الوعي واللاوعي في أداء الممثل المسرحي

م . د علي عبدالحسين رحمه الحمداني
جامعة البصرة-كلية الفنون الجميلة

الفصل الأول : الإطار المنهجي :

أولا : مشكلة البحث والحاجة إليه :

ان التفكير الفلسفي ظاهرة بشرية عامة , وضرورة إنسانية مشتركة . وسواء انطلقت تلك الضرورة من مستوىً واعٍ , أم من مستوىً لا واعي , فان الفلسفة لم تبدأ عهدها الغائر في القدم إلا بالسؤال المرتبط بطبيعة الإنسان , والعالم المحيط به . وقد جاءت الأساطير السومرية , والفرعونية , واليونانية , بأسئلة عديدة , ووضعت محاولات للإجابة عنها . وتدور تلك الأسئلة في معظمها عن ماهية الإنسان , وعلاقته بالموجودات الكونية من حوله . إزاء تلك الأسئلة الكونية أضحت الفلسفة , تمثل وجهة نظر كلية عن العالم , وحقلها الأساس هو الإنسان , من حيث علاقاته المتعددة الأبعاد والعناصر . حيث ان كل مشكلة لا يمكن تصورها إلاّ نسبة إلى الإنسان . وكل ما يتعلق بالعالم فلسفيا هو العالم الذي فيه الإنسان . أي بمعنى آخر هي معرفة الإنسان لذاته وبذاته . لقد دأب الفكر الفلسفي الإنساني لفترات زمنية طويلة , على اعتماد فكرة ان الإنسان يتمثل في حدود بعده الواعي . وقد سعى الإنسان منذ وجوده بمحاولاته المستمرة إلى فهم وتفسير ذلك الوجود , متسائلاً حول ذاته ووعيه , وان كان ذلك التساؤل بدءاً حول الوجود ذاته لا عن أداة إدراكه (الوعي) . ومع تقدم صيرورة الفكر الإنساني , انتقل السؤال الاشكالوي إلى أداة الإدراك ذاتها , وقد نتج تبعاً لذلك أسئلة أخرى , تمحورت حول ماهية الوعي , وتحديد ملامحه وضبط مبادئه , ثم تعيين حدود اشتغاله . ان السؤال المعرفي , لم يكن هاجساً حاضراً إلا من جهة علاقته بمسألة الوجود كمكوّن كلّي وكذلك هو شأن نمط التفكير الفلسفي الذي كان سؤاله عن الوجود المحض , أسبق من سؤال أداة إدراكه . ويقف الفن المسرحي على رأس قائمة الأنماط الفنية التي تعنى بعملية الاتصال الفعالة بين المنتج للعمل المسرحي والمتلقي , الذي يشارك في إكمال صورة العمل النهائية . والأداة الرئيسية في خلق ذلك التواصل هو الممثل , بكينونته المتوافرة على مجمل المكونات العقلية , من حيث انبجاسها في الأداء الواعي , أو غورها في اللاوعي . وإذا كان الإنسان / الممثل , ذاتاً واعية , وتخترقه في الوقت نفسه دوافع لا واعية . فما هي العلاقة بين الوعي واللاوعي ؟ وأيهما يتحكم في الآخر , أو في الذات ؟ وإذا كانت وظيفة الوعي هي تقديم صورة حقيقية عن الواقع والذات , ألا يمكن ان يصبح خاضعاً لمقولات الوهم والايدولوجيا , فيتم تزييف الواقع وتشويه الحقائق ؟ومن خلال ملاحظة المنجز الإبداعي لأداء الممثل المسرحي العراقي, يبرز الاهتمام بالسؤال عن مديات العناية التي يوليها الممثل المسرحي , لمجموع تلك الأسئلة , وأسئلة أخرى تتعلق بماهية الوعي واللاوعي ودلالاتهما المعرفية , وما هي علاقة الوعي باللاوعي ؟ وما الذي يحكم وجود الذات الأدائية الفاعلة , هل هو الوعي أم اللاوعي , وما طبيعة انتاجات كل منهما ؟فضلا عن تلك الأسئلة , يطرح الباحث أسئلة أخرى , تهتم بعلاقة الوعي باللاوعي , بالمعنى الذي يهدف إليه الممثل ؟ وما علاقة الوعي بالذاكرة والزمن ؟ وما علاقة الوعي واللاوعي بالادراكات الحسية ؟ وكيف تتحدد العلاقة بين الوعي الاجتماعي والوجود الاجتماعي للممثل , من خلال أدائه المسرحي ؟ ومن خلال هذه التساؤلات وعلاقتها بأداء الممثل المسرحي , برزت مشكلة البحث , ومن خلالها تحدد عنوانه الموسوم (الوعي واللاوعي في أداء الممثل المسرحي) .

ثانياً : أهمية البحث : تتجلى أهمية البحث في ما يأتي :

١- يفيد الممثل المسرحي , من خلال تعرفه على مفهومي الوعي واللاوعي , واشتغالهما في الذات الإنسانية , ومديات إفادته تطويعهما في عمله المسرحي .

٢- يفيد المخرجين والكتاب والعاملين والمهتمين بفن المسرح عموما .

ثالثاً : هدف البحث : يهدف البحث إلى دراسة الوعي واللاوعي في الذات الإنسانية والكشف عن حدود اشتغالهما في أداء الممثل المسرحي .

رابعاً : حدود البحث : حدود الموضوع : ألأداء التمثيلي للممثل المسرحي العراقي .

خامساً : تحديد المصطلحات :

أ- الوعي: * (Consciousness)

١- عرفه ابن منظور بأنه : (حفظ القلب للشيء , وعى الشئ والحديث يعيه وعيا , وأوعاه حفظه وفهمه وقبله فهو واع . وفلان أوعى من فلان أي أحفظ وأفهم . الوعيُّ الحافظ الكيّس الفقيه) (١) .

---

* – من خلال اطلاع الباحث على مصادر البحث , ومجموعة من القواميس والمعاجم , التي تعنى بعلم النفس , وجد إن مصطلح الشعور ومصطلح الوعي , يأتيان بمعنى واحد , فضلا عن مصطلح اللاوعي , هو ذاته مصطلح اللاشعور , لذا سوف يعمد الباحث إلى استخدام مصطلحي الوعي واللاوعي .

٢- وعرفه بدوي بقوله : (هو إدراك النفس لأحوالها وأفعالها . أو هو حضور العقل أمام ذاته في فعل الإدراك والحكم) ([٢]) .
٣- وعرفه (النوره جي) بأنه : (إدراك المرء لذاته إدراكا مباشرا , وهو أساس كل معرفة) ([٣]) .
٤- ويعرفه (حفني) بأنه : (عكس النوم والغيبوبة , والوعي يميز الإنسان عن الحيوان , وهو الوعي بالذات الأولى , أو وعي الإنسان بما يجري له من عمليات عقلية , وهو الشعور أو الوعي بالذات التأملي) ([٤]) .
٥- وعرفه (مصطفى وزملاؤه) بأنه : (الحفظ والتقدير . والفهم وسلامة الإدراك . وفي علم النفس , شعور الكائن الحي بما في نفسه وما يحيط به)([٥]) .
٦- وتعرفه (دافيدوف) بقولها : (تشير الكلمة إلى التنبيه الكلي للشخص , أو حالة التنبيه العادية . وحالات الوعي غير حالات التنبيه العادية تعتبر حالات وعي متغيرة (Altered state of consciousness) وهذه الحالات يمكن أن تحدث طبيعيا خلال النوم أو المرض مثلا , أو عمدا) ([٦]) .

ومن خلال ما تقدم فان الباحث يعتمد التعريف الإجرائي الآتي لمصطلح الوعي :
هو إدراك الممثل المسرحي لذاته وأفعاله إدراكا حسيا مباشراً . وهو نشاط عقلي خاص بالإنسان , يحدد علاقة الذات مع العالم الخارجي . وظيفته اتخاذ القرارات باتجاه الفعل أو اللافعل , أي إن السلوك مرتبط بالوعي , الذي تلعب العلامات الصوتية والحركية للممثل دورا مهما فيه .

