتها نورية في الجزء الثاني في مواجهة مسعود، وكذلك الصورة الواردة في الحلقة الحادية والعشرين، التي جمعت (نشوان بصديقه ورفيق دربه حامد، وهما يمرحان و يتجولان في منطقة ريفية، وكلاهما مفعم بالنشاط والتفاؤل كعادة الشباب..) تلك الصورة وإن وردت من خارج العرض، فقد جاءت في سياق يخدم بناء الصورة دراميا، لتجسيد احتراقات مفعمة بالحيرة جاءت بفعل ظروف عاطفية عارضة، فكانت تلك الصورة نافذة للذاكرة المشتركة التي تجمعهما معا.

اللافت أن الصورة الذهنية المسترجعة في ذاكرة حافظ، اشتغلت على نسقين الأول يلخص أحداثا وقعت خارج فضاء العرض مما يجسد معطيات محكومة بما ارتسم في ذاكرة العرف الاجتماعي تجاه زواج الأقارب (ابن العم)، والنسق الثاني يؤسس لتوقعات درامية لاحقة تفضح الذات المتمترسة بالضغينة والحقد (حافظ) وهوما تجلى بوضوح في سياق العرض عبر أكثر من صورة.

ويأتي النمط الثاني، الاسترجاع المجتزأ من صور درامية سابقة في العرض، كتلك الصورة التي استحضرها حامد (حين تعود به الذاكرة إلى صورة درامية سابقة جمعته بنشوان وكل منهما يريد أن يفرح الآخر عن اختيار شريكة حياته المرتقبة) وهو استرجاع فرضه السياق الدرامي، فما كان يجهله حامد تجاه ثريا تجلى بوضوح من خلال صيغة الرفض المنقولة الواردة على لسان أنيسة باللهجة المحلية (يا ابني البنت ما تشاكش وهم ما همش راضيين يعني ماهوش بالصميل البنت تشا نشوان) مما جعله(حامد) يستبطن أحاسيس كانت متوارية رسمت وجعا دامعا، وهو ما انعكس على خارطة الأمل التي ارتسم طيفها قبل تلك اللحظة الدرامية، فكان قرار الغربة أحد الخيارات في مقاومة ذلك الوجع.

وثمة صور أخرى تستحضر مشاهد سابقة : ففي الحلقة السابعة والعشرين يستحضر عبد الوكيل لحظة توديع شوعي..كما مر في الحلقة السابعة، وهذا الاستدعاء. وإن جاء بفعل الرؤية القائمة على المصادفة في سياقها الزمني . فأنه في بنية الصورة يحمل المتلقي صوب ملامح المكان الجغرافي (اليمن) حين تكون دوافع الوداع اقتصادية بدرجة أساس وأن تغلفت بإيحاءات عاطفية، أضف إلى ذلك أنها تمثل بارقة أمل تمهد للقاء الغائب (حامد..).

وكان للصورة المسترجعة (التي جمعت مرشد بالمحقق) في نهاية المسلسل في جزئه الأول تمثل حالة انفراج للتعقيدات التي رافقت الصورة، فقد جاءت الصورة لتزيح الستار عن الخيوط الدرامية الغائبة.

وفي خاتمة المسلسل في جزئه الثاني، خصوصا في المشهد الذي جمع بين (مسعود وثريا) جاءت تقنية الاسترجاع في سياق حكائي مما جعلها تتسم بالطول وهو ما أفقدها حرارة الدراما، إلا أن هذا الطول قد يكون له مبرره الدرامي، كون الصورة المسترجعة تجيب عن تساؤلات كان يبحث عنها المتلقي في الجزء الأول كالخاتمة المفتوحة (العودة المشلولة لمسعود) ولأنها أيضا جاءت في سياق يقتضي سرد الصورة بتفاصيلها المحكية.

٦ـ تقنية التوازي

ثمة صور تكاد تصل إلى حد التطابق القائم على المشابهة، كتلك الصورة التي ترصد معاناة الشخصية أوملامحها، فنورية التي اكتوت بنار الفرقة والشتات (غربة مسعود) هي الحالة ذاتها لأنيسة، فعبدالوكيل يقرر الغربة وتعاني . أيضا. لوعة الفراق.

وشاكر في إقباله على الأكل بشراهة تكاد ملامحه تقترب من ملامح مرزوق، فكانت تجلياتهما في الغالب وهما في حضرة الطعام، وعبد الوكيل الذي كانت الغربة تشكل كابوسا في ذهنه يقع في شباكها (الغربة) حتى أن لحظات الوداع تكاد تتطابق مع لحظات توديع مسعود، وثمة تواز أيضا في صور أخرى فنورية التي حرمت من ميراثها لا يختلف عما تعانيه أمرية وحليمة .

هذا التوازي في بناء الصورة لا يعني أنه أحدث تكرارا في سير العرض، بل كان له إيحاءات درامية في مسار الأحداث، فأنيسة التي كانت تدفع عبد الوكيل للاغتراب بدافع الانتفاع والسلب، تجد ذاتها تتجرع مرارة غياب الزوج (عبدالوكيل)، وهو الحال ذاته في الملامح المشتركة بين شاكر ومرزوق، تلك الملامح وإن كانت في ظاهرها تبوح بتلاقي الصور، فإن لكل منها خيطا دراميا يقوم على التضاد (فنورية تحاول التأثير على مسعود لتعطيل هاجس الغربة بعكس أنيسة حين تدفع بعبد الوكيل إليها، ومرزوق الذي ينهمك على الأكل كانت تحركاته مفعمة بالنشاط لتحقيق هدفه،

بعكس شاكر المتبلد بالكسل والخمول، ونورية تحاول جاهدة الحصول على ميراثها وإن كانت الأبواب موصدة في وجهها، فيما أمرية تستسلم للظروف التي حيكت ضدها وإن كان القدر هو من ساق لها ميراثها.. إلخ. وهو ما أعطى الصورة ديناميكية درامية وحقق – أيضا – نوعا من التجاور.. بينها وبين مكونات العمل[٤٩]

وثمة تواز في الصورة تمثلت في الخاتمة التي انتهى إليها المسلسل، فإذا كان مسعود في خاتمة الجزء الأول قد عاد مشلولا من غربته، فهي الحالة ذاتها التي انتهى إليها عبد الوكيل في الجزء الثاني للمسلسل، هذا التوازي يربطهما خيط درامي يتوارى خلفه موضوع النص ورسالته التي تتلخص بعبارة (النيات والأرزاق).

٧ـ تقنية انشطارالصورة

ثمة صور منشطرة تكاد تتوازى مع الانشطار السردي في خطاب الذات أو ما عرف بالحوار الداخلي (المونولوج).

