التواصل في العرض المسرحي

عبـد الناصر حسو

العدد: 12877

التاريخ : الثلاثاء 2005/12/6

الملخص : عندما بدأت الهوة تتسع بين الإنسان وضميره، أو بين المتكلم والمخاطب، ظهرت الحركات والإشارات لتوضيح المعنى، وللتواصل مع الآخر يروي قصة حياته، أو ينقل قصة حياة الآخرين، مقلداً الآخرين، أو ظواهر الطبيعة، أو الحيوانات المفترسة، وتالياً انتقل هذا الإحساس بالعدوى إلى إنسان آخر.

الحركة كانت أساسية في تجربة الإنسان، لتطوير مفاهيمه الدلالية، عندما رافقها بالقول لإيقاظ الشعور لدى المستمع، تحررت الأيدي، واتخذ الجسد حركات يعبر عن حالات عدة بمرافقة تعابير الوجه (الإيماءة). طالما بعض الحالات الإنسانية لا تكتسب، كالخوف، والفرح ، والحزن، بل تولد مع الإنسان، ويمكن قراءتها بصدق، لأنها لا تكذب من دون تدخل الكلام في محاولة لتغيير أو طمس أو إخفاء الأحاسيس الحقيقية، فالحركة والإيماءة تكشفان عن ذاتية الإنسان أكثر من الكلام، لأن الجسد يمتلك غريزة الحياة، والحركة صورة هذه الغريزة، وقد اتسمت بسمات وخصائص حدده الفعل الذي يكون مركز الجاذبية، وينسق بين الجسم والروح، وتالياً، إذا دخل هذا الجسد في مشروع عرض مسرحي، فإنه يستطيع التعبير عن الجمال والسمو. يقول جان دوفينو: "استخدم الإنسان اللغة لكي ينشيء صلة بينه وبين نفسه، وبين الآخرين، ومتى حاول الاتصال حول الصراعات التي تمسه، فإن اللغة لا تكون مجرد أداة، بل هي إحدى تجليات الكائن من حيث هو تجربة حية، وعلامة نفسية تصلنا بالعالم الذي نسكنه". في هذا السياق، لا تتحرر التواصل من البنية الزمانية التي يرتكز إليها، فالتلقي والتواصل أحدهما يبشر بالآخر وينتظره، واللحظة الراهنة تدمر اللحظة السابقة، لتحل محلها، والأحداث متفاصلة عبر الزمان، بينما الأشياء متفاصلة عبر المكان، وكل لحظة هي إجهاض لولادة اللحظة السابقة، أو هي اللحظة التي تعيد ولادتها. يتحدث أرسطو عن شعور يجب أن يثيره العمل لدى المتفرجين كي تبلغ الغاية كمالها، والمتعة تشكل غاية المحاكاة بوصفها انفعالاً عميقاً يحدثه العمل في المتفرج. كان متفرج المسرح الإغريقي لا يهتم بمشاهدة الحكاية، بل يصب اهتمامه على النتائج، مثلاً، في مسرحية "أوديب ملكاً" لا يعلق المتفرج على أهمية القصة، لأنه يعرفها، إنما يصرف اهتمامه إلى تأثيرها على أوديب عندما يكتشف ما فعل، وهذه قراءة ردة أفعال أوديب تجاه القضية التي لايغيب عن بال المتفرج الإغريقي في ذلك الوقت المبكر من طفلة الحضارة. يتم التواصل من خلال محاكاة الممثلين للشخصيات، ومحاكاة المشاهدين للممثلين عن طريق الاندماج في شخصية الممثل الذي كان بدوره اندمج في شخصية البطل. بالانتقال إلى العرض