ب- اللاوعي (اللاشعور) :

١- عرفه (المليحي) بأنه : (ذلك الجانب من النفس أو الشخصية , ويتكون من المعاني البدائية , التي لم تكن قط شعورية , ومن الميول والرغبات والخبرات المكبوتة , أي التي كانت شعورية فيما مضى ثم طردت من حيز الشعور) ([٧]) .
٢- وعرفه (الدباغ) بقوله : (هو مجموعة الذكريات أو الحوادث المغمورة في العقل وبعيدة عن الشعور , ولكنها تختلف عن العمليات غير الشعورية , في إنها تؤثر في سلوك الإنسان وكلامه وأفعاله , أي إنها تحاول البروز والظهور إلى الشعور للتدخل في العمليات العقلية الشعورية وتحورها) ([٨]) .
٣- ويعرف (الهيتي) اللاشعور الشخصي بقوله : (انه منطقة مرتبطة بالأنا , وهو يتكون كما يرى يونغ من خبرات كانت شعورية فيما مضى , إلا إنها كبتت وقمعت ونسيت , ومن خبرات كانت بالغة الضعف في المقام الأول , بحيث لا تترك انطباعا شعوريا عند الشخص)([٩]) .
٤- وعرفه (ولندزي) على وفق مفهوم (يونغ) بأنه : (مخزن آثار الذكريات الكامنة التي ورثها الإنسان عن ماضي أسلافه الأقدمين , وهو الماضي الذي لا يشمل التاريخ العنصري للإنسان بوصفه نوعا منفصلا فحسب , بل انه يشمل كذلك أسلافه من قبل الإنسان أو أسلافه من الحيوان) ([١٠]) .
٥- ويعرفه (الهيتي) بقوله : (إن اللاشعور الجمعي هو عبارة عن المخلفات النفسية لنمو الإنسان التطوري , تلك المخلفات التي تراكمت نتيجة الخبرات المتكررة عبر الأجيال السحيقة . ويرجع يونغ شيوع اللاشعور الجمعي وعموميته إلى تشابه العقل بين جميع أجناس البشر , ويرجع هذا التشابه بدوره إلى التطور المشترك) ([١١]) .

ومن خلال التعاريف المتقدمة فان الباحث يعتمد التعريف الإجرائي الآتي :

---

[١] – ابن منظور : لسان العرب , ج١٩, ج ٢٠ , فصل الواو (القاهرة : الدار المصرية للتأليف والترجمة , د.ت) ص٢٧٥ .
[٢] – عبدالرحمن بدوي : موسوعة الفلسفة , ج٣ (قم : ذوي القربى , د.ت) ص ٣٦٨ .
[٣] – احمد خورشييد النوره جي : مفاهيم في الفلسفة والاجتماع (بغداد : دائرة الشؤون الثقافية العامة , ١٩٩٠) ص ٢٥٣ .
[٤] – عبدالمنعم حفني : موسوعة علم النفس والتحليل النفسي , ط٤ (القاهرة : مطبعة مدبولي , ١٩٩٤) ص ١٦٦ .
[٥] – إبراهيم مصطفى وزملاؤه : المعجم الوسيط , ج١وج٢ (استانبول , تركيا : المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر والتوزيع , د.ت) ص١٠٤٤,ص١٠٤٥ .
[٦] – لندا ,أ,دافيدوف: مدخل إلى علم النفس , ط٣ , ترجمة سيد الطواب وزميله (القاهرة : الدار الدولية للنشر والتوزيع , ١٩٨٨) ص ٢٩٢ .
[٧] – حلمي المليحي : علم النفس المعاصر (بيروت: دار النهضة العربية , ١٩٧٢) ص ١١٤ .
[٨] – فخري الدباغ : مقدمة في علم النفس (جامعة الموصل : وزارة التعليم العالي والبحث العلمي , ١٩٨٢) ص١١٢ .
[٩] – مصطفى عبدالسلام الهيتي : عالم الشخصية |(بغداد : مكتبة الشرق , ١٩٨٥) ص١١٤ .
[١٠] – هول ولندزي : نظريات الشخصية ,ترجمة فرج احمد فرج وآخرون (القاهرة : مطبعة مدبولي ,١٩٧١) ص ١١٢ .
[١١] – مصطفى عبدالسلام الهيتي : مصدر سابق , ص ٢١٤ .

اللاوعي : هو مخزن أو بنك التجارب والذكريات الذاتية المترسبة في أعماق العقل الباطن , تؤثر في سلوك الممثل المسرحي وأفعاله من خلال محاولتها الظهور والتدخل في الأداء الواعي له , وقد تظهر أحيانا في زلات اللسان أو الأفعال غير الإرادية .

الفصل الثاني: الإطار النظري والدراسات السابقة

المبحث الأول: ماهية الوعي واللاوعي في الفكر الفلسفي ومدارس علم النفس

يكشف الفكر الفلسفي الهندي منذ بداية تمظهره عن انشغاله المأخوذ بالسؤال الميتافيزيقي وخاصة في الفلسفة (الفيدية , والارانياكا , والابانيشاد) ([1]) حيث يتم التركيز على أسئلة تتعلق بالمبدأ الأساسي للوجود .وفي الفكر الصيني , نجد الانشغال المبكر , حول أسئلة كوسمولوجية , أي أسئلة متعلقة بأصل الوجود وصيرورة نشأته . فضلا عن ذلك نجد في الفكر الفلسفي الإغريقي , السؤال ذاته عن أصل الوجود وماهيته , وهو السؤال المتكرر لدى فلاسفة (ملطيه , وايونيه) من أمثال طاليس ٦٤٠-٥٤٦ ق.م) (*) و (انكسميس ٥٨٨-٥٢٤ ق.م) (**) و (انكسميندر ٦١١-٥٤٧ ق.م) (***) و (امبادوقليس ٥٩٥-٣٩٥ ق.م) (****) مروراً بـ(أفلاطون ٤٢٧-٣٤٧ق.م) و (أرسطو ٣٨٤-٣٢٢ ق.م) .

وجاءت الانتقالة المعرفية في السؤال عن الوجود , ومحاولة إدراك ذاته وحدود اشتغاله الفلسفية على يد (كانت ١٧٢٤-١٨٠٤) حيث تركز مشروعه الفلسفي عن العقل , وبحث معماره المفاهيمي , عبر البحث عن الوعي / العقل . وقد خلص (كانت) إلى إن السؤال الميتافيزيقي , غير قابل للحسم بقدرات العقل النظري . وما دام الوجود الميتافيزيقي وجود ما ورائي يجاوز نطاق الحس , فلا يمكن لمقولات العقل أن تمتلئ بمعطيات تمكنه من انجاز العملية الفكرية , ومن ثم فالميتافيزيقيا حقل يجاوز إمكانات الوعي البشري , وان كان في هذا الوعي نزوع نحو الميتافيزيقيا ذاتها .

