الوعي واللاوعي في أداء الممثل المسرحي

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

الفصل الأول : الإطار المنهجي :

أولا : مشكلة البحث والحاجة إليه :

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

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

1- يفيد الممثل المسرحي , من خلال تعرفه على مفهومي الوعي واللاوعي , واشتغالهما في الذات الإنسانية , ومديات إفادته تطويعهما في عمله المسرحي .
2- يفيد المخرجين والكتاب والعاملين والمهتمين بفن المسرح عموما .

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

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

خامساً : تحديد المصطلحات :

1- **الوعي: [1]* (Consciousness)**

---

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

1- عرفه ابن منظور بأنه : (حفظ القلب للشيء , وعى الشئ والحديث يعيه وعيا , وأوعاه حفظه وفهمه وقبله فهو واع . وفلان أوعى من فلان أي أحفظ وأفهم . الوعيُّ الحافظ الكيّس الفقيه) ([2]) .
2- وعرفه بدوي بقوله : (هو إدراك النفس لأحوالها وأفعالها . أو هو حضور العقل أمام ذاته في فعل الإدراك والحكم) ([3]) .
3- وعرفه (النوره جي) بأنه : (إدراك المرء لذاته إدراكا مباشرا , وهو أساس كل معرفة) ((4) .
4- ويعرفه (حفني) بأنه : (عكس النوم والغيبوبة , والوعي يميز الإنسان عن الحيوان , وهو الوعي بالذات الأولى , أو وعي الإنسان بما يجري له من عمليات عقلية , وهو الشعور أو الوعي بالذات التأملي) ((5) .
5- وعرفه (مصطفى وزملاؤه) بأنه : (الحفظ والتقدير . والفهم وسلامة الإدراك . وفي علم النفس , شعور الكائن الحي بما في نفسه وما يحيط به)([6]) .
6- وتعرفه (دافيدوف) بقولها : (تشير الكلمة إلى التنبيه الكلي للشخص , أو حالة التنبيه العادية . وحالات الوعي غير حالات التنبيه العادية تعتبر حالات وعي متغيرة (Altered state of consciousness) وهذه الحالات يمكن أن تحدث طبيعيا خلال النوم أو المرض مثلا , أو عمدا) ([7]) .

ومن خلال ما تقدم فان الباحث يعتمد التعريف الإجرائي الآتي لمصطلح الوعي :

هو إدراك الممثل المسرحي لذاته وأفعاله إدراكا حسيا مباشراً . وهو نشاط عقلي خاص بالإنسان , يحدد علاقة الذات مع العالم الخارجي . وظيفته اتخاذ القرارات باتجاه الفعل أو اللافعل , أي إن السلوك مرتبط بالوعي , الذي تلعب العلامات الصوتية والحركية للممثل دورا مهما فيه .

2- اللاوعي (اللاشعور) :

1- عرفه (المليحي) بأنه : (ذلك الجانب من النفس أو الشخصية , ويتكون من المعاني البدائية , التي لم تكن قط شعورية , ومن الميول والرغبات والخبرات المكبوتة , أي التي كانت شعورية فيما مضى ثم طردت من حيز الشعور) ([8]) .
2- وعرفه (الدباغ) بقوله : (هو مجموعة الذكريات أو الحوادث المغمورة في العقل وبعيدة عن الشعور , ولكنها تختلف عن العمليات غير الشعورية , في إنها تؤثر في سلوك الإنسان وكلامه وأفعاله , أي إنها تحاول البروز والظهور إلى الشعور للتدخل في العمليات العقلية الشعورية وتحورها) ([9]) .
3- ويعرف (الهيتي) اللاشعور الشخصي بقوله : (انه منطقة مرتبطة بالأنا , وهو يتكون كما يرى يونغ من خبرات كانت شعورية فيما مضى , إلا إنها كبتت وقمعت ونسيت , ومن خبرات كانت بالغة الضعف في المقام الأول , بحيث لا تترك انطباعا شعوريا عند الشخص)([10]) .
4- وعرفه (ولندزي) على وفق مفهوم (يونغ) بأنه : (مخزن آثار الذكريات الكامنة التي ورثها الإنسان عن ماضي أسلافه الأقدمين , وهو الماضي الذي لا يشمل التاريخ العنصري للإنسان بوصفه نوعا منفصلا فحسب , بل انه يشمل كذلك أسلافه من قبل الإنسان أو أسلافه من الحيوان) ([11]) .
5- ويعرفه (الهيتي) بقوله : (إن اللاشعور الجمعي هو عبارة عن المخلفات النفسية لنمو الإنسان التطوري , تلك المخلفات التي تراكمت نتيجة الخبرات المتكررة عبر الأجيال السحيقة . ويرجع يونغ شيوع اللاشعور الجمعي وعموميته إلى تشابه العقل بين جميع أجناس البشر , ويرجع هذا التشابه بدوره إلى التطور المشترك) ([12]) .

