وزارة التّعليم العالي والبحث العلمي

جامعة تلمسان

كُلّية الآداب واللّغات قسم الفنون

أطروحة مقدّمة لنيل شهادة الدكتوراه الطور الثالث

تخصص نقد العرض المسرحي

موسومة:

# التّعبير الجسدي في العرض المسرحي الجزائري

## مقاربة أنثروبولوجية في أعمال محمّد شرشال


إعداد الطّالب:

علي كريم

إشراف الأستاذ:

الدكتور الحبيب سوالمي


أعضاء اللجنة المناقشة

| | | | |
|---|---|---|---|
| د.بولنوار مصطفى | أستاذ محاضر (أ) | جامعة تلمسان | رئيسًا |
| د.سوالمي الحبيب | أستاذ محاضر (أ) | جامعة تلمسان | مشرفًا و مقررًا |
| د.حبيب بن مالك | أستاذ محاضر (أ) | جامعة تلمسان | عضوًا مناقشًا |
| د.براهمي سماعين | أستاذ التّعليم العالي | جامعة سيدي بلعباس | عضوًا مناقشًا |
| د.لصهب عبدالقادر | أستاذ محاضر (أ) | المركز الجامعي بمغنية | عضوًا مناقشًا |

السّنة الجامعية:

1445-1444هـ | 2024-2023م

بسم الله الرحمن الرحيم

أطروحة مقدّمة لنيل شهادة الدكتوراه الطور الثالث

تخصص نقد العرض المسرحي

**موسومة:**

# التّعبير الجسدي في العرض المسرحي الجزائري

## مقاربة أثروبولوجية في أعمال محمد شرشال

إشراف الأستاذ:

الدكتور الحبيب سوالمي

إعداد الطالب:

علي كريم

السّنة الجامعية:

1445-1444هـ | 2024-2023م

# إهداء

إلى الوالدين الكريمين
إلى الأهل والإخوة
والأحبة.

# شكر وعرفان

كلّ الشكر والعرفان للأستاذ الفاضل الدكتور الحبيب سوالمي المشرف على هذه الأطروحة، والذي قبل بداية الإشراف على رسالتنا العلمية، والذي أولاها عناية فائقة، إنْ تتبعًا لهفواتها تصحيحا وتدقيقا وإنْ توجيهًا بالنصائح العلمية والمنهجية التي وضعتنا على سبيل نهج أوصلنا إلى برّ الأمان، فله منّي كل الاحترام والامتنان.

والشكر كذلك موصول إلى أعضاء اللجنة المناقشة، الذين تحمّلوا قراءة هذه البحث على الشاشة الزرقاء، سائلين الله تعالى لهم التوفيق والسداد.

# مُقَدِّمَة

لعب جسد الممثل دوراً مهماً في العرض المسرحي على مرِّ التّاريخ، حيث تأرجحت أهمية الجسد بين الصعود والهبوط، ثم الصعود مرة أخرى كضرورة حتمية للتعبير عند الممثل. وعرف الاهتمام بالجسد المسرحي عبر العصور تطورا لافتا، بدءاً من المسرح الشرقي القديم كالهندي والصيني والياباني، مروراً بمراحل المسرح المختلفة، وصولاً للمسرح الحديث. حيث أصبح جسد الممثل عنصراً أساسياً ومحورياً في العرض المسرحي، وتزايد الاهتمام به كوسيلة تعبير فاعلة عند الممثلين. فامتلكت الحركة الجسدية بمعناها العام حضورا وتجليا عبر العصور المسرحية المتعاقبة منذ البدايات، لارتباطها ارتباطا وثيقا بفن الرّقص، حيث كان الإنسان الأول يعبر عن جميع انفعالاته بالرّقص، مما دفعه للبحث عن وسائل متعددة للحصول على مراده.

تسعى الحركة للتعبير عما يجول بداخل النّفس البشرية، إذ ارتبطت ارتباطا وثيقا بالظواهر المسرحية منذ الإغريق أين كانت الطقوس الدينية بمثابة محاكاة للآلهة حتى تطورت وازدهرت لمحاكاة الأشياء وتقليدها عن طريق الرقص والحركات الإيقاعية، فكان لها دور مهم في تبلور مظاهر التمثيل البدائي.

سعى المخرجون المسرحيون للبحث عن لغة مسرحية عالمية موحدة تتجاوز الحواجز اللغوية. حيث شعروا أن اللغة المنطوقة ليست كافية للتعبير المسرحي الفاعل، فحاولوا إيجاد لغة بديلة تعتمد على الجسد والحركة كوسيلة للتواصل العالمي في المسرح. وما تجارب وتنظيرات كل من **إدوارد كوردن كريج(Edward Gordon Craig) وأدولف آبيا(Adolphe Appia) ومايرخولد(Wesvold Meyerhold) وأنطوان أرطو(Antonin Artaud) وغروتوفسكي(Jerzy Marian Grotowski) ويوجينيو باربا(Eugenio Barba) وبيتر بروك (Peter Stephen Paul Brook)**، إلا إدراكا منهم ووعيا بما للجسد من طاقات دلالية ورمزية إحائية؛ بفعل ما يختزنه من قدرات تعبيرية وإمكانات تصويرية وتواصلية وجمالية وتعبيرية هائلة لا بوصفه جسدا يتحرك فقط.

فالحركة ما هي إلا ترجمة للأفكار والحوافز الخاضعة لمتغيرات يستطيع الممثل تبريرها أثناء أدائه، وعندها يصبح الجسد البشري في كلّ حركاته وسكناته واستقامته وانحنائه لغة صامتة معبرة لها دلالاتها. وهو ما نلتمسه في آراء الكثيرين حول جسد المؤدي في المسرح، ذلك الفن المسرحي يشتغل على حضور الممثل الجسدي، وعلى مجموعة من الإجراءات التقنية التعبيرية الملموسة يمكن اختزالها في "**التجسيد**"، حتى إن التعامل مع الجسد هو نتاج ذي دلالات ومعاني هي التي تكون جماليات العرض المسرحي.

اعتبرت الدراسات التي تعنى بالشأن الجسدي منذ البدائية ولحد الحداثة لا من حيث هو ظاهرة لبنية جسمية بقدر ما هو جوهر لبنية لغوية وترجمان لنوازعنا ونتائج الإبداع البشري وتعبير دال عن حقيقة موجوداتنا. والجسد البشري هو أساس إنتاج نسق التواصل من خلال اللغة والتعبير والحركة.

ومن ثمّ فقد عمل الدارسون على تشكيل تيار يعنى باللغة الجسدية والعودة إلى الأشكال التعبيرية الأولية، بغية تأسيس مسرح يقوم على استحضار المقدّس الطقسي والترانيم التعبيرية التي عرفتها الإنسانية عبر مراحل حضارية أكثر نقاء، وهو ما أدّى إلى انبثاق ما يعرف بـ" **الأنثروبولوجيا المسرحية**"، كتوجه وكنموذج يرفض قبوع المسرح في الأشكال النمطية والتقنيات الأرسطية.

ومنذ عرفت الأنثروبولوجيا المسرحية باعتبارها اشتغالا على الأنساق البيولوجية والثقافية للإنسان، وذلك بالتركيز على الأداء الجسدي والصوتي للممثّل، إضافة إلى عناصر أخرى تشكّل مرتكزات أدائية في الأشكال الماقبل مسرحية لمختلف الحضارات الإنسانية، وقد برز في هذا المضمار عديد المخرجين الذين سعوا إلى تمثّل هذه الأشكال بغية تأسيس مسرح يقوم على توسيع هامش الحضور الجسدي للممثل، ليس فقط باعتباره مؤديا أو متقمّصا لشخصية من الشخوص، ولكن كونه علامة أيقونية لها مقتضياتها التعبيرية وتشكيلاتها التواصلية، من أجل خلق خطاب متعدّد المرجعيات متنوع التمفصلات أكثر انفتاحا على شهوة التأويل .

وتأسيسا على ما سبق فإننا نقف على إشكالية بحثية تسائل مدى تمكن المشتغلين على حقل الإخراج في إبراز مكامن قوة الجسد وقدرته على استنطاق الصورة باعتبارها لغة بصرية تتجاوز اللغة المنطوقة. إذ لم يكن المسرح الجزائري ببدع من القول في انتهاج سبل التعبير الجسدي للممثّل واستثمار عديد العناصر الأنثروبولوجية بغية تحقيق الرسالة المسرحية، والعمل على استثمار ما بعديد الأنساق الأنثروبولوجية من مقومات بغية إرساء مسرح تجريبي يعمد إلى الاشتغال وفق بسط مجموعة من القيم الجسدية، ومن ذلك تجربة محمد شرشال ، نموذج هذه الدراسة، إذ ومن خلال تتبعنا لثلاثيته «**الهايشة - ما بقات هدرة - GPS**» حاولنا استنطاق هذه العروض نقديا لاستنكاه الطاقات التعبيرية لجسد الممثل كونه آلية تعبيرية وتصويرية مع تمثّل الدلالات الأنثروبولوجية للاشتغال على الجسد كنص وكطقس، ولمدارسة هذه الإشكالية نقف أمام سؤال معرفي يؤسس لتوجهات البحث ومنطلقاته مفاده: **كيف اشتغل محمد شرشال على جسد الممثل؟ وما هي أهم العناصر الأنثروبولوجية التي اعتمدها في عروضه المسرحية؟**

وقد تمخّضت عن هذه الإشكالية الرئيسية أسئلة فرعية عدة أهمها:

- ماهي أهم تمثلات الجسد في الفكر الإنساني بين الطرح الديني والتصوّر الفلسفي؟
- كيف اشتغل المسرح على المقومات التعبيرية للجسد؟ وهل استطاع المسرح الجزائري تمثّل عديد التجارب المسرحية العالمية في تعاطيها مع الجسد بغية تجديد مرتكزاته الخطابية؟
- ما الأنثروبولوجيا المسرحية؟ ومن هم أهم روادها؟
- كيف يؤسس الجسد باعتباره معطى أنثروبولوجيا للدلالة المسرحية في ثلاثية محمد شرشال؟
- وكيف يتم استثمار هذه الدلالات مسرحيا باعتبارها أقنوما لغويا؟

للإجابة عن هذه الإشكالية وسمنا البحث: «**التّعبير الجسدي في العرض المسرحي الجزائري مقاربة أنثروبولوجية في أعمال محمد شرشال**». فسطرنا خطة بحثية تتأسس من مدخل وثلاثة فصول، أما **المدخل** فقد خصصناه لمباحثة الجسد في الفكر الإنساني، وذلك بالتعريج على تمظهراته الطقسية في مختلف الأديان الوضعية منها والسماوية، ثم عرضنا البسط الرؤيوي للجسد عبر تمظهراته الفلسفية الغربية منها والإسلامية، في حين أفردنا **الفصل الأول** لبحث تجليات ودلالات الجسد في المسرح؛ وقد فرّعناه بدوره إلى مباحث أربعة؛ حيث كان **المبحث الأول** لعرض تجليات الأداء الجسدي في المسرح القديم، وبسطنا في **المبحث الثاني** حضور الجسد في المسرح الوسيط، أما **المبحث الثالث** فقد ناقشنا من خلاله اشتغال المسرح الحديث والمعاصر على الجسد، أما **رابع هذه المباحث** فقد خصصناه لدراسة موقع التعبير الجسدي في المسرح الجزائري.

**الفصل الثاني** من هذه الدراسة خصص للأنثروبولوجيا والمسرح، والذي فرّعناه إلى مبحثين؛ جعلنا **أول مباحثه** لبحث علاقة الأنثروبولوجيا بالمسرح في حين خصصنا **ثاني المباحث** لمناقشة انبثاق الأنثروبولوجيا المسرحية ومرتكزاتها النظرية. وللضرورة البحثية كان تقسيم هذا الفصل إلى مبحثين لا أكثر، إذ تحتم علينا طبيعة الدراسة الاكتفاء بهذا التقسيم.

ما **الفصل الثالث** من هذه الدراسة فقد كان تطبيقيا بحتا، عرضنا فيه المرتكزات الأنثروبولوجية للجسد في مسرح محمد شرشال، وقد قُسِّم إلى أربعة مباحث، جاء **الأول** للحركة والإماءة باعتبارهما تمثّلا لغويا، في حين جاء **المبحث الثاني** لتشريح طقسية الجسد وتمثلاته الشعائرية، أما **المبحث الثالث** فقد خصصناه لدراسة دلالات القناع الأنثروبولوجية والدلالية، وكان **رابع هذه المباحث** لعرض تقنية الصرخة في مسرح شرشال، كونها نسقا لغويا وبسطا دلاليا رمزيا، ثم ختمنا دراستنا هذه **بخاتمة** أجملنا فيها مختلف نتائج البحث وتوصياته.

ولتأطير هذه الخطة من الناحية المنهجية؛ فقد اعتمدنا مجموع مقاربات حسب طبيعة كل فصل ومبحث، حيث انتهجنا المقاربة التاريخية والوصفية مع اعتماد آلية التّحليل، وكذا اعتماد آليات المقاربة الأنثروبولوجية كدعامة لقراءة العروض محل الدراسة. واستعنا في دراستنا هذه بمجموعة من الدّراسات السّابقة التي أتاحت لنا أفق البحث منها:

### ريكاردوس يوسف إبراهيم(Ricardos Yusuf Ibrahim)

- **توظيف جسد الممثل في العرض المسرحي العراقي**، دراسة أنثروبولوجية، رسالة دكتوراه، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، قسم الفنون المسرحية ، 2003 ، التي عرض فيها لمباحثة ثلاث عروض مسرحية هي مسرحية (نار في سماء)، فكرة وإخراج: علي طالب، وكذا مسرحية (فضاء الروح)، سيناريو وإخراج: طلعت سماوي، ومسرحية (ألف رحلة ورحلة) تأليف: فلاح شاكر وإخراج: عزيز خيون، وقد توصل إلى مجموعة من الاستنتاجات من خلال هذه الدراسة، منها أن للجسد قدرة تعبيرية وجسدية نابعة من الماقبل تعبيري، ومن الحضارة الثقافية للإنسان، وأن ميكانيزمات الجسد واحدة عند كل الثقافات المسرحية والفنية، لكن الذي يتغير هو طريقة اشتغال آلياته وإكسابه صفات جديدة، كما توصّل إلى أنّ لكلّ جسد القدرة على نحت أجساد عديد عندما يمتلكه ممثّل مقتدر، مبدع، خلاق، كما أنّ للجسد القدرة على البوح أكثر ممّا تستطيعه الألفاظ اللغوية، عندما يكون جسدا أنثروبولوجيا يستطيع أن يستعير كنزيات الثقافة الحضارية العالمية.

### حسن يوسفي(Hassan Yousfi)

- **المسرح والأنثروبولوجيا**: دار الثقافة، المغرب، 2000، إذ يتناول هذا الكتاب العلاقة بين المسرح والأنثروبولوجيا من ثلاث جوانب:

**أولاً**: الأنثروبولوجيا المسرحية باعتبارها استراتيجية ثقافية، حيث يمكن من خلالها ملامسة التجسيد المسرحي ضمن سياق ثقافي، ومعالجة قضايا حساسة تتعلق بمفهوم الإنسان في علاقته بالمقدس والجسد والمتخيل والميتافيزيقا وقضية العودة.

**ثانياً**: الأنثروبولوجيا المسرحية باعتبارها نظرية مسرحية تندرج في إطار اتجاه قائم بذاته، كما هو الشأن عند أوجينيو باربا الذي أنشأ معهدًا خاصًا يعمل على ترسيخ تصور مسرحي متحرر من هيمنة المركزية الغربية، ومنفتح بشكل عميق على المفهوم الشرقي للمسرح.

**ثالثاً**: الأنثروبولوجيا باعتبارها ترسانة نقدية تعتمد كأداة إجرائية فيما يُعرف بـ«تحليل العروض المسرحية".

مدحت الكاشف(Medhat Al-Kashef)

- **جسد الممثل بين الحركة اليومية المعتادة والحركة المعبرة**: إصدارات مهرجان شرم الشيخ الدولي للمسرح الشبابي، مصر، 2020، يتضمن الكتاب عدداً من العناوين التي توضح أفكار الكاتب، منها: مفهوم الجسد وجسد الممثل بين الفعل والحركة في الزمان والمكان، وأيضا "المؤدي - الإنسان.. الشخصية أو الدور.. الخيال" يتناول فيه موضوع جسد الممثل. كما يحتوي الكتاب على مبحث يشرح فيه موضوع جسد الممثل والمكان في المسرح المعاصر، وجسد المؤدي والفراغ وتوظيف الجسد الإنساني في المسرح. كما يتناول الكتاب المفاهيم والأسس العلمية للحركة على المسرح.

وككل باحث واجهتني دوافع شخصية وكذلك دوافع موضوعية جعلتني أخوض في مجالات هذا البحث، أما عن **الأسباب الذاتية**:

- اهتمامي الشخصي بدراسة الجسد والحركة في المسرح من منظور أنثروبولوجي.
- رغبتي في دراسة وتحليل أعمال المخرج المسرحي محمد شرشال الرائدة في مجال التعبير الجسدي.
- سعيي لإثراء المكتبة النقدية والأكاديمية المتعلقة بالمسرح الجزائري.

وأما **الموضوعية**: فأوجزها في:

- ندرة الدراسات الأنثروبولوجية حول التعبير الجسدي في المسرح بشكل عام والمسرح الجزائري بشكل خاص.
- دراسة تجربة محمد شرشال المسرحية الرائدة في الجزائر وفي الوطن العربي.
- إمكانية الاستفادة من المناهج الأنثروبولوجية في تحليل التعبير الجسدي كممارسة ثقافية.
- فتح آفاق جديدة لفهم العرض المسرحي من منظور أنثروبولوجي يركز على الجسد والحركة.
- إثراء الدراسات المسرحية والأنثروبولوجية حول المسرح في الجزائر.

وتكمن أهمية البحث في تسليط الضوء على الأنثروبولوجيا المسرحية كتيار اهتم بالجانب الجسدي والحركي في المسرح، كما يدرس أيضا استثمار المسرح عنصر الجسد المسرحي عبر التاريخ كوسيلة تعبير

فاعلة، بالتركيز على تجربة المخرج الجزائري **محمد شرشال** كنموذج في المسرح الجزائري، ويهدف البحث إلى دراسة التمثلات الأنثروبولوجية للجسد في ثلاثية مسرحية **لمحمد شرشال**، والكشف عن القيم والدلالات التي يحملها الجسد كرمز وكنص في هذه الأعمال المسرحية، وتسليط الضوء على أهمية الجسد كمعطى أنثروبولوجي يؤسس للدلالة المسرحية. فالبحث إذن يهدف إلى دراسة وتحليل البعد الجسدي وأهميته التعبيرية في المسرح، من خلال دراسة تجربة مسرحية جزائرية محددة.

وكأي دراسة أكاديمية فإن بحثنا هذا لم يخل من مزالق وصعوبات لعل أهمها خلو المكتبة النقدية الجزائرية من مباحث نقدية في أنثروبولوجيا المسرح وكذا قلة المصادر والمراجع في هذا التّوجّه النّقدي رغم تلك الأطاريح النّظرية لأنثروبولوجيا المسرح عند عديد الرّواد: ك**آرطو**(A.Artaud): وغروتوفسكي(**Grotowski**) ومايرهولد وباربا وغيرهم.

[واللهُ من وراء القصدِ **محيطٌ**].

الطالب: كريم علي

الشبيكية في : ١٣ ربيع الأوّل ١٤٤٥هـ

المؤكّد لـ: 29 سبتمبر 2023م.

# مدخل

## 1.الجسد والطقس في الديانات القديمة:

عمد الإنسان منذ القدم على الاقتران مع جنسه والبيئة المحيطة، وما تحمله من كائنات عن طريق الحركات والأصوات وسبل التكيف معها، حتى أن الدراسات الأثرية اكتشفت من خلال معالم الحضارات القديمة اللغة الجسدية المستخدمة في التواصل/التحاور بين الناس في جميع المجالات وبمختلف طبقاتهم، متمثلة بالكتابات الهيروغليفية في حضارات وادي النيل وسابقتها بلاد وادي الرافدين، وما كانت تحمله من إيحاءات وتأويلات فسرت مبتغى تلك الأمم/الشعوب.

فالجسد الإنساني هو مجمع الرموز كلها، وفاعلها وباعث الحياة فيها ومحركها، التي تدلي له بمدلولاتها وأنساقها. وقد وعى الإنسان منذ القدم نفسه وجسده كرمز مؤسس وجوهري مماثل للكون، إذ «اهتدى إلى الإشارات والعلامات في التعامل اليومي وفي أسلوب الحياة قبل اكتشاف اللغة التي حاول من خلالها محاكاة الطبيعة عبر حركتها وأصواتها التي عبرت عن التحام الإنسان بالطبيعة وبغيره من الناس وصولا إلى خلق فهم متبادل بين الإنسان والعالم وإيجاد أواصر وعلاقات مشتركة بينهما»[1] .

إذ حاول الإنسان البدائي التواصل مع الإنسان الآخر والطبيعة بصورة عامة من خلال إيجاد لغة تكون مفهومة لديه، فلم يكن يمتلك في ذلك الوقت اللغة المنطوقة لذلك لجأ إلى استخدام جسده كوسيط ناقل للمعلومات التي يريد تفسيرها أو إيصال المعاني التي تدور في داخله لمحاكاة الطبيعة، فكان للغة الجسد أهمية كبيرة آنذاك، ف «هي اللغة التي تواصل من خلالها الإنسان البدائي معبرا من خلال الحركات والإيماءات لتشكل دلالة واضحة لدى الآخرين ويمكن فهمها من قبلهم فهي اتفاق جمعي بينهم لقد حاول تفسير الطبيعة وتقليد حركات الحيوانات والأحداث التي مر بها من خلال الحركة وهي أشبه بالطقوس يقسمها ذلك الإنسان للتواصل بينه وبين الأفراد الآخرين والطبيعة»[2] .

فقد «كان ذلك نوعا من التمثيل الصامت يشترك فيه الجسم والإيماء، فاللغة الأصلية إذن هي مزيج من الكلمات والتنغيم الموسيقي والإماءات الرامية إلى المحاكاة»[3] ، إذ «إن رمزية الطقس جاءت متوائمة مع رمزية الوجود المتلائم مع الطبيعة، فالطبيعة يرمز إليها بتلك الإيماءات والحركات فعلمته وتعلم منها كيف يحيا وفق لغة مفهوماتية مفادها الحوار الحركي»[4] .

(1) عبدالكريم عبود: الحركة على المسرح بين الدلالات النظرية والرؤيا التطبيقية، سلسلة إصدارات اكاديمية الفنون في البصرة، دار الفنون والآداب ومنشورات الضفاف، العراق/السعودية، ط 1، 2014، ص 11.

(2) نوار علي محمد: لغة جسد الممثل ودلالاته في العرض المسرحي العراقي، مجلة الأكاديمي، ع97، 2020، ص 93.

(3) عبد لكريم عبود: الحركة على المسرح بين الدلالات النظرية والرؤيا التطبيقية، ص 11.

(4) نوار علي محمد: لغة جسد الممثل ودلالاته في العرض المسرحي العراقي، ص 93.

وقد ظهرت في بلاد الرافدين ممارسات بدائية عكست طابع الحياة اليومية الاجتماعية والدينية للعراقيين القدماء، وعكست طبيعة تفكيرهم/تصوراتهم للظواهر الطبيعية وعلى رأسها فكرة الخلود ونشأة العالم، إذ إن «أهم ما يميز المعتقدات الدينية في وادي الرافدين ما يعرف بصفة (**التشبه**) أي بمعنى تشبيه الآلهة بالبشر في هيئتها العامة، وحياتها وحواسها وعلاقاتها الاجتماعية، غير إنها كانت تنفرد عن البشر بصفة الخلود، لذلك مثلت بعض الآلهة على هيئة آدمية، مع اختلاف في التّاج أو العرش. والميزة الثانية هي الحيوية، أي الاعتقاد بوجود الأرواح في المظاهر الطبيعية»[(1)]

وهذا ما يعرف بالمحاكاة في الفعل/الأداء المسرحي، وأصبح من الممكن تصوير/تجسيد أحداث الأساطير التي تم نجسها حول الآلهة (**بشكل تمثيلي**)، مع تبرير ديني يقوم على ضمان أسباب الخصوبة على الأرض، بمحاكاة الزواج المقدس، أي «ضمان انتصار الخير على قوى الظلام من خلال انتصار (مردوخ/ Murdoch) كبير الآلهة، على (تيامات/ Tiamat) وقواتها من الوحوش والمخلوقات الغربية، كما في أسطورة التكوين»[(2)] .

فظهرت المحاكاة كنشاط أساسي لدى الكهنة ورجال المعبد، فتداخلت مع الممارسات الطقوسية والشعائر الدينية، مجسدة من خلال هذه الممارسات طقوسا درامية، إذ «تمثل ذلك في الممارسات والطقوس والاعتقادات والمراسيم المختلفة والتي ترسمها حركات الأشخاص ووضعيات أجسامهم وتنوعها وفقا لطبيعة كل منها واتخذت تلك الحركات طابعا متميزا وأسلوبا واضحا»[(3)] .

تأسيسا على ما تقدم، وعلى أساس تلك الممارسات الدينية التي تم تقديمها بوسائل شبه درامية، يمكن الاستنتاج أن الأداء المتجسد للشخصيات الدينية يتطلب من فناني الأداء أن يجسدوا شخصيات الآلهة والملوك والقادة العسكريين، وهذا بدوره يفرض طابعًا إجرائيًا يتسم بالتميز والأسلوب الواضح في الوقوف، وبكلمات واضحة، مع النطق البطيء للحوار بما يتناسب مع الموقف والحدث المراد تجسيده. كما يجب أن تتخذ الأزياء التي يرتديها فناني الأداء طابعًا دينيًا، وأن تكون متسقة مع الوضع الديني للعرض، مما يدل على أن الأداء كان نموذجيًا، مما يوحي بالدقة في رسم الحركة. ونطق الصّوت بما يتماشى مع الأجواء الاحتفالية الدينية التي أقيمت فيها تلك المناسبات/الشعائر.

(1) عبود حسن المهنا وعلي الحمداني ونشأت مبارك صليوا: أساليب الأداء التمثيلي عبر العصور، الدار المنهجية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2014، ص 14.

(2) المرجع السابق، ص 15.

(3) حسين صفاء الدين وعبد الحميد سامي: طرازية الحركة لدى العراقيين القدماء وتشكيل جسد الممثل، مجلة الأكاديمي، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، العراق، مج 07، ع 26، 1999، ص 76.

وعلى خطى حضارة وادي الرافدين سارت حضارة وادي النيل، فقد شكلتا معا منعطفا تاريخيا لما تلاهما/لحقهما من حضارات الأمم الأخرى في جميع ميادين الحياة، إذ تشير المصادر التاريخية إلى اقتران فترة زمنية كبيرة في حضارة وادي النيل مع حضارة وادي الرافدين، وما يترتب على ذلك من اتصال/تشارك حضاري وحالة التأثر/التأثير المتبادل بينهما.

فقد ازدهر المسرح في حضارة وادي النيل، بوصفه لونا من ألوان الثقافة والرقي، ما يحيل إلى تأثر الأمم الأخرى به خاصة الحضارة الإغريقية، إذ «ترجع المصادر التاريخية المتوفرة إلى أن كتاب المسرح اليوناني وخاصة **اسخيلوس** (Aeschylus) (438-525 ق.م) قد تأثر بدرجة ما، بما سبقه من مسرحيات وادي النيل، وخاصة تلك الممارسات الدرامية التي كان رجال الدين المصريين يمارسونها، بوصفها نوعا من النشاط التجسيدي، حيث تشير أغلب المصادر إلى هذا الجانب من الممارسات التمثيلية في وادي النيل، بكونها كانت تقدم في مناسبات معروفة خلال السنة»[1] .

فقد كانت الممارسات التمثيلية في وادي النيل عبارة عن طقوس/شعائر دينية تؤدى سنويا في الأعياد الدينية كالطقوس العبادية التي تتناول قصة (**إيزيس وأوزيريس**/ Isis & Osiris)، ولم يقتصر أداء تلك الممارسات داخل المعابد، إذ «كان الممثلون المتجولون في عهد الأسرة الثانية عشرة، يقدمون في الميادين أو الدور كما هي الحال اليوم، فيغنون ويرقصون، بل ويمثلون مسرحيات وفقا لبرامج مرسومة لهم، والقرويون حولهم أيام الأعياد أو مع الأمسيات»[2].

فمعرفة المصريين القدامى لهذه الممارسات وأدائها كطقوس/شعائر دينية لا يعني بالضرورة أنهم عرفوا فن المسرح وفقا لتنظيرات اليونانيين، لكنها كانت بمثابة ممارسات أدائية يمكن الاستخلاص منها عددا من الملاحظات التي تتعلق بالأداء الذي خضع إلى أداء الشعائر/الطقوس الدينية، فالحركات ترنو باتجاه البطء مع أن تؤدى بإتقان ودقة.

ف «يرافق تلك الحركات أداء صوتي يتسق مع الأناشيد الشعرية التي تتناول الأسطورة، وضرورة نطقها على وجه يمكن لمستمعها أن يلمس الجانب الديني الطقسي فيها، كما كان للأزياء التي يرتديها (المؤدون) دورا في إضفاء صفة القدسية والمهابة على الشخصيات المقدمة»[3] .

ويتضح مفهوم الجسد الإنساني في الحضارة المصرية القديمة من خلال الجدل القائم في علاقة النّفس والجسد، ف «صور المصريون القدماء علاقة النّفس بالجسد على أنها تجسيد للصراع الأزلي بين

(1) عبود حسن المهنا وعلي الحمداني ونشأت مبارك صليوا: أساليب الأداء التمثيلي عبر العصور، ص 17-18.

(2) المرجع نفسه، ص 19-20.

(3) المرجع نفسه. ص 18-19.

الروحي والمادي، بين الإلٰهي المقدس (**النّفس**) والأرضي الزائل والفاني، حيث أن النّفس تجاهد في سبيل التحرر من سجنها المادي (**الجسد**) والعودة إلى أصلها الإلهي الخالد الذي خلقت منه، هذه العودة التي تعتبر هدفها الأسمى، إلا أنها مشروطة بما تقود الجسد إليه من عمل خير أو شرير، حسن أو سيء؛ أي: إنّ أعمال النّفس هي التي تساعدها في الانتقال إلى الرّفعة والعلو أو السّقوط في عالم اللّذات والشّهوة إذ إنّ مصيرها مرتبط بالجزاء والعمل والثواب والعقاب، والسّيطرة على رغبات الجسم وشهواته. إذ المرء يبعث بعد الموت وتوضع أعماله بجانبه أكوامًا، وكل ما يبتغيه هناك هو الخلود»[1] .

لقد كانت الحضارة المصرية القديمة شديدة الاعتقاد بالتّجسد والحلول وخلود الجسد، لهذا لجأ الفراعنة إلى تحنيط الجسد الإنساني، إذ «إنّ التّحنيط: هو حفظ الجسد الإنساني وكأنه حيا، حتى تتعرف عليه الروح في العالم الآخر وتسكن فيه وتستمر في حياة الخلود»[2] .

❊ ❊ ❊

(1) هناء عمار: إشكالية النّفس والخلود عند المصريين القدماء، مجلة آداب البصرة، كلية الآداب، جامعة البصرة، العراق، ع93، 2020، ص 423-424.

(2) المرجع نفسه، ص 431.

## 2.الجسد في الديانات السّماويّة:

يثير الحديث عن تصوّر الديانة المسيحية للجسد، التأمل في التراكمات المعرفية السابقة على ظهور المسيحية، وخاصة الإرث الفلسفي اليوناني وتصوّره للجسد. فالفيلسوف (427 ق.م – 347 ق.م) (Plato) مثلاً كان له تأثير كبير على أفكار رجال الدين المسيحيين، إذ تحدث باسم أستاذه (470 ق.م – 399 ق.م) (Socrates) عن خلود النّفس والروح مقابل فناء الجسد وزواله، ودعا إلى إهمال الاهتمام بالجسد تمامًا حتى تتمكن الروح من الخلود. وعلى هذا الأساس فإن الجسد الأفلاطوني ما هو إلا سجن عقابي للروح.

وقد امتد هذا التصور إلى الديانة المسيحية التي ربطت الجسد بجسد المسيح، وبالتالي اتّسم الجسد المسيحي بالتقشف والقمع والتهميش لارتباطه بالخطيئة، على النقيض من الروح. وظلّ جسد المسيح رمزًا للتخلّص من الخطيئة الملتصقة بالجسد.

إذ أن «الإمساك بتلابيب التصور المسيحي للجسد وفهمه، يمر عبر معالجة دلالات الخطاب التي تستند مباشرة إلى تأويل مخصوص لنصوص الكتاب المقدس المتعلقة بمسألة الجسد»[1] ، فقد أولى المسيحيون اهتماماً خاصاً بالجسد، إذ اعتبروه من الأمور المركزية كونه مقر التأكد والاختبار، والمنبّه إلى ما يحدث في الجانب الروحي. وفي معظم الأحيان يكون الجسد أكثر صدقاً في التعبير من الخطاب الذي قد يبتعد أحياناً عن الواقع. فالجسد بالنسبة للمسيحيين هو مرآة الروح، وما يحدث في الروح ينعكس على الجسد. لذلك اهتموا بدراسة حركات الجسد وتعبيراته لفهم الحالة الروحية بشكل أفضل.

فقد وردت عبارة «**جسد**» في «الكتاب المقدس» ويمكن الإشارة إليها فيما يلي:

• «**أم لَستُمْ تعلَمونَ أنَّ جَسَدَكُمْ هو هَيكلٌ للرّوحِ القُدُسِ الّذي فيكُمُ، الّذي لكُمْ مِنَ اللهِ، وأنَّكُمْ لَستُمْ لأنفُسِكُمْ؟**» [2]، فالكتاب المقدس يدعو هنا إلى التعامل مع الجسد كما لو أنه هيكل للروح القدس، فالجسد ليس ملكاً للإنسان. بل إن للجسد قيمة عليا، وعلى الإنسان أن يهتم بهذا الجسد من خلال تنظيفه وتطهيره. فالمسيحية ترى أن الجسد هو مسكن الروح، ويجب المحافظة عليه والاعتناء به كونه هبة من الله. لذا على المؤمن أن يحافظ على نظافة جسده وصحته، وألا يضر به أو يهمله، باعتبار ذلك من واجباته الدينية.

• «**لأنَّ اهتِمامَ الجَسَدِ هو موتٌ، ولكن اهتِمامَ الرّوحِ هو حياةٌ وسَلامٌ**»[3] ، فالكتاب المقدس يعتبر أن

(1) إدريس الدعيفي: الجسد في الخطاب الديني: دراسة أنثروبولوجية مقارنة بين المسيحية والإسلام، مجلة جيل العلوم الإنسانية الاجتماعية، مخبر جيل البحث العلمي، المغرب ع 80، 2021، ص 35.

(2) الكتاب المقدس (العهد القديم والعهد الجديد)، دار الكتاب المقدّس في الشرق الأوسط، العهد القديم(الإصدار الثاني)، ط4، 1995، العهد الجديد(الإصدار الرابع)، ط30، 1993، رسالة بولس الرسول الأول إلى أهل كورنثوس، الإصحاح 19:6.

(3) نفسه، رسالة بولس الرسول إلى أهل رومية، الإصحاح 6:8.

اهتمام الجسد هو موت، أي أن الجسد معرض للزوال والفناء، وكل مهتم به سيتعرض للزوال بدوره، في مقابل الروح الأزلي الذي هو أصل الحياة والسلام.

• «وإنَّما أقولُ: اسلُكوا بالرّوحِ فلا تُكَمِّلوا شَهوَةَ الجَسَدِ. لأنَّ الجَسَدَ يَشتَهي ضِدَّ الرّوحِ والرّوحُ ضِدَّ الجَسَدِ، وهذانِ يُقاوِمُ أحَدُهُما الآخَرَ، حتَّى تفعَلونَ ما لا تُريدونَ. ولكن إذا انقَدتُمْ بالرّوحِ فلَستُمْ تحتَ النّاموسِ. وأعمالُ الجَسَدِ ظاهِرَةٌ، الّتي هي: زِنًى، عَهارَةٌ، نَجاسَةٌ، دَعارَةٌ، عِبادَةُ الأوثانِ، سِحرٌ، عَداوَةٌ، خِصامٌ، غَيرَةٌ، سخَطٌ، تحَزُّبٌ، شِقاقٌ، بدعَةٌ، حَسَدٌ، قَتلٌ، سُكرٌ، بَطَرٌ، وأمثالُ هذِهِ الّتي أسبِقُ فأقولُ لكُمْ عنها كما سبَقتُ فقُلتُ أيضًا: إنَّ الّذينَ يَفعَلونَ مِثلَ هذِهِ لا يَرِثونَ ملكوتَ اللهِ. وأمّا ثَمَرُ الرّوحِ فهو: مَحَبَّةٌ، فرَحٌ، سلامٌ، طولُ أناةٍ، لُطفٌ، صَلاحٌ، إيمانٌ، وداعَةٌ، تعَفُّفٌ»[1] تُظهر الآية تعارضًا واضحًا بين الجسد والروح، بل إنّ الجسد هو ضدّ الروح. لذلك كانت الدعوة إلى اتباع طريق الروح، باعتباره رمزًا للمحبة والفرح والسلام واللطف والصلاح والإيمان، وعدم اتباع شهوات الجسد، طالما أنّ هذا الأخير يشتهي ضدّ الروح. فالمسيحية تحذّر من اتّباع الشهوات الجسدية، وتدعو إلى ترويض الجسد وضبطه، والسير وراء الروح التي تقود إلى الفضيلة والتقوى.

• «بل أقمَعُ جَسَدي وأستَعبِدُهُ، حتَّى بَعدَ ما كرَزتُ للآخَرينَ لا أصيرُ أنا نَفسي مَرفوضًا»[2] ؛ توضح هذه الآية أن المؤمن الذي لا يضبط شهوات جسده ورغباته سيكون مرفوضًا، لذا شدّدت المسيحية على أهمية ضبط النّفس وترويض الجسد، حتى لا ينزلق المرء في مهاوي الشهوات ويهلك. فالجسد بحاجة إلى توجيه وتهذيب، ومن واجب المؤمن أن يتحكم في غرائزه ويقودها نحو الخير، فلا يتركها تسيطر عليه وتوقعه في المعصية، بل يجب أن يكون العقل والإيمان هما المتحكمان في الجسد، لأن ترك الجسد دون ضوابط سيؤدي إلى الهلاك.

• «لأنَّ مَنْ يَزرَعُ لجَسَدِهِ فمِنَ الجَسَدِ يَحصُدُ فسادًا، ومَنْ يَزرَعُ للرّوحِ فمِنَ الرّوحِ يَحصُدُ حياةً أبديَّةً»[3]؛ تواصل هذه الآية تفضيل الكتاب المقدس للروح على الجسد، حيث أشارت إلى أن كل من ينشغل بشهوات الجسد ونزواته فلن يجني من ورائها سوى الفساد، أما من يهتم بالروح ويلتزم بالهدف الأسمى الذي خلقه الله من أجله، فسيحصد ثمار ذلك في الحياة الأبدية. فالمسيحية تحثّ على تقوى الله وطاعته، وتجنب الوقوع في الشهوات الدنيوية، لأنها سبيل إلى الهلاك، بينما سبيل الروح هو سبيل الخلاص والحياة الأبدية.

• «فالّذينَ هُم في الجَسَدِ لا يستطيعونَ أنْ يُرضوا اللّهَ»[4] ، فمن خلال الآية الذين يعيشون في الجسد،

(1) نفسه، رسالة بولس الرسول إلى أهل غلاطة، الإصحاح 5:16.

(2) نفسه، رسالة بولس الرسول الأولى إلى أهل كورنثوس، الإصحاح 27:9.

(3) نفسه، رسالة بولس الرسول إلى أهل غلاطة، الإصحاح 8:6.

(4) نفسه، رسالة بولس الرسول إلى أهل رومية، الإصحاح 8:8.

أي الذين يسعون وراء الملذات الجسدية ويتبعون رغبات الجسد وشهواته لا يستطيعون أن يرضوا الله.

• «**وأمّا أنتُمْ فجَسَدُ المَسيحِ، وأعضاؤُهُ أفرادًا**»[1]؛ توضح هذه الآية أن جسد المؤمن هو جزء من جسد المسيح، وبالتالي لا يملك التصرف فيه كيفما يشاء، بل يجب أن يكون له سيطرة على هذا الجسد، وألا يتبعه في شهواته ورغباته الدنيوية. فالمسيحي مطالب بأن يحافظ على قداسة جسده كونه جزءًا من جسد المسيح المقدس، فلا ينبغي أن يدنسه بالآثام والمعاصي، بل عليه تطهيره وتقديسه من خلال ضبط النّفس والسيطرة على الشهوات.

• «**ولكن الّذينَ هُم للمَسيحِ قد صَلَبوا الجَسَدَ مع الأهواءِ والشَّهَواتِ**»[2] ؛تبين هذه الآية أن على المؤمن أن يصلب جسده وشهواته، بمعنى أن على المسيحي قبول الصليب كمعيار للحياة، وبالتالي العيش منفصلاً عن أهواء الجسد وشهواته وملذاته الدنيوية. فالمسيحية تدعو إلى التضحية بالرغبات الجسدية من أجل التقرّب إلى الله، والسير على خطى المسيح الذي ضحى بنفسه فداءً للبشرية. لذا ينبغي على المؤمن أن يميت رغبات جسده ويصلبها، تمامًا كما صُلب المسيح، طلبًا للخلاص والحياة الأبدية.

• «**لأنَّنا نَحنُ الخِتانَ، الّذينَ نَعبُدُ اللهَ بالرّوحِ، ونَفتَخِرُ في المَسيحِ يَسوعَ، ولا نَتَّكِلُ علَى الجَسَدِ**»[3]؛ تعلي هذه الآية أيضًا من قيمة الروح على حساب الجسد، حيث أن كلمة "الختان" في الآية ترمز إلى الموت عن الجسد. فإذا كان الختان الجسدي يعني قطع جزء من لحم الذكر، فإن الختان الروحي يعني المرتبة التي يصل إليها المؤمن المسيحي الحقيقي الذي حلّ فيه الروح القدس.

وبشكل عام، تذهب الأسفار التي وردت فيها كلمة "الجسد" في الكتاب المقدس، في اتجاه قمع الجسد ورغباته، بل إنها أحيانًا تصل إلى حد تحقير الجسد وإهانته من خلال إخصائه وصلبه. وذلك في مقابل التعظيم من قدر الروح ومكانتها باعتبارها سبيل الخلاص من خطيئة الجسد الأولى. فتطهير الجسد من الخطيئة وفقًا للمسيحية يتمّ من خلال قمع رغباته وتحرير الروح منه، عبر التنسك والصوم والزهد.

فقد توافقت نظرة الدين المسيحي حول الجسد مع تصور «**القديس أوغسطين** /Saint Augustine»، فـ«المطلع على كتاب «الاعترافات» الذي قدمه **أوغسطين**، يجد أنه يحاول أن يقدم وصفا لرحلة التطور الإيماني. فمن خلال التدرج من الخطيئة إلى الفضيلة، فإن الذات تتحرر من خطيئتها حينما تستمتع بالإذلال والقهر والاضطهاد وتعذيب الجسد الذي يكون هو الحاوي للروح وسجنها»[4] .

(1) نفسه، رسالة بولس الرسول الأولى إلى أهل كورنثوس، الإصحاح 27:12.

(2) نفسه، رسالة بولس الرسول إلى أهل غلاطة، الإصحاح 24:5.

(3) نفسه، رسالة بولس الرسول إلى أهل فيلبي 3:3.

(4) إدريس الدعيفي، الجسد في الخطاب الديني- دراسة أنثروبولوجية مقارنة بين المسيحية والإسلام، ص 38.

**فأوغسطين** يرى أن النّفس هي الجوهر غير المادي الذي يتباين عن الجسد، والذي يلعب التفكير فيه دورا رئيسا في عملية الإدراك، وهو «ما يجعل النّفس مرهونة بوجود الفكر، إذ يكون جوهرها ماهية حسية ذا صفة طينية. إنه حسب ذلك فإن النّفس هي الإنسان الباطني، وأن الجسم هو الإنسان من الناحية الظاهرية»[1] .

وفقًا لتصور **أوغسطين**، فإن الإنسان مركب من عنصرين هما **الروح والجسد**، لذلك فهو ينتمي إلى مكانين، الأرض والسماء. وعلى هذا الأساس فإن الجسد بالنسبة لأوغسطين هو مصدر الشر في العالم، ومن ثَم دعا إلى كبح الرغبات والميول الجسدية. وهي الفكرة التي دافعت عنها المسيحية بشكل صريح، من خلال التأكيد على ضرورة قمع الجسد ورهبنته، باعتبار ذلك السبيل الوحيد لتحرير الروح والوصول إلى الكمال الروحي، إذ «أكدت أن الجسد هو مصدر الخطيئة، وأن الخلاص الحقيقي، أو التطهر الحقيقي؛ يكون بالخلاص من الجسد الذي يمثل أساس الشرور الموجودة في هذا العالم»[2] .

وبخلاف **أوغسطين**، فإنّ «**توماس الأكويني**» (1225 -1274مـ **Thomas Aquinas**).يطرح تصورًا مختلفًا لعلاقة النّفس بالجسد، إذ يرى أنهما متحدان في الحياة الدنيا، أما بعد الموت فإنهما ينفصلان، حيث يفنى الجسد بينما تبقى النّفس خالدة. ويخالف الأكويني الرؤية الأفلاطونية والمسيحية التي تعتبر النّفس مستقلة عن الجسد، إذ يرى أن النّفس هي صورة الجسد وتشكّل معه وحدة متكاملة. فالعلاقة بينهما وفقًا للأكويني علاقة تكامل وانسجام، وليست علاقة تنافر وتعارض، فيقول **توماس الأكويني**: «إن النّفس جوهر ناقص، وليس من الممكن تصورها دون البدن...والإنسان مؤلف من مادة وصورة، أي من جسد وروح متكاملين...»[3]. فتعريف **توماس الأكويني** النَّفسَ بأنها جوهر الإنسان، لكنها مرتبطة بالجسد ولا يمكن أن تكتمل بدونه. وبهذا الطرح يتفق الأكويني مع تصور **أرسطو** الذي أكد على أن النّفس هي صورة الجسد، وأنهما يشكلان معًا وحدة متكاملة. فالأكويني يرى أن النّفس والجسد متلازمان ومتكاملان في الوجود الإنساني، ولا يمكن فصل أحدهما عن الآخر، خلافًا للتصور الأفلاطوني والمسيحي اللذين ينظران إلى النّفس على أنها مستقلة ومتميزة عن الجسد.

فتصور **توماس الأكويني** بخصوص علاقة النّفس بالجسد، ذو طابع تركيبي؛ إذ أنه يوافق **أرسطو** من ناحية كون الجسد والنفس يكونان وحدة متصلة وغير منفصلة، كما يوافق طرح الأفلاطونية والمسيحية أيضا من خلال برهنته على خلود النّفس [4].

(1) دريس الدعيفي، الجسد في الخطاب الديني- دراسة أنثروبولوجية مقارنة بين المسيحية والإسلام، ص 38.

(2) نفسه.