ويتناول (برتراند رسل ١٨٧٢-١٩٧٠) الوعي وارتباطه بالمدركات الحسية للإنسان , على المعرفة القائمة على التجربة , وعلى الحواس , وعلى ادراكات الكليات إدراكا فوريا ومباشرا . ويؤكد (رسل) في الوقت نفسه , على التمييز بين الذات الواعية والموضوع . والشرط الأساسي على وفق (رسل) لقيام الوعي , وكل معرفة , هو إدراك الوجود الذاتي للإنسان , عن طريق الاستبطان , لأن الوعي ميزة خاصة بالإنسان , وليست مجرد ردّ فعل اتجاه العالم الخارجي أو إدراك حسي له . بينما يركز (برجسون ١٨٥٩- ١٩٤١) على صيرورة الوعي في الزمن ليشير إلى جميع العمليات السيكولوجية الواعية , وهي القدرة على تجاوز الحاضر عقليا , وتمثل صورة المستقبل .وتعد فلسفة (فردريك نيتشه ١٨٤٤-١٩٠٠) من أهم الفلسفات التي تناولت مفهوم اللاوعي حيث أكد (نيتشه) على زيف الوعي ووهمية مقولة الأنا , مبينا بالمقابل دور الجسد , وما ينطوي عليه من رغبات وأهواء اسماها (الهو) . لقد كان (علم النفس قديما كغيره من العلوم فرعا من الفلسفة . فلما كان هم الفلاسفة منحصرا في معرفة كنه الروح كان هو علم الروح . ولما ترك الفلاسفة موضوع الروح لعلماء الدين وبدءوا في دراسة العقل , أصبح علم النفس هو العقل . ولما حدد ديكارت في القرن السابع وظيفة العقل بأنها الشعور , أصبح علم النفس هو الشعور) ([2]) .وقد تبنى (فرويد ١٨٧٣-١٩٣٠) مفهوم (الهو) النيتشوي , وأضاف له مضمونا جديدا , ليتحول من مفهوم فلسفي إلى مفهوم علمي دقيق يعبر عن واقعة نفسية محددة , حيث تمكن فرويد من خلال تأكيده على مفهوم اللاوعي , من تكوين نظرية علمية في الجهاز النفسي , قادرة على أن تفسر نمو شخصية الإنسان وتكونه منذ طفولته , وذلك بطبيعة الحال من خلال تحديد علاقة هذا المفهوم بمفاهيم علمية أخرى مثل (الليبدو , الإعلاء , الكبت) وغيرها .وقد تعمد (فرويد) أن يكون مثيرا للجدل . وقد كسب الرهان بكل هذا العدد الهائل من الأتباع والمعارضين على امتداد العالم . وربما تعرضت اكتشافاته إلى الجدل الساخن من قبل بعضهم , أو التقليل من قيمتها على يد بعضهم الآخر (*) ولكن الفضل يعود في تثبيت موضوعة (الوعي) على اللائحة

---

[1] – يوجد ١٤ نصا رئيسيا في الابانيشاد , ولايدري العلماء من ألفها . ويعود أقدمها إلى القرنين الثامن والسابع ق.م , وقد تناولت المسائل الفلسفية الرئيسية : ما طبيعة الواقع الحقيقي , وما هو الجوهري في البشرية . للمزيد ينظر : السيد أبي النصر احمد الحسيني : الفلسفة الهندية (القاهرة : مطبعة مصر , د.ت) ص٦٤, والصفحات التالية.

* – أحد حكماء الإغريق السبعة . من آرائه الميتافيزيقية إن الأرواح مبثوثة في كل شيء حتى الجمادات , لان الحجر المغناطيس وفق رأيه مشتملا على روح لأنه يجذب الحديد إليه . ينظر : إحسان الملائكة : أعلام الكتاب الإغريق والرومان , (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة , ٢٠٠١) ص ٢٥٧ .

** – فيلسوف إغريقي مادي .كان يرى إن الهواء أصل كل شيء , وهو الروح الخالدة التي تحوي كل الموجودات في الكون . ينظر : إحسان الملائكة , المصدر السابق , ص ١٨ .

*** – ثاني فلاسفة المدرسة اليونانية .كان يرى إن الأرض كانت سائلا ثم أخذت تتجمد شيئا فشيئا . ينظر : احمد أمين , زكي نجيب محمود : قصة الفلسفة اليونانية (القاهرة : لجنة التأليف والترجمة والنشر , ١٩٧٠) ص ٦١ .

**** – فيلسوف وشاعر ومؤرخ وسياسي وديموقراطي متميز . من آرائه إن الصحة هي في توافق العناصر داخل جسم الإنسان وإذا فقد التوافق يحدث المرض . ينظر : إحسان الملائكة : مصدر سابق , ص٧٩ .

[2] – سعد جلال : المرجع في علم النفس (القاهرة : دار الفكر العربي , ١٩٨٥) ص ١٧ .

* – ينظر : سارتر : الوجود والعدم , بحث في الانطولوجيا الظاهراتية , ترجمة عبدالرحمن بدوي (بيروت : دار الآداب , ١٩٦٦) ص١١١ , وما يليها .

العلمية , وتأطيره بعلامة بارزة على نحو واسع ونهائي .وجاءت اكتشافات فرويد التي ابرز بها اللاوعي , ودوره في حياة الإنسان ما عدَّ في وقته ثورة في الفكر الفلسفي ورجة معلوماتية , على حد تعبير (بول ريكور ١٩١٣-٢٠٠٥) اذ يبدو ان البحث المتواصل عن الدواعي اللاواعية للفعل الانساني , يبدو محرجا للفلسفات الذاتية التي تتأسس على فكرة الحرية . ومحرجا في الوقت ذاته للاوعي الأخلاقي من خلال تقسيم اللاوعي الذي يفهم بأنه ضد الأخلاق . وينطلق فرويد في نظريته , في التحليل النفسي من إن اللاوعي هو الأساس الحقيقي للحياة النفسية , ومن ثم فهو يدعو إلى عدم المبالغة في تقدير أهمية الوعي , الذي لن يعدو عن كونه جزءاً ضيقا من اللاوعي . وحتى يؤكد الوجود النفسي اللاواعي , فهو يعد الحلم علامة على تلك الاندفاعات الغريزية ذات الطابع الجنسي , وعلى كل الأفكار أو الأشياء التي تركتها لعدم تلاؤمها مع مبدأ الواقع . تقسم نظرية التحليل النفسي , على وفق مفاهيم فرويد , النفس الإنسانية إلى ثلاث جوانب رئيسية هي (الهو) و (الأنا الأعلى) و (الأنا) متحركة في فضاء نفسي معقد , ينتظم وفق سلوكيات ونوازع , ودوافع شعورية أو لا شعورية , يمكن تسميتها بمسميين , هما الوعي واللاوعي . وقد ركز فرويد في نظريته العلاجية على طريقة استنفار مكبوتات اللاوعي الى فضاء الوعي , عن طريق استحضارها وقراءتها بوسائل إجرائية , عدت من عماد نظريته النفسية كالتنويم المغناطيسي , التداعي الحر , الأحلام , زلات اللسان . وبذلك فان الحلم بمثابة الطريق الملكي للاوعي , حيث يسمح بتحقيق رمزي تخيلي لبعض مكونات الجانب النفسي اللاواعي , طالما إن الوعي لا يسمح بتحققها مباشرة . ويتمظهر اللاوعي بشكل ملتوٍ في الوعي , ذلك إن هفوات الأفعال وزلات اللسان , والأحلام , والإبداعات الثقافية , تمثل انبجاس اللاوعي في الحياة اليومية . اما الأحلام فهي متنفس اللاوعي .ومن تلامذة فرويد المهمين في ميدان علم النفس يعدُّ (كارل يونغ ١٨٧٥-١٩٦١) الأبرز بينهم , وخاصة فيما يتعلق باكتشافه للاوعي الجماعي , وخلافه مع أستاذه حول ايروسية اللاوعي , الذي عدّه فرويد أمراً مقززا , يتحكم فيه الدافع الجنسي المحض لا غير . أما (يونغ) فكان يرى العكس , حيث إن اللاوعي لديه , هو قيمة كبيرة . و اللبيدو طاقة نفسية عامة , مسئولة ليس فقط عن الدافع الجنسي , بل عن شهوة السلطة والإرادة وقوة الحياة لذلك لا يكون اللاوعي شيئا شريرا . وهناك الفارق التفسيري بين فرويد و يونغ , حول وظيفة الرمز ودوره الفعال في حياة الفرد النفسية , حيث كان يونغ يقسم الرموز إلى فردية تملك دلالاتها عند شخص معين هو في طريقه صوب تحقيق الفردية , وأخرى جماعية , توفر المعرفة لكل المجموع البشري . وكان يونغ قد كرس مكانا كبيرا للفن في تأملاته , انطلاقا من مفهومه عن الرمز , وخاصة في تأملاته حول الشخصية الخالقة , حيث يرى إن الفن اما أن يكون رمزيا أو سيكولوجيا . فالأول يتميز بالميل إلى التعبير الخارجي , ومادته هي الرؤى المتوجهة صوب اللاوعي الجماعي . اما الثاني فيسميه بـ(العرضي) ويتميز بالأسلوب الاستبطاني في تشكيل المادة النفسية , إذ يستمد الإلهام بالدرجة الرئيسية من حياة الإنسان الواعية . وهنا يقترب من الكلام عن الجمال والجمالية, والشكل الفني.