ومن خلال التعاريف المتقدمة فان الباحث يعتمد التعريف الإجرائي الآتي :

---

[2] - ابن منظور : لسان العرب , ج19, ج 20 , فصل الواو (القاهرة : الدار المصرية للتأليف والترجمة , د.ت) ص275 .
[3] - عبدالرحمن بدوي : موسوعة الفلسفة , ج3 (قم : ذوي القربى , د.ت) ص 368 .
[4] - احمد خورشييد النوره جي : مفاهيم في الفلسفة والاجتماع (بغداد : دائرة الشؤون الثقافية العامة , 1990) ص 253 .
[5] - عبدالمنعم حفني : موسوعة علم النفس والتحليل النفسي , ط4 (القاهرة : مطبعة مدبولي , 1994) ص 166 .
[6] - إبراهيم مصطفى وزملاؤه : المعجم الوسيط , ج1وج2 (استانبول , تركيا : المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر والتوزيع , د.ت) ص1044,ص1045 .
[7] - لندا ,أ,دافيدوف: مدخل إلى علم النفس , ط3 , ترجمة سيد الطواب وزميله (القاهرة : الدار الدولية للنشر والتوزيع , 1988) ص 292 .
[8] - حلمي المليحي : علم النفس المعاصر (بيروت: دار النهضة العربية , 1972) ص 114 .
[9] - فخري الدباغ : مقدمة في علم النفس (جامعة الموصل : وزارة التعليم العالي والبحث العلمي , 1982) ص112 .
[10] - مصطفى عبدالسلام الهيتي : عالم الشخصية |(بغداد : مكتبة الشرق , 1985) ص114 .
[11] - هول ولندزي : نظريات الشخصية ,ترجمة فرج احمد فرج وآخرون (القاهرة : مطبعة مدبولي ,1971) ص 112 .
[12] - مصطفى عبدالسلام الهيتي : مصدر سابق , ص 214 .

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

الفصل الثاني: الإطار النظري والدراسات السابقة

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

يكشف الفكر الفلسفي الهندي منذ بداية تمظهره عن انشغاله المأخوذ بالسؤال الميتافيزيقي وخاصة في الفلسفة (الفيدية , والارانياكا , والابانيشاد) ([13]) حيث يتم التركيز على أسئلة تتعلق بالمبدأ الأساسي للوجود .وفي الفكر الصيني , نجد الانشغال المبكر , حول أسئلة كوسمولوجية , أي أسئلة متعلقة بأصل الوجود وصيرورة نشأته . فضلا عن ذلك نجد في الفكر الفلسفي الإغريقي , السؤال ذاته عن أصل الوجود وماهيته , وهو السؤال المتكرر لدى فلاسفة (ملطيه , وايونيه) من أمثال طاليس 640-546 ق.م) ([14]*) و (انكسميس 588-524 ق.م) ([15]**) و (انكسميندر 611-547 ق.م) ([16]***) و (امبادوقليس 595-395 ق.م) ([17]****) مروراً بـــ(أفلاطون 427-347ق.م) و (أرسطو 384-322 ق.م) .