(3) قاسم محمود، في النّفس والعقل لفلاسفة الإغريق والإسلام، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، الطبعة الثالثة، 1969، ص160-161.

(4) ينظر:أمال التومي، فلسفة الأكويني والأرسطية، مقال مسترجع من موقع https://e3arabi.com، بتاريخ: 09 يناير2021.

تأسيسا على ما سبق،كانت نظرة الفكر المسيحي للجسد الإنساني سلبية باعتباره مصدر كل الشرور والخطيئة الأولى. في المقابل، نظرت المسيحية إلى الروح نظرة إيجابية كونه طريق الخلاص من خطيئة الجسد وسبيل السمو الروحاني. وبما أن نظرة المسيحية للجسد تأثرت بنظرة الفلسفة اليونانية، فقد انعكس هذا التأثير على نظريات الفلاسفة المسيحيين، فمنهم من كان أفلاطونيًا كأوغسطين، ومنهم من كان أرسطيًا **ك:توماس الأكويني.**

يُعدّ موضوع الجسد من أكثر المواضيع إثارة للاهتمام والنقاش في الدين الإسلامي، وربما يعود ذلك إلى كثرة المخاوف المثارة حوله باعتباره موضوعًا شرعيًا. فقد أُثيرت العديد من الإشكالات حول الجسد، وخصوصًا علاقته بالروح والنفس، ومصير الروح بعد موت الجسد. واختلفت الآراء والتأويلات حول هذه القضايا انطلاقًا مما رسمه القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف للجسد، بناءً على ثنائية الجسد والروح. لذا لا يمكن تجاهل الخلفية القرآنية والحديثية عند مناقشة هذا الموضوع في الفكر الإسلامي.

فالرّوح كما أقرّ النّص القرآني هي طابع إلٰهي، كما في قوله سُبْحَانَهُوَتَعَالَىٰ: ﴿**وَيَسْأَلُونَكَ عَنِ الرُّوحِ قُلِ الرُّوحُ مِنْ أَمْرِ رَبِّي وَمَا أُوتِيتُم مِّن الْعِلْمِ إِلاَّ قَلِيلاً**﴾ [الإسراء: **85**].

عند العودة إلى القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف، نجد أن الآيات القرآنية والأحاديث النبوية المتعلقة بالجسد تبقى محدودة، رغم أن الخطاب القرآني جاء موجّهًا في المقام الأول للإنسان. ومن بين الآيات القليلة التي وردت فيها كلمة "جسد" بشكل صريح، الآية الكريمة: ﴿**يَوْمَ تَشْهَدُ عَلَيْهِمْ أَلْسِنَتُهُمْ وَأَيْدِيهِمْ وَأَرْجُلُهُم بِمَا كَانُوا يَعْمَلُونَ**﴾ [**النور**: **24**]. فالإشارة إلى أعضاء الجسد هنا كانت في سياق وصف يوم القيامة ومحاسبة الإنسان؛ نذكر:

- ﴿**وَاتَّخَذَ قَوْمُ مُوسَىٰ مِن بَعْدِهِ مِنْ حُلِيِّهِمْ عِجْلًا جَسَدًا لَّهُ خُوَارٌ أَلَمْ يَرَوْا أَنَّهُ لَا يُكَلِّمُهُمْ وَلَا يَهْدِيهِمْ سَبِيلًا اتَّخَذُوهُ وَكَانُوا ظَالِمِينَ**﴾ [**الأعراف**: **148**]. فالجسد هنا هو الذي لا يعقل ولا يميز.
- ﴿**وَمَا جَعَلْنَاهُمْ جَسَدًا لَّا يَأْكُلُونَ الطَّعَامَ وَمَا كَانُوا خَالِدِينَ** ﴾[**الأنبياء**: **08**]، أي وما جعلناهم ذوي أجساد إلا ليأكلوا الطعام.

فهذه الآيات القرآنية التي ذكر فيها الجسد بطريقة صريحة بعض الخاصيات التي تميز الجسد في القرآن، فالجسد في حاجة دائمة للتغذية للحفاظ على الحياة أولا، والجسد كنقيض للعقل هو أبعد ما يكون أن يهدي أو أن يهتدى به ثانيا، وثالثا، هي أن الجسد دلالة على الشر المتجسد في رمز الشيطان.[1] لهذا كانت البسملة فاتحة القيام بأي شيء ما، كدلالة على طرد الشيطان. فذكر الله تغييب للشيطان .

(1) أبو حامد الغزالي: إحياء علوم الدين، دار ابن حزم، بيروت، لبنان، ط1، 2005، ص 196.

هذا ما يؤكده أيضا الحديث النبوي التالي: «**يا غلام سمّ الله وكل بيمينك، وكل مما يليك**»[1] . وهذا «يجعلنا إزاء فكر متمركز حول ثنائيات الخير والشر والصواب والخطأ، الروح والجسد باعتبارها ثنائيات كانت حاضرة في جميع الثقافات الإنسانية ما قبل الديانات التوحيدية»[2].

فالقارئ للنص القرآني «لا يلبث أن ينتبه إلى أن مهمته تكمن في التحديد العام للكثير من القضايا العبادية والإيمانية كأوضاع الصلاة مثلا، والتعريف بصورتها العامة، من غير تحديد دقيق لمسائلها ولمكوناتها الخصوصية، لقد بدا واضحا أن النّص القرآني ينظر للحدود المؤسسة لإيمانية وعقائدية المسلم» [3].

• ﴿**يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا إِذَا قُمْتُمْ إِلَى الصَّلَاةِ فَاغْسِلُوا وُجُوهَكُمْ وَأَيْدِيَكُمْ إِلَى الْمَرَافِقِ وَامْسَحُوا بِرُءُوسِكُمْ وَأَرْجُلَكُمْ إِلَى الْكَعْبَيْنِ وَإِن كُنتُمْ جُنُبًا فَاطَّهَّرُوا وَإِن كُنتُم مَّرْضَىٰ أَوْ عَلَىٰ سَفَرٍ أَوْ جَاءَ أَحَدٌ مِّنكُم مِّنَ الْغَائِطِ أَوْ لَامَسْتُمُ النِّسَاءَ فَلَمْ تَجِدُوا مَاءً فَتَيَمَّمُوا صَعِيدًا طَيِّبًا فَامْسَحُوا بِوُجُوهِكُمْ وَأَيْدِيكُم مِّنْهُ مَا يُرِيدُ اللَّهُ لِيَجْعَلَ عَلَيْكُم مِّنْ حَرَجٍ وَلَٰكِن يُرِيدُ لِيُطَهِّرَكُمْ وَلِيُتِمَّ نِعْمَتَهُ عَلَيْكُمْ لَعَلَّكُمْ تَشْكُرُونَ**﴾ [المائدة:06]، خصّ الإسلام تشريعات خاصة لطهارة الجسد، لا سيما عند وقوفه بين يدي اللهﷻ، إذ ينبغي أن يكون المؤمن في كامل نقائه وطهارته أمام الخالق. وبما أن الصلاة هي فرصة للتوجه إلى الله وإراحة النّفس والروح، فقد اشترط الإسلام الطهارة الجسدية لأدائها، فلا بد من الوضوء والغسل عند الحاجة، تطهيرًا للجسد قبل الوقوف بين يدي الله سُبْحَانَهُ وَتَعَالَىٰ. فهي «أيضا مناسبة لتطويع الجسد من أجل ضمان الانسجام الروحي والجسدي»[4]، ويتجلى الاهتمام بضبط الجسد أيضا في اللباس، فلم يترك هذا الأخير للصدفة، وهذا ما تؤكده الآية الآتية:

• ﴿**يَا بَنِي آدَمَ خُذُوا زِينَتَكُمْ عِندَ كُلِّ مَسْجِدٍ وَكُلُوا وَاشْرَبُوا وَلَا تُسْرِفُوا إِنَّهُ لَا يُحِبُّ الْمُسْرِفِينَ**﴾ [الأعراف:31]، كما اهتم القرآن أيضا بمسألة العلاقة بين الأجساد، أي بين الجسد الأنثوي والجسد الذكوري:﴿ **نِسَاؤُكُمْ حَرْثٌ لَّكُمْ فَأْتُوا حَرْثَكُمْ أَنَّىٰ شِئْتُمْ وَقَدِّمُوا لِأَنفُسِكُمْ وَاتَّقُوا اللَّهَ وَاعْلَمُوا أَنَّكُم مُّلَاقُوهُ وَبَشِّرِ الْمُؤْمِنِينَ**﴾ [البقرة: 223].وفي قوله سُبْحَانَهُ وَتَعَالَىٰ﴿ **وَإِنْ خِفْتُمْ أَلَّا تُقْسِطُوا فِي الْيَتَامَىٰ فَانكِحُوا مَا طَابَ لَكُم مِّنَ النِّسَاءِ مَثْنَىٰ وَثُلَاثَ وَرُبَاعَ فَإِنْ خِفْتُمْ أَلَّا تَعْدِلُوا فَوَاحِدَةً أَوْ مَا مَلَكَتْ أَيْمَانُكُمْ ذَٰلِكَ أَدْنَىٰ أَلَّا تَعُولُوا**﴾ [النساء: 03].

فالإنسان ليس له حرّية التّصرف في جسده، بل يجب أن يضبطه ويتحكم فيه، فكما هو مبين في الآيتين من سورة النور؛ قَالَ عَزَّ مِنْ قَائِلٍ: ﴿ **قُل لِّلْمُؤْمِنِينَ يَغُضُّوا مِنْ أَبْصَارِهِمْ وَيَحْفَظُوا فُرُوجَهُمْ ذَٰلِكَ**

(1) اختصار صحيح البخاري وبيان غريبه، أبو العباس القرطبي، تح: رفعت فوزي عبد المطلب، دار النوادر، دمشق - سوريا، ط1، 1435هـ/2014م، ج4، ص 275.

(2) إدريس الدعيفي: الجسد في الخطاب الديني: دراسة أنثروبولوجية مقارنة بين المسيحية والإسلام، ص 40.

(3) فريد الزاهي: الجسد والصورة والمقدس في الإسلام، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 1999، ص 38.

(4) المرجع السابق، ص 46.

أَزْكَىٰ لَهُمْ إِنَّ اللَّهَ خَبِيرٌ بِمَا يَصْنَعُونَ ﴿٣٠﴾ وَقُل لِّلْمُؤْمِنَاتِ يَغْضُضْنَ مِنْ أَبْصَارِهِنَّ وَيَحْفَظْنَ فُرُوجَهُنَّ وَلَا يُبْدِينَ زِينَتَهُنَّ إِلَّا مَا ظَهَرَ مِنْهَا وَلْيَضْرِبْنَ بِخُمُرِهِنَّ عَلَىٰ جُيُوبِهِنَّ وَلَا يُبْدِينَ زِينَتَهُنَّ إِلَّا لِبُعُولَتِهِنَّ أَوْ آبَائِهِنَّ أَوْ آبَاءِ بُعُولَتِهِنَّ أَوْ أَبْنَائِهِنَّ أَوْ أَبْنَاءِ بُعُولَتِهِنَّ أَوْ إِخْوَانِهِنَّ أَوْ بَنِي إِخْوَانِهِنَّ أَوْ بَنِي أَخَوَاتِهِنَّ أَوْ نِسَائِهِنَّ أَوْ مَا مَلَكَتْ أَيْمَانُهُنَّ أَوِ التَّابِعِينَ غَيْرِ أُولِي الْإِرْبَةِ مِنَ الرِّجَالِ أَوِ الطِّفْلِ الَّذِينَ لَمْ يَظْهَرُوا عَلَىٰ عَوْرَاتِ النِّسَاءِ وَلَا يَضْرِبْنَ بِأَرْجُلِهِنَّ لِيُعْلَمَ مَا يُخْفِينَ مِن زِينَتِهِنَّ وَتُوبُوا إِلَى اللَّهِ جَمِيعًا أَيُّهَ الْمُؤْمِنُونَ لَعَلَّكُمْ تُفْلِحُونَ ﴿٣١﴾ [النور: 31-30]، يوجد في الإسلام دعوة صريحة لغض البصر وعدم النظر إلى المحارم، كما توجد دعوة لوضع مسافة بين الأجساد الأنثوية والذكورية الأجنبية. بالإضافة إلى عدم جواز التشبه بأي من الجنسين بالآخر من حيث اللباس والمظهر. فالإسلام يحرص على الفصل بين الجنسين وعدم اختلاطهما، ويحث على الاحتشام وستر العورات، حفاظًا على قداسة الأجساد وطهارتها، كما يوضح ذلك ما جاء عن عَنِ ابْنِ عَبَّاسٍ رَضِيَ اللَّهُ عَنْهُمَا قَالَ: «**لَعَنَ رَسُولُ اللهِ ﷺ الْمُتَشَبِّهِينَ مِنَ الرِّجَالِ بِالنِّسَاءِ، وَالْمُتَشَبِّهَاتِ مِنَ النِّسَاءِ بِالرِّجَالِ**»[1] .

فمن خلال القرآن الكريم والسنة النبوية الشريفة، باعتبارهما مصدرا للتشريع زاخران بجملة من الأحكام التي تحث المسلم على العناية بالمظهر الخارجي عند كل صلاة والاحتفاء بجسده من حيث النظافة والزينة والطيب طيلة اليوم.

إذ يتضح أن «الإسلام سعى إلى تدبير الجسد الإنساني عبر تطويعه وإخضاعه، فقد صاغ مجموعة من التشريعات التي ترسم للفرد كيفية التعامل مع جسده والتصرف فيه، وتحثه على الاهتمام به سواء في العبادات أو في المعاملات، في البيت أو في الخارج، في علاقة الجسد بذاته، أو في علاقته بالآخرين، في المسجد أو في أمكنة أخرى. بل دعا الإسلام إلى الاهتمام بالجسد حتى في أدق جزئياته (التبول، التغوط، النظافة، الطهارة، النكاح، اللباس، الصلاة، الصوم وغيرها)»[2] .

فجسد الرّسول صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ يشكل عموما النموذج/المثال الجسدي الواجب اتباعه، إنه «النموذج الذي يحدد جسد المسلم وفق مجموعة من الطقوس والشعائر، وما على المسلم سوى الامتثال للأوامر الإلٰهية وتنفيذها دون مساءلتها أو البحث في ماهيتها»[3] . إذ يمكننا القول، أن هذا النموذج الديني للجسد يهدف بالأساس إلى الحفاظ على ديمومة/استمرارية المقدس.

وإذا كانت الدراسات التي خصت موضوع الجسد قليلة في التاريخ الإسلامي، فإن الكثير منها قد تعرض للجسد ضمن اهتمامات ثانوية أو عامة، أي حتى ولو كان ضمن سياقات الحديث، أو لم يكن

(1) رواه البخاري من حديث ابن عباس، المعجم المفهرس لألفاظ الحديث النبوي، ليدن، مطبعة بريل، ج6، 1936، ص 123.

(2) إدريس الدعيفي: الجسد في الخطاب الديني: دراسة أنثروبولوجية مقارنة بين المسيحية والإسلام، ص 42.

(3) نفسه.

الحديث عنه مقصودًا وموجّهًا باعتباره كيانًا ووجودًا مستقلا، على أن من بين هؤلاء الباحثين يمكن القول إن «مالك شبيل، بالرغم من الطابع الصحفي لكثير من أبحاثه، يعتبر من بين القلائل الذين طرحوا السؤال حول دراسة الجسد في المجتمع الإسلامي ففي دراسة له عن الرؤى الإسلامية للجسد من منظور فينومينولوجي واضح يقسم الباحث حديثه عن الجسد في الإسلام إلى أربعة رؤى: الجسد والجسدي والجسدية والجسدانية»[1] .

فقد أورد **فريد الزاهي** التقسيمات الأربع لرؤى مالك شبيل كما يأتي[2]:

**1. الجسد (Corps):** هو معطى أولي، إنه موضوع يشكل منبع الحياة والحركة والفعل والوعي. وهو مكتسب قبلي سابق على كل روح. وباعتباره معيارنا الأول في الوجود. فهو يشكل مركز الكون ومقاسه الضروري. وإنه أيضا مفهوم عام يتداخل فيه الجسد الإنساني بالأجسام الكونية والأجرام.

**2. الجسدي (Corporel):** يشكل مجال التعبيرية. فيما أن الإنسان أصلا حضور جسدي في العالم. فإن فضل وجوده يكمن في قدرته على التعبير. من ثمة فإن الجسد ممسرح دائما تعبيريته تلك عبر صور متعددة؛ فهناك الجسدي الصامت كالمظهر الجسدي وتعابير الوجه؛ وهناك الجسدي الحركي كحركات المناضل والممثل المسرحي والرياضي...وهناك الجسد الاجتماعي المسنن الذي يتبدى في العمل اليدوي والحرفي. وهناك أخيرا الجسد الإخباري المتمثل في لغة الصم والعلامات المتبادلة بين البحارة. أي كل جسد «**منطوق**» ينتج عنه فعل اجتماعي. إن الجسدي يبدو في نظرنا جسدا وظيفيا وتواصليا اجتماعيا؛ إنه جسد مرجعي يخضع لقوانين المؤسسة التواصلية الاجتماعية ويوظف معطياتها. أما جسد الممثل فإنه يبدو لنا هنا ناشزا نظرا لأنه يخضع لممارسة بلاغية تأويلية وتخييلية تتجاوز بكثير السنن التواصلية الوظيفية. إنه جسد مجازي ينزاح عن الوظيفية الجسدية اليومية وإن كان يمنع منها بعضا من ممارسته.

**3. الجسدية (Corporéité):** هي ليست شيئا آخر غير الصيغة البيولوجية لحياة الجسد وهي تقوم بفعلها كما لو كانت جسدا مقلوبا. يتصل بالجسدية، أي كل العالم الغريزي الذكوري والأنثوي.

**4. الجسدانية (Corporalité):** هي الممارسة العليا للجسد في كل تمظهراته التأويلية، وهي البنية الفوقية الذهنية التي يتم عليها عزف المقطوعة الجسدية.

***

(1) المرجع السابق، ص 27.

(2) المرجع نفسه، ص 27، 28.

## 3.الجسد في الفلسفة:

لم يكن الاهتمام الفلسفي بموضوع الجسد حديث العهد، بل يعود إلى مراحل قديمة. فالمتأمل في تاريخ الفكر الإنساني يلاحظ أن موضوع الجسد استحوذ على اهتمام الفلاسفة والمفكرين منذ العصور القديمة في الحضارات الشرقية، مرورًا باليونان والفلسفة الإسلامية، ووصولاً إلى الفلسفة الحديثة والمعاصرة.

وتعود البدايات الأولى للاهتمام الفلسفي بالجسد إلى الفلسفة اليونانية، وذلك في المرحلة ما قبل الميلاد، حيث تناول أفلاطون وأرسطو موضوع الجسد بالدراسة والتحليل، إذ «كان الجسد في المجتمع الإغريقي عبارة عن نظام رمزي يحول التفكير في الأشكال التعارضية بين الذات والآخر، القريب والبعيد، الاتصال والانفصال، الإنساني والإلهي، فالجسد الإنساني اعتبر جسدا دونيًّا (Sous corps) في مقابل الجسد الأعلى للآلهة (Sur corps)، إنّ الجسد الإنساني دوني ومعيب وخاضع لتقلبات الزّمن والمحدودية ومُعرَّض للتّعب والشّيخوخة والمرض ثم الموت والهبوط، في حين أن الجسد الأعلى للآلهة هو جسد خالد الإشعاع ومكتمل ويتم بالحياة والقوّة والجمال» [(1)]، ذلك أنّ الجسد في الفكر الفلسفي اليوناني لم يستطع التّخلص من رواسب الميثولوجيا، وذلك من خلال بسط عوالم مختلفة لفكرة الجسد؛ عالم علوي يحتفي بالجسد باعتباره أيقونة خالدة غير قابلة للزوال وعالم سفلي محكوم بالفناء والاضمحلال، غير أن هذين العالمين قد يلتقيان في جسد واحد من خلال أنصاف الآلهة وكذا عملية التزاوج بين الآلهة والبشر لينتج عن ذلك جسد هجين يأخذ من كل عالم طابعا خاصا يميزه عن باقي أجساد العالمين.

إذ «تتنازع الثنائية الجسدية في المعرفة عند سقراط عن طريق جدلية بنائية تمثل جوهرين عالقين، يمثل الأول الذات الجسدية وعدها جوهرا أوليا، ويمثل الثاني ذاتا عليا تتماها مع عالم المثل، جاعلا من الجسد/الصورة، والهيولي/الأزلي مادة لا يمكن فصلها، وحين تقف الذات خارج الحدود المحتملة للجسد، يفرض التعيين الواقعي للموضوع وجود الأنا التي ترتبط بالآخر عن طريق الملامسة التعبيرية، ويصبح ما هو ذاتي وموضوعي قابلا للتواجد في زمنية احتمالية، وتصبح معادلة الجسد/اللاجسد مساحة كبيرة من الكوجيتو الديكارتي الذي يقدم مبدأ الشك وبمراوحة الوحي ما بين معطى الإظهار ومعطى الإضمار»[(2)]

انشغل في الحديث عن نوعين من الوجود، الوجود الحسي والوجود الذهني، ونظر إلى الجسد باعتباره أدنى من النّفس وبمثابة مقبرة للروح. ففلسفة الأخلاقية تعلي من مكانة النّفس على حساب الجسد، ومن مكانة الفكر على حساب الحياة المادية. ويؤكد ذلك أيضًا تعريف الموت الذي اقترحه في إحدى

(1) Jean Marie BROHM, « le corps un signifiant multiple ? », in Monia LACHHEB, Penser le corps au Maghreb, paris – Tunis, Karthala et IRMC, 2012, p132.

(2) جاسم كاظم عبد وعماد هادي عباس: جدلية الجسد الحي (الممثل) والميت (المفردة السينوغر افية) في بناء الصورة الاخراجية للعرض المسرحي، مجلة الأكاديمي، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، العراق، ع 91، 2019، ص 81-82.

محاوراته، حيث عرّفه بأنه انفصال النّفس عن الجسد، مُقدّمًا النّفس والفكر على الجسد، وما يؤكد ذلك أيضا هو تعريف الموت المقترح من لدن في محاورة فيدون(Phaedo): «أيحدث أن يكون شيئا آخر غير افتراق النّفس عن الجسم؟ هذا هو تماما ما يعني الموت: الجسم المنفصل عن النّفس يعود جراء ذلك لا ليكون إلا ذاته في ذاته، بينما تصبح النّفس المفصولة عن الجسم هي ذاتها في ذاتها، أي حدث أن يكون الموت شيئا آخر سوى ذلك»[1] .

فقد اعتبر الجسد داءً يجب التخلص منه والشفاء منه، لأنه يعوق الإنسان عن بلوغ المعرفة الحقيقية. فالروح في نظره هي جوهر إلهي مقدس خالد، بينما الجسد تابع ومصيره الفناء. لذا دعا إلى تحرير الروح من قيود الجسد وشهواته، لكي ترتقي الروح إلى المعرفة العُليا وتتجاوز حدود المادة والجسد الفاني. فالجسد بالنسبة عائق أمام مسيرة الإنسان المعرفية والروحية.، إذ كان «يعتبر الجسد بمثابة عقبة تقف أمام التفكير، وهذا ما يؤكده حواره على لسان حينما يقول إن نفس الفيلسوف تزدري الجسد إلى أبعد حد وتهرب منه»[2] .

عند **سقراط**، تمثل النّفس والجسد الكائن الحي، لكنهما مختلفان في الجوهر. غير أن النّفس هي المحرك الأساسي والمسيطرة على هذا الكائن. فالنفس في منظور تتمتع بالأفضلية والسّمو على الجسد المادي الدنيوي. لذلك فالنفس هي التي تقود الإنسان وتوجهه، بينما الجسد مجرد أداة تستخدمها في العالم المادي، إذ يقول بخصوص مكانة النّفس بأنها: «تنتشر فينا، ولكن تعصى على أبصارنا»، فهو يرى أن الوجود البشري يتحدد من خلال الاهتمام بالنفس لا بالجسد، لأن ما يقودنا إلى الكمال هو النّفس لا الجسد. كما أن ما يجعلنا نرتقي إلى بلوغ المعرفة الحقيقية الدقيقة هو النّفس لا غير.

ويرى الطرح السقراطي أن مهمة النّفس تختلف عن مهمة الجسد، لاختلاف طبيعتهما الأساسية. فالموقف السقراطي ينظر إلى ثنائية النّفس والجسد ليس فقط كجوهرين مختلفين، بل كجوهرين متناقضين ومتعارضين.

وقد تواصل هذا الموقف مع تلميذه أفلاطون الذي احتقر الجسد، وعرض تصوره العقلاني لعلاقة الجسد بالنفس في معظم محاوراته الفلسفية، ف «هي تمثل بيانا نظريا يؤسس لمشروعية إقصاء الجسد من فعل التفلسف وإبعاده عن العمل الذهني عموما، ما دامت الفلسفة أو محبة الحكمة، كما يقدمها "" على لسان "" تخليا عن إرادة الحياة وإقبالا على الموت وتوقا إلى الانعتاق من سحب الجسد من أجل الالتحام لعالم روحاني خالص»[3] .

(1) ، فيدون (Phédon)، تقديم وترجمة: مونيك ديكسو، باريس، 1991، ص 64.

(2) إدريس الدعيفي: إشكالية الجسد: قراءة تاريخية في الخطاب الفلسفي، مجلة جيل العلوم الإنسانية الاجتماعية، مخبر جيل البحث العلمي، المغرب ع 84، مارس 2022، ص 11.

(3) إدريس الدعيفي: إشكالية الجسد: قراءة تاريخية في الخطاب الفلسفي، ص 11.

ويرى **أفلاطون** أن الروح هي أسمى شيء في الإنسان، لذا يجب الاعتناء بها والعناية بتنميتها. أما الجسد فيعتبره مجرد سجن عقابي للروح، لأنها طردت من عالم المثل بسبب خطأ ارتكبته. لذلك يمثل الموت بالنسبة له انعتاقا وخلاصا للروح من الجسد. فالجسد عنده شيء دنيوي عابر، بينما الروح هي الجوهر الأزلي الخالد، لذا ينبغي تحرير الروح من الجسد والارتقاء بها إلى مستوى أعلى، ف «الروح أو النّفس، وهي منبع الحياة الخالد، تعود إلى عالم المثل، بعد أن تغادر الإنسان عند الموت، إنها مصدر الانفعالات والفكر والوعي»[1]، يعتبر أن النّفس تنحدر من السماء إلى الأرض، وفي رؤيته يعتبر أن جذور الروح تمتد من العالم السماوي إلى الواقع الأرضي، وفي هذا الصدد «قسم العالم إلى جزئين، الأول عالم كامل وهو عالم المثل، والعالم الآخر غير كامل وهو العالم الدنيوي الذي ينتمي إليه الجسد. وعلى هذا الأساس دعا «**أفلاطون**» إلى التقليل من الاهتمام بالجسد حتى تتمكن الروح من الخلود»[2].

وقد قسّم الجسد إلى ثلاث مناطق رئيسية، حيث تمثل كل منطقة قوى وفضائل معينة تقطن فيها، وهي «منطقة الرأس محل الروح والعقل، والنفس الغاضبة ومقرها الصدر، والنفس الشهوانية ومقرها البطن، أي ما سماه بالنفس العاقلة والنفس الشهوانية والنفس الغضبية»[3]، وبهذا يكون الجسد حاملا لأنفس عدة.

فالتصور الأفلاطوني يرى أن «الكمال يحصل بخلق التوازن بين الروح والجسد، لأن طغيان الروح على الجسد يجعله يضطرب ويغدو هجينا وطغيان الجسد على الروح يخلق الجهل، ولا يتم هذا التوازن إلا بتمرين الجسد على الرياضة وتمرين الروح على الموسيقى والفلسفة، وعليه يجب أن يسلك الجسد باعتباره عارفا ليس مستهلكا بناء على مبدأ عدم الإفراط والتفريط أي التوازن بين الجسد والروح»[4].

يُستنتج مما سبق أن الرؤية الأفلاطونية للجسد لا تختلف كثيرًا عن رؤية أستاذه ، إذ تقوم على التمييز بين النّفس والجسد. غير أن يؤكد تفوّق النّفس وسموّها على الجسد، وضرورة سيطرة الأولى على الثاني. فالجسد البشري بفنائه يصبح حقيرًا، بينما ترتقي النّفس وتخلد بمجرد انفصالها عن هذا الجسد الفاني.

أقر **أرسطو** بثنائية الروح والجسد التي ترمز إلى تقديس الروح مقابل تدنيس/احتقار الجسد في فلسفة **سقراط وأفلاطون**، لكنه لم يفاضل بينهما، فالجسد عند **أرسطو** «جوهر محسوس له صورة، تتجذر

(1) هشام العلوي، الجسد بين الشرق والغرب: نماذج وتصورات، منشورات الزمن، الرباط، (د.ط)، 2003، ص 38

(2) يوسف تيبس: تطور مفهوم الجسد من التأمل الفلسفي إلى التصور العلمي، مجلة عالم الفكر، مج 37، ع 22، 2009، ص 40.

(3) إدريس الدعيفي: إشكالية الجسد: قراءة تاريخية في الخطاب الفلسفي، ص 11.

(4) يوسف تيبس: تطور مفهوم الجسد من التأمل الفلسفي إلى التصور العلمي، ص 41.

فيه الحركة التي تمثل الانتقال من الضد إلى الضد، كالانتقال من البارد إلى الحار أو العكس»[1]، فالنفس عنده ليست إلا صورة الجسد وأداة لوظائفه إذ أنها تشمل مجموعة من القدرات كالإدراك والتخيل والتفكير.

فيرى **أرسطو** أن الإنسان يتكون من ثنائية النّفس والجسد، أي الصورة والمادة، إذ «اعتبر إن الإنسان مادة وصورة، والمادة هي الجسد، والصورة هي النّفس، وإن النّفس في نظره لا يمكنها الوجود بدون الجسد، وكلاهما لا يمكنه فصله عن الآخر إلا بالذهن فقط»[2].

فالعلاقة بين الجسد والنفس عند **أرسطو** ثنائية الاتجاه، وأصبح لكل واحد منهما صورة في الآخر، وبذلك أكد على الثنائية التي تربط النّفس بالجسد ونفى أن تكون جوهرا منفصلا، وإن الجسد وظيفته أداء خدماته/وظائفه.

من الواضح أن موقف الفلسفة الإسلامية من الجسد تأثر بموقف كل من الفلسفة المسيحية والفلسفة اليونانية. فعند العودة إلى تصورات فلاسفة اليونان سقراط وأفلاطون وأرسطو حول ثنائية الجسد والروح، نجد أن لهذه التصورات أثرًا واضحًا على تصورات عدد من الفلاسفة المسلمين أمثال **ابن سينا** (370-427هـ)و**الغزالي** (450 - 505هـ) و**ابن رشد** (520 - 595هـ) و**الرازي** (250 - 311هـ) و**الفارابي** (260 - 339 هـ) و**الكندي** (185 - 256 هـ) وغيرهم. لذا يمكن اعتبار موضوع الجسد والروح من أهم المواضيع التي تناولها الفلاسفة المسلمون. كما نشير إلى أن نظرة الفلسفة الإسلامية للجسد لم تتعارض في جوهرها مع تعاليم الإسلام، على عكس الفلسفة المسيحية.

يمثل ابن سينا إحدى صور الفكر الفلسفي الإسلامي، إذ «كان ابن سينا يقدس العقل ويرى فيه أعلى قوى النّفس، وفي الإنسان عقل عملي، وفعله يظهر التعدد في الطبيعة الإنسانية ظهورا اعتياديا، غير أن وحدة العقل تتجلى مباشرة في شعورنا بأنفسنا وإدراكنا لذاتنا إدراكا خالصا والعقل لا يترك قوى النّفس الدنيا في مكانها بل يرتقي بها»[3]، وقد عرف ابن سينا النّفس بأنها «كمال أول لجسم طبيعي آلي من جهة ما يفعل الأفعال الكائنة بالاختيار الفكري والاستنباط بالرأي ومن جهة ما يدرك الأمور الكلية»[4].

فابن سينا يرى أن الإنسان يتألف من روح وجسد، أو بتعبيره «من سر وعلن، فسره هو الروح وعلنه هو بدنه، والإنسان حسب ابن سينا بفعل طبيعته الجسدية يقترب من الحيوان ويتدنى، أما بفعل

(1) يوسف تيبس: تطور مفهوم الجسد من التأمل الفلسفي إلى التصور العلمي، ص 41.

(2) مدحت الكاشف: اللغة الجسدية للممثل دراسات ومراجع، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، 1999، ص 29.

(3) قدري حافظ طوقان: مقام العقل عند العرب، دار القدس للنشر والطباعة، بيروت، 2002، ص 426.

(4) عبد الحميد الجوهري: الروح والروحية الحديثة، أفريقيا الشرق، بيروت، لبنان، 2000، ص 381.

الروح فيرتقي أكثر علما ومعرفة وعلى هذا الأساس فالإنسان هو عبارة عن جوهر روحاني خالص، يستعمل البدن مطية للالتحاق بواجب الوجود (الله) والاتصال به والتوق إلى حضرته؛ نظرا للطبيعة الإلهية للروح، فهذه الأخيرة لن تحظى بالسعادة إلا بموت الجسد، وخلاصها من علائقه تماما»[1].

فقد أعطى ابن سينا اهتماما كبيرا للنفس في فلسفته، فإنتهى في دراسات سابقيه إلى تأييد آرائهم أو معارضتهم ثم إضافة آراء من جانبه، إذ يتضح أن ابن سينا «يتبنى موقفا يهمش الجسد ويضعه في مرتبة أدنى من النّفس، بل يرى الجسد على أنه عائق أمام النّفس وشاغل لها، وهنا يظهر الأثر الأفلاطوني في النظرية السينوية ويظهر ذلك أكثر عندما يؤكد ابن سينا على خلود النّفس، أي أن النّفس لا تموت بموت الجسد، بل على العكس من ذلك عندما يموت الجسد تتخلص النّفس منه، ومن تم فهي سرمدية وغير فانية وهذا ما جعله ينادي بأبدية العالم. وهي الفكرة التي نجد لها حضورا في فلسفة وأرسطو»[2].

على الرغم من التعارض الذي يُظهره ابن سينا في تصوّره للعلاقة بين النّفس والجسد، إلا أنه لم ينكر إمكانية وحدتهما، كما لم يتمكن من تصوّر وجود النّفس بمعزل عن الجسد. وفي هذا السياق، يرى ابن سينا في كتابه «**القانون في الطب**» أن النّفس والجسد يوجدان معًا في وحدة تمنح الحياة للكائن الحيّ. فالنفس بحاجة إلى جسد لتحقيق وجودها، والجسد بحاجة لاقترانه بالنفس أيضًا.

وهو نفس الطرح الذي دافع عنه **أرسطو**، بالرغم من أنه هو الآخر أقر بمبدأ الثنائية بين النّفس والجسد، إلا أنه اعتبرهما مكوّنين جوهريين للإنسان لا بدّ منهما لاستكمال ماهيته. ومن هنا نلاحظ أن تصوّر **أرسطو** حول الجسد يتميّز «بالتنوع ونفس الأمر بالنسبة لتصور ابن سينا حول الجسد؛ الذي بدوره يتميز بالتنوع؛ من أحادية إلى ثنائية»[3].

وأما الغزالي فلم يخرج تصوره الأخلاقي للجسد عن المرجعية الدينية الإسلامية، التي تضفي طابع القدسية على الجسد. كما استلهم من التراث الفلسفي اليوناني، وخاصة التراث الأفلاطوني، نتيجة الاتصال الحضاري بين الحضارة الإسلامية والحضارة اليونانية.

يمكن اعتبار تصور الغزالي للجسد بمثابة نقطة التقاء وتداخل بين الديني والفلسفي والصوفي أيضًا. فقد سلك الغزالي النهج الذي سلكته الميتافيزيقا اليونانية عندما نظر إلى الإنسان نظرة تجزيئية جسد/نفس، في ضوء مسألة خلق الإنسان، إذ قسم العالم إلى قسمين «عالم الأمر وعالم الخلق، الأول لا كمية له ولا تقدير له كأرواح البشر وأرواح الملائكة، إنه عالم الموجودات الخارجة عن الحس والخيال

(1) ادريس الدعيفي: إشكالية الجسد: قراءة تاريخية في الخطاب الفلسفي، ص 13.

(2) المرجع السابق، ص 14.

(3) نفسه.

والمكان...والثاني فهو عالم الأجسام وعوارضها، والخلق بمعنى التقدير لا بمعنى الإيجاد والأحداث...»[1].

وبذلك يرى الغزالي أن الإنسان مكوّن من عالمين؛ عالم الأمر وهو عالم العقل أي العالم الإلهي، وعالم الخلق وهو عالم الحس أي العالم المادي. بمعنى آخر إن الإنسان مكوّن من جسد ونفس. وهذا ما شرحه الغزالي في كتابه «معارج القدس في مدارج معرفة النّفس»، حيث شرح العلاقة بين الجسد والنفس، وحاول أيضًا شرح معاني الألفاظ المترادفة للنفس (النّفس، القلب، الروح، العقل). وفي هذا الصدد يرى الغزالي أن «هناك علاقة توازن وتكامل بين كل هذه المكونات، فجميعهما يعين بعضها بعضا، إلا أنه اهتم بدراسة النّفس اهتماما كبيرا، محاولا إثبات وجودها وخلودها، فاعتبر أن معرفة النّفس توصل إلى معرفة الله ومعرفة أسرار الكون، ورأى أنها جوهر روحاني خالص متمايز عن الجسد، بينما هذا الأخير من عالم الخلق وهو معرض للزوال»[2].

ويوضح الغزالي الفرق بين النّفس والجسد من خلال هذا القول: «أعلم أن الله تعالى خلق الإنسان من شيئين مختلفين: أحدهما: الجسم المظلم الكثيف الداخل تحت الكون والفساد المركب المؤلف الترابي الذي لا يتم أمره إلا بغيره، والآخر: هو النّفس الجوهري المفرد المنير المدرك الفاعل المحرك المتمم للآلات والأجسام...»[3].

يتضح أن الغزالي يولي النّفس عناية خاصة مقارنة بالجسد، فهذا الأخير مجرد خادم للروح التي تسيره. فالجسد منزل أو مسكن للروح التي تحل به بعناية إلهية، وتظل فيه لمدة محددة إلى أن تفنى. ولن ينال الإنسان السعادة الكاملة إلا بعد أن تتحرر النّفس من كل قيود الجسد.

ويذهب ابن طفيل أيضًا إلى نفس تصور ابن سينا، من خلال وصفه لجسد حي بن يقظان في إطار المرموز التكويني، إذ يرى من خلال ثنائية النّفس والجسد أن «العقل يذهب إلى الحقائق من خلال الحس، وأول ما دل عليه الحس واقعية الجسد، وأنه ماثل أمامه يتحسسه، ويراه، يسمع صوته ويحس حركته»[4]، فالنفس هي التي تحرك الجسد من منظور ابن طفيل، فيصبح الجسد كالآلة ليس إلا.

فالنفس عند ابن طفيل (ت 581هـ) هي التي تقوم بكل الأفعال، وبفنائها لا تبقى للأفعال وجود، إذ «النّفس هي الجوهر والأصل، تدخل الجسد فتعطيه معنى، وعند مغادرتها له يكون عاطلا فاسدا»[5].

(1) الغزالي أبو حامد، إحياء علوم الدين، دار المنهاج للنّشر والتّوزيع، جدة-المملكة العربية السعودية، ط1، 1432هـ/2011م، ج8، ص 1345.

(2) ادريس الدعيفي: إشكالية الجسد: قراءة تاريخية في الخطاب الفلسفي، ص 14.

(3) الغزالي أبو حامد، إحياء علوم الدين، ص 1356.

(4) ريكاردوس يوسف إبراهيم: توظيف جسد الممثل في العرض المسرحي العراقي دراسة أنثروبولوجية، ص 17.

**وينظر:** دي يور: تاريخ الفلسفة في الإسلام، مطابع دار السياسة، القاهرة، مصر، 1964، ص 70-71.

(5) نفسه.

فبينما نظرت الفلسفات السابقة إلى الجسد نظرة دونية من خلال إعلاء مكانة الروح والنفس، فإنه سيُعاد له الاعتبار وتُرد له قيمته من خلال نظرة فلسفية جديدة. حيث بدأت بذور هذا الموقف الإيجابي تجاه الجسد مع ديكارت وسيتبلور بصفة خاصة مع كل من «نيتشه(1844 -1900م)/ Nietzsche»، ثم «ميشيل فوكو (1926 - 1984م) /Michel Foucault»، ثم الفلسفة الظاهراتية مع «موريس ميرلوبونتي (1908–1961 م)/ Maurice Merleau-Ponty».

يُعتبر «روني ديكارت(1596 - 1650م)/ René Descartes» أحد أبرز مؤسسي مشكلة العلاقة بين الجسد والفكر في الفلسفة الحديثة والمعاصرة. فقد رفض الأفكار الكلاسيكية حول هذه الثنائية، ولا سيما الأفكار الأفلاطونية والمسيحية التي اعترفت بالروح والنفس وهمّشت الجسد. بينما ديكارت في كتابه «**التأملات الميتافيزيقية**»، إذ أعاد الاعتبار للجسد من خلال الإقرار بكونه جوهراً ممتداً وأنه جزء لا يتجزأ من طبيعة الإنسان، فهو يرى أن «بين الروح والجسد علاقة تفاعل متبادل التي تجعل منهما وحدة أو كلية لا انفصال فيه، ذلك أن الجسد عنده هو مجموعة امتدادات مرتبطة ببعضها البعض تخضع لقوانين الميكانيكا والكمياء والإحياء وعلم وظائف الأعضاء»[1].

فالجسد عبارة عن آلة مركبة من أجزاء، وهذه الآلة في حاجة إلى محرك يحركها ويتحكم فيها، ويمنعها من التوقف عن أداء وظائفها، هذا المحرك هو العقل أو الروح. فالجسد «آلة جد منظمة من طرف الإله الساعاتي، والروح لا توجد في الجسد وجود الربان في السفينة، بل ككائن يسكن في جميع أنحاء الجسد...»[2]، فالوظائف الجسمية مثل (الحركة،الهضم، التنفس...)، تشتغل وفق إرادة الله.

فالإنسان عند ديكارت يتألف من جوهرين هما النّفس والجسد، فالنفس روح بسيط مفكر، أما الجسد فهو امتداده، إذ يقول ديكارت في هذا الصدد: «إذا ذهبت من كوني أعرف بيقين أني موجود وأني مع ذلك لا ألاحظ أن شيئًا آخر يخص بالضرورة طبيعتي أو ماهيتي سوى أني شيء مفكر، استطعت القول إن ماهيتي إنما انحصرت في أني شيء مفكر، أو جوهر كل ماهيته أو طبيعته ليست إلا التفكير. ومع أن من الممكن أن يكون لي جسم اتصلت به اتصالا وثيقا...»[3].

وبذلك يختلف الإنسان عن الحيوان، باعتبار هذا الأخير لا يملك الحرية في خلق الأفكار، لأنه خاضع لقوانين الطبيعة، فهذا التصور الديكارتي «الذي يضع مشكلا لازما يتجلى في السؤال عن كيفية تأثير الفكر أو الروح في الجسد وهما متصلان ومن طبيعتين مختلفتين تماما، ولا يمكن اختزال أحدهما

(1) ادريس الدعيفي: إشكالية الجسد: قراءة تاريخية في الخطاب الفلسفي، ص 15.

(2) يوسف تيبس: تطور مفهوم الجسد من التأمل الفلسفي إلى التصور العلمي، ص 42.

(3) ديكارت تأملات ميتافيزيقية، التأمل الثاني، ترجمة عثمان أمين، مكتبة الأنكلو المصرية، ط 2، 1974، ص

في الآخر»[1]، وقد أجاب ديكارت عن هذا السؤال بأن محل التقائهما هو الدماغ، وهو ما أتاح له بالتوفيق بين توجهه المثالي والمادي.

من هنا تتضح نظرة «ديكارت» للنفس والجسد، أو بالأحرى بين النّفس/العقل المفكر والجسد الممتد، حيث أكد على الصلة القائمة بينهما، مؤسسًا بذلك موقفًا إيجابيًا من الجسد. وهو بذلك يستبعد ثنائية بين جسم أرضي فانٍ ونفس خالدة تسكنه، كما ابتعد عن تأثير أفكار **أرسطو** الذي يرى في كل إنسان وحدة مركبة من جسم/مادة ونفس/صورة. وابتعد أيضًا عن الأفكار اللاهوتية خلال العصر الوسيط التي انتقصت من قيمة الجسد ووضعته في تناقض مع الروح والنفس.

وعلى النقيض تماما فقد قزم فريديريك نيتشه (Friedrich Nietzsche) النّفس وضخم الجسد، إذ يقول «إن الإنسان المتفقه، الذي يعرف، يقول: أنا الجسد كله ولا شيء غيره، أما الروح فليست سوى اسم لشيء ما في الجسد»[2]، إذ يتضح حسب «نيتشه»، أنه ليس ثمة وجود للإنسان دون الجسد، وما الروح في نظره سوى تابع له.

ويستمر دفاع «نيتشه/ Nietzsche» عن الجسد، ضد كل من يستهزئ بأهمية الجسد وقيمته، بقوله للمستهزئين بالجسد «أريد أن أقول كلمتي، ليس عليهم أن يتعلموا من جديد ولا أن يعيدوا تعليم الآخرين، بل فقط أن يقولوا وداعا لجسدهم وأن يصيروا بكما إذا»[3]، إن نيتشه يدحض كل الأفكار التي تنظر إلى الجسد نظرة استهزاء واحتقار، ويرى أن من يحتقره ويستهزئ به ليس لديه معرفة وإحاطة حقيقية به.

فقد اعتبر «نيتشه/ Nietzsche» الجسد أعظم من الروح، واحتفى به وبقواه الغريزية باعتبارها قوى فاعلة حقيقية. أما الروح فليست سوى وسيلة للجسد، على عكس تمامًا ما قالت به الأفلاطونية والمسيحية وغيرها، التي أساءت فهم الجسد في نظر نيتشه، إذ كانت ترى أن الجسد مجرد أداة للروح وخاضع لها. لكن مع نيتشه حصل العكس؛ أضحت الروح مجرد أداة في يد الجسد الذي يتحكم فيها، يقول نيتشه: «يوجد وراء أفكارك ومشاعرك، يا أخي، سيد قوي، مرشد طريق مجهول يدعى الذات، يسكن جسدك، إنه هو جسدك...من أجل ذاته خلق الجسد الخالق الفكر كَيَدٍ لإرادته»[4].

(1) يوسف تيبس: تطور مفهوم الجسد من التأمل الفلسفي إلى التصور العلمي، ص 42.

(2) المرجع نفسه، ص 45.

(3) نيتشه فردريك، هكذا تكلم زرادشت، ترجمة: علي مصباح، منشورات الجمل، الطبعة الأولى، بغداد، 2007، ص 75.

(4) يوسف تيبس: تطور مفهوم الجسد من التأمل الفلسفي إلى التصور العلمي، ص 45.