المبحث الثاني : الوعي واللاوعي في مناهج التمثيل المسرحية

ليس الفنان وحده من يتوجه إلى اللاوعي الجماعي حين يخلق عمله , فالمتلقي لا يكرر بشكل ما , عملية الالتزام النفسي ذاتها , إذ انه يتلقى الفن حدسيا قبل كل شيء , ويرى فيه النماذج الأولية للاوعي الجماعي . ويعزو فرويد اكتشافه إلى اللاوعي والعقل الباطن إلى الأدباء والفنانين , فالفنان على وفق تحليل فرويد هو إنسان عصابي اقرب إلى الجنون لحظة العملية الإبداعية , وبعد الفروغ منها . فهو إنسان عادي سوي في كامل وعيه . وبهذا فان الفنان يختلف عن الإنسان العصابي , لكونه يستطيع تخطي عتبة اللاوعي , والإفلات من رقابة الأنا الأعلى , من خلال تحقيق رغباته ومكبوتاته السيكولوجية , بوسائله الفنية الخاصة به , فضلا عن كونه إنسانا سويا , وهذا ما لا يستطيعه العصابي غير الفنان . ولعل من ابرز المدارس المسرحية التي تعالقت مع تحليلات علم النفس هي (السريالية , واللامعقول , والتعبيرية) فضلا عن منظري المسرحي من أمثال (ستانسلافسكي , ارتو , وجروتوفسكي) . تلك المدارس التي تبحث عن واقع خفي يقبع في أعماق النفس من دون أن يشعر الإنسان بوجوده , وقد يكون منغرساً في الأعماق منذ زمن الطفولة , أو ربما في الأجيال السابقة . انه دافع موجود , لكنه في عالم اللاوعي , وهو يؤثر في شخصيتنا وسلوكنا وتصرفنا ودوافعنا من دون أن نعي هذا التأثير . تتجاوز التعبيرية, الواقع الحياتي المعتمد على المحاكاة اليومية. ومن خلال رفضها الوقائع اليومية وتفصيلاتها وامتدادها عبر الزمان والمكان . كما تذهب بعيدا باتجاه الغور في عوالم الذات الداخلية , وخلط الوقائع مع شكلها الحلمي المفترض , المبني على ترميز الواقع وإعادته الى الذات العليا المنغرسة في اللاوعي . ولا يتم استحضار ذلك الحلم اللاواعي , إلا بمقدار ما يعمل الفنان التعبيري على محاكاته ومقاربته بقصدية وتصميم مسبق , يفضي بالنتيجة النهائية الى إنتاجه عبر العقل الواعي , ضمن فضاء إبداعي واع . أما السريالية فقد تعالقت الرؤى الفلسفية لها , مع ذرى الفلسفات الكونية , التي بسطت أفكارها في المشهد الفكري العالمي بدءا من الفلسفة الإغريقية , صعودا الى فلاسفة عصر النهضة والفلاسفة المحدثين , حيث تراءت الفكرة السريالية من خلال

شذرات كثيرة في الفكر الفلسفي في مبدأ العقل (السقراطي) من جانب أول يمكن إحالته الى مبدأ العقل الواعي والنشاط الذهني لدى الإنسان . كما تمظهرت التصورات السريالية في الجانب الآخر , وخاصة في الفلسفة (النيتشوية) التي تناولت من بين أمور كثيرة , الصراع الوجودي التراجيدي مع العالم , وانزياحات العقل الباطن اللاواعي باتجاه تشكيل منحىً معارضا تبرز تشكلاته من خلال الفعل واللافعل الانساني والصراع الإرادي لتحقيق الذات الإنسانية الواعية . تنحو السريالية باتجاه الأمام في قوة تخترق الحجب لتروي الجميل , من خلال مجاوزة الفنان لذاته الواعية باتجاه استحضار مكبوتاته ودوافعه الايجابية لخلق عالم الإدهاش والإثارة , وتجسيده زمكانيا في التجربة الإبداعية الواعية . ويتم اشتغال السريالية في المسرح عبر أداء الممثل المسرحي , واستنفار القوى الكامنة في لا وعي المتلقي , وتحقيق مستوى تواصلي لا واعي , يمر من خلال فعاليات الطقس المسرحي , المعبر عنها باللغة الحوارية للممثل والمكتنزة بالهمهمات والصرخات , والأصوات المجلجلة , الغائرة في اللاوعي الجمعي . حيث يستعيد الممثل في المسرح السريالي منطلقاته التجسيدية للشخصية المسرحية , من خلال استلهام الرؤى والرموز المضمرة في اللاوعي , واكتشافها بطاقة جسدية جديدة تتسق مع الوعي الآني للحظة الدرامية , ما يشكل إتاحة الفرصة لعالم الباطن اللاواعي بالكثافة الإيحائية والدلالية , وانبجاس الأداء الميتافيزيقي في رؤى أدائية يكون ابرز مظاهرها الهلوسات والتشنجات والأصوات المرعبة , وفق بنية أدائية متصاعدة . وقد يظهر ذلك المكبوت , حيثما تنعدم رقابة الوعي , بأشكال مختلفة كالأحلام , وزلات اللسان , والأخطاء غير المقصودة . إن المسرح السريالي هو مسرح الهدم , والبحث المتواصل عن البدائل . انه مسرح يصدم الحواس , ويعمد الى الإخراج المهول المضخم , واستعمال الديكورات الغريبة , والمؤثرات المذهلة , ليبرز من خلالها الأحلام والغرائز المكبوتة , والعنف والدم , والصراحة الجنسية المكشوفة , والتعبير عن الحياة المكبوتة , لتحرير النفس من مكبوتاتها , وبعبارة أخرى انه مسرح الانفلات من صيرورة الجسد وظروفه الزمكانية ([1]) .

الدراسات السابقة :

اجتهد الباحث في دراسته هذه , بالبحث في مكتبات كليات الفنون الجميلة , في بغداد وبابل والبصرة , من اجل العثور على دراسة مقاربة تناولت موضوعة الوعي واللاوعي في أداء الممثل المسرحي , فلم يجد دراسة سابقة تناولت الموضوع , لذلك تجاوز هذه الفقرة .

