الأستثارة و الصدى في الإخراج المسرحي

Arousal and an echo in the Theatre

الدكتور حسين التكمة جي

الاستثارة والصدى

في الإخراج المسرحي

الاستثارة والصدى في الإخراج المسرحي

تأليف

الأستاذ الدكتور

حسين التكمه چي

٢٠١٤

الطبعة الأولى
مكان الطبع / بغداد
عدد الصفحات / ١٣٠
المؤلف / الأستاذ الدكتور حسين التكمه چي
عنوان الكتاب / الاستثارة والصدى في الإخراج المسرحي
دار النشر / مكتب الفتح للطباعة والاستنساخ والتحضير الطباعي
سنة الطبع / ٢٠١٤ م
المكتبة الوطنية (الفهرست اثناء النشر)
رقم الإيداع في دار الكتب والوثائق ببغداد ١٣٧٣ لسنة ٢٠١٤
جميع الحقوق محفوظة للمؤلف © .
إيميل المؤلف : hussentukmachi@yahoo.com

الإهداء

الى من ترك بصمة في المسرح العراقي

الة بناة الثقافة والحضارة

الى روح والدَيَّ عرفاناً

اهدي جهدي هذا

المقدمة ٩

الفصل الأول

الاستجابة بين الإثارة والكف ١٧

تحقق الاستجابة على نحو تحليلي ٣٢

الفصل الثاني

خصوصية الاستجابة المسرحية ٤١

الفعل مصدر الاستجابة ٤٧

الشخصية بين المؤدي والاستجابة ٥٧

الاستجابة الحركية ٧٠

الميزانسين ٨١

الاستجابة السينوغرافية ٨٧

الاستجابة للموسيقى والمؤثرات الصوتية ٩٦

المشهد بين الإفصاح والاستجابة ١٠٤

استنتاجات الكتاب ١٢٣

المقدمة

منذ عصر النهضة الإيطالي والمسرح في تطور متنامي ، يأخذ من الحياة بقدر ما يعطيها ، وليس هناك غرابة في الأمر ، إذ أن الدراما بحسب نظرية الانعكاس الأدبي هي انعكاس للواقع بكل صراعاته وتناقضاته ومتغيراته ، ولعل هذا السبيل قد دفع بالمسرح إلى تلاقف العديد من العلوم المسرحية الصرفة والعلوم المجاورة ، بوصفها في كل الأحوال تصب في الحاجة الملحة والضرورية التي يسعى المسرح إلى توكيدها ، ضمن الرغبات التي يحتاجها المجتمع فردية كانت أم جمعية .

ولعلنا نجد المسرح قد وظف الكثير من العلوم التي أصبح بأمس الحاجة لها ، لكونه يرغب على الدوام بتحديث تقنياته ، فقد أستخدم الكهرباء في أوبرا باريس عام (١٨٨١) أي بعد عام من اكتشافها من قبل (توماس ألفا أدسن) ، وبالمماثلة فقد استخدم المسرح العلوم الأخرى كعلم الاجتماع وعلم الوراثة وعلم الجمال وعلوم أخرى ، كعلم الأشكال وعلم المنظور وعلم العمارة ،فضلاً عن استناده إلى جل الفلسفات المادية أو المثالية أو الحدسية أو الدينية ، كان من بين هذه العلوم علم النفس ، الذي توسعت دراساته بشكل غزير ، بحيث تعددت مناهجه وتفرد كل منها باختصاص دقيق ، كونه يحمل ضمن مضامينه العلمية رؤى متنوعة تصب في مجرى علم النفس العام .

وقد تنوعت اتجاهات هذه العلوم ضمن محاضن عدة ، (كعلم نفس الشخصية وعلم نفس الطفل وعلم النفس الاجتماعي وعلم النفس التربوي وعلم النفس الفني وعلم النفس التجريبي)... الخ من مدارس علم النفس ، وعلى هذا المنوال تنوعت آراء العلماء تبعاً لوجهات نظرهم واكتشاف المزيد من الأمراض النفسية التي تؤثر بدورها على الأفراد بشكل كبير ، مما دفع علماء النفس إلى تقسيم الأمراض النفسية إلى قسمين (العصاب والذهان) وتحت المفهوم الأول العديد من الأمراض النفسية التي تصيب الشخصية .

ولقد وجد هذا التوسع لحياة الفرد الداخلية مدارس صارت من الأهمية بمكان يوازي العلوم الطبية الصرفة ، بل إنه أمسى من العلوم المهمة التي تدرس في الجامعات الطبية ، بحيث أصبح هناك متسع من العلمية الرصينة في دراسة الحالة الشعورية والنفسية ، كما حققت الكثير من النتائج على مستوى الاستنباط والاستنتاج والاكتشاف بوصفها تقدم نتائج مختبرية غاية في الأهمية .

ولما كان المسرح ينهل على الدوام من هذه العلوم وأكثر العلوم المجاورة ، فقد وجد في نظرية التحليل النفسي (لفرو يد) خصوصية التداخل النسيجية للفن ، كما أفاد من نظرية الانعكاس الشرطي لبافلوف ونظريات ثورندايك وسكنر والكثير من علماء النفس السلوكيين .

ويعد (بافلوف) أحد أهم علماء النفس التجريبيين لعلم النفس الحديث . بوصفة الوحيد الذي جمع بين علم النفس والفسلجة ، وأوجد

كماً من المترابطات بين الاتجاهين ، حينما وضعهما في علم واحد ، فقد أكتشف أن التأثيرات النفسية تلقي بظلالها على الجهاز العصبي ، وتربك ميكانزماته الحسية والعضلية ، ومن هنا أصبح هناك علم يدرس بعناية فائقة تلك الوصلات والرابطات بين علم النفس والتشريح في آن واحد .

لسنا هنا أمام طرح المزيد من العلوم ، بقدر اعتبار ما قدمنا له حالة تأسيسية لمداخل علم النفس ، وبالخصوص نظرية الاشتراط الانعكاسي عند بافلوف ، إذ إنها تتداخل مع العلوم المسرحية بشكل مباشر ، من كونها ترتبط بأكثر من عنصر من عناصر المسرح ، بوصفها تؤدي إلى فهم وطبيعة العلاقات القائمة بين الشخصية وبين الفعل الداخلي ، ولعلها كذالك تفرض نوعاً من الهيمنة على سلوك الشخصية أو تصرفاتها ، ومعرفة أسبابها ونتائجها ، مما أفاد الكثير من كتاب المسرح في تطوير سمات وخصائص وأنماط الشخصية ، فضلاً عن توظيف الكثير من العلوم النفسية في مجالات المسرح ، منها ما هو قابل على التأثير في المتلقي كونه المستقبل لكل ردود الأفعال الإرادية واللاإرادية على جل مخاصب العرض المسرحي . ولعل من المهم التأكيد أن نظرية الاشتراط بعد دراستها وتمحيصها لا تنحصر مناطقية اشتغالها على الشخصية فحسب ، أنما تفرض نفسها على جميع عناصر العرض المسرحي بدون استثناء ، مما شجع المؤلف إلى تلمس وجود مرتكزات أساسية بل وعلمية بين نظرية الاستجابة والإخراج المسرحي .

لعل هذا الكتاب قد شكل محاولة أكاديمية في دراسة نظريات علم النفس وبالتحديد نظرية (الاستجابة الشرطية) عند (بافلوف) وتوظيفها لنظريات الإخراج المسرحي ، على الرغم من توافر اشتغال النظرية على مستوى النص الدرامي ، إذ يمكن من خلالها إخراج أية مسرحية على ضوء هذه النظرية بحيث تأتي بنتائج صادقة تماماً ، بوصفها تحدد قانون عام يتمحور حول نقطة انطلاق تقوم على منطوق (بأن كل استجابة يسبقها مثير) لابد أن يحقق استجابة بقوة المثير الأصلي كشرط ضروري ، المهم في الأمر هو إن قوة الاستجابة تتوقف على قوة المثير وأن نسبة قوته بالمائة تحقق استجابة بنفس القوة المئوية .

ولما كان الأمر بهذه السعة والدقة ، فقد كانت إحدى محاولات هذا الكتاب ، هو كيفية خلق مثيرات أو بالأحرى إنتاج مثيرات متقدمة تسندها قوة تعزيز أخرى لتحقيق مثير عالي الكفاءة ، بحيث يخلق بالمقابل استجابة عالية لعموم الصالة ، نحن أمام نظرية جديدة في الفن المسرحي على مستوى الإخراج ، تقتضي بدراسة العناصر السمعية والبصرية والحركية التي يمكن أن يعتمدها المخرج المسرحي في إنتاج قوانين الإثارة ، لإمكانية خلق استجابة لدى المتلقي . وهو موضوع غاية في الأهمية بعد أن تلقفته الدراسات السيميائية بجل تصانيفها على مستوى خطاب النص أو العرض .

وعلى وفق ما تقدم فإن دراسة جميع العناصر بعد توظيف نظرية الاستجابة الإشتراطية عند (بافلوف) في الخطاب المرئي ،

بدءاًمن الوحدات الصغيرة وصولاً للوحدات الكبيرة مروراً بالفكرة والثيمة وانتهاء بالذروة والحل ، كنهاية أو حل للأزمة في بنية الخطاب الدرامي ، وهي محاولة جادة للارتقاء ببنية العرض المسرحي ، بوصفها تفتح المجال أمام المخرج في تطوير أدواته من جهة ، وتنوع إختياراتة من جهة أخرى . وتفضيلا ته الجمالية من جهة أخرى .

تكمن أهمية الاستجابة في مفهومها العام ، من الأفعال الغريزية التي يقوم بها الإنسان في طبيعة يحددها مساران هما المسار الإرادي للاستجابة ، والمسار اللاإرادي ، وكلاهما حالة بعدية لفعل متقدم هو الفعل المثير .

ويترتب على ذلك أن تكون هناك علاقة بين المثير والاستجابة ، ربما تتناسب طردياً أو ربما عكسياً تبعاً لطبيعة المثير وأهدافه التي يتأسس من أجلها .

والمسرح بوصفه خطاباً مرئياً ومسموعاً ، فهو يقدم أبلغ البيانات الحسية التي من شأنها أن تثير لدى المتلقي إحساساً بالإثارة وبالتالي نوعاً معيناً من أنواع الاستجابة ، ولعل الدراسات المتخصصة في علم النفس والعلوم الأخرى أولتّ بهذا الموضوع جانباً كبيراً من الاهتمام بوصفه دراسة إنسانية مختصة ، إلا أن عملية تقصي المقتربات من هذا العلم وفن الإخراج المسرحي قد بقيت قاصرة إلى حدٍ ما ،على الرغم من ورود أشارات عديدة في مصادر الإخراج

المسـرحي تشـير لموضـوعة الاسـتجابة بحـدود متواضـعة ، للتبـاين الظاهر بين علمية العلم وفنية المسرح .

ففي الدراسات العامة للموضوع جرت مناقشة (مبدأ التعاطف) و (المسافة الجمالية) و (أفاق التلقي) ،في حين أهملت جانباً القيم الفنية المتعلقة (بالقيمة العاطفية) و (القيمة التأملية) ، إذ تتصل هاتان القيمتـان فـي المسـرح بعـاملين أساسـيين مـن عوامـل التلقائيـة الغريزيـة لـدى الإنسـان همـا عامـل (السـببية المنطقيـة) فـي الأولـى وعامـل (التداعي والحدس) في الثانية من حيث اتصالها بالوعي .

هذا الكتـاب محاولـة لتقصـي العلاقـة بين مفردات عمل المخـرج المسرحي بوسائله (التكنيكية) ، ومدى طواعيتها لخلق الاستجابة على الطرف الآخر من عملية التلقي عند المتفرج ، والأهم من ذلك فإنه يقدم نظرية جديدة للإخراج المسرحي تقوم على وفق قوانين الإثارة والاستجابة في العرض المسرحي . يمكن الاستناد إليها في أي عرض مسرحي وتحت أي منهج أو أسلوب درامي . ذلك أن الكتاب أخضع نظرية الاستثارة الشرطية على جميع العناصر السمعية والبصرية والحركية ، والتي تشكل في كليتها المفاصل الأساسية لتقديم العرض المسرحي ، كما تم تشريح كل عنصر إلى مفاهيمه الأولية وماهيته الداخلة في صلبه وكيفية اشتغاله العام والدلالي التي يمكن للمخرج أن يضرب على أوتارها ليصدر سيمفونية العرض المسرحي .

الأستاذ الدكتور

حسين التكمه جي

الفصل الأول

الاستجابة بين الإثارة والكف

الفصل الأول

الاستجابة بين الإثارة والكف

بدءاً ترتبط الاستجابة بظاهرة الانعكاس ، وذلك لوجود علاقة بين قطبين أساسيين احدهما فاعل والآخر متفاعل أو مؤثر ، ويعتبر (ديكارت) أول من استخدم مصطلح الانعكاس ، حينما أكد بأن الدماغ " يشبه المرآة الصافية التي تصله الانطباعات أو الآثار البيئية عن طريق الأعصاب " [1].

وهناك الكثير من الدراسات العلمية ضمن محاضن الاستجابة عند الكثير من العلماء النفسيين أمثال (بافلوف وثورندايك وسكنر ودولار وميللر) * . وقد أحاطوا بدراسة الاستجابةوفقاً لوجهات نظرهم العلمية حينما تناول كل منهم مفهوم الاستجابة بحسب منهجه النفسي .

---

* بافلوف : عالم النفس السوفيتي ، صاحب نظرية الاشتراط الكلاسيكي ، أول من اهتم بالربط بين علم النفس والفسلجة .
إدوارد لي ثورندايك : صاحب نظرية الاختبار والربط اهتم بموضوعه التعزيز لتحقيق الإستجابة ، كما اهتم بقانون الأثر .
سكنر : احد علماء النفس السلوكين ، اهتم بدراسة السلوك الإجرائي للأفراد .
جون دولار : عالم في مجال البحوث النفسية وعلم الاجتماع ، عضو بارز في الجامعات الأمريكية ، مساعد رئيس جامعة شيكاغو .
نيل ميللر : عالم أمريكي ، احد أهم الباحثين التجريبيين بدراسة الدوافع وطبيعة التعزيز ودراسة الصراع .

ويمكن تحديد أربع نظريات تبحث في موضوع الاستجابة نكتفي بالإشارة إليها *.

لعدم اعتماد الكتاب عليها بالكلية إلا أن هناك ما يمكن الاستناد إليه من أراء العلماء ، ولعل أول ما يطالعنا من نظريات الاستجابة هي دراسة (بافلوف) لقوانين عمل الدماغ بطريقة المنعكسات الشرطية ، حينما وضع الأساس العلمي ألمختبري لعلم النفس الفسلجي الحديث ، حينما ربط ولأول مرة علم النفس بالفسلجة ، واخضع علمه هذا إلى تجارب مختبرية عديدة وأراء سديدة أعتبرها تلامذته من بعده إنجازات ناجحة وسبق علمي رصين . إلا إن هذا لا يعني بأن الكتاب سوف يستند في كل مجرياته على نظرية (بافلوف) حسب ، وإنما سيأخذ بنظر الاعتبار النظريات الأخرى المجاورة ، رغم اتفاق نظرية (بافلوف) ومفاهيمه مع مجريات توجهاتنا .

بدءاً تقوم نظرية (بافلوف) على تجارب أجراها على احد كلابه ، عندما ربط أنابيب على الغدد اللعابية للكلب وهو جائع ، وحين قدم له الطعام أقرن ذلك بصوت منبه وأعاد التجربة مرات عديدة ، لاحظ إن الكلب ما أن يسمع صوت المنبه ، فإن لعابه يسيل ، مما اعتبر ذلك عملاً انعكاسيا ، لكنه شرطي ، أي إن هناك علاقة فسلجية يستند إليها سيلان اللعاب كما هي الحال عند تناول الطعام ، وقد لاحظ أيضاً إن المنبه إن كان (صوتاً أوضوءاً) فانه كافي لاستثارة لعاب الفم بعد ارتباطه بتقديم الطعام ، مما يشير إلى انه أصبح (إشارة

Signal) عن الطعام تفعل فعلها ، ومعنى هذا إن المنعكسات الشرطية تحدث نتيجة (وصلات Bouds) عصبية في القشرة المخية ، بين بؤرات إشارة أوجدها (ترابط Association) المنبهات غير الشرطية المحايدة ، السمعية والمرئية على حد سواء ، والتي تحولت إلى منبهات شرطية بفعل هذا الارتباط . كما إن العوامل البيئية (**أصوات ألوان روائح أضواء**) بمقدورها أن تؤثر على المستقبلات الحسية بحيث تتحول إلى منبه شرطي " كما هي استجابة الوخز حيث تنسحب اليد بفعل المنعكس غير الشرطي ، (أو بمجرد رؤية الدبوس دون الوخز) فإن ذلك كافي لسحب اليد ، كما تضاف إليها منبهات أخرى تسمى (آثار Traces) بقايا أثارات سابقة بقيت في الجهاز العصبي " [٢] .

من الناحية العلمية يعتبر قيام الاستجابة مقترن بوجود (إثارة) سابقة لها ، وبهذه الحالة تصبح الإثارة سبب والاستجابة نتيجة ، وللإثارة مظهران ، الأول خارجي وهو ماله علاقة بالبيئة المحيطة بالفرد والتي تبث على مدىالزمن كماً هائلاً من الإثارات (السمعية والبصرية والشمية والذوقية واللمسية) .

والثاني داخلي ماله علاقة بالتفكر أو التذكر لدى الأفرادوفقاً لطبيعة آلياتهم الحسية (Mechanism) ، وتطلق عليه نظريات علم النفس (الإرادية ، واللاإرادية) .

" فالإرادية تشير إلى النتائج التي يتم التحكم بها في جزء من مستوى استثارة الكائن الحي ، حيث يتم ترشيح الإشارات الحسية الواردة في الجزء المركزي من (المخ) عن طريق الحواس ، إما أن تتم معالجتها فسيولوجياً ، وإما أن يتم تجاهلها " (٣) .

في حين تتخذ اللاإرادية اتجاها آخر، حيث تتضمن اللاإرادية " الاختيار الشعوري لأحداث بيئية معينة والتفاعل معها ، فإن اختيار الكائن الحي يتضمن محاولة تجاهل بعض ظروف الاستثارة بفرض خفض مستوى الاستثارة لديه " (٤) .

هناك نظريات أخرى تبحث في تناول أدنى استثارة ، وأقصى استثارة تبعاً لقوة المنبه ووضع الفرد . إلا إن (بافلوف) يدعوها بالمنعكسات ، ويقسمها إلى فطرية ومكتسبة ، وشرطية أو غير شرطية ، ويعزي قوة الاستجابة على قوة المؤثر أو المنبه إذ " كلما كانت الإثارة ((المنعكس غير الشرطي)) قوية كانت الاستجابة ((المنعكس الشرطي)) المستند إليهاقوية أيضاً " (٥) .

ويذهب بافلوف إلى تقسيم هذه المنعكسات (المنبهات) إلى تقسيمات فرعية ، كل منها يؤدي أثرهواستجابته وفقاً لطبيعة المنبه .... كالمنبه الجنسي ، ومنبه الحرية غير الشرطي ، الذي غرضه المحافظة على الحياة عن طريق التخلص من القيود ، وكذلك منعكس (الاستقصاء والتمحيص) الذي يتعلق بطبيعة المخ الإنساني ذاته ، والذي أصبح لدى الإنسان أساس المعرفة والحضارة

والاختراع ، وكما إن هناك (المنعكس الشرطي الاصطناعي) وهو ماله علاقة بالظواهر البيئية ، مثل رؤية المائدة أو حلول وقت الطعام ، فالأثر البيئي المصاحب هو منبه شرطي اصطناعي ، وإفراز اللعاب يعد المنعكس الاصطناعي . كما يدل هذا الأثر على غريزة حب الاستطلاع بالتعيير السيكولوجي ، وهو استجابة فطرية آنية سريعة تحدث عند الإنسان ، ويعبر عن نفسه بتوجيه أعضاء التسلم (العين والإذن) نحو المناظر أو الأصوات لاستجلاء طبيعة العامل المؤثر الذي أدى إلى حدوث مثل هذا التغيير الملحوظ لاتخاذ الموقف الملائم ، ويطلق عليها (إشارات الإشارات) . ويعزيها (بافلوف) إلى قدرة الفرد الخاصة على الاتصال ، ينفرد بها عن طريق الكلمات المتحدث بها والمكتوبة وهي بمثابة منبهات شرطية لغوية تشير إلى إشارات حسية [٦] .

وهذا يعني إن الكلمات التي تصف الطعام تصبح إشارات عن خواص الطعام والتي هي بدورها إشارات عن الطعام نفسه ، وهكذا تبدو أي عملية وصف دقيقة بمثابة (إشارات حسية) سوف تحقق استجابات مماثلة ، ولعل ذلك له توافق وشائجي بلغة الحوار المسرحي .

ويذهب كذلك إلى إن المنعكسات أيضاً أو الإثارات ، تفعل فعلها في القضايا الاجتماعية ، كشعور الفرد بالواجب الملقى على عاتقه ، وحبه لبلده أو لأصدقائه أو إيمانه بعقيدته الدينية أو السياسية ،

تغريه (Prompt) في كثير من الأحيان للامتناع عن الطعام مثلاً أو حتى التضحية في النفس [٧] .

على ما يبدو إن (للمخ) قدرة هائلة على الإثارة والاستجابة ، إذ إن مدة استقرار الإثارة في الدماغ هي (١/١٠ من الثانية) ثم تنتقل عبر الأعصاب إلى الأجهزة المنفذة [٨] .

ولقد شكلت الدراسات النفسية فيما يخص مفهوم الاستجابة نظرية أطلق عليها ... نظرية المنعكسات الشرطية ، وتقوم على المبادئ الكبرى الحتمية التي لا مناص منها بوصفها قواعد ثابتة للتحقق من حدوث الاستجابة :

- لابد من حدوث الاستجابة ، من رد فعل أو نتيجة من سبب أو عامل أو مؤثر يسبقها يؤدي إليها بالضرورة .
- لابد لفهم أي حادثة أو استجابة أو علاقة ، من تفكيكها وتحليلها علمياً ، ثم إعادة بنائها بعد ذلك ، لمعرفة كيانها المتماسك وارتباطاتها الداخلية والخارجية ، لفهمها على حقيقتها الموضوعية .
- هناك تلاحم عضوي بين الأداة الفسلجية ووظيفتها ، أو بين العضو وما يقوم به ، فان اختلاف تركيب الأعضاء ، أدى إلى اختلاف وظائفها في الأساس ألنشوئي والعكس صحيح أيضاً [٩] .
- ومن هنا يمكن تعريف الاستجابة بأنها " أي إفراز غُدي أو فعل عضلي أو أي مظهر سلوكي يحدد سلوك الكائن الحي " [١٠] .

وهي في هذه الحالة تعد مثابة الإدراك الحسي (Perception) الذي ينشأ على أساس الإحساسات ، التي تستند إليها الأفكار المجردة أو المدركات العقلية (Concepts) أو الصور الذهنية (Mental images) التي تعبر عن جوهر الأشياء المادية المحسوسة الموجودة في العالم الخارجي [١١] .

ويمكن القول على ضوء ما تقدم إلى إن هذه الاستجابة ستكون حتماً ذات مواصفات معينة ، إما إنها آنية لحظوية ، وإما إنها مستمرة لفترة معينة ،وذلك تبعاً لما تقترن به من تعزيز قد يصل إلى حد الإشباع ، لذا فان (ثورندايك) يرى في قانون الأثر ، إنه " حينما يحدث ارتباط بين موقف واستجابة ويصاحب ذلك بحالة إشباع ، فان قوة الارتباط تزداد ، أما حينما يصاحب الارتباط بحالة ضيق ، فإن قوة الارتباط تضعف وتقل ، ويختلف تأثير التنويه في حالة الإشباع أو تأثير الإضعاف في حالة الضيق ، على الارتباط العصبي تبعاً لاقتراب الارتباط الأصلي منه أو بُعدهِ عنه " [١٢] .

وعلى وفق ما قدمنا له فإن الاستجابةتصاب بالضعف حتماً ، ذلك لكونها غير مشبعة أصلا مما يجعل علماء النفس يطرحون مفهوم التعزيز الذي يشكل قوى تثويرية للاستجابة ، وقد قدم (ثورندايك) التعزيز كمفهوم يقترن بقوة المثير لخلق الاستجابة الناجحة .