ففي الحلقة الخامسة عشرة (الجزء الأول) تُظهر الصورة صراعا داخليا يترجمه المنطوق الكلامي حين يتحدث عبد الوكيل مع ذاته (مش تعمل ياعبدالوكيل شتفتح حق الناس أستغفر الله العظيم.. ما دخلك أنته بحق الناس استغفر الله العظيم) لتنتهي بانشطار الصورة التي تخلق منها مواجهة مباشرة بين عبد الوكيل المثقل بالديون حين يقدم مبررات تدفعه للاستحواذ على الأمانة(أموال مسعود) وبين عبد الوكيل الذي يصغي لصوت العقل والضمير، لينتهي الصراع بانتصار نوازع النفس.

الملاحظ أن تغلب نوازع الشر ألقت بظلالها على بنية الصورة الدرامية، فلم تتجلَّ الصورة التي كان يتوقعها المتلقي (المشاهد) كأن يظهر عبد الوكيل بمظهر الثراء، وهي إشارة مقصودة تضيء جوانب عدة لشخصية عبد الوكيل، فقد تُركت الشخصية لتخوض صراعا أشد ضراوة، فعبد الوكيل الذي استسلم لنوازع النفس، ظل

طيلة المسلسل يخوض صراعا صامتا من خلال ثيمة الكاسيت (شريط سمعي) فكانت الأقوال والأفعال المصاحبة للصورة على المستوى الخارجي توحي بأحاسيس ذات مغزى اجتماعي تستجيب للعلاقات الاجتماعية القائمة بينه ومجتمعه [٥٠] فيما تظهر العبارة الواردة في سياق المشاعر الداخلية (المونولوج) كما في الحلقة الخامسة عشرة (.. وإذا مات هزاع ؟.. الله حي لا يموت، أميت ضميري، أطحنة ساع الطاحون...) لإبراز آلام الروح، فكانت الصورة الدرامية في توظيفها لتكنيك المونولوج تعبيرا واضحا عن صرخات وتأوهات تعكس أحاسيس داخلية مفعمة بالتحسر والندم.

٨ـ توالد الصورة

ثمة صور تخلقت من الملامح التي اتسمت بها شخوص المسلسل فالشخصية الخاملة لم تعد كما اعتادت عليه بعض المسلسلات حين يكون دورها هامشيا، بل نجد في مسلسل غربة البن تخطيطا مدروسا في بناء الصورة وهو ما أسهم بتوالد سلسلة من الصور وفق استثمار فني لصور سابقة، فالصورة التي طالعنا بها شاكر ذلك الشخص الذي يتسم بالكسل والخمول كمافي الحلقة الخامسة والعشرين.. تَخلَّق منها صورة أخرى تمثلت بتمرير المؤامرة التي حاكها حافظ ضد نشوان في شحنة البن التي تم تصديرها، إذ تمثل تلك الصورة فتيلا أشعل عددا من الصور التي انشغلت بها بقية حلقات المسلسل، والشخصية التي اتسمت بالسذاجة (حليمة) تتخلق من بساطتها صور درامية أخرى، ففي حوارها مع نورية تؤكد أن عودة المغترب مرهون بوجود الأولاد كحالها مع محفوظ كما في الحلقة الثامنة من الجزء الأول إذ تقول: (الرجال ما يرجعوش إلا على شان الجهال) وهو ما أذكى جذوة الانتقام في دخيلة حافظ (يمين ما أخلي حاجة تربطك بمسعود) إذ تساق عن طريق تلك الثيمة عدد من الصور التي تقوم على المؤامرة والإضرار بالآخر، وهو ما أفصحت عنه ممارسات حافظ تجاه نورية ومسعود.

وتـأتي صـورة البيـارة ـ وإن كانـت فـي ظاهرهـا تُصـنف فـي سـياق الصـورة الإرشـادية مـن حيـث أضـرارها صحيا ـ لتتحـول فـي سـياق العـرض إلـى خـيط رابـط بـين عـدة صـور، فهـي برمزيتهـا الفاضـحة للأفعـال الشـريرة بدلالـة اقترانهـا باسـم صـاحبها (بيـارة حـافظ) تفضـي إلـى غيـاب بعـض الصـور وظهـور الـبعض الآخـر، فـإذا كانـت الشخصـيات (مـرزوق/ و زوجـة العاقـل..) قـد غُيبـت بسـبب مـرض وبـأ الكـوليرا بفعـل مخـاطر تلـك (البيَّـارة) فـإن هنـاك صـورا شـكلت حضـورا بـارزا حـين أسـهمت بإزاحـة السـتار عـن الصـور المسـكوت عنهـا كالصـورة التـي جمعت (مرشد، قاسم، الرنجلة) في تنفيذ جريمة القتل.

والأهم من تلك الصور، أن ثيمة الحقيبة (الشنطة بلغة المسلسل) كانت تمثل ديناميكية درامية لعدد من الصور المتوالدة طيلة المسلسل بجزئيه، ففي الجزء الأول نجد أنها ألقت بظلالها على ملامح عبد الوكيل، فلم يعد تلك الشخصية المسطحة المنشغلة بمهام الطاحون، بل أفضت (الشنطة) إلى صراع يجتاحه من الداخل بدافع الخوف والقلق..، كما أفضت إلى صورة درامية أخرى جرت حافظ إلى ساحة الإعدام، وفي الجزء الثاني تتحول إلى بؤرة للصراع إذ رسمت تلك الصورة الفاجعة التي انتهى إليها المسلسل.

المبحث الثالث: جماليات الصورة

لم تخل الصورة من إيحاءات جمالية تلامس وجدان المتلقي، فهناك الكثير من الإيحاءات الجمالية التي يسقطها الممثل والمخرج في سياق الصورة بغرض إحداث تأثير في ذائقة التلقي، وهي لا تقف عند حدود الشعور بالجمال على المستوى الفني للصورة فحسب، بل قد تضفي طابعا من الطرافة التي تسهم برسم الابتسامة على شفاه المتلقي، تلك الإيحاءات يعرفها (هربـرت ريـد) بأنهـا " وحـدة العلاقـات التـشكيلية بـين الأشـياء التـي تـدركها حواسنا[٥١] ومن استقراء الصورة نجد إيحاءات جمالية متنوعة كالأغنية والطرافة ... وهم ما شكل جذبا وإمتاعا لدى المتلقي.