استطاع «نيتشه/ Nietzsche» إذن أن يحرر الجسد من النظرة الكلاسيكية التي احتقرته بوصفه مصدرًا للخطيئة والشر، وقتلت رغبته في الحياة، وصنعت إنسانًا يكره جسده. وأسس «نيتشه/ Nietzsche» في المقابل بداية جديدة للجسد الإنساني بهدف إعادة الاعتبار إليه، فهو حسب نظره عنوان اندماجنا في الحياة بوصفه جسدًا راغبًا فيها.

تعتبر الفلسفة الظاهراتية من أبرز الاتجاهات الفلسفية المعاصرة التي اهتمت بموضوع الجسد، إذ استطاعت أن تؤسس لمنظور جديد للجسد؛ يمثل ثورة على التصورات المثالية والعقلانية، وخصوصا فيما تعلق بثنائية الجسد والروح. ذلك أن رواد الفينومينولوجيا وعلى رأسهم «**ميرلوبونتي**/Maurice Merleau-Ponty»؛ رفضوا القول بتأثير الروح في الجسد وأقرّوا في المقابل بأهمية الجسد في الوجود، مؤسسين بذلك ل «**كوجيتو**» جديد، وهو: «**أنا جسد إذن أنا موجود**».

إذ «يتلخص هذا التصور الفينومينولوجي في ربط كل المفاهيم بالبيولوجيا انطلاقا من الجسد المعيش وسعيا إلى النظر في المعرفة، نظرا إلى أن العقل حاضر عبر الجسد الذي ينتجه. يرى أصحاب النزعة الظاهراتية، وعلى رأسهم «إدموند هوسرل(1859- 1938م)- (Edmund Husserl)» وموريس ميرلوبونتي(Maurice Merleau-Ponty)، أن الطبيعة لا تنتج سوى قوانين تتعلق بتوالي الظواهر، لذا فكل محاولة لتفسير ظاهرة الإدراك بيولوجيا، أو فيزيائيا فقط ستفشل لأنها لا تأخذ في الحسبان حياة الوعي بالنسبة للفرد»[1].

يُعتبر الجسد في فينومينولوجيا الجسد أداة للتعبير والوجود، على اعتبار أن وجود الإنسان في العالم يتحقق من خلال الجسد. إنه يمثل جسر التواصل بين الذوات، فالجسد هو الوسيلة التي من خلالها يتجلى وجود الإنسان وتتحقق علاقته مع العالم.، و «هو ما يمكن أن نحدده مع الفينومينولوجيا المرلوبونتية التي رفعت الحصار عن الجسد، وأنهت الخطاب المهمش له. فالجسد هو الوحدة بين الروح والجسم بين «»الجسد الموضوع» و»الجسد الذات»، وهو وحدة النفسي بالجسدي»[2].

فمن خلاله نعبر عن آرائنا ورغباتنا وطموحاتنا، فهو الذي يجعلنا نشعر بما حولنا، ف «إننا موجودون بالجسد ونوجد بالعالم عن طريقه، وهو له بعد تكويني نختبره خلال احتكاكه بالعالم، وبعد أداتي نختبر العالم بواسطته، فهو الكيان الذي تظهر فيه كل رغباتنا وأحاسيسنا ونوجد فيه»[3].

(1) المرجع السابق، ص 62.

(2) سمية بيدوح: فلسفة الجسد، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 2009، ص 05.

(3) مازن مرسول محمد: حفريات في الجسد المقموع مقاربة سوسيولوجية ثقافية،منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 1، 2015، ص 35-36.

يُعد الجسد في المنظور الفينومينولوجي أداة ربط بين الوعي والعالم، طالما أنه حامل للمعاني والدلالات. فهو يمثل أداة للمعرفة أيضًا، إذ لا يمكن أن تتحقق المعرفة بدون تدخل الجسد، كما أن معرفة الجسد نفسه لا يمكن أن تكتمل إلا من خلال العودة إلى تجربته المعاشة في العالم. وهذه هي الحقيقة التي أكد عليها التصور الفينومينولوجي للجسد، وهي «أننا نمثل أجسادنا، ونحن موضوعات مجسّدة، ولا نستطيع الهروب من منظور العالم الذي يكون موجودا فقط من خلال أجسادنا (وإعلان أحاسيسها). وهذا المنظور هو مهم للتذكير؛ لأنه كما يُستخدم الجسد في الاتصال (وكما أن التطورات التقنية والتكنولوجية ترتبط معه)، لذلك فنحن نميل أكثر وأكثر لفهمه كأداة بسيطة في غدارة الوعي/ الروح والأنا»[1].

فمعرفتنا بالجسد حسب «ميرلوبونتي/ Merleau-Ponty»، ترتبط بمدى معرفة علاقته بالعالم الخارجي، ما دام أن الجسد لا يوجد إلا في نطاق العالم، ف «الجسد يصنع العالم من نفس نسيجه، وهو ما يعين أن الجسد هو محور العالم، منظومته الرمزية، منطقه، لوغوسه الحسي باعتبار أن العالم هو الذي نعيش فيه تجربتنا الجسدية هو «المنظومة الرمزية العامة للعالم»»[2]، فالجسد هو الذي يربطنا بالحياة وبالآخرين، وهذا ما يؤكد ميرلوبونتي في قوله: «الجسد هو ما يجعلني أتجدر في العالم، بل هو محور العالم الذي أعيه بواسطته»[3].

منح ميرلوبونتي للجسد قيمة عليا عندما أكد على دوره الأساسي في تأسيس معرفة العالم، وانتقد أيضًا الطرح الديكارتي الذي نظر إلى الجسد كآلة ميكانيكية. وهذا ما أكده جوزيف معلوف(و1934م) (Joseph Maalouf) في خلاصته لدراسة مفهوم الجسد في فكر ميرلوبونتي، حيث اعتبر ميرلوبونتي الجسد منطلقًا أساسيًا لفهم الوجود والعالم، وهذا ما أكده جوزيف معلوف في خلاصته لدراسة مفهوم الجسد في فكر موريس ميرلوبونتي: «يقول الجسد: أنا جسدك، ولكن أعرف أني لست آلة للفكر، بل ظهور يعبر عن الوعي. أنا الوسيلة الوحيدة التي تعبر فيها عن العالم. من دوني لا تستطيع أن تدرك العالم. والمعنى الذي تدركه لا تكتسبه من دوني.

عندما تحب فمن خلالي. وعندما تكره فمن خلالي أيضا. عندما تغضب فأنا دوما من يعبر عن هذا الغضب. وجهك هو وجهي، وحركاتي تعكس مشاعرك المرئية من الخارج، وأستقبل الآخر كما تدركه.

(1) المرجع السابق، ص 36.

(2) عبد القادر يحياوي: إشكالية الجسد في الفلسفة الغربية المعاصرة موريس ميرلوبونتي أنموذجا، رسالة دكتوراه، قسم العلوم الاجتماعية، كلية العلوم الاجتماعية، جامعة عبد الحميد بن باديس، مستغانم، الجزائر، 2015-2016، ص 107.

(3) Merleau Ponty Maurice, L'oeil et L'esprit, Gallimard, France, 1964, p19.

ماذا يحل بك من دوني؟ أصغ إلي! لا يوجد من جهة كيانك ومن جهة أخرى طريقة للظهور. اللامرئي ليس عكسي، إذ لا تبعية للمعنى، بل تلازم متداخل. الجسد هو أرفع تعبير في العالم».[1]

إذا كانت الفلسفة الحديثة - كما رأينا - قد أعادت الاعتبار لمكانة الجسد وقيمته، واستطاعت أن تحرره، بدءاً من ديكارت في القرن السابع عشر الذي أسس لموقف إيجابي من الجسد من خلال تجاوزه لطابع التناقض بين الجسد والروح، ثم مع نيتشه الذي حارب الأفكار الميتافيزيقية واللاهوتية التي احتقرت الجسد وحاربته، فإن الفلسفة المعاصرة لن تبحث فقط في قيمة الجسد ومكانته، بل ستهتم أيضاً بالتأمل والتنظير للجسد في علاقته بالمؤسسات الاجتماعية.، فميشيل فوكو «يعتقد بوجود تواطؤ مسبق بين إرادتي المعرفة والسلطة لتبرير ضبط الجسد وترويضه سعيا إلى زيادة الإنتاج ومضاعفته. كل هذه المؤسسات كانت في نظره مؤسسات لإخضاع الجسد ومن هذه المؤسسات الأسرة، المدرسة، المصنع...الخ»[2].

فرغم أن الجسد تحرر خلال فترة الحداثة من وصاية الروح والمسيحية، إلا أنه أصبح اليوم مسخّرًا لخدمة الليبرالية، ومستغلاً من قِبل المجتمع الرأسمالي البورجوازي. فقد أضحى الجسد أداة طبيعية للعمل وزيادة الإنتاج والاستهلاك إلى أقصى حد، بإيعاز من المؤسسات الرأسمالية، إذ «اتهم هذه الأخيرة بأنها تحمل في ظاهرها أفكارا تنويرية تصدت للفكر الإقطاعي ودعت إلى تحرير الجسد من وصاية الروح واللاهوت والمسيحيين لكنها في الحقيقة سخرت هذا الجسد لخدمة الليبرالية وذلك عن طريق إخضاع الجسد لسلطة المؤسسات الاجتماعية وسلطة المعرفة»[3].

فميشيل فوكو جعل السلطة في قفص الاتهام لما فرضته/مارسته من مراقبة وترويض وعقاب للجسد، ف «الجسد موطن استثمار وحلبة صراع وموقع مفاعيل متكاثرة. إنه غارق مباشرة في ميدان سياسي، فعلاقات السلطة تمارس عليه تأثيرا مباشرا. إنها تستثمره، تسمه، تروضه وتعذبه، تفرض عليه أعمالا، تلزمه استعراضات وتطالبه بإشارات. هذا الاستثمار السياسي للجسد مرتبط -وفقا لعلاقات متشعبة ومتعاكسة- باستعماله الاقتصادي... فالجسد لا يصبح قوة نافعة إلا إذا كان في نفس الآن جسدا منتجا وجسدا خاضعا»[4].

(1) جوزيف معلوف: مفهوم الجسد في فكر موريس ميرلوبونتي، مجلة المحجة، معهد المعارف الحكمية للدراسات الدينية والفلسفية، لبنان، ع 23، صيف - خريف 2011، ص 103.

(2) بوغندوسة سهام وليتيم ناجي: قراءة نقدية لتصورات الجسد في الفكر الفلسفي الحديث، مجلة تاريخ العلوم، جامعة زيان عاشور الجلفة، الجزائر، ع 08، ج 02، جوان 2017، ص 241.

(3) نفسه.

(4) عبد العزيز العيادي: من الجسد المروض إلى الجسد الطوباوي عند فوكو، مجلة التدوين، مخبر البحث: الأنساق، البنيات، النماذج والممارسات، جامعة محمد بن أحمد وهران 2، وهران، الجزائر، مج 04، ع 01، 2012، ص 03.

لقد حاول ميشال فوكو الوصول إلى مفهوم الجسد من خلال انخراطه في البنية السلطوية القائمة تاريخيا كاستراتيجية تنطبع في الأجساد كهدف وأداة في نفس الوقت، فالسلطة العقابية كقوة تمارس على الجسد لم تعد سلبية مدمرة للجسد، بل إن تنظيم/ضبط الجسد ليس فقط لضمان الفائدة الأخلاقية في حدود ما يسمح به القانون وإنما هو خلق جسد منضبط حيث يصبح الجسد أكثر طاعة بمقدار ما هو أكثر فائدة.

وتناولت العديد من الفلسفات والاتجاهات الفكرية مسألة الجسد وعلاقته بالروح أو النّفس، إلا أن النظرة السائدة كانت تميل إلى التقليل من شأن الجسد واعتباره نقيضاً للروح. ففي الفلسفة الإغريقية عند وأرسطو نجد التمييز بين الروح العلوية والجسد السفلي، كما ازداد احتقار الجسد في الفكر المسيحي خلال العصور الوسطى.

إلا أن هذه النظرة بدأت في التغير مع بزوغ الفلسفة الحديثة، حيث بدأ إعادة الاعتبار للجسد وقيمته في فلسفة ديكارت ونيتشه. وتوجت هذه الجهود بظهور الفينومينولوجيا في الفلسفة المعاصرة، التي أكدت على أهمية التجربة الجسدية في بناء المعرفة والوعي، فالجسد لم يعد مجرد أداة بل أصبح المنطلق الحقيقي لفهم الوجود.

* * *

# الفصل الأول

# تجليات ودلالات الجسد في المسرح

## المبحث الأول: الجسد في المسرح القديم:

يحيل حضور الجسد في المدونة المسرحية إلى البحث في دلالاته التي اكتساها وفق ما يرسمه من خرائط دلالية ورمزية في المؤدى المسرحي منذ القديم، وذلك باعتبار أنه يمثل مساهمة تأسيسية للفعل الدرامي المنبثق عن تلك الطقوس/الشعائر المؤداة عبر النماذج الأولية/الإرهاصات البدئية للمسرح في الثقافة الإنسانية.

إذ وبالعودة إلى الأصول الأولى للمسرح نجد أن فكرة «**الجسد**» مثلت الحجر الأساس في«فعل الممارسة»، إذ «شكل الجسد في المراحل السابقة لانبثاق الدراما عند الإغريق أداة مباشرة ومركزية في تحقيق الخطاب الذي تأسس على فهم خاص لعلاقة الإنسان بالكون والآلهة، فكان خطابا يتسم بالتعبير عن الاحتفال الديني، والذوبان في الطقس الجماعي بشكل يؤكد الانتماء إلى الموضوعية الاحتفالية»[1]، وبقدر ما يكون الجسد وسيلة لتحقيق عنصر «**التماهي**» فإنه يضحى كذلك رمزا أو إحالة للاسترجاع عبر الطقوس الديثرامبية كذلك ، وذلك بأن «تنتقل الطاقة المحركة بين الأجساد لتسري بقوة لا إيقاف لها إلا بتمزيق الجسد الساكن (**جسد الحيوان**) الذي أوثق في المذبح تحضيرا لهذه اللحظة، هذا الحيوان الذي غالبا ما يكون عنزا يعبر عن ملامسة واقعية لذات الإله لأنه رمز له. ومن خلال هذا الرمز تحل قوى الإله في الأجساد الأخرى التي أصبح جزء منها بعد أن لعقت دمه وتناولته حيا ولم يزل محتفظا بقوة الحياة»[2].

وبذلك يكون الجسد جسرا للعبور نحو المطلق والمتسامي، وكذلك قناة تواصلية مع المتلقي باعتباره (أي الجسد) أداة للتطهير النفسي الجمعي.

فمن خلال طقس الديثرامب(**Dithyramb**) «يبرز عنصر الحركة كتكوين جسدي تتميز به الجماعة التي تقوم بمحاكاة وإعادة تمثيل الطقس.. من خلال بناء تكوين حركي تشكيلي، نابع من عفوية وتلقائية في الأداء لا تعتمد على تصميم مسبق، ولكن مجموع الحركات تشكل بالنتيجة دلالات وإشارات بصرية دينية تؤدي إلى إعطاء تأثير حسي متفاعل مع المشاهد، كونها تنبع من روحه بالدرجة الأساس وتعطيها مدلولا معرفيا عن موقف الجماعة وتفسيرها لطبيعة هذا الطقس الاحتفالي وارتباطها بها»[3].

ولم يقف حضور الجسد في المسرح اليوناني عند البسط الرمزي لمفاهيم عقائدية وطقسية/شعائرية، إنما تجاوز ذلك إلى الدلالات المسرحية المرتبطة بجماليات العرض وإحالات الجسد باعتباره لغة وسينوغرافيا.

(1) حسن عبود النخيلة: خطاب الصورة الدرامية، ص15.

(2) المرجع نفسه، ص 16-17.

(3) عبد الكريم عبود: الحركة على المسرح بين الدلالات النظرية والرؤيا التطبيقية، ص113-114.

ففي العروض المسرحية اليونانية القديمة «نجد معمارية المسرح الإغريقي الأكثر ثباتا في المنظر المسرحي الإغريقي تسهم في تحديد مكانة الجسد المؤدي للشخصية، فحركة جسد الممثل القادم من الباب الوسطي لبناية المنظر المسرحي الإغريقي تختلف بمعناها عن حركة جسد الممثل القادم من أحد البابين الجانبين»[1]، وذلك باعتبار أن تغير المكان يكسي الجسد معان ودلالات مختلفة، ويساهم بالتالي في بناء مسار الحدث المسرحي.

وبالرغم مما يكتنزه من دلالات وإيحاءات إلا أن المسرح الإغريقي لم يهتم كثيرا بمعطيات الجسد، وأعلى من شأن اللغة اللفظية إزاءها، إذ «اعتمد المسرح الإغريقي على خطاب الجسد والخطاب اللفظي بشكل متوازن إلا أن طبيعة عناصر العرض لا سيما الأزياء واستخدام الأقنعة منح الخطاب الجسدي مستوى توظيف أقل مقارنة بالخطاب اللفظي»[2]، ومن ثم فإن الوظيفة التعبيرية للجسد تصبح ثانوية مقارنة بالأداء اللفظي، بالرغم من كون الخطابين **(الجسدي واللفظي)** يشكلان متلازمة وظيفية أثناء ممارسة/أداء الخطاب التعبيري المسرحي.

وإذا كان الجسد لم يلق الاهتمام البالغ من لدن المسرحيين اليونانيين القدامى فإن الأمر كان على النقيض من ذلك في المسرح الروماني، وذلك باعتبار أنه مسرح قام على «**الجسد**» كمركزية تعبيرية وأدائية.

إذ «اعتمد الرومان على جسد الممثل لا سيما في التمثيل الإيمائي لما يبثه من دلالات بحركاته. وعلى الرغم من وجود الحوار الارتجالي في المسرح الروماني إلا أن الأداء الجسدي عمل بشكل موازن للأداء اللفظي. والحركة الجسدية في المسرح الروماني تختلف تأثيرها بالمتلقي من خلال فاعلية الممثل مع جميع عناصر العرض المسرحي»[3].

فقد مال الرومانيون للتعبير الجسدي على حساب التعبير اللفظي، وذلك لاعتبارات ثقافية/فكرية، إذ إن الجسد تعبير عن القوة والسطوة وهو ما يعكس ميولات الرومان الحضارية وسلوكياتهم. إذ طور الرومان «التمثيل وأضافوا عناصر كتمثيل الكوميديات الموسيقية والتمثيليات الإيمائية، ولكن الطفرة الكبرى في المسرح الروماني تمثلت في صيغ التمثيل التي كانت مسخرة لإبراز بطولات الشعب الروماني والمعارك العنيفة التي يخوضها حتى اتصف بالقوة»[4].

(1) محمد عباس حنتوش عمران: دلالات الجسد المسرحي، ص 28.

(2) محمد عباس حنتوش: خطاب الجسد في الإخراج المسرحي الحديث، مجلة العلوم الإنسانية، كلية التربية، صفي الدين الحلي، جامعة بابل، العراق، ع7، آب (جويلية) 2011، ص 346.

(3) محمد عباس حنتوش عمران، دلالات الجسد، ص 29.

(4) إيكوساني عبدالقادر: تمثلات الجسد في العرض المسرحي الجزائري تجربة طلعت سماوي أنموذجا، رسالة ماجستر، قسم الفنون الدرامية، كلية الآداب واللغات والفنون، الجزائر، 2014/2013، ص30.

فقد كان عصر الامبراطورية الرومانية العصر الذهبي للأداء الإيمائي الجسدي و«الذي استمد موضوعاته من الميثولوجيا، وكان الممثلون يؤدون حركاتهم الجسدية مع الاستعانة بالأقنعة والأزياء إضافة لجرس معلق بأقدامهم لضبط إيقاع حركتهم»[1]، إذ يمكن القول إن الرومان قد اعتمدوا على «جسد الممثل لا سيما في التمثيل الإيمائي لما يبثه من دلالات بحركاته الدالة. وعلى الرغم من وجود الحوار الارتجالي في المسرح الروماني إلا أن الأداء الجسدي عمل بشكل مواز للأداء اللفظي، بينما ساد عليه في التمثيل الايمائي»[2]، وقد كان لحضور الجسد في المؤدى المسرحي الروماني بعدٌ دلالي تعبيري طافح بالإشارات/ الإيماءات الموحية.

إذ أن الرومان أدركوا بأن «المشاعر يعكسها الوجه والعينين وأن الإيماءات قادرة على خلق ثورة من المعاني لنفس الكلمات، وأدركوا أن الممثل يجب ألا يجهل فن الملاكمة والمصارعة، حيث أن بنيانه يجب أن يكون مرنا وقويا، حتى تكون حركته رشيقة ودالة»[3]، وذلك باعتبار أولا أن الجسد يعكس بجلاء المشاعر المطلوب نقلها للمتلقي تعبيريا، كما أن النظرة تسهم في بث الصورة النفسية للشخصية المؤداة، كما أن مرونة الجسد تلعب دورا هاما في أداء الحركة الدالة على خشبة المسرح.

غير أن الأمر لم يبق على حاله كثيرا، إذ وبعد أن اعتنقت الإمبراطورية الرومانية الديانة المسيحية أضحى للكنيسة كلمتها فيما يخص الممارسة المسرحية، ولا سيما ما تعلق منها بالأداء الجسدي، خصوصا وأن الحضور الجسدي كان يتسم في كثير من الأحيان بالعنف والدموية. إذ «شهد الأداء الجسدي في المسرح الروماني انحسارا نتيجة توسع سلطة رجال الدين في الكنيسة الأمر الذي جعل من المسرح ظاهرة أدائها رجال الدين الذين منعوا التمثيل بسبب تعرضه إلى موضوعات حرمتها الكنيسة مثل فحش القول والتعدي على الرموز المقدسة للكنيسة ومن يمثلها[4]. وبذلك شكلت مسيرة استثمار الجسد في المسرح الغربي القديم قطيعة مع المؤدى المسرحي، نظرا لتبعات مقررات المؤسسة الدينية التي رأت في كل عمل فني لا يخدم توجهاتها شكلا من أشكال الهرطقة.

أما في الشرق فإن الوضع كان مختلفا تماما، ذلك باعتبار أن المسرح الشرقي اهتم بتفاصيل الإيماءة الجسدية وأحلها مكانتها المرموقة، إذ رأى الشرقيون في الجسد معينا لا ينضب من الدلالات فكان مسرحهم «**جسديا**» بامتياز.

(1) محمد عباس حنتوش: حطاب الجسد في الإخراج المسرحي الحديث، مجلة العلوم الإنسانية، ع7، ص 346-347.

(2) المرجع نفسه، ص 347.

(3) إدوين ديور، فن التمثيل، الآفاق والأعماق، تر: مركز اللغات والترجمة-أكاديمية الفنون، إصدارات أكاديمية الفنون، القاهرة، 1998، ج1، ص 125.

(4) محمد عباس حنتوش عمران: دلالات الجسد المسرحي، ص29.

فقد «نشأ المسرح الشرقي تطورا عن الطقوس الدينية وحقق تفرده عن المسرح الغربي باعتماده العرض البصري أكثر من استخدامه للغة اللفظية، ولقد استمد العرض البصري سمات الطقوس الدينية الروحية وتقاليد الشرق إضافة إلى ميثولوجيا الفكر الشرقي القديم»[1]، فالمسرح الشرقي **طقوسي/ شعائري**، غير أن هذه الطقوس لم تكن مجرد أداءات عفوية لا تحيل إلا إلى معنى عقائدي وإنما «شكلت هذه الممارسات الشعائرية وسائط ثقافية تستوعب عمليات التعبير الفردي والجماعي في دورة الحياة التي فرضتها البيئة وحددتها الثقافة»[2].

فارتباط المسرح الشرقي بالاحتفاليات الدينية والكرنفالات الطقسية هو نتاج لتلك التجارب الروحية المحققة لنوع من الأجواء الانفعالية للمشاركين في هذه الاحتفاليات المبنية على الأداء الجسدي ذي الإحالة الشّعورية.

وتتجلى علاقة الظاهرة المسرحية الشرقية القديمة في الاعتماد على الجسد ودلالاته الإيمائية كذلك من خلال انبثاق فن المسرح/الأداء المسرحي في الشرق القديم من عديد الرقصات الطقسية كرقصة **كاجورا** أو **(موسيقى الآلهة)**، و «هي تمثيل رمزي لرقص «**أزومي**» إلٰهة الشمس ولفظة **كاجورا**، تعني موسيقى الآلهة. وكانت تقدم في البلاط الامبراطوري»[3]، وكذلك رقصات أخرى دينية كـ **(رقصة الجيجاكو)** التي كانت تقام بالهند أمام تمثال بوذا ورقصات غير دينية تتصل بالمعطى الاحتفالي الاجتماعي المرتبط بمواسم البذر والحصاد وغيرها.

ويعد الجسد عنصرا أساسيا لتأسيس الدلالة المسرحية في المسرح، ومن ثم اهتم الشرقيون القدامى بتأثيث كل ما يؤطر الممثل ليكون في خدمة التعبير الجسدي، إذ وفي المسرح الهندي «وظف مكان العرض لخدمة الاداء الجسدي للممثل بما يمتلكه مكان العرض من زخارف وجدت أصلا لتزيين البناء الأصلي إذ تحال هذه الزخارف بدلالاتها لترتبط بالعرض الجسدي للممثل وما يبثه من دلالات تحدد إضافة إلى معناها الحركي دلالات زمان الحدث ومكانه»[4].

وذلك ما تطلب من الممثل مهارات جسدية عالية بغية الانسجام مع ما يؤثث الركح بغية إنتاج الدلالة المسرحية المطلوبة، إذ «ينبغي أن يكون حال الممثل بحسب التحديدات المحيطة به ويتفق معها بانسجام بحيث تمتزج دلالات حركة جسده مع دلالات عناصر العرض الأخرى لخلق صورة بصرية دالة

(1) المرجع السابق، ص 38.

(2) بشار عبد الغني محمد: الطقس في عروض وليد عوني المسرحية، مجلة الأكاديمي، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، العراق، ع 84، 2017، ص 135.

(3) مصطفى يوسف منصور: الدراما والمسرح في الشرق الأقصى، دار العالم العربي، القاهرة، ط 1، 2012، ص 114.

(4) محمد عباس حنتوش عمران: دلالات الجسد المسرحي، ص 39.

تثير المتلقي نحو أكمالها»[1]، وليست العناصر المادية وحدها ما يتفاعل معها جسد الممثل، وإنما يتفاعل الجسد مع تموجات باقي عناصر العرض، كاللغة والشعر والموسيقى وغيرها.

وبذلك فإن هذا المزيج الجسدي والشعري والموسيقي «يكسر الرتابة التقليدية لفاعلية كل منهم بمعزله، فالأداء الجسدي، مثلا، في حركته يتناغم مع التحليق الشعري لخطاب الأداء اللفظي في مجال الفكر بحيث يشغل فضاء مساحة العرض في تفاعل منسجم مع ما يؤديه الراوي من سرد قصته بالشكل الذي يتيح للمؤدي أن يوظف حركة الجسد وفق مسايرة تواكب تدفق الكلمات الملفوظة وتتناوب معها وفق ضرورة كشف الحدث المسرحي»[2].

فالجسد من خلال ذلك يمثل لبنة من لبنات البناء الدرامي في العمل المسرحي باعتباره منشأ للدلالة التعبيرية من جهة وجزء من عناصر العمل/العرض من جهة أخرى.

إذ في المسرح الشرقي القديم ترتكز الحواريات التي يمكن أن نسميها إرهاصات مسرحية قديمة على «تكوين يتألف من بنية درامية تعتمد الرقص والموسيقى بالإضافة إلى المكان الذي يدعو له **(براهما)** مجتمعا مع بقية العناصر الحركية الأخرى كالفن الإيمائي، وبذلك يمتلك العرض المسرحي الصفة العيانية التي تؤكد على الوجود المادي لعناصر البنية وإمكانية الممثل في تفجيرها ورسم خطوط الحركة المنسجمة لكل هذه العناصر»[3]، وذلك بغيت تأسيس الخطاب المسرحي، ف «العرض المسرحي بأكمله هو أيقوني أساسا، فكل لحظة من لحظات الحدث هي علامة بصرية وسمعية لما يريده العرض»[4]، وهو ما يساعد في بلوغ درجة من الوثوق في تشكيل المعنى المراد إيصاله للمتلقي/المشاهد.

إذ إن الجسد في المسرح الشرقي القديم أداة فعالة في التعبير عن مضامين اعتقادية واجتماعية للعمل المسرحي، ف «يتحول الجسد إلى رمز مؤسلب لهذه المضامين ويندمج معها في عرض بصري يحفز خيال المتلقي لخلق تصور دلالي لمعنى العرض البصري الذي تمتزج به عناصر العرض كافة لتعزيز أداء الجسد بحركاته الدالة الغالبة على اللغة اللفظية»[5].

ومن ثم يأخذ الجسد حضوره في المنظومة المسرحية الشرقية القديمة باعتباره أيقونة لها تمثلاتها الإحالية الدالة المفضية إلى تأسيس الدلالة المسرحية المتوخى إنتاجها من خلال تمازج كل عناصر العرض المسرحي كنسيج متكامل ومتفاعل فيما بين الباث/الممثل والمتلقي/الجمهور.

❊ ❊ ❊

(1) محمد عباس حنتوش عمران: دلالات الجسد المسرحي، ص 39.

(2) المرجع نفسه، ص 40.

(3) عبدالكريم عبود: الحركة على المسرح، ص 133.

(4) راندا حلمي: توظيف اللغات غير الكلامية في العروض المسرحية، المكتبة التربوية، الإسكندرية، 2016، ص 25.

(5) محمد عباس حنتوش عمران: دلالات الجسد المسرحي، ص 41.

## المبحث الثاني: الجسد في العصور الوسطى:

ظهر المسرح في العصور الوسطى في أحضان الطقوس الدينية ضمن فضاء الكنيسة المسيحية الكاثوليكية. وكانت النّصوص الدرامية تقام بالمناسبات الدينية والفلكلورية والوثنية، وفي هذه الحقبة استثمرت القصص الإنجيلية وأحداثها الطقوسية والقداسية في توليد العروض المسرحية، التي تجسد الصراع بين ما هو دنيوي وأخروي، وصراع مريم والمسيح ضد الأهواء والشياطين.

فقد «استولت الطقوس الدينية على هذه المادة الدرامية، واستخدمتها وأحاطتها بحشود من الأناشيد والملابس والإشارات الكنسية التي جعلت من هذه الحفلات الدينية مشاهد من شأنها أن تعلم الشعب المؤمن، وأن تثير مشاعره أيضا. فالكنيسة هي التي وجدت فيها البشرية هذا النوع من القلق الذي تبحث عنه في المسرح»[1]

وقد استعان الممثلون بفنون حركية وملابس درامية خاصة، وإذا كان المسرح الروماني قد ارتبط بفضاء معمارية الإمبراطورية اليونانية فإن المسرح في العصور الوسطى ارتبط بفضاء درامي ديني طقوسي، أو الفضاءات الدينية ذات الديكور الديني الإنجيلي المعروف التي تجسد ثنائية الجنة والجحيم والأهواء وخطاب المعجزات والمقدسات الدينية، فـ«اللباس الديني وحركات القس-التي تسير على نظام في غاية الدقة- هي الجزء التمثيلي في إقامة الصلوات، وكانت أهميتها في جذب انتباه المؤمنين مزداد كلما قلت قدرة الشعب في فهم اللغة اللاتينية، وتشهد كتب الطقوس بأقدميتها...وكان الممثل الذي يلعب دور الفادي **(الرمز)** يلبس **العباءة الدلماسية**[2]* في تمثيلية آدم»[3].

فقد تميزت مسرحيات العصور الوسطى في أول الأمر بأنها كانت تقدم بلغة الصلاة، وكان يكتبها ويمثلها القساوسة والمرتلين، لقد كانت الدراما المسيحية مجموعة محاولات لتمثيل حياة السيد المسيح، والمجاميع كانت من الصبية والتمثيل يؤديه القساوسة. أما طبيعة الأناشيد فكانت تؤدى إمّا بشكل منفرد أو جماعي، إذ «وجدت الكنيسة أن للمسرح قدرة تعليمية ودعائية للتعاليم المسيحية الأمر الذي نشط الأداء التمثيلي في الغرب ثانية بعد انحسار. فأصبح القساوسة يؤدون أدوارا مأخوذة من نص الكتاب المقدس وبعض المسرحيات باللغة اللاتينية الأصيلة التي تصب في أهداف الدعوة المسيحية»[4].

(1) جان فرابييه وأ. م. جوسار: المسرح الديني في العصور الوسطى نصوص مختارة، تحليل، تعليقات، هوامش تفسيرية، تر: محمد القصاص، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، مصر، دط، دت، ص 8.

(2)* **العباءة الدلماسية**: عباءة بيضاء مطرزة باللون الأرجواني يلبسها رجال الدين أثناء القداس. ينظر: المرجع نفسه، ص 10.

(3) المرجع السابق، ص 8-9.

(4) محمد عباس حنتوش عمران: دلالات الجسد المسرحي، ص 30.

فقدسية النّص الإنجيلي هي التي جعلت من مسرح العصور الوسطى مسرحا **لفظيا** لا **حركيا**، وغلب عليه **الحوار**، فمن النّص الديني خرجت تمثيليات قصيرة في الأعياد الدينية **(عيد الفصح وعيد الميلاد)**، إذ هذا «النّص على قصره تمثيلية لا ريب فيها. فثمة القصة، وثمة المكان المحدد المعالم وهو اللحد، وثمة الممثلون: القسيس الأول يمثل الملاك الكريم والقساوسة الثلاثة يمثلون النسوة المسيحيات الثلاث، وقد دار الحوار بين هؤلاء مع الحركة والإيماء. وبذلك كله كملت عناصر التمثيلية على قصرها»[1].

لقد لقت هذه التمثيليات صدى لدى المتلقين **(المصلين)**، مما أدى بالكنيسة إلى الليونة في التعامل معها، إذ لم تقتصر التمثيليات على الكنيسة بل تعدى هذا إلى الساحة المقابلة لها، وفي الأديرة، إذ «أخذت هذه الحركة التمثيلية في عرض النّصوص الدينية تزداد شعبية، حتى كان من ذلك أن زادها جموح الخيال الشعبي اتجاها إلى الطلاقة والحرية في القرن الحادي عشر، فدخلت على هذه التمثيليات الطقوسية باللغة اللاتينية بعض الاضافات الشعرية على نثرها، ثم اشتركت فيها مع اللاتينية لغة الشعب العامية. فتحولت إلى ذلك النوع من التمثيليات المعروف في الاصطلاح بالتمثيليات نصف الطقوسية»[2].

وتعتبر تمثيلية آدم **(Le Jeu d'Adam)** أقدم التمثيليات التي جسدت لغة شعبية بدل اللغة الدينية، وكسرت روتين قاعة الكنسية ببهوها الفسيح، إذ «هذه التمثيلية التي يعتبرها مؤرخو الأدب المسرحي أقدم ما وقع للباحثين من تمثيليات العصور الوسطى في غرب أوروبا تعرض على المشاهدين تاريخ البشرية منذ سقوط آدم»[3]، فالصراع الأزلي بين الإنسان والشيطان كان ولا يزال قائما، وهو ما وجدته الكنيسة في العصور الوسطى موضوع مسرحها، إذ « ومن خلال ما طرحته الكنيسة في طقوسها الدينية من أساليب توضح مفهوم هذا الصراع الأزلي وجدت في المسرحيات الدينية خير وسيلة لذلك»[4].

ولقد حددت معالم وسمات كل شخصية على حدى من خلال تعليمات مؤلف التمثيليات، فشخصية الإنسان **(آدم)** وشخصية الشيطان يظهر اختلافهما من خلال صورتهما الجسدية **(الزي، الماكياج)** وحركتهما الجسدية، ومكان تحرك كل واحد، فـ « على الشيطان، بعد انصرافه للمرة الثانية عن آدم، أن يمضي مُطرقَ الجبينِ وعليه سمة الخائب الحزين، ثم عليه أن يتجه وهو على هذه الحال إلى أبواب الجحيم حيث يشاور بقية الشياطين فإذا أتم المشاورة أسرع متوثبا إلى حيث جمهور المتفرجين، يحجل بينهم ويقفز من فرط سروره وبهجته كمن اهتدى أخيرا إلى الحيلة المثلى لنجاح خطته»[5]

(1) عبد الرحمن صدقي: المسرح في العصور الوسطى الديني والهزلي، الهيئة العامة للتأليف والنشر (دار الكتاب العربي)، ص 39.

(2) المرجع السابق، ص 65.

(3) المرجع نفسه، ص 66.

(4) محمد عباس حنتوش عمران: دلالات الجسد المسرحي، ص 32.

(5) عبد الرحمن صدقي: المسرح في العصور الوسطى الديني والهزلي، الهيئة العامة للتأليف والنشر (دار الكتاب العربي)، ص 75.

فهذه التوجيهات/التعليمات توحي على اهتمام المؤلف بحركة جسد المؤدي/الممثل، ولم تقتصر على دور الشيطان فقط، بل لشخصية الإنسان أيضا، فها هي «إرشادات المؤلف للمثلين إلى ما يجب أن يكون عليه تمثيلهم الصامت (**بانتوميم/ Pantomime**) في المشهد التالي لطرد آدم وحواء من الجنة إلى حيث يكدحان في الأرض لمعاشهم. يظهر آدم حاملا فأسا وفي يد حواء مجرفة ويأخذان في فلاحة الأرض ثم بذرها بالحنطة. وبعد الفراغ ينتحبان جانبا ليجلسا قليلا ابتغاء الراحة من التعب. وفي الحين بعد الحين يرفعان بصرهما -وعليهما سيماء اللوعة والحنين- إلى الفردوس المفقود، وهما يدقان صدرهما لهفة وندما»[1].

فالأداء الجسدي في مسرح العصور الوسطى يعد حافزا دلاليا للمتلقي، فالحركة الجسدية اليومية لا تختلف عن طبيعة الحركة التي يؤديها الممثل بجسده، إذ «يظهر المسرح في العصور الوسطى صورة بصرية دلالية تحقق المتعة والتعليم من خلال الترفيه الذي يصاحب الحركات الجسدية لممثلي الشياطين والوعظ الذي يسود حوار الشخصيات الإنسانية وفعلها الجاد. وبذلك يحقق المسرح في العصور الوسطى تنويعا في تركيز الاهتمام بين اللفظي وغير اللفظي مع الاستعانة بالعناصر المكملة لدلالة الجسد كافة»[2].

فالأشكال الطقسية والأداءات الكرنفالية التي كانت تؤدى في العصور الوسطى كانت تحقق غاية تطهيرية جماعية وتحرر الفرد من مخاوفه.

ولم يستطع المسرح في العصور الوسطى الحفاظ على صورته الدينية التي بدأ بها واستمدها من الكنيسة، وعلى الرغم من ظهور **مسرح الأسرار(Mystery play)**[3]* إلاّ أن المسرح تحول إلى مسرح هزلي إذ «وأخيرا انتصرت إرادة الشعب في أن يحقق رغبته في التسلي والضحك على طريقته وبأسلوب غير أسلوب المسرح الديني وكان المسرح الديني قد ازدهر في القرن الخامس عشر بفضل قيام هيئة دائمة على شؤونه هي «**جماعة إخوان الآلام**» التي تخصصت في تقديم نوع من التمثيليات الدينية يسمونه «تمثيليات الأسرار» فقامت على هذا الغرار جمعيات تعنى بالمسرح الهزلي نذكر منها جماعة «**كتبة الديوان**» وجماعة أولاد الحظ أو الحمقى، وعلى يدهم أجمعين ازدهر المسرح الهزلي غاية الازدهار ونخص بالذكر المهازل التي مازالت حتى اليوم يقرؤها القارئون ويمثل بعضها على المسارح في الحين بعد الحين»[4].

(1) المرجع السابق، ص 81.

(2) محمد عباس حنتوش عمران: دلالات الجسد المسرحي، ص 33.

(3)* **مسرح الأسرار**: أو السرِّية أو مسرحية المعجزات (بالإنجليزية: Mystery play)، هو نوع من التمثيليات الدينية انتشر في القرن 10 -16. تعالج مسرحية الأسرار أحداثاً مستمدة من الإنجيل، بينما تتناول مسرحية المعجزات موضوعات مستمدة من حياة القديسين. وكانت هذه المسرحيات تمثل في الأصل باللغة اللاتينية، ثم من بعد بالإنجليزية، والفرنسية، والألمانية. وقد تطورت هذه التمثيليات، واتسع مجالها، فصارت خارج الكنائس، وزادت في الموضوع والتنوع، وأضيفت إليها موضوعات غير دينية، فنشأت عنها المسرحيات الأخلاقية ومسرحية الآلام، التي ظلت حتى العصر الحديث (ينظر: دكتور حسين سعيد و آخرون، الموسوعة الثقافية، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، القاهرة -نيويورك 1972 ص 917.)

(4) عبد الرحمن صدقي: المسرح في العصور الوسطى الديني والهزلي، ص 164-165.

فبعد الخروج من عباءة الكنيسة للشوارع ليحتضنه عامة الناس ظهرت عروض تتناول قضايا اجتماعية ممزوجة بالوعظ والإرشاد، وشهد الأداء الجسدي اهتماما أكبر مع ظهور **الكوميديا دي لارتي**(Commedia dell'arte)[1]* والتي ظهرت في القرن السادس عشر حيث وظف ممثلوها الجسد بوصفه أداة تعبير أساسية عن الفعل يليه التلاعب بالألفاظ. وقد تم تجسيد الشخصية في هذه الكوميديا بأسلوب نمطي بحيث تكون حكرا على ممثل ما يقوم بتطوير أدائه لها وفق قدرته الإبداعية ومرجعيته الذاتية في الكشف عما هو جديد من شخصيته وفي استغلال عناصر العرض المحيطة به كافة»[2].

واعتمدت **الكوميديا دي لارتي** على الارتجال وهذا باشتغال المؤدي على جسده لتحقيق التفاعل والتواصل مع الممثل الآخر، فقد «اعتمدت على الارتجال القائم على سيناريو بسيط؛ فلا تعتمد على الكلمة المكتوبة، وأحيانا تتحول إلى البانتوميم ولكافة أشكال الحركات الجسدية بدلا من الكلمة»[3]، فهي فن مسرحي ألغى وجود نص درامي وعوضه بسيناريو متفق عليه بين المشتغلين يعتمد كليا على الارتجال مع ما يتلاءم مع مضمون/فكرة المسرحية.

إذ «كان الممثلون يبتكرون الحوار والشغل الحركي الخاص بالدور الذي يؤدونه. وقد تنوعت أنواع الكوميديا دي لارتي على نحو جدير بالاعتبار، فقد كان الممثلون يدركون أهمية أدوارهم، وكل ما يتعلق بها من ملابس وإكسسوارات وحركة، وحتى طريقة الوقوف والمشي، فضلا عن التغيرات الصّوتية والدوافع التي تحرك شخصياتهم المسرحية»[4]، فقد ابتدع ممثلو الكوميديا دي لارتي تقنيات أدائية ذات دلالات اجتماعية استطاعوا من خلالها معالجة بعض السلوكيات/ الممارسات السائدة في المجتمع.

فجسد الممثل يعد أداة دلالية آنية بِردَّة فعله إزاء المواقف المفاجئة أثناء العرض، إذ أن «العنصر الرئيسي لممثل هذه الكوميديا هو الطاقة التعبيرية عن ثيمة الموضوع سواء بالحركة أو بالإيماء أو الإشارة أو الحوار المرتجل. كما يستخرج الممثل من جعبته كل ألوان الأداء المسلي والمشوق، وكل لون من ألوان الترفيه التي يجمعها من خلال تجربته وخبرته الأدائية»[5]، فقد اعتمد كليا على قدرات الجسد للممثل في التعبير والتلاعب بطبقات صوته وألفاظه وكلماته.

---

(1) * **الكوميديا دي لارتي:** الكوميديا المرتَجلَة أو الملهاة المرتجلة Commedia dell'arte شكل مسرحيّ إيطالي ازدهر في أوروبا ابتداءً من القرن السادس عشر إلى أواخر القرن الثامن عشر. ينظر: الموسوعة البريطانية (www.britannica.com/)، اطلع عليه بتاريخ: 17/10/2023.

(2) محمد عباس حنتوش عمران: دلالات الجسد المسرحي، ص 34.

(3) راندا حلمي: توظيف اللغات غير الكلامية في العروض المسرحية، ص 34.

(4) عبود حسن المهنا وعلي الحمداني ونشأت مبارك صبيوا: أساليب الأداء التمثيلي عبر العصور، ص 46.

(5) محمد فضيل شناوه: أداء الممثل في الأساليب الإخراجية الحديثة وتطبيقاته في العروض المسرحية العراقية، رسالة ماجستير، كلية التربية الفنية، جامعة بابل، العراق، 2002، ص 37.

لقد كانت عروض الكوميديا دي لارتي تعرض/تقدم في أماكن مفتوحة كالشوارع والساحات العامة، ونظرا لاحتوائها على الحركات الجسدية والرقص والتمثيل الإيمائي/الصامت، فقد جذبت أعدادا كبيرة من المتفرجين، كما يمكن عدها البوادر الأولى للتمهيد لمدارس التمثيل الإيمائية والرقص وفن الباليه فيما سيأتي بعدها.

❊❊❊

## المبحث الثالث: الجسد في المسرح المعاصر:

يشكل الجسد أحد مقومات التشكيل التعبيري للخطاب المسرحي المعاصر، وذلك باعتباره أيقونة دلالية من ناحية ومخزونا إشاريا/لغويا من ناحية أخرى، ومن ثم أخذت الكثير من المدارس الإخراجية المعاصرة الاشتغال على الجسد بغية تأطير الدلالة المسرحية إيمائيا/حركيا إضافة للمعطى التلفظي.

وبالرغم من اختلاف هذه المدارس في التقنيات الحركية للجسد إلّا أنّها تجمع على اعتباره معينا للدفق الدلالي في العرض المسرحي، سيما وأن كثيرا من هذه المدارس حاولت العودة إلى أصول انبثاق الدراما من خلال تفجير مخزونات الجسد الإحالية وطاقاته التّعبيرية والتّواصلية.

### 1. قسطنطين ستانسلافسكي (Konstantin Stanislavsky):

يعد **ستانيسلافسكي**(1863 - 1938م)[1]* من أقطاب المسرح الحديث، وذلك بفعل اشتغالاته على «**الممثل**» باعتباره «**سيد المسرح**»، كما عرف باتجاه الواقعية النفسية الذي يعتمد إلى حد كبير على الممثل باعتباره منتج الدلالة المسرحية الأول، وبذلك عمل على تدريب الممثلين بغية التفاعل مع ما يتوخى إيصاله إلى المتلقي.

وعليه فقد كان منهجه يولي أهمية قصوى «لخصائص الجسم التعبيرية، فنجده يقول: ينبغي قبل كل شيء أن نراقب جسمنا جيدا، وأن نفهم التناسب بين أجزائه، حيث نفهم العيوب ونقوم بإصلاحها، ومن هنا تصبح الحركات طيعة ورشيقة وهادفة، فالبدء بالجسم هو تطوير لمنهج جديد، للاقتراب من الدور، فهناك مظهر جسماني للفكر»[2].

