

الدراما والواقع

أ.د/ مخلوف بوكروح

قسم علوم الاعلام والإتصال

لقد أصبحت الدراما شديدة الأهمية في حياة الإنسان المعاصر، وباتت واحدة من الوسائل الأساسية لتوصيل الأفكار والمعلومات وواحدة من مناهج التفكير المؤثرة في سلوك الأفراد والجماعات، وذلك من خلال ما تعرضه من نماذج يشكل الأفراد على نهجها هويتهم ومثلهم، بحيث أصبحت جزءاً من الخيال الجمعي للجماهير.

هذه الأهمية تدفعنا إلى ضرورة التساؤل حول الكيفية التي تصوغ وتبث بها رسائلها، وأي التقنيات تستخدم لنقل هذه الرسائل إلى الجمهور، وما هي الوسائل التي تحقق الدراما من خلالها تأثيرها، وكيف تختلف تأثيرات الوسائط الدرامية المختلفة على جماهيرها ولماذا يقبل الجمهور على الدراما، وبأية وسائل وأساليب يمارس المشاهد الدرامي تأثيره، وكيف يتسنى لذلك الجمهور أن يدرك ويستوعب ويفهم معنى هذه الوسائل سواء كانت معلنه أو غير معلنه؟.

إنها أسئلة طالما شغلت بال منظري الدراما ونقادها منذ القديم وأثارت إجابات شديدة الاختلاف والتنوع. مثل هذه الأسئلة لا بد من طرحها الآن في الظروف الراهنة نظراً للتطور الذي عرفته الدراما في ظل التغيرات التكنولوجية الجوهرية الحاصلة في وسائل الاتصال الجماهيري. لا سيما وأن الدراما لم تعد مثار اهتمام الناس فحسب، بل ازدادت أهميتها في الحياة العصرية، بحيث أصبح كل شئ يقدم بطريقة درامية.

هذه الأسئلة تدفعنا إلى ضرورة البحث عن ماهية الدراما وحدودها، ويجب الإشارة إلى أن البحث في كيفية تحقيق الدراما تأثيرها قد تمت معالجته بطريقة صارمة منذ أرسطو الذي أكد في تعريفه للدراما بنوعيتها التراجييدي والكوميديا بأنها تثير عاطفتي الشفقة والخوف وبذلك يحدث التطهير من هذه الانفعالات*.

والواقع يجب أن ينظر إلى العرض الدرامي باعتباره عملية يتم بواسطتها توصيل المعلومات عن الأحداث التي يعاد إنتاجها عن طريق المحاكاة إلى الجمهور. وكل عنصر من عناصر العرض يمكن اعتباره علامة تشير إلى إحدى مكونات المعنى الكلي للمشهد أو حادثة أو لحظة من لحظات الفعل.

حدود الدراما:

إن تاريخ الدراما ظل لفترة طويلة مرادفا لتاريخ المسرح. لكن المتمعن في بعض مظاهر الحياة سيلاحظ أن الكثير من الأنشطة التي يقوم بها الإنسان في حياته اليومية تشترك مع الدراما في كثير من الخصائص، ذلك أن المايم والسيرك ومسرح الشارع، والأوبرا والميزك هول، ومسرح الوقائع * Happenings، وفن العرض، ومباريات كرة القدم والسباقات وحوادث الشغب والاعتقال كلها "درامية" لأنها تتضمن عناصر قوة الحدث والانفعال اللذين يشكلان أحد المكونات الجوهرية للدراما*. لكن ما يميز هذه الانفعالات عن الدراما بمعناها الدقيق، أنها حقيقية وليست خيالية Fictional. ذلك أن عنصر الخيال جوهري في الدراما، باستثناء الدراما الوثائقية التي تقوم على أحداث حقيقية لأنها "تعيد تمثيل" أحداث ماضية، وتعرضها على الجمهور كما لو كانت تحدث أمامهم في تلك اللحظة بعينها.

تقوم الدراما على محاكاة أو تمثيل أو تعيد تمثيل أحداث وقعت أو يفترض وقوعها في "العالم الواقعي" أو عالم متخيل. والشئ المشترك بين هذه الأنواع المختلفة من التمثيل *Représentation* هو أنها جميعا "حدث محاكى". ومن هنا فإن النص غير المؤدى هو أدب، ويمكن قراءته كقصة ذلك أن العنصر الذي يميز الدراما عن الأنواع الأدبية هو بالتحديد "العرض" أو "التمثيل". وفي هذا المجال يميز ليسنج *Lessing* بين الشعر والفنون البصرية من خلال تبين كيف يعالج نفس الحدث في قصيدة وصفية وفي قطعة من أعمال النحت. فعرف الفنون البصرية بأنها تحدث في المكان دون امتداد في الزمن، بينما القصيدة الوصفية تتحرك في الزمن وحده دون امتداد مكاني. أما الدراما الحدث المحاكى الذي يتكشف في الحاضر وفي حضور جمهور والذي يعيد تمثيل الحوادث الماضية الخيالية أو الحقيقية، هي فن فريد، إذ تجمع بين خصائص الشعر القصصي وخصائص الفنون البصرية، أي أنها تجمع بين البعدين الزمني والمكاني، إنها رواية يمكن رؤيتها. (1)