والتعزيز عند (ثورندايك) يقابله التدعيم عند (بافلوف) والاثنان يتفقان على إن الاستجابة تأتي من أهمية تعزيز الإثارة ، على أن تكون الإثارة المعززةللفعل مرتبطة به كلياً ؛ وينبغي أن تكون معقولة ومنطقية ، بغية إبقائه تحت نفس التوتر لفترة من الزمن . وهي في حقيقة الأمر لها علاقة صميمية بعمل المخرج في المسرح عندما يعزز الفعل المسرحي ، ويدعمه بعدة عناصر ساندة لإبقاء تحت التأثير قائماً إلى نهاية المشهد .

إن التدعيم أو التعزيز إذا ماجاء خالياً من الترابط المنطقي أو المبنى بناءا سلبيا ، فانه سيؤدي حتماً إلى ما يسمى (بالانطفاء) . على حد قول (بافلوف) " إذا ظهر المثير الشرطي ـ دون تدعيم بالمثير الطبيعي ، فان الفعل المنعكس الشرطي ـ يضعف أو ينطفئ " (١٣) .

وهو في حقيقتهنوعاً من (الكف Inhabitation) أو قمع الاستجابة ، وقد تحدث في المسرح دائماً ، كنتيجة طبيعية ذات عدة وجوه تخص الجوانب السمعبصرية ، منها حينما لا يستطيع المتلقي إيجاد عوامل ربط بين المشاهد السابقة والمشهد الحالي ، أو فقدان التوازن المنطقي بين الأحداث ، أو إخفاق الممثل في الإيصال أحياناً ، أو إن الأفعال قد لا تأتي متتابعة بشكل منطقي ، للمحافظة على استمرار تدفق المثيرات ، التي تتبعها بالضرورة استجابات منظمة ، أو ربما تتحقق بسبب عدم التنامي الإيقاعي ، إن هذا الضرب من الهبوط في مستوى المشهد ، قد تكون له علاقة مباشرة بالجانب

الذاتي للفرد ، حينما ينسج في ذهنه تصورات عن نوعية العرض ، أو حينما لا تتفق تصوراته الذهنية ، مع ما يقدم من مبررات تتصل بإنشائية الفكرة واستنهاض الثيمة .

هذه الخاصية تجعل الانطفاء يبدأ بالعمل ، ثم يبدأ (الكف) التنازلي إلى إن يؤدي أحياناً إلى تململ المتلقي وعم استقراره وحدوث لغط في الصالة ، وفي أكثر الأحيان يغادر صالة العرض . وهذا مايلاحظ مراراً في العروض غير المتقنة بعد انتهاء الفصل الأول من المسرحية ، وقد ينتظر المتلقي فترة من الزمن يداجي عدم فهمه بانتظار ساعة الفرج ، لعل العرض يقدم له وليمة فكرية جديدة ، إلا إنه من الصعوبة بمكان إعادة الاستجابة بقوتها الأولى ، إلا بعد مرور فترة من الزمن ، في محاولة لإعادة ترتيب وتنامي الأفعال الساندة وضبط الإيقاع العام والخاص ، والكثير من التحسينات والتغيرات الآنية التي تساند وتعالج هبوط العرض ، وقد لا تحدث البتة ، وتشير الدراسات النفسية " بأن الاستجابة قد يتم استرجاعها تلقائياً ، وعادة تكون اقل من قوتها في المرة الأولى بحدود ٥٠% " (١٤).

لعل من الضروري القول إن إنتاج الإثارة عملية تخضع للدراسة ، وتستلزم استنهاض العوامل الداخلة في المشهد المسرحي ، إي التخطيط المسبق لعمل (الإثارة) وتحقيق استجابة مماثلة بذات القوة ، وينبغي أن يتحدد بقيام سلسلة من الأفعال المترابطة والمحسوبة بدقة وصولاً للتأثير الفعال .

إن قدرة الفنان تستدعي تحفيز القوى الشعورية والعاطفية والفكرية لدى الفرد أو المتلقي ، بوصفه قادر على تحليل المعلومات الواصلة له من البيئة التي يخلقها العرض ، وإن للفرد جهازاً يسمى بالنشاط العصبي الأعلى أو (الحياة العقلية بالتعبير السيكولوجي) وهو في حقيقة الأمر أداة التحليل والتركيب .... أي تفكيك العوامل البيئية المحيطة (والداخلية) [ويقصد بها المخزونة في ذاكرة المتلقي] إلى عناصرها الأولية بغية فهمها وتفحصها ثم إعادة تركيبها ووضعها في نصابها الصحيح بعلاقاتها وارتباطاتها لاتخاذ الموقف الملائم بشأنها ، أي قدرة الفرد على اتخاذ قرار منها [١٥] .

ويمكن أن نشبه عملية الإثارة والكف بالتبادل بالكلام ، فنحن نمتلك ثروة لغوية ضخمة من الكلمات للتعبير عن آرائنا ، غير إننا نتوخى الدقة في التعبير ، وننتقي ماهو ضروري وملائم ، لأنه واقع خارج الصدد ، ولنا في ذلك مثال آخر، إذ قد يحدث إن احد الأفراد يزور مريضاً يحتضر ، فانه بذلك يحاول جاهداً كبت مشاعره أمام المريض ، وما أن يخرج من الغرفة ، حتى يجهش بالبكاء ، لقد أجرى الزائر محاولة كف قسرية لمشاعره بشكل وقتي لحين خروجه من الغرفة ، فالكف هنا هو عملية توقف المثير أو الاستثارة وبالتالي توقف الاستجابة .

ويذهب (ثورندايك) إلى تسمية الاستجابة المثالية (بالناجحة) بوصفها خالية من عملية الكف والانطفاء ، ويدعوها (بالاستجابة

المؤيدة) وهي الاستجابة التي ترتبط بعد الأثر بالارتياح من موقف ما ، وهي استجابة داخلية ينشأ منها استجابة أخرى هي أكثر ارتباط بالموقف الجديد ، على اعتبار إن الاستجابة الأخيرة مرحلة ارتياح للكائن ، تتبعها استجابة لاحقة هي الأخرى مؤيدة أو ناجحة ، ويمكن القول انه (مثير) ينبعث من استجابة . كما هو موضح بالرسم .

مثير ←——— استجابة مؤيدة ←——— استجابة (مثير)

.... والمثير الأخير هو مثير ينبع من استجابة ويشكل في إستمراريته تطوير في فاعلية الإثارة [١٦] .

إن هذا النوع من الإثارات يدعى بقانون الأثر عند (ثورندايك) ، وعلى وفق ما قدمنا له يمكن القول إن عملية الإثارة المحققة للاستجابة ومثيراتها ، سوف تتحول إلى سلسلة من الارتباطات الايجابية المستمرة ، لتحقيق أغراض فكرية وفنية في مجال واحد ، يصح القول في سريان هذا الارتباط على أي تنامي مشهدي ، ضمن المشهد المسرحي الواحد .

في الجانب الآخر هناك قوى إرتباطية جديرة بالدراسة ، ولها خاصية منح المخرج المزيد من التطويرات التي تساهم في تفعيل وحدات العرض المسرحي ، ضمن مخاصب الاستجابة ، هو ما يخص (ظاهرة التعميم) والتي يلخصها (بافلوف) بقوله " حينما ، يتم اشتراط الاستجابة إلى مثير معين ، فان المثيرات الأخرى المتشابهة للمثير الأصلي ، يصبح لديها القدرة على استدعاء نفس الاستجابة " [١٧] .

ولعل هذا الأمر يعنينا من الناحية العلمية ، إذ إن المثير الأصلي لو حقق استجابة ناجحة ، فإن المثيرات المشابهة للمثير الأصلي ، قادرة فعلاً على تحقيق نفس الاستجابة ، مما يدفعنا إلى القول من إن عملية (التنويع Varity) التي يستند إليها المخرج كعنصر مهم من عناصر التكوين ، هي الأخرى عملية تغير في نوعية المثير ، وان فعلها في التأثير والاستجابة لا يختلف عن الأثر الأول الأصلي ، على أن تقترن بالاتجاه الموضوعي نفسه الذي يقدم بوساطته المشهد ، وان أي عملية تنويع ليس لها ارتباط واضح أو غير منطقي بالمشهد ، قد تكون سبباً في إضعاف الاستجابة وبالتالي تؤدي إلى إضعاف المشهد برمته ، ومن المحتمل تماماً أن يحدث الكف .

إذ " انه عندما تكف الاستجابة الشرطية لمثير غير شرطي معين نتيجة الانطفاء ،فان هذه الاستجابة تكف أيضاً بالنسبة للاستجابة المماثلة " [١٨] .

ويمكن الاستفادة العلمية والتجريبية من عملية (التعميم) في المشاهد التي تتطلب استرجاع بعض الحوادث لخدمة الحدث الآني بالموسيقى أو بالضوء أو بأي تقنية أخرى . إذ إن المخرج لابد أن يعزز الفعل الأصلي بفعل مماثل له في الحالة ويملك القوة نفسها ، وان مثل هذا الارتباط يبعث على الانسجام والتناغم لدى المتفرج وتأسيساً على ما سبق فان لعملية التعزيز ظاهرة أخرى مرافقة لها هي (التمييز) فإذا كان المتفرج يستجيب إلى المثيرات التي تشبه المثير

الأصلي فان المتفرج في الوقت ذاته يملك القدرة على تمييز المختلفات أيضاً .

وهذا يعني إن المتفرج يستطيع في عملية التمييز " أن يميز بين كل المثيرات الموجودة في الموقف ، عند ذلك لا تحدث استجابة إلا للمثير المعزز (يقصد به الأصلي) في حين إن الاستجابات الأخرى يحدث لها انطفاء " (١٩) .

إن هذا الضرب من الاستجابات من شانه إضعاف المشهد دون ريب ، وذلك لان العناصر الساندة للمثير المعزز ، لا تعمل بنفس القوة بوصفها عناصر متنافرة مع الفعل المعزز الرئيس ، وفي الحالة هذه تعد متوقفة عن العمل ، وإن رفعها أكثر أهمية من بقائها لدورها في إضعاف قوة المثير الأصلي المعزز .

إن الاستجابة في مثل هذه الحالة تعتبر أحادية الجانب ، لأنها قد تحدث تشويشاً في ذهن المتفرج . وتذهب جل نظريات الاستجابة في التأكيد على التصاحب الزمني والاقتران بين المثيرين ، أو التتابع الزمني بين مثيرين ، وهو من أهم العوامل المؤثرة في قوة الاستجابة حيث " يزيد الاقتران الزمني بين الفعل المنعكس غير الشرطي والفعل المنعكس الشرطي من قوة المنعكس الشرطي " (٢٠) .

وعلى وفق ماتقدم في مضمار التتابع الزمني للأحداث والتنبيهات ، فان ذلك يدعو إلى إيجاد مقترب بين الإثارة والاستجابة في تتابعها الزمني ، وبين البناء الدرامي للأحداث وصعودها نحو الذروة ، أن قوانين إنتاج الإثارة تدعونا إلى التفكر ملياً في ترتيب

مفهوم التزامن على وفق نظام التنبيهات ، كونها قادرة على خلق التوتر بسبب التنامي الزمني وصولاً إلى الذروة .

أما وجهة نظر (سكنر) فعلى الرغم من إنها تختلف عما لدى سابقيه (بافلوف وثورندايك) ، إلا إن الذي يهمنا بصدد موقفة من قانون الاستجابة ، تأكيده على مفهوم التعزيز حين اعتبر المثير غير الشرطي عندما يحدث بعدة وجوه ومحاولات يعد بمثابة تعزيز للاستجابة [٢١] . وهذا ما يتفق مع وجهة نظر (بافلوف وثورندايك) في مجال التعزيز .

نستخلص إلى القول إلى إن عنصر التعزيز ضمن مفاهيم المثير والاستجابة له مساس مباشر في المجالات المسرحية ، ذلك أن عناصر العرض متعددة ولكل منها الخاصية في تعزيز العرض المسرحي ، كون أي عنصر يمكن أن يُستدعى لتثو ير الحالة بوصفه يعزز العناصر الأخرى ، وأن خاصية تبادل العناصر فيما بينها يثري المشهد المسرحي برمته .

ولعل من الضروري التوكيد هنا على إن قوة المثير المعزز بمثيرات وتنبيهات ، لابد أن تصاحبها استجابات قوية ومدهشة ، تتفق ووسائل صياغة العرض المسرحي ، ذلك أن المثير المعزز يحقق بالضرورة استجابة مثلى .

في مدخل آخر له ذات الارتباط بموضوعة الاستجابة ، هو ما يخص قانون الصراع (Conflict) الذي يشكل أحد أهم المرتكزات الأساسية في بناء الدراما ، (بحسب أرسطو) ، فان السلوك

الصراعي لدى الأمريكيان (مللر ودولار) يفترض ، أن أكثر أنواع الصراع أهمية ، ذلك الذي يتعلق بالتعارض بين نزعات الأقدام والأحجام ، التي يثيرها الموضوع نفسه ، وإن المثير والاستجابة يصبحا أكثر تسارعاً كلما تقدمنا نحو الهدف [٢٢].

ويعد ذلك بمثابة نقطة تعزيز أخرى لتطوير دوافع وميول الشخصية ضمن الموقف الدرامي ، وتحديد السرعة الإيقاعية نحو الذروة ، وتنامي الوحدات الساندة في التسارع ، إذ كلما تقدم العرض خطوة صار الأمر أكثر تعقيداً وأكثر تسارعاً وصولاً إلى الذروة .

تحقق الاستجابة على نحو تحليلي

إن عروض المسرح المعاصر تطالعنا بخصوصية تحليله لبلوغ المثير نحو الاستجابة لاعتمادها على عناصر التجريب والتأويل والمفاهيم الدلالية لمتحولة ، حيث تخضع الاستجابة هنا إلى النظام الإشاري الذي يؤسس بدوره قيام المعنى . ولعل الباحث وجد ذلك ضرورياً لاقترانه (بالقيمة التأملية) التي تستند إلى القيمتين الفكرية والجمالية على حدٍ سواء إذ إن المنبهات الشرطية عندما تفقد أهميتها الإشارية تصبح عديمة الجدوى .

حيث إن هناك نوعين من المثيرات الأول ماله علاقة بالبيئة الخارجية للفرد (أصوات ، أضواء ، روائح ، ألوان) كما مر ذكره سابقاً ، والثاني ما يخص المثيرات على مستوى الكلام واللغة والتجريد حينما تتحول الرموز البصرية إلى مقاطع صوتية مفهومة وهو ما يسمى (بالنظام الإشاري الثاني) أو (إشارات الإشارات) وفيما يلي تحليل لهذين النوعين من الإثارات وتأثيراتها في الاستجابة المسرحية . حيث يرى (نوري جعفر) إلى إن تصرفات الإنسان يغلب عليها النشاط الإشاري الحسي ، في حين إن أقواله خاضعة في الأصل للنظام الإشاري الكلامي ، وان المنظومة الإشارية هي التي تنقل الآثار البيئية والاجتماعية على هيئة مفاهيم وصور ذهنية ، في حين أن المنظومة الإشارية الثانية *.... (إشارات الإشارات) هي الأرقى لدى الإنسان ، كما إنها معرضة للتعب بفعل كثرة استعمالها أثناء

* يقوم بها الفصان الجبهيان وهي تعبر عن مبدأ النشاط العصبي الأعلى (التجريد والتعميم) .

اليقظة ، لذا إن عملية الكف التي تعتريها في أول الأمر تأتي قبل المنظومة الإشارية الحسية ، حينما تفقد سيطرتها على شكل خيالات وأحلام وتعبيرات انفعالية . ثم أن المنظومة الإشارية تدرك الكلمات حسياً ، فتصبح الكلمات المتحدث بها أو المقروءة(منبهات) . وعلى ضوء ذلك فان اللغة هي أساس عمليتي : (التعميم والتجريد) [٢٣] .

فكلمة كرسي تعميم لجميع الكراسي وفي نفس الوقت هي تجريد (عن الكرسي المادي) تنطوي على الصفات الموجودة في جميع أنواع الكراسي . ويذهب بعض الباحثين إلى منح التجريد سمة بصرية غير سمعية إذ " انه يمكن أن يتم أيضاً باستخدام الرموز التصويرية " [٢٤] .

ويؤكد (بارنيز) من إن الدماغ " يستطيع تحويل الرموز البصرية إلى مقاطع صوتية مفهومة من الكلمات ، والكلمات المسموعة إلى جمل مفهومة " [٢٥] .

وهو ما أشارت إليه الدراسات السيميائية على مستوى العلامة والإشارة والرمز، ووفقاً للمفاهيم أنفة الذكر ، فإن التجريد يقوم على الجانبين السمعي والبصري على حدٍ سواء .

ولما كانت العروض المسرحية المعاصرة تعتمد التجريب والتأويل ، فإنها بذلك تغلب الجانب البصري على الجانب السمعي ، وفيما لو استخدمت الجانب السمعي ، فإنها تضعه في المرتبة الثانية على هيئة موسيقى أو مؤثرات صوتية ، أو كلمات ، أو همهمات لفظية ، فالجانب البصري في هذه الحالة ينبغي أن يرتبط بعملية توفير

مدلولات ذات معاني ثرية وواضحة ، مفهومة من قبل اغلب المتلقين ليتسنى للجهاز المركزي الإشاري تحليلها بسهولة ويسر دون إجهاد فكري ، كما ينبغي أن تمنح هذه الأشياء (الموجودة على خشبة المسرح) مسميات وصفات تقترن بها ولا تبتعد عنها للحيلولة دون ظهور نوع من الكف أو الإحباط .

" إن المنبهات الشرطية عندما تفقد أهميتها الإشارية بمعنى إنها تصبح عديمة الجدوى أومن غير دلالة وربما لم تعد تشير لشيء سبق إن أشارت إليه أو دلت عليه أو إذا أخطأت في تعبيرها عما ينبغي لها أن تعبر عنه فإن استجاباتها الشرطية تنحرف أو تتعطل أو تتلاشى بالتدرج " [٢٦] .

لأنها في حقيقة الأمر تعتبر إشارات عن إشارات وهي عملية تعميم بعد عملية التركيب والتحليل ، إذ لابد والحالة هذه أن تصبح الأشياء والموجودات والأشكال والتكوينات الجسدية أو المادية الأخرى والإشارات والإيماءات ، ذات خواص دلالية واضحة تقترن بمسميات وترتبط ببعضها ارتباطاوثيقاً تكميلياً ، يكفل لها أن تكون غير مشوشة المفاهيم ولا متشظية دلالياً ، بحيث يصعب على المتفرج إدراكها بسهولة أو فك شفراتها. خاصةً إذا أدركنا إن العرض المسرحي سيال ومتجدد ولايمكن إيقافه وفحصه بغية فهمه .

إلا إن عملية استرجاع المشهد من قبل المتفرج لفحصه وإدراكه عن طريق عملية التحليل والتركيب سيحتاج بالضرورة لزمنٍ كافٍ . وان هذه العملية إن حدثت لمرة واحدة جدلاً ، فان الفترة

التـي اخضـع الفـرد نفسـه فيهـا للاسـترجاع ، سيضـيعُ عليـه عـدة أفعـال متتابعـة مـن العـرض المسـرحي . دون أن تلفـت انتباهـه . وان عمليـة العـودة إلـى التركيـز مـرة أخـرى لمتابعـة العـرض يـؤدي إلـى سـقوط الوحدات الفنية من العرض أثناء عملية الاسترجاع الذهني والتفكر .

كمـا إن المتفـرج وفقـاً لقدرتـه الحسـية والعقليـة يسـتطيع أن يميـز المتناقص من الأشياء والمنسجم منهـا ، ولأهميـة خلـق الإثـارة وتعزيـز الاستجابة ، ينبغي أن تخضع جميع الموجودات علـى خشـبة المسـرحية خاصـة البصـرية منهـا لاعتمادهـا فـي المسـرح الحـديث لعمليـة تخطـيط مسـبق فـي مـنح الأشـياء سـياقاتها أو صـفاتها الدلاليـة والإشـارية الواضـحة ، بغيـة حـدوث عمليـة التجريـد والتحليـل والتركيـب بيسـر ونجـاح ، وهـذا يعنـي إغفـال الوظيفـة الإشـارية للأشـياء عنـدما يحـاول المخرج إلباسهالبوساً آخر بقصديه معززة ، إذ إن الدلالة فـي المسـرح الحديث تحتم قيام مثل هذا الضرب من الاستخدام والمدعو (بالإحالة) أو المرجعية (Reference) .

ويـذهب (بيتـر بـروك) إلـى تسـمية عوامـل خلـق الإثـارة (بالشرارة) والتي يقرنها بشرارة الحياة التي ينبغي للمسرح أن يتلقفها بإصـرار ، علـى اعتبـار إن المثيـرات فـي الحيـاة الواقعيـة تفقـد أهميتهـا بفقدان الشرارة التي تحملها إلى عملية استجابة متجددة بقولـه : "المهم هـو الشـرارة .... إن هـذا يوضـح إلـى أي حـد يكـون البنـاء الـدرامي للمسرحية ضعيفاً بشكل مخيف وشرارة الحياة هذه الصـغيرة يجب أن تكون حاضرة في كل ثانية " (٢٧) .

هوامش الفصل الأول

(١) نوري جعفر ، طبيعة الإنسان في ضوء فسلجة بافلوف ، ج٢ ، بغداد : مطبعة الزهراء ، ١٩٧٧ ، ص ٩٨ .

(٢) ينظر : نوري جعفر ، المصدر السابق ، ص ١٣٢ ـ ١٣٣ .

(٣) ينظر : آرنوف ويتينج ، سيكولوجية التعلم ، القاهرة :مطبعة الأهرام ، ١٩٨٤، ص ٣١٤ .

(٤) للمزيد ينظر : المصدر نفسه ، ص ٣١٦ .

(٥) ينظر : نوري جعفر ، المصدر السابق نفسه ، ص ١٣٥ .

(٦) ينظر : المصدر السابق نفسه ، ص ٢٣٤ ـ ٢٣٧ .

(٧) نوري جعفر ، المصدر السابق ، ص ١٩٥ .

(٨) نوري جعفر ، المصدر السابق ، ص ١٠٧ .

(٩) نوري جعفر ، المصدر السابق ، ص ١٠٧ .

(١٠) فاضل محسن الإزيرجاوي ، أسس علم النفس التربوي ، جامعة الموصل ، ١٩٩١ ، ص ٢٠٠ .

(١١) ينظر : نوري جعفر ، الفكر طبيعته وتطوره ، ط٢ ، بغداد : مطبعة التحرير ، ١٩٧٧ ، ص ٢٣٠ .

(١٢) الإزيرجاوي ، المصدر السابق ، ص ٢١٣ .

(١٣) الإزيرجاوي ، المصدر نفسه ، ص ٢٣٦ .

(١٤) ينظر : آرنوف ويتينج ، سيكولوجية التعلم ، المصدر السابق ، ص ٤١ .

(١٥) ينظر : نوري جعفر ، طبيعة الإنسان ، المصدر السابق ، ص ٢٢١ .

(١٦) ينظر : فاضل محسن الإزيرجاوي ، المصدر السابق ، ص ١٨٧ ـ ٢٠٠ .

(١٧) الإزيرجاوي ، المصدر نفسه ، ص ٢٣٨ .

(١٨) الإزيرجاوي ، المصدر السابق ، ص ٢٣٩ .

(١٩) الإزيرجاوي ، المصدر السابق ، ص ٢٣٩ ـ ٢٤٠ .

(٢٠) الإزيرجاوي ، المصدر السابق ، ص ٢٤٠ .

(٢١) ينظر : محسن الإزيرجاوي ، نفس المصدر السابق ، ص ٢٤٨ .

(٢٢) ينظر : ك . هول ج لندزي ـ نظريات الشخصية ـ ترجمة فرج احمد فرج ـ ب ، ت ، ص ٥٧٢ .

(٢٣) ينظر : نوري جعفر ، المصدر السابق ، (طبيعة الإنسان) ، ص ٤١٠ .

(٢٤) ينظر : آرنوف ويتينج ، المصدر السابق ، ص ٢٨٨ .

(٢٥) وليام بارنيز ، علم النفس التجريبي ، بغداد : وزارة الثقافة والإعلام ، ١٩٨١ ، ص ٢٢ .

(٢٦) نوري جعفر ، المصدر السابق ، (طبيعة الإنسان) ، ص ٤٣٥ .

(٢٧) بيتر بروك ، ليس هناك أسرار ، البحرين : المكتبة العامة بالبحرين ، ط١ ، ١٩٩٨ ، ص١٦ .

الفصل الثاني

خصوصية الاستجابة المسرحية

الفصل الثاني

خصوصية الاستجابة المسرحية

تميزت العروض المسرحية منذ الإغريق وحتى اليوم باعتمادها عوامل خلق الإثارة لتحقيق استجابة فعالة لدى المتفرج .