فاشتغالات **ستانسلافسكي** على الجسد إنما تتوخى نقل الممثل من حالته الطبيعية/الأنا (**الأنا الفعلية**) إلى حالة من الاندماج الكلي في الشخصية (**الأنا المتخيلة**)، وذلك عن طريق تقنيات للتدريب الجسدي والنفسي، باستعمال تقنية «**لو**»، التي تعتمد على وضع الممثل موضع «**الافتراض**» بالحلول في قلب «**الحدث**» مستعرضا رؤية لـ «**ما يجب أن يكون**» أو المحتمل الوقوع والكينونة.

لقد «أسهم **ستانسلافسكي** في تسليط الضوء على خطاب الجسد ودوافعه الداخلية عبر تأكيده على الفعل الخارجي المتحفز من الفعل الداخلي وأهمية المطابقة الإشارية لإيماءات الجسد مع متطلبات الأداء الواقعي»[3]، فالجسد بالنسبة **لستانسلافسكي** أداة ناقلة لتفاعلات الداخل، إذ «اهتم بتنامي وتطوير الفعل

(1) * **قسطنطين ستانسلافسكي** (Konstantin Stanislavsky): 1863 - 1938: كونستانتين ستانيسلافسكي، ممثل ومخرج ومنتج روسي، مؤسس مسرح موسكو للفنون (افتتح عام 1898). اشتهر بتطوير نظام أو نظرية التمثيل المسمى بنظام ستانيسلافسكي، أو طريقة ستانيسلافسكي. (ينظر: الموسوعة البريطانية: Moore, Sonia. "Konstantin Stanislavsky". Encyclopedia Britannica, 3 Oct. 2023, https://www.britannica.com/biography/Konstantin-Stanislavsky. Accessed 21 November 2023.

(2) راندا حليمي: توظيف اللغات غير الكلامية في العروض المسرحية، ص 35.

(3) محمد عباس حنتوش: خطاب الجسد في الإخراج المسرحي الحديث، ص 352.

الداخلي (**النّفس**) والفعل الخارجي (**الجسد**) عند الممثل، فلا يمكن لأحدهما العمل بمعزل عن الآخر، إذ أن كل شيء يفعله الممثل على خشبة المسرح يتطلب جهدا نفسيا وتحكما في التفكير والعضلات الجسدية والعاطفية، وهذا الجهد، إذا أسيء استخدامه أو اضطر الممثل إلى استخدامه بطريقة خاطئة يؤدي إلى خلق التوتر، ما يتطلب من الممثل أن يحرص على الاندماج الإيجابي فيما يقوم به وأن يكرس نفسه وجسده لاستجابة الدوافع التي يحس بها»[1].

ولتحقيق ذلك التفاعل الإيجابي بين الجسد والمرتكزات الانفعالية النفسية للممثل عمل **ستانسلافسكي** على تقنيات اندماج الممثل في العمل المسرحي من خلال ثلاث عشر تقنية لخصها عبر كتابه «إعداد الممثل»، وهي:[2] الفعل المسرحي، إذا ولو والفعل المسرحي، المعايشة الصادقة، الإيمان والإحساس بالصدق، الخيال المسرحي، تركيز الانتباه، استرخاء العضلات، الذاكرة الانفعالية، وجوب الاتصال الوجداني بين الممثلين على المنصة، التكيف، القوى المحركة الداخلية، الخط المتصل، حالة الإبداع الداخلية، الهدف الأعلى، عند مشارف العقل الباطن، دراسة الشخصية.

«ارتبط عمل **ستانسلافسكي** على الممثل بالتركيز على تقنياته الداخلية عبر عدة تمارين تعلقت بالتخيل والانتباه والذاكرة الانفعالية والأهداف والأفعال والتكيف والإيمان ... اذ كانت تلك التمارين ذات قدرة على تقديم الصراع الدرامي بأشكال مختلفة»[3]، وهذه التقنية هي تجسيد لرؤية **ستانسلافسكي** حول علاقة الجسد بالمثيرات الداخلية، وذلك باعتبارها على علاقة تكامل.

إذ أن «أساليب التدريب المختلفة التي توصل لها **ستانسلافسكي** مهمتها تكمن في ايقاظ اللاشعور الخلاق عند الممثل الموجود في دواخله الباطنية (**النّفس**) عن طريق وسائل ملموسة (**الجسد**) وهذا التكتيك يوضح لنا عمل الممثل على مستويين:

1.عمل الممثل على ثنائية النّفس والجسد بما يتعلق بشخصيته.

2.عمل الممثل على ثنائي النّفس والجسد بما يتعلق بالدور»[4].

(1) علي عبدالحسن رحمه الحمداني ومرتضى علي حسن جاسم الشبلي: ثنائية النّفس والجسد في أداء الممثل العراقي، مجلة الأكاديمي، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، ع85، 2017، ص 79.

(2) ينظر: قسطنطين ستانسلافسكي(Konstantin Stanislavsky): إعداد الممثل: تر: محمد زكي العشماوي ومحمود مرسي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، دت.

(3) سعيد محمد راضي: الذاكرة الانفعالية لدى الممثل المسرحي العراقي، مجلة العلوم النفسية، مركز البحوث النفسية (العراق)، م2، ع28، 2018، ص 695.

(4) علي عبدالحسين رحمة الحمداني ومربضى علي حسن جاسم الشبلي: ثنائية النّفس والجسد في أداء الممثل المسرحي العراقي، ص 79.

وهذا ما يحيل إلى تلك الثنائية التي شكلت مثارا اشتغال لديه، وهي ثنائية النّفس والجسد والتي تتمحور حول (الفعل) و(رد الفعل) باعتبارهما مسوغ الأداء الحركي المرتبط أساسا بالانفعال الداخلي.

و«لهذا فإن جميع حركات الجسد ومرموزاته التكوينية خاضعة للروح بمجملها دون تدخل الإرادة، وإن جميع الأنظمة التقنية الخاصة بالجسد، التي يطلق عليها (**البراعة الجسدية الفنية التقنية**) تختلف، لأنها تحيد النّفس بدرجة ملحوظة وتعتمد على البراعة العلمية لعرض الجسد ومرموزاته على خشبة المسرح، من هذا نجد أن نظام **ستانسلافسكي** يحيد الجسد ويفضل استخدام الثنائية الفلسفية (**نفس - جسد**) على حالها كما ناقشتها الحضارات القديمة والفلسفة اليونانية إلى الفلسفة الحديثة، وذلك بتقديم (**النّفس على الجسد**)»[1].

وهذا ما جعل طرح **ستانسلافسكي** ينزاح نحو المقاربة السلوكية التي تأخذ بالانعكاس الشرطي كآلية محددة للسلوك، غير أنه يؤكد على مسألة الإرادة الواعية كمثير ومحفز للانفعال الداخلي.

من ثم تعد منظومة الجسد عند **ستانسلافسكي** «تمثيلا وانتقالا في المنظومة البصرية ما بين المرئي واللامرئي والداخل والخارج، فهو يكسب الجسد الحي طاقته بعمق البناء النفسي، وينشئ ثنائيته المركبة عن طريق تدريب الفعل الداخلي الذي يمرره للأفعال السلوكية الخارجية لإنتاج قيمة جدلية للاندماج والتقمص»[2]، وهذا ما يحيل إلى ما سماه بـ«**الذاكرة الانفعالية**» التي تعني استحضار انفعالات سابقة للممثل بغية تقمص دور الشخصية والتماهي الشّعوري معها.

وكما أن الذاكرة البصرية تستطيع استحضار صورة (**باطنة**) لأشخاص أو أماكن أو أشياء عفى عليها النسيان، فإن الذاكرة الانفعالية تستطيع أن تبعث في نفس الممثل المشاعر التي فاجأته من قبل، وتساهم الذاكرة الحسية في تنبيه الذاكرة الانفعالية وكي لا تحدث هوة عميقة بين الممثل والشخصية يقوم ببناء جدار بينهما أي بين نفسيته ونفسية الشخصية[3]، وهو ما يعبر عند **ستانسلافسكي** بقوله: «إن اكتمال تجاربنا الخلاقة كلها وقوتها يتناسبان مع قوة ذاكرتنا الانفعالية، ودقتها، ومضونها تناسبا طرديا، أما إذا كانت ذاكرتنا ضعيفة فإن المشاعر التي تثيرها تكون باهتة وهزيلة، ولا قوام لها، وتنعدم قيمتها على المنصة، لأنها لا تستطيع التأثير على الجماهير التي تجلس فيها وراء الأضواء الأرضية»[4].

(1) ريكاردوس يوسف إبراهيم: توظيف جسد الممثل في العرض المسرحي العراقي، ص 83.

(2) جاسم كاظم عبد وعماد هادي عباس: جدلية الجسد الحي (الممثل) والميت (المفردة السينوغرافية) في بناء الصورة الإخراجية للعرض المسرحي، مجلة الأكاديمي، ع91، 2019، ص 83.

(3) عبد الناصر خلاف: فن الممثل من أرسطو إلى **ستانسلافسكي**، منشورات السهل، 2009، ص 114.

(4) قسطنطين **ستانسلافسكي**: إعداد الممثل، ص 233.

وبذلك تكون الانفعالات الداخلية للجسد ترجمة سلوكية/أدائية لتلك الدواخل النفسية للممثل والتي تبعث على تصوير/تقديم أكثر دقة وصدقية لمكنونات الشخصية المؤداة على خشبة المسرح، وهو ما أدى إلى خلق اتجاه مسرحي عرف بـ «**الواقعية النفسية**» التي تقوم على الاندماج الانفعالي للممثل.

### 2. فيسفولد مايرهولد-Wesvold Meyerhold:

يعتبر المخرج السوفيتي **فيسفولد مايرهولد** (1874-1940م) [1]* من أهم أقطاب الإخراج المسرحي الحديث، وذلك لما بسطه من رؤى حول العملية الإخراجية وكذا تكوين الممثل وتدريبه أدائيا وفكريا/ذهنيا، وهو يعد نقطة فارقة في مسارات المسرح التطورية وذلك بابتكاره لأسس جديدة تخص إعداد الممثل وأداه، التي تضمنتها ما اصطلح عليه بـ «**البيوميكانيكا/ Biomechanics**» [2]* وهي جاءتك كإفراز لمحصلة التقدم التقني والآلي المتسارعة نهاية القرن التاسع وبداية القرن العشرين.

فقد بنى **مايرهولد** منهجه لتدريب الممثل «باستخدام كل خبرته المسرحية الواسعة في انتقاء وابتكار تمارين خاصة على أساس تعدد المصادر الأكثر ديناميكية وهي: السيرك الميوزيك هول، البوكس (الملاكمة)، الجمناستك، تدريبات الجيش، المسرح الصيني ومسرح الكابوكي، مضافا إليها أبحاثه في الأشكال المسرحية العريقة، والتي على أساسها أوجد عددا كبيرا من التمارين القائمة على العرف والتقاليد المسرحية المختلفة، وذلك خلال عمله في فترة ما قبل الثورة» [3].

فقد اعتمد **مايرهولد** على مصادر عدة بغية تأسيس هذه النظرية، والتي استفاد وفقها من حقول استعراضية تشتغل على الجسد كقيمة ثابتة وكإطار مركزي، يجسد وسيلة للتدريب وغاية له في آن واحد.

---

(1) * **فيسفولد مايرهولد**-Wesvold Meyerhold (1874-1940): ممثل ومخرج ومدير ومُنظِّر مسرحي روسي - سوڤييتي، وأحد رواد فن الإخراج المسرحي الحديث عالمياً. اسمه الحقيقي كارل تيودور مايرگولد Karl Theodor Meyergold، فهو سليل عائلة من التجار ذات أصول ألمانية هاجرت إلى روسيا في عهد القيصرة كاترينا الثانية. ينظر: الموسوعة العربية: (https://www.marefa.org/)

(2) * **البيوميكانيكا**: تعد من «أهم التصورات المسرحية بالغرب وكذا من أهم التقنيات الدراماتورجية في الإخراج المسرحي المعاصر، وهي كتقنية تنظر للممثل «نظرة شكلانية وبنيوية، باعتباره كائنا آليا بلاستيكيا يمكن تطويعه ميكانيكيا وشكلانيا ليؤدي مجموعة من الأدوار الحركية فوق خشبة المسرح» ينظر: (جميل حمداوي: صورة الممثل في التيارات المسرحية الغربية والعربية، ص 57). وهي تتكون من كلمتين: بيو (bio) وتعني الحياة وكذا ميكانيكا (Michanica) والتي تعني علم الآلهة، وبهذا تعد البيوميكانيكا بمثابة الهندسة الحيوية التي تدرس الإنسان على ضوء الفيزياء الميكانيكية، وذلك بدراسة جسم الإنسان عضويا وفيزيولوجيا وحركيا من أجل رصد طاقته الحركية ضمن قوانين الحركة الديناميكية وقوانين الفراغ، أما في المجال المسرحي فهي وصفة إجرائية وطريقة تطبيقية، يعتمد عليها المخرج لتدريب ممثليه بطريقة بلاستيكية على إنجاز مجموعة من الأداءات التشخيصية في ضوء شعرية الجسد، وممارسة تداريب صارمة لتطويع البدن لكي يقوم بمجموعة من العلامات الحركية التي تشبه الآلة الروبوتية، وبالتالي يتخلص المسرح، في هذا السياق، من هيمنة الكلمة وسلطة الحوار، ليتم تعويض ذلك كله بالإيماءات والإشارات والحركات الميكانيكية الآلية. (جميل حمداوي: مسرح الأطفال بين التأليف والإخراج، مكتبة المعارف، الرباط، ط 2، 2020، ص 117). وكذلك: (جميل حمداوي: اتجاهات الإخراج المسرحي: ص 121-122-. ويرى سالم كويندي أن المجال البلاستيكي (التي يجعلها كمصطلح مرادف للبيوميكانيكا) تعني «عدم نطق الكلمات وحدها، بل مصحوبة بالحركات، بحيث إن الحركة قد تغني عن الكلام مثلما هو في الموسيقى. ويأتي مايرخولد بمفهوم البلاستيكا من فاجنر الموسيقارالمعروف، لأن البلاستيكا شيء ضروري حتى في المسرح القديم، وبهذا يرى أن حركات الأيدي، وأوضاع الجسم، والنظرات، والصمت هي التي تحدد حقيقة علاقات الناس المتبادلة، لأن الكلمات لا تقول كل شيء، مما يعني الحاجة إلى رسم الحركات على الخشبة، ما دامت الكلمات للسمع، أما البلاستيكا، فمن أجل العين، لأن أفضل ما يعبر عن المشاعر هو الطابع التشكيلي الذي يتم فيه الكلام، وهنا يلعب جسم الممثل دورا أساسيا». (سالم كويندي: المسرح المدرسي، مطبعة نجم الجديدة، الجديدة، المغرب، ط1، 1989، ص 71).

(3) ناضل الجاف: فيزياء الجسد، ميرهولد ومسرح الحركة والإيقاع، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، سوريا، ط 1، 2012، ص 109-110.

كما أفاد من علوم عدة لتأطير هذه النظرية معرفيا، إذ استطاع «الإفادة من معطيات العلوم بمختلف حقولها، لا سيما المبادئ **التايلورية لاقتصاد الحركة**، وكذلك نظرية **الانفعالات** لعالم النّفس الأمريكي **وليام جيمس** (1842-1910م) **William James** من خلال حمل الممثل على الإحساس أوتوماتيكيا بكامل اختلاجات الانفعالات، بفضل التغيرات المستمرة في توظيف عضلاته»[1].

وبذلك كان أسلوبه مناهضا لمقررات المدرسة الواقعية وطروحات ستانسلافكي القائم على المعايشة الداخلية للممثل، وقدم أسلوبا مغايرا يقوم على التجسيد الخارجي، من خلال الاشتغال على فيزيائية الجسد، عن طريق ربطها بالفتوحات المعرفية للعلوم الإنسانية والتقنية.

ويمكن القول إن **مايرهولد** كان «أكثر توجها لتوظيف الاكتشافات الجديدة في العلوم، فمن علم الفسيولوجيا، على سبيل المثال، استفاد **مايرهولد** من أبحاث «**بافلوف Pavlov**» ليضع مبادئ المسرح الشرطي، ومن ثم انتقل إلى أبحاث «**ويليام جيمس**» في البيوميكانيك. كما وظف **التايلورية**، والتي تنسب إلى المهندس (**فريديريك ونيلسو تايل**(1856 -1915م) **Frederick and Nelson Taylor** ) والذي قام بدراسة النشاط الفيزيائي لعمال المصانع في أمريكا، ليستنتج أنها عملية غير مجدية ولا منتجة بالشكل الصحيح، حيث يهدر جزء كبيرا من الطاقة والجهد دون جدوى، ونصح بالتالي باستخدام جسد وطاقة وإيقاع العامل بطريقة مثلى تتناسب والمهمة المكلف بها وتؤدي إلى تحسين الإنتاج»[2]، وقد تبنى الشيوعيون هذه الطروحات بغية الاقتصاد في هدر الطاقة وتكثيف الإنتاج، مما حذا **بمايرهولد** إلى اقتباس هذا الطرح واستثماره في مسرحه ليقدمه باعتباره منهجا يعبر عن روح الثورة مقابل منهج **ستانسلافسكي** الذي رأى أنه من بقايا البرجوازية البائدة.

فالمسرح بالنسبة **لمايرهولد** «فن مستقل بذاته، وبالتالي فهو يخضع كل ما هو فني وتقني لقوانين مسرحية خالصة، بمعنى أن كل ما يتدخل في العملية المسرحية يجب أن ينظر إليه من وجهة نظر مسرحية. إن هدف مدرسة المسرح، في رأي صاحب تقنية البيوميكانيك هو إعداد ممثلين مختصصين أكفاء تمرنوا على تقنيات ركحية مختلفة قوت وطورت خصوصياتهم الفردية المبدعة»[3].

كما عمد إلى الاشتغال على الأساليب الإيمائية والحركية للجسد باعتباره بؤرة دلالية بامتياز اذ تأثر في ذلك بعديد نماذج التي جعلت من «**الجسد/الحركة**» قيمتها التعبيرية الأولى.

(1) المرجع السابق، ص 110.

(2) مؤيد حمزة: المسرح الشرطي، سر اللعبة المسرحية، مختبر دراماتورجيا 21، ط 1، 2017، ص 128-129.

(3) عبد المولى محتريم: تجارب وأساليب في التكوين والإبداع لدى الممثل المسرحي الغربي الحديث، مطبعة الكرامة، الرباط، 2009، ص 62.

فقد استعمل «أسلوب الحركات الرياضية الرشيقة، مستعينا بذلك بأعمال **تشارلي سبانسر تشابلين** **Charles Spenser Chaplin** (1889-1977) في هذا الميدان، حيث تأثر به كثيرا خاصة في مهارات الإيماءات الصامتة والرقص والحركات الإيقاعية، والملاكمة والمبارزة»[1].

فطرح **مايرهولد** يتأسس وفق معطيين أثنين هما الحركة كمعطى بصري والكلمة كمعطى سمعي، ومن ثم فإن على الممثل أن يخلق نوعا من الارتباط والتكامل بينهما أثناء عملية الأداء باعتبارهما فاعليتين جسديتين.

إذ «في مجال التشكيل الجسدي عموما أوجد **مايرهولد** معادلة جديدة خاصة بالممثل، وكأن في الممثل ممثلين، الممثل الذي يهيئ نفسه للدور هو نفسه الوسيلة التي سوف تظهر الشخصية، وعليه إذا كان «**الممثل 1أ**» فكر المنظم الذي تصدر عنه أوامر تنفيذ **الخطة + 2أ**: المادة أي جسم الممثل الذي ينفذ المهمة المعطاة من طرف **1أ**، ولهذا يجب على **1أ** أن يرى بصراحة **2أ** في الفضاء المسرحي»[2]. ويشترط في الممثل حسب **مايرهولد**(**Meyerhold**) مايلي[3]:

- يتمتع بموهبة موسيقية وأن يكون قادرا على الغناء.
- لا يجب على الممثل أن يندمج في دوره حتى يفقد نفسه.
- أن يكون جسمه قويا، متحكما في أعصابه وأن يطوع جسمه للاستجابة السريعة.
- يجب على الممثل أن يستبعد المشاعر الإنسانية، لأن كل حركة منه تنقل حالة انفعالية معينة.
- يجب على الممثل أن يقتصد في حركاته لأن كل حركة يجب أن تكون هادفة ومعبرة.

من خلال التشكيلات الجسدية يستطيع الولوج إلى المشاعر الداخلية، وقد استعمل **مايرهولد** بعض الأفلام السينمائية المتوافقة مع النّص المسرحي، وذلك بهدف تجسيد بعض الأهداف واظهار بعض الأشياء المتوارية بين السطور في شكل صور بصرية لإثراء العرض المسرحي، مما يخلق إحساسا بواقعية الأحداث، وبالتالي انطباعات صادقة عنها.

يعلل **مايرهولد** توجهه هذا بأن «جذور الأدب الدرامي الجديد إنما يكمن في التهذيب الجسماني الذي يضع، بدلا من القوانين السيكولوجية غير الوثيقة واللاعلمية البالية، قوانين الحركة الدقيقة على أساس من البيوميكانيكية وعلم القوى المحركة»[4]، وهو بذلك إنما يكرس مبدأ العودة نحو الحركة باعتبارها مرموزات دالة وفعالية تعبيرية.

(1) عبدالصمد بسدات: ميكانيك الجسد في مسرح **مايرهولد** بين القمع الأيديولوجي والثبات الفني الإبداعي، مجلة جماليات، مختبر الجماليات البصرية في الممارسات الفنية الجزائرية، جامعة عبد الحميد بن باديس، مستغانم (الجزائر)، م 08، ع02، 2021، ص 31.

(2) المرجع السابق، ص 35-36.

(3) ينظر عبد الوهاب شكري: الإخراج المسرحي، مؤسسة حورس الدولية للطباعة وللنشر، الإسكندرية، ط 1، 2009، ص 141.

(4) أحمد أمل: نظرية فن الإخراج المسرحي، دراسة في إشكالية المفهوم، ج 1، مطبعة دار النشر المغربية، الدار البيضاء، 2009، ص 133.

إذ «فهم **مايرهولد** مكانة الحركة الجسدية للممثل فوق خشبة المسرح وما تقتضيه من دلالات وتطرحه من علامات ومعان، ووظيفتها مقدسة في نظره، لأنها السبيل الوحيد الذي يقوم على إيصال المعنى الدرامي إلى الجمهور، وإذا لم تكن متقنة ومدروسة بكل دقة حتما سيكون مآلها الفشل والتشتت وغموض دلالاتها»[1]، ومن ثم فقد انتهج **مايرهولد** أسسا خاصة للاشتغال على الجسد لدى الممثل تقوم على تقديم الحركة أولا ثم الفكرة ثم الكلمة.

فقد «كان **مايرهولد** يحث ممثليه على أن تكون الحركة شاملة لجميع أعضاء الجسم كأن تتكلم الأعين ويفتح الفم جيدا وتتحرك الأيدي على نحو سليم، فكان يطلب منهم أن تسبق الحركة الكلمة معتقدا أن الكلمة تنشأ قبل الحركة استنادا إلى قوله: «لنتعلم كيف نبني جهاز التفكير عندنا حيث نطلق الكلمة فتتبعها الفكرة على مسافة خطوتين..»[2] وبذلك يضع منهجا جديدا يقوم على تجريد الممثل من كل ما يشكله كذات ولا يعول إلا على استعدادات الممثل للتحرك «آليا» وفق ما يطلب منه بشكل حرفي، لتكون الحركة بذلك هي القناة الناقلة للمعنى بين الممثل والمشاهد/المتلقي.

إذ «يقترح على الممثل الحركات البلاستيكية التي من شأنها أن ترغم المتفرج على فهم الحوار الداخلي بالصورة التي يسمع بها المخرج عبر الممثلين، وذلك بأدوات الجسد نفسها، إذ يجد مايرخولد بأن حركات الأيدي وأوضاع الجسم والنظرات، والصمت هي التي تحدد حقيقة علاقات الناس المتبادلة، فالكلمات لا تقول كل شيء»[3]، ولذلك فإن على الممثل تطعيم تجربته التواصلية بتقنيات الجسد وطاقاته التعبيرية.

ومن ثم راح **مايرهولد** يؤكد «على أهمية لغة الجسد بالنسبة للممثل، فهو الذي يقول ما لا يمكن قوله عن طريق الكلمات، معتمدا على جسده في إيصال المعاني والدلالات المراد قولها في العرض المسرحي، فحركة الجسد والنظرات والصمت كلها هي التي تنطق عن الحالة الشّعورية للممثل عبر المنظومة الجسدية بعيدا عن الكلام المنطوق»[4].

فالجسد بالنسبة **لمايرهولد** هو الحلقة الرئيسة التي تقوم عليها عملية إنتاج المعنى وإيصاله للمشاهد/المتلقي، وذلك بجعل الجسد بمثابة «**الآلة**» عن طريق الاستجابة لما يطلب من الممثل/المؤدي تأديته بشكل حرفي، وهذا ما جعله يعمد إلى مبدأ التدريب الحركي والانفعالي.

(1) بوزيدي محمد: التجريب المسرحي في روسيا-فيسفولد **مايرهولد** أنموذجا، مجلة جماليات، م 5، ع 01، 2019، ص 411.

(2) المرجع السابق، ص 412.

(3) عقيل مهدي يوسف: نظرات في فن التمثيل، مطبعة جامعة بغداد، العراق، 1988، ص 157.

(4) نوار علي محمد: لغة جسد الممثل ودلالاته في العرض المسرحي العراقي، مجلة الأكاديمي، ع 97، 2020، ص 98.

### 3. أنطونين آرطو-Antonin Artaud:

تجسد اشتغالات **أنطونين آرطو** (1896-1948م) [1]* على «**الجسد**»، باعتباره مجموع إحالات تعبيرية ومدونة دلالاية، تمثلا طقسيا احتفاليا، وذلك لأنه أضفى على الجسد قيما لاستحضار «**المقدس**» و«**السّحري**» و«**البدائي**»، بغية تأسيس مسرح تجريبي يقوم عبى كسر/هتك التقاليد المسرحية التي دأب عليها المسرح الأوروبي.

إذ بدأ «الاهتمام بالطقسية الاحتفالية على الدلالات الركحية للجسد من خلال المسرح الرمزي، الذي شدد على ضرورة أن تأخذ الحركة بُعدها الرمزي على الخشبة»[2]، **فآرطو** لم يولِ اهتماما كبيرا باللغة المنطوقة/اللفظ، وإنما راح يبحث عن لغة أخرى بصرية وحركية تمثل فاعلية تعبيرية وتصويرية أكثر عمقا، مما حذا به في مرحلة متقدمة من اشتغالاته، وبعد أن كان يقدم النّص المكتوب ويجعله العماد الرئيس، أن يبذله ويستبدله بمدونة لغوية تقوم على «**الصرخة**» و«**الحركة الجسدية**».

فهو «يهدف إلى تجسيد الكلمة من خلال إدماجها بالإخراج، بمعنى أن الرؤية الإخراجية تحول الكلمة اللفظية إلى تشكيل بصري يتجسد في فضاء خطاب العرض بواسطة جسد الممثل، مع ما يتوافق مع حركته من لفظ، بحيث أن الكلمة تتحول إلى حركات من جديد»[3]، غير أن هذا لا يعني تحويل الأداء إلى مسرح صامت، وإنما يتعلق الأمر بـ«بناء مسرح لم يسكن ضجيجه بعد في شكل الكلمة، لأن النّص جثة الكلمة المعنوية ولا بد من العودة إلى (الكلمة السابقة للكلمات) ولغة الحياة نفسها، لا بد من العودة إلى ذلك الوقت الذي كان منطق العرض لا يفصل فيه بين الكلمة والحركة»[4].

وفي ذلك يقول **آرطو**: «أنا أضيف إلى لغة الكلام لغة أخرى، وأحاول أن أعيد إلى لغته الكلام التي نسوا إمكانيتها الغامضة، فاعليتها القديمة السّحرية الكاملة، وعندما أقول أنني لن أمثّل مسرحيات مكتوبة بعد الآن، أقصد أنني لن أمثل مسرحيات تقوم على الكلمة والكتابة، وأن الجزء الجسماني سيكون الجسم الغالب فيها، ولا يمكن أن يثبت هذا الجزء أو يكتب بلغة الكلمات العادية حتى الجزء الناطق المكتوب سيأخذ معنى جديدا»[5]، وبهذا يؤسس المسرح عند **آرطو** لغة أخرى، تجمع بين الفاعلية اللفظية والحركية، وبحسب تعبير **جاك دريدا**، فالمسرح يحقق «وعيا بهذه

(1) * **أنطونان آرطو**-Antonin Artaud(1896-1948): أنطونين أرتو، كاتب مسرحي وشاعر وممثل ومنظر فرنسي من الحركة السريالية الذي حاول استبدال المسرح الكلاسيكي "البرجوازي" بـ "مسرح القسوة"، وهو تجربة احتفالية بدائية تهدف إلى تحرير العقل الباطن البشري وكشف الإنسان لنفسه. ينظر: الموسوعة البريطانية (https://www.britannica.com/) اطلع عليه بتاريخ: 17/10/2023.

(2) عبد القادر لصهب: الوعي الأنثروبولوجي في النقد المسرحي، ص 48.

(3) محمد عباس حنتوش عمران: دلالات الجسد المسرحي، ص59.

(4) سامية أحمد أسعد: الدلالة المسرحية، مجلة عالم الفكر، وزارة الإعلام، الكويت، م 10، ع 04، يناير-فبراير-مارس، 1980، ص 73.

(5) جاك دريدا(Jacques Derrida): الكتابة والاختلاف، ترجمة: كاظم جهاد، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط 1، 1988، ص 87.

اللغة التي هي في الفضاء لغة الأصوات والصراخ والكلمات المصوتة، فهو عليه أن ينظمها بتحويله الشخصيات والأشياء إلى رموز هيروغليفية دقيقة وباستخدامه رمزيتها وتلاقياتها مع جميع الأعضاء وعلى كافة الأصعدة»[1].

لقد دعا **آرطو** إلى التّخلّص من عبودية النّص والاهتمام بأشكال أخرى من اللغة، غير المكتوبة، ليجد في «**الجسد**» منظومة لغوية لها فاعليتها التعبيرية والتصويرية، ومن ثم دعا إلى نوع جديد من المسرح.

هذا المسرح الذي يتوسل «الأسطورة بدلا من الأحلام والرؤى الفردية، والاعتماد على شعرية الحركة، بدلا من التركيز على شعرية الكلمة»[2]، باعتبار الأسطورة وعيا بالوجود المقدس وتماهيا في الذات العميقة، وهنا يتعلق الأمر «بالنسبة للمسرح بخلق ميتافيزيقيا الكلمة والحركة والتعبير لانتزاعها من ركودها الإنساني والنفسي، يتعلق الأمر بتفجير رواسب صادقة من الأحلام لدى المتفرج، حيث يتفجر حبه للجريمة وأفكاره الشهوانية ووحشيته وإحساسه الوهمي بالحياة»[3].

**فآرطو** حينما يبسط هذه المظاهر إنما يتوخى تخليص المسرح من ربقة التمثل السيكولوجي الذي ظل يحكم التوجهات المسرحية مع **ستانسلافسكي** ومن حذا حذوه.

لذا فقد أكد **آرطو** في كتاباته النظرية على مسرح النّص ودعا إلى وجوب وجود السّحر والميتافيزيقا في لغة سحرية خاصة، إذ «إن المنطلقات الأولية لمسرح **آرطو** تؤكد على هدم المسرح القائم من خلال التمرد على النظرية الدرامية الحديثة وسيادة النّص بالإضافة إلى التمرد على التكوين المادي للمسرح والدعوة إلى لغة خالصة تميز المسرح وتجعل له خصوصية»[4] .

فالمنطلقات الأساسية والدعامات الارتكازية لطروح **آرطو** تقوم على رفض سلطة النّص والخروج عن تقاليد النظرية الدرامية الحديثة، وذلك عبر الاشتغال على لغة أخرى وتقنيات أكثر بسطا للفيوضات الدلالية والتعبيرية التي يختزنها الجسد، وهو ما أفضى به إلى تأسيس **مسرح القسوة**.

هذا الاتجاه الذي عمل من خلاله على «إعادة خلق مسرح من أجل إعادة صياغة الحياة، المطالبة بعرض كامل، ولغة مسرحية قائمة على الجسد والنفس، المطالبة بمسرح يتخذ صفة الاحتفال **السّحري**، بل الصوفي، المطالبة بمسرح قائم على الاتصال والعلاج بالقسوة، المطالبة بتحديد الحياة عن طريق المسرح»[5]،

(1) المرجع السابق، ص 87.

(2) عبد الكريم برشيد: حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط 1، 1985، ص 44.

(3) سمية معزوز: قسوة الأداء التمثيلي بين الحياة والموت عند أنطونين **آرطو**، مجلة النّص، مخبر النّص المسرحي الجزائري، جامعة جيلالي اليابس، سيدي بلعباس، الجزائر، م 6، ع 1، ص 58.

(4) عبد الكريم عبود: الحركة على المسرح، ص 196.

(5) سامية أحمد أسعد: أنتونان **آرطو** والمسرح المعاصر، في: الأدب الفرنسي المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1976، ص 126.

فمسرح القسوة الذي يتأسس على «**العلاج الجسدي**» إنما هو إفراز لوحشية «**المدينة الأوروبية**» وانسحاق الإنسان في دوامتها، ومن ثم وجب البحث عن مرتكزات أخرى تعود إلى اللغة الأولى «**الحركة**».

**فآرطو**، ومن خلال بحثه الدؤوب لكسر التقاليد المسرحية الأوروبية «مسه جنون «مسرح ميتافيزيقي»، مسرح يخلخل السائد والنمطي في الثقافة الغربية (وبالخصوص تلك الفرنسية)، مسرح تتحقق أبعاده من خلال الجسد المعبر على الركح وبارتجال، مسرح لا يبقى حبيس التواصل اللغوي والصراعات النفسية الاجتماعية المحتكرة للمشهد المسرحي الغربي آنذاك»[1]، **فأرطو** توخى البحث في «**الطقس**» كتمثل للمقدس الذي يجعل من الجسد آلية تواصلية مع العوالم المطلقة.

فالجسد آلية تبعث على المعايشة وكذا معاينة دينامية الوعي المضمر للمتلقي، إذ يقوم الممثل «بتطوير لغة طقوسية من خلال إعادة اكتشاف العلامات الجسدية الكونية، أو ما يسمى بالعلامات الهيروغليفية، ويتم صياغة التعبير اللفظي وإعادته في صورة تغريم»[2]، وهذه العلامات الجسدية تحمل مفردات إحالية على البدائية والطقوسية المتجلية عبر «**القسوة**» لا باعتبارها فعلا وحشيا وإنما كتجلي خلاصي.

ربط **آرطو** الصّلة بين ما هو **جسدي** وما هو **روحي**، بغرض تحديد ما هو روحي وسحري وشاماني وبالينيزي[3]*، وهي دعامات العرض المسرحي التي تبدو وكأنها مرتجلة وغير متوقعة، وغير قابلة للتكرار، لكنها ليست ارتجالا، فالمسرح عنده خلافات وسائط التعبير الأخرى، لا يسمح بالارتجال، لذا فإن أية حالات انفعالية يستثيرها النّص، لا بد وأن تترجم إلى لغة جسدية مادية[4]، ومن ثم اشتغل على الجسد إذ قسم الحركات إلى «مسابقات رياضية على مدار العرض، فالصرخة والضحكة والنشيج، قد يرافقها رقصات بقفزات غير منتظمة، مع تنظيم إيقاعي، والهدف هو إحداث آلية مفزعة من كل حس إنساني، فلجأ إلى التشكيلات الهندسية البسيطة ولا سيما في الحركات التي تستند على جماهير حاشدة، ليسهل على المتلقين إدراكها، مثل الخطوط المتوازية، والدوائر والمثلثات، فضلا عن أن ذلك يرفع الفعل الدرامي إلى مستوى المنظور الرؤيوي[5]، وهذا ما شأنه أن يقدم بُعداً وظيفيا للحركة غير بُعدها الحياتي العادي لينزاح بها عن التمثل الواقعي ويميل بها إلى التأثير في المتلقي كنوع من العلاج عن طريق القسوة الكامنة فيه.

(1) عبد المولى محتريم: تجارب وأساليب في التكوين والإبداع لدى الممثل المسرحي الغربي الحديث، ص 29.

(2) أطونان **آرطو**: المسرح وقرينه، ص 81-82.

(3)* نوع من الرقصات التراثية المعروفة في شرق آسيا لا سيما ماليزيا.

(4) ريكاردوس يوسف إبراهيم: توظيف جسد الممثل في العرض المسرحي العراقي، دراسة أنثروبولوجية، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، العراق، 2003، ص 91.

(5) المرجع نفسه، ص 92.

وكما يقول **مارتن إيسلن** (1918- 2000م) Martin Esslin فإن هذه الحركات الجسدية التي تجسد سلسلة تواصلية بين المتلقي والعرض، إذ «يصقل الممثل عاطفته داخل جسده ليعيد شحن كثافة طاقتها الحركية، كما أن المعرفة بأي جزء من أجزاء الجسد الذي يرغب الممثل بملامسته، يعني إقحام المتلقي في نشوات سحرية»[1].

فحركة الجسد بالنسبة **لآرطو** ليست طاقة انفعالية أو ترجمة لمكنونات نفسية، إنما هي قناة تواصلية الغرض منها تحقيق «**الإبهار**»، ومن ثم يمكن القول إنه بالرغم من محاولات **آرطو** الدعوة إلى مسرح جديد إلا أنه لم يستطع التخلص من المقولات الأرسطية، على رأسها «**نظرية التطهير**».

إذ «اعتمد **آرطو** على مسرح القسوة، وإشراك الراصد في عملية التمسرح، وبإثارتها واستفزازه بالعنف، وتحريره من كوابيسه وغرائزه السلبية في وعيه الباطني ولا شعوره الجمعي، بتطهيره روحيا وطقوسيا ودينيا بواسطة حركات مسرحية إيقاعية قائمة على التموج والصراخات الصاخبة، والحركات الطاعونية العنيفة، وتشغيل إيقاع الاهتزاز، وهارمونيا الانسجام الدرامي وتنغيم الإخراج تشخيصيا وسينوغرافيا وتقبلا»[2].

وأنه ليمكن القول إن «ما دعا إليه **آرطو** هو شكل من أشكال العودة إلى دور التطهير في المسرح على المستويين الروحي الجسدي، وذلك بعودة مسرحه وبشكل أساسي إلى طابعه الطقوسي والاحتفالي والشعائري، إذ عمل **آرطو** ضمن منهجه في مسرح القسوة على تحقيق التطهير، ولكن بمفهوم مختلف يؤدي وظيفة علاجية من خلال استفزاز الأحاسيس والصدمة من خلال استحضار أشكال التعبير الجسدي»[3].

فغاية **آرطو** هي «**التطهير**» والتحرر، فما يتبناه هو «الدعوة في مسرحه الصارم والتطهيري لإعادة الوقائع الأليمة في تاريخ الإنسانية معتبرا ذلك بمثابة شكل من أشكال التطهير التي لم تتم بإلغاء الحاضر فقط، بل ألغت الماضي كذلك بشكل كلي لتخلق شيئا جديدا»[4].

وكان بفعل تلك الرؤية أن اعتمد **آرطو** على الجسد كتشكيل وظيفي لخدمة الغاية من العرض المسرحي وهي إثارة المتلقي وإبهاره، وعمل من خلال ذلك على استثمار الطاقة الحركية على الخشبة معتمدا آلية «**الرقص**» كدافعية للإثارة و«**الجذب**».

(1) مارتن إيسلن: **آرطو** جسد يختبر العالم، ترجمة: نعيم عاشور، أسرة الأدباء والكتاب، المنامة، البحرين، 1993، ص 99.

(2) جميل حمداوي: اتجاهات الإخراج المسرحي، ص 141-142.

(3) بشار عبد الغني محمد ونشأت مبارك صليوا: آليات توظيف الجسد بين مسرح القسوة وبين تقنية البايوميكانيك، مجلة فنون البصرة، كلية الفنون الجميلة، جامعة الموصل، م 11، ع 15، ديسمبر 2017، ص 36.

(4) المرجع نفسه، ص 36-37.-وكذلك ينظر: بوجمعة العوفي: دراسة ظواهر من الجمالية المسرحية، مجلة عمان، ع 109، أمانة عمان الكبرى، عمان، 2004، ص 79.

و «نتيجة لذلك حصل التقاء جديد بين الرقص والمسرح، فمن جهته تبنى المسرح التعبير الجسدي والإيماء والرقص، في حين توجه الرقص نحو مزيد من الدرامية حين اكتسب طابعا تعبيريا، كما برزت أهمية الكوريغرافيا بمفهومها الجديد للرقص في الفضاء المسرحي من أجل عرض ما»[1].

ومن ثم يمكن القول إن آنطونان **آرطو** اشتغل على الجسد والإيماءة الحركية بغية بلوغ نوع من الخطاب البصري كدعامة مسرحية تكفي سلطة الكلمة/اللفظ، وما إمعانه في التأكيد على اللغة الجسدية إلا لأجل التأكيد على الخطاب البصري المؤسس على فعالية الجسد وطاقاته الإيحائية.

**4. ييجي ماريان غروتوفسكي -Jerzy Marian Grotowski:**

بسط **غروتوفسكي** (1933 - 1999م) [2]* قيما اشتغالية على الجسد باعتباره أيقونة دالة، لها قيمها الإحالية المفضية إلى تأسيس عرض يقوم على طاقات الجسد التعبيرية يتشكل الجسد العنصر الأساس في العمل المسرحي لتبقى بقية العناصر أمورا ثانوية.

وهذا ما يجعل «المسؤولية التي تقع على الممثل كبيرة اتجاه عناصر العرض المسرحي الأخرى ومحاولة ايجاد الوسائل البديلة عنها أو توظيفها امتدادا مع فعله الجسدي بالشكل الذي يحقق القدسية المناسبة لخطاب العرض بوصفه طقسا من الطقوس الدينية»[3]، وهذا ما يجعل الممثل يعيش حالة من التماهي في العمل المسرحي، عن طريق استيحاء كوامنه الانفعالية/النفسية التي تبعث المتلقي على الدهشة.

لقد أخضع **غروتوفسكي** حركات الممثل «إلى منهج خاص جاء امتدادا لتكنيك (**ستانسلافسكي**) من ناحية العمل الداخلي (النفسي) ورد الفعل المقابل للمحفز النفسي. وكذلك امتدادا لتكنيك (**مايرهولد**) والمسرح الشرقي بشكل أظهر الجسد أكثر ثراء لإرسال الدلالات، مع إعطاء أهمية للاختزال من خلال التخلص من كل ما هو خارج نطاق الحاجة التقليدية السائدة في المسرح آنذاك ليحل الجسد بديلا قادرا على التعويض»[4]، فالجسد بالنسبة **لغروتوفسكي** يصبح الحلقة الأساس التي يمكن من خلالها تقليص حضور عناصر السينوغرافيا من ديكور وملابس ومؤثرات صوتية وبصرية.

تحاول هذه الرؤية العودة بالمسرح إلى اعتماد الحركة/الإيماءة كطقس، كما تبسط قيما للتجريب، إذ «حاول (**غروتوفسكي**) أن يعوض عن كل الأشياء في العرض المسرحي عن طريق جسد الممثل، فالجسد

(1) بشار عبدالغني محمد: الطقس في عروض وليد عوني المسرحية، مجلة الأكاديمي، ع 84، سبتمبر 2017، ص 140.

(2) * **ييجي ماريان غروتوفسكي** -Jerzy Marian Grotowski(1933 - 1999): مخرج مسرحي بولندي، يعتبر مؤسس ومخرج المعمل المسرحي الذي يعتبره البعض أهم تجربة مسرحية في عصرنا. ينظر: موقع الموسوعة البريطانية الكبرى: (https://www.britannica.com)، اطلع عليه: بتاريخ: 17/10/2023.

(3) محمد عباس حنتوش عمران: دلالات الجسد المسرحي، ص 66.

(4) المرجع نفسه، ص 66.

أكثر مرونة، إذ يمكن الاستغناء عن القطع الديكورية والاكسسوارات والتعويض بدلا عنها بحركة من قبل الممثل، فهي كافية لإيصال معاني المخرج ودلالات العرض، فهو يختزل الأشياء على خشبة المسرح ليعوض عنها بحركات وإيماءات من قبل الممثل»[1]، ويمكن القول إن هذا التوجه نحو اعتماد الحركة كطقس وكإحالة إنما لها خلفياتها التي تؤسسها، باعتبارها عودة/استرجاعا، ف «حضور فكرة أوجست كونت (1798-1857م) -Auguste Compte- مؤسس الفلسفة الوضعية وأحد مؤسسي علم الاجتماع بفرنسا، حول أصل المسرح قد نورت طريق مثل هذه التجارب، فالمراسم الدينية تتضمن العناصر الإيمائية للعرض المسرحي، وبانفصال المسرح عن العبادة (أو الدين) نزع إلى أن يصبح فنا عبر تطور كانت خاتمته أن الفن وجب عليه أن يحل محل العبادة ووجب معه بالضرورة اختفاء المظاهر الإيمائية باختفاء الاحتفال الطقسي»[2]، فقد وجد نقطة انطلاقة جديدة في تأسيس منهجه على تدريب الممثل ليكشف قدراته الجسدية، وهو يحاول الرجوع إلى بدائية الإنسان وعلاقته بالكون من خلال التشاركية الأسطورية، التي تحدث أثناء الطقس في خلق جوّ يحمل طابع **(الميتافيزيقية)** بواسطة أداء الممثل، وكل هذه أثناء التمارين التي كان يعطيها للممثلين»[3].

فقد عمل **غروتوفسكي** من خلال تدريباته على تحقيق نوع من الاتصال بين جسد الممثل وانفعالاته الداخلية الكامنة في وعيه الباطن، فيعد الجسد بمثابة القناة الناقلة للشعور/التمثل النفسي، مما يكسبه طاقات أكثر فاعلية وديناميةمع المعنى المبتغى إيصاله للمتلقي.

ف «تدريب الممثل لا يتم عن طريق مجموعة المهارات المتفق عليها وتعطيه (حقيبة حبل) وليست طريقتنا هي جمع المهارات، وإنما تدريب الممثل عن طريق نضج العمل من خلال الجهد المكثف والمفرط وكشف النقاب عن كُنْهِ الإنسان، أي عملية ليست بالمتعة الذاتية وإنما إزالة جميع العوائق لكي يهب الممثل نفسه كليا»[4].

فاشتغالات هذا المخرج على جسد الممثل إنما تتوخى غاية أكبر من مجرد تقديم تمارين على الحركة ونظمها الدلالية وقيمها التعبيرية، فهي تحاول تخليص الجسد من أدائه ليبعث كوامن الوعي الباطن التي تبعث على تشخيص المعنى واستجداء المتلقي.

إذ «إن خصوصية تدريب الممثل **غروطوفسكي** تتحدد بالأساس في الاعتماد على مبدأ تخليص الممثل من كل الحواجز والإعاقات الجسد/فكرية التي تمنع اندفاعاته الذاتية الصادقة من الظهور،

(1) نوار علي محمد: لغة جسد الممثل ودلالاته في العرض المسرحي العراقي، مجلة الأكاديمي، ع 97، ص 99.

(2) الزهرة إبراهيم: الإيروس والمقدس، ص 36-37.