١ـ توظيف الأغنية

ثمة عناية فائقة بتوظيف الأغنية في مشاهد متعددة من المسلسل، إذ جاءت نابعة من المشاعر المتجلية في الصورة سواء كانت فرحا أم ترحا أم تأملا بجمال الطبيعة، ففي أحد مشاهد (الحلقة الخامسة من الجزء الأول) تتجلى أغنية "حقول البن في خديك موال جميل / تركت المال والنعمة ولك وحدك أميل "[٥٢] فثمة تعالق جلي بين مضامين الصورة الجمالية المكتنزة بالجمال كما تجسده الصورة التي جمعت مسعود بنورية وتخطرهما بين حقول البن وملامسة ثمرته، ومشاعر الحب المتبادل بينهما، وهو ما جسدته إيحاءات كلمات الأغنية التي تلتحم دلالاتها بمضامين الصورة.

وفي (الحلقة الثامنة عشرة) ترد أغنية "بن اليمن يا درر/ ياكنز فوق الشجر.. اليوم طاب السمر/ على طلوع القمر.." [٥٣].

من تأمل الموضع الذي وردت فيه أغاني البن، نلحظ أنها جاءت في سياق يخدم فكرة المسلسل دراميا كونها تلتحم بمضامين الصورة المرئية، زد على ذلك أنها مثلت لوحة جمالية تستثير مشاعر المتلقي وتحلق به في أجواء زمنية تعود به إلى الماضي المنفلت، لأن الإبداع الفني مزيج من تأثير المنظر وحس المبدع [٥٤]

ويتعالق الإحساس بالأنين ومرارة الفراق حين تتجلى صورة نورية ونشوان عبر حركة عبور متضادة (النزول والصعود) يصاحبها أغنية بصوت نشوان في طفولته حين يصدح باجتزاء النصف الأخير من أغنية أيوب طارش (ماشاش مكتوبك ولا الصدارة....الخ) فتأتي حركة عبور القرية لتشكل علامة فارقة في حياة نورية فلم تعد تحركاتها في فضاء محدود كما كان في السابق، بل هو إيحاء بانطلاقة نحو فضاء أوسع مفعم بالأمل، وهو ما دلت عليه حركة الصعود وقد اكتملت ملامح شباب نشوان (ليصدح بالجزء الأول من الأغنية (ارجع لحولك) هذا التوظيف المجتزأ أو ما يعرف (بالدويتو) ينبئ عن مراعاة فنية لحالات النفس المتجلية في الصورة، فالجزء الأول الذي

ورد بصوت نشوان في طفولته تمثل حالة خواء متسربة من أعماقه بفعل الغياب، فضلا عن كونها مكاشفة صريحة لزيف المراسلة التي أفصحت عنها الرسالة المقلوبة (الصورة التي جمعت نشوان بأمه وهي توهمه برسالة والده مسعود) فيما الجزء الثاني من الأغنية يحمل في طياته معنى جماليا يعزز من صلة الإنسان بأرضه، والأهم من ذلك أنها مثلت لوحة معبرة عن الوظيفة المرتقبة لنشوان تجاه حقول البن وبارقة أمل لحياة واعدة.

وربما نجد إيحاء غنائيا يتسرب من اسم الشخصية (نشوان) تدفع المتلقي لاستحضار المادة الغنائية التي تحمل إيحاءات ذات طابع تآمري، فتشكلات الصورة التي طالعنا بها نشوان وما يحاك ضده (أي من قِبَل حافظ وتربصه به) تجرنا . إذا أخذنا بدلالة الاسم (نشوان) . إلى إيحاءات أغنية "نشوان لا تفجعك خساسة الحنشان...فكر بباكر ولا تبكي على ما كان"[٥٥] وإن كانت ذات طابع سياسي .

وإذا كانت بعض الأغاني موصولة بالشجن ودعوة المغترب للعودة وفق إملاءات الصورة الدرامية، فثمة توظيف للأغنية الدالة على عودة المغترب، إذ تأتي أغنية "يا عم منصور.. يا مروح البلد سلم على أهلي شيبتهم والولد...."[٥٦] لتعطي إيحاء دالا على مضامين التواصل الحسي بين المغترب وبيئته، وهو ما أفصحت عنه الهدايا التي كانت تأتي من منصور سعيد لأهل القرية.

كما نجد الأغنية تصاحب حالات التأزم والأنين الذي تتجرعه الشخصية، كالصورة التي تحمل تضادا بين الرغبات فعبد الوكيل الذي يبحث عن طريقة لإصلاح الطاحون باعتباره رمزا للبقاء والاستقرار يصطدم بمطالب (أنيسة) حين تدعوه للاغتراب، وهو ما فطنت إليه الصورة الإخراجية حين تلاشت الصورة ليحل محلها ظلام سوداوي مما يبوح بتلخيص حياة مليئة بالعناد، وهو ما عززته الأغنية المصاحبة للصورة بصوت الفنان العزكي (نشوان) (بعض الحريم ياناس بتكسر الظهر.... ترميك إلى بير الهموم والقهر..).

الملاحظ أن مقاطع الأغاني التي تخللت حلقات المسلسل، جاءت استجابة للرسالة التي تحملها الصورة، مما يجعلها شبيهة بالبرامج الإذاعية حين تكون الأغنية ملبية للموضوع المطروح.

لقد كانت الأغاني متجلية بصورة لافتة منها ما جاء معززا للسياق الدرامي، كأغاني الفنان العزكي، فيما تأتي بعض الأغاني الأخرى ومنها التي وردت بصوت الفنان أحمد السيندار"ما أجمل الصبح في ريف اليمن حين يطلع ما أبهاه وما أحلى هواه..."[٥٧] لتضفي على المسلسل طابع الصورة السياحية لبيئة المسلسل وهو ما خلق نوعا من التناغم بين دلالة الكلمة والصورة المعروضة.

٢ـ تداخل الصورة الواقعية بالصورة الدرامية

ثمة صور تم اجتزاؤها من الواقع بما يخدم فضاء الصورة الدرامية ويتجلى ذلك في الصورة المرئية التي أفصح عنها مرزوق عبر إيماءاته الواردة في الحلقة الثانية كإشارته للوازم السفر(بو بيت هناك شنتغدي عنده ونواصل) وهو ما تحقق في فضاء العرض، حين تطالعنا صورة الشخصية المضيفة بتفاصيلها الواقعية، فهي وإن كانت تحيل إلى تقاليد اجتماعية تجاه المسافر في بيئة الصورة، إلا أنها تؤكد سعي المخرج لإبراز فضاء الصورة دراميا بما يتفق و نسيج العرض الدرامي الذي ينقل تفاصيل الحياة الريفية، كما نجد المسلسل يسعى إلى تلوين أجواء الصورة الدرامية بمرجعيات واقعية أخرى، فترد الصورة المستلة من البرامج التلفزيونية اليمنية مرسال الأحبة (وهو أحد البرامج التي تبث على قناة اليمن إعداد وتقديم محمد المحمدي) حين يكون ضيوفه الأسرة التي اكتوت بنار الفرقة (نورية وابنها نشوان) فهذا التوظيف مثل إرهاصا بعودة مسعود كما طالعتنا الصورة في خاتمة المسلسل.