ونظرا للتداخل الشديد بين الدراما والأنواع الفنية الأخرى يقترح البعض أن الخروج من دائرة النقاش حول الحدود التي تفصل بين الرواية والدراما يجب أن يكون من خلال بحث عمليات توصيلها. ذلك أن دراسة الطبيعة الخاصة بالاتصال في الرواية وفي المسرح كنقطة انطلاق ضرورية. في هذا الإطار يرى *Stauzel* أن الوساطة هي الخاصية الأساسية التي يتميز بها الحاكي عن الأشكال الأخرى للفن الأدبي، ذلك أن الأحداث في الرواية تخضع لوساطة: أنا- سارد أو أنا- سارد - شخص.

أما في الدراما فيغيب السارد الذي يقوم بدور الوساطة بين الأشخاص الذين يؤدون فوق المنصة والمُشاهد. وتلغى وساطة أنا - سارد وأنا - سارد - شخص، ويتكون النص من أحكام عدة أنا - اشخاص. والعلاقة بين أنا - المرسل وأنت - المتلقي ليست ممكنة* (2)

وبالمقابل يرى البعض أن المسرح ليس جنسا أدبيا رغم أن مؤلفه قد يكون فردا، فالعمل الدرامي هو نص أدبي يمثل فيه فعل حياة عبر حوار الشخصيات فقط ويتدخلون فيه دون أن يتكلم المؤلف أو يظهر. أي أن الدراما هي جنس للرؤية والمُشاهدة*. وعلى الرغم أن النص الدرامي يقوم على الحوار (اللغة)، إلا أن عنصر الفرجة أساسي. والعمل الدرامي هو نص مكتوب يتكون من حوار الشخصيات "النص الأساسي" ومن الإرشادات المسرحية أو "النص الثانوي" التي يضعها المؤلف والتي تأتي في شكل سرد.

تختلف الدراما عن الأجناس الأدبية الأخرى في طريقة المحاكاة، بحيث تقدم شخصا في حركة- فعل يشكلون عبر الحوار أسطورة تتكون تدريجيا في الزمن المضارع، لأن الحوار كلمة في وضع حاضر وتتطور في فضاء محدود وحاضر. إلى جانب الاختلاف الملحوظ بين الدراما والأجناس الأدبية الأخرى في طريقة المحاكاة، فإنها تتميز أيضا في أنها تعرض لجمهور غفير، وأن التلقي يتم بطريقة جماعية وبشكل مباشر. (3)

الدراما والطقوس:

يجمع معظم الباحثين في حقل الانتروبولوجيا الثقافية أن الطقوس والاحتفالات تشكل أصول الدراما. وقد أخذت الدراما الاحتفالية صيغا متعددة

يمكن أن نصنفها إلى فئتين أساسيتين: الأولى تستعير من الطقس شكله فتضع المسرح في قالب احتفالي تطغى عليه المسرحية *Théâtralité* وتستخدم أسلوبا إخراجيا يحول النصوص التقليدية إلى عروض طقوسية. الثانية: تشمل العروض التي تقوم على مبدأ القدسية وتستعير من الطقوس ومن الأشكال المسرحية القديمة، ومن المواكب الدينية شكلها ومضمونها وجوهر العلاقة التي تخلقها لدى المشارك وهي في حالة من الاستغراق قد تصل إلى حد النشوة أو الوجد *Transe* أي أن الممثل فيها يكون وسيطا بين عالم ملموس وعالم غيبي (4)

ومع تطور الدراسات الاجتماعية والأبحاث حول مفهومي الاحتفال والطقس في المجتمعات البدائية والحديثة، أصبح هناك توجه واضح للبحث عن الحدود التي تفصل بين ما هو مسرحي وما هو اجتماعي. فقد ظهرت دراسات عديدة تؤكد على أن المسرح ليس شكلا جماليا فقط، بل هو ظاهرة اجتماعية، وبالتالي لا بد من العمل على تقوية العلاقة المتبادلة بين أوضاع السلوك المسرحي. وفي هذا الإطار يميز جون دوفينيو J.Duvignaud بين الاحتفال الدرامي والاحتفال الاجتماعي، وبيّن صعوبة تحديد الهامش بينهما. (5)