(3) علاء كريم صاحب وجاسم كاظم عبد: آليات التغريب للأسطورة في العرض المسرحي العراقي، مجلة الأكاديمي (العراق)، ع 96، 2020، ص 88.

(4) نادر عبدالله دسه: الإخراج المسرحي، ص 85.

وقد استلهم غروطوفسكي هذا المبدأ من العملية الإبداعية للنحاة الذي يعمل على الكشف عن تحفته الجوهر/التمثال من خلال إزالة ركام المرمر الزائد»[1]، وإلى نفس الطرح يذهب عبدالكريم عبود الذي يؤكد أن «عملية التدريب في مختبر المسرح هي عملية إزالة عوائق للتوصل إلى القدرة الإبداعية الكامنة في جسد الممثل وتعبيره الحركي. فكشف اللثام داخل القطعة الحُجدرية التي يقوم بها النحات مشابه للعملية التي يقوم بها الممثل لإعداد دوره وتنظيم حركاته وإشارته واستنباطها من تمارين عدة، بحيث يعد الممثل جسده كقدرة إنتاجية حركية للتعبير عن روحه»[2].

وبهذا يغدو الجسد بالنسبة **لغروتوفسكي** غاية ووسيلة في آن، إذ يتجسد كغاية من خلال عملية التدريب بغية الوصول إلى «الحركة» لا كفعل دال وحسب وإنما كضرورة تعبيرية ويضحى وسيلة عبر تشكيل وسائطي لنقل الانفعال الداخلي للمثل بغية تحقيق عملية إدهاش/إبهار المتلقي.

وهذا ما يقوله **غروتوفسكي** «حيث ينشئ استبدالا صوريا يحل محل اللغة معتمدا على إثارة الصور والمعاني الداخلية للجسد الآخر التي تنبثق تجربته الفردية من التجربة الكونية، وسيكون للجسد ثنائيته الحركية جسد لاعب/جسد مؤدي، حيث تلعب هذه الثنائية بإنشاء تراكيبها القصدية ما بين قدرة الجسد ومرونته وبين المنظومة السينوغرافية التي تتحول بدورها إلى حركية أدائية جسدية من الإشارات والعلامات واستحضار دلالي لطاقة اللعب المؤدى عبر الجسد والكلمات والدلالات السّحرية والحركات البهلوانية، حيث تتواصل القدرة البيولوجية للجسد مع الحدود المفتوحة للطبيعة مما ينشئ جسدا حيا قادرا على تحريك المنظومة البصرية»[3].

**فغروتوفسكي** يحاول تأسيس منطق جديد لفلسفة الجسد، وذلك عن طريق التدريب لاسترجاع «**البدائي**» المتجسد عبر علاقة «**الجسد**» كتكوين كوني بالوجود كتمثل مطلق عبر فعل «التشاركية الأسطورية» التي تنبثق عن «**الطقس**» و«**الحركة**» من خلال «**الأداء**» الجسدي.

غير أنه ومن خلال هذا كان «يهدف إلى إبداع طقوس مسرحية حديثة، تستوحي الطقوس القديمة من ناحية الصياغة، ولكنها لا تنبع من الدين، ولا تكتفي بمجرد كسر السحر وأثاره، ولذلك فهو يسلم بهذه العناصر المستمدة من الطقوس القديمة للنوعية الجديدة من عروضه المسرحية، إثارة الدهشة والإعجاب، الإيماءة، استفزاز الطاقات العضوية، الكلمات، الإشارات السّحرية، حركات الأكروبات التي

(1) عبد المولى محتريم: تجارب وأساليب في التكوين والإبداع لدى الممثل المسرحي الغربي الحديث، ص 82.

(2) عبد الكريم عبود: الحركة على المسرح، ص 212

(3) جاسم كاظم عبد وعماد هادي عباس: جدلية الجسد الحي (الممثل) والميت (المفردة السينوغرافية) في بناء الصورة الإخراجية للعرض المسرحي، مجلة الأكاديمي، ع 91، 2019، ص 84.

تدعو الجسم الإنساني إلى الاتجاه إلى ما وراء طبيعته، أي إلى ما وراء الحدود البيولوجية»[1]، ويتفاعل في ذلك «**التركيبة الجسدية**» باعتبارها خزانا للدلالات مع الوعي المضمر المتجلي عبر استحضار «**الأسطورة**»/«**المقدس**» كفاعلية جمعية تؤسس لسيرورة ميتافيزيقية، فـ «هو أولا الجسد موضع الخطيئة وثانيا موضوع للتطهير مثلما هو فاعل للعيش وهو الجسد السارد والجسد المشرع والجسد المقدس والجسد المدنس الملعون»[2]، ومن ثم يأخذ الجسد بُعده التأثيري عبر إثارة المتلقي/المتفرج الذي يغدو جزءًا فاعلا لإنتاج المعنى/الدلالة.

إذ «إن دور الحركة التأثيري في إثارة المدركات الساكنة في ذهن المتفرج والموروثة من النظم والأشكال والأعراف الدينية والطقسية التي أحالتها الحياة المعاصرة والأنظمة الاجتماعية الحديثة إلى نوع من المحرمات (**التابو-Taboo**) تتجلى في أهمية استخدام الأساطير كونها حقائق جمعية مشتركة. وبمجابهة الأسطورة، لا الاندماج فيها، نستطيع أن تستثمر تجاربنا الشخصية ونسقطها من ممارستنا الفردية من أجل بلوغ فعل الجماعة مجسدا بالأساطير، حينها يحقق المسرح «الصدمة» التي نريد إيصالها إلى الطبقات النفسية المخفية وراء قناع الحياة، اندماج الجماعة بالأسطورة أي التعادل بين الحقيقة الشخصية المستقلة والحقيقة الشاملة»[3].

ومن ثم يغدو جسد الممثل وسيطا بين «**المتغالي**»/«**المقدس**» و«**اليومي**»/«**الوقعي**»/«**المدنس**»، فهو المعبر نحو تمثل «**اللاوعي الجمعي**» الذي يؤطر المتلقي عبر تجليات درامية تحيل إلى مجموعة من الدلالات التي يشارك المتلقي في إنتاجها من خلال تفكيك شيفراتها ومرتكزاتها التعبيرية.

فاشتغال **غروتوفسكي** على الجسد يهدف إلى «مجاوزة الذات لاستنطاق الروحي باتجاه الفعل الجسدي المتحرر من عوائق التكوين الفيزيقي، في منحى تحرري ينطلق من العقل الباطن باتجاه الخارج المتموضع في مكونات الجسد وترجمتها إلى فعل عياني يبث علامات دالة في نسق جمالي»[4].

فالجسد في فلسفة **غروتوفسكي** المسرحية فاعلية مركزية، والممثل يجسد دور «**القديس**» لا بالمعنى الديني، ولكنه القديس الذي يؤسس المعنى انطلاقا من تشكيلاته الحركية الممزوجة بتعابير أخرى كالصّوت وغيره بغية جلب المتلقي، وذلك بالاشتغال على ما أسماه بـ «**مسرح المصادر**» وذلك بغية «الوصول إلى كل

(1) سعد أردش، المخرج في المسرح المعاصر، ص 221.

(2) جاسم كاظم عبد وعماد هادي عباس: جدلية الجسد الحي (الممثل) والميت (المفردة السينوغرافية) في بناء الصورة الإخراجية للعرض المسرحي، ص81.

(3) عبد الكريم عبود: الحركة على المسرح، ص 215.

(4) علي عبد الحسين الحمداني: فلسفة الجسد ودلالاتها في عروض مسرح الكيروكراف، مجلة فنون البصرة، كلية الفنون الجميلة، جامعة البصرة، العراق، م 9، ع 10، 2013، ص 102-103.

تجربة إنسانية وجذورها والبحث عن فعاليات وأشكال وصور جسدية مرتبطة بعقدة أو توجه ديني ليس بالضرورة أن يكون مسيحي فقد اتجه إلى معرفة أسلوب اليوغا في الهند والهنود الأمريكان ومتصوفة الإسلام وطائفة زِنْ البوذية للبحث عن أصول هذه الممارسات ومصادرها ومن ثم تجميعها في كل واحد ثقافي لكشف عن الوجود الذاتي وإحداث حالة التطهير»[1].

### 5. أوجينيو باربا -Eugenio Barba:

يمثل **أوجينيو باربا** (October 29, 1936) [2]* بُعدا آخر من أبعاد الاشتغال على الجسد في المسرح، وذلك بفعل ما طرحه من آراء نظرية وكذا إجراءات تطبيقية، إضافة إلى استثماره لعديد المرتكزات التعبيرية التي تقوم على الجسد في الثقافات الشرقية والبدائية، وذلك بغية إنشاء لغة تلغي كل الفوارق اللسانية والعرقية والحضارية وتكون بمثابة وسائط تعبيرية وتواصلية تتسم بالشمولية والإنسانية.

ف «الطرح الإنساني الذي وضع **(باربا)** هدفا لإنشاء لغة عالمية تتجاوز الحدود المكانية والزمانية والاختلافات المحددة للمجتمعات وحضارتها، جعله يتجه إلى استخدام لغة الجسد بأسلوب يتجاوز سابقيه من المخرجين، مستلهما من بعضهم أسلوبه المتطور الذي تظهر تأثيرات المسرح الشرقي وأطروحات **(غروتوفسكي)** و**(مايرهولد)** فيه بشكل واضح[3]، وقد كان هذا الطرح بمثابة استجابة رؤيوية لمرتكزات تتعلق بدراسته تاريخ الأديان والثقافات الإنسانية، إضافة إلى مرجعيات أخرى كطروحات مارسيل موس حول أنثروبولوجيا الجسد.

إذ «تشير عدد من الدراسات حول تقنية جسد الممثل لأن الأنثروبولوجيا المسرحية عند **باربا** قد استفادت بشكل جم من منجزات مارسيل موس حول الجسد الإنساني، ومدى تأثره بمعطيات المحيط سواء كانت مادية أو معنوية، ذلك أن البيئة الاجتماعية تفرض على الأفراد سلوكات جسدية معينة، وفق خلفية ثقافية تميز -إلى حد ما- مجموعة بشرية عن غيرها، مع ما قد يوجد من قواسم ثقافية مشتركة بين هذه المجموعات»[4]، وبذلك يكون الجسد بوثقة جامعة لعديد الثقافات التي تشترك في المؤدى الدلالي للحركة الجسدية، مما يحيل إلى تأدية المسرح لوظيفته التواصلية بسلالة ويسر.

---

(1) كريستوفر إينز(Christopher Enns): المسرح الطليعي من 1892 حتى 1992، ترجمة: صالح فكري، مركز اللغات والترجمة، أكاديمية الفنون، القاهرة، 1992، ص 310.

(2) * **أوجينيو باربا**-Eugenio Barba(October 29, 1936): يعد مؤسس مسرح (الأودن)، درس في ايطاليا وسافر إلى النرويج حيث عمل في مهن عدة منها على متن البواخر كانت سببا باتصاله بلغات وثقافات عدة ومن ثم حصل على شهادة جامعية في دراسة تاريخ الأديان الأنثروبولوجية. وبعدها درس المسرح في بولندا. بعد التحاقه بالدراسات المسرحية في (وارشو) تأثر بتمرينات (جروتوفسكي)، ومن ثم رحل إلى الهند حيث تأثر بتمرينات (مايرخولد) وتمرينات الأداء الجسدي الغربي الحديث (مودرن وتمرينات أوكروباتيكية عامة). محمد عباس حنتوش عمران: دلالات الجسد المسرحي، دار الرضوان للنشر والتوزيع، عمان، الأردن ط1، 2016م-1437هـ، ص72.

(3) محمد عباس حنتوش عمران: دلالات الجسد المسرحي، ص 72.

(4) الزهرة إبراهيم: الأيروس والمقدسس، ص 56.

وتشير الزهرة إبراهيم إلى أن من التقنيات التي درسها موس من وجهة النظر الأنثروبولوجية الاجتماعية والتي أضاءت محاولات التجريب لدى **باربا** هي كالآتي:[1]

- تقنية الولادة وعلم القبالة وكذا وضعية المرأة عند الوضع.
- تقنيات الطفولة، تربية الطفل وتغذيته -عبوديته- الطفل بعد العبودية.
- تقنيات المراهقة.
- تقنيات سن الرشد: أ-تقنية النوم. ب-السهر. ج-تقنيات نشاط الحركة (مشي، سباق، ركض، تسلق، نزول، سباحة، حركات القوة). د-تقنيات علاج الجسد (مسح، صقل، غسل، صوبنة، تنظيف الفم، تنظيم الضرورات الطبيعية). هـ-تقنيات الاستهلاك (الأكل-الشرب). و-تقنيات الإنتاج (أفعال جنسية).ز-تقنيات العلاج.

فالحضور الجسدي لدى برابا يبتغي منه إنتاج الدلالة بغية توليد أثر حسي لدى المتلقي الذي يقوم بتفكيك الشيفرة ثم استيعاب الخطاب الجسدي/الحركي بما يتوافق وحمولة النّص التعبيرية التي يترجمها الممثل على الخشبة.

ف «الممثل يجعل من جسده عضوا مفكرا -وهو ما يعرف عند **باربا** بالعقل الكامن في الجسد **Body Mind** الذي يحقق نوعا من الاتصال مع المتلقي، ففي الوقت الذي يتظاهر فيه الممثل بأنه ينوب عن شخصية أخرى (وهي الشخصية الدرامية الخيالية) فإنما هو يحاول محاكاة الأعمال الإنسانية الخاصة بها.. وفق سياق العالم الافتراضي الذي أبدعه المؤلف»[2]، وهذا عن طريق الحركة والإيماءة التي تترجم الأفعال المنوطة بالشخصية الورقية (شخصية النّص)، ومن ثم يغدو الممثل منتجا للحركة الدالة وإفرازا لها في آن.

ومن خلال ذلك فإن **باربا** يهدف إلى تخليص الحركة من اعتياديتها ليخلق لها أسلوبا/طابعا خاصا ينماز بـ «الفنية» التعبيرية.

ولتحقيق تلك الغاية فإن **باربا** يجعل من الجسم يقوم على ثلاثة أعضاء:[3]

**العضو الأول**: هو العضو العظمي، والعمود الفقري، وهو العضو المتعلق بتقنية الجسد للهروب من آليات ومطبات الحياة اليومية.

**العضو الثاني**: هو اليوتوبيا أو اللامكان، ويتعلق بالأمعاء، والنّصف الأيمن من المخ، ويمثل الأنا العليا، وتشكل من قبل المعلمين إلى تلاميذهم أثناء فترة الانتقال من اليومي إلى المتسامي، من الحياة إلى

(1) المرجع السابق، ص 56.

(2) مدحت الكاشف: جسد الممثل بين الحركة اليومية المعتادة والحركة المعبرة، مهرجان شرم الشيخ الدولي للمسرح الشبابي، أبريل 2020، ص 45-46.

(3) ينظر: محمد مصيلحي: أنثروبولوجيا الجسد عند يوجينيو **باربا**، مجلة الكرمل، مؤسسة الكرمل الثقافية، فلسطين، ع 57، خريف 1998، ص 240.

المسرح. هذا العضو هو المعنى والقيمة والدلالة التي يضيفها الممثل على حرفته حتى يتسامى بالتقنية إلى مستويات اجتماعية وروحية.

**العضو الثالث**: هو عضو لا عقلاني ويتعلق بالطاقة الذاتية الموجهة، أو ما يطلق عليها (الموهبة) وهي التي لا يمكن تعلمها أو اكتسابها بأية طريقة.

وعبر التفاعل الحاصل بين هذه الأعضاء يتحقق نوع من الترابط الحيوي للمسرح وذلك بغية الوصول إلى مرحلة تجاوز الحركة الاعتيادية اليومية إلى مستوى الإبداع أو التعبير الفني.

وفي ذلك يقول **باربا**: «فنحن نستخدم جسدنا في الحياة اليومية المعتادة بطريقة تختلف جوهريا عن استخدامنا له في حالات العرض المسرحي، ففي الحياة اليومية المعتادة نستخدم جسدنا بنوع من التكنيك المشروط بثقافتنا، وحالتنا الاجتماعية وطبيعة مهنتنا، ولكن في حالة من العرض المسرحي هناك استخدام للجسد مختلف كليا...»[1].

وللوصول إلى استخدام الجسد فنيا يحدد **باربا** ثلاث تقنيات لذلك وهي:[2]

- **الحركات الجسدية المعتادة**: وتتميز باقتصادية الجهد، ويتم تعلمها في حضن المجتمع (العائلة) والثقافة، ولهذا فإن كل فرد يبلغ درجة التعليم (حسب العمر والجنس) قادر على القيام بتلك التكنيكات اليومية. وهي تهتم بإبلاغ الدلالات والمعاني استنادا إلى المتعارف عليه في إطار ثقافة معينة، وهو ما يمارسه المرء في واقعه اليومي، أو توظيف إيماءة ما لتشير إلى الرفض أو القبول على أنها طبيعية، في حين أنها في الأصل محددة ثقافيا لأنها تعكس المجتمع الذي تنحدر منه.
- **الحركات الجسدية الفائقة المهارة**: وتروم بعث الدهشة وإثارة الإعجاب لدى الآخرين، من قبيل الحركات المؤداة من قبل لاعبي السيرك والأكروبات.
- **الحركات غير المعتادة للجسد**: وتعني تحديد تنظيم معين للجسد بشكل مقصود، بغرض بلورة دلالات محددة وإيصالها إلى المتلقي دون الاهتمام بالإطار الثقافي أو الاجتماعي: أي أنها حركات تكسر طوق (**الأوتوماتيزم**) العادات المتكررة في المجتمع والحصول على ثقافة جديدة أخرى لاستخدام الجسد.

وهذا لا يعني أن **باربا** يتوخى وضع هذه التقنيات كهدف أو غاية وإنما هي وسيلة، فهدف **باربا** هو العمل على اكتشاف الممثل لذاته عن طريق الجسد.

**فباربا** يرى أن «الاستخدام الاجتماعي للجسد هو نتاج ثقافة معينة امتلكته واستعمرته، ولهذا فهو لا يرى غير استخدامه لجسده حسب الثقافة التي ينتمي إليها، لهذا توجه نحو ثقافات أخرى مغايرة،

(1) أوجينيو **باربا**: مسيرة المعاكسين، أنثروبولوجيا المسرح، تر: قاسم البياتي، دار الكنوز الأدبية، بيروت، 1995، ص 105.

(2) ينظر: هاشم بن الهاشمي: سلطة الشرق في المسرح الغربي الحديث، مجلة رؤى فكرية، مخبر الدراسات اللغوية والأدبية، جامعة سوق أهراس، م 1، ع 1، 2016، ص 52.

يقوم الممثل من خلال هذه الثقافات الأخرى المغايرة باستخدام جسده فيها، وهذا الانتقال هو الذي يجعل من الممثل أن يكتشف حياته واستقلاليته وفصاحة بلاغته الجسدية»[1].

ولتحقيق الغرض المنشود فإن **باربا** يضع خارطة طريق؛ تلك الخارطة التي تقوم على مسلكين أساسيين سمتهما التوازي، إذ إن الممثل عليه أن يمضي وفق مسارتهما حتى يخرج من دائرة الرسم المبتذل والمعهود للحركة الجسدية إلى فضاءات الإبداع الفني.

وهذان الطريقان/المسلكان هما:[2]

- **الطريق الأول**: عبر التدريبات الجسدية المؤدية إلى ابتداع سلوكات جسدية جديدة قادرة على تجسيد الحضور المسرحي قبل مرحلة (تفسير) الشخصية الدرامية. ولا يحدد **باربا** هنا نظاما معينا ينضبط فيه الممثل، بل يعتمد على الدافع الذاتي له في البحث، ف **(باربا)** لا يلعب دور الأب لجماعته المسرحية (فرقته)، فالفرقة لديه ليست أسرة، بل دويلة لكل فرد فيها دوره.
- **الطريق الثاني**: عبر الإيمان بأن الممثل هو الأنا الحاملة لقيم معينة وناقلة لها عبر الزمن، إيمان يقترن بالتواضع. إن نصف عقل الممثل الأيمن يؤكد له بأن (كل شيء) ونصف الممثل الأيسر يؤكد له أنه (لا شيء) وعلى الممثل أن يعكس هذين القطبين المتجاذبين في كل عمل يقوم به على المسرح.

غير أن **باربا** لم ينح منحى مقاربات **غروتوفسكي** التي وضعها من خلال مسرحه الفقير، إذ نأى عن مسألة التعبير النفسي/السيكولوجي والتماهي في اللاوعي المضمر للممثل، فكانت اشتغالاته تنصب حول التأطير الخارجي للجسد دون الإيغال في المعطى الداخلي.

إذ «عارض **باربا** تركيز **غروتوفسكي** على سيكولوجية الأداء الجسدي للممثل، فقد ركز في معهده على التحليل العصبي والذهني للجسد، وأعطى الدراسات الصّوتية التي تظهر الفروق بين الكلام دورا كبيرا، فالتعبير يعتمد على دراسات ثقافية لها دلالة معينة نابعة من الذهن تصور جسديا بإطار الشكل فقط، لا سيما الاعتماد على تقنية الارتجال»[3]، ذلك أن الجسد يخضع لمقتضيات التصورات الذهنية التي تؤطر المعنى، إذ أن «الجسد هو العنصر الأكثر أهمية في العرض إذ يعد حاملا للفكر المطور والفاهم لمدركات العرض وآلية تشغيل أعضاءه الحركية والحية ضمن الجوانب الجسدية للتعبير عن الحالة»[4].

(1) توخيب أحمد قرو: المهارات الأدائية الجسدية للممثل وتوظيفها في العرض المسرحي، رسالة ماجستير في الفنون المسرحية، جامعة صلاح الدين، أربيل (العراق)، كلية الفنون الجميلة، 2012، ص 32.

(2) ينظر: محمد مصيلحي: أنثروبولوجيا الجسد عند يوجينيو **باربا**، مجلة الكرمل، ع 57، ص 241.

(3) كريستوفر إينز: المسرح الطليعي، ص 321.

(4) عقيل ماجد حامد محمد: الجسد وإنشائية الصورة في عروض الرقص الدرامي (نار من السماء أنموذجا)، محلة الأكاديمي، العراق، ع 64، ديسمبر 2012، ص 140.

وبهذا فالجسد عند **باربا** ليس مجرد وسيلة ولا هو هدف وإنما هو تأطير محسوس/مرئي للمعنى المتوخى بثه للمتلقي/المشاهد، وهذا عن طريق استثمار الطاقات التعبيرية للحركة/الإيماءة ذات المرجعية الثقافية الممتدة في المسارات الحضارية الإنسانية.

### 6. المسرح الحي: جوليان بيك (1925-1985م) وجوديث مالينا (1926-2015م) Julian Beck & Judith Malina-

تعد فرقة المسرح الحي الأمريكية إحدى الفرق المسرحية التي رفضت/نبذت الأعراف المسرحية التقليدية السائدة والقيم الاستهلاكية التي تخدع المشاهد/المتلقي، وقد تركت الفرقة بصماتها في تاريخ المسرح العالمي الطليعي منذ تأسيسها في نهاية أربعينيات القرن الماضي من خلال قراءاتها المتنوعة والجريئة للنصوص الكلاسيكية والحديثة وتقديمها في خطاب مسرحي اتسم برؤى جديدة من حيث الأداء/الاشتغال.

وبعد استيعاب اشتغالات المنظرين السابقين (**أرتو وبيسكاتور وبريخت** و**غروتوفسكي**)، حاولت الفرقة البحث عن «السبل الأدائية الجديدة للممثل بعيدا عن القواعد الأكاديمية لأن باب الإبداع في نظام الفرقة مفتوح أمام الممثل لخوض التجربة بوعي وبتضحية»[1]، وهذا ما أكده جوليان بيك بقوله: «هذا العرض هو تجسيم للطقوس الإنسانية التي نعتبرها جزء من عملنا، فإذا نال عملنا أي نجاح فإن مرجع هذا النجاح سيكون محاولتنا -نحن الذين نقف على خشبة المسرح- لأننا نعكس نفسية كل فرد من أفراد الجمهور -كل إنسان تراه في الطريق، فإذا فعلنا ذلك لحققنا حلم (ارتود) في أن يكون الممثل هو تلك الضحية التي تموت احتراقا لتضيئ الطريق للآخرين»[2].

وركز المسرح الحي في عروضه المبكرة على مسرحيات النو اليابانية، ومسرحيات القرون الوسطى، واستخدام السيريالية، وصور من الأفلام التعبيرية الأولى، كما استفادت الفرقة من تجارب/اشتغالات **آرطو**، ومعالجات **غروتوفسكي**، وتطورت العروض بعد ذلك إلى الطقسية والأسطورة، فاعتمد الممثل على «لحظات الإشراق إذ أعدها أنموذجا يساعد على التّخلّص من العوائق النفسية أثناء الأداء، وترجمة تلك اللحظات إلى لحظة (**الوميض الخارجي**) تلك اللحظة التي يتحرر فيها الممثل من أعباء الموقف والحالة، وتحويل القوة الشيطانية إلى قوة سمائية، وهو المبدأ الذي انتظم البناء المركزي للعروض ويحددهما (**جوليان بيك وجوليت مالينا**) بالهدف السياسي في (**التنبؤ**) ويصفان مسرحهما باعتباره (**أداء المراسم**) للدلالة على الاهتمام بالطقوس البدائية والصوفية، والاعتماد على تشكيلات الممثلين، حتى في تصاميم الديكور وكأنها صورة جسدية»[3].

(1) خالد إبراهيم: خصوصية الأداء عند ممثلي فرقة المسرح الحي الأمريكية، مجلة الأكاديمي، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، ع 49، 2008، ص 40.

(2) سمير سرحان: تجارب جديدة في الفن المسرحي، هلا للنشر والتوزيع، القاهرة، 2006، ص 103.

(3) ريكاردوس يوسف إبراهيم: توظيف جسد الممثل في العرض المسرحي العراقي دراسة أنثروبولوجية، ص 94.

ويتجلى تطور العرض المسرحي لدى (**بيك ومالينا**) بعد قراءتهما لكتاب «المسرح وقرينه» **لأنتونان آرطو**، فقد «كتب (**باك**) في مذكراته نخلق مسرحا تقتصر شراسته وقسوته على إيقاظ الجسد (جسد المشاهد) بحيث نجعله حساسا إزاء عملية القمع التي تصبح مرفوضة لديه نتيجة ذلك»[1]، ليكشف عن البعد السياسي والنقدي لخياراتهم والزاوية التي فُهم من خلالها خطاب **آرطو** لفضح علاقات الاستبداد والطغيان عن طريق هز الأجساد واختراق وعي الجمهور/المتلقي، إذ «ينزل الممثلون بشكل متكرر إلى الصالة ويقومون بالاعتداء (**الرمزي**) على المشاهد أو تأنيبه أو إمطاره بوابل من الشتائم»[2]، فالغاية هي علاج المتلقي بواسطة التطهير أي «هي فكرة علاج المريض بجعله يتقمص الحالة التي يتمنى أن يكون عليها»[3].

فالمسرح الحي ينبذ المجتمع المعاصر الرأسمالي، ويرفض الأنماط التقليدية للفعل السياسي والأيديولوجيات المهيمنة، فهو يبحث عن «طريقة جديدة للحياة، إنه يسعى إلى تحرير الإنسان على كل المستويات، إنه يريد إلغاء أثمان تذاكر القبول إلى المسرح، ويقرر: أن القبول بمبدأ التبادل بالنقد، يعني القبول بنظام كامل لحضارة لا يقبلها أعضاؤها. لنفتح المسرح للجميع، ولنتقاسم أحلامنا وثورتنا مع الجميع. إن المسرح الحي يهدف إلى إصابة المتفرج بالصدمة»[4].

وعلى الرغم من أن تجربة الأداء/الاشتغال المسرحي الذي انتهجته فرقة المسرح الحي، وتأثرها بتقنية تدريب الممثل عند **غروتوفسكي** ذات التطلعات الميتافيزيقية والروحانية المتصوفة لتحرير الممثل من العالم المادي بدءًا بجسده وانتهاءً بعلاقته بالمتلقي كنظام اجتماعي مفعم بالممارسات الطقسية ذات البعد الأسطوري إلا أنهم وظفوا ذلك خدمة للممثل عبر توظيف طاقاته البدنية للتعبير عن ما هو حياتي حي، فالممثل في المسرح الحي «يدخل خشبة المسرح كما يسير في المدينة: بالبلوجينز والفانلة ذات الرقبة والحذاء القماشي (**الاسبادريل**) أو بالأقدام عارية والممثل يحفظ في بعض العروض باسمه الشخصي، ويلعب شخصيته. والممثل مبدع. فالمخرج لا يعطيه إلا نقطة الانطلاق فقط. ويتركه يبدع من خلال شخصيته الاجتماعية: ولكن مع تحفظ هام جدّا فالممثل يجب ألا يتحول إلى نجم من خلال الاستعراض الذاتي لمواهبه النادرة-بل يسلك مسلك الفرد الواعي المسؤول، الذي يعتبر بحقّ خلية من المجتمع الذي يعيشه، ويجب عليه أن يجد في داخله منابع التّعبير عن ذاته الفردية والاجتماعية»[5].

(1) خالد إبراهيم: خصوصية الأداء عند ممثلي فرقة المسرح الحي الأمريكية، ص 56.

(2) نفسه.

(3) سمير سرحان: تجارب جديدة في الفن المسرحي، ص 102.

(4) سعد أردش: المخرج في المسرح المعاصر، ص 218.

(5) المرجع السابق، ص 219.

وبهذه التقنية يستطيع المؤدي/الممثل أن يحرر ذاته ويقدم وظيفته كفنان، فبقدر ما يحمل من تقنيات وطاقات أدائية وأفكار حية برسم شخصيته كممثل وكإنسان أثناء العرض/الأداء، إذ تقوم فلسفة الأداء في المسرح الحي على عدة مبادئ وأسئلة يجب على الممثل أن يطرحها الممثل على نفسه بشكل أسئلة قبل الشروع بالأداء ومواجهة الجمهور/المتلقي وهي:[1]

- لماذا أريد أن أكون ممثلا؟

- ماذا عندي لأقوله؟

- ماذا أستطيع أن أفعل لأجعل العالم يعيش في سلام وفي حب؟

ونحن لا نناقش إمكانية التقنية. ولكننا نسأله عما إذا كان يقبل قواعد الحياة الاجتماعية التي نرتضيها.

أما الصور الإيجابية التي ميزت المسرح الحي فهي «معممة إلى درجة التجريد أو الغموض التام، فضلا عن استخدام التجسيد الجسدي الاستاتيكي، وتمارين التنفس كما في اليوغا، واستخدام الموسيقى للرجاء، أو البخور لإثارة حاسة الشم، فوضى التصويت، طرد السمات الشيطانية المتمثلة بالجمود والكراهية، بفعل الحركة أو قوة الحب، واستخدام الطقس لغرض تحول الشخصية بتردد عبارات أو مفردات فيه تؤثر على الشخصية الكارهة فتحولها»[2].

وقد كان الارتجال عند ممثلي المسرح الحي أمرا أساسيا سواءً في التدريب/التمرين أو في العرض المسرحي، فقد «استخدمته الفرقة في عروضها المسرحية مثل (**أسرار وأشياء أخرى**) و(**فرنكشتاين-Frankenstein**) بعد أن تخلى الممثلون عن النّص والديكور والأزياء والإضاءة مقدمين لغة ارتجال حركية وصوتية تعتمد على أصوات مبهمة مرة وواضحة مرة أخرى ووفق إيقاع جسدي متزامن ولحظة الحدث الحي مؤكدين في أدائهم على عملية الاندماج العاطفي ليعبروا عن وجدانهم الجمعي وعلى عملية الاستقالة بكونهم يحملون رغبة التغير في جوف الفوضى مازجا بين التهكم السياسي والبث الجماعي خاصة في العرضين (أسرار) و(**فردوس الآن**)»[3].

إذ إن **كريستوفر إينز**(1941- 2017م) **Christopher Innes-** يذكر فكرة الخطاب أنها تقوم على أن أي وضع تتخذه أجساد الممثلين سيبقى دائما جميلا ف «في عرض (أسرار) تحتفي الحواس الخمس بتجريد غامض ذات طابع طقسي كما نجده في التجسيد الاستاتيكي للمواقف التي تعبر عنها الأساطير القديمة

(1) سعد أردش: المخرج في المسرح المعاصر، ص 219.

(2) ريكاردوس يوسف إبراهيم: توظيف جسد الممثل في العرض المسرحي العراقي دراسة أنثروبولوجية، ص 96.

(3) خالد إبراهيم: خصوصية الأداء عند ممثلي فرقة المسرح الحي الأمريكية، ص 58.

وتمارين اليوغا أو المقامات الهندوكية. وفي عرض **(الفردوس الآن)** استخدم الممثلون مبدأ التحول عند **(كروتوفسكي)** أي تحويل القوى الشيطانية إلى قوى سماوية لغرض تحديد الهدف السياسي للعرض وباعتبار الممثل كاهنا أو شامانا إشارة إلى اهتمامهم بالطقوس البدائية والصوفية، ففي مشهد **(رؤيا أبو كاستاسيس)** يقوم الجلادون بتكرار عبارات تعبر عن القهر والكبت الاجتماعي في وجه الجمهور وبصراخ وكان الضحايا يرددون كلمات مأخوذة من **(طقس الصلاة)** بترتيل كنائسي حتى يستجيب الجلادون لهم بالحب لا بالعنف مستخدمين نفس كلمات الترتيل إذا ينتهي المشهد بعناق الضحية والجلاد وبالنتيجة يحقق العرض تغيرا داخليا في المتفرج ودعوة لتعميم الحب بين البشر ونبذ العنف والكراهية»[(1)].

وإضافة إلى تلك الطقوس اللفظية التي تحيل إلى ثقافة قديمة، فإن الممثلين يشتغلون كذلك على الإيماءة والدلالة الجسدية، وذلك باعتبار أن الجسد خزان لمجموع من الإشارات الدالة والموحية، إذ «ضمن هذه الفترة يلعب الممثلون أدوارهم ارتجالا وهم عراة مرة ونصف عراة مرة أخرى مستخدمين حركات أجسادهم الأكربوباتيكية والارتعاشية التي تتخللها لحظات صمت وجمودا في الحركة ومواقف روحية هادئة بغية التهيؤ إلى هجوم جديد ضد الجمهور»[(2)].

فقد مارست/اشتغلت فرقة المسرح الحي على الجانب العاطفي للمتلقي/المشاهد لما كان يعانيه العالم بعد العنف والدمار الذي شهده العالم في الحرب العالمية الثانية، ولما وصل إليه أيضا في ستينيات القرن الماضي إبان الحرب الفيتنامية، وفي ذلك يقول جوليان بيك: «إذا نجحنا أن نجعل المتفرج يحس بالألم، وهو في احتفال عام، فإن هذا وحده الذي يساعده على العودة على مشاعره الحقيقية، بحيث لن يعود قادرا على ممارسة العنف»[(3)].

وبهذا يحدث التطهير الذي نادى به **أرسطو**، ويكون بنبذ/نفي العنف الممارس على الجسد الإنساني الذي ينزف دما بسبب الحروب.

فالانفتاح غير المحدود على الثقافات الأخرى، لا سيما الثقافة الشرقية المتجلية في الديانات القديمة كالبوذية واليوغا أمد فرقة المسرح الحي بمصادر جعلتها في تجدد دائم، وبحث مستمر على التغيير، إذ تقول جوديت مالينا: «إننا نحس بحاجة إلى التغيير، كل ثقافتنا يجب أن تتغير، أن تتحول عما هو مدمر إلى ما هو خلاق ومبدع، لقد أُتخمنا بالثقافة، وانفصلنا عن أجسادنا انفصالا بائنا. وانفصلنا كذلك عن مشاعرنا، حيث الحب - الإمكانية الكاملة للإنسان - تحول على تجريد بلا معنى...»[(4)].

(1) كريستوفر إينز: المسرح الطليعي، ص 351-352.

(2) نفسه.

(3) نديم معلا: الجسد والمسرح، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مج 37، ع 04، ص 2020.

(4) المرجع السابق، ص 219.

فبعد أن كان الجسد مجرد وعاء لا أهمية له في النظريات السابقة، دعا المسرح الحي إلى الوحدة بين الجسد والشّعور لكي تكتمل إنسانيتنا، تقول مالينا «جزء من عملنا يهدف إلى إعادة الوحدة بين الشّعور والجسد، والالتفاف إلى ما هو حميم في خلودنا الإنساني»[1]، فلا يمكن للفنان/المؤدي أن يتجاهل جسده، ولا مشاعره، ولا يمكن الفصل بينهما، بل وجب الاهتمام بهما ودمجهما.

فالمسرح الحي يعرف الفعل بأنه انحياز لأحداث نقلة في الوعي ووسيلته لتحقيق ما هو باطني وروحي كما الدراما القديمة، ويؤكد ذلك كون العرض حدث ديني/شعائري يتأسس على مراسم/طقوس طرد الأرواح والقسم والتشارك وتجسيد الحالات الحلمية، وحتى تجسيد التأملات بهدف تحويل العنف إلى ألفة وانسجام، اعتمادا على «الطقوس البدائية» والممثل «المقدس».

### 7. آريان منوشكين Ariane Mnouchkine ومسرح الشمس:

تبرز **آريان منوشكين** (و1938م)[2]* وفرقتها «**مسرح الشمس**» كواحدة من أشهر الفرق المسرحية التي ذاع صيتها في نهاية القرن العشرين، واستطاعت في وقت قصير أن ترسم لنفسها نهجا يميزها عن غيرها من التجارب والمدارس المسرحية الأخرى، واستطاعت **منوشكين** أن ترتقي بهذا الفن في اتجاه متميز يتوافق مع ما نادى به «**بيتر بروك**» في تحقيق المسرح العالمي؛ إذ استطاعت أن تمزج داخل الفرقة العديد من الثقافات والجنسيات المختلفة الشرقية والغربية في كلٍ متجانس، وقدمت بهم عددا لا بأس به من العروض المسرحية المتميزة التي أثارت إعجاب المتلقي عبر مختلف أصقاع العالم.

فهي تعمل على إيقاظ مشاعر الإنسانية في وجدان المتلقي، باعتبار أن المسرح رسالة شمولية لا يتوقف عند حدود جغرافية أو إقليمية أو عرقية معينة، ونجد **منوشكين** تغير في أشكال عروضها وتختلف فضاءاتها ومواضيعها، وهذا راجع لفكرة المسرحية أولا ولتأثرها بعدد من المخرجين وطروحاتهم ثانيا[3]، فقد سعت **منوشكين** وراء البحث عن الإنسان وعن أعماق ذاته، إذ «خرجت لتبحث عن ضالتها في مسرح الشرق بسحره وتفرده، وتقاليده الأصلية المترسخة في أعماق المجتمع ككل، حيث الطقوس والأعراف والقيم والتشفير والتأمل، ابتعدت قدر استطاعتها عن التقاليد المسرحية الغربية لتجعل المتفرج الأوروبي غير مقيد بأطر الحضارة الغربية أثناء مشاركته في فنون فرقتها»[4]، فقد عملت عديد التجارب المسرحية على استيحاء الثقافات الشرقية وتمثل طقوسها المختلفة بغية لما تمثله من دلالات تحيل إلى قيم أكثر إنسانية وعمقا.

---

(1) نديم معلا: الجسد والمسرح، مجلة عالم الفكر، ص 219..

(2)* أريان **منوشكين**-**Ariane Mnouchkine** (1939-): ممثلة، ومخرجة سينمائية، وكاتبة سيناريو، ومترجمة، وكاتبة من فرنسا . ولدت في بولون-بيانكور، موقع ويكي بيديا اطلع عليه في 17/10/2023.

(3) ينظر: يمينة بشارف: الإخراج المسرحي بين جمالية الوسائط المادية وفن الأداء قراءة في تجارب مسرحية جزائرية معاصرة، رسالة دكتوراه (LMD)، قسم الفنون، كلية الآداب والفنون، جامعة احمد بن بلة وهران، الجزائر، 2019/2018، ص 84.

(4) منال محمود حسين فودة: تجليات مسرح الشرق الأقصى في المسرح المعاصر دراسة تطبيقية على فرقة مسرح الشمس، كلية الآداب، جامعة الإسكندرية، ص17.

فقد دعت **منوشكين** الممثلين بالعودة إلى الأسطورة وإلى الشرق، لأن «الشرق منبع الإلهام ولا واقعية والتّمسرّح، ودور المسرح تصوير الحالات المختلفة للنفس وللعقل وللعالم وللتاريخ، ومن خلال العودة إلى الشرق عملت على تحقيق التجانس الثقافي»[1]،فتظهر بذلك رغبتها الأساسية في الوصول بالممثل/المؤدي إلى خلق لغة مشفرة خاصة بالفرقة كتلك التي يستخدمها الممثلون/المؤدون في مسرح الشرق. إذ إن «أكثر ما يجذبها نحو مسرح الشرق الأقصى هو قدرة الممثلين على خلق استعارتهم لتصوير ما بداخل الإنسان من مشاعر عن طريق الإشارات والحركات والإيقاعات»[2]، وذلك عن طريق إتاحة طرق تعبيرية جديدة للممثل عن طريق فسحة للارتجال والتعبير الحر.

وقد كانت **منوشكين** تبحث عن تركيبة تتوافق فيها الارتجالات مع الاحتفاظ ببعضها، فالهدف عندها من الارتجال هو ربط المسرح بالحقيقة المعاصرة، إذ تقول: إننا لا نحيي هنا إشكالا مسرحية قديمة أو الكوميديا ديلارتي، أو حتى المسرح الصيني التقليدي، إن ما نبغيه هو إعادة صياغة قواعد اللعبة، تلك اللعبة التي يصور من خلالها الواقع اليومي. أن نكشف عما تنطوي عليه من قدرة على الإدهاش والتحول لما تنطوي عليه من اعتيادية وثبات»[3].

فهي تعتقد أن الممثل في المسرح الآسيوي «خالق معجزات وهدفه هو فض كل ما يعتمل داخل أي إنسان وهو ما يتناقض مع المدرسة الطبيعية التي يقوم عليها التمثيل الغربي. والتي تنزع من الداخل أكثر من اشتغالها بالداخل. وقد طبقت أسلوب العرض الياباني على نصوص شكسبير. ولجأت إلى الطابع الطقسي، مع استخدام الطبول لزيادة استجابة الأحاسيس، والحركات الكروباتيكية، والإلقاء الإيقاعي للكلمات، والمكياج بشكل أسلوبي خاص، بما يشبه عروض مسرح النوه الياباني، ومبالغة في الانفعالات»[4].

فهي تلخص مفهومها للأداء التمثيلي في العرض، وعلاقته بتفسير النّص فتقول: «كل شيء يأتي من الكلمات ولكن الكلمات يجب تخرج من الأداء»[5]، إذ إنّ اندماج/تقمص الممثل/المؤدي في الطقس المسرحي يستطيع جذب المتلقي/الجمهور للاندماج في خضم الطقوس/الرموز المشفرة المتدفقة في العرض المسرحي، بحيث لا يجب الشرود مما يحدث أثناء وخلال العرض، ولا يستطيع إلا أنْ يكون جزءًا منه بكامل إرادته/رغبته.

(1) يمينة بشارف: الإخراج المسرحي بين جمالية الوسائط المادية وفن الأداء قراءة في تجارب مسرحية جزائرية معاصرة، ص 89.

(2) دافيد ويليامز: مسرح الشرق، ترجمة: أمين حسين الرباط، مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي، أكاديمية الفنون، القاهرة، 1999، ص 139.

(3) كريستوفر إينز: المسرح الطليعي: ص 403.

(4) ريكاردوس يوسف إبراهيم: توظيف جسد الممثل في العرض المسرحي العراقي دراسة أنثروبولوجية، ص 98.

(5) منال محمود حسين فودة: تجليات مسرح الشرق الأقصى في المسرح المعاصر دراسة تطبيقية على فرقة مسرح الشمس، ص 20.

فقد اعتمدت **آريان منوشكين** على تحرير طاقة الممثل بشكل متدفق، باستخدام تقنيات الرقص الهندي الكاتكالي، والأقعنة، فضلا عن الملابس الأوروبية الحديثة في تناظرات صريحة، إذ تطلب من الممثل بأن:[1]

- يحاول إيجاد العلاقة الحسية بين كل من حيز إبداع الصّوت وحيز الإبداع الداخلي للموسيقا لكل شخصية.
- يعرض العمل عند درجة حرارة دون الخمس عشرة مئوية في منتصف الشتاء، هذا الاقتراح يجب أن ينفذه الممثل عند التعبير عن أول صرع.
- وإذا كانت هذه الأمور مطلوبة من الممثل بغية تحقيق/ تجسيد الرسالة المسرحية، فعلية كذلك التخلص من أمور عدة واجتنابها.

إذ عليه أن يتخلص من بعض السلبيات التي تسيء إلى الأداء/الاشتغال وهي:[2]

- الإيماءات غير اللازمة داخل العمل.
- النغمة الصّوتية غير الدقيقة.
- الفن الشعبي.
- الحالة النفسية.

ويتكون عن هذه السلبيات فشل في أداء الممثل بسبب:[3]

- نقص المادة عند الممثل.
- التوضيحات الغامضة للممثل.
- الدليل الذاتي.

فقد وضعت **منوشكين** أمام هذا كله أهم السمات التي يجب على الممثل أن يمتلكها، وأن تكون متواجدة ومتحددة في الوقت نفسه من خلال التركيز على الجسم والقناع كونهما يشكلان عنصرين أساسين في كل ممثل، بالإضافة إلى السكتات والحالات والتتابعات، إذ «استخدمت القناع في الشخصيات للانتقال بالتمثيل من التمثيل الطبيعي إلى التمثيل المسرحي. فالممثل يجعل من القناع شيئا له معنى، وإيقاعا وتوازنا. ويعطي ميلادا لصورة جديدة لأنه يقترح من خلال القناع وجها آخر. شخصية أكثر غموضا، شخصية لا ترتبط بمرجعية تاريخية، ولكن المتلقي يتوقع أنه قد قابلها في حياته، أو على الأقل في مرحلة منها»[4].

(1) دافيد ويليامز: مسرح الشرق، ص 110.

(2) ريكاردوس يوسف إبراهيم: توظيف جسد الممثل في العرض المسرحي العراقي دراسة أنثروبولوجية، ص 99.

(3) نفسه.

(4) نفسه.

فالقناع له دلالات تعبيرية متسلطة على المسرح ويحتكر كلماته، وهو لا يلزم بتعبيرات محدودة معروفة في ظل وجود السمات الضرورية والمعاصرة، إلى جانب امتلاك كل الإمكانيات في الكشف عن أعماق الشخصيات.

وتأسيسا على هذا يمكن القول على أن تعامل الممثلين في مسرح الشمس مع تقنيات مسرح الشرق خاصة في مجال الأداء/الاشتغال كان استلهاما وليس تقليدا، فجل/معظم الأشكال التعبيرية التي ظهرت في أعمالهم كانت تستوحي حالة التعبير الشرقية ولكنها غير مقلدة أو ناقلة لتقنيات بعينها، وهذه التقنيات هي: استخدام لغة الجسد كلغة أولى للعرض، الاعتماد على الرقص المشفر لتكوين لغة عالمية؛ وتعدد الثقافات وتبادلها بين أعضاء العمل، والتأليف الجماعي.