وجاءت الانتقالة المعرفية في السؤال عن الوجود , ومحاولة إدراك ذاته وحدود اشتغاله الفلسفية على يد (كانت 1724-1804) حيث تركز مشروعه الفلسفي عن العقل , وبحث معماره المفاهيمي , عبر البحث عن الوعي / العقل . وقد خلص (كانت) إلى إن السؤال الميتافيزيقي , غير قابل للحسم بقدرات العقل النظري . وما دام الوجود الميتافيزيقي وجود ما ورائي يجاوز نطاق الحس , فلا يمكن لمقولات العقل أن تمتلئ بمعطيات تمكنه من انجاز العملية الفكرية , ومن ثم فالميتافيزيقيا حقل يجاوز إمكانات الوعي البشري , وان كان في هذا الوعي نزوع نحو الميتافيزيقيا ذاتها .

ويتناول (برتراند رسل 1872-1970) الوعي وارتباطه بالمدركات الحسية للإنسان , على المعرفة القائمة على التجربة , وعلى الحواس , وعلى ادراكات الكليات إدراكا فوريا ومباشرا . ويؤكد (رسل) في الوقت نفسه , على التمييز بين الذات الواعية والموضوع . والشرط الأساسي على وفق (رسل) لقيام الوعي , وكل معرفة , هو إدراك الوجود الذاتي للإنسان , عن طريق الاستبطان , لأن الوعي ميزة خاصة بالإنسان , وليست مجرد ردّ فعل اتجاه العالم الخارجي أو إدراك حسي له . بينما يركز (برجسون 1859- 1941) على صيرورة الوعي في الزمن ليشير إلى جميع العمليات السيكولوجية الواعية , وهي القدرة على تجاوز الحاضر عقليا , وتمثل صورة المستقبل .وتعد فلسفة (فردريك نيتشه 1844-1900) من أهم الفلسفات التي تناولت مفهوم اللاوعي حيث أكد (نيتشه) على زيف الوعي ووهمية مقولة الأنا , مبينا بالمقابل دور الجسد , وما ينطوي عليه من رغبات وأهواء اسماها (الهو) . لقد كان (علم النفس قديما كغيره من العلوم فرعا من الفلسفة . فلما كان هم الفلاسفة منحصرا في معرفة كنه الروح كان هو علم الروح . ولما ترك الفلاسفة موضوع الروح لعلماء الدين وبدءوا في دراسة العقل , أصبح علم النفس هو العقل . ولما حدد ديكارت في القرن السابع وظيفة العقل بأنها الشعور , أصبح علم النفس هو الشعور) ([18]) .وقد تبنى (فرويد 1873-1930) مفهوم (الهو) النيتشوي , وأضاف له مضمونا جديدا , ليتحول من مفهوم فلسفي إلى مفهوم علمي دقيق يعبر عن واقعة نفسية محددة , حيث تمكن فرويد من خلال تأكيده على مفهوم اللاوعي , من تكوين نظرية علمية في الجهاز النفسي , قادرة على أن تفسر نمو شخصية الإنسان وتكونه منذ طفولته , وذلك بطبيعة الحال من خلال تحديد علاقة هذا المفهوم بمفاهيم علمية أخرى مثل (اللبيدو , الإعلاء , الكبت) وغيرها .وقد تعمد (فرويد) أن يكون مثيرا للجدل . وقد كسب الرهان بكل هذا العدد الهائل من الأتباع والمعارضين على امتداد العالم . وربما تعرضت اكتشافاته إلى الجدل الساخن من قبل بعضهم , أو التقليل من قيمتها على يد بعضهم الآخر ([19]*) ولكن الفضل يعود في تثبيت موضوعة (الوعي) على اللائحة

---

[13] - يوجد 14 نصا رئيسيا في الابانيشاد , ولايدري العلماء من ألفها . ويعود أقدمها إلى القرنين الثامن والسابع ق.م , وقد تناولت المسائل الفلسفية الرئيسية : ما طبيعة الواقع الحقيقي , وما هو الجوهري في البشرية . للمزيد ينظر : السيد أبي النصر احمد الحسيني : الفلسفة الهندية (القاهرة : مطبعة مصر , د.ت) ص64, والصفحات التالية.