وثمة صورة واقعية مطعمة بالطرافة (في الحلقة الثالثة عشرة) حين يطالعنا عبد الوكيل مثقلا بضغط الواقع (الديون) إذ تقتنص الصورة من مشهد مخاطبته للفلاح البسيط (العم مقبل)عله يحصل على مبتغاه (سلفة لقضاء دينه) فيأتيه الرد بلغة غريبة للإيحاء بالتهكم والسخرية وكأن تلك الغرابة اللفظية جاءت للبوح بعواقب القطيعة بالأرض، فكان لفجوة التواصل أثر في بناء الصورة اللاحقة.

ويعي المخرج دور الأهازيج الشعبية في إثراء الصورة الدرامية إذ يوظف تعبيرات تراثية (المهجل الزراعي) وهو ما ينسجم مع طبيعة الصورة الواقعية وأجوائها الريفية.

٣ـ طرافة الصورة

من يتأمل الصورة في مسلسل غربة البن، يلحظ أنها تزخر بالطرافة، ومما زاد من بريقها أنها كانت تأتي في سياقها المناسب، فثمة شخصيات معينة اقترنت بها الطرافة فما أن تطل على الشاشة إلا وترتسم الابتسامة على شفاه المتلقي (المشاهد) منها: (مرزوق، عبد الوكيل، العاقل) فمشهد الإرباك الذي طالعتنا به الصورة في مراسم عرس عبد الوكيل(حين تشغله حركات بائع السكريم (ابن العاقل) لم يكن عفويا كأن يكون هدفه إضفاء الطرافة على الصورة الدرامية بأسلوب مسطح، بل جاء محملا بأكثر من دلالة منها، تجسيد حالة التهميش التي طالت عبد الوكيل بدافع التعامل العفوي الذي اتسم به، فالصورة التي طالعنا بها ليلة عرسه حين يتردد عليه أكثر من شخص

وما رافق ذلك من أجواء صاخبة أخرجت الصورة (صورة العُرس) عن وضعها الطبيعي إلى طابع مأساوي مغلف بالطرافة، وهي إشارة تندرج ضمن التشوهات الاجتماعية لعادات الأعراس.

اللافت أن شخصية عبد الوكيل يلتقي عليها الجد والهزل، فما من صورة يظهر بها حتى ولو كان في عين العاصفة، إلا ويجد المتلقي(المشاهد) روح الطرافة، وهو ما تجلى في أكثر من موضع في المسلسل، فكان لِلَّازمة الكلامية التي تتكرر (وا عاقل..) وقعها النفسي في إضفاء طابع الطرافة على الصورة المعروضة، فضلا عن أنها كانت تختصر بعض ما يجب أن يقوله عبد الوكيل في المواقف الصادمة.

كما تتجلى الطرافة في الصورة التي يطالعنا بها (مرزوق) إذ ترد بقالب ينسجم مع ملامح شخصيته، فحبه للمال جعله يظهر بنمط واحد طيلة المسلسل، فمنذ الحلقة الأولى كانت تجليات شخصيته تسير وفق خطوط درامية متقلبة، إذ تقتنص الصورة سانحة العلاقات المرهونة بالمصلحة، فتأتي تمتمات الدعاء للآخر ".أنسك ونسك وأسعدك بعبد الوكيل..الله الله ما أرزقه، الله الله ما أسعده...أنا مانش داري لموه سموني مرزوق أينه الرزق هذا مني../ الله الله ما أسعده، الله الله ما أحبه الله الله يهنه / المرة تقع حميش / الله يحفظنا كلنا يحفظنا هكذا لمة واحدة " مقابل الدعاء عليه (أي الدعاء على الآخر) كقوله:" جزع السكين على حلوقهم / جعلوا حتيف نتيف لا مشدة ولا رديف" تلك التجليات الدعائية قامت بوظيفيتين في سياق الصورة، الأولى أضفت على

المشهد جوا من الطرافة، وهو ما انعكس على نفسية المتلقي كونها شكلت جذبا وإمتاعا في تتبع الدور الذي أسند لشخصية مرزوق، فيما الوظيفة الثانية تتمثل بما تحمله من أبعاد اجتماعية تفضح أطماعا لا حصر لها، وهو ما أفصحت عنه الفلتات التي ترد على لسانه كما في الصورة المستحضرة حين يقول: " اسمعي يا بنتي شيجي مسعود يدفع ! ولا ابن عمك يدفع الغالي والثمين.. / مسعود حقك باقي عنده من حق المهر.."

وفي سياق آخر يضيق مرزوق من زيارة ابنته أنيسة وعبد الوكيل، وهو ما دلت عليه بعض العبارات والحركات الماثلة في الصورة فمشهد الصورة . حسب توقعات المتلقي . يتطلب تبادل الحديث القائم على الترحيب و حفاوة الاستقبال إلا أن هناك ضيقا طافحا تجلى في الصورة المنطوقة حين تخرج صيغة الترحيب من سياقها المعتاد كما في الحلقة الخامسة عشرة"عبد الوكيل: حياك الله يا عم..فيرد مرزوق: تمام حياك الله ياعم ! لك العمى عمى الدبب.. لموه رجعك لموه هونا، أنت وحقك المدبر هذا...جاء فاضي يتهرتع وارب بزه.." لتأتي الصورة الحركية (حي يضع عبد الوكيل بين يديه فلوسا) فتتغير الصورة المنطوقة " وارب رده..آه حفظك حافظ عليك أدى لك هجموه رجمه عدوك..الله الله ما أحبه.."وهو تصوير يعزز أجواء العلاقة المحكومة بالمصلحة.

يلاحظ في لغة الصورة المنطوقة أن المسلسل وظف اللهجة العامية (اللهجة التعزية) فكانت في حد ذاتها علامة وظفت قصدا كونها قادرة على أن تصف المشهد بدقة [٥٨] فكان لها أثر جلي في إثارة الطرافة على الصورة .

وتتسع ملامح الطرافة بأسلوب يجمع بين الجد والهزل وذلك حين تتداخل الطرافة مع الصورة المأساوية المتمثلة بالغياب المرتقب لمسعود بدافع الغربة، ففي إحدى اللحظات المفعمة بأحاسيس ألم الفراق التي تجتاح طرفيه (نورية / مسعود) إذا بمرزوق يطل منتشيا بصورة الفراق وفق مشاعر ترتبط بمصالح العطايا والهدايا كقوله: " أسعد أيامك ومسعود.. أنت إلا اشق اعمل لك سنة سنتين ثلاث أربع .. نورية هذه لا

تهمه شاطرحها بعيني .. وارجع سالم غانم مكدس بالهدايا بالعطور والبخور وافرح أصحابك وصهورك أفعل مثل المغتربين سع هذا منصور سعيد." إذ تجيد الصورة التقاط المواقف التي تكشف الذات المفعمة بالطمع دون اكتراث لمشاعر الآخر.