***

## المبحث الرابع: الجسد في المسرح الجزائري:

يرتبط توظيف الجسد في المسرح الجزائري بتاريخ المسرح الجزائري نفسه، حيث بدأت العروض المسرحية في الجزائر في العشرينيات من القرن الماضي، وكانت في ذلك الوقت تستخدم الحركة الجسدية بشكل أساسي لتمرير الرسائل والأفكار. ومع مرور الوقت، تطورت التقنيات المسرحية وزادت أهمية الحركة الجسدية في فن الأداء.

يعد الجسد في المسرح الجزائري العنصر الحي والمتحرك في المسرح إذ يساهم في إنتاج دلالات ثقافية مختلفة ومتنوعة تساعد في تقديم الصورة المسرحية من خلال لغة بصرية ديناميكية تدخل في تقوية الخطاب المسرحي حسب الفكرة والحوار والشخصية وعناصر نصية أخرى تجسد على المسرح للوصول إلى تكوين الحضور الفني والثقافي، فقد «سعى **علولة** منذ البدء لإيجاد حوار دائم ما بين تراثنا الثقافي والفن المسرحي، وكيفية توظيفه كمادة مسرحية، قابلة للعرض، وبعد دراسة عميقة للموروث الشعبي، الذي عرفته الجزائر خلال السنوات القريبة مثل «**القوال**» و«**الراوي**» و«**المداح**» وكل أشكال العروض الشعبية التي كانت تقام في مناطق متعددة من الجزائر»[(1)].

والتي كانت تعمل على تقديمه إلى المتفرجين في فضاءات التلاقح/التمازج الثقافي التي تدعم ما يستقبله المتفرج من خلال ما يقدمه الجسد من مختلف الفنون والثقافة والانطباعات التي تراعي بيئة الأداء المسرحي وكيفية تقديمها وتجسيدها من خلال العرض المسرحي الذي يكون فيه الأداء المادي هو المحور والتركيز لظهور الأحداث والموضوعات المسرحية.

فلقد «أدرك **علولة** (1939 - 1994م) [(2)]* من خلال مراجعاته التراثية، أن العودة إلى الأصول ومنها الأصول الذاتية تقترن بمعرفة عميقة بالمجتمع الجزائري، الذي هو -في حقيقة الأمر- مجتمع إشكالي بالأساس، وفهمه يكون عبر تشريحه والغوص في كنهه ومكوناته الحضارية والثقافية. فذاك الفهم هو وحده الكفيل بالوصول إلى إبداعية عربية تأصيلية ووجدانية، أما الأصول غير الذاتية فإنها تتمثل في الثقافة الغربية المتنوعة فكريا وفلسفيا»[(3)]

لذا فإن الهدف الأول للأداء المادي في العرض المسرحي هو تكوين وعي أدائي يساهم في تكوين خطاب العرض ويملأ فراغاته من خلال الأداء الجسدي والحركة المستمرة القادرة على التواصل مع هياكل تشكيل العرض المسرحي للوصول إلى المعاني الإذاعية التي تحمل معها تكوين الصورة المسرحية في فضاء الأداء المسرحي.

---

(1) لخضر منصوري: التجربة الإخراجية في المسرح المغاربي قراءة في الأساليب والمناهج، رسالة دكتوراه، قسم الفنون الدرامية، كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة وهران، الجزائر،2010-2011، ص 123.

(2) * **عبدالقادر علولة** (Abdelkader **Alloula**): (1939 - 1994) كاتب ومخرج مسرحي جزائري.

(3) فتيحة الزاوي-بوزادي: التمثلات الأنثروبولوجية في مسرح **علولة**، مؤلفات المركز، 2018، ص 55.

فمشروع **علولة** المسرحي ينطلق من «الطابع المتعدد للفرجة التي تعتمد على التنوع الثقافي المتصل بحياة الفرد والجماعة على حد سواء، وهو الأمر الذي جعل الفرجة المسرحية تستقطب قضايا متعددة تتجسد فيها -فوق الخشبة- الظروف المزرية التي يتخبط فيها الإنسان الجزائري على وجه الخصوص والإنسان العربي على وجه العموم. وتعرض هذه الفرجة للمشاهدة على شكل دائري أو شبه دائري تسمى الحلقة»[1].

ويستخدم الجسد أيضًا ليرمز إلى الطبقات الاجتماعية المختلفة أو الأيديولوجيات السياسية، ولتسليط الضوء على الاختلافات بين مجموعات مختلفة من الناس ومعالجة قضايا اجتماعية وفكرية، فـ «البعد السوسيولوجي للحلقة (فوق الخشبة) أنها تجمع الناس على الرغم من اختلاف انتماءاتهم الإيديولوجية والفكرية. وتشتغل الدائرة كوسيط شعوري لتجميع طاقات المشاركين لمتابعة ما يقدمه جسد الممثل (**القوال-المداح**)، لأن الخاصية التي يتميز بها الجسد في مسرح **علولة** أنه يتجاوز كونه واقعيا عاديا إلى أداة تعبير في العملية المعرفية»[2].

يعد **الجسد الفرجوي** تقنية تشكل سلوكا حركيا يدرس حركاته ويقننها ليصنع شخصية المداح/القوال الذي يقوم بدور المحرك من خلال جسده وصوته لتتحقق عناصر المتعة من خلال الحكي والسرد بالإضافة إلى استحضار/استلهام الذاكرة الشعبية.

عمد **علولة** إلى «إعطاء القوال ثقلا جديدا في بناء المسرحية، من خلال سرد الأحداث التي تعيشها شخصيات المسرحيات، عن طريق الحكي الذي يهدف إلى مشاركة الجمهور، ودعوته إلى أخذ موقف مما يشاهده على خشبة المسرح، في هذه الحالة يقع تقاطع ما بين الممثل والقوال فيصيران شخصا واحدا في الحوار وشخصيتين مختلفتين أثناء السرد، فالممثل يروي ويمثل الحدث المقدم»[3]، فللجسد الفرجوي القدرة على الحركة والتصرف بسهولة وتناغم تمزج بين الأداء الحركي والصّوتي، فهو مقدم العرض الذي يلعب دور المحرك السارد والمفسر للحياة، والذي من خلاله نتعرف على باقي الشخصيات الافتراضية.

ومن الواضح أن الجسد عند **علولة** يعبر عن حضور الممثل والمتفرج كونهما يجسدان المعنى الإنساني الذي يتجه نحو الاحتفال، فـ «يصبح جسد الممثل الفرجوي فكرا والمتفرج داخل الفرجة المسرحية مفكرا»[4]، فالجسد أثناء العرض/الفرجة يبحث عن هويته الأصيلة في شكلها البدائي ومرجعيتها الأنثروبولوجية التي تتميز ببعدها التاريخي المتغير مع تغير العصور، ولولاه لما تجلت الانفعالات ولما برزت الحالات التعبيرية/الشّعورية التي تحدث للمؤدي.

(1) المرجع السابق، ص 54-55.

(2) نفسه، ص 55.

(3) لخضر منصوري: مرجع سابق، ص 130.

(4) فتيحة الزاوي-بوزادي: التمثلات الأنثروبولوجية في مسرح **علولة**، ص 58.

يستخدم **علولة** الجسد كأداة/وسيلة مباشرة للاستفادة من الثقافة الشعبية العربية، كما أنه يركز على التعبير الجسدي وبناء الصورة المرئية، تخاطب حركة جسده العين والأذن من أجل إعطائه سينوغرافيا خاصة تجعل حركته تعتمد على التغيير والتطور، بحيث يصبح الجسد العنصر الأساسي في التعبير ولديه علاقة روحية بينه وبين المتلقي.

هذا ما أدركه **امحمد بن قطاف** (1939-2014م) [1]* عن أهمية الحركة المسرحية فكان لها حضور كثيف يعبر عن الفرح والحزن، والطموح والانكسار والظلم، إذ «يظهر الجسد في **مسرحية العيطة**[2]* منفتحا تارة، ومنغلقا تارة أخرى، متعدد الدلالات، يندمج وينصهر مع الآخر، مدافعا عن هويته، ووجوده، وأحلامه، حيث عالج المؤلف قضايا مثيرة مستخدما التلميح الجسدي، فكان مثالا رائعا لتوظيف الحركة التي كانت أبرز العلامات السيميائية في العرض التعبيري»[3].

لقد أولى بن قطاف أهمية كبيرة للجسد ولعب دورا فعالا في تشكيل بقية عناصر العرض المسرحي، إذ كان علامة سيميائية تختزن العديد من الدلالات والإيحاءات، فمن خلال «**مسرحية الشهداء يعودون هذا الأسبوع**»[4]* نلاحظ أن الملامح الحزينة والقلقة والمتوترة للممثلين طغت على الجوّ العام للعرض المسرحي بما يتناسب مع حالة الحزن التي يعيشها العابد على فقدان ابنه مصطفى وأمله في العودة إليه فكانت ملامح العابد حزينة منذ بداية المسرحية حتى نهايتها وهذا ما نلاحظه في أغلب مشاهد المسرحية[5].

هذا وتعتبر «تعبيرات الوجه أدق وسائل الممثل التعبيرية للجسد وأكثرها صدقا وأغناها دلالة، حيث يؤدي وجه الممثل وظائف دلالية هامة في الأداء المسرحي، فهو يشير إلى عمر الشخصية وجنسها ومزاجها وحالتها الذهنية والفكرية، وقد يدل كذلك على انتمائها العرقي والاجتماعي والطبقي على أن أهم وظيفة دلالية ينهض بها وجه الممثل هي الوظيفة الانفعالية، إذ تنعكس عليه إحساسات الشخصية وانفعالاتها وردود أفعالها اتجاه تصرفات الآخرين وأقوالهم»[6].

(1) * **امحمد بن قطاف**: مؤلف وكاتب مسرحي وممثل جزائري (1939-2014م).

(2) * **مسرحية العيطة: لامحمد بن قطاف**، التي تسلط الضوء على أحداث 05أكتوبر 1988 ممثلة الانتقال من الأحادية الحزبية إلى التعددية، وقد تنبأت هذه المسرحية بما سيحدث في الجزائر قبل شهور تفصل عن مطلع أكتوبر 1988. ينظر: موقع الهيئة العربية للمسرح، (www.atitheatre.ae)، مقال بعنوان: «مسرحية العيطة صرخة داخل المجتمع الجزائري» لمحمد بوكراس في 6/09/2012. اطلع عليه: 17/10/2023.

(3) العلجة حرايز: سيميائية الجسد عند الممثل في مسرحية العيطة لمحمد بن قطاف، مجلة سيمائيات، مختبر السيميائيات وتحليل الخطابات، جامعة وهران، مج17، ع 02، مارس 2022، ص 777.

(4) * **مسرحية الشهداء يعودون هذا الأسبوع**: **المؤلف**: الطاهر وطار، **اقتباس**: امحمد بن قطاف، **المخرج**: زياني شريف عياد؛ المسرحية عبارة عن محاكمة للواقع الإجتماعي والسياسي والإقتصادي للبلاد، من خلال معايشتنا لحلم والد الشهيد بعودة ابنه الذي بعث له برسالة يخبره فيها بعودته. لكن الأب يرفض هذه العودة لأنها ستكشف عن كل الخونة والمنحرفين عن المبادئ والقيم التي ضحى من أجلها الشهداء. ينظر: موقع المسرح الوطني الجزائري، (www.tna.dz)، اطلع عليه في: 17/10/2023.

(5) ينظر: فريدة بواميس وغنية سماح: الدراما المسرحية من النّص إلى العرض في المجموعة القصصية الشهداء يعودون هذا الأسبوع للطاهر وطار، مذكرة ماستر، كلية الآداب واللغات الأجنبية، جامعة جيجل، 2019-2020، ص 65.

(6) : العلجة حرايز: سيميائية الجسد عند الممثل في مسرحية العيطة لمحمد بن قطاف ص 780-781.

فمن خلال الحركة والإيماءات وتعبيرات الوجه، يتم نقل قصة القهر والنضال في المسرح الجزائري، ومن خلال الجسدية، يمتلك القدرة على إثارة مجموعة من المشاعر، من الحزن إلى الفرح، ويستخدم الجسد أيضًا لخلق شعور بالمجتمع، إذ يعمل فناني الأداء معًا لخلق تجربة جماعية، فيستكشفون علاقاتهم مع بعضهم البعض، مما يسمح لهم بالتواصل مع الجمهور بطريقة فريدة.

عرف المسرح الجزائري نقلة نوعية عبر الانتقال من المضمون الفكري والبعد الأيديولوجي إلى انتصار البعد الجمالي والفني، بحيث يكون تواتر التجارب المسرحية واجتياحها للعرض مبنيا على الطرح المباشر الذي يصل أحيانا إلى درجة البلاغة والشعارات على حساب المعطى الفني والجمالي.

لقد «كان الاهتمام بالبعد الجمالي في المسرح الجزائري المعاصر، رد فعل طبيعية على هيمنة المضمون الأيديولوجي، فقد عكس الرغبة في إحلال فرجة مسرحية بديلة تولي الأهمية اللازمة للبعد الفني، وتقديم مسرح يلبي حاجيات الإنسان «الفردية»، وانخراطه فيما أفرزته تكنولوجيا المعلومات إمكانات في الإنتاج والتلقي، محاولا الانتماء إلى عصره. وملاءمة طرقه التعبير والتواصل مع اللحظة التاريخية الراهنة، وارتباطه بجوهر الإنسان وبصميم وجدانه دون نفي للأصالة وطمس للذاكرة الجماعية، ولا حتى إقصاء الأعمال المسرحية التي كانت تميل لروح الجماعة»[1].

وتعد مسرحية **فالصو**[2]* **لعزّالدين عبار**[3]* من المسرحيات التي ساهمت في هذه النقلة والإضافة النوعية للإبداع المسرحي الجزائري، إذ «اتسمت بقوة لعبها على صنع الفرجة من عمق الركح في تزاوج بين لغة النّص والجسد، بين اللغة المحكية واللغة المرئية، بين الكلمات والصور»[4]، فقد اعتمد المخرج في إخراجه على التشكيل الحركي الجد البسيط، وعلى التشكيلات الكوريغرافية التي أضفت نوعا من الجمالية على عناصر العرض الأخرى، وصقل الحركة الجسدية للممثلين بشكل كامل ودقيق، من خلال الإيماءة، وتجنب كل ما هو غامض وغير مألوف.

إذ «حمل عرض «**فالصو**» تشكيلات حركية خدمت أفكار ورؤى المخرج، في إيصال معان أرادها للعمل لتبرير خطابه التشكيلي، وفي الوقت نفسه البحث عن لحظات قوية من الإدهاش البصري والسمعي

(1) لخضر منصوري: مرجع سابق، ص 223.

(2)* **مسرحية فالصو:** تأليف: محمد حمداوي عن نص " المنتحر " لنيكولاي إردمان، إخراج: عزالدين عبار، والذّي انتزع بجدارة جائزة أحسن عرض متكامل مؤخرا في فعاليات المهرجان الوطني للمسرح المحترف بالجزائر العاصمة ، فعرض " فالصو " هو أحد العروض المميزة التي برزت فيها اللمسة الإخراجية حين صوّر فيها المخرج واقع الشباب محاولا التماس جراح ترجمها إلى عملية إبداعية حينما تمتزج آيات المعاناة بمأساة الواقع. ينظر: موقع المهرجانات العربية، مقال بعنوان «المخرج المسرحي عزّالدين عبار» لكنعان البنى بتاريخ: سبتمبر 2009، موقع: (www.arab-festivals.com)-اطلع عليه بتاريخ: 17/10/2023.

(3)* **عزالدين عبار:** ممثل ومخرج مسرحي جزائري، من مواليد جيل الاستقلال عام 1962 .

(4) لخضر منصوري، مرجع سابق، ص 255.

أو كليهما، إلى استكشاف مناطق جديدة من تعابير أجساد ممثليه من خلال الاستعانة بكوريغراف للسهر على صقل وتهذيب حركاتهم فوق الركح»[1]، فتحققت أولوية الجسد مقابل النّص الذي كان للممثل فيه الدور المهم من خلال الارتجال أو الحركات البسيطة التي يفهمها المتلقي الجزائري.

أولى المخرج أهمية بالغة للتشكيل الحركي الذي يجعل المشاهد أكثر تفاعلا مع العرض، إذ استعان «بأجساد ممثليه لرسم وضعيات تشكيلة من خلال الحركة وفي انتشارهم فوق الركح، لينتج لنا أنواعا من الصور المادية -التشكيلة- تساوي صور كلمات النّص أو تتجاوزها، فتكون تلك التشكيلات بمثابة كتل متحركة تتفاعل وتتوازن مع العناصر السينوغرافية الأخرى، من خلال توظيف تقنية الحشود التي تسهم في جمالية المشهد المسرحي»[2].

كما وظف موسيقى الجسد التي أدت دورا هاما في العرض المسرحي، وأضافت الكثير من الألوان لحركة جسد الممثلين وتعبيرهم، ف «الممثل هو الذي يكتبها من خلال ضرب الأرض باليدين والأرجل، أو التصفيق، خاصة في المشهد ما قبل الأخير الذي يختار المخرج له فضاء «الملهى الليلي» فيدخلنا في أجواء موسيقية تنطلق من إيقاعات بسيطة يقوم بها الممثلون- لتتدرج إلى الصخب والتصفيق والرقص وكأننا أمام مسرح يستعيد تعاليم مخرجين آخرين حيث استطاع الممثلون أن يقيموا علاقة وثيقة بين إيقاع الجسد والإيقاعات الموسيقية الأخرى»[3].

يتم استخدام الحركة الجسدية بشكل كبير في فن الرقص في المسرح الجزائري، إذ تعتمد مختلف الأنماط الراقصة للتعبير عن المشاعر والأفكار والرسائل، وتتميز الرقصات الجزائرية بتنوعها وغناها بالحركات الجسدية الجميلة والتي تعبر عن الثقافة والتاريخ والتراث الجزائري.

ويعتبر المخرج المسرحي الجزائري **هارون الكيلاني**[4]* من المخرجين الذين استلهموا من التراث الشعبي الجزائري، فقد حول أعماله إلى إبداع فني معتمدا على موهبة الممثلين وخبراتهم وأصواتهم وحركاتهم وإيماءاتهم وتعبيراتهم وانفعالاتهم وعواطفهم التي تمكنهم من الأداء الجيد.

يتميز العرض المسرحي لديه بـ «الحركة التي تشمل جميع عناصر العرض المسرحي الموجودة فوق خشبة المسرح وأولها الممثل، وهذه الحركة مرتبطة بفعل قائم حيث يعتبرها بمثابة الروح النابضة للعرض

(1) خضر منصوري، مرجع سابق، ص 250.

(2) المرجع نفسه، ص 233.

(3) لخضر منصوري، مرجع سابق، ص 249.

(4)* **هارون الكيلاني (Haroun Al Kilani)**: فنان ومسرحي جزائري، ولد بالأغواط (الجزائر) في 10 جويلية 1968.

المسرحي ككل»[1]، إذ يعد مسرح **الكيلاني** مسرحا حركيا يعمل على استثمار طاقة الممثلين وقدراتهم الجسدية من أجل شد انتباه الجمهور وابهارهم من خلال أداء حركات باعثة لرموز ودلالات ممزوجة بإحساس الممثلين.

أراد **الكيلاني** أن يفتتح صناعة جديدة للأداء المسرحي لإعطاء صورة عكسية للآلية المشهدية المألوفة، لتحوليها إلى حالة جديدة تتضمن تغييرا في آلية الأداء ورؤيته الفلسفية، فمسرحية بخور عصري[2]* أراد مخرجها أن «يجعل ثيمة العرض البدائية الصراع بين السلطة والإنسان هي التي تعوم في قضاء العرض من خلال معاناتها لافتا **(الكيلاني)** النظر إليها إذ جعلها تخترق الفضاء الركحي أو الدرامي بحركاتها وإيماءاتها الجسدية المثيرة، وبهذا أزاح المخرج **(الكيلاني)** العرض المسرحي إلى عرض تجريبي خالص مكثفا فيه الأبعاد الفلسفية المتخمة بفنون السحر والرقي والتي تتخللها موضوعات الوجود والحرية والعدم، وبهذا منح العرض المسرحي مستويات تأويلية»[3].

سعى المخرج في هذا العرض المسرحي إلى تعميق المستويات الجمالية والدلالية/الرمزية، واعتمد على الحركة وألغى «ضخامة الديكورات وتكبيل العرض بسينوغرافيا قد تأخذ حيزا أكثر مما أراده المخرج **الكيلاني**، لم يكن هناك أطر للمنظر ولا إضاءة كثيرة إذ اكتفى بفضاء العرض وسط قاعة كبيرة يجتمع المتلقين من حوله، وقد عرى بعض الممثلين من الأزياء ولم تكن أهميتها أكثر من اللغة الجسدية»[4]. إذ اعتمد **الكيلاني** على حركات وإيماءات جسد الممثلين واعتبرها بديلا عن اللغة المنطوقة، فمن «خلال تلك الحركات والصيحات استطاع أن يحقق **(الكيلاني)** خطابه البصري وأن يفضي لهذا العرض ذائقة جمالية ونقلة ذهنية وهو بحد ذاته ومشروع لتحطيم الثوابت في عملية الإبداع والبحث المستمر والواعي في التقنية الفنية المتعارف عليها كسلطة خطاب مسرحي تقليدي»[5]، فقد استطاع ايجاد نموذج مسرحي جديد يواكب روح العصر.

---

(1) محمد كاظم هاشم الشمري ومحمد حسين محمد حبيب: حداثة التجريب في العرض المسرحي الجزائري المعاصر عروض المخرج **هارون الكيلاني** المسرحية أنموذجا، مجلة لارك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية، جامعة واسط، العراق، م 03 ع 34، 2019، ص 204.

(2)* **مسرحية بخور عصري**: عبارة عن طقوسية تعتمد على الموروث الإفريقي الطقوسي بداية من الجنوب الكبير، امتدادا إلى أفريقيا العميقة، وتناول فيها لمدة ساعة وخمس دقائق قصة مجموعة من الناس تتنافس للخروج من جلودها ومن رؤوسها تحت الطرق والاستحمام والبخور في جدبة ناوية مغاربية وإفريقية. ينظر: الهئية العربية للمسرح (www. atitheatre.ae). اطلع عليه: 17/10/2023

(3) محمد كاظم هاشم الشمري ومحمد حسين محمد حبيب: حداثة التجريب في العرض المسرحي الجزائري المعاصر عروض المخرج هارون الكيلاني المسرحية أنموذجا، ص 205-206.

(4) المرجع السابق، ص 206.

(5) نفسه.

يعتبر عرض بخور عصري أداء جسديا يرتبط بجذور الطقوس المستوحاة من التراث اليوناني وحتى العربي، مثل طقوس الصلاة للمسلمين والمسيحيين وحتى اليهود، وكذا طقوس عاشوراء، فلهذا كان الأداء المسرحي لأجساد الممثلين هو المهيمن على العرض المسرحي.

يتم استخدام الجسد في المسرح الجزائري لإثارة المشاعر والحركة، لإغراق المتلقي في العرض وتقريبه من الشخصيات. ويمكن استخدام جسدية الممثلين لتوضيح عاطفة معينة أو التعبير عن وجهة نظر معينة أو نقل رسالة معينة. فغالبًا ما يستخدم المسرح الجزائري الجسد لنقل موضوعات النضال والمقاومة للقوى القمعية. هذه القوة الجسدية ضرورية لخلق تجربة غامرة للمتلقي.

اعتمد المخرج لطفي بن سبع[1]* في مسرحية **افتراض ما سيحدث فعلا**[2]** على تجسيد الايقاعات والحركات والديكورات المختلفة بأجساد الممثلين، إذ اعتمد المخرج «على منهج المسرح الفقير فقد كان عاملا حسابه في أهمية الدور الكبير الذي سيكون على عاتق الممثل الذي سيبعث بكل طاقته الصّوتية والحركية، ولذلك كانت الالقاءات الصّوتية في فضاء المسرح بين كلمات متماوجة وبين إيقاعات صوتية ذات ألحان موسيقية، وبين توازي وانسجام وتوافق مع حركات المواقف الدرامية المراد عرضها وتقديمها»[3].

فالأداء الحركي الذي قام به الممثلون من حركات وإشارات وإيماءات فوق الركح هو العنصر الرئيسي الذي أسس عليه لطفي بن سبع عرضه المسرحي، إذ «قام هؤلاء المجانين بتقنياتهم الأدائية المختلفة والمتنوعة والشاقة بنقل المشاهد من ردهة بسيطة في مشفى المجانين إلى أراضي حربية وقاعات حكم وزنزانات، وغيرها، وذلك بتوظيف كل أعضاء الجسم صغيرة أو كبيرة»[4].

فالاشتغال على حركات الجسد يمكن من خلاله تعويض قلة الامكانات التقنية السمعية والبصرية والديكورات والسينوغرافيا، وهذا ما عمد إليه لطفي بن سبع في عرض افتراض ما سيحدث فعلا، إذ اشتغل على «تكوين مشاهد تليق بما فرضه النّص المسرحي وبجميع الأماكن المفترضة فوق الخشبة بداية بردهة المشفى، واعتمادا على ركح المسرح الفقير، فقد كانت سيوغرافيا العرض بسيطة من حيث

(1)* **لطفي بن سبع:** ممثّل ومخرج مسرحي وتلفزيوني، من مواليد باتنة (الجزائر) 1958.

(2)* **مسرحية افتراض ما سيحدث فعلا:** عمل استمد نصه وفكرته من الكاتب العراقي الفريد علي عبد النبي الزيدي، يدور حول فكرة صناعة العديد من الدكتاتوريات في واقعنا العربي، وتبدأ حكاية المسرحية بمجانين يستيقظون على قرار أحدهم بخوض لعبة الحرب، ومشروع إنجاز نصب للجندي المجهول، إلا أن مستشار الزعيم لم يعثر على جثة شخص تليق بهذا المقام. فيهوم المستشار على وجهه، بحثا عن حلول ترضي غرور المارشال، وتروي عطشه للحرب. مقال لنزهة سنجاق على موقع: الهئية العربية للمسرح (www. atitheatre.ae). اطلع عليه: 17/10/2023.

(3) بوزيدي محمد: تمظهرات مبادئ المسرح الفقير في مسرحية افتراض ما سيحدث فعلا للطفي بن سبع، مجلة دراسات فنية، مخبر الفنون والدراسات الثقافية، جامعة أبو بكر بلقايد، م 05، ع 02، 2020، ص 11.

(4) بوزيدي محمد: تمظهرات مبادئ المسرح الفقير في مسرحية افتراض ما سيحدث فعلا للطفي بن سبع ، ص 12.

انعدام الديكورات الحقيقية الملموسة، فكانت تجريدية استبدلها المخرج بالحركة الكثيفة والشقلبة التهريجية التي أداها المجانين إضافة إلى التشخيص الكاريكاتوري الهزلي، لكن رغم بساطتها فقد لعبت أجساد الممثلين دورا كبيرا في تشكيل اللوحات الرمزية المشبعة بالحياة والتي كانت متناغمة مع تفاصيل القصة من أولها إلى آخرها»[1].

فالملاحظ على هذا العرض المسرحي هو اعتماد المخرج على تقنية المسرح الفقير الذي يعتمد على جسد الممثل في تجسيد العملية الإخراجية، فكل واحد كان قطعة رئيسة في التركيبة الركحية، فقد كانت أجسادهم البارعة، كافية لتشكل لنا لوحات سينوغرافية، فقد «اعتمد المخرج في المسرحية على تجسيد الديكورات المختلفة التي ترمز لزمكنة وقوع الأحداث بأجساد الممثلين، حيث نشاهد مع بداية المسرحية، الماريشال وهو يجلس على كرسي مغطى برداء أبيض، وأمامه منضدة كذلك مغطاة برداء أبيض، ونلاحظ المارشال وهو جالس يتشاور مع مستشاره حول ميزانية إعداد تمثال للجندي المجهول، ولكن المستشار يبلغه بأن هناك مشكلة في الميزانية، فيقوم المارشال غاضبا، ويركل الكرسي الذي كان جالسا عليه والطاولة التي أمامه، فيظهر أن تلك الطاولة وذلك الكرسي إنما جسدوا بأجسام الممثلين»[2].

فالممثلون يتحولون إلى كراسي ومقاعد وأرائك، ويحولون ظهورهم إلى سلم يعتليه المارشال، وإلى أسوار عالية أو أبواب مقفلة، ومختلف تشكيلات الديكور واللوحات الجسدية التي جسدها المؤدون بالستائر والأغطية، ومن هذه اللوحات:[3]

- بُرج أو سُلّم كان يعتليه الماريشال مفتخرا ومبينا عظمته.
- جمل يركبه الماريشال أيضا للبحث عن الجندي المجهول.
- النّصب أو التمثال الذي دارت من أجله كل اللعبة المسرحية.
- الصواريخ والطائرات التي جسدت بالستائر مع شكل أيدي الممثلين.
- مكتب للصحافة عندما كان الماريشال يثني على الجندي المجهول ويقنعه بالدفن.
- أبواب ازدواجية عريضة تدل على غرفة اجتماع أو ما شابه ذلك.
- كرسي عريض أو كرسي عرش المارشال الذي كان يجلس عليه بتفاخر.
- السجن أو الزنزانة التي شكلها الممثلون بشد الأيدي والاستقامة وترك مساحات الفراغ بينهم.
- أرائك وطاولات مع مقاعد تشبه قاعة لقاءات أو مؤتمرات.

(1) المصدر السابق، ص 13.

(2) سوالمي الجيبيب: الممارسة المسرحية المعاصرة في الجزائر بين الهوية والاحتراف، رسالة دكتوراه، قسم الفنون، كلية الآداب والفنون، جامعة وهران، الجزائر، 2016-2017، ص 254-255.

(3) بوزيدي محمد: تمظهرات مبادئ المسرح الفقير في مسرحية افتراض ما سيحدث فعلا للطفي بن سبع، ص 13-14.

يتضح لنا من خلال ما سبق أن لطفي بن سبع استطاع أن يملأ ركحه الخالي من أي ديكور بأجساد ممثليه الذين استطاعوا توظيف/تجسيد عدة زخارف ورؤى فنية أبهرت الحضور.

وأصبحت تستخدم الحركة الجسدية بشكل واسع في المسرح الجزائري، إذ يعتمد العديد من المخرجين والفنانين على التعبير الجسدي لإيصال معاني النّصوص المسرحية. ويعتمدون على الحركة الجسدية بشكل متنوع، من حركات بسيطة إلى حركات معقدة، مع الاعتماد على الرقص الدرامي، وهذا ما يظهر جليا في مسرحية الوحل[1]* للمخرج يوسف قواسمي[2]*، إذ لم يخل العرض من الرقص الدرامي باعتباره فنا يعبر بالحركة الجسدية المنظمة للمؤدين أو الراقصين عن صور ولوحات جمالية ومفاهيم وأفكار وأحداث ويستبطن خفايا النّفس الإنسانية متخذا من الدافع الداخلي منطلقا لإنشاء الشكل الخارجي/الحركي بمصاحبة الموسيقى وعناصر فنية أخرى»[3].

وبالإضافة إلى الكوريغرافيا تضمن العرض الإيماء أو التمثيل الصامت لتجسيد وتصوير العديد من الأفكار والمواقف، وأعطى الممثل مساحة واسعة لاستغلال طاقته الداخلية لكسر الحواجز النفسية حتى يتحكم في حركاته الجسدية ونقل أفكاره ومشاعره للمتلقي.

ويبرز على العرض بعض خصائص المسرح الفقير والتي ظهرت على مستوى عناصره والتي تمثل في:[4]

على مستوى الأداء التمثيلي، اعتمد بقدر كبير على التعبيرات الجسدية للممثلين من حوارات إيمائية ورقصات كوريغرافية، وتشكيلات جسدية بلاستيكية.

- على مستوى الأزياء، استخدم المخرج ملابس بسيطة وموحدة لكنها بليغة في إيحاءاتها.
- الإضاءة؛ تنوعت بين الضوء الثابت والبقع الضوئية، كما جاءت غير ملونة ما عدا ثلاث حالات للضرورة الدرامية.
- الديكور والإكسسوار؛ بسيط وديناميكي (جسد الممثل أو الورق فقط).
- خشبة عارية ومسكونة بأجساد الممثلين وأوراق الصحف.

(1)* **مسرحية الوحل**: إخراج يوسف قواسمي، النّص محمد لبلكروي، وتدور حكاية المسرحية حول حياة شاب فقد والدته لتحل مكانها زوجة الأب و تنكسر العصا التي كان يتكأ عليها طيلة حياته و يعاني من قسوة والده من جهة و زوجة أبيه من جهة أخرى بينما يمثل المجتمع الهوة التي يقع فيها بين مؤيد و معارض لحياة لم يخض فيها من قبل. ينظر: موقع الصّوت الآخر (www.assawtelakhar.dz/)، مقال منشور على الموقع بتاريخ: 6/08/2017، وليد شهاب، اطلع عليه في 17/10/2023.

(2)* **يوسف قواسمي**: مخرج مسرحي جزائري.

(3) لوافي مراد وعيسي أحمد: ملامح منهج **غروتوفسكي** في مسرحية (الوحل) للمخرج (يوسف قواسمي)، مجلة جماليات، مخبر الجماليات البصرية في الممارسة الفنية الجزائرية بجامعة عبد الحميد بن باديس -مستغانم-، الجزائر، م 08، ع 01، 2021، ص 262.

(4) المرجع نفسه: ص 276.

وأخيراً، يمكننا القول إن توظيف الجسد في المسرح الجزائري هو عنصر أساسي في فن الأداء، حيث يتم استخدام الحركة الجسدية بشكل واسع لإيصال المعاني والأفكار والرسائل إلى الجمهور. ومع تطور التقنيات المسرحية والاهتمام المتزايد بالحركة الجسدية، من المتوقع أن يستمر هذا العنصر في الأداء المسرحي الجزائري في الزيادة والأهمية والتأثير في المستقبل.

❊❊❊

# الفصل الثاني

# الأنثروبولوجيا والمسرح

تشكّل الأنثروبولوجيا توجُّها معرفيا يختص بدراسة المجتمعات البشرية عبر سياقاتها الاجتماعية وميولاتها الثقافية وتمثلاتها العقائدية والسلوكية، وقد نشأ هذا العلم، لدى كثير من الدارسين، من رغبة الإنسان الغربي في الاطلاع على نظم أخرى، اجتماعية وثقافية، غير تلك السائدة في المجتمعات التي ينتمي إليها، وإن ظلت النظرة المركزية الغربية تهيمن على بحوث الأنثروبولوجيين الأوائل.

إذ «ارتبطت نشأة الأنثروبولوجيا -كحقل معرفي- لدى كثير من الدارسين بحركة المد الاستعماري الأوروبي، مما جعلها علما قائما على «**أيديولوجية التّفوّق**» التي ظلت تهيمن على الفكر الغربي باعتبار «**النموذج الغربي**» قمة التطور الحضاري الإنساني، وقد تماهى هذا الشّعور مع رغبة جامحة لاكتشاف «**الآخر**» ومعاينته كنوع من ردة الفعل تجاه «**الأزمات الثقافية والاجتماعية الغربية وتطورها الحضاري**» الذي بدأ الإنسان من خلاله مسحوقا من لدن قيم فرضتها «**حضارة**» تلغي «**الإنسان**» كقيمة وجودية ثابتة»[(1)]. ومن تم فقد شكل الدرس الأنثروبولوجي نوعا من البحث عن «**قيم**» الاختلاف والمغايرة، نزوعا نحو استكشاف عوالم أخرى أكثر «**أصالة**» وفلسفة للعودة إلى الأصول.

وعلى رأي **محمد النوالي** فقد «استفاق الغرب على وعي جديد فوجد ذاته فجأة منعزلا عن كيانه، وبدا فارغا في خواء وجودي يمكن ملؤه بحضور أنثروبولوجي ثقافي ينبعث من سحر الأصول، ومن أفضيتها الأسطورية الغزيرة التي تعبر إلينا كأطياف الأحلام، يغمرها بفيض نوستالجي يشع بومضاته اللذيذة الساحرة العذبة»[(2)].

شكل البحث عن الآفاق الأكثر «**عذوبة**» هاجسا معرفيا لدى الباحثين الأنثروبولوجيين وذلك باعتبار أنها تشكل المنطلق الذي شقت عبره الأنثروبولوجيا طريقها نحو تجسيد حضورها في المدونة المعرفية الإنسانية.

ومن ثم فقد «ارتبط هذا التوجه المعرفي بتحول ثقافي شاب المنطلقات الفكرية الغربية التي بدأت تنزاح نحو الإعلان عن محاولة «**الانفلات**» من ربقة النموذج الكلاسيكي ذي الحمولات الاجتماعية والثقافية الثقيلة الوطء على الوجدان/الوعي الغربي في العهود الأولى لتمخض فكر «**الاستنارة**» أو «**النهضة**»»[(3)].

(1) عبدالقادر لصهب: الوعي الأنثروبولوجي في النقد المسرحي، مجلة دراسات في العلوم الإنسانية والاجتماعية، مركز البحث وتطوير الموارد البشرية، رماح، عمان، الاردن، مجلة 2، عدد 18، أكتوبر 2019، ص 38-39

(2) محمد النوالي: المسرح والأنثروبولوجيا...استعمال ثقافة الآخر قراءة تفكيكية على الهامش، الرافد مجلة إلكترونية ثقافية شاملة، 2020، موقع المجلة: https://arrafid.ae، رابط المقال: https://2u.pw/mtxd2GF، تاريخ الزيارة: 2021/08/15.

(3) عبدالقادر لصهب: مرجع سابق، ص39.

وقد أثر هذا التوجه في اتجاهات معرفية وفنية عدة، ومنها «**المسرح**» الذي عرفت نظرياته تطورات مهمة، سواء على مستوى التنظير أو الممارسة، والتي استثمرت كثيرا في الطروحات الأنثروبولوجية لبلورة اتجاه مسرحي يكسر تلك التقاليد النمطية التي ظلت تهيمن عليه منذ القدم.

غير أن السؤال الذي يطرح نفسه هنا هو: ما العلاقة بين المسرح كفن والأنثروبولوجيا كاتجاه معرفي /بحثي؟ وكيف استثمرت نظرية المسرح طروحات الأنثروبولوجيا لبسط مقومات جديدة للفعل المسرحي؟

***

## المبحث الأول) علاقة الأنثروبولوجيا بالمسرح:

يشكّل المسرح صرحًا تعبيريا وتصويريًا وهو ما يؤهله لأن يكون حقلا خصبا للاشتغال المعرفي، غير أنّه وفي ظل البحث عن علاقة الأنثروبولوجيا بالمسرح فإن الباحث يصطدم بسؤال يفرض نفسه بإلحاح وهو كيف يمكن اعتبار المسرح مساحة للحفر الأنثروبولوجي؟ وما هي الآليات المنهجية لقراءة المسرح أنثروبولوجيا؟

والإجابة عن هذه التساؤلات نحيل أولا إلى الوقوف على علاقة الأنثروبولوجيا بالمعطى الفني عموما، وكذا مدارسة القيمة الأنثروبولوجية للمسرح، وهي عناصر وإن بدت متشابكة إلا أنها تأخذ مناح مختلفة في الدرس الأنثروبولوجي عند الاشتغال على المسرح، باعتباره ممارسة ثقافية لها أبعادها الدلالية وإحالاتها التعبيرية.

إذ «يمثل الإبداع الإنساني عموما- تجسيدا لخلفيات ثقافية مترسبة في وعي الذات بوجودها وبحثها الدائم عن التماهي مع المطلق والمثال/المتسامي، ذلك أن الفن عموما تمثُّلٌ لمجموعة القيم المتحكمة في هذا الوجود، وهو بذلك تصوير للإنسان في تعامله مع ما هو معقول/مدرك غير قابل للتجربة ومع ما هو ملموس/حسي يخضع لتأطير التجريب والملاحظة»[(1)].

وبما أن المسرح -كتمثُّل إبداعي إنساني- زاخر بعديد الإحالات الأنثروبولوجية التي تشكل وعاء للثقافة الجمعية عبر تجسداتها الفنية، سواء كرموز أو كاشتغال تعبيري، إذ «إن انفراد الإنسان بالقدرة على إدراك الرموز، ومن ثم صياغتها واستخدامها، كان من غير شك سببا من أهم الأسباب التي جعلت علماء الأنثروبولوجيا يولون كثيرا من العناية والاهتمام لدراسة الجانب الرمزي في العلاقات الاجتماعية...فالإنسان يتواصل مع غيره من الناس عن طريق اللغة والكلام المفصل، وهو وحده الذي يستخدم الأحاجي و التعاويذ والطلاسم ، ويراعي شعائر وطقوس معينة ،متصلا بجميع أشكال الرمزية اتصالا حميمي لإثبات إنسانيته»[(2)].

لم يكتف الإنسان بالرموز كلغة تواصلية وإنما أضفى عليها سمات أخرى أكثر إحالة لمقتضيات تعبيرية وتصويرية جمالية وفنية، فاشتغل عليها وفق تمثلاته الإبداعية ليضفي عليها مسحة فنية حررت «الرمز» من بعده **الغَيبي** واعتقته لمعانقة فضاءات التعبير الإنساني، وذلك ما نلمسه-على سبيل المثال وليس الحصر-في المسرح الاحتفالي الذي يستمد خصوصياته الفرجوية والتعبيرية من الطقوس

(1) عبدالقادر لصهب: الأنثروبولوجيا والملحون، قراءة في البعد التواصلي، مجلة الموروث، جامعة مستغانم، مجلة 07، ع 02،2019، ص 137. وكذلك ينظر: عبدالقادر لصهب وعبدالرزاق بلبشير، هوامش القصيد، دراسة، دار الامراء للنشر والتوزيع، سطيف، الجزائر.

(2) قصي الحسين: أنثروبولوجية الأدب، دراسة الآثار الأدبية على ضوء علم الإنسان، دار ومكتبة البلال، بيروت، ط1 ،2009، ص 31-32.

الاحتفالية والدينية القديمة، إذ بات من المعروف أن المسرح ومنذ القرن العشرين «استفاد كثيرا من مجموعة من النظريات والمقاربات والعلوم، كعلم الاجتماع، الأنثروبولوجيا والإثنوغرافيا والسيميوطيقا والتاريخ والفلسفة واللسانيات وعلوم التواصل، إلا أن الباحثين قد انفتحوا، في مجال المسرح قدر الإمكان على علم جديد، متفرع على أنثروبولوجيا المسرح، يختص بدراسة الفُرجات الفنية والجمالية والاهتمام بالممارسات الأدائية الفلكلورية الشعبية، والعناية بالأشكال التعبيرية الاحتفالية ما قبل المسرحية لدى كافة شعوب العالم بدون استثناء»[1].

**فالاحتفالية**[2]* كتوجُّه مسرحي استثمرت الخصائص الفُرجوية للممارسات الثقافية ذات البعد الطقسي/الشعائري، وهو ما يجسد خلفية أنثروبولوجية بامتياز له، وذلك من خلال العودة الى الطقوس والشعائر الدينية والممارسات الثقافية التي شكلت مهادا للظاهرة المسرحية.

ولأن الاحتفالية تيار مسرحي «مبني على الاحتفالات والأعياد، سواء أكانت دينية أم وطنية أم قومية أم فنية جمالية»[3]. فهي مظهر أنثروبولوجي بحت، باعتبار «الاحتفال» منظومة طقسية/شعائرية تعكس/تجسد إحالات حيوية لمجموع تمظهرات ثقافية جمعية.

وبهذا تكون الاحتفالية بمثابة عودة/استرجاع للحظة انبثاق المسرح، تلك العودة التي ترسم عبر «**الطقس**»، إذ أن «الفن المسرحي العظيم الذي أنشأه اليونان بعد ذلك وأخبرنا به **أرسطو** في كتابه «**فن الشّعر**» نشأ من المظاهر المتعددة لاحتفالات **ديونيزوس(Dionysus)**.. أو بالأحرى من تطور عملية انفصال أحد رجال المجموعة عنها وقيامه بدور القائد في أثناء الإنشاد والغناء»[4]، فمن الاحتفال برز المسرح كتعبير وكأداة فنية، وعلى حسب تعبير سعيد الناجي فقد «ارتبط الاحتفال دائما بالطقوس والشعائر الدينية، ومنه خرجت أشكال الفرجة المتعددة».[5]

---

(1) جميل حمداوي: المسرح الطقوسي أو الشعائري أو الانثروبولوجي (مقاربة اثنوسينولوجية)، دار الريف للطبع والنشر الالكتروني، الناظور-تطوان، المغرب، ط1، 2020، ص 10.

(2)* **الاحتفالية**: توجُّه مسرحي ظهرت كاتجاه و طابع ارتبط بالفن المسرحي و لا سيما في بلاد المغرب، فصار صفة تميز نوعا مسرحيا مستقلا قائما بذاته هو المسرح الاحتفالي، و لكن قبل ذلك ظهرت هذه الاحتفالية كثورة فكرية وتاريخية عنيفة و قوية بعد هزيمة 1967، مركزة على وجوب اعتماد الحوار في كل شيء؛ بين الحضارات و اللغات والأجناس والافكار والأزمنة والخطابات في عالم محكوم بالتجدد والتغير و الاختلاف (نورة بعيو: الاحتفالية بين الخطاب السردي والخطاب المسرحي، تقاطع و تواصل، مجلة الذاكرة، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، م2 ،ع1، ص 124). ويعرفها المعجم المسرحي لماري الياس وحنان قصاب بأنها تسمية لمسرح يحاول أن يعطي لنفسه وظيفة قريبة من الطقس أو الاحتفال في المجتمع من خلال استعارة شكلهما وطبيعة المشارك بهما، لكن ذلك لا يعني وجود حدود واضحة بين هذا المسرح وبين الطقس والاحتفال (ماري الياس وحنان قصاب: المعجم المسرحي، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، مكتبة لبنان ناشرون، ط 1 ،1997، ص 04).

(3) جميل حمداوي: الاحتفالية في المسرح العربي، دار الريف للطبع والنشر الالكتروني، الناظور-تطوان، المملكة المغربية، ط1 ،2019، ص12.

(4) سمير سرحان: دراسات في الأدب المسرحي، دار غريب للطباعة، القاهرة، ص 15.

(5) سعيد الناجي: تأصيل الفرجة وطرائق الاحتفال في الثقافة العربية الإسلامية، في: الفرجة بين المسرح والأنثروبولوجيا، كتاب جماعي، إشراف خالد أمين، مطبعة ألطو بريست، طنجة، المغرب، ط1 ،2002، ص 74.

فالعودة إلى الأصول ظلت هاجسا لدى عديد المفكرين في ظل احتقانات الحاضر واخفاقاته، وثم بدأ التفكير في استعادة الماضي /الأولي/البدئي بغية نقد الحاضر وتجاوزه، ولم يكن المسرح بمنأى عن تلك الرغبة الجامحة في العودة.

و «على هذا التفكير الأنثروبولوجي سار المسرح الغربي المسكون بهواجس البدائي أو الأسطوري أو المقدس، وذلك في سياق محاولة البحث عن دواء لأزمة المسرح أو الثقافة الغربية بشكل عام الناتجة عما خلفته الحداثة من تصدع فكري وسيكولوجي في أعماق الإنسان الغربي، وبذلك تحولت مسألة «العودة إلى الأصول» إلى هاجس مشترك بين العديد من الاتجاهات المسرحية الغربية»[1].