[14]* - أحد حكماء الإغريق السبعة . من آرائه الميتافيزيقية إن الأرواح مبثوثة في كل شيء حتى الجمادات , لان الحجر المغناطيس وفق رأيه مشتملا على روح لأنه يجذب الحديد إليه . ينظر : إحسان الملائكة : أعلام الكتاب الإغريق والرومان , (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة , 2001) ص 257 .

[15]** - فيلسوف إغريقي مادي . كان يرى إن الهواء أصل كل شيء , وهو الروح الخالدة التي تحوي كل الموجودات في الكون . ينظر : إحسان الملائكة , المصدر السابق , ص 18 .

[16]*** - ثاني فلاسفة المدرسة اليونانية . كان يرى إن الأرض كانت سائلا ثم أخذت تتجمد شيئا فشيئا . ينظر : احمد أمين , زكي نجيب محمود : قصة الفلسفة اليونانية (القاهرة : لجنة التأليف والترجمة والنشر , 1970) ص 61 .

[17]**** - فيلسوف وشاعر ومؤرخ وسياسي وديموقراطي متميز . من آرائه إن الصحة هي في توافق العناصر داخل جسم الإنسان وإذا فقد التوافق يحدث المرض . ينظر : إحسان الملائكة : مصدر سابق , ص79 .

[18] - سعد جلال : المرجع في علم النفس (القاهرة : دار الفكر العربي , 1985) ص 17 .

[19]* - ينظر : سارتر : الوجود والعدم , بحث في الانطولوجيا الظاهراتية , ترجمة عبدالرحمن بدوي (بيروت : دار الآداب , 1966) ص111 , وما يليها .