وعلى الرغم من تعدد المدارس والمذاهب والاتجاهات ، إلا إن عامل تحقيق الاستجابة ظل قائماً ... وتعزز بظهور المخرج الذي ينشأ ويكون نسيج العرض المسرحي القادر على إنتاج المعنى ، وبما إن رسالة المخرج للمتلقي تستند على الوسائل السمعية والبصرية والحركية في تحرير المعنى الذي يثير بدوره أبعاداً تحفيزية حسية وإدراكية ، فقد أصبح من البديهي أن تكون الاستجابة واحدة لعموم متلقي العرض المسرحي بنسبة أو أخرى .

إن حدوث الاستجابة يستند إلى كم هائل من الإثارات والتنبيهات المنبعثة من العرض المسرحي ، والتي تنقلها مجسات المتلقي الحسية السمعبصرية ، على هيئة رسائل بواسطة الأعصاب إلى (المخ) لتحقيق الاستجابة بشقيها السلبي والايجابي . إن ذلك يدعو لتأكيد قوى التوافق بين المسرح في إنتاجية المعنى ، وبين وسائل تحقيق الاستجابة التي يضطلع بها المخرج .

حيث إن كثيراً من المخرجين قد استندوا إلى هذه النظرية لتحقيق الإثارة والدهشة في العرض المسرحي ، ربما بقصدية أو بدون قصديه ، مخضعين عروضهم لقدراتهم الذاتية ، ويعد

(مايرخولد) احد الذين استندوا إلى مبدأ الشرطية في المسرح بقوله : " ولننظر إلى (بافلوف) كيف يقلب منجزات العصر القديم في ميدان السايكولوجيا ليحولها إلى منجزات حديثة ، .... لقد وجهنا بوصفنا من أنصار البيوميكانيكية .... برقية إليه " [١] .

ويؤكد في موضع آخر " إن المسارح الشرطية كثيرة ، فمسرح شكسبير ، ومسرح كابوكي الياباني ، ومسرح الساحة الاسباني ، ومسرح مايرخولد الشرطي ، كل هذه المسارح مسارح شرطية من نماذج مختلفة " [٢] .

لقد وجد (مايرخولد) كما نعتقد أرضية صلبة ينطلق منها في مسرحه الشرطي على وفق نظرية بافلوف الشرطية ، مستعينا على خلق أفعال خارجية تكتنز بالإثارة العالية لتحقيق مبدأ الشرطية مقصيا الفعل الداخلي من العمل في مسرحه الرمزي .

وينطوي العرض المسرحي على وسائل عديدة من شأنها أن تحرك مجسات التلقي ، ولعل في اغلب الأحيان يكون تحريك هذه المجسات غير واضح ، حيث تحدث الإثارة من غير أن يبرز عنصر محدد ، وهنا يأتي دور الإخراج الذي من شأنه أن يحدد القصدية في التعامل مع وسائل خلق هذه الإثارة ، عندما يكون الإخراج عملية إبداعية هادفة وقصدية في انتخاب عناصر هذه الإثارة لتعزيز الاستجابة وتوجيهها صوب المتلقي بعناية .

ولعل من البديهي أن يكون العرض السمعي متسماً بالحيوية والديناميكية ،ويبث على مدى زمنه القصير عدداً لايمكن حصره من الرسائل والشفرات والدلالات والعلامات نحو المتلقي ، وبين ثنايا تلك المصنفات هناك ألوف الصور والضربات والألوان والأفعال والإيقاعات ، وكأن المسرح إن جاز لنا التعبير جهاز يبث دلالاته المتنوعة على المتلقي الذي يراقب كل صغيرة وكبيرة بيقظة ويحاول المتلقي هنا فك شفرات العرض ، على وفق ذائقته الفكرية وثقافته العامة ، وهو مجبر على هذا التلقي بإرادته التي يرغب بإشباعها . إذ لابد من البحث عن ما يثيره أو على اقل تقدير ما يرفع درجة اهتمامه .

إذ كان الأمر كذلك فان الاستجابة حاصلة لا محالة ، إلا إن الذي ينبغي أن يحصل ، وهو أن تكون الاستجابة ناجحة ، صحيحة ، قوية ، مؤثرة ، مدهشة ، ومحققة لأهدافها ، ذلك من كون المخرج يمتلك قدرا كبيرا في الخوض بأدق التفاصيل التي قد لا تثير انتباه غيره .

إن دراسة الاستجابة من الناحية التحليلية ، ترتبط بنوعين من الاستجابة الأول خارجي يقترن بطبيعة المثير . (أصوات ، أضواء ، روائح ....) والثاني داخلي يقترن بالفرد ذاته عن طريق التفكر والتذكر . (التعميم والتجريد) ، كما إن هناك حدود أخرى للاستجابة ، ومنها الاستجابة الآنية وهي ما يرتبط بطبيعة زمكانية

الموقف والحالة . والأخرى تحليلية ، تأتي وفقاً للترابط الحاصل بين ذات المتفرج ووحدة الموضوع عن طريق عملية التحليل والتركيب .

والأخيرة يمكن أن نطلق عليها (بالاستجابة المتأخرة) التي تأتي بعد نهاية العرض المسرحي .

إن ذلك مايحدث فعلاً سواء في المسرح التقليدي أو الحديث ، فالمسرح بعموميته لا يمكن له أن يستغنى عن وسائل خلق الإثارة لأنها كامنة فيه ، ولا تنحصر مهمة المخرج في تحقيق القيم الفكرية والعاطفية والجمالية فقط ، إنما يتعدى ذلك إلى إيصال رسالته إلى المتلقي واضحة غير مبهمة ، إن المخرج المسرحي يبني كياناً لم يكن متحصلاً من قبل ، وللنهوض بمشاقة هذا البناء كان لابد أن يبني عناصر العرض السمعبصرية وان يحافظ على تماسك وحداته بتماسك ممثليه .

وسؤال المخرج هو ((أي الوسائل أهم في تحقيق الاستجابة في هذا المشهد ، الفعل أم الشخصية أم الحركة أم الموسيقى ..... الخ)) .

ليكون بمثابة القدحة التي تؤجج إثارة المتفرج لتعزيز الاستجابة ، وهكذا تسري الاستجابة لا في مشهد واحد ، بل من خلال حركة انساق العرض المتحولة وباشتباكها الدلالي ، إن الأهمية القصوى تكمن في اكتشاف واستحضار الوسائل ذات التأثير الأقوى بوصفها (متسيدة) وتعزيزها بعناصر ساندة لتحقيق الاستجابة ، ليس لمشهد واحد أو

اثنين ، وإنما لعموم مشاهد المسرحية بنسبة أو بأخرى . " إن استجابة سيئة .. لخليقة بإفساد الإخراج كله " [٣] .

وعلى وفق ما قدمنا له من وسائل الاستجابة ، وصيغ التعامل مع مفرداتها العلمية البحتة ، ومناطقية اشتغالها في العرض المسرحي ، وكذلك دراسة أهم عناصرها كالتعزيز والتعميم والكف ، فضلا عن كيفية خلق المثيرات الشرطية بغية الحصول على أعلى استجابة ، صار لزاما علينا أن نتحقق من فعالية أشتغالها ضمن عناصر العرض المسرحي ، بوصفها أدوات المخرج ، أم إن ما قدمنا له مجرد وجهة نظر عابرة .

ولأهمية الموضوع والوضوح العام بعلمية دقيقة ، سيتم دراسة وإخضاع نظرية الاستجابة بالكلية ، على كل عنصر من عناصر العرض ، لأدراك صحة قولنا من عدمه ، وهي بالضرورة محاولة جادة لإثبات أهمية خلق المثيرات في العرض المسرحي لتحقق الاستجابة بشكلها الناجح ، أي الاستجابة المؤيدة والتي تحقق بدورها الضرب على مجسات التلقي الحسية والفكرية والجمالية للمتلقي في عموم الصالة .

ولقد أجرى المؤلف عدة تجارب على الحيوانات ثم الأفراد بمستوياتهم الثقافية المتنوعة ، للتأكد من صحة التجربة ، كما حصل الباحث على إن نظرية الاستجابة لا تتوقف على الحيوان والإنسان بل تتعدى ذلك إلى أكثر الكائنات الحية وعلى رأسها النبات . لم يكن

(بـافلوف) مجـرد باحـث ومكتشـف فقـط بـل ، عـالم عبقـري فـي هـذا المجال ، فقد توقع قبل وفاته بعدة استحداثات لتجاربـه التـي لـم ينجزهـا بالكامـل ، التـي خـص بهـا تلامذتـه ، بـان نتـائج هـذه التجـارب سـتكون بالكيفية التي حددها ، وقد أتضح بأن كل آرائه السديدة قد تحققت ، بعد أن أكمل تلامذته تلكم التجارب . أن حس التوقع لديـه كـان عاليـا جـدا . مما يؤكد بما لا يقبل الشك صحة نظريته على المستوى العلمي .

وللسـبب ذاتـه يعمـد المؤلـف إلـى إسـقاط النظريـة علـى العناصـر الأساسية في إخراج المسرحية وبالصيغة الآتية :

الفعل مصدر الاستجابة

يعد الفعل مصدراً للاستجابات التي ينطوي عليها العرض المسرحي بوصفه قوة تحرك الأشياء من حالة إلى حالة ترقى عليها ، ولعل تعريف (أرسطو) للدراما من كونها " فعل نبيل تام " يوضح تلك القوة التي ترقى بالدراما إلى مرحلة التطهير .

ويذهب بنديتي إلى إن " كلمة (فعل) تطبيق عملي كما يستخدمها أرسطو في (فن الشعر) لا تعني الأعمال الخارجية أو الأحداث ولكن شيئاً أشبه ما يكون بـ (الغرض) أو القصد وربما كانت كلمتنا (دافع) تفترض اغلب ما في معناها "[٤] . ولعل تعريف بنديتي أحادي النظرة حيث إن الفعل فعلان (خارجي وداخلي) . ويطالعنا إبراهيم حمادة بتعريفين للفعل بوصفه .

" تحرك أو تطور الحادثة داخل الحبكة أو التكوين العام للمسرحية ، أو هو احد الأحداث المتضمنة في ذلك التطور كما يفشيها ، أو يحاول أن يفشيها الممثل على خشبة التمثيل ، خلال الحوار ، أو خلال تعبيراته الجسمانية "[٥] .

وهو بهذا يعتبر فعلاً داخلياً ، أما بالنسبة للتعريف الآخر فهو يتصل بالفعل المسرحي الخارجي .

بأنه " ما يطلق على الحركة ، أو النشاط الجسماني الصادر من الممثل أو الممثلين عن وثبة ، أو همسة ، أو إلقاء حواري "[٦] .

ولو أمعنا النظر في التعريفات أنفة الذكر ، فإنها تفتقر إلى تعريف شامل كامل ، حينما تتفق على نظرة أحادية للفعل ، حيث تقرنه بعمل الممثل باتجاهين خارجي مصدره الحركة والهمسة والإلقاء وتطور الحدث ، وداخلي بوصفه (دافع).

وما ذهبت إليه التعريفات صحيحاً ، إلا إن عمل الفعل في المسرح لا يتأتى من مساحات محدودة على الرغم من كونها مهمة جداً.

وطالما كان لكل فعل من الناحية الفيزيائية رد فعل يساويه في المقدار ويعاكسه في الاتجاه ، فان الفعل المسرحي ينطوي على كل المثيرات التي تغير أو تحاول تغير الحالة الشعورية للمتفرج ، حيث إن العرض المسرحي يحوي كل الرسائل (السمعية والبصرية والحركية) ، ولما كانت المثيرات وفقاً لقوانين الاستجابة هي (أضواء ، أصوات ، روائح ، ألوان) فإنها تشكل وفقاً لارتباطاتها العلائقية محفزات لبناء المثير وتحقيق الاستجابة .

ومن هنا يتضح إن كل مثير في العرض المسرحي هو (فعل) وان العرض ينطوي على كم هائل لا يمكن حصره من الأفعال بوصفها قوى تثويريه ، وتأسيساً على ما تقدم بالاستنتاج المنطقي فان كل فعل (مثير) ورد الفعل (استجابة) .

وفقاً لهذه القاعدة توصي أكثر الدراسات المسرحة بأهمية الفعل حتى لتبدو أحياناً تعليمية وتسلطية ، وذلك لان لحظات عمل الفعل تسري في العرض ، كما يسري الدم في الجسم ، ولعل اغلب

المخرجين ذهب لتوكيد بناء الفعل في العرض المسرحي استنادا للأهمية التي يختص بها الفعل من غزارة تنوعه ومواصفاته كما سيأتي ذكره لاحقاً .

ولنا أن نعرف الفعل في العرض المسرحي من كونه " القوة الكامنة والدافعة والمهيمنة والمثيرة على أنسقة تنامي العرض من البدء حتى الانتهاء "

سيما إن المخرج المسرحي ينظر إلى المسرحية باعتبارها خيالاً ختم بذهنه أو ذاكرته الإخراجية اكتضاضاً هائلاً من الصور، التي تقتضي التحقق ، حينما تشكل لديه حافزاً مستمراً عن الكيفية التي تؤهله لإنجاز تلك الرؤى ، وهذه حقيقة لا مناص منها ، فهي في قوامها جزء هام من العملية الإبداعية للإخراج ، ولعل مرجعية هذه الرؤى تلك الاستجابات التي حققها النص حينما وفرت للمخرج مهمة تبنيه والرغبة في أخراجه .

ثم إن مهمة تحقق الرؤى تنهض من خلال مفاصل العرض المهمة ، إذ إن العملية الإبداعية للإخراج تستند إلى قاعدتين للفعل ، أولها سمة الأفعال التي تقدمها البنية الدرامية ، وثانيهما سمة الأفعال التي يؤسس بها المخرج نسيج العرض ، التي تتوزع في ثنايا العرض وصولاً للفكرة العامة ، ولو أجرينا إحصاءً لأنواع وعدد سمات الفعل على مستوى النص والعرض ، لأدركنا إنها من الكم بحيث يصعب حصرها إن لم يكن ذلك من المحال .

فمنها الحركي و الصوتي و الموسيقي ، والكلامي ، واللوني ، وألزماني ، والمكاني ، والضوئي ، والظاهر والمستتر ، والذي يقع خارج العرض (الوضعية الأساسية) ، والذي يلي الأحداث والترقب ، والصامت ، والرابط ، والهابط ، والرمزي ، والإشاري ، والدلالي ، والأيقوني ، والتأويلي ، والداخلي ، والخارجي ، والتوتري ، ناهيك عن الفعل الرئيسي الصاعد والنازل والثانوي والساند ، وسواها من الأفعال التي لو تحسسناها بعمق لأدركنا إن لكل منها قوى كامنة للتأثير والاستجابة .

لاسيما إن هذه الأفعال تأخذ قدراً كبيراً في التعزيز لسماتها الانتشارية المهيمنة على كل مفصل من مفاصل العرض ، فهي بهذا الوصف وفقاً لقوانين الاستجابة تعد بمثابة (مثيرات) أولية ساندة للفعل العام ولفعل المشهد الذي يستقيم توتره وفقاً لقوة (الدافع) وبناء قوانين الصراع .

ولكثرة تنوعها قد يصبح من الصعوبة بمكان التعامل معها إخراجياً ، ولكنها في الحقيقة ستمسي سهلة يسيرة لو رتبت وفق (مبدأ الأهمية) على قاعدة أيهما السائد في هذه اللحظة (الآن وهنا) ، وأيهما الرئيسي وأيهما الثانوي والساند ، وماهي الأفعال التقنية التي تصاحب الفعل العام وترتبط به وفقاً لعملية الفرز و(التسيد) التي يؤشرها الموقف الإستجابي ، عندها فقط يمكن للمخرج ، أن يتلاعب

بأحاسيس المتفرجين في تحقيق رؤاه وفقاً لاكتشاف المثير وإسناده لبلوغ الاستجابة .

إن المخرج هنا بمثابة عازف بيانو يعرف على أي الأفعال يضرب لإصدار اللحن ، ذلك لان كل فعل منها له صوته ونغمته وطبيعته ولونه ، كما هي مفاتيح البيانو .

وهو ما عرف بالدراسات الأدبية بما يسمى التصدر " العلامي " حيث يتسيد عنصر معين في لحظة محدودة ، وتتراجع العناصر المتبقية لتشكل خلفية له .

وعلى ما يبدو في الدراسات المسرحية ، فإن الفعل قد شكل هماً لكثير من المخرجين ، فقد تلمس البعض منهم طريقته في التعامل مع الفعل ، فذهب (كليرمان) مثلاً ليحدد الفعل في مساحات ثلاث :

١. الفعل الأساسي (وهو ما حددته جميع الدراسات الدرامية) .
٢. التوجيهات أو الضوابط التي تلون الفعل المذكور ضمن ظروف المشهد (ويقصد به الأفعال الثانوية والساندة) .
٣. السلوك الجسدي الذي يرافق الفعل (ويقصد به عمل الممثل) [٧] .

وعلى الرغم من إن وجهة نظر (كليرمان) صحيحة وفق طريقته وأسلوبه ، إلا انه على ما يبدو يعتمد على قدرة الممثل في صياغة الفعل لخلق الإثارة . إلا إننا يرى إن الفعل أحيانا قد لا يرتبط بعمل الممثل فقط ، فقد يكون بقعة ضوئية أو قد يكون ضربة موسيقية ، أو قد يقوم الفعل في تحويل الوظيفة الدلالية لموجودات

المنظر المسرحي ، أو قد تكون ضربة لون ، ولعل (كليرمان) قد ذهب إلى معنى ذلك في الأحداث المصاحبة للحدث الرئيس في النقطة الرقم الثاني .

كما يقودنا (كليرمان) إلى أسلوب جديد يتبناه (فاختنكوف) حين يقترح منح أسماء لكل مشهد أو إشارة تعتبر بمثابة مفتاح بيد المخرج للولوج في بناء مشهده ، تعد ضوابط ملائمة للأفعال وحصرها ، فيسمى المشهد مثلاً (الفخ) وآخر (الحسم) وغيره (الإنعتاق) وهكذا [٨] .

وأهمية هذه الطريقة تأتي من تحديد السمة المميزة للفعل العام وفعل المشهد بوصفه فعل **متسيد** حينما تكون الأفعال الأخرى ساندة تتسم بسمات الفعل العام ، وتأتي الأهمية الأخرى من إن جميع الأفعال العاملة تصب في بودقة واحدة ، كي لا يفلت من يده فعل من هنا أو هناك .

وهذا ما يدعى إليه (أدولف آبيا) الذي كان يبني مشهده ضوئياً من إن مصباح واحد إن لم يضيء في زمنه المحدد وتوقيته المدروس فانه سيؤدي إلى كارثة [٩] .

.... أليس المصباح هنا بمثابة فعل ضوئي ساند أو رئيسي ؟؟ .

في حين يرى (ستانسلافسكي) انه لا يمكن تحديد الفعل الرئيسي ، ما لم تكشف الفكرة الحاكمة لهذا الفعل ولابد أن يرتبط هذا الفعل بخطة

المؤلف معبراً عن أفكاره بدقة . وأن الشخصية هي المسؤولة عن قيادة هذا الفعل [١٠] .

ولسنا هنا بصدد التوسع في وسائل التعامل مع الفعل ، إلا إننا نبحث في جوهر هذه الأهمية التي يوليها المخرجون للفعل ، مستندين بذلك إلى رأي (ستانسلافسكي) الذي يبني عليه (كليرمان) وجهة نظره حين يؤكد .... إن أفعالاً من نوع (الحرية) أو (الغزل) وغيرها تثير دوافع مادية وجسدية وفيزيائية ، وحتى الشخص الجالس على الكرسي والمتنقل بفكره ، غير قادر للتعبير عنها ، يُظهر سلوكيات مادية (جسدية) غير عادية (صغيرة) تقرأها في عينيه أو تنفسه [١١] .

ووفقاً لهذا المفهوم فان (ستانسلافسكي) يلاحق الفعل الرئيسي بأفعال ساندة ثانوية وأفعال صغيرة جداً . وهذا ما يدفعنا إلى القول من إن الفعل الواحد في المشهد الواحد فعلاً مركباً من مجموعة من الأفعال التي تسير متوافقة ومتزامنة ومتواترة مع الفعل الرئيسي .

ولعل هذا المفهوم يسند صحة رأينا في إن الدوافع الصغيرة السمعية والبصرية والحركية ، إنما هي مجموعة من المحفزات والمثيرات لبلوغ الاستجابة الآنية أو الكلية ذلك لخصوصيتها التكميلية لإنجاز الاستجابة .

و" لتجنب احتمال الرتابة الناجمة عن التكرار ، فان المخرج يضيف وضعيات وظروفاً جديدة تهدف إلى إثارة مفاهيم واستجابات

جديدة داخل كل حالة ، ولكن خط الفعل يظل متطابقاً مع ذلك الذي في النص " [١٢] .

وهذا لا يكفي دون أن يقاد الفعل بالتمهيد الأساس له ، بان ترافقه أفعال ساندة لكي يصبح مظقياً ومقنعاً بكل تفاصيله ، ومن المخرجين من قدم أعمالاً مقنعة بأفعال ليست منطقية ، أي إنها لا تمت إلى الواقع بصلة لأنه اعتمد التمهيد الأساسي المقنع لها واستطاع فرض الإمتاع والإثارة على المتفرج .

ذلك " إن الفعل يساهم في خلق المشكلة والصراع معاً ، وان صيرورته لا تقوم إلا في زمن معين ومكان معين وتؤدي بالتالي إلى حدث معين . أو تتجلى هذه الصيرورة من خلال صفاته التي تؤطره إذ يجب أن يكون مفيداً وواضحاً ، اقتصادياً متماسكاً ، وأخيراً لابد أن يكون ملائماً في المشهد والمسرحية " [١٣] .

إن إبقاء المتفرج مركزاً على المفاصل الأساسية للفعل ، يعد عاملاً مهماً لإبقاء التوتر قائماً لتعزيز الاستجابة ، والابتعاد عن تفعيل دور الأفعال المعيقة التي ستؤدي إلى عملية كف وقتي أو كلي ، تفقد التأثير الناجم عن بناء الفعل . فالفعل قوة ديناميكية تساهم في تأطير التناغم والوحدة والانسجام في جميع الوحدات التقنية للعرض المسرحي صغيرة كانت أم كبيرة ، وهو ما تضطلع به العملية الإبداعية للإخراج .

ويشير (زاخوفا) بهذا الصدد ... إلى إن لحظة نشوء الفعل لحظة مهمة وخطيرة بدرجة كبيرة في عملية الإبداع ، وذلك لان مهمة

المخرج تنحصر في استثارة الفعل وفقاً للأركان الأساسية المسبقة (يقصد بها التهيئة المنطقية المقصودة لنشوءه) والتي تستند إلى الحيوية التي تؤطره من الناحيتين الداخلية والخارجية ، الذاتية والموضوعية ، الشكلية والمضمونية ، الزمانية والمكانية ... إذ إن هدف الفعل " يكمن في محاولة تغير الموضوع " الذي يقع الفعل عليه (لتعديله) بهذا الشكل أو ذاك [١٤] .

وبذلك يصبح الفعل الواعي المبني منطقياً والمؤطر بالتعزيز أداة طيعة بيد المخرج ليس لتثوير المشاعر والأحاسيس فقط ، إنما لكل أنواع ردود الفعل الانفعالية والتلقائية التي من شانها خلق التوتر .

" إن التوتر هو الأساس المستمر الذي يوحد بين الوضع في أي لحظة معينة وبين الفعل بأكمله . تبقى المسرحية في حالة التوازن غير الكامل حتى اكتمال الفعل ، ويكون ابسط مثال واضح على هذا التوتر هو الترقب " [١٥] .

والترقب في ديدنه – عملية ملاحقة المتفرج للأفعال التقنية الصغيرة بوصفها مثيرات تسعى لبلوغ الاستجابة النهائية .

أما بخصوص الفعل في المسرح الحديث ، فلن يكون اقل أهمية عن المسرح التقليدي ، فالفعل واحد بكامل مفاصله وتنويعاته واستخداماته ، وان اختلف ، إلا أن اختلافه منصب على طريقه

التناول في بناء شكل التكوين المدجج بالإشارة والإيماءة والدلالة الرمزية ،لشد الانتباه وتركيز بؤرة التلقي من قبل المخرج بطريقة مغايرة للمسرح التقليدي ، على وفق علم السيمياء إلا إن عوامل خلق الإثارة والاستجابة ستبقى قائمة وفقاً لحركة أنسقة العرض المتحولة دلالياً .