مؤشرات الإطار النظري :

١- تركز مشروع كانت الفلسفي في البحث عن المنطلقات الفكرية , والمفاهيم المعرفية في ميدان الوعي الانساني . في حين عدّ الولوج الى اللاوعي , هو نزوح نحو البحث الميتافيزيقي .
٢- ترتبط المدركات الحسية للإنسان على وفق فلسفة برتراند رسل , على معرفة الإنسان القائمة على الخبرة والحواس المباشرة , من خلال إدراك الإنسان لذاته . وعد الوعي خبرة خاصة بالإنسان دون غيره .
٣- اشترط برجسون , وجود الذاكرة الآنية المرتبطة باللحظة الزمنية وجوبا لوجود الوعي , وانفتاحه لاستلهام الماضي , باتجاه الحاضر , استشرافا للمستقبل .
٤- اعتمد المفهوم الفلسفي على وفق نيتشه , على مقولة زيف الوعي , وأحال المنطلقات الإدراكية والرغبات الإنسانية الى اللاوعي .
٥- اعتمد فرويد في المنطلقات التنظيرية لفلسفته النفسية لمفهوم اللاوعي , بوصفه الأساس الحقيقي للحياة النفسية للإنسان , وظهوره في الوعي , مع تركيزه على الاندفاعات الغريزية ذات الطابع الجنسي .
٦- يعكس اللاوعي لدى يونغ قيمة كبيرة , بوصفه مخزنا لدوافع السلطة والإرادة وقوة الحياة وهي دوافع سلوكية تكمن في اللاوعي الجمعي للإنسان , وتتمظهر في تشكيل الرؤى الفنية والجمالية الواعية للفنان .
٧- ظهر تأثير الاكتشافات الفلسفية والنفسية لمفهومي الوعي واللاوعي في الكثير من المناهج المسرحية كالسريالية , والتعبيرية , ومسرح العبث واللامعقول , فضلا عن مخرجين مسرحيين من أمثال ستانسلافسكي , ارتو , وجروتوفسكي .
٨- يميل أداء الممثل في المسرح التعبيري الى تصوير تجارب العقل الباطن (اللاوعي) وتصويرها بانفعالات وأداء نفسي داخلي , بعيدا عن مظاهر التجسيد الخارجية .
٩- يلجأ الممثل في المسرح التعبيري الى إقامة علاقة جدلية بين الوعي واللاوعي , من خلال الانتقالات الأدائية , وعدم الترابط المتسلسل بينها, فضلا عن الغرائبية في الأداء التمثيلي , وعدم تحديدها بحدود إنسانية ثابتة .
١٠- ينحو المذهب التعبيري باتجاه رفض الوقائع اليومية , والغور في دواخل الذات الإنسانية واستنفار الطاقات الكامنة في اللاوعي الجمعي , واستحضارها عبر الزمان والمكان الدراميين .

[1] – ينظر : عبدالرزاق الأصفر : المذاهب الأدبية لدى الغرب (دمشق : اتحاد الكتاب العرب , ١٩٩٩) ص ١٨٢ .

١١- يتم اشتغال طاقة الممثل الأدائية في المسرح السريالي , من خلال مجاوزة الفنان لذاته الواعية , واستحضار مكبوتاته المنغرسة في اللاوعي , وتجسيدها زمانيا ومكانيا .
١٢- يمثل أداء الممثل المسرحي في مسرح اللامعقول , تجربة ابتكارية للممثل , من خلال استحضار الدوافع الانفعالية اللاواعية , في قصدية آنية يكون عمادها الوعي الشخصي للممثل , في أداء قائم على التظاهر والاصطناع .
١٣- يتخذ أداء ممثل مسرح اللامعقول , حالات انفعالية واعية , من دون خلق حالة اندماج عاطفي , والانتقال بين أداء شخصيات متعددة , تحتوي أحيانا على التضاد والاختلاف في المعطيات الدرامية .
١٤- يؤدي الممثل في مسرح اللامعقول دوره المسرحي , في وحدات أدائية تخلو من التركيب المنطقي في الأداء والابتعاد به عن كونه وحدة واحدة , أي بمعنى الأداء التمثيلي الواعي الذي يساهم في خلق مسافة جمالية واعية بينه وبين الشخصية , ومن ثم بينه وبين المتلقي .

الفصل الثالث : إجراءات البحث

أولا: عيينة البحث اختار الباحث عينة قصدية , هي مسرحية (العرس الوحشي) (*) لغرض تطبيق أداة بحثه .

ثانيا: أداة البحث تم بناء أداة البحث اعتمادا على الخطوات الآتية :

١- مؤشرات الإطار النظري .
٢- الرجوع الى الأدبيات السابقة , التي تخص موضوع أداء الممثل وآليات اشتغال الوعي واللاوعي لديه , ودراسة تجارب الممثلين العالميين المشهورين .
٣- أجرى الباحث مقابلات شخصية مع متخصصين في ميدان الفنون المسرحية, وعلم النفس ونخبة من الممثلين والمخرجين لغرض الإفادة من خبراتهم في صياغة فقرات الأداة.
٤- وقد توصل الباحث الى (١٤) فقرة تمثل أداة البحث بصيغتها الأولية (ملحق رقم ١) وقد روعي في صياغة فقرات الأداة أن تكون واضحة ومفهومة .

ثالثا : صدق الأداة من اجل التأكد من إن الأداة صالحة لقياس ما وضعت لأجله , فقد اعتمد الباحث على (الصدق الظاهري) لفقرات الأداة , إذ عرضت فقرات الأداة بصيغتها الأولية على مجموعة من الخبراء المهتمين , في ميدان الفنون المسرحية , وعلم النفس , وقد بلغ عددهم (سبعة خبراء)(*) . وفي ضوء آرائهم وملاحظاتهم ومقترحاتهم السديدة التي اعتمدها الباحث تم حذف الفقرات رقم (٢ , ٦, ٩ , ١٢) . وبهذا فقد تم الإبقاء على (١٠) فقرات , باعتماد نسبة ٨٠ % فما فوق لتكون الفقرة صالحة للقياس . والملحق رقم (٢) يبين الأداة بصيغتها النهائية التي اعتمدها الباحث في التحليل .

رابعا: تحليل العينة اعتمد الباحث طريقة دراسة الحالة (Case Study) في تحليل عينة بحثه.

تحليل مسرحية العرس الوحشي.تأسست بنية الحكاية الدرامية للنص المسرحي , على رواية (العرس الوحشي) ليان كيفيليك وتتحدث عن تعرض فتاة في الثالثة عشرة من عمرها , الى الاغتصاب من قبل جندي أمريكي وزملاؤه , بعد أن أوهمها انه يحبها وانه سوف يأخذها معه الى بلده . وكان من نتيجة ذلك الاغتصاب أن حملت الفتاة , وأنجبت طفلا يشبه أباه / أبائه كثيرا , ما كان يذكرها بفاجعة بواقعة مأساة اغتصابها . وفي محاولة نسيان تلك الذكرى الأليمة , تقوم الفتاة بمحاولات عديدة للتخلص من المولود القادم , فتعمد الى احتجازه داخل مخزن للغلال , ومن ثم ترسله الى مصحة عقلية , ما يؤدي الى هروبه من المصحة , ولجوئه الى حطام سفينة جانحة , بعد أن قتل من تزوجته والدته هروبا من ذكرى مغتصبيها , وسرق مالديها من أموال . تتبع (الأم) ولدها الى

---

* – فلاح شاكر : مسرحية العرس الوحشي . إخراج علي الحمداني . تمثيل زياد طارق العذاري . حصة زيد عبد . تقديم كلية الفنون الجميلة في البصرة . عرضت بتاريخ ١-١١-٢٠١١ .

* – أسماء لجنة السادة الخبراء :

١– أ.د عبدالكريم عبود عوده	جامعة البصرة	كلية الفنون الجميلة
٢– أ.م.د عبدالستار عبد ثابت	جامعة البصرة	كلية الفنون الجميلة
٣– أ.م.د طارق العذاري	جامعة البصرة	كلية الفنون الجميلة
٤– أ.م.د مجيد حميد الجبوري	جامعة البصرة	كلية الفنون الجميلة
٥– م.د حازم عبدالمجيد	جامعة البصرة	كلية الفنون الجميلة
٦– م.د سرمد ياسين	جامعة البصرة	كلية الفنون الجميلة
٧– م.د أمل مهدي	جامعة البصرة	كلية التربية بنات