العلمية , وتأطيره بعلامة بارزة على نحو واسع ونهائي .وجاءت اكتشافات فرويد التي ابرز بها اللاوعي , ودوره في حياة الإنسان ما عدَّ في وقته ثورة في الفكر الفلسفي ورجة معلوماتية , على حد تعبير (بول ريكور 1913-2005) اذ يبدو ان البحث المتواصل عن الدواعي اللاواعية للفعل الانساني , يبدو محرجا للفلسفات الذاتية التي تتأسس على فكرة الحرية . ومحرجا في الوقت ذاته للاوعي الأخلاقي من خلال تقسيم اللاوعي الذي يفهم بأنه ضد الأخلاق . وينطلق فرويد في نظريته , في التحليل النفسي من إن اللاوعي هو الأساس الحقيقي للحياة النفسية , ومن ثم فهو يدعو إلى عدم المبالغة في تقدير أهمية الوعي , الذي لن يعدو عن كونه جزءاً ضيقا من اللاوعي . وحتى يؤكد الوجود النفسي اللاواعي , فهو يعد الحلم علامة على تلك الاندفاعات الغريزية ذات الطابع الجنسي , وعلى كل الأفكار أو الأشياء التي تركتها لعدم تلاؤمها مع مبدأ الواقع . تقسم نظرية التحليل النفسي , على وفق مفاهيم فرويد , النفس الإنسانية إلى ثلاث جوانب رئيسية هي (الهو) و (الأنا الأعلى) و (الأنا) متحركة في فضاء نفسي معقد , ينتظم وفق سلوكيات ونوازع , ودوافع شعورية أو لا شعورية , يمكن تسميتها بمسميين , هما الوعي واللاوعي . وقد ركز فرويد في نظريته العلاجية على طريقة استنفار مكبوتات اللاوعي الى فضاء الوعي , عن طريق استحضارها وقراءتها بوسائل إجرائية , عدت من عماد نظريته النفسية كالتنويم المغناطيسي , التداعي الحر , الأحلام , زلات اللسان . وبذلك فان الحلم بمثابة الطريق الملكي للاوعي , حيث يسمح بتحقيق رمزي تخيلي لبعض مكونات الجانب النفسي اللاواعي , طالما إن الوعي لا يسمح بتحققها مباشرة . ويتمظهر اللاوعي بشكل ملتوٍ في الوعي , ذلك إن هفوات الأفعال وزلات اللسان , والأحلام , والإبداعات الثقافية , تمثل انبجاس اللاوعي في الحياة اليومية . اما الأحلام فهي متنفس اللاوعي .ومن تلامذة فرويد المهمين في ميدان علم النفس يعدُّ (كارل يونغ 1875-1961) الأبرز بينهم , وخاصة فيما يتعلق باكتشافه للاوعي الجماعي , وخلافه مع أستاذه حول ايروسية اللاوعي , الذي عدّه فرويد أمراً مقززا , يتحكم فيه الدافع الجنسي المحض لا غير . أما (يونغ) فكان يرى العكس , حيث إن اللاوعي لديه , هو قيمة كبيرة . و اللبيدو طاقة نفسية عامة , مسئولة ليس فقط عن الدافع الجنسي , بل عن شهوة السلطة والإرادة وقوة الحياة لذلك لا يكون اللاوعي شيئا شريرا . وهناك الفارق التفسيري بين فرويد و يونغ , حول وظيفة الرمز ودوره الفعال في حياة الفرد النفسية , حيث كان يونغ يقسم الرموز إلى فردية تملك دلالاتها عند شخص معين هو في طريقه صوب تحقيق الفردية , وأخرى جماعية , توفر المعرفة لكل المجموع البشري . وكان يونغ قد كرس مكانا كبيرا للفن في تأملاته , انطلاقا من مفهومه عن الرمز , وخاصة في تأملاته حول الشخصية الخالقة , حيث يرى إن الفن اما أن يكون رمزيا أو سيكولوجيا . فالأول يتميز بالميل إلى التعبير الخارجي , ومادته هي الرؤى المتوجهة صوب اللاوعي الجماعي . اما الثاني فيسميه بـ(العرضي) ويتميز بالأسلوب الاستبطاني في تشكيل المادة النفسية , إذ يستمد الإلهام بالدرجة الرئيسية من حياة الإنسان الواعية . وهنا يقترب من الكلام عن الجمال والجمالية, والشكل الفني.