وبهذا تصبح جميع المثيرات والمحفزات (السمعية والبصرية والحركية) في العرض المسرحي التقليدي أو الحديث بمثابة أفعال ساندة ومعززة لبلوغ الاستجابة .

نخلص إلى القول من إن المهمة الأولى للمخرج تأتي من تحديد الفعل الذي سينهض عليه المشهد ، لتسيده على بقية الأفعال ، ثم يصار إلى أهمية تهيئة الأفعال التي ترافقه حتى بلوغ الذروة ، ثم تحدد الأفعال الساندة وفق مبدأ التعزيز له بعد أن يتم ربطه بالفعل الرئيسي أو العام للمسرحية ، على إن تشذب منه الأفعال التي لا تتفق معه في البؤرة التي سيتم حصره فيها ، بوصفها أفعال معيقة له .

الشخصية بين المؤدي والاستجابة

تشكل الشخصية محوراً أساس ، تستند إليه الدراما بوصفها الرافد المادي الذي ينتقل عبره الحدث والفكرة وعوامل إثارة الخيال والاستجابة لدى المتلقي . ولضلوعها بهذه الأهمية ، احتلت الشخصية مركز الصدارة في الدراسات النفسية والاجتماعية و دراسات الأدب والدراما فضلاً عن إن الشخصية هي إحدى القيم الدراماتيكية الخمسة المشكلة للهيكلية التحتية للإخراج المسرحي .

يؤكد (أرسطو) في (فن الشعر) " إن التراجيديا بالضرورة لا تحاكي الأشخاص ولكنها تحاكي الأفعال " (١٦) . فانه يمجد الفاعلين ويضعهم في بؤرة الاهتمام من أمثال (أوديب) الذي اتخذه نموذجاً لدراسة (فن الشعر) معتبراً القيمة العليا للفعل ، عاملاً يقود الشخصية باتجاه مصيرها المحتوم ، إذ إن " الأمر محاكاة للفعل ، والفعل يفترض وجود أشخاص يفعلون ، لهم بالضرورة أخلاق وأفكار خاصة بهم " (١٧) . فقد احتلت الشخصية مساحتها في الدراما الإغريقية .

" أما أصل كلمة شخصية (Personality) مشتق من كلمة لاتينية (Persona) أي الوجه أو القناع الذي كان يظهر به الممثل الإغريقي أمام الجمهور " (١٨) .

وتقدم لنا علوم النفس والاجتماع مفاهيم متعددة للتعريف بالشخصية ودراستها .

ففي علم النفس يُعد الأسلوب الذي اتخذه (فرويد) احد الأنظمة الحديثة التأثير " حين نظر إلى الشخصية كتنظيم ثلاثي يتألف من مجوعات ثلاث في الأنظمة الفرعية (الهو Id) و (الأنا Ego) والانا الأعلى Super Ego) " [١٩] . وقد عد هذا النظام احد الركائز الأساسية في تحليل الشخصية ضمن نظرية التحليل النفسي .

إلا إن (أبقراط) الطبيب اليوناني كان سباقاً في تحليل الشخصية عندما .... نجح في الكشف عن الملامح الكبرى التي يتصف بها سلوك البشر الكثير التنوع وهذا التنوع اخضع الشخصية لعدة مسميات كالسوداوي والصفراوي وصنف الأقوياء وصنف الضعفاء ، وأشار إلى تنوع المزاج بين البلغمي والدموي [٢٠] .

كما استطاع (بافلوف) أن يثبت إن النشاط العصبي الأعلى يتطابق في الأساس مع الأمزجة الأربعة التي تحدث عنها (أبقراط) ... وأكد على وجود أربعة أنماط هي " القوي الطائش والقوي المتزن الهادئ ، والقوي المتزن النشط والنمط الضعيف " [٢١] .

في حين إن دراسة الشخصية في علم الاجتماع تنحو منحاً آخر يتزعمه (كارل يونج) بنظريته واسعة الانتشار ، على اعتبار الشخصية (نمط) " إذ تتضمن طوبولوجية يونج قائمتين عريضتين تخضع بين مفهومين هما (المنبسط) و (المنطوي) " [٢٢] .

كما تجدر الإشارة هنا إلى إن (أبقراط) و (بافلوف) و (يونج) قد استندوا إلى اعتبار الشخصية (نمط) ، غير إن فرويد يتناول

الشخصية النمط من وجهة نظر مختلفة عندما يضعها في خانة (مبدأ اللذة) . " وأسلوب النمط (Type) يعد امتداداً للتفكير المستخدم في أسلوب السمة " [٢٣] .

وفقاً لذلك يعتبر النمط والسمة بمثابة تحديد لخصائص الشخصية . أما في الدراسات المسرحية فقد انحصرت الشخصية بين الدراسات النفسية والاجتماعية ،وفقاً لمبدأ الأبعاد الثلاثة التي نادى بها (ستانسلافسكي) مؤكداً على إن الفعل الداخلي يقود بالضرورة إلى فعل سلوكي خارجي ، غير إن بعض المخرجين صَبَّ اهتمامه على الجانب السلوكي الظاهر للشخصية أمثال (مايرخولد) و (كوردن كريج) و (آبيا) وغيرهم * .

وأياً كانت وجهة النظر التي أعتمدها المخرجون فان الشخصية تُعرف بأنها " ذلك الانتقاء في قيم التنظيم الحيوي للشخصية الإنسانية الذي يستخدمه الفنان المسرحي لتقديم أفكار مجردة أو صور ذهنية أو آراء معينة متوخياً وضعها في قالب جمالي مليء بالتشوق وميسور الفهم من قبل المتفرج حيث يستعار لهذا التنظيم جسم الممثل وأدواته لتحويله من تنظيم (انتقائي – متصور) إلى (تنظيم فعلي – عياني) " [٢٤] .

* فسيفولود مايرهولد في البيوميكانيكية ، وكوردن كريج في (السوبر ماريونيت) وكذلك ينظر أدولف آبيا في نظرية المسرح الحديث لأريك بنتلي .

وعلى الرغم من خضوع الشخصية للدراسات المتعددة التي أظهرتالشخصية بوصفها كياناً عضوياً ونمطاً عيانياً وكتلة فيزيقية مرئية ومسموعة تفعل فعلها في التأثير والاستجابة . فإنها على الدوام تشكل الركيزة الأساسية في أي عمل درامي .

بوصفها الجسد الحاوي في وعائه الروح والعقل والنفس ، والمنطوي على الغرائز والدوافع والسلوك ذات القدرة الهائلة لإنتاج الفعل .

وفقا لما تقدم يمكن تعريف الشخصية الدرامية بوصفها : مجموعة القيم والدوافع والغرائز المنعكسة في السلوك ، والتي تؤجج فعل الصراع لتثوير وتنامي فعليها الداخلي والخارجي الانتقائي بين الذاتية والموضوعية .

إلا إن قائمة الشخصيات في النص الدرامي متباينة ومتنوعة ، حيث تقسم إلى شخصية رئيسية وثانوية وكومبارس وصامتة ، كما تذهب بعض الدراسات إلى تقسيم الشخصية الرئيسية في كونها (شخصية بطلة) .... كأبطال السيرة والتراث والبطل التراجيدي والبطل الأسطوري والبطل الضد والبطل الرومانتيكي والبطل الملحمي والبطل الثوري والبطل التعبيري وأبطال الواقعية والرمزية واللامعقول . على اعتبار أن البطل شخصية إرتكازية تدور حولها الأحداث بحيث تكون محط اهتمام المتلقي ومثار عواطفه [٢٥] .

وعليه فان الشخصية المسرحية احتلت اهتماماً واسعاً أنصب على ثلاث اتجاهات ، الأول سيكولوجي استند على المحركات الداخلية للشخصية ، والثاني سلوكي ظاهري اعتمد على الأفعال المقترنة بها ، والثالث اجتماعي أخضعها إلى تأثيرات البيئة والوراثة .

وفي الجانب الآخر لا يمكن إغفال التنوع الكبير في الشخصية المسرحية وفقاً لسماتها ، الذي اعتمدته المدارس والمذاهب المسرحية ، حين عمدت إلى سطوة عنصر واحد على الشخصية ، مما أصبح سمة مميزة لها – كالعاطفة والخيال والطمع والغيرة والتردد واللاجدوى والعبث ... الخ ، كما إن هناك تنوعاً لا يقل أهمية عن سابقه ، يكمن في إن بعض الشخصيات اتسم بالغرابة واللاواقعية ، كالأشباح والساحرات والأرواح والجن والشياطين . وذهبت بعض المدارس الحديثة إلى إلغاء كيانها العضوي والفيزيقي حين عمدت إلى تحويل المكان إلى شخصية ، أو بقعة ضوء ، وأحياناً حولت الفكرة إلى شخصية ، وذهبت أخرى إلى دمج أكثر من شخصية بشخصية واحدة كمرجعية لدور الجوقة الإغريقية .

وأمام هذا التنوع المتعدد الوجوه المنشأ على افتراضات متباينة ، إلا إنها حقيقة ثابتة ولأنها كذلك ، فان خصائصها وسماتها ومواقفها وأنماطها ، هي ما يمكن التعويل عليه لإثارة أحاسيس المتفرج . ومن هنا ينبغي البحث عن العناصر الكامنة والمعلنة ذات الارتباط المباشر بمجموعة العوامل المتغيرة في الحدث

المسرحي . والتي تقود الشخصية بوتائر متصاعدة نحو الذروة ، فيما عدا الشخصيات التراجيدية التي يقوها الفعل نحو الذروة .

وأياً كانت الشخصية على المسرح فإنها تحيى بحياة الممثل ذاته – احد أركان العلاقة المثلثة بين المؤلف والمخرج . فنحن لا ندرك قيم الشخصية وخصائصها وأفعالها إلا من خلال جسد الممثل الذي طوع أدواته لخدمتها ، حتى بات من الصعب التمييز بين الشخصية وشخصية الممثل وفقا لقدرة الممثل الأدائية ولإبداعية .

" إن تكامل الشخصية المسرحية هو دائماً نتاج مجموعة الجهد الروحي والجسماني عند الممثل ، ذلك الجهد الذي يكشف عن أدق رابطة أو علاقة متبادلة في السمات الخارجية والداخلية للشخصية الإنسانية " (٢٦) .

وتأسيساً على ما سبق ، يمكن تلمس اتجاهين ، الأول : يخضع لطبيعة السمات التي تتسم بها الشخصية " والسمات خصائص متكاملة للشخصية وليست مجرد جزء من خيال الملاحظ ، إنها تشير إلى خصائص نفسية وعصبية واقعية تحدد كيفية سلوك الشخص ، ويمكن التعرف عليها فقط عن طريق الملاحظة وعن طريق الاستدلال مما هو مركزي وأساسي " (٢٧) .

لذا فان الشخصيات التي تترتب في قائمة السمات ، هي الشخصيات البطلة ابتداء من الدراما الأرسطية وحتى المسرح الحديث ، على الرغم من خضوعها إلى متغيرات وفقاً لطبيعة ومكان وزمان

الحدث . فقد أصبح من الطبيعي أن تتغير سمات الشخصية وفقاً لكل عصر ولكل مذهب . لذا فان الجانب ذي الأهمية القصوى هو السمة الغالبة لها باعتبارها بؤرة العرض المسرحي حتى النهاية . وما الشخصيات الأخرى إلا عناصر ساندة ، عدا شخصية الضد التي تمنح الشخصية البطل قوة في التأثير والاستجابة . بعد إدراك الكوامن الفاعلة فيها ومعرفة هدفها ومسار حركتها .

وقد ساهمت الدراسات الأدبية في توضيح سمات الشخصية ، فالبطل التراجيدي عند أرسطو هو مجموعة الخصائص والسمات التي تتجلى من خلال أفعاله الخارجية وليس من خلال سماته الداخلية ، وهذه الخصائص يجب أن تتسم بالثبات والتساوق مع ذاتها طوال المسرحية التزاما بقانون الوحدة في بناء الشخصية المحورية الذي ظل مستمراً حتى الكلاسيكية الجديدة ، وعلى الرغم من إن شخصيات (كورنية وراسين وموليير) يغلب عليها طابع البساطة والتساوق ووحدة العمل ثم الوضوح الفعلي ومطابقة الواقع ، وعدم اللجوء إلى العجائب والخوارق ، فقد لجأت إلى تصوير صراع البطل مع طبيعته الداخلية . في حين تميز شعراء العصر الإليزابيثي بسقوط بطلهم نتيجة لقوى أعظم منه ، تلك القوى التي يقع في مقدمتها ضعفه الإنساني ، فالحوادث تنبع من أفكار البطل نفسه ومن عواطفه .

وبالمقابل فقد اتسمت شخصية البطل الشكسبيري بوصفه البطل الذي يجلب الدمار على نفسه بسبب فعله لم يفكر في عواقبها ، وعزفت

الشخصية الرومانتيكية على وتر آخر ، فقد ساقتها عواطفها وانفعالاتها نحو ضعفها وسقوطها وتأرجحها بين الجد والهزل [٢٨] .

ولذلك فان الشخصيات ذات الإرث الحضاري أو الاجتماعي أو البطولي حين يعاد تمثيلها على المسرح تصبح أكثر ثراءً مما لو كانت شخصية متخيلة ،ومثل هذا الموقف سينعكس حتماً على ذات المتلقي ،وبالمقابل فان الشخصيات التي تحمل قيماً جمالية أو عاطفية أو فكرية ، تشكل ثراء لا يقل أهمية عن سابقتها بالرغم من إنها متخيلة ، وفي كلا الحالتين فان مجريات الصراع وتراتب أفعاله ، ستقود إلى إثارة مزدوجة وتحقق بالمقابل استجابة مزدوجة ، ومرجعية هذا الازدواج تأتى من سمات الشخصية وخطوطها من جهة ، وذات الممثل وتطويعه لأدواته في تبنى الشخصية من جهة أخرى ، فالممثل يتحمل العبء الأكبر في تجسيدها باعتباره العنصر الفيزيقي المرئي والمسموع من قبل المتفرج ، الذي يراقب بدوره عن كثب أدق التفاصيل وفقاً لطبيعته الحسية والإدراكية .

فالسمات بالرغم من إنها " مفاهيم إستعدادية تشير إلى نزعات للفعل والاستجابة " [٢٩] .

إلا إن الشخصية بعلاقاتها المتعددة بالشخصيات الأخرى وبالشخصية الضد ومجريات حركة الصراع وتقنيات العرض المرتبطة بالجو العام ، تشكل بكليتها قوى تعزيز للشخصية والشخصيات الأخرى ، بما يجعلها كفيلة بتحقيق أعلى إثارة وتوظيف

أوفر استجابة .

أما الاتجاه الثاني : فيخضع بالأساس إلى شخصية البطل في المسرح الحديث والشخصية الواقعية حيث إن " قوانين الصراع التي تحكمها تتجلى في صراع الإنسان مع أخيه الإنسان أو أن يكون داخلياً بين الإنسان وذاته أو حتى أن تكون بين حضارتين مختلفتين يؤدي إلى سوء الفهم " (٣٠) .

غير إن (بوبوف) يحدد الشخصية الواقعية بوصفها متعددة الوجوه . ولا تكشف بشكل كامل إلا إذا اتحدت فيها وبصورة عضوية ، السمات والألوان التي تنطوي على المضحك والمبكي معاً " (٣١) .

وتأسيساً على ما سبق فان شخصيات المسرح الحديث والشخصية الواقعية يخضعان بالأساس إلى قوانين الصراع التي يحكمها علم النفس . فقد بات من الضروري على المخرج المسرحي الضرب على قوة الدافع لإثارة أحاسيس المتفرج لتحقيق الاستجابة ، حينما لا يغفل أهمية العناصر الساندة الأخرى بوصفها قوى معززة أخرى مضافة إلى قوة الدافع .

والدوافع والغرائز هي السبب الأساس في تصرفات أوسلو كيات الشخصية بوصفها تدفع الشخصية إلى مصيرها المحتوم ، أو وضعها ضمن مشكلة لا تحسد عليها ، كما ترى ذلك الدراسات النفسية ، في حين قد تدفع قوى خارجية الشخصية إلى قدرها ، لم يكن في حساباتها الماضية أو توقعاتها المستقبلية البتة .

نحن إذن أمام وجهين للشخصية ، وجه تحدده طبيعة الشخصية وفقاً لسماتها أو دوافعها ،ووجه يحققه الممثل وفقاً لقدراته الصوتية والإلقائية والجسمانية والحركية . وان اندماج هذين الوجهين ببعضهما . سيفضي بالضرورة إلى استنهاض إثارة عالية الكفاءة وتوجيه أحاسيس المتفرج بأي اتجاه يرغب به المخرج .

ولأهمية حضور الشخصية على المسرح بهذا القدر المهم ، يبقى المخرج القوة المبدعة والموجهة ، ويبقى الممثل الأداة المنفذة ، بوصفه الكيان الذي يواجه المتفرج ، لذا يعد الإعداد للدور من أصعب المهمات التي يضطلع بها الممثل ، ولهذه الأهمية طرح (غروتوفسكي) كلمته المشهورة (الممثل قلب المسرح النابض) . لم يكن (غروتوفسكي) عاجزاً عن تقديم عرض متكامل من الناحية التقنية ، ولكنه عزم على تثوير قدرات الممثل الذاتية والجدية ، حتى بات الممثل عنده آله موسيقية يمكن العزف عليها ، ذلك إن الممثل يمتلك قدرة كامنة غير عادية على خلق صلة بين أداءه وتخيلات المتلقي ، ومن هنا أصبح لزاماً على المخرج توجيه شخصياته لنقل المعاني والتأثيرات العاطفية والأفعال الحسية لإكساب المشهد قيمة تكاملية ،وعلى الممثل أيضاً أن يدرك أهمية المرونة لجسمه وصوته بحيث يستجيب لطبيعة الدور ومتغيراته السريعة ، بما يلاءم الحالة التي هو عليها (الآن وهنا) لخلق الاستجابة الآنية .

وعندما تأتي الأفعال الصادرة عن الشخصية غير منطقية أو إنها بطيئة لا تنسجم مع إيقاع المشهد أو إنها لا تتماثل مع العناصر المحيطة الأخرى ، أو تبتعد عن الخط الدرامي العام أو المسرحية ، عندئذ فقط سيفضي بنا إلى استجابة معاكسة . يعقبها بالضرورة (كف) ، قد يكون وقتي أو كلي فيما إذا استمر الحال في المشاهد اللاحقة ، إن ذلك من شانه أن يصيب المتلقي بصدمة بسيطة مصدرها عدم القناعة بما يحدث على الخشبة ، وبين ما هو قائم أصلاً .

إن من واجبات المخرج هنا ليس البحث عن الحيثيات فقط ، بل تقديم المشورة والتوجيهات وإصدار الأوامر بأحكام قيمية للممثل ، ومن واجبات الممثل اكتشاف دوره وأهمية الوقوف على الكوامن الخفية في الشخصية لإبرازها وتأكيدها بوصفها عوامل تحفيزية ، أما مهمة العناصر الساندة الأخرى ، هو أن تقوم بدورها الفعال في التوكيد والإسناد والتعزيز والمرافقة الدرامية .

إن مايلفت النظر أحياناً هو عدم قدرة الممثل على الانتقالات السريعة من حال إلى حال ، وان مرد هذه الانتقالات يعود للأفعال المتراصة في النص الدرامي والقابلة للمتغير السريع ، ولكل منها خصوصيته ،فالرعب مثلاً له سماته الصوتية والحركية فهو يختلف عن الفزع ، كما انه يختلف عن العظمة والأبهة ، حيث إن لكل منهما إيقاعه ولغته ووضعيته الجسمانية وحركته وأبعاده الإشارية ، فلو اخفق الممثل بعنصر واحد أو اثنين مما سبق لضعف في إحدى

أدواته ، فان ذلك كفيل بتعطيل نوع الإثارة والاستجابة ، لاسيما إن " بعض الممثلين يمثلون بأصواتهم فقط أو وجوههم أو أيديهم بينما آخرون يمثلون بكل أجسامهم ، كقاعدة عامة فان الأخير أكثر تأثيراً ، لأنه يثير استجابة تعاطفية أكثر " (٣٢) .

أما الجانب الآخر الذي يستند إليه المخرج لتحديد عمل شخصياته ، هو إدراك وتحديد فعل المشهد الرئيس كمقدمة أولى ، ثم يلي ذلك تحديد فعل الشخصية في المشهد بغية فرزه وتسيده على باقي الأفعال . على أن لا تهمل الأفعال الأخرى بحيث تأتي ضمنية ، بل تبقى أفعال مرافقة وساندة وفق قاعدة المهم والأهم، إن هذا الضرب في التعامل مع الشخصية كفيل بتثوير الأفعال الكامنة خلف الكلمات لتوكيدها بوصفها أفعالاً ذات قدرة للتأثير والاستجابة .

وأياً كان نوع الفعل فيزياوي أو سيكولوجي فان آلية عمل الممثل تستند إلى أسس تركيز الانتباه على فعل معين ثم الانتقال إلى فعل آخر يتقدمه في أهمية ، مدركاً أهمية الموضوع الذي يثير انتباه المتفرج اللاإرادي ، لتحويله إلى موضوع إرادي ممتع ومثير ، حيث إن " أهم نقاط شد الانتباه لدى الممثل ترتكز على إثارة انتباه المتفرج " (٣٣) .

إن أهمية تحقيق استجابات آنية وتحفيزية تدفع المتفرج إلى مواصلة عملية الترقب لإدراك ما سيؤول إليه مصير الشخصية ، وهو ماله علاقة بالاستجابة لنهائية ، وأن عملية بناء الشخصية الدرامية

تتطلب مسبقا دراية بكل حيثيات الشخصية ودوافعها وأهدافها من قبل الكاتب ، الذي يحد مجموعة السمات والدوافع الغريزية التي تحملها الشخصية ، وله أيضا الإلمام التام بالسلوك الصراعي الذي يهيئ الأرضية الخصبة مع باقي الشخصيات لحدوث التصادم بالفعل والسلوك لخلق التوتر الدرامي ، كون الشخصيات السابحة في فناء العرض هي الأخرى لها من الصفات ما تحمله الشخصية الرئيسية ، كما تحمل عددا من الدوافع والسمات التي تؤهلها على التصادم في ما بينها ، غير أن المسرح المعاصر حول الشخصية إلى أداة فاعلة على وفق خضوعها لمبدأ الجسدانية والتعبير المبالغ والصرخات والهمهمات اللغوية وأحيانا الهلوسة والجنون ، من كون سلوكياتها ترتبط بأبعد نقطة من اللاشعور، وأن ما تقوم به هذه الشخصيات هو نوع من تجليات الروح للجسد على وفق منطقة الهذيان والمبدأ ألتدميري ، والعودة إلى البدائية والطقسية والأنماط الأصلية .ويرى ششنر بأن المسرح المعاصر حدد عمل المؤدي بين الصرة والأعضاء الجنسية ، رغبة بتثوير مبدأ الإباحية الجنسية .

الاستجابة الحركية

تُعد الحركة إحدى أهم الركائز البصرية في المسرح ، بوصفها تأخذ القسط الأوفر من مثيرات الانتباه لدى المتلقي ، لذا فهي تقع في صدارة عمل المخرج عند بناءه لمنظومة التشكيل التي يعتمدها العرض المسرحي ، ذاك أن الأساس التقني للحركة (Movement) يستند إلى لغة المسرح العضوية والتي تعبر الحركة والإشارة والإيماءة عنها أكمل تعبير .

ولعل التعبير الأكثر بلاغة للحركة هو ذلك الذي يطالعنا به (الكسندر دين) بوصفها " صورة المسرح في حالة الفعل وهي تشمل التصور في مظاهرها الدائمة التغير " (٣٤) .

في حين يرى (لين أكسفورد) في مفهوم شامل للحركة بأنها " عبارة عن انعكاسات عقلية معتادةتعرض تبعاً لتغيرات العواطف " (٣٥) . وتأخذ الحركة في المسرح شكلين هي الانتقالية والموضعية ، وبين الشكلين كم هائل يصعب حصره وقياسه من الوضعيات والحركات والإشارات والإيماءات .

ولما كانت الحركة تتصف بالتنوع الهائل وعدم الثبات فهي إذن في صيرورة (ديناميكية) حتى في لحظات السكون ، ومن كونها تعبر عن كافة المظاهر فقد أولاها أكثر المخرجين اهتماما بالغاً من أمثال (كريج) ، (آبيا) ، (ومايرهولد) (وغروتوفسكي) ، (وأرتو) .