ومن بين الباحثين الذين ناقشوا الانتشار الواسع لظاهرة اللعب نيكولاس إفرينون N.Evreinoff الذي رفض الفرض العام لنظريات الأنثروبولوجيا التي تنص على أن الدراما يرجع أصلها إلى الطقوس وأنها تطورت من خلال الاهتمام القديم بالجمال، وعبر عن كل هذا بواسطة الخيال والرقص. ولكنه يؤكد بدلا من ذلك على أن ما هو درامي يعتبر هو نفسه غريزة أساسية أكثر تأصيلا من الجمال أو من تنظيم الطقوس. وأهم ما جاء به هو التأكيد على أن العرض لا ينتهي، حيث أننا نلعب دائما دورا ما عندما نكون في المجتمع. ويمكن ملاحظة ذلك

على سبيل المثال وليس الحصر مظاهر الموضة والماكياج والملابس وعمليات الحياة اليومية، والأدوار الاجتماعية للشخصيات العامة وهم يؤدون أدوارا معينة في المجتمع. ويرى أن حياة كل مدينة وكل دولة وكل أمة يتم التعبير عنها بواسطة "المخرج المسرحي" لهذه الثقافة الذي يفرض المناظر والملابس والشخصيات والمواقف العامة عبر العالم كله. ذلك أن كل حقبة لها نمط ملابسها ومناظرها وقناعها الخاص بها. (6)

ومن جهته يرى الباحث كينيت برك K.Burke الذي يؤكد على أن أي دراسة كاملة عن الدوافع يجب أن تجيب عن خمسة أسئلة: The five key terms in dramatism : ما قد تم فعله (الفعل) act ومتى واين حدث (الموقع) scene ومن فعله (العامل) agent والسبب وراءه (العرض) purpose والموقف الذي يتم فيه الفعل الإنساني داخل مضمون معروض مسرحيا staged. (7)

أما الباحث الأمريكي أرفين قوفمان E. Goffman فذهب أبعد من ذلك حيث رفض الحدود المعروفة للتمييز بين ما هو مسرحي وغير مسرحي، وقال بأن كل مظاهر النشاط الإنساني اليومية - وحتى تلك ذات الطابع الفردي البحت - هي مظاهر استعراضية لأن الحياة الاجتماعية مبرمجة بناء على قواعد تصرف في شكل روامز لها طابع لعبي Ludique، ذلك أن كل نشاط اجتماعي فيه جزء من الاحتفالية وبالتالي من المسرحية. (8)

إن إدراك أن كل سلوك اجتماعي هو عبارة عن أداء بدرجة أو بأخرى، وأن مختلف العلاقات الاجتماعية يمكن اعتبارها كأدوار تؤدي ليس فكرة جديدة. ولكن استكشاف المغزى الاجتماعي والشخصي لهذه الرؤية لنشاط الإنسان لم

يظهر سوى في القرن العشرين. وتكمن أهميتها في أنها ليست موجهة إلى خلق منتج فني، ولكنها تركز إلى تحليل وفهم السلوك الاجتماعي. فقد قام الباحثون في مجالي علم النفس وعلم الاجتماع باستخدام المفهوم المسرحي للأدوار كأداة في الدراسات التي قاموا بها ابتداء من الأربعينيات والخمسينيات (9).

وقد أدى تطور الدراسات إلى توجيه اهتمامها إلى ملاحظة صناعة المسرح لأشكال الاتصال الاجتماعية، ذلك أن الاختلاط الاجتماعي حسب هذا المفهوم هو تمثيل لأدوار مسرحية، وبالتالي فإن الإنسان يعتبر في هذه الحالة رمزا بشريا Homo symbollicus يتقدم في المجتمع بمساعدة شبكة كثيفة من التصرفات النوعية الثقافية والاجتماعية، يجب أن تدرك كوسيلة اتصال رمزية. (10)

إذا كان المسرح هو فن تقديم العلاقات الإنسانية في حالة فعل. فإن هذا التعريف ينطبق أيضا على الأشكال الحديثة التي بلا بنية للمسرحية أو الدراما المرتجلة والطقوس مثلما ينطبق على أشكال الدراما القديمة المعروفة. فالناس يلتقون في المسرح وتكون الحبكة هي نتيجة تفاعلهم، وفي النهاية لا يكون الموقف هو ما كان عليه في البداية، لأن البشر قد تعرضوا لتجربة عملية من التغيير، ويحدث هذا التغيير للجمهور كل منهم على حدة، من خلال لقاءهم بالممثلين/الشخصية/الكاتب الدرامي (11)