المبحث الثاني : الوعي واللاوعي في مناهج التمثيل المسرحية

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

الإغريقية , صعودا الى فلاسفة عصر النهضة والفلاسفة المحدثين , حيث تراءت الفكرة السريالية من خلال شذرات كثيرة في الفكر الفلسفي في مبدأ العقل (السقراطي) من جانب أول يمكن إحالته الى مبدأ العقل الواعي والنشاط الذهني لدى الإنسان . كما تمظهرت التصورات السريالية في الجانب الآخر , وخاصة في الفلسفة (النيتشوية) التي تناولت من بين أمور كثيرة , الصراع الوجودي التراجيدي مع العالم , وانزياحات العقل الباطن اللاواعي باتجاه تشكيل منحىً معارضا تبرز تشكلاته من خلال الفعل واللافعل الانساني والصراع الإرادي لتحقيق الذات الإنسانية الواعية . تنحو السريالية باتجاه الأمام في قوة تخترق الحجب لتروي الجميل , من خلال مجاوزة الفنان لذاته الواعية باتجاه استحضار مكبوتاته ودوافعه الايجابية لخلق عالم الإدهاش والإثارة , وتجسيده زمكانيا في التجربة الإبداعية الواعية . ويتم اشتغال السريالية في المسرح عبر أداء الممثل المسرحي , واستنفار القوى الكامنة في لا وعي المتلقي , وتحقيق مستوى تواصلي لا واعي , يمر من خلال فعاليات الطقس المسرحي , المعبر عنها باللغة الحوارية للممثل والمكتنزة بالهمهمات والصرخات , والأصوات المجلجلة , الغائرة في اللاوعي الجمعي . حيث يستعيد الممثل في المسرح السريالي منطلقاته التجسيدية للشخصية المسرحية , من خلال استلهام الرؤى والرموز المضمرة في اللاوعي , واكتشافها بطاقة جسدية جديدة تتسق مع الوعي الآني للحظة الدرامية , ما يشكل إتاحة الفرصة لعالم الباطن اللاواعي بالكثافة الإيحائية والدلالية , وانبجاس الأداء الميتافيزيقي في رؤى أدائية يكون ابرز مظاهرها الهلوسات والتشنجات والأصوات المرعبة , وفق بنية أدائية متصاعدة . وقد يظهر ذلك المكبوت , حيثما تنعدم رقابة الوعي , بأشكال مختلفة كالأحلام , وزلات اللسان , والأخطاء غير المقصودة . إن المسرح السريالي هو مسرح الهدم , والبحث المتواصل عن البدائل . انه مسرح يصدم الحواس , ويعمد الى الإخراج المهول المضخم , واستعمال الديكورات الغريبة , والمؤثرات المذهلة , ليبرز من خلالها الأحلام والغرائز المكبوتة , والعنف والدم , والصراحة الجنسية المكشوفة , والتعبير عن الحياة المكبوتة , لتحرير النفس من مكبوتاتها , وبعبارة أخرى انه مسرح الانفلات من صيرورة الجسد وظروفه الزمكانية ([20]) .

الدراسات السابقة :

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

مؤشرات الإطار النظري :

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

---

[20] - ينظر : عبدالرزاق الأصفر : المذاهب الأدبية لدى الغرب (دمشق : اتحاد الكتاب العرب , 1999) ص 182 .

10- ينحو المذهب التعبيري باتجاه رفض الوقائع اليومية , والغور في دواخل الذات الإنسانية واستنفار الطاقات الكامنة في اللاوعي الجمعي , واستحضارها عبر الزمان والمكان الدراميين .
11- يتم اشتغال طاقة الممثل الأدائية في المسرح السريالي , من خلال مجاوزة الفنان لذاته الواعية , واستحضار مكبوتاته المنغرسة في اللاوعي , وتجسيدها زمانيا ومكانيا .
12- يمثل أداء الممثل المسرحي في مسرح اللامعقول , تجربة ابتكارية للممثل , من خلال استحضار الدوافع الانفعالية اللاواعية , في قصدية آنية يكون عمادها الوعي الشخصي للممثل , في أداء قائم على التظاهر والاصطناع .
13- يتخذ أداء ممثل مسرح اللامعقول , حالات انفعالية واعية , من دون خلق حالة اندماج عاطفي , والانتقال بين أداء شخصيات متعددة , تحتوي أحيانا على التضاد والاختلاف في المعطيات الدرامية .
14- يؤدي الممثل في مسرح اللامعقول دوره المسرحي , في وحدات أدائية تخلو من التركيب المنطقي في الأداء والابتعاد به عن كونه وحدة واحدة , أي بمعنى الأداء التمثيلي الواعي الذي يساهم في خلق مسافة جمالية واعية بينه وبين الشخصية , ومن ثم بينه وبين المتلقي .

الفصل الثالث : إجراءات البحث

أولا: عيينة البحث اختار الباحث عينة قصدية , هي مسرحية (العرس الوحشي) ([21]*) لغرض تطبيق أداة بحثه .