إن التيارات الحديثة في المسرح والتي غلبت الجانب البصري في نتاجاتها ، وضعت الحركة في المقام الأول من عملها .

فمسرح (كريج) مثلاً مسرح يتفجر بالحركة بوصفها رمزاً للحياة ، في حين يخضعها (آبيا) للإيقاع الموسيقي عندما ربط بين الحركة والموسيقى بوصفها وفاق بين الزمان والمكان ، وراح (مايرهولد)يبتدع للحركة أشكالاً تشكيلية (Plastic) في المكان ، وذهب (غروتوفسكي) على اعتبارها لغة الجسد الموحية بالفكرة والمعنى * .

غير أن (أرتو) اخضع الحركة للمفاهيم الفلسفية والطقسية بوصفها قوى استفزازية لذات الفرد ومكبوتاته الجمعية . وراحت التيارات الأخرى في المسرح الحديث تحذو حذوهم ، أمثال المسرح الحي ومسرح الشمس والمسرح الشامل والخبز والدمى والمسرح البيئي ، فقد اعتمدت الرقص والحركة والموسيقى والابتكار والتمثيل الصامت مبدأ يحكم على أعمالها .

وعلى الرغم من إن (ستانسلافسكي وبوبوف) قد اعتبرا الحركة فعل متغلغل متصل يعبر عن جوهر العرض المسرحي ، باعتباره انعكاسا للفعل الداخلي للشخصية ، إلا إننا نرى إن صيغ التعامل مع الحركة قد تباينت بين مخرج وآخر . ولو لم تكتنف الحركة بمثل هذه الطاقة التعبيرية ، لما كانت بهذا القدر من الأهمية ،

* للمزيد ينظر سعد أردش ، المخرج في المسرح المعاصر .

حتى اصطلح على العرض المسرحي الذي يتسم بالحركة (بالمسرح الحركي Kinetic – Theatre) .

ولما كانت الحركة تعبر عن المخزون غير المرئي فهي بذلك تشكل صورته وشكله المرئي من كونها انعكاسا له . وكذلك هي سمة (التمثيل الصامت) بوصفه تعبيراً بالحركة عن المعنى ، فهي بذلك تشكل في جانبها الآخر لغة وصفية للمخزون المستتر حين ترافقه وتشترك معه في ذلك الإشارة والإيماءة ، وعلى الرغم من أنها حركات مجردة إلا أنهما مع ذلك عظيمتا الدلالة ،خاصةً عند اقترانهما (بالشغل المسرحي) الذي ينتج بدوره إضافات صغيرة على قوام المسرحية ، الذي لا يخلو من إنتاجية المعنى قياساً بالحركة المترافقة مع الكلام .

إذن فالحركة المسرحية صورة ولغة تأتي من تأثير أوتوماتيكي للشكل والصورة على الحاسة ،فهي بذلك تشكل موقفاً إستجابياً ، له تأثيره على المتفرج ، لاسيما إن عنصر الإثارة والتشويق يكمن في ذات الحركة نفسها ، إذ إن الجسم المتحرك يحمل في ذاته عناصر التوكيد والتركيز والموازنة .

وبما إن الحركة وفاق بين الزمان والمكان حيث إننا " لا تنتقل من المكان إلا من خلال الزمان ، ولا يمر بنا الزمان بتواتر إلا داخل صورة مكانية " (٣٦) .

فالحركة بهذا الوصف تحمل سمات البيئة والوظيفية التي يتصف بها مجتمع ما فهي إذن تشمل استجابات آنية لمجتمع معلوم (بنى ثقافية) ، في حين إنها لا تأتي بنفس القدر من التأثير في مجتمع آخر تختلف بيئته عن الأول ، وهو ما ندعوه بحركات الفترة أو الحركة الطرازية .

فالجسم يتحرر للتعبير ذاتياً عن معطيات الشخصية وحالتها الوجدانية وبيئتها المكانية بأداء حركي يطلق عليه (بالاستجابة الحركية) * .

وهو موقف جمالي كما تشير الدراسات الجمالية والنفسية ، فهو إما أن يأتي نتيجة مؤثر كما أسلفنا في موضوعة الاستجابة ، وإما أن يأتي بسبب الحافز المستذكر أو المتخيل ، إذ انه قادر أيضاً إن يسبب استجابة .... وهو ما يسميه (دولمان) بمبدأ التعاطف (Einfahlung) . باعتباره مشاركة رمزية لنزوع الإنسان لأداء حركة معينة أو حاسة شعورية عند تأمله لصورة أو سماعه لنغم معين ويعتمد قانون الاستجابة الحركية على عاملين :

* حافز النشاط يدخل إلى عضلات الجسم بواسطة أعصاب الحركة .

١. **طبيعة المحفز .**

٢. **طبيعة التجربة السابقة .**

وان مشكلة إنتاج الموقف الحركي الصحيح لدى المتفرج بدرجة واحدة يستند إلى العوامل المحكمة – طبيعة الحافز (المؤثر) والتجربة المسبقة للمتفرج ، والتي لا يمكن فصل العاملين عن بعضهما [٣٧] .

ولما كان مبدأ التعاطف مبدأ محاكاتي يستند إلى طبيعة المحفز فقد طرح (لانغ فيلد)* (مبدأ المسافة الجمالية) التي تستند إلى طبيعة المحفز ونوعه حين صنف المحفزات الحركية إلى مجموعتين :

١. **المجموعة المساهمة .**

٢. **المجموعة غير المساهمة .**

فالأول ، له علاقة إرتباطية بالفرد المشمول بالموضوع ليس بالمخيلة فقط بل بالواقع ،بوصفه جزءاً من الحالة التي يستجيب لها - كحافز الابتعاد عن سيارة تقترب أو تفادي انفجار أو الترحيب بمقدم صديق - فالحافز هنا مرتبط بالشخص نفسه .

أما الحافز غير المساهم ، هو حافز الشعور بمحاكاة خطوط الرسم مثلاً أو متابعة حركات إحدى الشخصيات بأنساق عضلية ، أو الانسجام مع لعبة كرة قدم ، أو بضربات القدم مع الموسيقى ، فهو

* هربربت سدني لاتغفيلد ، مؤلف كتاب الموقف الجمالي الذي صدر في إتكلترا عام ١٩٢٠ والذي أشار فيه إلى مبدأ التعاطف والمسافة الجمالية .

بذلك موقف انعزالي مساهم (بالمخيلة) وليس بالواقع وهذا ما يدعوه (لانغ فيلد) (بالمسافة الجمالية) [٣٨] . وقد اشرنا أليه في مبحث الاستجابة التحليلية .

وبما إن كلاً من مبدأ التعاطف والمسافة الجمالية مرهونان بالحافز ، والحافز يفضي بنا إلى انساق حركية ووضعيات جسمانية مختلفة يصعب حصرها أو قياسها ، فان من الصعوبة بمكان تحديد أي الحركات هي أكثر إثارة من غيرها بسبب تنوعها الهائل في الكم والكيف ، فلابد إذن من إيجاد القاسم المشترك الذي يمكن أن يجد نفسه في جميع الحركات ، بوصفه الناقوس الذي يضرب عليه المخرج لتثوير أي حركة ، فعناصر الحركة هي المقياس الثاني بعد الحافز ، والحافز يرتبط كما هو معلوم باتجاهين الأول خارجي تحدده طبيعة المثيرات في البيئة ، والثاني داخلي تحدده طبيعة الدافع والمغزى الشعوري ، فالحافز يساهم في إنشائية الحركة ، أما عناصر الحركة فهي تساهم في قابليتها على بلوغ الإثارة وتعزيز الاستجابة .

فالعناصر التي تنطوي عليها جميع أنواع الحركات بدون استثناء هي :

(١) الاتجاه (Direction) ويمكن قياسه وفقاً لعناصر التقدم العام للحركة وعدد التغيرات داخل هذا التقدم ، ويتأثر الاتجاه بالخط والسطح والكتلة والتصادم .

(٢) السرعة (**Speed**) وتقاس بالنسبة الزمنية والمساحية فهي ذات علاقة متبادلة ،وترتبط بتغيرات كثيرة في الاتجاه وفقاً لطول المسافة والزمن المحدد ، والسرعة تحدد سيل التدفق الصوتي والحركي بنسق إيقاعي واضح وأحياناً يغلب الجانب الصوتي في السرعة على الجانب الحركي في الأداء خاصة في الحركات الموضعية ، وهنا تلعب الإيماءة والإشارة دورها في الموازنة في السرعة ، إذ إنهما تحددان البطيء والمتوسط والعالي من قوانين السرعة ،وأحياناً تنخفض إلى دون المستوى الطبيعي في الأدائيين السمعي والبصري ، وهو ما يدعوه (بوبوف) بالسرعة الإيقاعية .

(٣) الطاقة (**Energy**) وهي القوة الكامنة في الحركة ، فالجسم يتحرك بواسطة الشدة والإرخاء ،والطاقة الكامنة تقاس وفقاً للقوة الضرورية لتنفيذ حركة أو أكثر ، والطاقة المستنفذة المستهلكة ترتبط بالقوة المتحررة عند إكمال أي حركة ، كما أن تصريف هذه الطاقة يأتي من الحركة والكلام والسرعة والنسبة بين السرعة والزمن ، ويمكن الاحتفاظ بالطاقة عن طريق الراحة . كما يمكن الإشارة هنا إلى إنكل عنصر من العناصر الدرامية مصدراً مهماً للطاقة يضاف إلى عنصر الإسناد والتعزيز لطاقة الممثل ، فالطاقة التي يصرفها (عطيل) لقتل (دزدمونة) تحددها طبيعة الحافز الداخلي للقتل وليس الحركة الكلية ، بالمقارنة مثلاً مع مشهد المبارزة في (هاملت) الذي تحدده الطاقة الكامنة للمبارزة في المطاولة ، في حين يحتاج مشهد

الحب بين (روميو وجوليت) طاقة حركية اقل وطاقة تعبيرية اكبر في الوجد .

(٤) السيطرة (Control) عندما تقوم الشخصية بعمل فهو (سلوك) وما ترغب أن تقدم عليه هو (دافع) والجسم يتحرك لضرورة الحركة (أما بسيطرة إلزامية أو إرادية) والرغبة في الحركة تعد (سيطرة طوعية) . والسيطرة هي تنظيم الحركة وفقاً للجسم والمكان والاتجاه والسرعة والطاقة في الفضاء ، كما أنها توجد بين العناصر الحركية والعناصر السمعية ، ومعظم الحركات ما هي إلا خليط من السيطرات الإرادية والطوعية ، وللعناصر الحركية البعدية تأثيراً كبيراً على السيطرة اللاإرادية ، فالفن الدرامي يزود المتفرج بدوافع إنسانية تؤثر بدورها على سيطرته الطوعية [٣٩] .

فالسيطرة الطوعية تعني الموازنة الدقيقة بين الأداء الصوتي والأداء الحركي والإيماءة والإشارة في لحظة واحدة ، بحيث يتصف الشكل الكلي للممثل بالانسيابية (والهارمونية) من خلال سيطرته الطوعية على الاتجاه ولسرعة الطاقة وإمكانية تصريفها باقتصاد ضمن البنية الإيقاعية لوحدة المشهد الكلية ، وعليه فان هذه المفردات وغيرها في عمل الممثل تتطلب وعياً بالاقتصاد في الأداء إدراكاً في استثمار الأدوات التي يتوافر عليها الممثل ، وبها تكون العملية الاقتصادية في التمثيل عملية حساب وموازنة وتنظيم لعمل الممثل [٤٠] .

إن العناصر الأنفة الذكر لابد أن تتسم بالتسلسل أو التتابع بوصفها انطباعات موجزة للتدفق الحركي فديناميكية الحركة تمنحنا سروراً " والموقف الحركي المسرحي يجب أن يحصل بواسطة التالف مع المحفز ذي العلاقة وفهم علاقته بالتجربة الكلية للحياة " (٤١) .

إن الإدراك الواعي للمخرج بأهمية العناصر الحركية في تثوير الموقف الحركي ، يعد أ أحد هم الأدوات الفاعلة في تحقيق الإثارة ، حيث إن عناصر الحركة تحدد الجانب (التشكيلي Plastic) لحركة الشخصية والشخصيات الأخرى ، و نعني بها الوضعية الجسمانية (Position) التي يجب توافرها لمنح صورة الحركة الكلية.

فشخصية (هاملت) مثلاً تكتمل وضعيتها الجسمانية عن طريق الطاقة التي تتأرجح بين الأقدام والأحجام بينما تتحدد شخصية (ماكبث) بالأقدام حتى قبل نهاية العرض ، في حين إن الطاقة الحركية والسرعة والسيطرة يأخذان دورهما الفاعل في شخصية (أوديب) تحت نمط البحث عن قاتل (لايس) : لكننا نرى في (مأساة بائع الدبس الفقير) * ترهل الشخصية نتيجة ضعف الطاقة في مواجهة المصاعب وتحديد سرعتها ووضعيتها الجسمانية كما هو الحال مع شخصية (احدب نوتر دام) ** .

* (مأساة بائع الدبس الفقير) ، سعد الله ونوس ، ١٩٧٨ .
** (رواية احدب نوتر دام) لفكتور وهيجو . قد انتخبت فلماً سينمائياً .

إن قدرة المخرج التصويرية تدفعه بالضرورة للبحث عن السبل الكفيلة لتصوير بنية الحركة بما يجعلها قادرة على الإثارة وتحقيق أعلى استجابة ، وان مجرد ردود فعل الانتباه هو في حقيقته إثارة ، وان مسيرة عشرات الجنود في نسق واحد يشكل إثارة ، إلا إن جندياً واحداً يهرول خارج الفصيل سيكون أكثر إثارة من أولئك العشرات ، فالحركة إذن محكومة بالموقف والمكان والزمان . وهي ترتبط بحركة الشخصية من جهة وبالفعل العام من جهة أخرى . فقد أصبح من الضروري تحديد أهمية تحقيق الإثارة في حركة ممثل واحد أو اثنين دون الحركات الأخرى التي تعد في حكم قوانين الاستجابة حركات ساندة للفعل الحركي المتسيد ، ولا يشمل ذلك حركة المجاميع التي تخضع لمنطق التشكيل الفني والميز انسين .

ثم إن البعد بالمسافة أو البعد بالارتفاع أو العزل ليس كافياً لتحقيق استثارة ،بل هو كافياً للتوكيد والتركيز والتوزيع ليس إلا ، إن القدرة في تأكيد الدقة المنسجمة والمتابعة للبناء الحركي لجسم الممثل في تراتب حركاته وفقاً للدوافع والعناصر الحركية التشكيلية ، لخليق بان يقضي بإثارة عالية . ولا يشمل ذلك الحركة الانتقالية بل حتى الحركة الموضعية . فالوضعية الجسمانية والإشارة والإيماءة لكفيلتان حقاً للتعبير عن مكنونات الفعل الباطن ،وإلاّ لما كان (البانتوميم) تلك القدرة الفائقة على الإيصال .ذلك أن علامات المؤدي للبانتوميم هي بمثابة لغة من الكلمات يمكن للمتلقي قراءتها بيسر.

إن ثمة مقترب بين الحركة في عناصرها وبين (النظرية الحركية للغازات) في حركتها وخصائصها ، إذ إن المثيرات شانها شان العناصر الحركية للغازات ، إذ كلما اشتد الضغط المسلط عليها خمدت وقلت فاعليتها الديناميكية وتصادمها مع بعضها ، وكلما انخفض الضغط عنها وارتفعت درجة حرارتها ازدادت بالمقابل فاعليتها الحركية وديناميكيتها وقدرتها الفائقة على التصادم حد الانفجار . إن القيمة الفيزيائية الكامنة في حركة الغازات تخضع لعناصر الاتجاه والسرعة والطاقة والسيطرة كما هو الحال مع الحركة .

إن هذه الديناميكية والصيرورة للبناء الحركي المفعم بالحيوية تفضي بلا شك إلى استنهاض الجانب التشكيلي والصوري المحسوس لتحقيق أعلى استثارة ممكنة .

ولما كانت الحركة بهذا الاتساع والفاعلية ، فهي في حقيقة الأمر (تركيبية) ، من مجموعة العوامل الحركية الداخلة في صلبها ، فالحركة تشتمل على (الإيماءة والإشارة والحركة العامة والبانتوميم والشغل المسرحي وأخيرا الرقص) .وإن ما يلون اشتغالها الديناميكي هو الإيقاع .

(الميز انسين) (mec an Sean) *

يرى (بوبوف) إن قدرة المخرج على التفكير بالصورة التشكيلية ، أي التعبير عن الأحداث بالصورة التشكيلية عبر الممثلين ، تتجلى في تمكنه من فن الميزان سين .... فهو لغة الإخراج المسرحي (٤٢) .

كما يرى (لوي دي جانيتي) في كتابه فهم السينما .... إلى إن كلمة ميزا نسين مأخوذة عن الفرنسية وهي تعني حرفياً (وضع الشيء على المسرح) وهو مصطلح استعير من المسرح والعبارة تشير إلى تنسيق كل العناصر المرئية الداخلة في الإنتاج المسرحي ضمن فراغ محدد هو المسرح " (٤٣) .

ويعتقد الكثير من المسرحيين بأن (الميز انسين) هو الإخراج ذاته ، ويؤكد ذلك المخرج المسرحي بيتر بروك ، غير أن هذا المصطلح كثر استخدامه عند الفرنسيين أكثر من غيرهم ، في حين يفسر البعض أنه يعني كلمة إخراج باللغة الفرنسية ،أما اللغة الإنكليزية فتترجم كلمة أخراج (director) فمعظم الأوربيين من المسرحيين يقدمون كلمة إخراج على ما سواها .

وفقاً لم تقدم فالميزان سين ـ يعني الصفة المقترنة بالحركة أو صورتها بوصفها وسيلة للتشكيل ـ فالأول مرهون بوجود الثاني .

---

* لقد اتخذ هذا المصطلح تسميات وتعريفات عدة تراوحت بين أن يكون (إخراج) أو (تشكيل حركي) بالوضعيات الجسمانية . أو صورة الحركة ،المؤلف.

ولما كانت الحركة في المسرح تعبيراً صادقاً لمكنونات الشخصية وسلوكياتها ، فان إدراكنا (للميز انسين) يتحدد من خلال الصورة المرئية التي تشكلها أجساد الممثلين في تحليل هذه المشاهدة بغية فهمها من كونها مرتبطة بالفعل العام للمشهد أو المسرحية .

وعليه فان التشكيل الحركي بأجساد الممثلين هو معطى جمالي ، فالاعتبارات الأولية لهذا التصميم تخضع للتخطيط من قبل المخرج الذي يتمكن من الوصول إلى صياغة الأفكار بالتشكيل الحركي المفعم بالوضوح والدقة والصورة المعبرة عن المعنى ، إذ إن الشيء المثير في المسرح هو عندما تصبح حركة الفكرة مرئية .

كما أن التشكيل الحركي من الناحية الأخرى ، يحمل مبررات قيامه بوصفه صورة تحليلية لأفكار المخرج لا تقبل التأويل في الفراغ المنشأ لهذا العرض ، وهذا ما يفسر قول (برشت) " الذي اعتبر إن الحركة المسرحية ذاتها يجب أن تكون واضحة ، لدرجة انه إذا شاهد شخص ما العرض المسرحي عبر نافذة زجاجية لا تسمح بمرور الصوت ، يمكن أن يتفهم سير الأحداث والصراعات الجوهرية داخل المسرحية " (٤٤) .

وأياً كان العرض المسرحي فإن مساهمة هذا التشكيل لابد أن تتسم بسمات العرض الأسلوبية ووحدته الإيقاعية ، وتخضع قيمته التشكيلية إلى عناصر التكوين الذي يقودنا إلى خلق الصورة الكلية للعرض المسرحي " الذي يكتسب قوته في التأثير الفني من خلال

أسلوبية محددة في وضع الميز انسين ..... الذي يعبر عن الفكرة بدقة " [٤٥] .

وهذا يعني إن وحدات ووضعيات التشكيل الحركي تخضع لأسلوب المخرج في تشكيلاته بالفراغ ، الذي حددته كتلة المنظر باعتبارها تشكل خلفية لهذا التشكيل في المساهمة المساحية واستخدام السطوح للتنوع وإثراء العرض .

وهو ليس ما ذهب إليه البعض مغالياً في وصف الميز انسين على انه تشكيل حركي يرتبط بالكتلة المنظرية والظل والضوء واللون والمساحة العمودية والأفقية والكتل الجامدة الأخرى ، بل ذهبوا إلى إن رائحة البخور هي الأخرى تخضع ضمن مفهوم (الميز انسين) ، إن هذا الضرب من اللبس يتجه في حقيقة الأمر لمفهوم التكوين الكلي للفضاء (السينوغرافي) ولا يتصل بمفهوم (الميز انسين) بوصفه تشكيل حركي للممثل وعلاقته بالممثل الآخر وعلاقة الكل بالمفردات التشكيلية الأخرى .

ويرى المؤلف إن ثمة مقترب بين اللوحة التشكيلية من ناحية توزيع الشخصيات والتشكيل الحركي من ناحية أخرى ، فالتشكيل الحركي في اللوحة الفنية يخضع للإنشاء التصويري خاصةً على الشخصيات ،فالتشكيل الهرمي مثلاً يمنحنا قوة للجبروت والعظمة ، أما المستوي يشعرنا بالرقة والبساطة والتسطح ، غير إن الأفقي يحيلنا للعمق والتلاشي وأحياناً يشعرنا بالملل ، إلا إن الدائري يفضي بنا إلى

الديناميكية وعدم الاستقرار والحلزوني يشعرنا بالاستمرارية غير المستقرة ، إذن فالتشكيل الحركي في المسرح لايختلف كثيراً عن الإنشاء التصويري للرسام في اللوحة ، فالاثنان يعبران بالشكل الكتلي والهندسي عن المعنى .

ويذهب البعض من النقاد في مفهومهم للميز انسين إلى إنه المجاز في المسرح هو اتفاق غير مشروط ، إذ ليس ما يجبر المشاهد ،على مشاهدة هذه المنطقة دون غيرها مقارنةً ذلك بميز انسين اللقطة السينمائية بوصفها مشروطة بالتركيز بواسطة حجم اللقطة وزاوية التصوير التي تمثل زاوية النظر بالنسبة للمتلقي .

وتأسيساً على ذلك فان التشكيل الحركي لخشبة المسرح يتطلب خطا إخراجيا ينسجم وخصوصية انجازها في المسرح باعتباره اتفاقا غير مشروط ، وهو يدفع المخرج لاستخلاص هذا الخاص من ذلك العام عبر الميز انسين والخطة الإخراجية التي تعتبر الوسيلة المثلى لتوصيل محتوى إحساس المخرج من خلال شخصياته المتحركة وعلاقتها بالفضاء ومكونات العرض (٤٦).

لذا فإن معطيات تشكيلات المخرج ومجالاته الحركية تتم وفق رؤياه التأملية ... وان الأهمية القصوى التي يضطلع بها المخرج لصياغة رؤياه بشكل مثير وفعال وجمالي ، يستند أول ما يستند إلى أهمية تأكيد الشخصية المحورية في التشكيل بوصفها بؤرة المشهد من خلال الوضعية الموحية والمساحة الحركية والخلفية

الساندة ، غير متناسين أهمية العناصر الكامنة في الحركة لتوظيف هذا التشكيل ، وتأتي الشخصيات الأخرى بوضعياتها وتنويعاتها الحركية والمساحية كقوى ساندة ومعززة في هذا التشكيل ، فالمتفرج يتبع بالضرورة أكثر العناصر الحركيةتركيزاً وتوكيداً منتقلاً فيما بعد إلى المفردات الأخرى .

إن بذور الإثارة للميز انسين تبدأ من النشأة الأولى لفعل المشهد الاستهلالي لرسم حدود ميزان سيناته . ثم تتوالى تشكيلاته في تعاقبية بنائية وفقاً لكل مشهد في سلسلة متصلة نحو المشهد الختامي ، كما يشير إلى ذلك (بوبوف) * .

وبما إن الميزان سينات تنطوي على رموز ودلالات في أحيان كثيرة خاصة في المسرح الحديث ، فلن نظاماً حركياً لابد أن يأخذه المخرج بعين الاعتبار بوصفه إعلاناً صورياً للفعل .

وتأسيساً على ما سبق فان التشكيل الحركي يدعونا إلى أهمية التخطيط المسبق للوحدات الحركية والمفاصل الأساسية للحركة المشكلة والمعبرة تعبيراً دقيقاً عن مكونات الفعل الداخلي والخارجي ، حاملة المغزى الدرامي للمشهد .