السفينة , في محاولة استرداد الأموال , لكنها تفشل , بعد أن تسقط في الماء , ليعانقها ولدها للمرة الأولى والأخيرة , ليموتا غرقا وهما متعانقين . أعدّ الكاتب (فلاح شاكر) النص الروائي , بإضافة بعض التفاصيل الدرامية , على وفق مقتضيات البنية التجسيدية للخطاب المسرحي . من خلال مهيمنات بنية فكرية , بإسقاط الفكرة النصية على الواقع العراقي , وتعرض تلك الفتاة العراقية الى اغتصاب من قبل جنود يحتلون بلدها , وان كان لم يبتعد كثيرا عن التفاصيل الأخرى . كانت المعالجة الإخراجية للمخرج (علي الحمداني) تنحو باتجاه تقريب البنية الفكرية والفلسفية للنص , الى ابعد مدى لملامسة الواقع العراقي المعاصر . وتوافقا مع ذلك التوجه فقد اختار المخرج أسلوب المذهب التعبيري في تصميم وتنفيذ الخطة الإخراجية , منطلقا من المهاد النظري الذي نشأت التعبيرية في ظله , حيث جاءت كحركة فنية ثائرة ضد مخلفات الحرب وانثيالاتها, النفسية السلبية التي تسود في المجتمعات المحتلة , والتي عانت وتعاني من ويلات الحروب , كما هو حال المجتمع العراقي , وبالتالي هي ثورة ضد كل مظاهر الهدم وانتهاك القيم , والتراث والحضارة , لتكون التعبيرية اللسان الثائر المتمرد على مخلفات ذلك الواقع المرير . وبناء على تلك المهيمنات الفكرية , فقد وضع المخرج , خطته الإخراجية , في ضوء معالجة درامية تعددت عناصرها التجسيدية , بدءا من اختيار الممثلين المؤدين , حيث جسد (زياد طارق العذاري) شخصية (الابن) , فيما جسدت (حصه زيد عبد) شخصية (الأم) ثم أضاف المخرج مشهدا حركيا , لم يكن موجودا في النص , مجسدا فيه بأسلوب تعبيري وأداء حركي , عملية الاغتصاب التي تعرضت لها الفتاة , وجسد المشهد كل من (احمد عبدالواحد , ليث سوادي , أنور الحمداني) . يبدأ العرض المسرحي , باستعراض صور بواسطة جهاز العرض , على خلفية بيضاء , مصحوبة بموسيقى من التراث العراقي القديم , وتقدم تلك الصور استعراضا تاريخيا لحضارة العراق على مر السنين , صعودا الى صور من العراق المعاصر , وصولا الى مرحلة الاحتلال , واشتعال بغداد بنيران الحرب . يمكن الإحالة من خلال عرض تلك الصور الى مستويين أدائيين جسدهما المشهد الصوري , , يتمثل أولهما في الغور بعيدا في أعماق شخصيتي العرض , اللذين جلسا على سرير في منطقة أسفل يمين المسرح , وقد أدار كل منهما ظهره للآخر , وطأطأ رأسه الى الأسفل في لحظة صمت وسكون , ما يحيل الى إن الصور المعروضة الآن , هي رحلة في لاوعيهما المكتظ بتلك الرؤى الصورية التي تستعرض سفرا تاريخيا , عبر تمرحلات حضارة العراق , وتعرضها للانتهاك من قبل المحتل . المستوى الثاني الذي تحيل إليه تلك الرؤى الصورية , هو التعالق الفكري والفلسفي مع اللاوعي الجمعي , الذي يمثله المتلقي , المتوجه له بخطاب العرض المسرحي , بوصفه العنصر المتوجه له بتلك الأمثولة الفكرية , ومحاولة استنفار ذاكرته الحية , ووعيه الجمعي الآني , لإشراكه بصورة قصدية واعية , في مجريات الحدث الدرامي , الذي ستبدأ وقائعه بعد لحظات . حيث تبدأ شخصيتا (الأم , الابن) من لحظة متأزمة بتراشق كلامي متصاعد :

الابن : تكذبين ..

الأم : من أجلك أنا هنا .

الابن : تكذبين ...

الأم : لماذا لا تصدقني ؟ أتيت من أجلك .

الابن : تكذبين ...

الآم : أنا هنا , ألا تراني ؟؟

الابن : تكذبين ....

يشير التصاعد الحواري المأزوم , وإصرار (الابن) على كلمة (تكذبين) الى حالة اغتراب نفسي يعيشها الابن , الذي عانى من سنوات طويلة من الحجر والإذلال , ليتولد في ذاته المنغرسة في اللاوعي , حقدا دفينا , وشعورا نافرا , تجاه مَن يُفترض إنها والدته التكوينية ومَن جاءت به الى الوجود . لكنه الوجود الفلسفي الذي تحوّل بفعل مظاهر القمع التي مارستها ضده الى ردّ فعل معاكس للطبيعة والناموس الكوني , الذي يفترض بدءاً علاقة حب ومودة بين الأم ووليدها , مهما كان جنسهما , حيث نلمس ذلك في جنس الحيوان , فما بالك بالإنسان . يؤكد العرض المسرحي , تلك الفاصلة الشعورية بين الابن وأمه , ليجد له متسعا في الهروب من مشاعر الحب والأمومة , واللجوء الى مصادقة اغرب المخلوقات وهو (البعوض) حين يقول الابن :

الابن : أحب البعوض .

الأم : ماذا ؟

الابن : لسعته جعلتني اشعر بيدي ..

الأم : الحشرات هنا كثيرة ..

الابن : أحبها .

من خلال الحوار السابق , نلمس بوضوح , السلوك المنفر , الغير سوي للابن , في محاولته للتهرب ممَّن تدعي أمه , وهو هروب قصدي يمارسه الابن , في محاولته الغور بعيداً لاستكناه الممكنات المغروسة في لا وعيها تجاهه , عسى أن يستفز فيها تلك الامومة المفقودة التي لم يلمسها في يوم من الأيام . إن عملية التشظي والانكسار السيكولوجي في ذات الابن , لا تبارح نفسه المتعبة بآلام السنين , التي سرعان ما يغادرها زمنيا , ليستحضر لحظة زمكانية آنية في قصدية واعية , ويسألها بخبث واضح للعيان :

الابن : جئت من اجل أن أدلك على النقود ..

الأم : بل من اجل إنقاذك ..

الابن : لنحرق النقود حتى تكوني هنا من اجلي ...

يعمد الابن هنا , الى ملاحقة الأم والاقتراب منها الى درجة التماس , والهمس في أذنها محاولاً تحقيق لحظة آنية واعية لانتزاع اعتراف مهم منها , طال انتظاره سنوات طوال . انه يرغمها بملاحقة متتابعة على النظر الى عينيه , ذلك ما يمكن أن يحدث لو ان المحفزات الفعلية لذلك النظر تنبع من رؤية (العينين) فقط , لكنها وبدافع حال الأحداث , تحيل المرأة / الأم , الى ذاكرتها ولاوعيها المنغرس في الماضي البعيد , الى تلك اللحظات السوداوية التي تعرضت فيها للاغتصاب من قبل الجنود المحتلين . كانت العودة الى لاوعي الأم , عبر استفزاز لحظوي آني , تمثل في تينك العينين اللذين ذكراها بمشهد الاغتصاب , لأب خفي مضمر في اللاوعي , مارس فعل القهر في لحظة زمنية ومكانية معينة , ولكنه حاضر عبر ترحيل الفعل الفيزيقي الذي قام به , الى تخيّل موهوم في صورة عيني الابن الماثل الآن , ليفجر الانكسار النفسي لفعل الاغتصاب , ونتيجته في ذلك المولود المسخ , المشوّه نفسياً . ان الابن ليس إلا ثمرة بقايا مغتصب غادر منذ زمن , وانغرست ذكراه في لاوعي الأم فضلا عن الابن , ذلك المولود المثير لذاكرة الاغتصاب الأبدية . وعندما تنظر الأم في عيني ولدها مكرهة , فإنها تصطدم بما كانت تهرب منه مرارا , انه لون عينيه إلي يذكرها بعيون أباه أو آبائه المغتصبون ذوي العيون الزرق .فتنتابها حالة من الهستيريا , وتسقط على الأرض وهي تصرخ , وتصفع , وتضرب بشكل عشوائي , كمن يتملكه نوع من المس أو الجنون , في تمسرح جنوني , قاعدته الارتكان على الجسد , للتعبير عن حالات سيكولوجية , تكمن في لاوعي الشخصية المجسدة بصورتها العلاماتية من قبل الممثلة , في عملية استحضار ممنهج للحظة عصاب نفسية تتطلب سيطرة واعية على مفردات أدائية لا واعية , حيث تتحول الممثلة في لحظة أدائية الى ممر انفعالي لسلطة قهرية تعانيها الشخصية الدرامية , تتطلب وعيا أدائيا حاضرا يمر من خلال أدوات الممثلة التجسيدية , ما يحيل الى المهمة الصعبة التي يتطلبها أداء مثل هذه الحالات الدرامية المركبة . وقد توصلت الممثلة بعد تدريبات عديدة ممنهجة الى استيعاب المحتوى الأدائي بشكل طيب ومثمر . من اجل تأكيد الفعل الدرامي لمشهد الاغتصاب , عمد المخرج الى معالجة درامية , تمثل صدمة معرفية للمتلقي الذي يتابع أحداث العرض المسرحي , حيث وضع (الابن) تحت السرير , في حين تواجد ثلاثة أشخاص يرتدون الزي العسكري (علامة الاحتلال) فوق السرير , وراحوا يمارسون فعل الاغتصاب , على وقع موسيقى تعبيرية متصاعدة , تشي بفعل قاسٍ , يتلقى فعله المباشر , الابن القابع في أسفل السرير وهي يعاني من شراسة فعل الاغتصاب , ما تؤول دلالته الى ان الاغتصاب هو فعل وحشي , تقع نتيجته مباشرة على الثمرة الفعلية لذلك الاغتصاب , وهو الابن الذي يعاني من تشوه وانكسار نفسي يخضع لذاكرة مفعمة بالوحشية والعنف والسادية العسكرية , ما يعد هتكاً للمحرمات الإنسانية , وإحالة اشارية واعية في تحوّل فعل الاغتصاب نحو الابن , وقسوة ذلك من خلال الغور في اللاوعي الجمعي , من عمق المأساة التي يسببها اغتصاب ابن لكل أم تحلم برؤية وليدها البكر :