وعليه فقد تأثر المسرح الاحتفالي بهذه الفلسفة التي تروم تكسير/فض مغاليق الأعراف المسرحية التقليدية والانفتاح على الطاقات التعبيرية للممثل ومشاركة الجمهور في جو تشاركي جمعي، وهذه السمات ذات البعد الأنثروبولوجي المستمد من الماضي أو الذاكرة الجمعية.

فالاحتفالية «تتعمق أكثر من خلال نظرية العودة إلى الأصول، والتي هي من الشعارات التي رفعها رواد المسرح الاحتفالي، حيث يتجلى النزوع الإنساني ليشمل أيضا البعد القومي والمحلي، وذلك من خلال التأكيد على مبدأين أساسيين هما:

- حتمية وجود احتفاليات مسرحية، مادام أن هناك شعوب وثقافات وحضارات قديمة.
- الاحتفالية ذات نزعة إنسانية أي عالمية، لأن العفوية والتلقائية والحرية هي سمات التمسرح الأولى وهي قديمة وجدت منذ وجد الإنسان» [2].

ومنه يمكن القول إن الاحتفالية المسرحية تمظهر أنثروبولوجي، وذلك باعتبارها عودة للأسس الأولى لانبثاق المسرح من جهة وكذا بوصفها اشتغالا مسرحيا على المقومات الفُرجوية للتراث الشعبي من جهة أخرى.

وعلى رأي **محمد عزام** فإنه و«لما كان المسرح الاحتفالي مسرحا شعبيا بالأساس، ولما كان التراث -بكل ما يحمله من تنوع وخصب- يمثل ذاكرة الشعب، فقد كان لابد أن يكون له مكان مهم في إبداعنا المسرحي، إن المسرح كما رأينا لغة، ولا يمكن أن تحدث شعبا إلا من خلال لغته، هذه اللغة التي تختزن عقليته وروحه وتطوراته، هذه أشياء لا يمكن التوصل إليها إلا من خلال دراسة التراث العربي، هذا التراث الذي هو بالأساس وليد شرعي للوجدان الشعبي» [3].

(1) حسن يوسف، المسرح والأنثروبولوجيا، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط1 ،2000، ص 71-72.

(2) أحمد قوبة: الاحتفالية في المسرح الجزائري، مسرح ولد عبدالرحمن كاكي أنموذجا، رسالة دكتوراه في الأدب المسرحي، جامعة جيلالي اليابس، سيدي بلعباس، كلية الآداب واللغات والفنون، قسم اللغة العربية وآدابها، 2014-2015، ص28-29.

(3) محمد عزام: المسرح المغربي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 1987، ص 216-217.

ولعلنا نقف هنا أمام الاحتفالية باعتبارها معطا أنثروبولوجيا تتضمن إحالات إلى ممارسات شعبية تراثية تجسد الميولات الجمعية الثقافية والممارساتية، والتي تدخل في صميم الدراسة الأنثروبولوجية، تلك الممارسات التي استثمرتها الفلسفة الاحتفالية مسرحيا لتؤسس وفقها اتجاهها التعبيري والتصويري، والتي تنبعث من طقوس قديمة متجذرة في الوعي الجمعي.

تلك الطقوس المنبعثة «من الذاكرة التاريخية للشعوب، بدء من طقوس الخضوع واستجداء الطبيعة وطلب رحمتها... وصولا إلى ما هو راهن»[1]، ومن ثم فيمكن القول إنه «لا يمكن الحديث عن الاحتفالية دون ذكر التراث، ولا يمكن أيضا الحديث عن التراث دون الإشارة إلى الاحتفالية. وعليه فمن الضروري التشبث بالذاكرة التراثية، لأنها هي التي تشكل الوعي الممكن لدى الفنان المبدع الاحتفالي»[2]، فالاحتفالية تأسس انطلاقا من استحضار التراث والاشتغال عليه، فعلى حدّ تعبير عبدالكريم برشيد فإننا «عندما نقول الحفل فإننا نقصد كل ما يرتبط به من أزياء وحلي وغناء وأشعار وأزجال وحكايات وألعاب سحرية وبهلوانية» [3].

ومن ثم يمكن القول إن المسرح استثمر في عديد الأشكال التراثية، التي تمثل معطيات أنثروبولوجية بامتياز، وهو ما يجسد تلك الروابط العلائقية بين المسرح والأنثروبولوجيا، وذلك باعتبار أن الأنثروبولوجيا تشتغل في جزء من حقولها الاشتغالية على التراث، سواء كان تراثا مرتبطا بالسلوك الجمعي/الممارسات والشعائر والطقوس الاجتماعية والثقافية أم كان تراثا قوليا واعتقاديا/فكريا.

إذ أن هذه القوالب التراثية شكلت منذ بداية/انبثاق الدراسات المادة الخام للبحث الأنثروبولوجي، عبر تمثلاته الاشتغالية حول ثقافات الشعوب والمجتمعات، إذ «يمكن من خلال التعرف على نمط الثقافة، سواء كانت مادية أو لا مادية معرفة الأنماط الثقافية التي كانت تشكل حياة ذلك المجتمع والتي لا تزال حتى الآن جزءًا من ثقافته، وهذه تعرف في الأنثروبولوجيا بفكرة الرواسب الثقافية التي لا تزال لها صدى في صياغة مضمون الثقافة». [4]

فمن النماذج التراثية التي اشتغل عليها المسرح، بل إنها تشكل مقوما أساسيا من مقوماته، عند بعض المدارس المسرحية المعاصرة، نجد تلك الأشكال الفرجوية ما قبل المسرحية والمستنبطة من صميم التراث الشعبي.

(1) جمعة أحمد قاجة: المدارس المسرحية وطرق اخراجها، منذ عصر الإغريق حتى العصر الحاضر، اصدارات دار الثقافة والفنون، وزارة الثقافة والفنون والتراث، الدوحة، قطر، ط1، 2009، ص 375.

(2) جميل حمداوي: توظيف التراث في المسرح العربي، دار الريف للطبع والنشر الالكتروني، الناظور-تطوان، المملكة المغربية، ط1، 2019، ص51.

(3) عبدالكريم برشيد: الاحتفالية مواقف ومواقف مضادة، مطبعة تانسيفت، مراكش، المغرب، ط1، 1993، ص 20.

(4) مصطفى عمر حمادة: الأنثروبولوجيا وثقافات الشعوب، دار المعرفة الجامعية للطبع والنشر والتوزيع، الإسكندرية، مصر، 2008، ص 09.

هذا و«يمكن اعتبار الفرجة، إذن، كبؤرة لانبعاث الثقافة، ووسيط يعكس الثقافة»[1]، ومنه فقد «تزامن التطور في النظرة إلى الفرجة مع المحاولات المتعددة التي جرت منذ بدايات هذا القرن لاستقراء وإحياء أشكال عروض من الماضي، ومن الحضارات المختلفة، كما تبلور كنتيجة لتطور العلوم مثل الأنثروبولوجيا والسوسيولوجيا والسيميولوجيا التي تهتم بالعرض المسرحي والعرض ككل، وبدراسة الظواهر الاحتفالية التي سبقت ظهور المسرح في المجتمعات القديمة». [2] إذ تعد الأشكال ما قبل المسرحية بمثابة مجموع الممارسات الثقافية والاجتماعية ذات البعد الفرجوي، والمتضمنة شحنة من التعابير الاحتفالية، وهي في أصلها تنشأ من مناحي متعددة، كالمنحى الميثولوجي/الأسطوري والديني/ الاعتقادي والمؤدى الاحتفالي «**العرفي**» الناجزة في العادات الاجتماعية والثقافية كما الأساس الفني.

وهي في عمومها تمثل منطلقا دراسيا أنثروبولوجيا من خلال بسط مجموع القيم الثقافية والاجتماعية للجماعة المبتغى دراستها[3]، ومنطقة المغرب العربي حافلة بهذه الأشكال الفرجوية المتأصلة في الممارسات الجمعية للقاطنة المحلية.

وقد عرفت هذه الأشكال ما قبل المسرحية في الثقافة الإنسانية عموما والعربية خصوصا، منذ القدم، ذلك لارتباطها بالمؤدى الحضاري العام، إذ نجد ارتباط النزوع الدرامي بكثير من الفنون المعروفة عند العرب، كفن المقامة الذي كان يجسد نوعا من السرد الدرامي من خلال تجارب الشخصيات المشاركة في الأحداث، وكذا مسارات الحكاية، وغيرها من المخزونات الدرامية في النص، إضافة إلى تلك التمثيليات الخاصة بمراسيم العزاء الشيعي الذي تمثل/تجسد استحضارا لمأساة «**كربلاء**» وتراجيديا مقتل **الإمام الحسين بن علي**ﷺ، وإن ظلت هذه التمثيليات مقتصرة على الطائفة الشيعية دون غيرها، كما يسجل لنا التاريخ الحضاري الإسلامي حضور «**مسرح خيال الظل**» في المدونة الثقافية الإسلامية منذ العصر العباسي عن طريق «**ابن دانيال**» وأيضا «**مسرح العرائس**» أو «**فن الكراكوز**»، وغير ذلك من الأهازيج والاحتفالات الشعبية الطابع الفرجوي.

فهذه التعابير الشعبية التي جسدت/عكست ميولات تعبيرية جمعية، إضافة إلى وظيفتها «**الاسترجاعية**» المرتبطة بالوعي المتأصل في الوجدان الشعبي الجمعي.

(1) خالد أمين: الفرجة بين المسرح والأنثروبولوجيا في: الفرجة بين المسرح والأنثروبولوجيا، ص27.

(2) ماري إلياس وحنان قصاب: المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، مكتبة لبنان ناشرون، ط1 ،1997، ص36.

(3) ينظر: مجموعة مؤلفين: الفرجة بين المسرح والأنثروبولوجيا، إشراف: خالد أمين، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، تطوان، المغرب، ط1، 2020.

وهذه الأشكال، أو الممارسات الثقافية، إضافة إلى مؤداها الأنثروبولوجي، لها خصوصياتها الفرجوية، باعتبارها أشكالا احتفالية و أداءات طقوسية تعبيرية تحيل إلى ذلك المخزون الثقافي المعبر عن توجهات الجماعة السلوكية و«التراثية»، وهي تخضع لمؤثرات بيئية/ مكانية وتاريخية/زمانية ونفسية تعبيرية/ استرجاعية تتحكم بإنتاجها، لذلك تظل محكومة بمرجعيات أنثروبولوجية تتصل بطبيعة الجماعة الممارسة/ المنتجة لها وكذا حيثياتها التاريخية وأبعادها الدلالية والرمزية/ الإجابة.

فالأشكال ما قبل المسرحية، وكمفهوم إجرائي، هي تظاهرات أو احتفاليات «تؤسس فضاء فيزيقيا يفرض علينا أن نملأه ونؤثثه بكلمات وحركات بحيث نجعله يعيش من ذاته وبطريقة سحرية»[1].

يمكن للدارس من هذه النماذج ما قبل المسرحية أن يقف على « **الحلقة** » التي تعد شكلا من أشكال التعبير الشعبية، وهي «شكل فرجوي شعبي قديم يتوفر على عناصر مسرحية مختلفة، منها الغناء والرقص والحركة والحكاية والمؤثرات الصّوتية الأخرى، لأنها أحد أقدم الفنون الفرجوية، بحيث لا زالت راسخة في وجدان جمهور المغرب العربي بفضائها اللعبوي الذي يؤثثه الحلايقي وفق أسلوب عمله من حيث القص وتشخيص السير الشعبية وتقطيعها إلى مراحل وحقب بكلمات وحركات تجعله يعيش من ذاته بطريقة يختلط فيها العجائبي بالواقعي، بحيث يظل مفتوحا عبر شكله الدائري وفرجاته القائمة على السرد وبلاغة الجسد والموسيقى».[2]

وقد ارتبطت الحلقة في أصلها بالاحتفالات الدينية والاجتماعية وكذا بالطقوس الصوفية (الحضرة / العمارة) ويذهب محمد أديب السلاوي إلى أننا «إذا نحن التفتنا إلى (**الحلقة**) وجدنا أنها في عمقها فرجة شعبية لها معمارية خاصة، فهي تتميز بحلبتها الدائرية المفتوحة من جميع الجهات، كما أنها تتميز بنوعية جمهورها، الذي يتميز بدوره بقدرة كبيرة على التخيل، ولهذا فإن فراغ الحلبة من كل العناصر المسرحية إلى رسم المناظر في مخيلته، كما تتميز أيضا بشخصية الراوي الذي يتملق جمهوره عن طريق تضخيم الأبطال الذين يرتبط بهم الجمهور عاطفيا»[3].

فالحلقة في حقيقتها ظاهرة ثقافية واجتماعية تعتمد إلى جانب معطاها الفرجة على طابع المشاركة بين الراوي والمتلقي، وكذا مبدأ الانفعال المباشر والعفوي.

(1) حسين بحراوي: المسرح المغربي، دراسة في الأصول السوسيوثقافية، ص08.

(2) بوعلام مباركي: مظاهر التجريب المسرحي في المغرب العربي، ص286-287.

(3) محمد أديب السلاوي: الاحتفالية، البديل الممكن، دراسة في المسرح الاحتفالي، منشورات دائرة الشؤون الثقافية والنشر، بغداد، الجمهورية العراقية، 1982، ص 53-54.

والحلقة تراث لا يتعلق بمنطقة دون سواها، فقد «عرفت في الشرق الأوسط تحت اسمي «**الحكواتي**» و في أفريقيا السوداء تحت اسم «**ڤريو**» (**Griot**)،حيث أصبحت وسيلة نشر وإيداع بفضل أهمية خاصية فيها وهي المشافهة و كذلك ما تتضمنه من مادة متنوعة في مجالات مختلفة ذات صلة وثيقة بالمجتمع كالحكاية الشعبية والملاحم الدينية التي تمجد البطولة والشجاعة، كما يحظى فيها بالذكر الرجل والمرأة، الشاب والشابة، الكبير والصغير، لذلك فإننا نجدها تحمل وظيفة اجتماعية تبعا للواقع الاجتماعي بظروفه وملابساته، فهي تعمل على إيصال رسالة معينة يفهمها أصحابها ومريدوها زيادة على الترفيه والترويح»[1].

وإضافة **للحلقة** نجد نموذجا فرجويا يرتبط بها ارتباطا عضويا وهو «**الراوي**» أو «**القوال**» أو «**الحكواتي**»، وهو شخصية تقوم بعملية الحكي أو القص، وغالبا ما يقوم بتقمص للشخصيات المروي عنها، هو الذي يضفي طابع الدرامية على هذه الشخصيات وكذا الأحداث.

و**القوال** هو «راوي الشّعب وناقل أخباره وسارد أحداثه وحافظ أمجاده وبطولاته، انكساراته ونكباته، فإنه يحظى بسمعة رائدة في العلاقات الاجتماعية، ولم يحدث أن قل هذا الشأن أو تراجع، بل بالعكس تعزز تاريخيا، بفضل مقوماته وتداخله القوي والمؤثر في الحياة اليومية، ومواجهته العنيدة الباسلة للمحتل وصفاء قريحته وعمق موهبته»[2].

و**القوال** كما سبق الإشارة هو الذي يقوم بسرد الحكاية وأداء جميع أدوار الشخصيات الفاعلة في أحداثها، وهو في هذا أقرب ما يكون إلى ممثل فن «**المان وان مان تشو-The One-Man Show**» ذي الشخصية المؤدية الواحدة، و**القوال** - أو **الراوي**- و «قبل أن يروي شيئا يجب أن يكون ممتلكا لما يمكن أن نسميه الملكة الروائية، ونعني بذلك إجمالا المعرفة الزمنية للنموذج الروائي»[3].

و**المداح** أو **القوال** قد يكون شاعرا كما قد يكون ساردا، ويعتمد عمله الحكائي على «ريبيرتوار تقليدي يتألف من الحكايات والأساطير والخرافات العجيبة التي تجلب المارة فيكونون حلقة حول الممثلين والبهلوانيين، وكثيرا ما يشارك الجمهور في العرض، إذ يستدعي صاحب الحلقة أحد الحاضرين ليمسك له إكسيسوارا يصلح للعرض أو ليكون وسيطا أو أداة في المشهد المعروض، وهذا يعني أن هؤلاء الممثلين يقدمون فرجة كاملة يلتقي فيها الضحك والهزل والدراما والشعر والغناء والرقص والحكاية»[4].

(1) عبدالله الأطرش: التراث الشعبي في مسرح علولة، الثلاثية (الأقوال، الأجواد، اللثام) نموذجا، رسالة ماجستير في الأدب الشعبي، جامعة تلمسان، كلية الآداب والعلوم الإنسانية والعلوم الاجتماعية، قسم الثقافة الشعبية، 2000-2001، ص 101.

(2) عبدالكريم سكار: القوال شخصية تجود في اللفظ والأثر، مجلة الوحدة (جزائرية) ع 337، 1987، ص25.

(3) عبدالحميد بورايو: القصص الشعبي في منطقة بسكرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1980.

(4) عبدالواحد بن ياسر: حدود أشكال الفرجة التقليدية، مقاربة أنثروبولوجية، في الفرجة بين المسرح والأنثروبولوجيا، ص58. ويراجع كذلك: حسن المنيعي: أبحاث في المسرح المغربي، مطبعة صوت مكناس، المغرب، 1974، ص 15.

و**القوال** من أقدم النماذج الفرجوية، وذلك لارتباطه بالتاريخ الثقافي الشفوي، حيث جسد وظيفة الراوي للأحداث التاريخية وكذا الحكايات الأسطورية والخرافية، إضافة إلى وظيفته الإعلامية، وكذا تشكل القوال في التاريخ القديم رواية للأشعار والملامح والسير وغيرها.

فهو تعريف إجرائي «ظاهرة شائعة في التراث العربي، تطورت من شكل نواة (**حكاية**) قبل الإسلام وصولا إلى الشكل المتكامل متمثلا في فن (**الحكواتي**) الممثل العربي بصفته حلقة الوصل بين الحكاية والمتلقي لما يمتلكه من مواهب في الخيال وأدوات التعبير الحركية والصّوتية، ويوجد في البلاد العربية أسماء متعددة»[1] .

وإضافة إلى الحلقة والقوال نجد بعض الأشكال ما قبل المسرحية التي تضج بها الثقافة الشعبية العربية، احتفاليات شعبية ذات بعد فرجوي استثمرها المسرح المعاصر بغية تطعيم تجربته الفنية، التعبيرية والإحالية/التصويرية، وهي تمثل منطلقات أنثروبولوجية بحثة، وهو ما يمثل/يشكل رباطا رئيسيا بين المسرح والأنثروبولوجيا.

وانطلاقا مما سبق فقد رأى بعض النقاد وكذا المشتغلين على المسرح أن العناصر التراثية، لا سيما الممارساتية منها تشكل توجها فنيا له من المقومات ما يؤهله لأن يكون بحق لبنات تأسيسية لرؤية/طرح اشتغالي نقدي تنظيري وكذا ممارساتي/تطبيقي، وهو ما أسفر عن انبثاق توجه هام في الدراسات المسرحية يعرف ب «الأنثروبولوجيا المسرحية».

❊ ❊ ❊

(1) شوكت عبدالكريم البياتي: السمات الحكواتية في الظواهر الدرامية وأثرها في المسرحية العراقية، مجلة مركز دراسات الكوفة (العراق) ع06، 2007، ص326.

## المبحث الثاني) الأنثروبولوجيا المسرحية:

شكلت الأنثروبولوجيا المسرحية توجها معرفيا في الدراسات المسرحية الحديثة سواء على مستوى النظرية كما على مستوى التطبيق، وذلك من خلال الاشتغال على العناصر الممارساتية الثقافية المتأصلة في الوجدان الجمعي للشعوب ومحاولة استثمارها كتوجه فني يتوخى رسم معالم أخرى للتجربة المسرحية الحديثة.

وتؤكد الدراسات أن هذا التوجه قد بدأ يتبلور «كخصوصية نقدية مسرحية مع انفتاح الأنثروبولوجيا على مختلف الفضاءات المعرفية الإنسانية وتوسع دوائرها التماسية مع غيرها من المعارف والصناعات»[1]، ويشير الدارسون إلى أن هذا الاصطلاح هو من وضع المخرج المسرحي **أوجينيو باربا** بالرغم من أن **ريتشارد شيشنر**(1934م-.) (Richard Schechner)[2]* و**غروتوفسكي** هما الرائدان الحقيقيان لهذا التوجه المسرحي.

يرى **أوجينيو باربا** وآخرون أن الأخير (أي **غروتوفسكي**) «هو بحقّ الذي فتح المجال أمام الأنثروبولوجيا المسرحية كعلم، حين لفت الانتباه إلى الطابع البراجماتي لقوانين الأنثروبولوجيا المسرحية»[3]، وكذلك ترى ماري الياس وحنان قصاب أن المخرج البولوني **جيرزي غروتوفسكي** «أول من تعامل مع الأنثروبولوجيا في المسرح كعلم، وقد تأثر به وتابع عمَله تلميذُه الإيطالي **أوجينيو باربا** الذي كان أول من أطلق تعبير **الأنثروبولوجيا المسرحية** Anthropologie théâtrale حين أسس في 1979 المدرسة العالمية للأنثروبولوجيا المسرحية »[4].

ويكاد يجمع الدارسون أن هذا التوجه المسرحي إنما نشأ عن محاولة البحث عن أشكال جديدة للممارسة المسرحية؛ أشكال تتوخى استرجاع نقطة البدء الأول، أو العودة نحو الأصول، حسب تعبير الأنثروبولوجيين، وذلك في ظل تلك النكسات الحضارية التي مست مختلف جوانب الحياة الفردية والجمعية للمجتمعات الغربية.

وهو ما أدى بالبحث عن عوالم أكثر عذرية وصفاء بغية تكريس الشّعور/ الوعي بالذات الإعلان عنها، كفضاء للتماهي في البدئي/ الأصل، وكان الإعلان عن رحلة البحث تلك -معرفيا- قد بدأ يتجلى من خلال حركتي الاستشراق والأنثروبولوجيا، واللتان ظلتا تعاينان الآخر/ المختلف من منطلق اكتشاف مغاير لما هو معاين في وعي الذات الغربية وجوديا وحضاريا.

(1) عبدالقادر لصهب: الوعي الأنثروبولوجي في النقد المسرحي، مجلة دراسات في العلوم الإنسانية والاجتماعية، م2، ع18، أكتوبر 2019، ص37.

(2)* **ريتشارد شيشنر** (Richard Schechner)- 1934 (age 89) أستاذ جامعي فخري في مدرسة تيش للفنون، جامعة نيويورك.

(3) أوجينيو **باربا** وآخرون: طاقة الممثل، مقالات في أنثروبولوجيا المسرح، تر: سهير الجمل، مراجعة وتقديم: منى علي صفوت، أكاديمية الفنون: وحدة الاصدارات، مصر، دط، دت، ص 52.

(4) ماري إلياس وحنان قصاب: المعجم المسرحي، ص65.

ومن ثم استقت تجربة/رؤية الأنثروبولوجيا المسرحية مادتها الاشتغالية، إذ «كانت هذه الأنثروبولوجيا المخترقة بتفكير الأصول هي التي يبلغها مسرح غير مقتنع بتقليده الخاص، ويتجه نحو الثقافات الأخرى باعتبارها محافظة على الطاقة المفقودة للأصول، ليجد فيها أجوبة هو أيضا، فباسم نماذج الأصول -فتحت في المسرح كما في الأنثروبولوجيا- محاكمة الحاضر محاكمة سوسيو- سياسية لكنها ثقافية أيضا»[1].

وفي ذات السياق يرى حسن يوسفي أن «الأنثروبولوجيا المدخرة للحنين هي التي سيتقاطع معها من أجل الأخذ منها أحيانا، مسرح تلائمه خاصية البدائي، وينظر نحو الهناك والآخر من أجل محاولة إيجاد علاج لأزمة الأشكال المسرحية هاته، التي ينظر إليها في الآن نفسه، باعتبارها أزمة الثقافة الغربية كلها»[2]، فهذه الأزمة التي مست الأشكال المسرحية، والتي يمكن اعتبارها، امتدادا لأزمة العقل الغربي، ككل، جسدت مهادا تحفيزيا للسعي نحو مكاشفة نماذج أخرى أكثر أصالة وتعلقا بـ «**طفولة الوعي التعبيري**» عند الإنسان.

ومن ثم فإنّ «في الواقع، ووراء الاختلافات الجمالية والأيديولوجية، ارتسم اتفاق واسع بين أغلب المنظرين حول ضرورة إحياء مسرح فقد قدراته الخلاقة، وفقد فاعليته. لأجل ذلك، تم التوجه نحو الآخر (الشرق-المكسيك وأفريقيا) أو تثمين التقليد الغربي الماضي (مسرح يوناني، مسرح القرون الوسطى، مسرح الإليزابيثي، الكوميديا ديلارتي»[3]،وقد تزامن ذلك بالبحث في تمثلات الشعوب «البدائية» الثقافية والممارساتية عبر حقول الاشتغال الأنثروبولوجي، والتي اتجهت في كثير من طروحاتها نحو مسألة «**الأداءات الطقسية**» وتعبيراتها/ إحالاتها الرمزية ومقتضياتها التواصلية.

وإضافة لذلك و«كرد فعل للأنثروبولوجيا الأساسية، ومع التأكيد على التكوينات الثقافية المتجانسة الثابتة. اهتمت التحولات السيميوطيقية والرمزية والسيمانطيقية في الأنثروبولوجيا بالأداء المسرحي، خصوصا، كموقع خاص للتحول الاجتماعي والرمزي. فما يجعل المسرح شكل أداء ثقافي مثير للاهتمام بالنسبة لعلماء الأنثروبولوجيا هو حقيقة أن العروض المسرحية هي أحداث عامة مرتبة ومنسقة تجعل الفنانين والجمهور يلتقون في سياق نفس الزمان والمكان، ولأن أشكال المسرح تعتمد على رؤية المشاهد على المشاركة الجماعية، فهي ذات طبيعة انعكاسية وتخلق مناسبات مهمة للمجتمع»[4].

(1) عبدالقادر لصهب: الوعي الأنثروبولوجي في النقد المسرحي، مجلة دراسات في العلوم الإنسانية والاجتماعية، المجلد 2، ع 18، أكتوبر 2019، ص41. وينظر كذلك: Monique Bourice : Antonin Artaud, le théâtre et le retour aux sources, une approche anthropologique, Edition Gallimard, Paris, 1989, P21.

(2) حسن يوسفي: المسرح والأنثروبولوجيا، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000، ص 109.

(3) المرجع السابق.، ص 109.

(4) الكسندرا دونوفريو: المسرح والأنثروبولوجيا، تر: أحمد عبدالفتاح، مجلة مسرحنا، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر، س 13، ع 666، يونيو 2020، ص21.

من ثم بدأ الاشتغال مسرحيا على تلك الشحنات التعبيرية المتضمنة في الطقوس والأداءات الحركية للإنسان عبر تمثلاتها الإحالية والرمزية، وهو ما جسد تطعيما للتجربة/الممارسة المسرحية في القرن العشرين، غير أنه لا مندوحة من الإشارة إلى أن الأنثروبولوجيا المسرحية تعني بشكل عام هذه المنطلقات السلوكية /الأدائية عبر تجلياتها الركحية.

تعرف الأنثروبولوجيا المسرحية بأنها «دراسة التصرفات البيولوجية والثقافية للإنسان وهو في حالة العرض، أي حين يستخدم حضوره الجسدي والذهني حسب مبادئ مختلفة عن تلك التي تتحكم بالحياة اليومية»[1]، وهو نفس ما يذهب إليه **باربا** حين يقول إن «حضور الفاعل الجسدي والعقلي في وضع التمثيل المنظم يهتم على غرار مبادئ مختلفة عن تلك التي في الحياة الكوتيدية/اليومية. إن هذا الاستخدام غير اليومي للجسم والعقل هو ما يسمى بالتقنية»[2].

ومن ثم يمكن القول إن الأنثروبولوجيا المسرحية هي بحث في غير الاعتيادي الطقسي، أو اليومي، الذي يشكل ممارسات ذات صبغة عادية، وهي بذلك تحفر في دلالات الأداء التعبيري المحض الذي يحيل إلى واقعة رمزية لها حضورها في الوعي الجمعي المضمر.

وهي تختلف عن الدراسة الأنثروبولوجية العادية حيث أن هذا النهج الجديد يتميز و«يبتعد عن أنثروبولوجيا الأداء أو عن دراسات الأداء، وذلك لأن الأنثروبولوجيا المسرحية تقدم خلافا لغيرها من الأنثروبولوجيا مجالا جديدا من البحوث»[3]، مجال يختص بوضع طروحات للممارسة المسرحية باعتبارها إحياء لطقوس/أداءات ثقافية جمعية، ذات صورة مرآوية/انعكاسية لها عبر تجلياتها المسرحية.

والأنثروبولوجيا في هذا التوجه «لا تزود فقط بأدوات التحليل، ولكن تكشف أيضا، داخل خطابها الخاص، عن تماس غريب مع متطلبات مسرح مسكون بنموذج ثقافة مفقودة، إنه من هذا المنظور المتمثل في الاستعمال المزدوج للأنثروبولوجيا يتضح تماما ظهور هذه الأصناف من الأسطوري والطقوسي من جديد في المسرح المعاصر، عبر إعادة استثمار سيرورات الرجوع إلى الأصل إلى المركز وعبر إعادة اقتحام الوحدة التي شكلت قطب التجارب الكبرى لسنوات الستينيات»[4].

(1) ماري إلياس وحنان قصاب: المعجم المسرحي، ص65.

(2) Martin.B.Fons Sastre : Investigating the Actors Dramaturgy theater anthropology and its scientific applications, P*Revista Brasileira de Estudos da Presença, Brazilian journal on Presence studies, V9N3 , 2019,P03.

(3) Ibid.

(4) زيد ثامر عبدالكاظم مخيف وعلي سمير عوض: أنثروبولوجيا الجسد في العرض المسرحي العراقي، مجلة بابل للدراسات الإنسانية، م1، ع1، 2021، ص467.

وعليه يمكن حصر مستويات الأنثروبولوجيا المسرحية عبر ثلاث نقاط رئيسية، تحدد ماهيتها وتشكل منطلقاتها البحثية/الاشتغالية. وهي النقاط التي حددها حسن يوسف في[1]:

- **الأنثروبولوجيا المسرحية** باعتبارها استراتيجية ثقافية يمكن من خلالها ملامسة التجسيد المسرحي -ضمن سياق ثقافي ما- لقضايا حساسة تتصل بمفهوم الإنسان بعلاقته بالمقدس والجسد والمتخيل وقضية العودة إلى الأصول.
- **الأنثروبولوجيا المسرحية** باعتبارها نظرية مسرحية تندرج في إطار اتجاه قائم بذاته، كما هو الشأن لدى أوجينيو **باربا** الذي أنشأ من أجلها معهدا خاصا يعمل على ترسيخ قصور مسرحي متحرر من هيمنة المركزية الغربية، ومنفتح بشكل عميق على المفهوم الشرقي للمسرح.
- **الأنثروبولوجيا** باعتبارها ترسانة نقدية تعتمد كأداة إجرائية في ما يعرف ب«تحليل الفرجات»، وذلك من زاوية شمولية، تعددية، تأخذ بعين الاعتبار مسألة «التقاطع الثقافي» داخل الفرجة المسرحية، سواء كانت شرقية أو غربية، و تتميز هذه المقاربة النقدية الأنثروبولوجية التي نظر إليها باتريس بافيس في كتابه «تحليل الفرجات» بكونها ذات منظور جامع قابل لاحتواء كل المقاربات السابقة للمسرح، بما فيها السيميولوجيا نفسها، علاوة على كونها محكومة باستحضار الهاجس المقارن مادام موضوع التحليل يتكون من فرجات أوروبية وغير أوروبية على حد سواء.

فالأنثروبولوجيا المسرحية تشكّل تقاطعا بحثيا مع ثقافة «**الآخر**» و«**المختلف**»؛ تلك الثقافة المتجلية عبر نزعة أدائية متأصلة في الوعي الحضاري للشعوب، ومن ثم فهي رفض لهيمنة المركزية الغربية وكذا لتلك النماذج المسرحية الكلاسيكية. فغاية الأنثروبولوجيا المسرحية «الابتعاد عن نماذج المسرح كما هو سائد في الغرب، ورفض بنياته التي تنتمي إلى مركزية ثقافية أوروبية لاحتضان أشكال مسرحية مضادة تتجاوز تلك المركزية، وتعمل على محاورة لغات وتقاليد درامية أخرى تخول له تحقيق التداخل الثقافي **L'interculturel** وكونية المسرح»[2]، وذلك ما شكل تجديدا للممارسة المسرحية وثراء في معينها التعبيري، وهو ما أدى بعديد المسرحيين إلى التعويل على الفتوحات المعرفية للاشتغال الأنثروبولوجي على ثقافات الشعوب، بما في ذلك الأداءات الفرجوية.

ف«الأنثروبولوجيا اهتمت في دراسة الفرجة والأشكال المسرحية عند مختلف الشعوب، فالأنثروبولوجيا حين كشفت عن الثقافات المختلفة للشعوب وعلاقة هذه الثقافات بالمسرح، توفر للمسرح خزانا من الجماليات والأساليب لتجديد نفسه وتغيير أساليبه»[3].

(1) ينظر حسن يوسف: المسرح والأنثروبولوجيا، ص 06-07.

(2) حسن المنيعي: أفق تحديث الفرجة المغربية، في: الفرجة بين المسرح والأنثروبولوجيا، ص11.

(3) زيد ثامر عبدالكاظم مخيف وعلي سمير عوض، أنثروبولوجيا الجسد في العرض المسرحي العراقي، ص465.

## 1.باربا وتأسيس الأنثروبولوجيا المسرحية:

يُجمع دارسوا المسرح على أسبقية أوجينيو **باربا** . في طرح مصطلح «**أنثروبولوجيا المسرح**»، متأثرا في ذلك بأستاذه «**غروتوفسكي**» بالرغم من أن الأطر المعرفية والاشتغالية لهذا التوجه كانت منبثقة عبر إرهاصات سابقة، إذ لا يمكن البتة الجزم بانبثاق ظاهرة، مهما كان شكلها، من غير وجود نماذج أولية لها، و من ثم يمكن القول أن **باربا** قد استثمر ما كان موجودا بغية تأسيس اتجاه للممارسة المسرحية.

إذ «استوحى **باربا** من الفرنسي **مارسيل موس**(1872 - 1950م) **(Marcel Mauss)**[1]*. الذي كتب دراسة حول تقنيات الجسد عام **1934** فكرة أن تقنية الجسد وحركته مشروطة بالظروف المحيطة الثقافية والاجتماعية التي تتحكم بها، و هذا هو مجال أنثروبولوجيا المسرح بالنسبة له»[2].

وإضافة إلى تأثره بـ: **مارسيل موس**؛ فإن **باربا** تأثر كذلك بتكوينه المعرفي، إذ و«بسبب طبيعته الدراسية التاريخية للأديان حاول (**باربا**) خلق تآلف متزاوج بين ما هو قديم وجديد في تكوين ديالكتيكي ينتج هجينا يقوض الفروق ويجمع الكل في بودقة واحدة تمثل الإنسانية باختلافاتها التي تعبر عنها في وحدة السلوك الإنساني للجسد»[3].

كما أن اشتغالات **غروتوفسكي** أثرت أيما تأثير في عمل/طرح رؤية **باربا** المسرحية، وذلك باعتبار أستاذية الأول للثاني من جهة، وكذا توجهات **غروتوفسكي** المسرحية من ناحية أخرى، لا سيما فيما يخص تقنيات المسرح الفقير وكذا المسرح الثالث.

إذ «اقتنع **غروتوفسكي** بأن البحث عن الأصول ينبغي أن ينصب على الممثل، أو بالأحرى على جسد الممثل باعتباره خزانا للقيم الأسطورية الأصيلة، فهو ينطلق من اعتبار الأزمة الحقيقية للمسرح الغربي كامنة في غياب مسرح طقوسي يقوم على «**أساطير حية**»، وهذه الأزمة تعد انعكاسا لأزمة ثقافية شاملة تتمثل في فقدان «**سماء موحدة للاعتقاد**» وفي ترسيخ النزعة الفردية التي تجهز على القيم الجماعية القائمة على مفهومي الوحدة والكلية»[4].

---

(1) * **مارسيل موس** (Marcel Mauss)- 1872 - 1950: عالم اجتماع وعالم أنثروبولوجيا فرنسي تشمل مساهماته دراسة مقارنة أصلية للغاية للعلاقة بين أشكال التبادل والبنية الاجتماعية. يُعتقد أن وجهات نظره حول نظرية وطريقة علم الأعراق قد أثرت على العديد من علماء الاجتماع البارزين، بما في ذلك كلود ليفي شتراوس، وإيه آر رادكليف براون، وإي إي إيفانز بريتشارد، وملفيل جيه هيرسكوفيتس. (ينظر: الموسوعة البريطانية Britannica, The Editors of Encyclopaedia. "Marcel Mauss". Encyclopedia Britannica, 6 May. 2023,(https://www.britannica.com/biography/Marcel-Mauss. Accessed 18 October 2023.

(2) ماري إلياس وحنان قصاب: المعجم المسرحي، ص65.

(3) محمد عباس حنتوش عمران: دلالات الجسد المسرحي، دار الرضوان للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2016، ص72.

(4) حسن يوسفي: المسرح والأنثروبولوجيا، ص76.

وقد تخمرت هذه الأفكار لدى **باربا** الذي طمح إلى تأسيس مسرح طقوسي يحفل بمعاني «**العودة**» و«**الاسترجاع**»، وذلك عن طريق الفعل «**الأدائي**» الحامل لدلالات طقوسية، وهو ما عمل على ترسيخه من خلال تدريباته/اشتغالاته على «الممثل» بمعهد .

فقد كانت فترة تلمذة **باربا** على يد **غروتوفسكي** مهمة للغاية «بالنسبة له من الناحية المهنية، إذ يشير إلى إحالته **لغروتوفسكي**، باعتبارها فترة تلمذة تدريبية، كان مسرح **غروتوفسكي** بمثابة نموذج لـ«**مسرح أودين**» [1]* في بعض الطرق الهامة. وكان أحد العناصر الرئيسية في مسرح **غروتوفسكي** هو التركيز على الهوية الجماعية بين الممثلين»[2].

وفي ذات الصدد تشير **فرانسيس إليزابيث بيتني** Frances Elizabeth Bitney إلى أن أهم الأفكار التي أثر بها **غروتوفسكي** على اشتغال **باربا** والتي أجملتها في[3]:

اهتمامهما المشترك بالأفكار الشرقية على مفاهيمهما للأخلاق المهنية للمسرح، مما أدى **باربا** في ستينيات القرن الماضي إلى إنشاء المدرسة الدولية للأنثروبولوجيا المسرحية. وقد امتد هذا التأثير على جماليات **باربا** إلى قضايا متنوعة مثل إنشاء مفهوم المسرح الثالث وكذا وضع المفاهيم التي أنشئت كجزء من جماليات مسرح **باربا** الثالث مثل المقايضة ودور المتفرج ووضع مصطلحات متخصصة تتعلق بالمنهجية والتقنية لكي يستخدمها مسرح أودين على وجه التحديد ودور وأهمية التدريب في الأودين، فضلا عن تاريخ التدريب على تطويره، كما تشير الباحثة إلى أن الفترة التي قضاها **باربا** مع **غروتوفسكي** كان لها تأثير هائل على طرق تفكيره المسرحية، والتي أثرت بشكل عميق على عمله المهني.

ومنه فإن تأثير الأستاذ على تلميذه كان كبيرا في رسم في رؤية الثاني المسرحية، وذلك من خلال رفض النماذج السابقة، ومحاولة تأسيس مسرح يكرس الجمعية ويلفظ الفردية، والعمل على العودة إلى النماذج الأدائية الأولية/البدئية.

(1) * **مسرح أودن** Odin Teatret: هو مسرح تجريبي دولي أسسه أوجينيو باربا، في أوسلو، النرويج، في عام 1964، يتكون من ممثلين وموسيقيين ومصممين من مختلف البلدان والثقافات. ثم انتقل إلى Holstebro (الدنمارك) في عام 1966، وغير اسمه إلى Nordisk Teaterlaboratorium/ Odin Teatret. يعتبر مسرح الأودن واحدا من أهم المسارح المعاصرة في العالم، ويتميز بأسلوبه الفريد والمبتكر في صناعة العرض المسرحي، الذي يستند إلى مفهوم الأنثروبولوجيا المسرحية، أو دراسة الجسد والحركة والصوت والإيقاع لدى الممثلين من مختلف الثقافات والتقاليد. يهدف مسرح الأودن إلى خلق لغة مسرحية عالمية، تتجاوز الحدود الجغرافية والثقافية والسياسية، وتتحدث إلى الإنسانية المشتركة بين الناس، مسرح الأودن لا يملك مقرا ثابتا، بل يسافر حول العالم، ويقدم عروضه في أماكن مختلفة، من المسارح الكبرى إلى القرى النائية. كما ينظم مسرح الأودن ورش عمل ومهرجانات ومؤتمرات للممثلين والمخرجين والباحثين في مجال المسرح، وينشر مجلة متخصصة تسمى«The Odin Page». https://odinteatret.org/index.php/odin-teatret/. Accessed 20 NOV. 2023

(2) Frances Elizabeth Bitney : The Work of Eugenio Barba - A Post-Modern Feminist Critique, A thesis submitted to the Faculty of Graduate Studies and Research in partial fulfillrnent of the requirernents for the dégrée of Master of Arts, Département of Drama Edmonton, Alberta Spring1999, p18.

(3) Ibid, p10.

وهو ما تذهب إليه **جان تورنير Jane Turner** التي ترى أن تجربة عمل **باربا** مع **غروتوفسكي** كان لها تأثير واضح عليه، وأظهرت له أن المسرح الذي يسعى لصنعه سيكون بمثابة نضال ضد الأفكار السائدة حينئذ، وأنه سيحتاج إلى بناء مجال خاص به من «**الحرّية**» و«**الاختلاف**»، كما أخذ عن **غروتوفسكي** مبدأ أن أي فرقة مسرحية لا ينبغي لها أبدا أن تتخلى عن رؤيتها وأن وظيفة المسرح ضرورية لصلاح المجتمع ورفاهيته، مما يعني أن المسرح يطرح أسئلة صعبة عن الطريقة التي يعيش بها الناس حياتهم والقواعد العامة التي تحكمهم[1].

وهذه المبادئ هي التي ساهمت في بلورة طروحات الأنثروبولوجيا المسرحية عند أوجينيو **باربا**، الذي حاول أن يرسم أساسيات هذا التوجه من خلال بسط متعلقاتها المعرفية النظرية وتوجهاتها الاشتغالية.

إذ يرى **باربا** أن الأنثروبولوجيا المسرحية لا تسعى لوضع قوانين جاهزة وإنما تبتغي دراسة قواعد السلوك...ولذلك فهي تبحث في السلوك الفيزيولوجي للممثل، وقد استخدمت عدة فعاليات في أماكن مختلفة وأزمنة متباينة لاكتشاف هذه المبادئ السلوكية المتسمة بالتكرار والمماثلة، والتي تشكل أساس الأنثروبولوجيا المسرحية[2].

ومن ثم فإن هدف الأنثروبولوجيا المسرحية عند **باربا** يكون «مستحضرا البعد الاجتماعي والثقافي للكائن البشري وبتعبير ليفي ستروس، فهذه الأنثروبولوجيا تسعى إلى معرفة الإنسان الكلي المتأمل فيه، في حالة ما، انطلاقا من انتاجاته، في الأخرى انطلاقا من تصوراته»[3]. فالجسد، من خلال الممارسة المسرحية، عند **باربا** يعكس نسقا ثقافيا مترسبا في الوعي الجمعي، وهو بذلك يشكل معطى ذا دلالات أنثروبولوجية محضة.

وهذا ما يذهب إليه باتريس بافيس **Patrice Pavis** في قوله بأنّ «هدف **باربا** يتحدد في البعدين الفيزيولوجي والثقافي للمؤدى في وضعية تمثيل، بمعنى تركيز اهتمامه على جسد الممثل كمعطى حي لا يخلو من تراكمات ثقافية»[4]، وهو ما يعكس بجلاء تأثر **باربا** بمن سبقه في طرح رؤى تؤسس للأنثروبولوجيا المسرحية وإن لم تسمها أو تضع لها المصطلح، مثل اشتغالات «**آرطو**» و«**غروتوفسكي**».

---

(1) ينظر:- Jane Turner : Eugenio Barba, Routledge Taylor and Francis groupe, London-New York, 2005, P16.

(2) Annick Léger : Les principes De L'énergie De L'acteur De Barba Expliqués par La Théorie Du Processus Créateur D'Anzieu Et Appliqués Aux Différents Composantes Du Testament Du Couturier, Mémoire présenté comme exigence partielle de la maîtrise en théâtre, Université De Québec À Montréal, Canada, Avril 2008, P08.

(3) الزهرة ابراهيم: الإيروس والمقدس، دراسة أنثروبولوجية تحليلية، دار إليانا للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، 2010: ص52.

(4) المرجع نفسه. الصفحة نفسها.

## 2.آرطو: وبدايات الاشتغال الأنثروبولوجي

انزاحت تجربة «**آرطو**» المسرحية «نحو الفيوضات الرمزية للأساطير والمعتقدات والممارسات الشرقية المحيلة إلى «**الثراء الروحي**» والجوهر الإنساني الحقيقي المنبثق عن ثنائية اتزانية تقوم على «**الجسد**» و«**الروح**» أو «**المحسوس والمعقول**»[1]، فكانت بذلك رؤية تتأسس على فكرة «**المقدس**» و«**السّحري**» وهو بذلك جعل «بغيبيته الميتافيزيقية مكان الحديث التعويذة والرقية، ومكان الشخوص الأفعال، ومكان القصة الضوضاء واحتدام الحركة والصراخ عن المسرح يرفع الحياة إلى ذروتها...، كما أن الكاتب تخلى عن مكانته للمخرج الذي ارتقى إلى درجة الساحر، وصانع المعجزات»[2].

وتمثل هذه العودة نحو «**السّحري**» و«**الغَيبي**» شكلا من أشكال رفض القوالب المسرحية الغربية، ومحاولة للانفلات نحو العوالم «**العذرية**» والأكثر أصالة في الوجدان الإنساني.

ذلك أن «العودة إلى السحر هي عودة إلى الطبيعة، ما دامت في أعماقها ذات جوهر سحري متوحش، لذا يتعين على المسرح أن يرتبط بالمقدس...الخيمياء تعود بعمقها، عبر طريق آخر، إلى المقدس... والميتافيزيقا هي الطريق الثالث للمقدس، فالمسرح الميتافيزيقي يتعارض مع كل ما حصر المسرح الغربي ضمن عقلانية اللغة»[3]، وهو ما شكل توجها نحو تأسيس مسرح يحفل بـ«**الحركة الطقسية**»، والذي عرف بـ«**مسرح القسوة**».