وكذلك للأفعال التوظيفية الدلالية والرمزية . ولعل عدم إنشائية الصورة بالمعنى الذي ذكرنا ، قد يحيل العرض المسرحي إلى عرض ساخر ، أو قد يفضي بصورة الحركة إلى تغير قناعات

* للمزيد ينظر ، ألكسي بوبوف ، التكامل الفني ، القسم الخاص بالميزانسين .

المتفرج بوصفه الوسيط الذي يحول الصورة المرئية إلى صورة مقروءة في ذهنه ، وهو ما يوصلنا إلى مرحلة (الكف) بسبب عدم التطابق بين صورة الحركة ، والمغزى الدلالي ، أو بين الصورة الحسية والصورة الذهنية لعدم تماثلها مع الواقع .

الاستجابة السينوغرافية

إن أول ما يواجه عين المشاهد هو الشكل * السينوغرافي باعتباره يشكل مجمل خبرتنا الإدراكية لما يحتويه الفراغ المسرحي بشقيه العمودي والأفقي .

والتشكيل المنظري في الفراغ ينهض على وفق عناصر التكوين الذي " يرتبط بالطريقة التي تترابط فيها الأجزاء ، لكن بشكل أكثر عمومية ، ويشير التكوين فقط إلى الترتيب سواء كان سيء أو جيد " (٤٧) .

ولما كان لكل مضمون شكلاً يحدده ، فالشكل إذن يقودنا إلى المضمون ، أما التكوين كمفهوم هام ، فيرتبط بوجهة النظر التشكيلية التي تحدد الأجزاء وتوزعها بشكل منسجم في اللوحة .

إلا إن بناء الشكل المسرحي يمكن أن يتحدد بكلمة (سينوغرافيا) التي تتكون من مقطعين (Scene) وتعني المشهد و (Graphic) وتعني التصوير ، فالمصطلح يعني تصوير المشهد . فهو إذن علم معالجة الفراغ المسرحي ألقصدي بالأشكال المتعددة الأغراض والمعبرة عن المغزى الكلي للفكرة الدرامية .

---

* الشكل (Form) : هو صورة العرض أو المشهد بعد إن يأخذ وضعه النهائي الخارجي من جميع العناصر التي وضفت لقيامه . وهو متغير بطبيعة الحال وفقاً لتغير مكان العرض . حيث يخضع بالضرورة لمتغيرات ثقافة وأذواق المتفرجين حين عرضه في بلدان أخرى ، بوصفه الحلقة الرابعة بين المتفرجين والمادة والمقدمة . وهو يشمل جميع العناصر البصرية والحركية ، دون السمعية (المؤلف) .

وتنطـوي قصـيدته علـى الاختيـار الـدقيق لخطوطـه وألوانـه وإضـاءته ومساحاته وعناصـر التنـوع والتنـاغم والتنـافر بين أجزاءه ، كما انه لا يخلو من رموز ودلالات توحي لنا بالمعنى أو تشير إليه .

وبهذا يختص الشكل السينوغرافي بكل ما هو مرئي (بصري) علـى خشـبة المسـرح مـن منـاظر وكتـل ومسـاحات وخطـوط وألـوان وأثاث وملحقات وأزياء وضوء وظل وظلال . فهو صورة العرض البصرية والايجابية في الفراغ السلبي .

ووفقاً لهذا المفهوم فان بنية الشكل السينوغرافي تنهض بالمعنى وتكتنز بالدلالة وتنطوي على الرمز ، فهي بهذا الوصف من الحيوية والثراء ما يجعلهعنصراً مساهماً وفعالاً وهادفاً في دفع عناصر التوتر نحـو الـذروة ،خاصـةً إذا أدركنـا إن الفضـاء السـينوغرافي لا تسـبح فيه العناصر التشكيلية من الخامات الجامدة فقط ، بل يسبح فيه الممثل بوصـفه كتلـة ديناميكيـة وخامـة متحركـة ، وان حركـة الممثـل (في أو على) أجزاء كتلة الشكل ، سيحيل الشكل الجامد إلى شكل يوحي بالحركة من خلال انكسار خطوط حركة الممثل مع خطوط المنظـر نفسـه ، فيتحـول الجامـد إلـى متحـرك ، علـى الـرغم مـن وجود عناصر محركة ديناميكية لهذا الشكل تفعل فعلها وتعلن عن نفسها من خلال الضوء ودرجاته واللون وتباينـاته والخطوط بأشكالها ومساحاتها .

إن العلاقات المترابطة بين هذه الأجزاء في الفراغ وكتلة الممثل تجعل الشكل السينوغرافي لا يعبر عن المعنى فقط ، بل ينحو نحو بناء الجو العام بكل مايحمله زمكانياً ، لاسيما إن للشكل أهمية في التأثير السيكولوجي على المتلقياعتباره وسطاً حاملاً للفكرة مجسداً في الوقت عينه للموقف الدرامي .

فيعد الشكل بهذه الصورة الخلفية الساندة الأساسية والبيئية لحياة الدور في العرض المسرحي إذ " إن قيمة التذوق ترجع إلى ما تكسبه العناصر الأخرى من حيوية وإثارة حين ينظمها الشكل ، فالشكل لا يجعل هذه العناصر مفهومة حسب ، بل انه يزيد من جاذبيتها ويؤكدها " (٤٨) .

إن مجرد الاستمتاع بالشكل المسرحي هو استجابة .. لكنها استجابة أولية لا تلبث أن تكون استجابة كلية بعد حين ، حيث إن المتابعة والتأمل والاستمتاع سوف يفضي بالمتفرج إلى نوع من الاندماج وفقاً لتجدد سمات العرض من حين لآخر استنادا إلى السببية المنطقية .

ووفقاً لهذه الأهمية التي يضطلع بها الشكل فقد تنوع الثراء الفني للمخرج المسرحي العالمي بتنوع الأشكال ، (فبسكاتور ومايرهولد – على سبيل المثال -) ابتدعا مسرحاً تركيباً من خلال الشكل ، على اعتباره صورة بصرية حاملة للمعنى والدلالة ، فاللافتة والشرائح الملونة والوثائق وإنزال شبكة الإضاءة ورفع البراقع ، ما

هي إلا بصريات تركيبية فرضها المخرج على سياق عرضه ، وكذلك كان (برشت) باستخداماته المنظرية المتعددة . حين صور أدواته وجعلها وافية للغرض وفقاً لمتطلبات الشكل في كل مشهد .

وذهب (كوردن كريج وأدولف آبيا) إلى صياغة عروض مسرحية اتسمت بالإثارة من خلال التعامل مع حركة الخامات والأشكال في إطار من الموسيقى والإضاءة ، والجانب الثاني اعتمادهما على الكواليس المتعددة الأغراض ذات أشكال هندسية يجري تحريكها مع متطلبات العرض لتمنح العرض تكوينات عدة . كالشوارع والأبراج والصالات ، انه تعبير تشكيلي ولغة جديدة مفعمة بالرمزية (٤٩) .

فالشكل إذن هو " التنظيم الداخلي لمحتوى ما ، أو هو الربط بين العناصر المكونة للمحتوى في كل واحد ، لا يمكن بدونه وجود المحتوى نفسه " (٥٠) .

وعلى وفق ذلك فان الأشكال التي ابتدعها أولئك المخرجين ، قد خضعت للدراسة والتحليل حتى باتت تحدد اتجاهاتهم أو أساليبهم الفنية في بناء شكل العرض .

ولما كان الشكل السينوغرافي يتسم (بالتركيبية) فهذا يعني إن عناصراً عديدة رئيسية وأولية تشارك في تكوينه ، إلا إن عناصره الأولية تتميز باحتفاظ كل عنصر بقيمته الفنية ، فالتفاعل المستمر بين المساحات والوحدات والخطوط والتضاد والتوازن والانسجام والظل

والضوء واللون ، سينهض بلا ريب بوحدة العمل الفنية ، التي هي بالأساس وليدة البيئة الدرامية للنص ، بحسب خطة المخرج الفنية وقراءته الخاصة للنص ، ولما كان كذلك فأنهما سيفيضان عن المعنى ويتسمان بالتوتر والتنوع وإثراء العرض ، وان ذات التفاعل بين علاقات النص وبنية شكل العرض ، ستكون بلا أدنىشك عاملاً مهماً في تحقيق كم لا يمكن تحديده من الإثارات المتنوعة والمتحولة التي يبثها شكل العرض لتحقيق استثارة المتفرج ، إن العنصر المتسيد في الشكل يخضع بالأساس إلى تأثيرات الضوء والظل من جهة وتأثيرات اللون من جهة أخرى ، ذلك إن الإحساس باللون يستثير العين كما يستثيرها الضوء أيضاً ، أما الظل والظلال فأنهما يخضعان الشكل للتجسيم من خلال منحه أبعاداً ثلاثية .

ويقودنا (ستولينتز) إلى الأهمية التي يضطلع بها تنظيم الشكل بوصفه " أشبه بمرشد يعلن في مواضيع معينة (هذا شيء له أهمية خاصة فلا تدعه يفوتك) ويعلن في مواضع أخرى (هذه فقرة انتقائية ، أو تمهيد لرفع الستارة أو استراحة هزلية . أو من الممكن أن يستريح الانتباه هنا ... إن الشكل يقول كل ذلك عن طريق ما يفعله ، أي بالطريقة التي يضع بها العناصر بعضها بالنسبة للبعض ، كالهدوء الحالم قبل الذروة " (٥١) .

والشكل كذلك يوحي بالكلية وتأتي كليته من الأهمية الكامنة في ذاته ، التي تستند بالأساس لعمل المصمم في الاتساع والتكثيف

لمفرداته ، على أن لا تأتي دلالاته مبعثرة وغير مقصودة ، فالالتفات إلى التفاصيل تقود المصمم إلى توظيف أبعاده الفكرية والدلالية والجمالية والإشارية ... انه التخطيط الذي أشار إليه (عمانوئيل كانت) * ، من إن المتفرج ينبهر عندما يتأمل العمل وانبهاره متأتي من إدراكه لقدرة المخرج على التخطيط المسبق لعمله .

والشكل السينوغرافي من خلال تصميمه المعماري وتوزيع الكتل ،يؤثر على حواسنا وفقاً لكتلة الإنشائية ، وهو ما يطلق عليه التشكيليون (بالإنشاء التصويري) حين يتخذ الشكل صفة تلازمه وتوحي لنا بمدلولاته العامة ، كأن يكون شكلاً هرمياً أو أفقياً أو عامودياً أو منحنياً ، أو أن تتقاطع خطوطه العامة مع بعضها ، فإن لكل صفة من هذه الصفات أبعاداً تحفيزية مؤثرة تدل على قيمة كتلته المركونة في المسرح ، لاسيما إذا تجانس ذلك الشكل مع المضمون .

كذلك يلعب الضوء من خلال شدته وكثافته وبراقيته وحرارته وألوانه وظله وظلاله ، في التجسيم والإرشاد والمتابعة والتوضيح دوراً مهماً ، بوصفه ذو خاصية على تحقيق أعلى إثارةوفقاً لطبيعة الحواس " إن حدس أدولف آبيا يتمثل في إدراكه لما يستطيع الضوء القيام به من دور مباشر في (حث) عواطفنا كما تفعل الموسيقى ـ ويضيف ـ من إن كل مصباح هو أداة منفصلة تتحمل ضبطاً من التأثير السيمفوني الخاص " (٥٢) .

* (عمانوئيل كانت) الفيلسوف الألماني في عصر التثوير (١٧٢٤ ـ ١٨٨٤) .

وكذلك شأن اللون وفاعليته لتحقيق الإثارة ، من خلال حركته وحرارته وبرودته وإيقاعه وتدرجه وقوة اشعاعيته ، وتباين مساحاته بين القاتم والفاتح والبعيد والقريب ، وخاصيته التجسيمية لكتلة المنظر ، وتشكيلاته اللونية التي توحي بالحركة وفق علاقات التناقض بين مساحاته ، علاوة على تأثيره السيكولوجي على الأفراد لقوة ذبذباته على شبكة العين * . حيث " إنناندخل حدسياً في طبيعة اللون ، ونقدر عمقه ودفأه ونغمته اعني خصائصه الموضوعية ثم نبدأ بعد ذلك بمطابقة هذه الخصائص مع انفعالاتنا " (٥٣) .

يضاف إلى تلكم الخصوصيات في الشكل السينوغرافي الممثل بوصفه كتلة فيزيقية متحركة بأزيائه وماكياجه وإكسسواراته ، وعلى الرغم من إن البعض يعتبرها مكملات إلا إنها تعد عناصر ساندة ومهمة في التعزيز ،ويقتنص المسرح الحديث أحياناً من الأدوات البسيطة لغة رمزية وأدوات تعبير مهمة (كالعصي أو الدمى مثلاً) . وأن حركة الممثل ضمن فضاء المسرح تكسر بدورها خطوط الطول والعرض فيبدو الشكل السينوغرافي موحيا بالحركة ، فضلا عن تنوع إشغالاته على حركة أنسقة المنظر المتحولة دلاليا يمنح بدوره الشكل قيمة وظيفية متجددة على مدى زمن العرض .

الشكل السينوغرافي إذن يشغل أبعاداً بصرية تحفيزية على مدى زمن العرض ، تتخذ لنفسها اتجاهين حسيين ، الأول مرئي مؤثر

* للمزيد ينظر رسالة المؤلف (استخدامات الضوء واللون في المسرح العراقي) .

مباشر مرجعيته اللون والضوء والكتل والخطوط والملحقات الأخرى بوصفه شكلاً معبراً مكتنز الدلالة .

والثاني حسي عميق يتدرج رويداً في داخل النفس البشرية يسبب خلق حالة من التوتر في اللاوعي الفردي ، مرجعيته التفاعل الآلي بين سمات الشكل الذي يبثها في كليته أو بزاوية من زواياه . وبين الإثارات السابقة السابته والمبطنة في اللاوعي ، وهي آلية ميكانزماتية تظهر ردود أفعال داخلية ليست سلوكية تقترن بصورة المرئيات في المسرح مع الصور المختزنة في اللاوعي ، فيحدث نوعين من الاستجابة ـ استجابة داخلية تؤثر هي الأخرى بالفرد باتجاهين (مؤلم وسار) وفقاً لحالة الاسترجاع وصيرورة علاقتها بماضي الفرد بوصفها إحالة .

والاستجابة الثانية سلوكية تظهر من خلال ردود الأفعال الصوتية أو الحركية أو اللفظية مثل (مثير ، مدهش ، لطيف ... الخ) أو بعض الحركات في الوجه أو الأصابع أو الكتف تشير بالرضا والاستحسان أو بالرفض والنفور .

فالمتفرج أمام هذا الكم الهائل من الإثارات يصعب عليه استقبالها دفعة واحدة ، فهو بذلك يقوم بانتقاء بعضها دون الأخرى ، وللسبب ذاته يقتضي من المخرج أن تكون الدلالة والرمز واضحتان ، كما يقتضي ترتيب المدلولات بشكل تصاعدي لبلوغ إثارة بكفاءة عالية . إن هذه التداخلات تحيلنا إلى المرئي المختزن في أسس

الاستجابة ، وفق ما يمليه علينا الشكل السينوغرافي ، ولا يمكن وصفها إلا بكونها إحدى قدرات المخرج للتمكن من أدواته ، ولا يسري هذا المفهوم على الشكل السينوغرافي فقط ، بل إن (المشهد) بما يحمله من مقومات يضطلع بهذه الخصيصة أو الدور .

تخلص من ذلك إلا إن الإحالة من المدركات الحسية إلى المدركات العقلية لتحقيق استثارة المتفرج ،تستلزم قدراً كبيراً من الدقة في الاختيار لأدق للتفاصيل ، ليصبح ذلك التذوق شديد الحيوية ، وان أي إرباكفي تلك الصياغة خاصةً الرمزية أو الدلالية منها لابد أن يقودنا إلى حالة من (الكف) .

والكف بوصفه استجابة سلبية سيقودنا إلى الغموض والإرباك وانعدام الفاعلية ، وهي حالة لا تحمد عقباها على النص الدرامي والعرض استنادا إلى المفهوم الذي يؤكد من إن الشكل يفضي إلى المضمون . فإذا كان الشكل لا يتصف بهذه الأهمية فكيف إذن سيسحب المتفرج للدخول إلى المضامين ... التي يبثها العرض ؟!

وقد لا تغالي من إن كثيراً من الأشكال السينوغرافية لم تتطابق مع مضامينها ، أو حتى لم تكن لتوحي إليها ، فالشكل السينوغرافي ليس بوضع الأشياء على المسرح ، بل بقدرتها الفنية للتعبير عن ذاتها ومكوناتها ، فالعمل الفني يتطلب لما لذلك من أهمية حاسمة ، لصياغة العرض وتحقيق التأثير اللازم في لمتفرج ،عنصر الاختيار الواعي للمضمون وشكله .

الاستجابة للموسيقى والمؤثرات الصوتية

عد الديثرامب * المدخل الأول للمسرح في نشأته الإغريقية ، حتى اعتبره (أرسطو) احد عناصر التراجيديا من خلال (النشيد) ، ومنذ ذلك الحين لم ينفك ذلك الارتباط بين المسرح والموسيقى .

والموسيقى في رأي (شوبنهاور) :

" تتميز عن كل الفنون الأخرى بأنها تمثل عالم الزمان الخاص ، بلا مكان – وهي لا تعبر عن شيء ما في هذا العالم ، وإنما تعبر عن أعمق ما في القوة الباطنية لحركة الكل ، في العالم " (٥٤) .

أما (سانتيانا ١٨٦٣ ـ ١٩٥٢) فانه تناول الموسيقى " ضمن المعنى الخاص للفن بوصفها عمليات لاشعورية مرتبطة بالخيال واللذة ، لا تحددها قوانين عقلية ، وإنما غايتها في ذاتها " (٥٥) .

إن الموسيقى في المسرح تحدد بالخاص من الاختيار إن كان تأليفاً أو إعداداً أو توليفاً ، ولذا وجب أن يكون الاختيار دقيقاً وصالحاً للترافق الدرامي .

وهذا ما دفع الكثير من المخرجين إلى اعتباره احد مرتكزاتهم الأساسية في الإخراج المسرحي ، بوصفه قوة مؤثرة وديناميكية في العرض المسرحي أمثال (فاغنر) بأفكاره المميزة

* الديثرامب ، مصدر الأغاني العنزية ، إذ كان المنشدين يرتدون جلود الماعز أثناء احتفالات الآله دنيوسوس .

ومساهماته الكبيرة لربط الموسيقى بالدراما في عروض اتسمت بالإثارة والقدرة على الربط المحكم لعناصر العرض كافة *.

أما (آبيا ١٨٦٢ – ١٨٢٨) فقد انحصرت نظريته التي تحكم كل أعماله . " بان الإضاءة والموسيقى فقط ، هي التي يمكن أن تعبر عن كافة المظاهر " (٥٦) .

ورافقه (كريج) في هذا المضمار ، فكانا يعبران عن عالم التشكيل بالضوء والموسيقى . ولم يكن أولئك المخرجون هم فقط من اخضع الموسيقى والمؤثرات لهذه الأهمية ، بل تبعهم الكثيرون ، وما من عرض مسرحي يخلو من الموسيقى ، إلا إنهم كانوا بحق سباقين في منح الموسيقى هذه الأهمية على عناصر أخرى عدها آخرون عناصر أكثر أهمية من الموسيقى .

غير إن (أرتو) رسم لنفسه طريقاً آخر بان اخضع الفكرة للموسيقى ، حين جعل الأصوات تتداخل والإيقاع ينقسم إلى اثنين ويضيع في تداخل الكلمات المحدد ، ولكي يكون التأثيرمباشراً وعميقاً ، اتخذ أنواعاً من الأصواتوجمع سيلاً من الذبذبات لم تكن مألوفة مطلقاً ، ولتحقيق ذلك استخدم آلات موسيقية قديمة تستطيع أن تنتج أصوات منفردة تدفع الضيق ، وقد تبعه في ذلك معظم المخرجين

* المزيد ينظر ، سعد أردش ، ص ٨٥ .

المحدثين باعتباره يشكل مرجعية لهم ، أمثال (بروك ، وغروتوفسكي وجان لوي بارو) [٥٧] . ومن المحدثين (موريس بيجار) * .

وأياً كانت زاوية التناول لدى المخرج ، إلا إننا لا يمكن أن تستغني عن القوى الكامنة في الموسيقى بوصفها قوى معبرة تستدعي الاستثارة على الدوام في العرض المسرحي وفقاً للاختيار المسبق في التناول .

فالموسيقى في حد ذاتها ترافق التنامي الدرامي وتخضعه بالإحاطة السمعية وتحدد تسارعه الإيقاعي . ولعل المرافقة وان جاءت منقطعة وفقاً لكل حالة إستجابية إلا إنها ضرورية ،تبعاً للأهمية التي تضطلع بها الموسيقى لخلق الجو العام ، وتساهم بالوقت ذاته في تثوير الحالة السيكولوجية للمثل باعتبارها سند مرافق له .

أما الجانب الثاني فهو ما يتصل بقدرتها الفائقة على استثارة الجوانب العاطفية والوجدانية للمتفرج . إلى جانب هذا وذاك فإنها تختص بمهمات أساسية لا يستغني عنها العرض المسرحي ، منها إنها تدخل كرابط بين مشهد وآخر ، أو إنها تصبح مقدمة لدخول الحدث خاصةً في المشاهد الاستهلالية ، أو إنها أحياناً تجيب عن الفعل بضربات إيقاعية في لحظات الصمت .

وإذا ما تناولنا الموسيقى من زاوية أخرى ، فان الموسيقى المرافقة في مشهد مثير مثلاً ، قد تكون أداة طيعة بيد المخرج عند

* ربط موريس بيجار – في مسرحه الحركي الموسيقى بالرقص بوصفه لغة عالمية .

تكرارها في مشاهد لاحقة ، لأنها تقوم بعملية استرجاع ذهنية للمشهد (المثار سابقاً) بكل ما يتصف به ذلك المشهد من حالات تعاطفية وتدعى هذه الخاصية بالإحالة الموسيقية .

كل ذلك سيكون أخاذاً ومثيراً ، ولسند الاستجابة من خلال إعادة تكرار الحالة النفسية للمتفرج التي رافقت ذلك المشهد المثير ، تعد وسيلة تعزيز للمشهد الحالي وربطاً لما كان بما هو كائن لإبقاء التوتر قائماً في ديمومته تعزيزاً .

" فالموسيقى تحفز المدرك على تذكر حادث سابق ، وهو ما يدعوه (ستولينتز) (بالاستجابة الترابطية) " (٥٨) .

وقد يدفعنا هذا المفهوم إلى الربط المحكم بين الموسيقى ومفردات الواقع من خلال تعبيرها عن المظاهر ، الشعبية ، والأجواء الريفية ، أو التاريخية أو الرسمية ، والدينية والطقسية ..... الخ ، فهذه الإحالة ما هي إلا استجابة ترابطية تخضع للاستجابة الآنية التي سوف تحيلنا بدورها إلى المظهرية المقصودة .

ويؤكد (دولمان) بهذا الصدد إن بعض الفنون " تتجه اتجاها شرطياً حين تحاول ترجمة الفكرة أو الشعور إلى لغة من التجريد ، لغة على شكل حرف ، والموسيقى هي أشهر واشمل فن من هذا النوع " (٥٩) .

وفقاً لما سبق تعد الموسيقى رمزية تكتنفها دلالات تعبر عن أثارات واستجابات ، انعكاساتها واقعية صرفة لأنها توحي بالمعنى من

خلال الرمز ،فهي تنقلنا أحياناً من الزمن الآتي إلى زمان ومكان سابقين ومحددين . ما يهمنا هنا هو عوامل النهوض بالاستجابة الناجمة من خلال الموسيقى ، إذ تستدعي عملية تثوير المشهد بالموسيقى والمؤثرات وعي وإدراك المصمم والمخرج معاً في تحديد اختيار نوع الموسيقى الملازمة والمرافقة ، بشكل دقيق ومتناهي يقودنا بالضرورة إلى التعبير الأمثل للحالة الشعورية ، كما لابد من مراعاة السرعة الإيقاعية المترافقة مع إيقاع المشهد ،وفقاً لزمنها المحدد مسبقاً ، ولما كان الإيقاع يخضع لنسبية الزمن ، فان عملية تحديد وضبط الإيقاع المشهدي بالزمن الموسيقي مع أداء الممثل سيساهم في اتجاهين ، أولهما انعكاس التأثير الموسيقي على الشعور الداخلي للممثل ، ومن ثم انعكاسه بالضرورة على فعله السلوكي وأداءه الصوتي .