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

1- مؤشرات الإطار النظري .
2- الرجوع الى الأدبيات السابقة , التي تخص موضوع أداء الممثل وآليات اشتغال الوعي واللاوعي لديه , ودراسة تجارب الممثلين العالميين المشهورين .
3- أجرى الباحث مقابلات شخصية مع متخصصين في ميدان الفنون المسرحية, وعلم النفس ونخبة من الممثلين والمخرجين لغرض الإفادة من خبراتهم في صياغة فقرات الأداة.
4- وقد توصل الباحث الى (14) فقرة تمثل أداة البحث بصيغتها الأولية (ملحق رقم 1) وقد روعي في صياغة فقرات الأداة أن تكون واضحة ومفهومة .

ثالثا : صدق الأداة من اجل التأكد من إن الأداة صالحة لقياس ما وضعت لأجله , فقد اعتمد الباحث على (الصدق الظاهري) لفقرات الأداة , إذ عرضت فقرات الأداة بصيغتها الأولية على مجموعة من الخبراء المهتمين , في ميدان الفنون المسرحية , وعلم النفس , وقد بلغ عددهم (سبعة خبراء)([22]*) . وفي ضوء آرائهم وملاحظاتهم ومقترحاتهم السديدة التي اعتمدها الباحث تم حذف الفقرات رقم (2 , 6, 9 , 12) . وبهذا فقد تم الإبقاء على (10) فقرات , باعتماد نسبة 80 % فما فوق لتكون الفقرة صالحة للقياس . والملحق رقم (2) يبين الأداة بصيغتها النهائية التي اعتمدها الباحث في التحليل .

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

تحليل مسرحية العرس الوحشي.تأسست بنية الحكاية الدرامية للنص المسرحي , على رواية (العرس الوحشي) ليان كيفيليك وتتحدث عن تعرض فتاة في الثالثة عشرة من عمرها , الى الاغتصاب من قبل جندي أمريكي وزملاؤه , بعد أن أوهمها انه يحبها وانه سوف يأخذها معه الى بلده . وكان من نتيجة ذلك الاغتصاب أن حملت الفتاة , وأنجبت طفلا يشبه أباه / أبائه كثيرا , ما كان يذكرها بفاجعة بواقعة مأساة اغتصابها . وفي محاولة نسيان

---

[21]* - فلاح شاكر : مسرحية العرس الوحشي . إخراج علي الحمداني . تمثيل زياد طارق العذاري . حصة زيد عبد . تقديم كلية الفنون الجميلة في البصرة . عرضت بتاريخ 1-11-2011 .

[22]* - **أسماء لجنة السادة الخبراء :**

1- أ.د عبدالكريم عبود عوده	**جامعة البصرة**	**كلية الفنون الجميلة**
2- أ.م.د عبدالستار عبد ثابت	**جامعة البصرة**	**كلية الفنون الجميلة**
3- أ.م.د طارق العذاري	**جامعة البصرة**	**كلية الفنون الجميلة**
4- أ.م.د مجيد حميد الجبوري	**جامعة البصرة**	**كلية الفنون الجميلة**
5- م.د حازم عبدالمجيد	**جامعة البصرة**	**كلية الفنون الجميلة**
6- م.د سرمد ياسين	**جامعة البصرة**	**كلية الفنون الجميلة**
7- م.د أمل مهدي	**جامعة البصرة**	**كلية التربية بنات**

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

الابن : تكذبين ..

الأم : من أجلك أنا هنا .

الابن : تكذبين ...

الأم : لماذا لا تصدقني ؟ أتيت من أجلك .

الابن : تكذبين ...

الآم : أنا هنا , ألا تراني ؟؟

الابن : تكذبين ....