المسرحي، نلاحظ أنه يمكن تحديده كنسق يتألف من مجموعة علامات متضامنة تضامناً عضوياً، فهو نظام متكامل، يتم عبر قنوات الاتصال، ماهو سمعي، وما هو بصري. يرى لوتمان أن أساس كل قصة أو عمل فني، هو وجود عملية اتصال، تفترض حتماً وجود مرسل إلى مستقبل إلى قنوات الاتصال ضمن أعراف وتقاليد ومعايير جمالية، أي الرسالة. تشكل الصورة رسالة تحمل معلومة مشفرة يقوم المتفرج بفكها، والإرسال عبر وحدات منفصلة، إلا أن المتفرج يتلقى الرسالة دفعة واحدة، ويبدأ بفكها على مراحل، من هنا يختلف قراءة العرض المسرحي عن قراءة أي عمل أدبي، لأن مجموعة الاتصال في العرض المسرحي تبث رسالتها عبر عدة قنوات (الممثل : أداؤه، حركاته الطبيعية والتمثيلية، شكله الفيزيولوجي، ماكياجه، إضاءته، الأغراض التي يتعامل معها، المكان الذي يشغله، والزمن الذي يعمل فيه..)، لكن الاتصال في العمل الأدبي هو المؤلف فقط، وبما يشغل خيال القارئ حول الشخصيات، والزمان والمكان. إن العرض المسرحي، ينقل عملية التواصل من تواصل لغوي بين المؤلف والمتفرج، إلى تواصل مسرحي عبر شبكة من العلامات إلى المتفرج الذي يستقبل العرض، حسب الكفاءة التفسيرية لديه. بينما علاقة المتفرج بالممثل، هي علاقة معقدة، تبدأ بالتشكيل الصوتي والإيماءة والحركة والتشكل الجسدي. العرض الذي يتعين على الناقد المسرحي أن يعمل فيه أدواته النقدية بهدف تطويره والقدرة على التلاؤم مع أفكار المؤلف وموقفه في تنوير المتفرج والارتقاء به، مستنداً إلى مقومات ثقافية، يتطلب من الناقد معرفة مكونات الجنس المسرحي في أبعادها المعمارية والفنية والصناعية المكملة، والإطلاع على التثاقف الحضاري. لكن إذا نظرنا إلى الأمور من وجهة نظر المتفرج، نلاحظ أن العرض المسرحي وهم صنعه المخرج، وجسّده الممثل، وزينه المصممون، ولا ينسى المتفرج أن ما يعرض أمامه غير حقيقي، فلو صدق المتفرج أن عملية قتل حقيقية وقعت على الخشبة، لغادر المكان هارباً، أو اعتلى الخشبة، ومنع حدوث عملية القتل، ومع ذلك، يدخل اللعبة المسرحية، ولا يصدق بشكل ما، وإلا، لما رأينا أن المتفرجين يتأثرون ويبكون أحياناً لصدق مشاعرهم، ومشاعر الممثلين، وتصديقهم خيالي، إيحائي ينطوي على يقين غير معلن،