ولم تقتصر الطرافة عند منطوق الصورة فحسب، فثمة طرافة حركية تجلت في (الحلقة الأولى) إذ نجد العاقل يوزع قبلاته بصورة حركية مقلوبة، تحمل في ظاهرها الود، إلا أن الإيحاءات المتسربة منها تبوح بتشظي العلاقة بينه وزوجته (قبول) وهو ما انعكس بتعدد الزيجات.

اللافت أن هناك إدراكا لاقتناص الطرافة من الصور الممتدة في خارطة المسلسل فالعاقل الذي اشتهر بالتعدد يبدو منهكا بفعل أعباء التعدد، وهو ما أفصحت عنه الصور المتنوعة، فأحد أبنائه ينشغل ببيع السكريم وآخر في بيع الهدايا التي تصلهم من منصورسعيد، وتأتي لحظة استقبال ابنه المغترب لتجسد صورة تلك الأعباء.

وفي الجزء الثاني من المسلسل تجلت الطرافة في حدود ضيقة، عبر توظيف تقنيات ذهنية ولغوية دارجة، ففي السياق الذهني تتسرب الطرافة من الصورة التي جمعت قايد بمكرد وفق خط درامي يقوم على المفارقة في الفهم والتفكير، فلكل عالمه الخاص، وهو ما أضفى على المشهد جوا من الطرافة في سياق يلبي رغبة المتلقي كما جسدته الصورة القائمة على التساؤلات الباحثة عن حالة خواء وهو ما انشغل به مكرد في الصورة التي جمعته بقائد (قايد.. وقايد وطرقه للمظلة، وحالة الفزع التي تجلت في الصورة) لتأتي الإجابة للسؤال المتخيل على لسان قايد في الحلقة الثامنة والعشرين" والله ما بيعه لو يدوا ثلاثة مليون.. صدموا الخزان.. الجربة حق كرامة أنا مليش دخل.."تلك المفارقة الكلامية لم تقتصر من حيث الوظيفة على إضفاء طابع الطرافة على الصورة فحسب، فقد منحت الصورة – أيضا – تكنيكا دراميا حيويا يساند دور المؤلف والمخرج في رسم الصورة، وفي مشهد آخر في الحلقة الرابعة والعشرين، بينما

مكرد في حالة استغراق بغية الحصول على الشنطة (الحقيبة) تأتي لزمات كلامية على لسان مكرد ومنها (جني ينطبك / لك لعيصة تلعصك / قلقلوا أضراسك..) تلك اللزمات الكلامية مفعمة بالطرافة كما أنها لم تخل من الإيحاءات التي تترجم حالات النفس.

٤ـ الصورة الرامزة

ثمة صور تحمل طابعا رمزيا خصوصا تلك التي تقترب مما يسمى بالمحظورات في المجتمعات المحافظة، وهو ما يمكن إدراكه في أكثر من جانب، ففي الجانب الاجتماعي تبرز الصورة بطابعها الاجتماعي في ملامستها لخصوصية العرسان، إذ يأتي سؤال المنشد في خطابه لعبد الوكيل بدافع الفضول كما في الحلقة الثالثة (سبع ولا ضبع..؟) ليختزل عادات وتقاليد اجتماعية متنوعة منها ما يُعرف بليلة الدخلة.

وفي سياق آخر تتجلى الصورة الرامزة للوضع السياسي المضطرب عبر أكثر من علامة، فبالرغم من أن زمن المسلسل جاء في جو مشحون بالاضطرابات السياسية في الواقع، فقد نأى المسلسل عن التصريح المباشر بذلك الواقع باستثناء إشارة عابرة، تجلت في صيغة الرفض، كما قي الحلقة السابعة والعشرين حين يسأله أحد مرتادي المقهى عن وضع اليمن عبر صيغة منطوقة " أنت من اليمن؟ فيه عندكم حرب؟ فيجيب عبد الوكيل بإجابة المتهرب "ينزلوا ملح..ولا عليك يسدوا هم أخوة هي الا قلة عقل وشيرجع يسدوا ...) وهو إيحاء يحمل أكثر من معنى تجلت معالمه في الواقع السياسي الساخن، فضلا عن المدلول المستوحى من سياق الأغنية الواردة في مقدمة العرض عن آثار الصراع السياسي الدالة على الشتات (كل المطارات تعرفني إلا الوطن صار ناسينا) تلك الإشارات تمثل فلتات تحيل إلى ضغط الواقع بصورة رامزة.

إن غياب الصورة الصريحة لبعض الجوانب، لا يعني عزوف المسلسل عن طرح بعض القضايا المهمة التي يفترض أن تلامس الواقع المعاش، فالمسلسل مفعم

بالإيحاءات الرامزة للواقع بكل تفاصيله، فالغربة التي مثلت عنوان المسلسل، فضلا عن صور الأحداث التي نهض عليها، تمثل إيحاءات واخزة لما حاول المسلسل الابتعاد عنه بصورة صريحة، فعبد الوكيل الذي يسوقه الوضع إلى الغربة بحثا عن ابنه (شاكر) وما رافق طريقه من عقبات أثناء الغربة كما في الحلقة السادسة والعشرين، يمثل صرخة تضج بما يكابده المغترب اليمني جراء الواقع المضطرب سياسيا، وربما نجد قي خاتمة المسلسل في جزئه الثاني إيحاء لواقع الصراع المحموم في أكثر من مستوى، فالمعركة التي تعددت أطرافها وكانت نهايتها مأساوية تفضح قبح الصراعات بمختلف مسمياتها، كما أنها تمثل مرآة رامزة لما يحدث في الواقع سياسيا.

الخاتمـــــــــة

توصل البحث إلى مجموعة من النتائج أهمها:

- ثمة انسجام واضح وجلي بين النص والصورة، فكانت الصورة بمكوناتها تمثل انعكاسا لمكونات النص الدرامي، وربما يفسر ذلك بفضاء الإنتاج الدرامي، فمؤلف النص لا ينحصر دوره في التأليف فحسب، بل قد يكون له دور ـ أيضا ـ في التمثيل والإخراج والإشراف وهو ما أفصحت عنه الصورة المقروءة لطاقم العمل على شاشة العرض، وهذا الانسجام قد لا ينطبق مع الجزء الثاني للمسلسل، إذ يمكن أن يفسر ذلك التباين بظروف طرأت على الخارطة المرسومة للمسلسل .