تاريخيا كان ينظر إلى المسرح كصورة أو كصيغة مجازية للحياة في المجتمع الخارجي "العالم كله مسرح"، المسرح الكبير للحياة الإنسانية، ما الدنيا إلا مسرح كبير" حيث على كل إنسان أن يمثل دورا. وقد توصل عدد من الباحثين أمثال قوفمان Goffman وبارسون Parson وسيلز Sills إلى اعتبار المفاهيم والمصطلحات المسرحية كنموذج من خلاله قاموا بتحليل ودراسة مجالات

أوسع من السلوك والتفاعل الاجتماعي. وقد أصبح مفهوم "لعب الأدوار" الآن جزءاً رئيسياً من التحليل والمفردات اللغوية لعلم الاجتماع. وأصبح الكتاب الدراميون يُؤخذون بجدية في هذا الصدد، فقد أنشأت معاهد أكاديمية لدراسة المعرفة الاجتماعية التي يمكن كسبها من دراسة النصوص المسرحية. في حين لم يتم الانتباه إلى الممثل باعتباره هو الشخص الذي ينقل المسرحية بالفعل إلى خشبة المسرح، فليس هناك نشاط يسمى تمثيلاً، بل إن الممثل في الحقيقة يقدم أوجهها أو صوراً من السلوك والتفاعل الإنساني على المسرح، من خلال حضوره وعلاقاته المتحكم فيها مع الممثلين الآخرين. ذلك أن الحياة المعروضة فوق المنصة لا يتم إدراكها بمعزل عن العالم لا سيما وأن النطاق التخيلي للمسرح واسعة وموارد الممثل تتسم بالثراء والتنوع، فضلاً عن أن العمليات الجسمانية والذهنية التي يعمل من خلالها الممثل هي عمليات مشتركة تخص جميع الناس. (12).

وفي هذا الإطار تأتي إسهامات منظري علم الظواهر الطبيعية Phenomenological أمثال ستاتس الذين أكدوا على أن المسرح يستخدم أشخاصاً ومواقف وأشياء من الحياة اليومية كمادة خام له لبناء عالم خيالي. ويؤكد ستاتس أن القوة الخاصة التي يتميز بها المسرح، وليس قوة العمليات التي يقوم بها، تستمد من هذه الرؤية المزدوجة أو من هذه العلاقة المزدوجة Double relationship بالنسبة لموضوع الأداء التي يقوم بها المشاهدون. فالموضوع ليس بالبساطة التي قد يتصورها البعض بخصوص الاندماج في هذا الوهم، بل هم في الواقع يندمجون في نوع معين من الواقع مما يحافظ على حالة من التوتر المستمر بين المحاكاة والحقيقة. (13)

في كتابه "إخراج الحياة اليومية" The Presentation of self in everyday life يبين قوفمان كيف أن كل حدث اجتماعي هو حدث لتقديم الذات في مواجهة الآخرين أو في مواجهة فرد، وليست هذه الذات مشابهة للـ "أنا" التي نظن أنفسنا نجسدها والتي يراها الآخرون، ولكنها ذات مشدودة ومصوبة نحو نظرة الآخر المتوجهة إلينا والتي تجبرنا على تحويل ممارساتنا إلى أشكال درامية خلال السيناريوهات القصيرة التي تكون الحياة الواقعية. ويعتبر أن كل مظاهر الحياة الاجتماعية هي في الأصل مظاهر استعراضية أو تصرفات ممسحة تحمل بعدا مسرحيا لأنها موجهة للآخرين، ذلك أن الناس ينظمون الحالات والانطباعات المتنوعة التي تصادفهم من خلال استراتيجية يسميها قوفمان هيكل أو إطار Frame. إطار المسرح يلعب - حسب رايه - دورا خاصا لأن نظريته تتضح بالأمثلة وبأسلوب شديد الوضوح، من خلال مراقبة السلوك الجماعي على جميع مستويات الحياة الاجتماعية، ذلك أن الأداء في نظر قوفمان هو كل نشاط يحدث خلال فترة محددة وبحضوره المستمر أمام مجموعة خاصة من المراقبين والتي عندها بعض التأثير على المراقبين بوجه عام. (14)