بأنه مجرد إيحاء ذاتي. الغاية من العرض هي الترفيه/ المتعة، لكن المسرحية تحتوي على غذاء للفكر في القضايا التي تهم الفرد والمجتمع، مثلاً، في مسرحية "نحن والولايات المتحدة" لبيتر بروك، ما يراه المتفرج ليس وهماً ولا خيالاً، لأن هناك ممثلون يؤدون أدواراً أمام المتفرجين، فالعرض ليس وهماً ولا خيالاً، وكل حركة تذكر المتفرج بحرب فيتنام، ومع ذلك، فالشيء الذي يؤثر في المشاهدين هو شيء واقعي، بمعنى أن الأصوات الصاخبة، والألوان والحركات، هي التي تجعل حركات البعض مرتعشة، ورغم هذا فالمتفرج ليس مطلوباً منه أن يشارك العرض، بل يبقى على مسافة بعيدة عن الخشبة، وبنفس الوقت يتلقى هذا الخليط من المشاهد التي تبتر اللحظة التي تبدأ فيها بالتأثير، وبخلق نوع من الإيهام، كل هذا يتلقاه المتفرج، وينتهي الأمر إلى أن يجد نفسه أمام حادثة حقيقية. فالمسرح يجسد نوعاً من التواصل، سواء على المستوى الذهني بصفته نصاً مضموناً، أو على مستوى الحواس بصفته مشهداً ملموساً. "على المسرح أن يخلق المتعة" كما يرى بريخت، لكن المتعة عنده حسية، شفوية، ليس فيها طابع المجون، وهناك اتصال دائم بين المتعة الحسية، والمتعة الذهنية/ العقلانية، يقول بريخت "أنا مستعد أن أتخلى عن أية إمرأة من أجل فكرة عظيمة، فالأفكار أقل وجوداً من النساء"، أي الثقافة مع المتعة ناتجة عن الجدلية الموجودة لدى المتفرج. المتعة تؤدي إلى التشويق الذي يكون أساس الصراع الدرامي، وينبغي على العرض أن يثير أسئلة، وتوقعات عديدة، ولا يتم تحقيقها إلا في نهاية العرض. ثمة أنواع عديدة من التشويق، قد يكمن في سؤال" ما الذي سيحدث بعد ذلك؟ أو أنا أعرف ماذا سيحدث، لكن كيف؟ أو أعرف ماذا سيحدث، وكيف، لكن ماهي ردة فعل الشخصية على ذلك؟ أو ما هذا الذي أراه يحدث؟"، أسئلة متوالدة من حدث صغير يؤدي إلى جملة أسئلة حول الحياة والمجتمع والكون، وموقع الإنسان فيه. سؤال يبرز إلى حيز الوجود في هذه الحالة، في أي شكل درامي يتمكن المشاهدون من وضع يدم على العنصر الرئيسي للحدث، ويتركز توقعهم على النقطة النهائية، ويعرفون إلى أين سيؤدي بهم المسرحية. يرى علماء النفس أن ثبات الانتباه قصير، لا يكفي عنصر تشويق رئيسي لشد انتباه المتفرج على امتداد العرض،

وتولد عن السبب عناصر تشويق ثانوية، فكل عنصر تشويق رئيسي يحمل عنصراً ثانوياً في داخله، قد يسبق عناصر التشويق الثانوية ظهور الموضوع الرئيسي، وهو هدف المسرحية، مثلاً هدف مسرحية "هاملت" عنصر التشويق فيه هو عنصر ثانوي، هل سيظهر الشبح ثانية؟ بعدها يمكن طرح عدة أسئلة للوصول إلى السؤال الأساسي: هل سينجح هاملت في انتقامه؟.. إن عناصر التشويق الثانوية في المسرحية، تدفعنا للتركيز على الحدث، لذلك، فكل مشهد يحتاج إلى عنصر تشويق، والتشويق في أصغر وحدات الحوار، عادة يتألف من عدة أجوبة محتملة، بينما التنبؤ هو موت التشويق، وبالتالي موت الدراما والدرامية في العمل المسرحي. أشكال الاتصال والتواصل إن أشكال الاتصال والتواصل مرتبطة بالتفاعل الحضاري والتقدم التكنولوجي، وثورة المعلومات والاتصالات السريعة، وهذا ما دفع بالمخرجين إلى استنباط أشكال عديدة غير تقليدية من الواقع المعاش، يقول مشهور مصطفى إن " أولى أشكال الاتصال المسرحي بين الخشبة، وقاعة المتفرجين، هي تلك التي تبيان خلالها الأشياء المسرحية عليه، وتبرز بشكل عفوي دون توسط من علامات أو أدوات أخرى. أما ظهور الأشياء للعيان بتوسط أمور عديدة في هذا الظهور "كاللغة، الرموز، حروف الكتابة" فهو تبيان غير مباشر، ولا يعتبر من أولى أشكال الاتصال المسرحي، فوسيط اللغة عند الظهور، هو الحروف والرموز والرسم والصوت والورق..". إن شكل العرض، وبنية النص، يجعلان من المتفرج أن يرفض أو يقبل أو يندهش أو يطرح سؤالاً على نفسه، أو يقاوم العرض، أو يستهجنه، وبالتالي يفتح حواراً بينه وبين العرض في أشكال عديدة. مثلاً متفرج الظواهر المسرحية "خيال الظل، الحكواتي..إلخ" ذوو استجابة حية، يعني كونه فعالاً في الفرجة، أي أن هناك تفاعل بين المتفرج، وبين ما يعرض عليه، ويتم هذا ضمن شروط المتعة التي تقدمها له الفرجة، لذلك حتى تكون الفرجة ذات متعة للمتفرج وتشده إليها، ينبغي أن تناسب مع ظرفها الراهن، وتتضمن عناصر حية فيها. التلقي المتلقي، هو جزء من العملية المسرحية، وصاحب فعل، لا يقوم العرض من دون وجوده، وعمله هو أن يدخل ضمن العرف الذي يكتبه، كفرد أو جماعة. المتلقي يتلقى