الابن : أمي ...

الأم : لا أمّ لك ..

الابن : البحر ..

الأم : ربما البحر أمك .. إنهم جنود البحرية يضاجعون البحر ببوارجهم..

تعد ثنائية المسرح والجنون , صنوان متجاوران , يشكلان لبعضهما مفارقة تبادلية , فالمسرح جنونا عاقلا , والجنون مسرحا غير عاقل . فالجنون هو المثابة التي يمكن للمسرح من خلالها الولوج الى عوالم اللاوعي , واستكناه آفاقها المنغرسة في الأعماق . عندها يكون المسرح فضاءا جماليا , وطاقة تخيلية للجنون , بوصفه كل ما هو خارج عن المألوف وفاقد للتواصل , في لحظة زمنية منتجة :

الابن : لكني مجنونا أفعل ما يحلو لي ... الست مجنونا ؟

الأم : بين جنونك وعقلك ضاع ضميري ..

في هذا المشهد يلجأ الممثل الى القفز والجري في أرجاء المسرح , أمام اندهاش الأم ومراقبتها لحركته . وقد أدى الممثل هذا المشهد باستحضاره من لاوعيه المكتنز بصور أدائية حركية لشخصية المجنون , ومزجها بمفهوم اللعب الحر , لكون المسرح فضاءا تخيليا قادرا على احتواء المتناقضات في لحظة زمنية معاشة , وان اتسمت بالغرائبية التعبيرية , كونها لا ترتقي الى الجنون الحقيقي , ونية الانفلات من صيرورة الفعل الواعي , بل هي مزيج بين هذا وذاك بين فعل جنوني في إطار حالة واقعية تتماشى مع الواقع السسيوثقافي للمجتمع باعتماد الجنون مرحلة للهروب من واقعٍ قاسٍ , يعد الجنون فيه شكلا من أشكال التصرف المنتج الذي يعفي الإنسان من الملاحقة القانونية ثم ينتقل المشهد المسرحي الى مرحلة التحوّل الأدائي , عبر اعتماد الممثلَين على خبراتهما الحسية المباشرة , والإدراك الذاتي الواعي المباشر , لما يقومان به , فيتحولان لأداء شخصيتي (الفتاة , والشاب المراهق) هروبا قصديا واعيا من واقع عصيب , فيروحان بمناجاة حلمية غزلية تطفح بالشوق والأمل , في محاولة منهما لتهشيم الواقع التقليدي , والعودة الى الطاقات الحلمية اللاواعية , لممارسة أعلى درجات الهروب من الواقع . لكن تلك الرؤى , سرعان ما تعود قسرا الى الواقع الحالي :

الأم : أنا لا استطيع ... لا استطيع .. لا استطيع ان احبك حتى وهما .

ليعود الاثنان أدراجهما الى لحظة الوعي المتسم بأبعاده المكانية والانفعالية , التي تنبع من شعور الفنان وفق أدائه التعبيري بأنه ذات مستلبة لظروف خارجية تؤثر في رؤيتها لما حولها وبالتالي فإنها في لحظة عودتها تلك , إنما هي لحظة انطلاق ثانية الى الغور مجددا في غياهب اللاوعي , من اجل الهروب من واقع قاس الى مستحيل آخر أكثر قسوة وشراسة , لذلك تبدو محاولة الابن الهروب الى منغرسات اللاوعي الذاتي لتصويرها , بل لتجسيدها عيانيا أمام الأم في محاولة لاستدرار عطفها في لحظة مجازية , تستند على مفترض حكائي ليس إلاّ . بينما هي في واقع الحال , لحظة تحيين زمانية قصدية تهدف الى الاستيهام اللاواعي والدرامي , لاستحضار حالة عنف وقسوة مارستها الأم تجاهه . وبناء على ذلك يبدأ مشهد مخزن الغلال , بإرهاصات انفعالية هادئة , تتعالى تدريجيا مع متواليات الحدث الدرامي , الذي يستذكر فيه الابن تلك الليالي المظلمة التي عاشها حتى أضحى يخاف من ملامسة يده , والشعور بالخوف من أية حركة يبديها , عدا عن خيالات الاستيهام الجنونية التي تنتابه , حينما يتصور ذلك الغريب , وهو يضاجع والدته بوحشية وسادية , تنعكس آثارها على مكنونات الابن النفسية , وخلجاته اللاواعية , ما يدفعه الى تسجيل ذكرياته على شكل خربشات يومية يدونها على الجدران .

الابن: ما يزعجني كان ظلي الذي يسير معي.... عبثا حاولت الإمساك به ... كان يبتعد كلما اقتربت فيأخذني التعب , فأنام مفتوح العينين .

ومن اجل إضفاء التعادلية الافتراضية في تحولات الشخصيتان الأدائية , على وفق متوالية حدثية , بين عودتهما الى اللاوعي لاستحضار عوالم ذاتية منكسرة , وبين حضورهما الواعي الآني , في لحظة أدائية متأزمة , حاول المخرج الحفاظ على تلك التحولات الأدائية , والانتقال من حالة الى أخرى , عبر أداء