- إذا كان موضوع الصورة في ظاهر العرض قد ركز على قضايا اجتماعية تلامس المغترب، المرأة، العلاقات الاجتماعية..إلخ، فإنها في العمق مثلت إسقاطات لصراعات متنوعة تحركها نوازع وأيدلوجيات متعددة، وهوما جسدته خاتمة المسلسل في جزئه الثاني إذ تعكس صراعات واقعية.

- هناك اهتمام واضح بعناصر العرض البصرية، وهو ما أسهم بخلق حالة من المشاركة الوجدانية لدى المتلقي في تأمل الصورة بما تبثه من رموز ودلالات.
- مّثَّل الواقع الاجتماعي ثراء دراميا في بناء الصورة من خلال مكوناتها المتمثلة بالملبس والمهنة واللهجة والذوق العام..الخ، مما يجعل من الواقع البيئي اليمني للصورة علامة بارزة لا تخطئها العين.
- تنوعت تشكلات الصورة الدرامية وفق مواضيع متعددة كالحزن والمكر والإذلال بما في ذلك الصورة الدالة على ظلم المرأة وكان لشخصية المرأة حضور بارز في الجزء الأول للمسلسل فتعددت معالم الظلم منها ما يعود إلى الظروف الاقتصادية كفراق الزوج بدافع الغربة وأخرى جاءت بفعل ما استقر في ذاكرة المجتمع تجاه المرأة.
- الملاحظ أن مقاطع الأغاني التي تخللت حلقات المسلسل، جاءت استجابة للرسالة التي تحملها الصورة، مما يجعلها شبيهة بالبرامج الإذاعية حين تكون الأغنية ملبية للموضوع المطروح.
- أظهرت الصورة بعض الشخصيات ضمن بنائها العام وفق أمزجة وطبائع متباينة تسير في خطوط درامية نمطية، فحافظ يسير وفق خط التسلط والمكر طيلة المسلسل باستثناء مشهد تعامله مع أسرة أخيه محفوظ بعد وفاته، ومسعود يعيش مآسي الغربة ونكباتها، ونورية تستمر في معاناتها فهمها طيلة المسلسل هو زوجها مسعود في سفره ومرضه وهو ما طبع الصورة بطابع نمطي ممل.
- لم تقتصر تقنيات الصورة عند المحاور التي تضمنتها الدراسة، بل أن الاستقراءات الواسعة تثبت أن التقنيات تمتد إلى لغة الصورة والعلامات الداخلية الدالة عليها فتقنية الصمت في الصورة جاءت للإيحاء بحالة التردد والحيرة أو الفجيعة، وكان ذلك في مواقف معينة كانكفاء الذات مع نفسها، فثمة استحالة في التواصل مع الآخرين.

الهوامش

١. مسلسل (غربة البن) هو مسلسل يمني يعالج قضايا إجتماعية متنوعة عرض جزؤه الأول في الموسم الدرامي الرمضاني على قناة (يمن شباب) عام ٢٠١٩م وعرض جزؤه الثاني على قناة (السعيدة) عام ٢٠٢٠م.

٢. حنفي، صلاح، في الصورة الشعرية دراسة تطبيقية على شعر الحبس في تراث المشرق العربي، مكتبة دار العلوم، الفيوم، ط٢، ٢٠٠٦م، ص١٩، ٢٠.

٣. ابن منظور، لسان العرب، دار لسان العرب، بيروت، مادة.ص.و.ر، د.ت، ٤٩٢/٢.

٤. جبور، عبدالنور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، ط٢، بيروت، ١٩٨٤، ص١٥٩.

٥. غافر:٦٤.

٦. ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، تح: سامي محمد سلامة، دار طيبة للنشر والتوزيع، ط٢، ١٩٩٩م، ج٧، ص١٥٦.

٧. الجرجاني، عبد القاهر، دلائل الإعجاز، مطبعة المدني بالقاهرة، دار المدني بجدة، ط٢، ١٩٩٢م، ص٣٦٥.

٨. سلطان، منير، الصورة الفنية في شعر المتنبي، منشأة المعارف، الإسكندرية، ٢٠٠٢م، ص١٤٩.

٩. مرسي، أحمد كامل، وهبة، مجدي، معجم الفن السينمائي الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط١، ١٩٧٣، ص١٧٦.

١٠. ساعد ساعد، عبيدة صبطي، الصورة الصحفية دراسة سيميولوجية، خوارزم العلمية، ط١، ٢٠١٦م، ص٤٥.

١١. بوزيا، خالد، الصورة الأدبية وخصائصها اللغوية بين البلاغيين والأسلوبيين، رسالة دكتوراه، جامعة الجزائر يوسف بن خده، كلية الآداب واللغات، ٢٠٠٧م، ص٢٦.

١٢. قدور، عبدالله ثاني، سيميائية الصورة، مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ٢٠٠٧م، ط١، ص٢٤.

١٣. روز، غريب، تمهيد في النقد الحديث، ص١٩٢وما بعدها.

١٤. أصلان، أوديت أ، موسوعة فن المسرح، تر:سامية أحمد أسعد، مكتبة الأنجلو المصرية، مؤسسة فرانكلين، د.ط، ١٩٧٠، ١، ٦٨٧.

١٥. البردوني، عبدالله، فنون الأدب الشعبي، دار الفكر، دمشق، ط٣، ١٩٩٥م، ص٣٦٨.

١٦. إبراهيم، محمد، إالمسرح والصورة ودكتاتورية المخرج، جريدة الفنون، ص١٧.

١٧. إبراهيم، محمد، المسرح والصورة ودكتاتورية المخرج، ص١٧.

١٨. علي، عواد، غواية المتخيل . مقاربات لشعرية النص والعرض والنقد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ١٩٩٧م، ص٨٧، ص٨٨.

١٩. بلبل، فرحان، النص المسرحي . الكلمة والفعل دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٣م، ٩١.

٢٠. إبراهيم، محمد حمدي، نظرية الدراما الإغريقية، مكتبة لبنان ناشرون . الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، ط١، ١٩٩٤م، ٦٥.

٢١. برادة، محمد، الكتابة والعنف، دبي الثقافية، العدد(١٠٢)نوفمبر، ٢٠١٣، ص٥١.

٢٢. مبارك، حنون، دروس في السيميائيات، دار توقال للنشر، الدار البيضاء ط١، ١٩٨٧، ص٧٢.

٢٣. إبسن، هنريك، بيت الدمية، تر: كامل يوسف، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، ٢٠٠٧م، ص٤٣. ٤٥.