وبالمقابل فإن السلوك في المسرح يميز من خلال سلسلة من التصرفات المركبة التي تنظم سلوك المشاهدين مع بعضهم البعض وكذلك سيطرة الحدث على خشبة المسرح. والأداء عنده أيضا هو سلسلة من الأنشطة المحددة والموضوعة بنظام معين داخل إطار كي تعرض على أشخاص يقومون بدور المشاهدين. ومسؤولية هذا المشاهد أن يراقب هؤلاء المؤدين طويلا دون أن يشارك مباشرة في هذه الأنشطة. (15)

يلاحظ من تعريف قوفمان أنه يفترض وجود علاقة بين المؤدي والمشاهد، في حين يتجه بعض الباحثين في مجال نظريات الأداء الثقافي إلى التأكيد بدرجة أكبر على المشاهدين أو على المجتمع الذي يحدث فيه الأداء. بينما يميل علماء النفس وفلاسفة علم الأخلاق إلى التأكيد على الأنشطة والعمليات التي يقوم بها المؤدي. أما قوفمان فيركز بشكل أساسي على المشاهدين وعلى الكيفية التي يتلقى بها المجتمع الأداء، والكيفية التي يعمل بها الأداء في المجتمع. (16)

ضمن هذا الإطار يندرج التطور الذي عرفته الدراسات السوسيولوجية التي انطلقت من التساؤل حول دور المسرح في المجتمع، أو بمعنى آخر كيف يمكن للمنهجية السوسيولوجية أن تساعد على فهم المسرح الذي هو في جوهره حدث اجتماعي، وكيف يمكن للمسرح أن يساعد على فهم الظواهر الاجتماعية، أي دراسة المجتمع وما هو اجتماعي كحالة استعراضية أي من الزاوية المسرحية.

ومن بين المجالات المعرفية التي احتفى بها البحث السوسيولوجي في السنوات الأخيرة وضع الممثل في المجتمع، وتم التركيز على جوهر التمثيل. والتمثيل كلمة نستخدمها لنشير إلى كل من التمثيل المسرحي والسلوك، أو "التصرف" بعيدا عن خشبة المسرح (مثلما نقول يتصرف بغرابة Acting strangely أو تصرف بطولي Heroic act. والواقع ليس هناك خط واضح ومتماusk للتمييز بين التمثيل المسرحي والتمثيل خارج المنصة. فكل أفعالنا تقريبا تكون عبارة عن أشكال للتواصل، أو يكون لها على الأقل وظيفة تواصلية. ويمكن ملاحظة ذلك من خلال تصرفات الناس اليومية، فمنذ نهوض الفرد في الصباح إلى وقت الخلود للنوم في الليل تكون حياته اليقظة مليئة بالكثير من المحاولات الحاذقة أو غير الحاذقة للوصول إلى العالم الخارجي من أجل إقامة اتصال مع

الآخرين. فهو يبتسم للناس، ويتبادل الكلام ويضحك، وهو يفعل ذلك لكي ينقل رسالة ما إلى شخص ما. وما يربط كل أشكال التواصل معا هو أنها تكون كلها بوعي أو بغير وعي، وتؤثر في مواقف وسلوكيات الآخرين. (17)

مجال آخر شد اهتمام الباحثين هو سوسيولوجية الاستقبال في المسرح. في هذا الإطار تعتبر دراسة آلية استقبال المتفرج للعمل المسرحي هي المجال الجديد الذي أدخل اليوم إضافة معرفية هامة في هذا الحقل المعرفي، لأنها تتخطى مستوى الحقائق الأولية والعامة التي تقدمها الاستبيانات التي تتعامل مع الجمهور كمجموعة رقمية، ولأنها تركز على المتفرج الفرد. وهذا النوع من البحث يدمج بين مختلف مناهج البحث الحديثة، ويدرس العلاقة بين المتفرج والعمل ضمن آلية تواصل معينة تفرضها طبيعة العرض المسرحي وبناءه ووضع المتفرج وإمكانياته وظروف استقباله العمل المسرحي إلخ. وبالتالي فإن هذا النوع من البحث يركز في آن واحد ضمن ما سمي العلاقة المسرحية *Relation théâtrale* على الاستراتيجية الإنتاجية والدلالية للعمل، وعلى استراتيجية استقباله من قبل المتفرج. (18)

من الدراسات التي توقفت عند خصوصية التواصل في المسرح وأكدت على وجوده دراسات الباحثة الفرنسية آن اوبرسفيلد A. Ubersfeld في كتابها *Lire le Théâtre* و *L'école du spectateur*. وترى أن العرض المسرحي يتكون من مجموعة من العلامات يمكن تقسيمها إلى مجموعتين: النص (ن) والعرض (ع). تدخل هذه العلامات في عملية اتصال من نوع خاص، ذلك أن المرسل متعدد يتكون من المؤلف والمخرج والممثلين والتقنيين. وتتكون الرسالة من النص والعرض