الممثلَين .فضلا عن مسندات العرض الأخرى , وتحولاتها الدلالية , حيث هيمنت مفردة الديكور الرئيسة التي تشكلت بصورة سرير يتحرك على عجلات , وينفتح على ضلفتين , لتكونا تشكلات العرض الانتقالية من سرير يمارس عليه المغتصبون فعل الانتهاك المحرم للجسد الانثوي , الى زورق يحمل على دكتيه عاشقان يهيمان بحوار غزلي أخاذ .ثم يتحول السرير الى أرجوحة تحمل الفتاة / الأم , وتطير بها نحو عوالم حلمية , ليتحول الى مخزن ضيق يسجن الابن بين جدرانه , ممارسا لعبته اليومية المتكررة في الإطلال على العالم الخارجي , من خلال نافذة ضيقة , ليتحول السرير ذاته الى حائط بيت ذو شباك صغير , يطل على المسافات المحرجة التي كان الابن يراقب أمه من خلالها , وهي تمارس فعل البغاء مع رجل غريب . كل تلك التحولات العلاماتية لمفردة الديكور , اقتضت على وفق سياق درامي من الممثلين اداءا حركيا , جسديا وصوتيا , يتوافق مع التحول الدلالي للمفردة الديكورية , من خلال الارتفاع أو الانخفاض بالطبقات الصوتية والمرونة الحركية في سحب أو دفع السرير . فضلا عن حضور الذاكرة الواعية المباشرة في التعامل مع الحالة الدرامية الجديدة , التي يقتضيها التشكل للمفردة الديكورية .في نهاية العرض المسرحي , يجري المشهد الأخير الذي تستحضر فيه الأم كل دوافعها اللاواعية الماضية , وتبلورها بقرار آني واع , بعدما عجزت عن إقناع نفسها , ومن ثم إقناع ولدها بضرورة مغادرة المكان , وإعادة النقود التي سرقها , ومن ثم السفر معها الى خارج الوطن . لكن الابن يرفض الاقتراح ويذهب بعيدا في اللعبة التخيلية التي ارتضاها لنفسه , وتأرجحه بين الجنون المفترض والعقل المعاش , على وفق متوالية يرتضيها لنفسه , ليخبرها بأنه كتب لها مجموعة كبيرة من الرسائل , واشترى لها مجموعة من الألعاب التي تبدأ في النزول من جوانب المسرح , وهي على شكل دمى لأطفال شنقت بخيوط وعلقت بالسقف , وهي دلالة تعبيرية عن الحالة النفسية التي كان يعانيها الابن وحرمانه من حنان الامومة , ما انعكس على حالته النفسية بشنق الألعاب المتمثلة بأطفال صغار , كما تسقط من السقف أيضا مجموعة من البالونات الملونة , التي تنفجر حالما تسقط على الأرض متزامنة مع فعل حواري دلالي يمثله الابن :

الابن : سأكون والدي .. شرطي ... وسألقي القبض عليك .

ذلك التحول العدواني الذي يتلبس الابن , يشعر الأم بالخوف والهلع , فتحاول الهرب منه محاولة تفادي تحولاته الانفعالية الخطرة , فتروح تعدو في أرجاء المسرح . يتزامن مع ذلك سماع أصوات انفجارات , وطلقات نارية , وتصاعد فعل المؤثر الضوئي , مع ضربات (فلاش) قوية تحوّل الشخصيات الى مجموعة من الشخوص البشرية المقطعة الأوصال , بينما يتعالى الصراخ , ويسدل الستار .

الفصل الرابع :

- النتائج والاستنتاجات

نتائج تحليل عينة البحث :

١- تحيل الصور المعروضة على الخلفية البيضاء , في مفتتح المسرحية , الى مستويين من العودة الى اللاوعي , يتمثل أولهما بالرؤى الصورية المتراكمة في لاوعي الشخصيتين على المسرح . والمستوى الثاني , الإحالة الى لاوعي المتلقي , عبر استذكار موروثه الفكري والفلسفي .

٢- تصاعد الحوار المتأزم من قبل شخصية الابن , وإصراره على كلمة (تكذبين) يشير الى حالة الاغتراب النفسي المنغرسة في ذاته اللاواعية .

٣- تعلق شخصية (الابن) بالحشرات , وحبه لها , هي عملية هروب قصدية واعية , للتعبير عن مشاعره المتناقضة وسلوكه الغير سوي .

٤- اقتران لحظة نظر (الأم) في عيني ولدها , في لحظة زمنية آنية واعية , تحيل الى صورة الأب المغتصب المنغرسة في لاوعيها , ما يدفعها الى حالة انفعال هستيرية .

٥- يتحول مشهد فعل الاغتصاب بصورته الآنية , ووقوعه على شخصية (الابن) الى الغور في اللاوعي الجمعي , لتذكر عمق المأساة التي حدثت لشخصية (الأم) .

٦- يتم تجسيد فعل الجنون من قبل شخصية (الابن) من خلال العودة الى اللاوعي المعتمد على مشاهدات عديدة لشخصيات مجنونة , وبين الوعي الآني لتجسيد الجنون بوصفه لعبة تخيلية لفضاء متوهم .

٧- هيمنت مفردة الديكور الوحيدة المتمثلة بـ (السرير) على مجريات الحدث الدرامي , وبالتالي ساهمت في تأكيد الانتقالات الأدائية بين الوعي واللاوعي , من خلال انفتاحها على التحولات الدلالية لكل مشهد درامي .

٨- تعد ثنائية الجنون والمسرح , صنوان متجاوران , حيث يمكن من خلال مشاهد الجنون الولوج الى عوالم اللاوعي , في مشاهد أداء قصدية واعية .

الاستنتاجات :

بعد التوصل الى نتائج تحليل عينة البحث , ومقارنتها مع هدف البحث , ومقاربتها مع مؤشرات الإطار النظري , توصل الباحث الى الاستنتاجات الآتية :

١- ان التعبير عن حالات التذكر لحالات نفسية ماضية يتم بالعودة الى اللاوعي , في لحظة زمنية آنية واعية .

٢- توافر الرقيب الداخلي للممثل في أداء المشاهد المنغرسة في اللاوعي , يحقق استحضارها بطرق أدائية واعية .

٣- انفتاح المفردة الديكورية , على الإشارات الدلالية , تساعد على التحولات الأدائية بين الوعي واللاوعي , وعلى وفق تطور الأحداث الدرامية .

٤- ان التجسيد الحي , لأحداث الفعل الدرامي , يتم باستدعاء الذكريات المنغرسة في لاوعي الممثل , في لحظة زمانية ومكانية آنية واعية .

هوامش البحث :

١- ابن منظور : لسان العرب , ج١٩, ج٢٠, فصل الواو (القاهرة : الدار المصرية للتأليف والترجمة , د.ت) .

٢- بدوي, عبدالرحمن : موسوعة الفلسفة ,ج٣ (قم : ذوي القربى , د. ت) .

٣- النوره جي , احمد خورشيد : مفاهيم في الفلسفة والاجتماع (بغداد : دائرة الشؤون الثقافية العامة , ١٩٩٠) .

٤- حفني , عبدالمنعم : موسوعة علم النفس والتحليل النفسي , ط٤ (القاهرة : مطبعة مدبولي , ١٩٩٤) .

٥- دافيدوف , ليندا . أ : مدخل الى علم النفس , ط٣ (استانبول , تركيا : المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر والتوزيع , .ت) .

٦- المليحي , حلمي : علم النفس المعاصر (بيروت : دار النهضة العربية , ١٩٧٢) .

٧- الدباغ , فخري : مقدمة في علم النفس (جامعة الموصل : وزارة التعليم العالي والبحث العلمي , ١٩٨٢) .

٨- الهيتي , مصطفى عبدالسلام : علم الشخصية (بغداد ك مكتبة الشرق , ١٩٨٥) .

٩- ولندزي , هول : نظريات الشخصية , ترجمة احمد فرج وآخرون (القاهرة : مطبعو مدبولي , ١٩٧١) .

١٠- الحسيني , السيد أبي النصر احمد : الفلسفة الهندية (القاهرة : مطبعة مصر , د.ت).

١١- الملائكة , إحسان : أعلام الكتاب الإغريق والرومان (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة , ٢٠٠١) .

١٢- أمين , احمد , زكي نجيب محمود : قصة الفلسفة اليونانية (القاهرة : لجنة التأليف والترجمة والنشر , ١٩٧٠) .

١٣- جلال , سعد : المرجع في علم النفس (القاهرة : دار الفكر العربي , ١٩٨٥) .

١٤- سارتر : الوجود والعدم , بحث في الانطولوجيا الظاهراتية , ترجمة عبدالرحمن بدوي (بيروت : دار الآداب , ١٩٦٦) .

١٥- الأصفر , عبدالرزاق : المذاهب الأدبية لدى الغرب (دمشق : اتحاد الكتاب العرب , ١٩٩٠) .