٢٤. حسام الدين، كريم، الإشارات الجسمية . دراسة لغوية لظاهرة استعمال أعضاء الجسد في التواصل، دار غريب للطباعة والنشر، ط٢، ٢٠٠١م، ص٦٩.

٢٥. إسلن، مارتن : تشريح الدراما، تر: أسامة منزلجي، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط١، عمان، ١٩٨٧م، ص١٥.

٢٦. ونوس، سعد الله، الفيل يا ملك الزمان ومغامرة رأس الملوك جابر، بيروت الدار اللبنانية، ١٩٧٨.

٢٧. البشتاوي، يحيى، بناء الشخصية في العرض المسرحي المعاصر، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، ط١، ٢٠٠٤م، ص٨٢.

٢٨. بلانش، جان و لايونتايس، ج، معجم مصطلحات التحليل النفسي، تر: مصطفى حجازي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ط٢، ١٩٨٧م، ٧٨.

٢٩. ماجارشاك، دافيد، فن المسرح . بحث تمهيدي عن منهج ستانسلافسكي، تر :لويس بفطر، القاهرة، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، ١٩٦٠، ص٤٧.

٣٠. الثبيتي، تركية عواض، تفاصيل الطين ومحطات المغادرة، بنية العلامة في نصوص فهد ردة الحارثي، إصدارات نادي الأحساء الأدبي، ط١، ٢٠١٧م، ص٢٠٢.

٣١. أبو العلا، عصام الدين، مدخل إلى علم العلامات في اللغة والمسرح، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٥ م، ص١٥٣، ١٥٤.

٣٢. كليتون، بيتر، لغة الجسد . مدلول حركة الجسد وكيفية التعامل معه، دار الفاروق، القاهرة، ط١، ١٩٧٧م، ص٤.

٣٣. المظفر، الشيخ محمد رضا، المنطق، بغداد ١٩٨٢، ص٣٦.٤١.

٣٤. العبد، محمد، العبارة والإشارة . دراسة في نظرية الاتصال، مكتبة الآداب، ط١، القاهرة، ٢٠٠٧م، ص١١٠.

٣٥. سماح، نايلي، دور الدراما التلفزيونية في تنمية الوعي الصحي لدى طلبة الجامعة، رسالة ماجستير على الإنترنيت، جامعة العربي تبسي . تبسة، قسم العلوم الإنسانية . كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية، ٢٠١٦م .

٣٦. إيلام، كير: العلامات في المسرح، ضمن كتاب أنظمة العلامات، في اللغة والثقافة والأدب، تر: سيزا قاسم، تحرير : سيزا قاسم، ونصر حامد أبو زيد، دار إلياس العصرية، القاهرة، ١٩٨٦م، ص٢٤٠.

٣٧. عبدالكريم.أحمد، فن التجهيزات في الفراغ المعد، جريدة الفنون، العدد ٧٧، مايو٢٠٠٧، ص٥٢-٥٣.

٣٨. التهامي، محمد، سيميائيات المسرح نشأتها وموضوعها ووضعها الإبستمولوجي، عالم الفكر المجلد ٣٣ العدد الثاني. أكتوبر-ديسمبر ٢٠٠٤.ص٢٦١.

٣٩. عبد الوهاب، شكري، دراسة تحليلية لأصول النص المسرحي، مؤسسة حورس الدولية للنشر والتوزيع، د.ط، الإسكندرية ٢٠٠٧م، ، ص٣٣٠.

٤٠. نندا، سوامي براما، الصمت كرياضة روحية، ترجمة، عبدالوهاب المقالح، الهيئة العامة للكتاب، ط١، صنعاء، ٢٠٠١، ص٩٣.

٤١. ناصف، مصطفى، نظرية التأويل، النادي الأدبي، ط١، جدة، ٢٠٠٠م، ص ١٧٢.

٤٢. تشريح الدراما. مارتن إسلن..ص٤٩.

٤٣. عبدالوهاب، شكري، دراسة تحليلية لأصول النص المسرحي، ص١١٤).

٤٤. أبو الرضا، سعد، الكلمة..والبناء الدرامي. رؤية نقدية تحليلية مقارنة. دار الفكر العربي ط١. ١٩٨١م، ص٣٩.

٤٥. العجيمي، محمد ناصر، النقد العربي الحديث ومدارس النقد الغربية، دار محمد علي الحامي للنشر والتوزيع، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، سوسة، ط١، ١٩٩٨م، ص ١٠٧.

٤٦. الأنفال :٣٠ .

٤٧. العبد، محمد، العبارة والإشارة . دراسة في نظرية الاتصال، ص٣٩.

٤٨. وهبة، مجدي، والمهندس، كامل، معجم، معجم المصطحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٧٩م، ص١٧٢.

٤٩. الحجمري، عبد الفتاح، عتبات النص . البنية والدلالة، شركة الرابطة، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٦م، ص١٠.

٥٠. بريخت، برتولد، نظرية المسرح الملحمي، ترجمة.جميل نصيف التكريتي، بيروت، عالم المعرفة، ص١٣٥.

٥١. العميدي، حيدر جواد كاظم، جماليات السنوغرافيافي الفضاءات المفتوحة . شواطئ الجنوح أنموذجا، مجلة مركز بابل للدراسات الإنسانية، مج٤، ع١، ٣٠يونيو/حزيران ٢٠١٤م، ص٢٣.

٥٢. كلمات : الشيباني، سعيد . غناء الفنان أحمد قاسم.

٥٣. كلمات : الإرياني، مطهر. غناء الفنان علي الآنسي .

٥٤. البردوني، عبدالله، فنون الأدب الشعبي، ص٢٥٦.

٥٥. كلمات :الصريمي، سلطان، غناء الفنان محمد مرشد ناجي.

٥٦. كلمات وألحان : الميسري، محمد علي.

٥٧. كلمات : الإرياني، مطهر.

٥٨. علاوي، حميد، التنظير المسرحي عند توفيق الحكيم، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب واللغات . جامعة الجزائر، ٢٠٠٦م، ص١٤٤.

قائمة المصادر والمراجع:

- القرآن الكريم.
- مسلسل غربة البن.
- ابن منظور، لسان العرب، دار لسان العرب، بيروت، مادة.ص.و.ر، د.ت.
- ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، تح: سامي محمد سلامة، دار طيبة للنشر والتوزيع، ط٢، ١٩٩٩م.
- إبراهيم، محمد، إالمسرح والصورة ودكتاتورية المخرج، جريدة الفنون، العدد٧٧، مايو، ٢٠٠٧م.
- إبراهيم، محمد حمدي، نظرية الدراما الإغريقية، مكتبة لبنان ناشرون . الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، ط١، ١٩٩٤م.
- أصلان، أوديت أ، موسوعة فن المسرح، تر:سامية أحمد أسعد، مكتبة الأنجلو المصرية، مؤسسة فرانكلين، د.ط، ١٩٧٠م.
- إبسن، هنريك، بيت الدمية، تر: كامل يوسف، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، ٢٠٠٧م.
- أبو الرضا، سعد، الكلمة..والبناء الدرامي. رؤية نقدية تحليلية مقارنة. دار الفكر العربي ط١. ١٩٨١م.