الذي يضم شفرات لغوية وغير لغوية مرئية وسمعية، فضلا عن المتلقي الذي يحتل موقعا هاما في عملية التلقي المسرحي.(19)

تشكل الدراما أحد المجالات الهامة في العلاج النفسي، فقد توصل بعض الباحثين إلى تطوير أسلوب يهدف إلى إعادة تجسيد الوقائع التي تنطوي على كل مكبوت وغير قابل للتعبير، وذلك من خلال سمات معينة كالحركة وتناغمها مع الجسد والعمل على إزالة الحواجز التي تقف حائلا دون تحقيق هذه الأهداف. وتستخدم كثير من المناهج ألعاب المسرح وتمارين الارتجال كتمقص الأدوار. وتهتم هذه المناهج بإعادة صياغة نصوص تصور البطل وكذلك الطبيب المعالج وهما يرتجلان أدوارهما أو أدوارا آخرين في مواقف حياتية. ويتبنى البعض من الباحثين النمط الإغريقي للبطل الذي يسعى إلى التطهر من خلال إعادة تمثيل حياته، سواء تم ذلك بمساعدة الآخرين أو بدون مساعدتهم، وربما يتمكن في أثناء هذه المعاشة من إزاحة الستار عن مواقف جوهرية وتجسيد اتجاهات معينة أو عقد لم يكن على دراية بها بفضل التابوهات التي جعلت من الاستحالة التحدث عنها مباشرة. ويمكن لهذا من النشاط أن يكون مفيدا في سياقات أخرى غير العلاج النفسي كتمارين تمقص الأدوار Role play والتظاهر Simulation التي تساعد على التطور الشخصي والمهني.(20)

علاقة التواصل * Relacom :

بعد أن تناولنا مجال الدراما وحدودها ننتقل الآن إلى فحص خصوصية التواصل في مجال الدراما، ونشير إلى أنه في التمثيل يتواصل المؤدي مع زملائه الممثلين بالضبط كما تتواصل الشخصيات مع بعضها البعض في الحياة اليومية.

وللتواصل صيغتان أساسيتان وهما يظهران بشكل تزامني: صيغة المحتوى للتواصل Content mode، وصيغة العلاقة للتواصل Relationship mode . ويمكن ملاحظة الطبيعة الثنائية للتواصل في محادثة إنسانية عادية. على المستوى الأول نحن نقوم بنقل محتوى محدد، وعلى المستوى الثاني نقوم بعرض لعلاقة بيننا وبين الشخص الآخر، علاقة ستوحي له بالكيفية التي يجب أن يتلقى بها المحتوى الخاص بنا. فعلى سبيل عندما يقول أستاذ جامعي في المحاضرة، إن شكسبير قد ولد في 1564 ستكون حقيقة أن شكسبير ولد في 1564 هي محتوى التواصل، لكنها ليست التواصل كله. وكون الأستاذ يعتلي المنصة، والطلبة جالسين ينصتون، وكونه يتحدث بطريقة جادة ويرتدي ملابس رسمية أو أنيقة، فإن كل هذا يقوم بتواصل أيضا، ناقلا رسالة العلاقة فحواها: أريد منكم أن تعرفوا أن الجملة التي قلتها توا صحيحة ومدعمة ببرهان، وعليكم أن تكتبوها وتحفظوها.

إن رسالة العلاقة هذه تحدد المحتوى وتوجه إلى الكيفية التي يجب تلقيه بها. أما لو كان الأستاذ يرتدي بدلة مهرج ويتكلم بطريقة ساخرة، فمن المؤكد أن المحتوى لن يتم تلقيه بنفس الطريقة وسيتغير التواصل بأكمله بدرجة كبيرة. إن تواصل العلاقة هو أساس كل تواصل - وأساس كل تحادث وتفاعل - لأنه بينما يكون من الممكن أن يتم تبادل رسائل العلاقة دون محتوى فالمحتوى لا يكون له معنى دون علاقة.