العرض بشكل وحدات متتالية، الجزء وحده لا يركب معنى، إن موضوعة التواصل يخص ثلاثة جوانب في العملية الإبداعية، وهي، الكاتب، العمل، المتفرج. يعرف التلقي، كقضية جدلية تحتضن مرور النشاط بين الإنتاج والتلقي عبر وساطة التواصل، ويفهم التلقي من خلال معنى مزدوج، يمتد إلى الاستقبال والتبادل في الآن نفسه، ومعرفة ما إذا كان المتلقي يتلقى نصاً بطريقة ملائمة، تتوقف على قبول هذه المعطيات الأولية، وينتج عن هذا القبول، ضرورة قيام المتلقي بحل مسائل خاصة، إشارات، علامات، عليه استخدام تفسيراته السابقة لفم طرق التعرف والشخصيات والتمثلات الخاصة، إذا ما عانى من صعوبات أثناء التلقي، غير أن هدف المتلقي ينبغي أن يكون فهم ما يجري داخل عالم النص في ظروف مبينة من النص ذاته. بعد إنتاج العمل، يكون ردود الأفعال متباينة، يمكن استهلاك العمل،أو نقده، إما أن يعجب به المتفرج أو يرفضه، وفي جميع الحالات يعقد حواراً معه. طبيعة الجمهور/ المتفرج المتعة ضرورية لأي عمل فني، يتطلب من المخرج أن يضمن هذه المتعة على كافة المستويات بين المتفرجين، والمتفرج ليس قارئاً، ولا مستمتعاً فحسب، بل هو مشاهد، وللمشاهدة قوانينها، ومعاييرها، وأعرافها. يتلقى المتفرج رسالة، يرسلها بدوره (ردود أفعال، تصفيق..). المتفرج في مسرح بريخت لا يستهلك العمل ولا يندمج معه، بل يحتفظ لنفسه ببعد يسمح له برؤية نفسه معايناً ومحتاراً، ولا بد للمتفرج أن يرى نفسه جزئياً في الشخصية دون أن يصاب بعيب الشخصية، كما في المسرح الكلاسيكي، كي يتمكن في الوقت المناسب التراجع، ويحاكم هذا العيب. يعمق بريخت وعي المتفرج ويدعم قدرته على صنع التاريخ، لذلك يرفض الحلول الدرامية التي تشد المتفرج مؤثراً عليها بالشفقة والحزن. الكلاسيكي يخدر المتفرج مرغماً إياه على الاستسلام، بينما بريخت يهدف إلى التأثير في المتفرج دون إغراقه، وهنا يكون المسرح تضامن، لا عدوى العاطفة. فالقراءة لا تخرج من إطار العرض المسرحي، حتى إن كانت قراءة تبنى على أسس خيالية، وإلباس العرض لبوس الواقع، شرط أن تكون عناصرها ومرجعيتها العرض المقترح، مستمدة من الواقع، وتأويلها ليس ذاتياً، بل منهجي، وطالما أن اللوحة البصرية (العرض) تقبل العديد من القراءات، بقدر