- أبو العلا، عصام الدين، مدخل إلى علم العلامات في اللغة والمسرح، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٥ م.
- إسلن، مارتن : تشريح الدراما، تر: أسامة منزلجي، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط١، عمان، ١٩٨٧م.
- إيلام، كير: العلامات في المسرح، ضمن كتاب أنظمة العلامات، في اللغة والثقافة والأدب، تر : سيزا قاسم، تحرير : سيزا قاسم، ونصر حامد أبو زيد، دار إلياس العصرية، القاهرة، ١٩٨٦م.
- برادة، محمد، الكتابة والعنف، دبي الثقافية، العدد(١٠٢)نوفمبر، ٢٠١٣م.
- البردوني، عبدالله، فنون الأدب الشعبي، دار الفكر، دمشق، ط٣، ١٩٩٥م.
- البشتاوي، يحيى، بناء الشخصية في العرض المسرحي المعاصر، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، ط١، ٢٠٠٤م.
- بلبل، فرحان، النص المسرحي . الكلمة والفعل دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٣م.
- بريخت، برتولد، نظرية المسرح الملحمي، ترجمة.جميل نصيف التكريتي، بيروت، عالم المعرفة.
- بوزيا، خالد، الصورة الأدبية وخصائصها اللغوية بين البلاغيين والأسلوبيين، رسالة دكتوراه، جامعة الجزائر يوسف بن خده، كلية الآداب واللغات، ٢٠٠٧م.
- بلاتش، جان ولايونتايس، ج، معجم مصطلحات التحليل النفسي، تر: مصطفى حجازي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ط٢، ١٩٨٧م.
- التهامي، محمد، سيميائيات المسرح نشأتها وموضوعها ووضعها الإبستمولوجي، عالم الفكر المجلد ٣٣ العدد الثاني. أكتوبر–ديسمبر ٢٠٠٤م.
- الثبيتي، تركية عواض، تفاصيل الطين ومحطات المغادرة، بنية العلامة في نصوص فهد ردة الحارثي، إصدارات نادي الأحساء الأدبي، ط١، ٢٠١٧م.
- الجرجاني، عبد القاهر، دلائل الإعجاز، مطبعة المدني بالقاهرة، دار المدني بجدة، ط٢، ١٩٩٢م.
- جبور، عبدالنور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، ط٢، بيروت، ١٩٨٤.

- حنفي، صلاح، في الصورة الشعرية دراسة تطبيقية على شعر الحبس في تراث المشرق العربي، مكتبة دار العلوم، الفيوم، ط٢، ٢٠٠٦م.
- حسام الدين، كريم، الإشارات الجسمية . دراسة لغوية لظاهرة استعمال أعضاء الجسد في التواصل، دار غريب للطباعة والنشر، ط٢، ٢٠٠١م.
- الحجمري، عبد الفتاح، عتبات النص . البنية والدلالة، شركة الرابطة، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٦م.
- روز، غريب، تمهيد في النقد الحديث، ديناميك غرافيك للطباعة، ١٩٩٩.
- ساعد ساعد، عبيدة صبطي، الصورة الصحفية دراسة سيميولوجية، خوارزم العلمية، ط١، ٢٠١٦م.
- سلطان، منير، الصورة الفنية في شعر المتنبي، منشأة المعارف، الإسكندرية، ٢٠٠٢م.
- سماح، نايلي، دور الدراما التلفزيونية في تنمية الوعي الصحي لدى طلبة الجامعة، رسالة ماجستير على الإنترنيت، جامعة العربي تبسي . تبسة، قسم العلوم الإنسانية . كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية، ٢٠١٦م .
- عبدالكريم. أحمد، فن التجهيزات في الفراغ المعد، جريدة الفنون، العدد ٧٧، مايو٢٠٠٧م.
- عبد الوهاب، شكري، دراسة تحليلية لأصول النص المسرحي، مؤسسة حورس الدولية للنشر والتوزيع، د.ط، الإسكندرية ٢٠٠٧م.
- علي، عواد، غواية المتخيل . مقاربات لشعرية النص والعرض والنقد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ١٩٩٧م.
- علاوي، حميد، التنظير المسرحي عند توفيق الحكيم، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب واللغات جامعة الجزائر، ٢٠٠٦م.

- العميدي، حيدر جواد كاظم، جماليات السنوغرافيافي الفضاءات المفتوحة . شواطئ الجنوح أنموذجا، مجلة مركز بابل للدراسات الإنسانية، مج٤، ع١، ٣٠يونيو/حزيران ٢٠١٤م.
- العجيمي، محمد ناصر، النقد العربي الحديث ومدارس النقد الغربية، دار محمد علي الحامي للنشر والتوزيع، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، سوسة، ط١، ١٩٩٨م.
- العبد، محمد، العبارة والإشارة . دراسة في نظرية الاتصال، مكتبة الآداب، ط١، القاهرة، ٢٠٠٧م.
- قدور، عبدالله ثاني، سيميائية الصورة، مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط١، ٢٠٠٧م.
- كليتون، بيتر، لغة الجسد . مدلول حركة الجسد وكيفية التعامل معه، دار الفاروق، القاهرة، ط١، ١٩٧٧م.
- مرسي، أحمد كامل، وهبة، مجدي، معجم الفن السينمائي الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط١، ١٩٧٣.
- مبارك، حنون، دروس في السيميائيات، دار توقال للنشر، الدار البيضاء ط١، ١٩٨٧.
- ماجارشاك، دافيد، فن المسرح . بحث تمهيدي عن منهج ستانسلافسكي، تر: لويس بفطر، القاهرة، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، ١٩٦٠.
- المظفر، الشيخ محمد رضا، المنطق، بغداد ١٩٨٢.
- ننداء، سوامي براما، الصمت كرياضة روحية، ترجمة، عبدالوهاب المقالح، الهيئة العامة للكتاب، ط١، صنعاء، ٢٠٠١م.
- ناصف، مصطفى، نظرية التأويل، النادي الأدبي، ط١، جدة، ٢٠٠٠م.
- وهبة، مجدي، والمهندس، كامل، معجم، معجم المصطحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٧٩م.
- ونوس، سعد الله، الفيل يا ملك الزمان ومغامرة رأس الملوك جابر، بيروت الدار اللبنانية، ١٩٧٨.