ولا يقتصر تواصل العلاقة على المتحدثين، فالمتلقي أيضا يقوم بتوصيل رسائل علاقة، فالطلبة الذين كانوا ينصتون للأستاذ - في المثال السابق - وهو يحاضر يرسلون رسائل معينة من خلال إيماءاتهم سلبا أو إيجابا. نفهم من هذا

أن التواصل هو في الحقيقة حدث مستمر لا ينتهي، ويمكن أن تتخذ هذه العلاقة عدة أشكال: إما التصديق عليها أو تعزيزها أو رفضها أو عدم التصديق عليها تماما. فالطالب الذي يجلس وينصت وهو مشرق الوجه لملاحظات الأستاذ يعزز أو يصدق بشكل واضح على العلاقة التي يحاول المرسل (الأستاذ) أن يقيمها مع جمهوره. أما الطالب الذي يحدث إزعاجا أو يتصفح جريدة في الوقت الذي يكون فيه الأستاذ يتكلم، فإنه يعبر على عدم الاهتمام أو رفض الرسالة. ذلك أنه من خلال التبادل المستمر لمناشدات العلاقة واستجاباتها المتنوعة تنمو العلاقات الإنسانية وتتطور وتتغير وتتحلل. ولو فحصنا شرائط التسجيل التي تضم محادثات عادية فسنجد أن معظمها تكون سطحية على مستوى المضمون، لكنها ثرية على مستوى تواصل علاقة. وبالمثل عندما نحبي صديقا ونقول له: يوم سعيد، فإننا في الحقيقة نريد أن نعرف من خلال إشارات غير لفظية، كيف سيرتبط الشخص الآخر بنا هذا اليوم. ويطلق البعض على هذه الإشارات بتواصل الملاحظة، لأن تأثيرها يكون حثا على مداعبة لفظية. (21)

يتبين مما تقدم أن تواصل العلاقة هي شكل من أشكال التواصل وتكون دائما مناشدة أو توسلا لإنشاء علاقة، لا إعلانا عن علاقة، وليس بالضرورة أن يتم نقلها أو إبلاغها بصورة واعية. إذ يمكن أن يكون تواصل غير واع. وهي تخلق الإحساس لمحتوى التواصل، تتواجد دائما عندما يكون الناس على اتصال مباشر أو احتكاك مباشر، وتكون في أغلب الحالات غير لفظية.

والخلاصة أن تحليل مختلف أشكال الاتصال الإنساني من منظور تواصل/علاقة مفيد لأنه يكشف عن حقيقة الاتصال الشخصي، كما أن دراسة الأداء وفق هذا المنظور من شأنه أن يعمق فهم التجربة الإنسانية، ذلك أن مصطلح

"Subtext" يشير إلى تواصل علاقة، لكنه ينطوي إلى جانب ذلك على معان أخرى كثيرة، فكلمة Subtext التي تعني حرفيا "النص التحتي" أو "ما بين السطور" هو في الأساس مصطلح أدبي يشير إلى المعنى الحقيقي لسطر أو بيت شعر ما. لكن تواصل العلاقة يمكن نقله عن طريق السطر وايضا من تحته، كما يمكن أن يوجد بغض النظر تماما عن السطور، فتواصل العلاقة يحدث دون نص.

الهوامش:

١- عرف أرسطو التراجيديا بأنها محاكاة لفعل جاد تام في ذاته له طول معين، في لغة ممتعة... وتتم هذه المحاكاة في شكل درامي لا في شكل سردي وبأحداث تثير الشفقة والخوف وبذلك يحدث التطهير". أما الكوميديا فهي "محاكاة لأشخاص أردباء، أي أقل منزلة من المستوى العام... وهي محاكاة لفعل مشوه ومثير للضحك... ومن خلال المتعة والضحك يحدث التطهير من مثل هذه الانفعالات وضحكها من أصلها". (أنظر أرسطو، فن الشعر، ترجمة ابراهيم حمادة. الشارقة: مركز الشارقة للإبداع الفكري. ب.ت)

والحقيقة أن الخوف والشفقة يتولدان من جدية الفعل. والشفقة هي ما نحس به تجاه شخص مثلنا يقاسي من محنة لا يستحق التورط فيها. وهو في معاناته يكافح ضد تهديد تلك المحنة لسعادته. والخوف هنا يعني ما نحس به تجاه شخص مثلنا يتهدد الخطر سعادته أو حياته. ومن ثم فهو لا يشعر باستقرار نفسي أوطمأنينة، وإنما يظل - مع المتفرجين - يترقب وقوع كارثة. والخوف هو مادة الشفقة إذ لا شفقة بلا خوف. أما التطهير فهو من أعقد المصطلحات الأرسطية التي دار حولها جدل طويل. والمقصود به تطهير النفس مما علق بها من شوائب والتخفيف عن همومها.

٢- الهابنبنغ Happening مشتقة من فعل to happen بمعنى يحدث. وتستعمل في مجال الفن وتطلق على العروض الفنية التي يمارسها المؤدون بتلقائية. وتدل في مجال المسرح على العرض غير المتوقع الذي يأخذ شكل حدث آني متفرد وغير متكرر. وقد

شكل الهابننغ عند ظهوره في الستينيات نقلة نوعية حيث أسهم في تحويل العروض من فرجة إلى احتفال.