المتلقين، فهي تعرض نفسها للتطوير من حيث غنى الدلالات والعلامات والمعاني. متى يحدث ترقب وتوتر عند المتفرج؟ عندما يعرف المتفرج الأحداث بصورة أقل من الشخصيات، يحدث لديه ترقب، وتوتر، وإذا كان المتفرج يعرف الأحداث أكثر من الشخصيات، يصبح متورطاً في الحدث، حتى يكاد يجهر علناً محذراً الشخصيات كي لا يقعوا في التصرف الأحمق. يؤكد الناقد يولي، أن القارئ ، وهو جالس على مقعده الوثير في بيته، يمكنه أن يتمتع ويتواصل مع الشخصيات أثناء قراءته للمسرحية بما يقدم له المسرح الذي يجسدها، يشعر بانفعالات عميقة، غير أن هذه الانفعالات من حيث طبيعتها، تختلف عن تلك التي يعانيها في قاعة العرض، حيث يتقبل ويستوعب المسرحية على الخشبة، هنا يتدخل شكل المسرح المعماري، والبنية المسرحية وأشكال الاتصال والتلقي، إضافة إلى تجسيد الممثل للشخصيات والديكور والأزياء .. اقترح عالم نفس، أن حضور المتفرج المشترك، وتواجده داخل الصالة، يؤثر على طابع العمليات النفسية، حتى عندما يقرر كل فرد مهام ذات طابع فردي. التواصل والتلقي: الدراما هي طريقة للتواصل، إن مشاهدتنا لمسرحية ما، نعلن رغبتنا بتلقي شيء ينتقل إلينا، لذلك فنحن مصممون على فك رموز هذا المنقول، وكل ما يحدث على الخشبة، وهذا يساهم في عملية التواصل. والفضاء الدرامي في علاقته مع فضاء الصالة، وتموضع المتفرج هي ظاهرة عامة، لأنها تحدد ماهية وكيفية التلقي. إن شكل النظر يختلف مع شكل الفضاء، والمكان المسرحي، والأداء الذي يتشكل حسب أنماط الرؤية، وتالياً حسب الفضاءات الدرامية والأمكنة المسرحية، والأداء الحديث. الأداء رسالة، أي مجموعة من العلامات، يبثها الممثل لمتلقيه عبر شيفرة، بواسطة قنوات (الجسد، الصوت، الحركة..)، ويعتبر أداء المتفرج لغة، أي مجموعة دلالية لها، دال ومدلول، فالممثل يبث العلامات الإرادية الناتجة عن الحركات اللإرادية. تدعو آن ابرسفيلد، إلى التفرقة بين ما يبثه الممثل من دون إرادة منه، لكن بكامل الوعي، وبين ما يبثه الممثل ويكون مصدره الأدوار التي قام بها، ففي هذه الحالة، يتقبل المتفرج العلامة على أساس أنها من خاصيات أسلوب أداء الممثل، وبين ما يبثه من دون أي شعور منه البتة. المخرج المسرحي

لايتصل بمتفرجه اتصالاً مباشراً، لكنه يتوصل إلى ذلك بوسائط مترجمة (حركة الممثل، إلقاؤه، تنويعات صوته، الديكور، الإضاءة، الأزياء..)، وكل عناصر الحركة والعرض، التي يقيم مع المتفرج، يجب أن تكون مفهومة، وبوعي من قبل كل فرد من المتفرجين، وذلك كجزء من عملية الاتصال التي يتلقاها المتفرج ككل. المراجع: 1. سوسيولوجية المسرح . الجزء الأول، جان دو فينو، ترجمة حافظ الجمالي، دمشق، 1967. 2. تشريح الدراما، مارتن إسلن، ترجمة أسامة منزلجي عمان، الأردن، 1987. 3. تقنية المسرح، فيليب فان تيغيم، ترجمة بهيج شعبان، دار عويدات، بيروت، 1985.