يشير التصاعد الحواري المأزوم , وإصرار (الابن) على كلمة (تكذبين) الى حالة اغتراب نفسي يعيشها الابن , الذي عانى من سنوات طويلة من الحجر والإذلال , ليتولد في ذاته المنغرسة في اللاوعي , حقدا دفينا , وشعورا نافرا , تجاه مَن يُفترض إنها والدته التكوينية ومَن جاءت به الى الوجود . لكنه الوجود الفلسفي الذي تحوّل بفعل مظاهر القمع التي مارستها ضده الى ردّ فعل معاكس للطبيعة والناموس الكوني , الذي يفترض بدءاً علاقة

حب ومودة بين الأم ووليدها , مهما كان جنسهما , حيث نلمس ذلك في جنس الحيوان , فما بالك بالإنسان . يؤكد العرض المسرحي , تلك الفاصلة الشعورية بين الابن وأمه , ليجد له متسعا في الهروب من مشاعر الحب والأمومة , واللجوء الى مصادقة اغرب المخلوقات وهو (البعوض) حين يقول الابن :

الابن : أحب البعوض .

الأم : ماذا ؟

الابن : لسعته جعلتني اشعر بيدي ..

الأم : الحشرات هنا كثيرة ..

الابن : أحبها .

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

الابن : جئت من اجل أن أدلك على النقود ..

الأم : بل من اجل إنقاذك ..

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

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

نتيجته مباشرة على الثمرة الفعلية لذلك الاغتصاب , وهو الابن الذي يعاني من تشوه وانكسار نفسي يخضع لذاكرة مفعمة بالوحشية والعنف والسادية العسكرية , ما يعد هتكاً للمحرمات الإنسانية , وإحالة اشارية واعية في تحوّل فعل الاغتصاب نحو الابن , وقسوة ذلك من خلال الغور في اللاوعي الجمعي , من عمق المأساة التي يسببها اغتصاب ابن لكل أم تحلم برؤية وليدها البكر :

الابن : أمي ...

الأم : لا أمّ لك ..

الابن : البحر ..

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

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

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

الأم : بين جنونك وعقلك ضاع ضميري ..

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

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

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

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

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

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

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

الفصل الرابع :

- النتائج والاستنتاجات

نتائج تحليل عينة البحث :

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

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

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

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

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

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

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

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

الاستنتاجات :

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

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

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

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

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

هوامش البحث :

1- ابن منظور : لسان العرب , ج19, ج20, فصل الواو (القاهرة : الدار المصرية للتأليف والترجمة , د.ت) .

2- بدوي, عبدالرحمن : موسوعة الفلسفة ,ج3 (قم : ذوي القربى , د. ت) .

3- النوره جي , احمد خورشيد : مفاهيم في الفلسفة والاجتماع (بغداد : دائرة الشؤون الثقافية العامة , 1990) .

4- حفني , عبدالمنعم : موسوعة علم النفس والتحليل النفسي , ط4 (القاهرة : مطبعة مدبولي , 1994) .

5- دافيدوف , ليندا . أ : مدخل الى علم النفس , ط3 (استانبول , تركيا : المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر والتوزيع , .ت) .

6- المليحي , حلمي : علم النفس المعاصر (بيروت : دار النهضة العربية , 1972) .

7- الدباغ , فخري : مقدمة في علم النفس (جامعة الموصل : وزارة التعليم العالي والبحث العلمي , 1982) .

8- الهيتي , مصطفى عبدالسلام : علم الشخصية (بغداد ك مكتبة الشرق , 1985) .

9- ولندزي , هول : نظريات الشخصية , ترجمة احمد فرج وآخرون (القاهرة : مطبعو مدبولي , 1971) .

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

11-الملائكة , إحسان : أعلام الكتاب الإغريق والرومان (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة , 2001) .

12-أمين , احمد , زكي نجيب محمود : قصة الفلسفة اليونانية (القاهرة : لجنة التأليف والترجمة والنشر , 1970) .

13-جلال , سعد : المرجع في علم النفس (القاهرة : دار الفكر العربي , 1985) .

14-سارتر : الوجود والعدم , بحث في الانطولوجيا الظاهراتية , ترجمة عبدالرحمن بدوي (بيروت : دار الآداب , 1966) .

15-الأصفر , عبدالرزاق : المذاهب الأدبية لدى الغرب (دمشق : اتحاد الكتاب العرب , 1990) .