« - الدراما كلمة يونانية مشتقة من لفظ Dran وتعني الفعل ، وهذا اعتبارا من أن موضوع الدراما محاكاة الإنسان وهو في حالة فعل.

1- مارتن اسلن ، مجال الدراما:How the signs of The Field of drama

drama create meaning on stage and screen ، ترجمة سباعي السيد ، القاهرة:

أكاديمية الفنون ، 1991 ، ص 49

2- انخل ابوين جونثاليت ، السارد في المسرح EL Narrador en el Theatro ،

ترجمة خالد سالم ، القاهرة: أكاديمية الفنون ، 2003 ، ص 121-122

« - السرد هو كل الأعمال الأدبية التي تتميز بخاصيتين: وجود قصة وتوفر شخص

يقص. هذا التحديد يستبعد الدراما رغم أنها تتضمن قصة وشخصا ، لكنها لا يوجد بها راو لأنها تؤدي مباشرة. ويجب الإشارة إلى أن السرد في الحقيقة لا يخص الأعمال الأدبية التي تقوم على عنصر القص ، بل يتعدى إلى أنواع أخرى ، ومنها المسرح. فعلى الرغم من أن المسرح الغربي الكلاسيكي يعتبر الحوار عنصرا أساسيا ، فإن هذا لا ينفي وجود السرد ذي الوظيفة الإبلاغية ضمن القالب الحواري. أما المسرح الشرقي فلم يعرف هذا التمييز لأن القالب السردى ظل هو الأساس والحوار فيه يأتي ضمن الحوار ، وهذا ما استند إليه الكاتب الألماني برتولد بريخت. ينطبق هذا على بعض التجارب المسرحية العربية التي اتخذت التراث سندا لها ، وتمثل تجربة المسرحي الجزائري عبد القادر علولة نموذجا للمسرح القائم على السرد. ويمكن ملاحظة التداخل بين السرد والحوار في المسرح الحديث.

« - كلمة مسرح Theatron تعني مكان المشاهدة. انظر: Patris Pavis ،

1980 ، Paris Editions Sociales ، Dictionnaire du Théâtre

3- ماريا كارمن بوبيس ، سيميولوجية العمل الدرامي Semtozogia de la obra

Dramatica ، ترجمة خالد سالم ، القاهرة: أكاديمية الفنون ، 2002 ، ص 18

- 4 - ماري إلياس، حنان قصاب حسن، المعجم المسرحي: مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، بيروت: مكتبة لبنان ناشرون، 1997، ص 5
- 5- Jean Duvignaud, Sociologie du Théâtre, Paris PUF 1974 p 251.
- 6- مارفن كارلسون، فن الأداء: مقدمة نقدية Performance:A Critical introduction، ترجمة منى سلام، القاهرة: أكاديمية الفنون، 1999، ص 60
- 7- المرجع نفسه، ص 61
- 8- ماري إلياس، حنان قصاب حسن، المرجع السابق، ص 4
- 9 - مارفن كارلسون، المرجع السابق، ص 57
- 10- كريستوفر بالة، مقدمة في علم المسرح Einführung in die Theaterwissenschaft، ترجمة على عبد الغفار فطوم، القاهرة: أكاديمية الفنون، 2003، ص 104
- 11- كليف باركر، الألعاب المسرحية Theatre Games:A News approach to Drama Training، ترجمة منى سلام، القاهرة: أكاديمية الفنون، 2003، ص 278
- 12- المرجع نفسه، ص 450
- 13- مارفن كارلسون، المرجع السابق، ص 93
- 14- كريستوفر بالة، المرجع السابق، ص 132
- 15- مارفن كارلسون، المرجع السابق، ص 64
- 16- المرجع نفسه، ص 66
- 17- روبرت كوهن، مقدمة في التأثير الطائفي لفن التمثيل Acting power an introduction to acting، ترجمة سامي صلاح، القاهرة: أكاديمية الفنون، 2003، ص ص 59-62
- 18- ماري إلياس، حنان قصاب حسن، المرجع السابق، ص 258.
- 19- Editions Sociales, Anne Ubersfeld ; Lire le Théâtre ; paris 1981 p 37- 38.

*مصطلح Relacom: كلمة مركبة من كلمتين: Relationship (علاقة)

وCommunication (تواصل)

20- انتوني فروست ورالف يارو، الارتجال في الدراما، ترجمة كريمان كيرة،

القاهرة: أكاديمية الفنون، 1994، ص ص 185-186

21- روبرت كوهن، المرجع السابق، ص 150 - 152