فيمنحه ثراءاً جديداً إلى ثراء الدور نفسه ، والثاني هو انعكاس أفعال العرض وتأثيرها على عواطف وأحاسيس المتفرج بنفس القدر من الأهمية . ثم إن هذا التوقيت والمواكبة الدرامية السمعية ، ستحيلنا بدورها بلا أدنى شك ، إلى تأكيد الجو العام الذي حولته العناصر الأخرى إلى قيمة تكاملية بصرية سمعية فيأتيدور الموسيقي عاملاً مساهماً في تأطير البنية المشهدية للجو العام ، وربطها بالجانب السيكولوجي الذي يلعب الأهمية الأساسية لتحقيق الإثارة والاستجابة

الكافيـة بتحفيـز خيـال المتفـرج بصـورة ذهنيـة تتفاعـل مـع الصـور المخزونة في الذاكرة .

إن الأنغـام الموسـيقية مـن شـانها أن تنقـل لنـا الألـم والمـرارة والحسرة والفرح والضحك والبكاء والمتعة والسرور . وتأخذنا أحياناً لان نحلق معها في اللامكان تحت أي زمان ..

يؤكد (آبيا) في هذا الصدد ... بان الأصوات الموسيقية نفسها تصبح مصدراً للفكرة الدرامية ، إن الموسيقى وسيلة لاستبطان الصورة الداخلية للإحساس الموسيقي (٦٠) .

وقد ألفنا تجارب بعض العروض المسرحية التي صاحبها عزف حي أو غناء مرافق ، حيث كان وقع إثارتهعالياً جداً ،قياساً بالمقاطع المختارة على أجهزة التسجيل ، وفي الطرف الآخر يكون المتفرج أكثر تقبلاً للموسيقى غير المسموعة مسبقا لأنها غير ذات تأثير سابق عليه ، إن احتمالات عدم حدوث استجابات للموسيقى ، هو احتمال بعيد ، غير انه ضعيف الأثر .

حيث لا يمكن أن يقود إلى أحداث عملية (كف) ، وان مرد ذلك يعود إلى إن بعض المخرجين يخضعون المشهد ذا الإيقاع البطيء إلى موسيقى سريعة ، بغية حصول إثارة عالية بفعل التناقض أو التنافر الدرامي * .

* يحاول (برشت) استخدام هذه الطريقة لتأكيد عنصر التقريب ، (ومايرخولد) يخضع عروضه من خلالها إلى استثارة عالية لان الموسيقى تزيد من فعالية الحدث .

فهو من المجالات التي تخدم العرض وفقاً لوجهات نظر بعض المخرجين . لذا قد يكون أمامنا فقط سوء الاختيار هو ما ينتج عملية ضعف في مستوى الاستجابة وليس عملية (كف) ، فالأثر الموسيقي في المسرح يقودنا إلى الانتباه ، غير إن التجربة الجمالية للموسيقى تصبح أكثر ثراءاً عندما يسيطر الموضوع على جميع مشاعرنا .

ونتيجة ذلك كله تصبح الموسيقىموقفاً تعاطفياً . وان كان كذلك فسوف يتسم بالصفات الجمالية ، وان هذا التناوب بين الموقفين التعاطفي والجمالي ، يقودنا إلى استجابة جمالية سمعية تضاف كعنصر ساند ومؤثر للاستجابات البصرية التي تتقدم عليها . لاكتنازها بالطاقة التعبيرية .

ويلعب المؤثر الصوتي هو الآخردوراً مهماً في تحفيز الحالة الشعورية للممثلين والمتفرجين على حدٍ سواء ، فكوامن التأثير الصوتي إن كان نغماً أو صوتاً أو ضربات ، يعد بالمفهوم الإستجابي عنصراً فاعلاً للفعل أو منبهاً كما أسلفنا .

والإحالة الذهنية للمؤثر تنقلنا إلى تصورات إيهامية ، فصوت القطار وصوت المطر أو صوت النوارس يحيلنا إلى المكان الذي يقصده الحدث ، فتكون الدلالة (إيقونية) قصديه واضحة ، إلا إن صرير الباب مثلاً ، قد يحيلنا إلى مفهومين متناقضين ، فصرير الباب في مشهد قتل (دنكان) مثلاً يرتبط بالخوف ودنو ساعة القتل ، غير إن نفس الصرير للباب قد يأتي مبهجاً عند انتظار عزيز طال

راقـه ، فـالمؤثر الصـوتي والحـال هـذه يصـبح نسـبي التـأثير ، أمـا الصرخات والأصوات ذات الذبذبات العالية ، فان فاعليتها تكمن في استنفار أو استفزاز المتفرج بوصفها عناصر مثيرة بوتائر عالية .

وأياً كان المؤثر الصوتي أو الإيقاع النغمي وغيرها من العناصر الموسيقية ، فلابد أن يكون مصحوباً بنشاط ايجابي " لأننا نبدي انتباهاجاداً . ونكاد نستبعد كل شيء آخر محيط بنا ، فحين (نجلس على حافة الكرسي) من فرط الإثارة نكون ابعد ما يمكن عن السلبية " (٦١) .

نخلص إلى القول من إن للموسيقى والمؤثرات الصوتية تأثيرات جمة ، تتوزع بين أن تكون تعاطفية أو توكيدية أو رمزية أو أحالية أو جمالية أو أداة ربط أو إيهامية ، أو أن تكون مصدراً للفكرة الدرامية ولتثوير قدرات الممثل الإبداعية ،فضلاً عن مساهماتها في خلق الجو العام وسيطرتها على الموازنة الإيقاعية لكل مشهد . كما إنها تتميز بحدوث استجابات دون منطق (الكف) الذي يبدو ضعيف إن شاء أن يحدث . إلا إن عناصر الاستثارة كامنة فيها لتحقق الاستجابة .

المشهد بين الإفصاح والاستجابة

يعد المشهد بمثابة الوحدة الكبرى الأولى في خضم التركيب الكلي للعرض المسرحي ، بوصفه وحدة شاملة تنطوي على العناصر السمعية والبصرية والحركية . وإذا كان المشهد يتحدد أحياناً بتغير المنظر أو بمرور زمن معين ، أو بدخول شخصية أو خروجها كما هو الحال في المشهد الفرنسي * . فان المسرح الحديث لا يلتزم بهذه القاعدة ، وفقاً لحركة أنسقة العرض المتحولة علاماتياً ولصيغ التداول الإخراجي .

ولما كان المشهد عبارة عن بنية متكاملة متعددة العناصر والوسائل ، فان كل وسيلة أو عنصر من هذه العناصر هو بحد ذاته ثري بالمثيرات ، حيث يشكل هذا الكم منطقة لعب حر للمخرج الحاذق ، إذ ما أحسن استخدامه لتحقيق الاستجابة المطلوبة .

من هنا نستدل على إن المساحة الزمانية التي يمثلها المشهد الفرنسي مثلاً بين دخول شخصية وخروج شخصية أو بين حدث وآخر ، هنالك الكثير من المحطات التي يمكن أن تشكل ركائز أساسية في تأسيس المثير لبلوغ الاستجابة .

لذا فان (كليرمان) يرى " إن قلب المسرح ليس موجود في واحد من أعضاءه على الرغم من إن بعض هذه الأعضاء قد يغذي الأعضاء الأخرى أو يزيد من زخمها " [٦٢] . باعتبار إن المسرح

* المزيد ينظر ، إبراهيم حمادة ، معجم المصطلحات الدرامية ، ص ٢٧٤ .

يشكل عضوية واحدة . وهو ما يذهب إليه الكثير من المنظرين في التكامل الفني * وكذلك في التكوين التشكيلي ** .

فالفن المسرحي بشكل عام ، هو فن جماعي في كل تمفصلاته بدءاً من فريق العمل وحتى العناصر الداخلة في تكوين العرض . لذا فان وجهة النظر النقدية تفترض إن منظومة التعبير فيه هي منظومة الكل الذي يعبر عن وظائفية أجزاءه ، كما يقول (جيروم - ستونليبتز) : " إن من لا يعبر عن كل الجزيئات ، لا يعبر عن شيء " (٦٣) .

فالدراما يوصفها وحدة فنية ، لا تنفصل عن هذا المفهوم بل تمثله اصدق تمثيل إن هذه الكلية لا تمنع أحياناً بعض المخرجين من أن يركزوا قدراتهم في واحد أو اثنين من عناصره الفنية ، مما هيأ إلى ظهور المسرح البصري والمسرح الأسود ومسرح الصوت والضوء والمسرح التشكيلي وغيرها من الأنواع التجريبية التي تتغذى على أحادية العناصر أحياناً وتكامليتها في أحايين أخرى .

يقدم المشهد المسرحي نوعين من المثيرات وعلى مستويين متباين ، هما المثير على المستوى الجمالي ، والمثير على المستوى الدرامي بمفهوم (التطهير) ، فالتطهير استجابة نهائية للمثيرات التي تراكمت بشكلٍ منطقي في التراجيديا الإغريقية بوصفها أسباب .

---

* المزيد ينظر ، ألكسي بوبوف – التكامل الفني .

** كما ينظر ، عبد الفتاح رياض ، التكوين في الفنون التشكيلية .

في حين يشكل المثير الجمالي الحسي استجابة أخرى بالمسرح الحديث عند (كريج) ومن تبعوه كما يسميه (دولمان) " بالجذب الحسي الذي لم يحلم به الإغريق " (٦٤) .

لذا فان المسرح الحديث استند إلى التقنية الجمالية كهدف أساسي " لجعل المتصور أكثروضوحاً وإقناعاً وإثارة " (٦٥) .

كما إن المثيرات على المستوى الجمالي من شانها أن تحدث نوعاً خاصاً من (التطهير) يمكن أن نطلق عليه أن جاز لنا التعبير مفهوم (التطهير الجمالي) إذ غالباً مايثير فينا التكوين الجمالي إحساساً بالانتماء والتبني للصورة الجمالية عبر التجرد عن كل العلاقات الحكمية و القيمية في تقويم التكوين المعروض .

وعلى وفق ما سبق فان القاعدة الأساسية في مرحلة نشوء العرض ، تنهض على توزيع حيثيات الفكرة على المشاهد بدءً من المشهد الاستهلالي إلى المشهد النهائي . ولما كان المشهد المسرحي ينطوي على وسائل عدة يضم كل منها قدراً كبيراً من الاستثارة كما تقدم ، فان المخرج المسرحي يضطلع بالاختيار الدقيق للعناصر المتسيدة الأساسية لمشاهدة ، وينبغي في هذه الحالة أن يكون لكل مشهد عنصره المتسيد الخاص به دون غيره من المشاهد ، فالمشهد الذي يليه يفترض أن يسطر عليه عنصر متسيد آخر . ليصبح العنصر المركز عليه (والمفروز) هو العنصر الأهمفي المشهد وفقاً للماهية التي يحملها المشهد نفسه ، لتحقيق الاستجابة الايجابية .

" إذ ليس كل استجابة (تعاطفية) فتسلق روميو الشقة نحو جوليت قد يكون مؤذي ، هناك تأثير لكنه غير مُسر ، أو ربما لم يثبت بصورة جيدة أو استخدام إكسسواراتفي غير محلّها " (٦٦) .

إذ كلما استخدم المخرج صيغاً بديلة أكثر إقناعاً كان المشهد أكثر إثارة وإمتاع ، وان من المخرجين من يجعل السيادة للشخصية على العرض ،ومنهم من يتخذ الحركة عنصراً فاعلاً في تحقيق رؤياه ، وآخر يهتم بالتكوينات المؤثرة للميز انسين بتناوله لتصورات خيالية بغية الإحالة الواقعية في لعبة العرض . و ينحو آخر نحو المتغيرات السريعة ذات المدلولات والشفرات المتلاطمة في التكوين البصري لتحقيق هدفه .

إن هذا الضرب من العروض التي تعتمد على عنصر واحد يكون قاسماً مشتركاً لكل المشاهد ، قد يحقق إثارة ، (لكن) في مشهد أو مشهدين فقط ، ويفضي بالضرورة إلى استجابات ناجحة ، إلا إنها لا تسري على العرض كله ، ذلك إن العرض بهذه الصيغة سيميل إلى نوع من التراتب غير المتجانس ، حيث إن العنصر المختار قد يصلح لمشهد أو مشهدين دون المشاهد الأخرى ، وان الإثارة ستكون محدودة بسبب فقد الثقة في صيرورتها وانعدام التواصل في أكثر المشاهد . ذلك " إن المفاهيم والمكونات غير الثابتة والغامضة غير مقبولة في بناء المعرفي " (٦٧) .

وما المشهد إلا وحدة متصلة بما قبلها وتهيئ لما بعدها وان ما يبدأ بالقاعدة سوف ينتهي بالقمة من خلال الربط الدقيق المحكم من الجزئيات الصغيرة وصولاً إلى الوحدات الكبيرة . وان وجود مثل هذه المثيرات سيقودنا إلىنتائج محددة تمثل جزءاً أساسياً لكل موقف ، فالإيماءة والإشارة واللون والبقعة الضوئية والتشكيل الحركي مثيرات ، قد تبدو عادية لكنها مهمة في الإيصال والتعزيز والبناء السمعي والبصري لإنشائية المشهد ، ولعل هذا التزاحم (الديناميكي) المضطرد في المشهد الواحد للعناصر السمعبصرية في تصورات المخرج ،يبدو مبعثراً للوهلة الأولى في خضم تلك الرؤى والتصورات التي تختلج في ذهنه ، إلا إن المهم في هذا هو ليس هذا الكم المبعثر منها ، بل المهم هو الكيفية التي يجانس بها المخرج تلك الرؤى في قالب خاضع للتخطيط المسبق .

يقودنا ذلك بالضرورة إلى تراتب الأحداث بشكل منطقي في التتابع ، لضمان ديمومة (منطقية الصراع) أو (منطقية الحدث) .

فالمرحلة التأسيسية الأولى لنشوء المشهد هو تحديد الفعل العام والإمساك به بوصفه الفعل المتسيد للعرض الدرامي و الذي تتراص فيه كل الأحداث ، يتبعه تحديد الصراع السلوكي بوصفه الدافع الأساسي للحركات العامة للشخصيات ، الذي يعد الوجه الآخر للصورة بتشكيل الميزان سينات وفق نظام الضبط والدقة الحركية ، ولكون الدراما تعتمد الفعل المعلوم المعني في التأثير فنه

سيأخذ الأولوية ، في حين يأخذ فعل المشهد (الحدث) المرحلة الثانوية ، وتأتي الأفعال المتساوقة للبنية حسب الأهمية بوصفها الأفعال المعنية بالإنشاء والتعزيز في المرحلة الثالثة من التراتب [٦٨] .

إلا إن العرض المسرحي سيقلب هذه المعادلة ليكون التعاقب تراتبي من الأصغر إلى الأكبر – وبهذا يضع المخرج مفاتيح لعبته الإبداعية .

إن هذه الآليات بالذات ستوفر للمخرج إمكانية تحديد الأهم من المهم ، فألاهم سيخضع لمنطلق التعزيز بالعناصر (السمعبصرية) ، إذ " إن الجزء العام لا يتم بحجمه الفعلي في المكان والزمان حسب ، بل بتنظيمه حتى يتعرف عليه المتفرج بيسر بفضل وضعه الجديد " [٦٩] .

إن هذا الضرب من التتابع المنطقي للفعل سيقود المخرج للبحث في التفصيلات الصغيرة والوحدات التقنية التي تنسج خيوط الإثارة للفعل ، من خلال استنفاره الإمكانات السمعية والبصرية والحركية ، فتصبح المسافة الزمنية منطقة الاختيار الواعي لعناصر التوتر المتساوقة لبلوغ الاستجابة .

ولعل سيمفونية العرض تحوي بين الحين والآخر (ضربات) متعددة هنا وهناك لغرض التوكيد على فعل ما دون الأفعال الأخرى لإيقاظ ذاكرة المتلقي وإنعاشها – وبين الصورة البصرية والضربات

السمعية تبدأ ذاكرة المتلقي بالإنشاء الذهني والدخول بلعبة العرض بفيضٍ من الترقب والربط ، بين ما يجري على الخشبة وبين ما يثار في ذهنه من (إثارات) سابقة تؤكد الفكرة و تؤطره بالمعنى .

نخلص من ذلك إلى إن وحدة المشهد الأسلوبية * تبدأ بتحقيق إثارات أولية تنمو إلى إثارات متوسطة ثم إلى إثارات نهائية تصاحبها استجابات تكتنز من الطاقة بقدر إثارتها المعززة . ذلك إن بلوغ الاستثارة لا يأتي إلا من آلية تنامي الوحدات الصغرى المحفوفة بالإسنادوالتعزيز وصولاً إلى (التكثيف) ، إذ كلما اشتدت جزيئات بناء الإثارة نحو التكثيف ،كانت الاستجابة ابلغ تعبيراً في قدرتها على الجذب ، وبين المثيرات والاستجابات يعظم الأثر النهائي للمشهد برمته . فالموقف الأكثر دهشة حين تصبح فكرة المشهد أو الحدث مرئية ومسموعة للمتفرج في آنٍ واحد .

ثم إن أي شرخ في البناء الآلي التداولي للحدث قد يقلب المعادلة ، بسبب ارتباك الصورة في ذهن المتفرج ، من خلال زعزعة إيمانه بلا منطقية ما يقدم " وعندما يعجز الجمهور عن الاستجابة للمسرحية وإدراك مغزاها ، ومتابعتها في احترام ، لن يكون في وسعك أن تفعل شيئاً " (٧٠) .

* وحدة المشهد الأسلوبية ، أي بناء المشهد وفق أسلوبية محددة أو واضحة لقوانين الإثارة وتحقيق الاستجابة أو نظم الإخراج المسرحي المتبعة .

وهذا ما أشار إليه الكتابوصفه (كفاً كلياً) يعلن عن تعثر العرض وفشله في خلق استجابة ناجحة لعموم الصالة ، بوصفه إحدى الوحدات القياسية للاستجابة .

إذ إن " هناك يوجد دوماً سلم نتسلق عليه ، ينقلنا من مستوى من الجودة إلى آخر ، ولكن أين يكمن العثور على هذا السلم ، إن درجاته مفصله ، صغيرة التفاصيل لحظة بلحظة ، إن التفصيل هي الصناعة التي تقودنا إلى قلب الغموض " (٧١) .

وذلك ما يقتضي من المخرج أن يعزز احد العناصر التي يصوغ فيها رؤيته وأفكاره للاختيار الأكثر ملائمة لبلوغ هدفه في المشهد الواحد ، وكذلك الحال في المشاهد اللاحقة ، حيث تقود الفعل الرئيسي الشخصية ، إلا إن المشهد لا تقوده الشخصية فقط ، بل تقوده كل العناصر الداخلة في صلبه ، وعلى من سيقع الاختيار ليكون هو ذاته العنصر المتسيد ، كي تبقى العناصر الأخرى ساندة وليست ضمنية .

وعلى الطرف لآخر يطالعنا المسرح الحديث الذي استند إلى فلسفة القرن العشرين " بادراك انتفاء المطلق ونسبية التجربة والمعنى والانشغال الشديد بطبيعة اللغة وتراكيبها ... فقد وجد الفنانون أنفسهم في مأزق حقيقي ، بين الاعتماد على تعقيدات اللغة وتراكيبها وبين الاستناد إلى نسبية المعنى والتجربة ... وترى (نهاد صليحه) من إن القرن العشرين لهذا السبب شهد كماً هائلاً من التجارب الأدبية والفنية لم يسبق لها مثيل " (٧٢) .

والمسرح بوصفه انعكاسا لفلسفات الواقع ، تأثر هو الآخر بهذا الاتجاه ولعل الاختيار هذه المرة وقع على تغليب الجانب البصري دون تعقيدات اللغة التي لم يخض معظم المخرجين تجربتها .

فكانت الاستعارة المرئية والإحالة والتأمل والتأويل صفة ملازمة له ، في حين كانت الإيماءة والإشارة والرمز والدلالة ظهيرة لتثوير قوى المشهد ، فكان التشكيل الحركي بالأجساد ، والحركة المفعمة بالحيوية والإثارة والضوء واللون ، والموسيقى والمؤثرات ، هي أدواته لتبليغ رسالته .

ولعل من البديهي أن تكون العناصر البصرية بمثابة اللغة الجديدة للعرض . ووفقاً لتلك العلاقات السببية ، تحول الشكل في أكثر الأحيان إلى مضمون مفعم بالمعاني والدلالات ذات الإحالة المنطقية .

لقد أصبح عمل المخرج أكثر تعقيداً من ذي قبل بسبب الجهد الذي سيبذله لتطويع عناصر العرض لتبليغ رسالته وتوجيها صوب المتلقي ، وتكمن أهمية ذلك في الكيفية التي سيتم بها استخلاص وإنشاء عوامل الإثارةوصولاً لتكاثف الاستجابة في العرض المسرحي بحذر شديد .

ومرد ذلك الحذر ، هي أن تأتي اختياراته وتفضيلا ته الإشارية والرمزية والدلالية والتأويلية ناجحة إلى مستويات معينة من الفهم ، ليسهل على المتفرج حصرها وإدراكها أو فك رموزها وشفرتها .

فالتأويل " يبحث في رد الظواهر إلى دلالاتها ومعانيها ، كما إننا من خلاله نتلمس ما نفعله ونرمز إليه ، بوصفه مستوى آخر ومرحلة أخرى من مراحل ومستويات الفهم ، فهو استشراف للمعنى .. وليس تهشيم للصورة بل دائماً هو إعادة بناء ... فهو إذن (التأليف الثاني) أي إعادة إنتاج العمل المبدع " (٧٣) .

وعلى وفق ما تقدم تحدد الشفرات التي يعكسها الرمز بقدر تعلقها بالإشارات والدلالات أو العلامات المصاحبة له . فهو لا يقبل التشتيت في المعنى والدلالة على اعتبار إن المعنى متراكب وملاصق للرمز ، ذلك إن " التتابع المنطقي للأحداث هو لاستقصاء المعنى وملاحقته واكتشاف الخلاصة الكنفية المدججة بالتفاصيل التأويلية " (٧٤) .

ولما كانت الصورة البصرية في المسرح الحديث ، تتأطر بتلك المجموعة الهائلة من العلاقات الهائمة في الفراغ بشقيه ألزماني والمكاني ، فإن الربط المحكم بين الشكل المنجز والبناء التأويلي ، ينبغي أن يجد له مرتكزة الواقعي الذي تحتمه خصوبة الرؤية . وبهذا ترى الدراسات السيميائية وبالخصوص حلقة براغ المسرحية بأن سيموطيقيا العرض المسرحي المستندة إلى العلامة ينبغي أن تحقق المعنى ليس إلا . فبين الشكل التأملي الذي يفرضه المخرج وبين أدوات الاستقبال الحسية لدى المتفرج علاقة ، قوامها التحليل والتركيب وفقاً (للإثارات) السابقة في مخزن الذاكرة طويلة الأمد

لبلوغ المعنى التأويلي للصورة كما رسمها المخرج ، وبالتالي ستكون متحفزة لما سيتصوره المتلقي .

وان أي اهتزاز في البناء المعرفي التأويلي ، أو عدم إدراك المعنى المقصود أو تشظي الرمز والدلالة إلى أكثر من استدلال ، لكفيل بان تخضع المشهد إلى منطق (الكف) ، مما يذهب بجهود العاملين سدى ، وهو ما يؤكده (ستونليبتز) بقوله " ففي كثير من الأحيان يقتضي معرفة بالإيماءات أو الرموز الموجودة في العمل " (٧٥) .

وعليه فان الصورة البصرية المنجزة في العروض التقليدية أو عروض المسرح الحديث ، يقتضي أن تخضع لتعاقب الحركة والصوت والموسيقى والإضاءة بوصفها عوامل ذات قيمة عالية في خلق الإثارة . لاسيما عندما تصبح إستمراية تدفق * هذه الأفعال ذات مساس مباشر بالفكرة العامة المكونة من أجزاء تسعى في ديمومتها لان تتوحد في مجرى الكل .

" والكل نامياً أبداً متطوراً أبداً ، فهو يزداد اتساعا ويزداد غزارة وحصيلة ،وان الشريحتين المتعاقبتين في الزمن وان تساوتا رياضياً فلن تتساويا في كثافة الخبرة وغزارتها ، لان الشريحة التالية في الترتيب لابد بالضرورة أن ترث حصيلة الشريحة السابقة ثم تضيف إليها ما قد استخدمه بفعل التطور والنمو " (٧٦) .

* المزيد ينظر ، الإستمرارية عند بوبوف .

نخلص إلى القول من إن لكل مشهد فعل ، مرتبط بالفعل الرئيسي من جهة ، ويبث جذوره الخيطية بين أفعال قاعدته المتنوعة والغزيرة بالإثارة من جهة أخرى ، وان عملية (الفرز) تبدأ عندما يجد المخرج ضالته في واحد من عناصر المشهد التي يؤمن صلاحيتها لتامين رؤياه ، عندها يبعد العناصر غير المعنية بالإثارة بوصفها عناصر (معيقة) ، حينها يجعل العناصر والوسائل المتبناة قوة ساندة وليست (ضمنية) على إن ترتب وفق (مبدأ الأهمية) والتأثير من الأصغر إلى الأكبر مستخدماً في كل مرة وحدة (ساندة) تليها وترثها وحدة ساندة أخرى وفق مبدأ (التعزيز) المستمر لبلوغ الاستجابة . عندها فقط تصبح الاستجابة عالية الكثافة قوية التأثير لبلوغها المعنى والهدف لعموم الصالة – وليس لإفراد فيها – وهو ما يمكن أن يكون قياساً لقوة الاستجابة وفاعليتها .

هوامش الفصل الثاني

(١) فسيفولود مايرخولد ، في الفن المسرحي ، ترجمة شريف شاكر ، بيروت : دار الفارابي ، ١٩٧٩ ، ص ١٧٢ .

(٢) نفس المصدر ، ص ٥٠ – ٥١ .

(٣) هننج نيلمز ، الإخراج المسرحي ، ترجمة أمين سلامة ، القاهرة : مؤسسة فرانكلين للطباعة ، ١٩٦١ ، ص ١١٢ .

(٤) Benedetti ، Robert r . ، the actor of work (new jersey ، prentice – hall ، inc) ، ١٩٧٦ ، p . ١٦٩ .

(٥) إبراهيم حماده ، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية ، القاهرة : دار الشعب ، ب.ت ، ص ٢٠٧ ، ت ٣٣٢ .

(٦) نفس المصدر أعلاه ، ص ٢٠٨ ، ت ٣٣٣ .

(٧) هارولد كليرمان ، حول الإخراجي المسرحي ، ترجمة ممدوح عدوان ، دمشق : دار دمشق للنشر والتوزيع والطباعة ، ١٩٨٨ ، ص ٩٢ .

(٨) ينظر : كليرمان ، نفس المصدر والصفحة .

(٩) ينظر : أريك بنتلي ، نظرية المسرح الحديث ، تر يوسف عبد المسيح ثروت ، بغداد : دار وزارة الإعلان ، ١٩٧٠ ، ص ٣٨ .

(١٠) نقلاً عن : ألكسي بوبوف ، التكامل الفني في العرض المسرحي ، تر شريف شاكر ، وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، دمشق ، ١٩٧٦ ، ص ٥١ ـ ٥٩ .

(١١) ينظر : كليرمان ، المصدر السابق ، ص ٩٦ .

(١٢) ينظر : كليرمان ، المصدر السابق ، ص ١١٠ .

(١٣) سامي عبد الحميد ، محاضرات مترجمة لطلبة الدكتوراه ، كلية الفنون الجميلة ، بغداد ، ١٩٩٦ .

(١٤) ينظر : بوريس زاخوفا ، فن الممثل والمخرج ، تر عبد الهادي الراوي ، عمان ، وزارة الثقافة والإعلام ، ١٩٩٦ ، ص ١٩٣ .

(١٥) س . دبليو . دوسن . الدراما والدرامي ، تر عبد الواحد لؤلؤة ، بغداد ، دار الرشيد للنشر ، ١٩٨١ ، ص ٥٥ .

(١٦) أرسطو طاليس ، فن الشعر ، تر إبراهيم حمادة ، القاهرة : مكتبة الأنجلو المصرية و ١٩٧٧ ، ص ٩٧ .

(١٧) مجاهد عبد المنعم مجاهد ، دراسات في علم الجمال ، ط٢ ، بيروت : دار الحالم للكتب ، ١٩٨٦ ، ص ٦٢ .

(١٨) أبو طالب محمد سعيد ، الشخصية ، ملزمة غير مطبوعة ومنشورة ، بغداد : كلية الفنون الجميلة ، ١٩٨٨ ، ص ٤ .

(١٩) ريتشارد . س . لازاروس ، الشخصية ، تر سيد محمد غنيم ، دار الشروق ، ١٩٧١ ، ص ٥١ .

(٢٠) للمزيد ينظر ، نوري جعفر ، طبيعة الإنسان ، ج١ ، ص ٣٥٩ .

(٢١) ينظر : نوري جعفر ، المصدر نفسه ، ص ٣٧٦ .

(٢٢) ريتشارد . س . لازاروس ، المصدر السابق نفسه ، ص ٦٣ .

(٢٣) ريتشارد . س . لازاروس ، المصدر السابق ، ص ٦٣ .

(٢٤) ميسون البياتي . الأبعاد الثلاثة للشخصية : رسالة ماجستير ، كلية الفنون الجميلة ، بغداد : ١٩٨٨ ، ص ٥ .

(٢٥) للمزيد ينظر : يوسف رشيد ، التكوين الفني والفكري للبطل ، أطروحة دكتوراه ، كلية الفنون الجميلة ، بغداد ، ١٩٩٧ .

(٢٦) ألكسي بوبوف . التكامل الفني في النص المسرحي ، المصدر السابق ، ص ١٦٢ .

(٢٧) ريتشارد . س. لازاروس ، المصدر السابق ، ص ٥٦ .

(٢٨) ينظر ، يوسف رشيد : التكوين الفني الفكري للبطل ، المصدر السابق ، ص ٢٠١ .

(٢٩) ريتشارد . س . لازاروس ، المصدر السابق ، ص ٥٤ .

(٣٠) محي الدين صبحي ، أبطال الصيرورة ، بيروت : دار الطليعة ، ب . ت ، ص ٩ .

(٣١) ينظر : ألكسي بوبوف ، المصدر السابق نفسه ، ١٦٩ .

(٣٢) Dolman ، Jr . ، John – The Art Of Play Production ، New York (Harper . & Brothers ، Publisher) ، ١٩٤٧ ، p١٢٠ .

(٣٣) بوريس زاخوفا ، فن الممثل المخرج ، ترجمة : عبد الهادي الراوي ، عمان : وزارة الثقافة ، ١٩٩٦ و ص ١٠٢ .

(٣٤) الكسندر دين ، المصدر السابق ، ص ٢٧٥ .

(٣٥) لين إوكسفورد ، تصميم الحركة ، تر سامي عبد الحميد ، بغداد ، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، ١٩٨١ ، ص ١٣ .

(٣٦) فياري محمد إسماعيل ، على الاجتماع الثقافي ، ط١ ، القاهرة : نشأة المعارف للنشر ، ١٩٨٨ ، ص ٣٠٧ .

(٣٧) Dolman ، Ibid ، P ١٠ .

(٣٨) Dolman ، Ibid ، P ٢٢-٢٨ .

(٣٩) Augst Staub .Greating Theatre ، London : P .٢٦-٢٧ .

(٤٠) يوسف رشيد ، الاقتصاد في التمثيل – مجلة أسفار – العدد ١٤ تشرين الثاني ، ١٩٩٢ ، ص ٧٧ .

(٤١) Dolman ، Ibid ، P ١٠ .

(٤٢) ألكسي بوبوف ، المصدر السابق ، ص ٢٢١ .

(٤٣) دي جانيتي لوي ، فهم السينما ، تر جعفر علي ، بغداد : دار الرشيد ، ١٩٨١ ، ص ٧٥ .

(٤٤) زيجموند هبنر ، جماليات فن الإخراج ، تر د. هناء عبد الفتاح ، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٣ ، ص ٤١ .

(٤٥) ألكسي بوبوف ، المصدر السابق ، ص ٢٢١ .

(٤٦) ينظر : يوسف رشيد ، إخراج الميزان سين في فضاء العرض المسرحي ، بغداد : مجلة أسفار،العدد ١٣ ، آب ، ١٩٩٢ ،ص ٨١ .

(٤٧) Willrd . F . Bellman . Scan Design Stage Lighting ، Sound،Meak Up And Scenegrapgic . Approach (New York . Harper And Rom . ١٩٨٣ ، p . ٢٦)]

(٤٨) جيروم ستونليبتز ، المصدر السابق ، ص ٣٥٧ .

(٤٩) للمزيد ينظر : سعد أردش ، المخرج في المسرح المعاصر ، ص ١٠٢ ـ ١٠٣ .

(٥٠) عبد الرزاق مسلم الماجد ، مذاهب ومفاهيم في الفلسفة والاجتماع ، دار المكتبة العصرية ، بيروت : ب . ت ، ص ١١٢ .

(٥١) جيروم ستونليبتز ، المصدر السابق ، ص ٣٥٤ .

(٥٢) أريك بنتلي ، المصدر السابق ، ص ٣٠ ـ ٣٣ .

(٥٣) Edward Bullouoh : The Perceptive Problem In The Aesthetic Appreciation Of Single Colure ، Brit . J . Psycho. ١١،London، P . ٤٠ .

(٥٤) فؤاد زكريا ، آراء نقدية في مشكلات الفن والثقافة ، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٥ ، ص ٢٧٨ .

(٥٥) جان ماري جوبو ، مسائل فلسفة الفن والعصر ، تر سامي الدروبي ، بيروت ، ص ٣ .

(٥٦) سعد أردش ، المصدر السابق نفسه ، ص ١٠٨ .

(٥٧) المزيد ينظر : أنتونان آرتو ، المسرح وقرينه ، تر سامية اسعد ، دار النهضة العربية ، ١٩٧٣ ، ص ٨٣ – ٨٤ .

(٥٨) المزيد ينظر : جيروم ستونليبتز ، المصدر السابق نفسه ، ص ٧١ .

(٥٩) Dolman ، Ibid ، p . ٥ .

(٦٠) المزيد ينظر : سعد أردش ، المصدر السابق نفسه ، ص ١٠٧ .

(٦١) جيروم ستونليبتز ، المصدر السابق نفسه ، ص ٤٨ .

(٦٢) كليرمان ، المصدر السابق نفسه ، ص ١٨ .

(٦٣) جيروم ستونليبتز ، المصدر السابق نفسه ، ص ١٧٧ .

(٦٤) Dolman ، Ibid ، p . ٧ .

(٦٥) الكسندردين ، المصدر السابق نفسه ، ص ٢٠ .

(٦٦) Dolman ، Ibid ، p . ٢٥ .

(٦٧) كونراد كارتر ، الإخراج المسرحي ، تر رأفت أخنوخ ، القاهرة ، دار النهضة العربية ، ١٩٦٢ ، ص ٣٢٨ .

(٦٨) المزيد ينظر : هارولد كليرمان ، المصدر السابق نفسه ، ص ٤١ .

(٦٩) الكسندردين ، المصدر السابق نفسه ، ص ١٨ .

(٧٠) كونراد كارتر ، المصدر السبق نفسه ، ص ١١٦ .

(٧١) بيتر بروك ، المصدر السابق نفسه ، ص ٦٩ .

(٧٢) المزيد ينظر : نهاد صليحه ، المسرح بين الفكر والفن ، بغداد ، دار الشؤون الثقافية ، ص ٥٢-٥٧ .

(٧٣) ف – ي – فاليزي – التأويل ، تر عمر التنجي ، مجلة الفكر العربي المعاصر باريس ، العدد (٥) تموز – ١٩٨٨ ، ص ٢١ .

(٧٤) تيرنس هوكز ، البنيوية وعلم الإشارة ، تر مجيد الماشطة ، ط١ ، بغداد ، دار الشؤون الثقافية ، ١٩٨٦ ، ص ١١٢ .

(٧٥) جيروم ستونليبتز ، المصدر السابق نفسه ، ص ٥٠ .

(٧٦) نجيب محمود ، نافذة على فلسفة العصر ، الكويت ، مطبعة الحكومة ، ١٩٩٠ ، ص٢١٠ .

استنتاجات الكتاب

بما أن الكتاب يخضع نظرية الاستجابة الشرطية إلى نظرية الإخراج المسرحي ، فهو بهذا يحقق تناولا جديرا بالاهتمام للإخراج المسرحي في صياغة العرض على وفق قوانين خلق الإثارة لتحقق الاستجابة . فإن الكتاب يخلص إلى مجموعة معرفية هي خلاصة الاستنتاجات وفقا للمفاهيم الآتية بوصفها نتائج النظرية الإخراجية الشرطية :

١. إن قيام الاستجابة يقترن بوجود (إثارة) سابقة لها ، فالإثارة سبب والاستجابة نتيجة ، وكلما كانت الإثارة قوية ، كانت الاستجابة قوية والعكس صحيح .
٢. أن (تعزيز) الإثارة يقابله تدعيم الاستجابة .
٣. (الكف) عملية شعورية قد تكون آنية أو كلية تصاحبها استجابات سلبية .
٤. يختص (التعميم) بالمثيرات المتشابهة للمثير الأصلي فهي تستدعي نفس الاستجابة .
٥. يستطيع المتفرج في عملية (التميز) أن يميز كل المثيرات الموجودة في الموقف ، ولذلك لا تحدث استجابة إلا للمثير المعزز ، لذا ينبغي إبعاد المثيرات غير الضرورية لأنها معيقة للمثير الأصلي .

٦. عندما يقدم المثير الأصلي بوجوه ومحاولات عدة ، يكون بمثابة تعزيز للاستجابة .

٧. إن (للمخ) قدرة على تحويل الرموز البصرية أو السمعية إلى مقاطع صوتية مفهومة من الكلمات لذا فان المنبهات الشرطية عندما تفقد أهميتها الإشارية أو الرمزية أو الدلالية ستحدث عملية كف للاستجابة .

٨. إن الاستجابة من الناحية التحليلية ترتبط باتجاهين ، خارجي يرتبط بطبيعة المثير ، وداخلي يقترن باللاشعور الفردي عن طريق التفكر والتذكر .

٩. إن إبقاء المتفرج مركزاً على المفاصل الأساسية (للفعل) ، يعد عاملاً مهماً في إبقاء التوتر قائماً لتعزيز الاستجابة . كما إن الفعل الواعي المبني منطقياً والمؤطر بالتعزيز ، أداة طيعة بيد المخرج لبلوغ الإثارة .

١٠. لابد من (تسيد) فعل المشهد وربطه بالفعل العام للمسرحية وإسناده بالأفعال التقنية والتفصيلات الصغيرة سمعية كانت أم بصرية لبلوغ الإثارة على أن تشذب منه كل الأفعال التي لا تتفق معه في البؤرة .

١١. تحقق الشخصية استجابة عالية في اتجاهين :

(أ) الوجه الأول تحدده (السمات) بوصفها خصائص متكاملة للشخصية يمكن التعرف عليها عن طريق الملاحظة

والاستدلال ، أما الوجه الثاني بالنسبة للشخصية التي تحكمها قوانين الصراع فهو (الدافع) . وان اندماج هذين الوجهين مع بعضهما سيؤدي إلى تحفيز استجابة كلية .

(ب) الاتجاه الثاني يحققه الممثل وفقاً لقدراته الصوتية والجسمانية والإلقائية .

١٢. تعد الشخصية الرئيسية بؤرة العرض .. أما الشخصيات الأخرى فهي شخصيات ساندة ، وتتغير هذه المعادلة في العروض التي تعتمد (المجاميع) عناصر فاعلة لها . تحدث عملية (الكف) عند الشخصية عندما تأتي أفعالها بطيئة لا تنسجم وإيقاع المشهد أو عدم تماثلها مع العناصر الأخرى ، أو بابتعادها عن الخط الدرامي ، أو في منطقية أفعالها وإن إخفاق الممثل في إحدى أدواته أو ضعفها . وحدوث عدم انسجام في البنية الاجتماعية قد يحيلنا إلى كف وقتي .

١٣. أهمية تحديد إيقاع المشهد وسرعته تعتمد على أن ترتبط إيقاعات الشخصية به ويتم تحديد الأولوية في التراتب – ليصار إلى تحديد الوحدات الإيقاعية الساندة سمعية بصرية وحركية وربطها بالإيقاع العام .

١٤. إن عناصر الإثارة تكمن في الحركة ذاتها ، وان العناصر التي تنطوي عليها جميع أنواع الحركات هي : الاتجاه والسرعة

والطاقة والسيطرة لتعزيز الاستجابة كما تعزز الحركة بالوضعية الجسمانية للشخصية والشخصيات الأخرى .

١٥. عندما لا تتطابق صورة الحركة مع المعطى الدلالي أو بين الصورة الحسية والصورة الذهنية ولا منطقية الحركة نفسها ، يحدث (الكف) ثم إن أي شرخ في آلية بناء الحدث منطقياً أو تراتبياً أو اهتزاز في البناء المعرفي التأويلي أو تشتت الدلالة والرمز ستؤدي إلى تشتت المعنى وتدفع العرض لمنطق (الكف الكلي) .

١٦. للشكل (السينوغرافي) أبعاداً تحفيزية لها اتجاهين حسيين ودلاليين أولهما (حركي مباشر مرجعيته اللون والضوء والكتل والخطوط والملحقات) . وثانيهما حسي عميق (داخلي) يسبب نوعين من الاستجابة :

(أ) (مؤلم أو مفرح) . (ب) (مثير مدهش – لطيف) . أو بعض الحركات في الأصابع أو الوجه أو القدم تشير بالرضا أو الرفض .

١٧. يحدث الكف عن شكل (السينوغرافيا) عندما تأتي المؤشرات الرمزية والدلالية غير واضحة بحيث تقود إلى تفسيرات غامضة أو انطباعات مشوشة .

١٨. احتمال حدوث عدم استجابة للموسيقى احتمال بعيد ، غير انه ضعيف والموسيقى الحية المرافقة أكثر تأثيراً من المسجلة ...

وفي كلا الحالتين لابد من ربط الموسيقى بالإيقاع العام للمشهد والمسرحية ، وكذلك هو الأثر بالنسبة للمؤثرات الصوتية .

١٩. يتطلب المشهد توزيع تفصيلات الفكرة وبذورها على المشاهد ، بعد تحديد فعل المشهد وربطه بالفعل الرئيسي ، ولتحديد أسلوبية المشهد يسعى المخرج لتحديد مثيرات أولية تسعى لان تكون متوسطة ثم نهائية تصاحبها بالضرورة استجابات بنفس القوة ، لبناء جزيئات الاستجابة نحو التكثيف ، ثم يأتي دور فرز العنصر المتسيد بوصفه الأهم لتكون جميع العناصر الأخرى ساندة له معززة لقوته ، والاهم أن لا تأتي ضمنية ، فالعنصر المتسيد هو المحور الذي يؤمن المخرج من خلاله (رؤياه) لبلوغ الاستجابة الكلية المفعمة بالحيوية والثراء .

في المسرح الحديث يتحدد المشهد وفق الشفرات التي يعكسها الرمز بقدر تعلقه بالإشارات والدلالات المصاحبة له ، فهو لا يقبل التشتت في المعنى والدلالة على اعتبار إن المعنى متراكب وملاصق للرمز ، وهذا ما يعزز من إمكانية ثراء التأويل عند المتفرج لفك شفرات العرض المسرحي .

بسم الله الرحمن الرحيم

الاسم الكامل: الدكتور حسين علي كاظم صالح الشمري

اللقب الفني: أستاذ دكتور. حسين التكمه چي

مواليد: بغداد ١٩٥١م

- دبلوم فني معهد الفنون الجميلة / بغداد ١٩٨٧.
- بكالوريوس فنون جميلة إخراج مسرحي / كلية الفنون الجميلة. ١٩٨٢
- ماجستير إخراج مسرحي / كلية الفنون الجميلة .١٩٩٠
- دكتوراه إخراج مسرحي (H.D.P) جامعة بغداد. ٢٠٠٠
- أستاذ دكتور / كلية الفنون الجميلة (متقاعد).
- حاصل على درجة الأستاذية / (٢٠١٦/٣/٢٨).
- أشرف على العديد من رسائل الماجستير والدكتوراه.
- ناقش العديد من رسائل الماجستير والدكتوراه.
- خبير علمي لبحوث النشر والترقيات العلمية.
- باحث ومؤلف أكاديمي في العلوم المسرحية.
- درس مادة التمثيل والإخراج والإضاءة وعلم النفس وسيمياء المسرح ونظريات الاخراج.
- رشح عميدا لكلية الفنون الجميلة / بغداد.
- رئيس قسم الفنون المسرحية سابقا.
- أستاذ مادة الفن المسرحي في جامعة أيلز البريطانية / العراق.
- والمشرف على الرسائل والأطروحات في ذات الجامعة
- خبير علمي لبحوث الدراسات العليا لأكثر من جامعة.
- اخرج للمسرح العديد من المسرحيات.
- مثل العديد من المسرحيات والأعمال الدرامية والإذاعية والتلفزيون والسينما.
- أمين عام التجمع العراقي المستقل للثقافة والعلوم والفنون.
- عضو نقابة الفنانين العراقيين.
- عضو نقابة الخطاطين العراقيين.
- عضو اتحاد الإذاعيين والتلفزيونيين.
- شارك في مهرجان المسرح الجامعي العالمي كوبا / هافانا.
- شارك في مهرجان المسرح الجامعي المغرب / الدار البيضاء. ١٩٩٤
- شارك في مهرجان الصداقة موسكو / طاجكستان.
- شارك في مهرجان الشبيبة برلين / ألمانيا.
- له بحوث كثيرة في الصحف المحلية والعربية ومواقع الانترنت.
- حصل على دورات في القيادة والإدارة ودورات تأهيلية للتدريس.
- المدير الفني لقصر الثقافة والفنون (سابقاً).

- عضو اللجنة التحكيمية لمهرجان المسرح الشبابي.
- رئيس لجنة إنشاء مسرح قصر الثقافة والفنون.
- مشرف الأستوديو التمثيلي / مهرجان المسرح الجامعي (فيلادلفيا). عمان ٢٠٠٤
- عضو المؤتمر التأسيسي للكشافة العراقية / وزارة التربية
- مصمم شعارات لأكثر دوائر الدولة والشركات.
- خطاط ورسام ومصمم.
- مدير فرقة مسرح الشباب سابقاً.
- صدرت له الكتب التالية: كتاب - الاستثارة والصدى في الاخراج المسرحي.
- كتاب - التنامي الإبداعي للضوء واللون في العرض المسرحي.
- كتاب - نظريات الإخراج / دراسة في الملامح الاساسية لنظرية المخرج.
- كتاب - مدخل الى علم الجمال الفني.
- كتاب - الاخراج المسرحي الجوهر والمظهر.
- كتاب - إنتاج العلامة في الفن.
- عضو هيئة تحرير مجلة المسرح العربي الإلكتروني / لندن.
- يقوم الآن بأعداد وإخراج أول أوبرا عراقية.
- عضو لجنة مشاهدة وتحكيم العروض المسرحية.
- عضو لجنة الدراسات العليا.
- عضو لجنة الاستلال للمنشورات الدرامية.
- عضو المؤتمر التأسيسي الأول الى الخامس للمسرح الحسيني كربلاء.
- معد ومقدم برنامج المسرح الحسيني على قناة بلادي الفضائية.
- المشرف الفني لأعمال الأضرحة المقدسة.
- مستشار في هيئة المزارات المقدسة.
- عضو لجنة مشاهدة وتحكيم العروض المسرحية .
- عضو لجنة الدراسات العليا والتدريس فيها .
- عضو اللجنة العليا المشرفة على مهرجان المسرح العراقي / بغداد عاصمة الثقافة .
- بحوثه منشورة على موقع النور الثقافي الالكتروني والفيس بوك وموقع أدب وفن ومواقع أخرى .

البريد الالكتروني: hussentukmachi@yahoo.com

الأستاذ والصدى

د. حسين التكمه جي

هذا الكتاب...

مدخل علمي عزيز لدراسة نظرية الاخراج المسرحي بصيغة مستحدثة , يستند في الاساس على خصائص نظرية الاستجابة الشرطية في علم النفس , في محاولة علمية لاخضاعها لنظرية الاخراج المسرحي , بعد دراسة العناصر المشتركة للهيكلية الاساسية في الاخراج واستثارتها لخلق الاستجابة الناجحة بوصفها نظرية الاخراج الشرطية , وهي مساعد مهم في المكتبة المسرحية للمخرجين الذين يرومون اقتحام عالم الاخراج من اوسع ابوابه , باسلوب علمي يساهم في صياغة العرض المسرحي المتسم بالاثارة والدهشة في فضاء التلقي .