هذا المسرح الذي عرف «على يد المنظر والمخرج الفرنسي **أنطونين آرطو** منعرجا هاما في تأريخ المسرح الأوروبي، وذلك من خلال تبنيه فكرة إعادة المسرح لأصوله الدينية والميتافيزيقية التي تقوم على اللغة الرمزية، ودلالات لها في السحر ما يمنح الفضاء المسرحي فكرته المادية من خلال لغة الحركات والإشارات والرقص»[4]، ومن ثم يكون هدف **آرطو** هو تأسيس مسرح أو فن «**قدسي**» من خلال العودة إلى النماذج الحركية/الطقسية الأولى/البدئية.

وذلك بغية تطهير الجسد من براثن المادة، حيث أن **آرطو** يرى بأن «مسرح القسوة هو ذلك المسرح الذي يحرر الإنسان من غرائزه العدوانية، ويخلصه من انفعالاته الغريزية اللاشعورية الموروثة، بالتطهير القاسي القائم على إثارة الخوف والرعب، واستخدام الصدمات السيكولوجية الوجدانية الهدامة والمؤثرة، والانفتاح على المسرح الأنثروبولوجي والتجارب الشرقية القائمة على السينوغرافيا الدينية والطقوسية والكوريغرافيا الجسدية والتعبير الحركي»[5].

(1) عبدالقادر لصهب: الوعي الأنثروبولوجي في النقد المسرحي، المرجع السابق، ص40.

(2) جميل حمداوي: اتجاهات الإخراج المسرحي، دار الريف للطبع والنشر الإلكتروني، الناظور، المغرب، ط1، 2020، ص 131-132.

(3) عبدالقادر لصهب: الوعي الأنثروبولوجي في النقد المسرحي، ص41. وينظر كذلك: Alfred Simon : Les signes et les songes, Essai sur le théâtre et les fêtes, Ed Seuil, 1997, P107.

(4) أمينة حايك: الممثل الجزائري بين المؤثرات الاجتماعية والتكوين الأكاديمي، رسالة ماجستير في المسرح الجزائري، جامعة وهران السانية، كلية الآداب واللغات والفنون، قسم النقد والأدب التمثيلي، 2005-2006، ص37.

(5) جميل حمداوي: اتجاهات الإخراج المسرحي، ص133.

وهو طرح يتوافق ونظرية التّطهير[1]* عند **أرسطو**، التي تقوم على مبدأ إثارة الخوف والشفقة عند المتلقي/الجمهور، كما أنه يمثل سعيا/محاولة لتدمير الأسس التي يقوم عليها المسرح الأوروبي الحديث.

وفي هذا الصدد يشير أبو الحسن سلام إلى أنه «من الطبيعي والمنطقي أن تختلف عناصر مسرح القسوة وتقنياته عن العناصر الدرامية التقليدية وعن تقنياتها، مع أن مسرح القسوة لم يخرج على (نظرية التطهير) إلا من حيث اعتمادها على خلق حالات الرعب وسيلة لتطهير الجسد من شوائب المادة، فالتطهير هنا ليس خلاصا من عاطفتي الخوف والشفقة، بل من خلال معاناة صدمة مرعبة تؤدي إلى اندماج الفكر مع الحركة في حالة حلولية مطهر الروح من شوائب المادة التي تعوق تعبير الجسد»[2].

ومن هنا وُصف مسرح **آرطو** بأنه «نوع من المسرح العلاجي (...) لأنه يقف موقف المحلل النفسي الذي يحاول الوقوف على الدوافع المكبوتة للمتفرج من أجل تحريره منها أثناء العرض، ولذا فهو يشبه الممثل بضحية مرض الطاعون، الذي يقوم باستمالة المتفرج إلى مجموعة من الحالات العاطفية التي يعبر عنها بصوته وجسده»[3].

---

(1) * نظرية **التطهير La catharsis** : لقد وصف أرسطو في شعريته تطهير المشاهد من الانفعالات والعواطف، وخصوصا عاطفتي الرحمة والخوف، حين حصولها لديه بعد أن يتوحد مع البطل التراجيدي. ويتم التطهير أيضا باستعمال الموسيقى في المسرح. إن التطهير واحد من أهداف ونتائج التراجيديا. وهو مصطلح طبي، يتضمن التوحد في فعل يكون هدفه الإفراغ. هذا الإفراغ تكون نتيجته بمثابة تنظيف. ويرتبط التطهير الناتج عن التوحد والمتعة الجمالية بالخيال، وما ينتجه الإيهام المسرحي. والتحليل النفسي يفسره بكونه متعة حاصلة من صلب انفعالات المشاهد، انطلاقا من انفعالات الآخر. كما أنه لذة تعيد إشعار المشاهد بجزء من أناه القديمة، المستجمعة مرة أخرى. والمتجلية تجليا أمينا في أنا الآخر. وهناك تاريخ من التفسيرات رافق غموض وظيفة التطهير. إن تصورا مسيحيا منذ إعادة النهضة الأوروبية، إلى القرن المعروف بقرن الأنوار، وهو القرن الثامن عشر، يميل نحو نظرة سلبية للتطهير، الذي يعتبر عادة نظرة قاسية للمريض، وقبولا رواقيا (نسبة إلى الفلسفة الرواقية الإغريقية، انظر «خريف الفكر اليوناني» لعبدالرحمن بدوي) للألم. هذا التصور يجد نهايته مع كورناي، وحتى مع جان جاك روسو الذي اعتبر التطهير مجرد انفعال عابر، لا يدوم إلا مدة تعادل مدة الإيهام المسرحي الذي أنتجه. وفي النصف الثاني من القرن الثاني من القرن الثامن عشر، ومع الدراما البورجوازية التي يعد ديدرو الفرنسي صاحب مسرحية « الابن غير الشرعي» و «أب عائلة»، وليسنغ الألماني (1729 - 1781) من أعلامها، ثمت محاولة الإقرار يكون التطهير لا يؤدي إلى إقصاء عواطف وانفعالات المشاهد، ولكن إلى تحويلها إلى الفضائل والتسامي. وبالنسبة إلى ليسنغ، إن التراجيديا تنتهي بكونها «شعرا يحدث للشفقة «، إنها تدفع المشاهد لإيجاد وسط داخل أقصى حد للشفقة. ومن أجل تجاوز التصورات النفسية الخالصة والطبيعية للتطهير، حاولت الشروح المقدمة له في نهاية القرن الثامن عشر والقرن التاسع عشر إعطاءه تعريفا منسجما. لقد حاول شيلر في بحثه الخاص بالتسامي، ليس فقط الآخذ بعين الاعتبار حريتنا الطبيعية، ولكن أيضا، وقبل ذلك، نظرة للكمال الشكلي الذي يتم قهره. وبالنسبة لـ جوته الألماني، فالتطهير يساعد على عقد مصالحة بين الانفعالات المتضادة و لقد أتم الفيلسوف الألماني فريديريك نيتشه مؤلف كتاب « هكذا تكلم زرادشت» (ترجمة فليكس فارس) هذا التطور نحو تحدي جمالي خالص : لم يتم منذ أرسطو إعطاء الانفعال التراجيدي تفسيرا يكون بمقدوره إجمال حالات الإحساس الجمالي، الناتجة عن حيوية جمالية لدى المشاهدين، فمرة يجري الكلام عن الخوف والشفقة، الذين يلزم تخفيفها بمساعدة أحداث طيرة، و مرة يتم القول بأن المبادئ الجيدة و تضحية البطل تؤدي بنا إلى الحماس المتطابق مع فلسفة عادية للكون. وأظن أنه هنا يكمن بكل تأكيد الفعل الوحيد للتراجيديا، بالنسبة لعدد كبير من الناس. إن علماء الجمال لم يفهموا، بناء على ذلك، التراجيديا إلا بكونها فنا راقيا. وقد ضمن نيتشه رأيه في كتاب « ميلاد التراجيديا». أما عند بريخت، فإن التطهير له وظيفة إيديولوجية تتمثل في إقصاء المشاهد وتجريده من سلاح النقد. والآن يبدو أن المنظرين وعلماء النّفس يمتلكون نظرة ديالكتيكية للتطهير، لا تتعارض مع المسألة النقدية والجمالية، ولكن تفرضها.

(2) أبو الحسن سلام: ثنائية المقدس والمدنس في فن المسرح من إلى بريخت، الحوار المتمدن، ع4262، بتاريخ 2013/11/01، على موقع: https://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=384916

(3) مدحت الكاشف: المسرح والإنسان وتقنيات العرض المسرحي المعاصر، الهيئة العام للكتاب، 2008، ص 28.

وكذلك يذهب محمد عباس عمران إلى نفس الطرح إذ يقرر أن «مسرح (**آرطو**) مسرح تغيير إما للموت وبدء حياة جديدة أو تغيير نحو المعرفة، ومن ثم التطهير نحو انطلاقة جديدة، في كلتا حالتي الموت أو التطهير يكون الشفاء من أمراض العصر»[1].

وهي رؤية قوضت الطرح الأوروبي للمسرح، تنظيرا وممارسة، وتوخت تقديم نموذج بديل يرتكز على مقومات أنثروبولوجية تمنحه دفقا تعبيريا يقفز على «**اللغة**» ويتجاوزها ليعاين الفيوضات التعبيرية للجسد والتماهي فيه لدرجة «**الحلم**».

ومن ثم «تغدو الممارسة المسرحية بهذا الشرط فعلا صعبا يستوجب مهارات فريدة تبلغ حدودا قصوى من المكابدة الجسدية والتضحية الفادحة التي لم يعهدها الممثل الغربي سابقا»[2]، ذلك أن الممثل الغربي لم يعتد على استجلاب نماذج إيمائية مستوحاة من «الشرق» بغية تأطير مساراته التعبيرية الجسدية.

ومن ثم يغدو استخدام أسلوب «**الحلم**» عند «**آرطو**» أمرا أساسيا، إذ «مكنه الأسلوب من استخدام الحوار في إطار مسرحي بحت بعيدا عن مقتضيات الأسلوب الأدبي، ومكنه أيضا من أن يعلل استخدامه للرموز الهيروغليفية وسيلة لنقل أفكار معينة عن طريق الاتصال البصري، فضلا عن ذلك باستخدام هذا الأسلوب استطاع أن يقدم الأشباح والدمى وغيرها. ومن أجل ذلك كان مسرح (**آرطو**) يدعو إلى الأسطورة والسحر والميتافيزيقية»[3]. ومن هنا يكون مسرح «**آرطو**» توجها نحو استثارة «اللاشعور» لدى المتلقي بغية تفاعله مع الأحداث والممثلين، وذلك عن طريق العودة نحو «**الروحاني**» و«**المتسامي**».

وفي هذا الصدد يرى **آرطو** أنه «لا يمكن أن يعود المسرح كما كان، أي أن يكون وسيلة للوهم الحق، إلا إذا قدم للمتفرج رواسب صادقة من الأحلام، حيث يتفجر كل من حب المتفرج للجريمة، وأفكاره الشهوانية ووحشته، وأخيلته، وإحساسه بالوهم والأشياء، لا على مستوى مفترض ووهمي فقط، بل على مستوى داخلي أيضا»[4]، ويشرح **آرطو** هذه الرؤية فيقول: «بعبارة أخرى على المسرح أن يواصل، بكل الوسائل، إعادة النظر لا في جميع أشكال العالم الخارجي الموضوعي الوصفي فقط، بل في العالم الداخلي أيضا، إلى الإنسان من الناحية الميتافيزيقية. بهذا فقط يمكننا مواصلة الحديث عن حقوق الخيال في المسرح، لا السخرية، ولا الشعر، ولا الخيال تعني شيئا إلا بالهدم الفوضوي، الذي ينتج طيرانا هائلا من الأشكال، تلك التي يتكون منها العرض كله، وتوصلت إلى إعادة النظر في الإنسان، عضويا، وأفكاره عن الواقع، وموقعه الشاعري من ذلك الواقع»[5].

(1) محمد عباس حنتوش عمران: دلالات الجسد المسرحي، دار الرضوان للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1430،1هـ-2016م، ص60.

(2) الزهرة ابراهيم: الإيروس والمقدس، دراسة أنثروبولوجية تحليلية، ص29.

(3) نادر عبدالله دسه: الإخراج المسرحي: دار الإعصار العلمي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2016، ص72. وينظر كذلك: جورج ولورث: مسرح الاحتجاج والتناقض، تر: عبدالمنعم اسماعيل، المركز العربي للثقافة والعلوم، بيروت، لبنان، 1979، ص 50.

(4) أنتونان **آرطو**: المسرح وقرينه، تر: سامية أسعد، دار النهضة العربية، 1973، ص 80.

(5) المرجع السابق - ص81.

وقد استلهم **آرطو** رؤاه هذه من المسرح الشرقي، سيما بعد مشاهدته لعرض مسرحي لفرقة من جزيرة «**بالي**» بباريس سنة 1931، التي جعلته يعاين شكلا آخر من أشكال الفرجة، مما حذا به للعودة إلى إقامة مسرح «يتثاقف» والحضارات الشرقية، على مستوى الأداء والخلفية التعبيرية والقوالب المسرحية.

إذ أكد أنه «على المسرح الغربي، الذي يجهل خصوصية المسرح، أن يطلب من **المسرح البالينيي**[1]* درسا في الروحانيات»[2]، غير أن الثقافة الشرقية لم تكن العنصر الملهم الأوحد **لآرطو** في بسط مقوماته الرؤيوية للممارسة المسرحية، وإنما هناك عوامل أخرى تظافرت لتأسيس مذهبه هذا وطبع بصماتها جلية على مساراته ومرتكزاته.

إذ أنه لا يمكن إغفال تأثير الحركة الدادائية عليه، و«المشحونة بمنظوراتها السريالية التي كانت فلسفة وموقفا من العالم، ومن الحضارة الغربية منذ أواخر القرن التاسع عشر، لقد سعت بكل إصرار إلى خلق صلات جديدة بين الخشبة والقاعة لإتاحة ذهاب وإياب أفكار وأفعال الممثل إلى المتفرج»[3].

ويكمن تأثير السريالية في رؤية **آرطو** المسرحية، من خلال تبني مسرح القسوة لديه «التصور السريالي الجماعي ويمتح من تصورات فرويد السيكولوجية، وآراء يونج صاحب اللاشعور الجمعي، ما دام هذا المسرح يقوم على تحرير قوى اللاوعي الخلاقة، وتفجير الطاقات الإبداعية الكامنة في الإنسان»[4]، وذلك ما جعله يشتغل على توليد تلك الطاقات عبر الاشتغال على الجسد في جو طقوسي وسحري.

وفي هذا الصدد يرى حمادة إبراهيم أن «مثل هذه التدريبات التي كان يمارسها أرطو لم يكن السرياليون الآخرون يطيقونها إلا بشق الأنفس، ومن ناحية أخرى كان هو السبب الجوهري للقطيعة التي فرقت بين **آرطو** وبين **بريتون** «**بابا السريالية**» كما كانوا يلقبونه»[5].

ووفق ذلك عمل **آرطو** على تأسيس نموذج مسرحي بديل لذلك المتعارف عليه عند الغرب، لكن همه لم يقف عند حدود هذا الاقتراح، بل تعدى ذلك إلى «تصور بناء ثقافة بديلة ترفض القيام ولو على جزئية من أنقاض الثقافة الغربية المعاصرة. إن ما تتوخاه هو تشييد كيان ثقافي أصيل نقي ومتوحد يحقق انسجام الكائن الإنساني بذاته وبالحياة وبالوجودي من حوله»[6].

(1)* **المسرح البالينيي** : نسبة لجزيرة بالي.

(2) حسن يوسفي: المسرح والأنثروبولوجيا، ص97.

(3) الزهرة إبراهيم، الإيروس والمقدس، ص21.

(4) جميل حمداوي: اتجاهات الإخراج المسرحي، ص134.

(5) حمادة إبراهيم: بانوراما المسرح الفرنسي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 2002، ص 124.

(6) الزهرة إبراهيم: الإيروس والمقدس، ص28.

وإيمانا منه بذلك فقد «أكد في كتاباته النظرية على التنديد بالمسرح الغربي السايكولوجي، مسرح النص ودعا إلى وجود السحر والميتافيزيقيا في لغة مسرحية خالصة، وبذلك برزت جماليات **آرطو** وفلسفته على اتجاهين أساسيين هما:1-هدم المسرح القائم، 2-بناء مسرح جديد»[1].

هذا المسرح الذي يقوم على استثمار المنجز الأنثروبولوجي ويتثاقف واللغة البدائية القائمة على المعطى الحركي/الجسدي الذي وإن كان أقل إفصاحا من لغة الكلام/الألفاظ، إلا أن ما يشفع له-حسب **آرطو**- هو رفضه فكرة أن المسرح عمل تحليلي/تشريحي للشخصيات وتعبير عن صراعاتها.

إذ نجده يلح «على أن يصير المسرح فضاء للممارسة السّحرية للعلامات، ليس باستعادتها عن طريق نقلها ونسخها، ولكن عبر تعبئة هذه العلامات بقوة **ميثو شعرية (Mytho poétique)**، فبرأيه تكون العودة إلى المنابع عودة سحرية تجعل المسرح، على الدوام، فضاء للسحر وللتحول وللفتنة المخدرة، فلقد آمن، بإطلاق، أن المسرح هو المكان الوحيد في العالم الذي تبدأ فيه مرة أخرى حركة قيم بها من قبل»[2].

فالارتباط بالطقس لدى **آرطو** لا يقف عند حدود « **المحاكاة**» و«**الاسترجاع**» ولكنه بسط لمقتضيات دلالية مشحونة بنزعة تعبيرية محضة، ومن ثم يعمل المسرح على بث تلك الشحنات عن طريق إعادة تشكيلها ومنحها بعدا أكثر قابلية لفيوضات «**الترميز**» و«**الإيحاء**» الدال، عن طريق الجسد، وهذا ما يبعث على الاعتماد على ممثلين لهم القدرة على إعادة تشكيل المعنى ومعاينته حركيا وشعوريا.

فـ«اللغة التي اعتمد (**آرطو**) ترتكز على تراكيب تؤسسها الحركات والإشارات والإيماءات والوقفات الدقيقة والتعابير الثابتة، تحتاج إلى ممثلين يتمتعون بإمكانيات جسدية ونفسية ومهارات فائقة لكي يستطيعوا صقل عواطفهم داخل أجسادهم لتوليد القدرة الإيحائية التي تثير جسد وروح المتفرج»[3].

**فآرطو** كان يبحث من خلال اشتغالاته المسرحية وطروحاته الرؤيوية عن لغة أكثر تعبيرية من «**اللفظ**»، لغة تعتمد آلية «**الحركة**»، أو لغة بصرية تجسد ترجمة/تشكيلا لما تروم اللغة العادية بسطه من معاني ودلالات.

فقد «خص (**آرطو**) الحركة الأهمية حتى عدت عنده لغة المسرحية الأولى وهي التي تجعل المتلقي يشترك معها حسيا إذ يتفاعل الجسد وعناصر العرض في تكوين بصري دلالي يحقق عنصر الإبهام الذي يرغم المتلقي للاشتراك مع خطاب العرض، إذ أن المتلقي يفكر بحواسه أول الأمر لأنها المستقبل الأول للمؤثر الخارجي لذا يجب الابتعاد عن مخاطبة المتلقي عن طريق العقل لأن ذلك شأن المسرح النفسي (الواقعي)»[4].

(1) ينظر: عبدالكريم عبود: الحركة على المسرح بين الدلالات النظرية والرؤية التطبيقية، سلسلة إصدارات أكاديمية الفنون في البصرة، دار الفنون والآداب، البصرة، منشورات ضفاف، بيروت، الرياض، ط1، 2014، ص194.

(2) الزهرة إبراهيم: الإيروس والمقدس، ص29.

(3) عبدالكريم عبود: الحركة على المسرح بين الدلالات النظرية والرؤيا التطبيقية، ص200.

(4) محمد عباس حنتوش عمران: دلالات الجسد المسرحي، ص59.

ومن ثم عمد (**آرطو**) إلى هدم «**قدسية النّص**» وأحال محله سطوة التشكيل البصري، باعتباره اللغة الأكثر قدرة على التواصل مع الجمهور/المتلقي والتأثير فيه من جهة، وكذا باعتبار ذلك عودة نحو الأصول الأولى للممارسة المسرحية التي انبثقت عن الحركة والطقس.

وفي ذلك يقول **آرطو**: إن «اللغة الميتافيزيقية تتكون من الإيماءات، العلامات، المواقف، مجموعات المراحل، الحركات ونمط الكلام، من أصوات الكلمات والأصوات الأخرى وسيساعدنا ذلك كله على إيجاد «التفضيل الديني والصوفي» الذي فقد مسرحنا احساسه الأصلي بسبب عبوديته لعلم النّفس و«مصلحة الإنسان». وسوف يحررنا من تكرار «**التجربة اليومية**» في المسرح كما في الحياة، ويعيدنا إلى أصول المسرح والاحتياجات التي انبثقت عنها»[1]

ولذلك فقد «دعا (**آرطو**) إلى قطع الصلة بين المسرح وعبودية النص والاهتمام بإمكانات الحركة والمكان، مسرح فيه المتفرج نزعاته المكبوثة ووحشيته الدفينة خلال الأحلام»[2]، وكأن ذلك إعادة تشكيل لنظرية التطهير الأرسطية.

**فآرطو** يرفض «**المسرح النفسي**» الذي كان سائدا في أوربا وحاول وضع أسس لمسرح ميتافيزيقي يبهر المتلقي ويعمل على اظهار الحقائق الدينية في الذات الإنسانية ومنحها رؤية جديدة للحياة والوجود.

فمسرحه هو «مسرح تغيير إما للموت أو بدء حياة جديدة أو تغيير نحو المعرفة ومن ثم التطهير من أجل انطلاقة جديدة. وفي كلتا حالتي الموت أو التطهير يكون الشفاء من أمراض العصر، لذا يقول **آرطو**: أقترح أن نعيد إلى المسرح الفكرة السّحرية الأولية التي يتناولها التحليل النفسي والتي تستطيع التأثير في شفاء المريض، يجعله يتخذ المواقف الظاهرية والخارجية»[3].

فهو يحاول العودة بالممارسة المسرحية إلى أصولها الطقسية باعتباره تعويذة للخلاص النفسي، أو تعبيرا عن تجربة «**الألم**» التي يعانيها الإنسان، بغية تشتيتها والشفاء منها، عن طريق جعله في مواجهة معها، بصريا وحتى شعوريا.

وإذ ولما كان مسرح (**آرطو**) مسرحا للشفاء فهو مسرح يخوض تجربة علاج نفسي سريري يتحطم فيه جسد الإنسان بصورته الآنية ليتحول إلى صورة معادة شكلا والمتطهرة مضمونا، إذ أن التغير هنا تغير فيزيولوجي يواجه به الإنسان نفسه إزاء مؤثر خارجي يعيد تكيفه المادي مع الحياة وفق متطلباتها

(1) Albert Bermel : Artaud's théâtre of cruelty, Bloomsbury, London, New Delhi, New York, Sydney, 2013, p12-13.

(2) راندا حلمي: توظيف اللغات غير الكلامية في العروض المسرحية، المكتبة التربوية، الاسكندرية، 2016، ص13.

(3) محمد عباس حنتوش عمران: دلالات الجسد المسرحي، ص60.

التي يجب أن يسود عليها لا أن تسوده ليعيد إلى ذاته حريته المفقودة[1]، وهو عمل يقوم على العودة إلى الذات الأولية باعتبار تلك العودة خلاصا وشفاء.

وبذلك «كان مسرح (**آرطو**) بوتقة نار ولحم حقيقي يعاد فيها تركيب الأجساد بالتشريح ودوس العظام، والأعضاء ومقاطع الألفاظ، بحيث يهدف مسرح (**آرطو**) إلى خلق إنسان جديد من خلال المواجهة المبهرة المفاجئة»[2].

ومما سبق يمكن القول إن **آرطو** وإن لم يستخدم مصطلح «**الأنثروبولوجيا المسرحية**» إلا أنه وعبر اشتغالاته وطروحاته وضع لبنات مهمة لهذا التوجه المسرحي الذي بدأ يشق طريقه للإعلان عن ذاته في المنظومة المسرحية الغربية منذ عقود. وبهذا شكل فكر **آرطو** المسرحي مرجعية/ خلفية للعديد من المخرجين والنقاد لاستكمال اللوحة المشهدية للأنثروبولوجية المسرحية.

### 3.غروتوفسكي: المسرح الفقير وإرهاصات الأنثروبولوجيا المسرحية.

يجمع الدارسون على أن الأنثروبولوجيا المسرحية تبلورت مع اشتغالات «**غروتوفسكي**» على «**المسرح الفقير**»[3]* الذي يمكن اعتباره «بمثابة الخروج الصارخ عن التقاليد المسرحية العاكسة للفحوى المادي للحضارة الغربية، فرضه النموذج **المسرحي البوليفاري** القائم على ثنائية الديكور وكثافته، والتي اغرقت الخشبة في فائض من المؤثثات الركحية التي طبعت الممارسة المسرحية بطابع الرتابة والابتذال المفضيان

(1) محمد عباس حنتوش عمران: دلالات الجسد المسرحي، ص60.

(2) نفسه. وينظر كذلك: أوديت أصلان: فن المسرح، تر: سامية أحمد أسعد، آيف للطباعة والنشر، بيروت، د ط، د ت، ج1، ص115.

(3) * **المسرح الفقير** : لعل أحسن تعريف المسرح الفقير هو ما أورده **غروتوفسكي** الذي وضع أسسه النظرية وطبقها، في أعمال كثيرة، على خشبة المسرح : « على المسرح أن يعرف حدوده الذاتية. فإذا لم يستطع أن يكون أغنى من السينما فلن يكون فقيرا. وإذا لم يستطع أن يغري بتقنياته فيتخلى عن كل التقنيات...هناك شيء وحيد لا يستطيع السينما والتلفزة أن يسرقها منه هو القرب من الكائن الحي». (ينظر: التيجاني الصلعاوي ورمضان العوري: معجم اللغة المسرحية، مركز الملك عبدالله بن عبدالعزيز الحوني لخدمة اللغة العربية، الرياض، المملكة العربية السعودية، دط، دت، ويعرفه المعجم المسرحي لماري الياس وحنان قصاب بأن المسرح الفقير: «تعبير استخدمه البولوني جيرزي **غروتوفسكي** (1933-) J.Grotowski ليصف به أسلوب عمله القائم على الاقتصاد في الوسائل المسرحية بحيث يصبح عمل الممثل هو الأساس. وقد حاول **غروتوفسكي** تحقيق ذلك عمليا في المختبر المسرحي الذي أسسه في البداية في عام 1959 في مدينة أوبل Opole ثم في عام 1956 في مدينة فروكلاف Wroclaw في بولونيا. وقد تحول هذا المختبر في 1969 الى مركز أبحاث حول أداء الممثل. وقد صاغ **غروتوفسكي** أسلوبه هذا بشكل نظري في كتابه «المسرح الفقير»(1968). استند **غروتوفسكي** في مختبره على ريبرتوار متنوع من كلاسيكيات المسرح البولوني والعالمي، واستضاف ممثلين من أنحاء العالم لأن هذا المختبر كان ذا طابع تعليمي يرمي إلى إعداد الممثل، وطالع إخراجي يهدف إلى تقديم عروض. ثم لم يلبث المختبر في الثمانينيات أن تحول بأعضائه إلى جماعة مغلقة على نفسها تعيش التجربة المسرحية كنوع من البحث الفلسفي الصوفي. جدير بالذكر أن ذلك ترافق بإهتمام **غروتوفسكي** بكل أشكال الفرجة و الأشكال والظواهر شبه المسرحية Formes paratheatrales في الحضارات المختلفة» (ينظر: ماري الياس وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، ص443-444). وكذلك يعرفه باتريس بافيس في معجمه المسرحي بأن المسرح الفقير: «عبارة أطلقها **غروتوفسكي** (1971) ليصف أسلوب إخراجه، القائم على اقصى الاقتصاد في الوسائل المشهدية (الديكورات، والاكسسوارات، وازياء الممثلين)، مالئا هذا الفراغ بقوة التمثيل الكبيرة، وتعميق علاقة الممثل/المشاهد. «العرض مبني على مبدأ الاكتفاء الذاتي الصارم. المعيار العام هو الآتي: ممنوع إدخال أي شيء في العرض لم يكن موجودا منذ البداية. عدد معين من الأشخاص والعتاد مجتمعون في المسرح. يجب أن يكونوا كافيين لتنفيذ أي موقف في العرض. إنهم يخلقون التشكيل، والصّوت، الزمن والفضاء» (ينظر: باتريس بافيس، معجم المسرح، ص 564).

إلى تفقير الفرجة»[1] وهذا ما جعل **غروتوفسكي** يشتغل على طرح أسس أخرى للعمل المسرحي؛ أسس تجسد هوامش أكبر لتجربة الإنسان، وهي التي يمكنه التعبير عنها وفق جسد الممثل.

فهذه التمثلات الجسدية التعبيرية من شأنها أن تجعل الفرد «عنصرا من عناصر التجربة، ومشاهدا لنفسه عن بعد»[2] أي أنه يغدو جزءًا من التجربة.

فالعودة إلى الأصول في المسرح الفقير، المبني أساسا على الحضور الطافح بالدلالات لجسد الممثل، إنما تتم وفق تعرية الذات وتخليصها من الأقنعة عن طريق تفجير الطاقات الدالة والموحية التي يختزنها الجسد، والمتمثلة في تلك القيم الأسطورية الأصيلة في الوجدان الإنساني، حيث تحفر التجربة الفنية عميقا في الذات بغية الوقوف على «**حالة الصفاء**» و«**القداسة**» المتجلية في الأجواء الطقوسية/الاحتفالية البدائية الراشحة بالرموز والمعتقدات الأسطورية/الغَيبية والتي تمثل فضاء للسحر الغرائبي والتلقائي في الحضارات «**البكر**» أو المجتمعات البسيطة وغير المعقدة[3].

ومن ثم فقد عمد **غروتوفسكي** إلى العمل على تحقيق هذه العودة من خلال بسط مقومات تأسيسية لتجربة جديدة تمثل قطيعة ابستيمولوجية مع السائد والمتداول في العرف المسرحي الغربي.

إذ وأمام تلك الطروحات «تبلور موقف **غروتوفسكي** عمليا، حيث أسس مركز أبحاث، عبارة عن مخبر مسرحي، بداية عام **1959** بمدينة أبول ببولونيا، ثم عام 1968 في مدينة فروكلاف وقد اختار هذا المخرج اسم «مختبر» وليس مدرسة أو تيارا لقناعته بحدوث احتمالات النجاح أو التعبير في إطار هذه المبادرة التي صاغ تجاربها بشكل نظري في كتابه **(Vers un théâtre pauvre)** سنة 1968»[4].

وبهذا جسدت تجربة **غروتوفسكي** منحى تجريبيا (بالمفهوم الاصطلاحي كلمة التجريب[5]*) حيث حاول وضع أسس للخروج من أزمة المسرح الغربي التي عاينها من خلال ملاحظاته العديدة حول مساراته واتجاهاته.

جاءت توجهات (**جيرزي**) بسبب المكانة التي حققتها السينما في كم المشاهدة، والتي استحوذت على جماهير المسرح. وقد تضمنت ردة الفعل هذه إعادة النظر بالعرض المسرحي، فكانت ردة الفعل **الأولى** ظهور إرهاصات المسرح الشامل.

(1) عبدالقادر لصهب: الوعي الأنثروبولوجي في النقد المسرحي، ص42.

(2) نهاد صليحة: المسرح بين الفن والفكر، ص11.

(3) عبدالقادر لصهب: الوعي الأنثروبولوجي في النقد المسرحي، ص42-43.

(4) الزهرة ابراهيم: الايروس والمقدس، ص37.

(5) * التجريب هو: المعجم المسرحي، ص119-120.

أما الثانية فقد حسمت لصالح (**غروتوفسكي**) عندما طرح فكرة تغير العلاقة بين (الممثل والمتفرج) تقوم على فعل المشاركة أو (التشاركية) فقادته هذه المحاولة بالعودة إلى البدائية والطقسية والأسطورة، وباتت الصلة التي تحكم عروضه هي (كسر الحواجز بين المرئي واللامرئي)، ويمكن تحديد هذه الفترة بمسرح (المختبر) والذي اهتم بأن تكون القاعة ميداناً للفعل المسرحي[1].

وعليه «فإن حل هذه الأزمة يكمن في أن نوجد للمسرح معادلات لائكية لوظيفته الطقوسية القديمة، أي في محاولة خلق طقس لائكي أساسه البحث عن معيش أسطوري داخل جسد الممثل، ولتحقيق ذلك يرى كروتوفسكي ضرورة رفض بعدين أساسين في المسرح هما اليومي والتاريخي »[2]، ذلك أن الزمن اليومي زمن يقوم على الاستلاب والأقنعة والقوالب الاجتماعية، وهذا «مما يجعله يتنافى مع الحقيقة الأصلية للكائن التي هي حقيقة أسطورية، وبالتالي لا زمنية»[3]، ولعله في هذا يتمثل مقولة ليفي ستراوس الذي يرى أن الأسطورة لا زمن لها إلا من خلال تمثل الإنسان له، أي باعتباره تمثلا داخليا.

فغرض **غروتوفسكي** هو «التخلص من النظرة التقليدية للأشياء والموضوعات النصية المعتنقة للحداثة الملوثة بالتكنولوجيا مما دفع نحو توظيف الأسطورة لمنح دلالات جمالية محملة بإشعاعات رائعة والدلالات والبواعث الجمالية بهذه الحال تستطيع أن تضيف إلى خبرة الفرد الحكمة التي تراكمت عبر القرون في المجتمع»[4] ، وقد مثَّل الجسد سبيل العودة إلى ذلك، حيث أن «الامتزاج بين جسد الممثل والموضوع الأسطوري يخلق تأثيرا روحيا طقسيا يوحي بأجواء الطقوس البدائية المعتمدة جسد الممثل دلالة أساسية للتعبير عن كوامنه المتمخضة عن اللاشعور الجمعي لبني البشر مما يشير إلى مضمون المسرح القديم»[5]، أو المسرح الطقوسي بدلالاته التعبيرية المنبثقة عن جوهر وكينونة الإنسان.

إذ كان **غروتوفسكي** يهدف من خلال هذا إلى «إبداع طقوس مسرحية حديثة، تستوحي الطقوس القديمة من ناحية الصياغة، ولكنها لا تنبع من الدين ولا تكتفي بمجرد كسر السحر وآثاره، ولذلك فهو يسلم بهذه العناصر المستمدة من الطقوس القديمة للنوعية الجديدة من عروضه المسرحية: إثارة الدهشة والإعجاب، الإيماء، استفزاز الطاقات العضوية، الكلمات والإشارات السّحرية، حركات الأوكروبات التي تدعو الجسم الإنساني إلى الاتجاه إلى ما وراء طبيعته، أي إلى ما وراء الحدود البيولوجية»[6].

(1) بوزيدي محمد: مبادئ فن الإخراج المسرحي عند جيرزي غروتوفسكي، محلة قبس للدراسات الإنسانية والاجتماعية ، م04 ، ع01، ص 592.

(2) حسن يوسفي: الحساسية الأنثروبولوجية بين المسرح الغربي والمسرح المغربي، مطارحات حول العودة إلى الأصول، مجلة فكر ونقد (المغرب)، ع15، يناير 1999، ص 52.

(3) نفسه.

(4) محمد عباس حنتوش عمران: دلالات الجسد المسرحي، ص67.

(5) نفسه.

(6) سعد أردش: المخرج في المسرح المعاصر، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الأعلى للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع 19، يوليو، 1979، ص 221.

ومن ثم فإن التعبير بالجسد، وفق معطى قدسي يحيل إلى العودة للأصول شكل اشتغالا أنثروبولوجيا مسرحيا بامتياز، ذلك أنها تمثل إحالة إلى الفضاء الأكثر نقاء وطهارة.

هذا إضافة إلى أن **غروتوفسكي** حاول وضع أسس للإلتقاء بين المتلقي والممثل، معتبرا ذلك إلغاء لمبدأ «**الانفصام**» و«**الانفصال**» وعودة نحو تمثلات التواصل المفضي إلى «**اللقاء**».

إذ و«بتعريفه لمقولة «**المسرح الفقير**» في بداية الستينيات، جعل من اللقاء المباشر بين الممثل والمتفرج النواة وجوهر الفعل المسرحي، فانطلاقا من 1970 سيركز أكثر في إطار الأنشطة المسرحية الموازية على مقولة «**اللقاء**»، لقاء «**الأخ**»، لقد أبعد باسم بلوغ علاقة أكثر أصالة، التمييز بين ممثل ومتفرج، وحاول شيئا فشيئا إعطاء قيمة للإنسان على حساب المهني»[1]، إذ أنه استغنى عن كل ما من شأنه أن يؤثر على حضور الممثل باعتباره حضورا دالا، و«طالب بالطابع الاحتفالي في العرض، فالعرض عنده لا يسعى إلى إيصال مضمون منطقي قدر توصيل مجموعة من الشحنات الانفعالية، مبتغيا في ذلك خلق الحيوية في المسرح من خلال التعامل مع المتفرج والممثل كثنائي مترابط»[2]، وهو بذلك فد حاول التركيز أكثر على العلاقة الوشيجة التي يجب تحقيقها بين الممثل والمتلقي.

### 4.بيتر بروك-Peter Stephen Paul Brook:

ومن المخرجين الذين لهم اشتغالات مهمة حول الأنثروبولوجيا المسرحية، أو الذين استثمروا الطاقات الأنثروبولوجية لتطعيم تجربتهم المسرحية نجد الإنجليزي **بيتر بروك** (1925-2022م) [3]* **Peter Stephan Paul Brook** الذي ثار على الواقع الاجتماعي والإنساني محاولا نقل تجربته الإنسانية عن طريق الرؤية الإخراجية.

فهو من «الذين حاولوا تجديد المسرح الغربي، من خلال تلقيحه بالأشكال الفرجوية الثقافية الشرقية والأمريكية والأفريقية، على غرار أنطونان **آرطو**، أريان مينوشكين، وأوجينيو باربا، وبريشت ومايرهولد وجروتوفسكي»[4]، فقد تأثر برؤى هؤلاء وتمثلاتهم للقيم الأنثروبولوجية المؤسسة على محاولة العودة والاسترجاع، كما تأثر «كذلك بالمسرح الآسيوي، والأمريكي والأفريقي مستوحيا أشكاله الاحتفالية والطقوسية والأنثروبولوجية»[5].

(1) مونيك بوري: آفاق الأنثروبولوجيا في المسرح الغربي، في: حسن يوسفي: المسرح والأنثروبولوجيا، ص113.

(2) محمد بوزيدي: مبادئ فن الإخراج المسرحي عند جيرزي **غروتوفسكي**، مجلة قبس للدراسات الإنسانية والاجتماعية، جامعة الوادي، م4، ع1، جوان 2020، ص 592.

(3)* بيتر **بروك** (1925-2022م) : مخرج مسرحي وسينمائي إنكليزي، ويعد من المخرجين التجريبيين وأهم فناني المسرح الغربي المعاصر. أخرج عددا من أعمال (شكسبير) وهو دون سن العشرين. تأثر بمنهج سابقيه (مسرح القسوة) **آرطو**، و(بريخت)، و(كروتوفسكي)، الطقوس الأفريقية والتقاليد الشرقية، وقدم أول عروضه تحت عنوان (مسرح القسوة). أخرج مسرحية (الملك لير) و (ماراصاد) و (أوديب) وغيرها. نادر عبدالله دسه: الإخراج المسرحي: دار الإعصار العلمي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2016، ص90.

(4) جميل حمداوي: اتجاهات الإخراج المسرحي، ص169.

(5) المرجع السابق، ص 165.

فبفعل تلك الفراغات الروحية التي عاينتها المجتمعات الأوروبية بدأ **بروك**، كغيره من مخرجين أوروبيين، في البحث عن صور مسرحية تستعيد/تسترجع «**الطقس**» باعتباره فعالية إنسانية تساعد في بناء «**احتفال**» جمعي يؤطر المجتمعات الأوروبية ويمنحها بعضا من «**الروحية**» المفقودة.

ومن ثم انطلق «**بروك**» في استثمار بعض النماذج الأنثروبولوجية للاشتغال المسرحي، إذ «حفل بيتر **بروك** بالعديد من عناصر الفرجة التي استلهمها من طبيعة الاحتفالية في ثقافة الشعوب التي زارها، وما يميزها من تراث ثقافي يتميز بالحميمية وروح التفاعل والمشاركة مع الجمهور في احتفالاته»[1] ، وقد أخذ **بروك** جملة من الخصائص الاحتفالية والطقسية من الشعوب الأفريقية التي زارها رفقة فرقته المسرحية بغية البحث عن آفاق جديدة للتجريب المسرحي، وقد كان **بروك** من خلال تجاربه وبحوثه يحاول الوصول إلى نقطة جامعة مع الممثلين والجمهور؛ نقطة تلغي كل الحدود الثقافية وتجمع الكل في بوتقة تواصلية.

فـ«الغرض من تجربة **بروك** في أفريقيا ليس تبادل المهارات المسرحية، بل تبادل الخبرة الثقافية التي تعد اللغة فاتحة لها، لذلك كان يسعى إلى البحث عن لغة عالمية يمكن أن تحقق عملية التواصل؛ هذه اللغة التي تمثلت في الأصوات والنغمات والطقوس، لتتجاوز لغة الكلمة المعروفة في المسرح التقليدي، وبهذا كان يود التعرف على ثقافات وطقوس القبائل الأفريقية»[2]، وبغية العمل على تأسيس الرؤية تطبيقيا فقد عمل **بروك** إلى محاولة تقديم عروض مسرحية بجماعات بشرية لا يمكن التواصل معها بالطرق التقليدية/اللغة، فأخذ يقدم لها عروضا انطلاقا من استثمار الطاقات الكامنة في «**الصّوت**».

إذ و«في إحدى المحطات التي قام فيها بالتجارب والبحث على هذا النمط من اللغة، هو لقاؤه مع قبيلة أفريقية تدعى «**البيلوس**»، عندما شاهدوا أفراد القبيلة وهم يغنون، وبهذا أدرك **بروك** ذلك الصّوت الخالص الذي يتمتع به «**البيلوس**» في أغانيهم، ذلك الصّوت الذي ينفذ إلى أعماق الروح ويعبر عن كل ما هو غامض وخفي، وهنا أراد **بروك** التجريب على هذا النمط من الأداء، حيث طلب من ممثليه أن يؤدوا أغنية أمام أفراد **البيلوس** التي لا تملك أي رابط لغوي بينها وبين ممثلي **بروك**، ولكن كل ما قدمته الفرقة من أغاني لم يؤثر ويجذب انتباه أفراد القبيلة الذين واصلوا التحديق في مراياهم، وبعدها جرب أسلوبا آخر في استخدام الصّوت إذ طلب من ممثليه أن يؤدوا صوت (**الآه**)، وهكذا بدأ الممثلون في أدائه **والبيلوس** غير مبالين، لكن الصّوت نما واستطال إلى أقصى حدوده، وهنا كان رد فعل **البيلوس** عندما تركوا المرايا وانتبهوا لهذا الصّوت الذي اكتسب الحياة وأصبح جسرا رابطا بين هذا الجمهور وبين الفرقة»[3].

(1) بن سالم محمد بشير: مسرح بيتر بروك: توظيف التراث والاشتغال على مسرحة مكان العرض، مجلة النص، جامعة العربي بن مهيدي، أم البواقي (الجزائر)، المجلد 7، ع02، 2020، ص241.

(2) بن عزوزي عبدالله: تجربة بيتر بروك في تجديد المسرح وطريق العودة إلى الحصول، مجلة فضاءات المسرح، مخبر أرشفة المسرح الجزائري، جامعة أحمد بن بلة، وهران، ع5، ماي2015، ص206.

(3) المرجع السابق، ص 206.

فالصّوت إذن هو وسيلة للتواصل تختزل كل الفوارق اللغوية والثقافية باعتباره فعالية إنسانية تخترق الذات للوصول إلى الوعي الكامن فيها بغية الاستئثار بوجدانه وأسره، وتلك الآلية (أي الصّوت) في حقيقتها قناة تواصلية ذات بعد أنثروبولوجي محض، وذلك باعتبارها عودة نحو «**الصّرخة**» كلغة أولى.

إذ عمل **بروك** على تنحية لغة الكلام، أو اللغة المتداولة، و«استبدلها بلغة من الأصوات والصرخات والإشارات، ليخلف بذلك علامات سمعية بصرية وأجواء طقسية؛ دون اللجوء إلى الكلمات، والجدير بالذكر أن هذه الإشارات والأصوات...كانت من بين الأساليب التي قام بتدريب الممثلين عليها، حيث كانت تندرج في إطار البحث عن لغة مشتركة، غير لغة الكلمة التي رسمها الكاتب في نصه»[1].

حاول **بروك** ترسيخ هذه التقنية عبر أعماله وتدريباته، إذ يقول في ذلك: «كان هدفنا أن نكتشف -على نحو أكثر اكتمالا- ما يكون التعبير الحي ومن أجله كان علينا أن نعمل خارج النظام الأساسي للتواصل في المسرح أي أن نطرح مبادئ التواصل عن طريق الكلمات المشتركة والإشارات المشتركة والأطر المرجعية المشتركة واللغات المشتركة واللهجات المشتركة والصور الثقافية وشبه الثقافية المشتركة»[2]، فهو يرى أن التعامل وفق ما هو مشترك ينقل التجربة إلى مصاف «**العالمية**» و«**الإنسانية**».

يشتغل **بروك** على مبدأ أساسي يمثل بالنسبة له جوهر «**المسرح**» باعتباره تعبيرا عن الإنسان، بالمفهوم الشمولي، وبذلك على المسرح أن يخلق مساحة مشتركة تحتوي هذا الإنسان، مهما كانت لغته أو ثقافته.

ف«المسرح ككلمة في غاية الغموض فإما أن تكون بلا معنى أو أنها تخلق الحيرة، لأن شخصا ما يتحدث عن شيء مختلف تماما، إن المسرح لا يعني المباني أو النصوص والممثلين والأساليب أو الأشكال الفنية وإن جوهر المسرح هو ضمن غموض الذي يسمى (**اللحظة الأنية**)»[3].

فالعمل على الصّوت، أو وفق الصّوت، هو قداس مسرحي يحيل إلى لحظة أولى حيث يكون التواصل «**إنسانيا**» و«**عالميا**» وحيث تتلاشى الفوارق وتختفي الحدود الثقافية، ويغدو المسرح تجربة لها حضورها في الوجدان الإنساني العام ويحضر المتلقي/المتفرج عبر «**الصّوت**» كلغة جامعة.

وإضافة للصوت فإن أداء الممثل يصبح طقسا له قدسيته، تماما كالكاهن عبر تضحياته، ف«الجانب الأهم من العملية المسرحية، وهي النظر إلى المسرح كونه يحمل طابعا قدسيا، أراد المخرج المسرحي الإنكليزي (**بيتر بروك**) أن يكون المسرح مكانا مقدسا، وأن يدار من قبل مجموعة من الناس ممن أبدعوا

(1) بن عزوزي عبدالله: فلسفة الارتجال في مسرح بيتر **بروك**، قراءة في المنهج والأسلوب، مجلة نتائج الفكر، المركز الجامعي صالحي أحمد، النعامة، الجزائر، ع 07، 2021، ص104.

(2) بيتر بروك: النقطة المتحولة، أربعون عاما في استكشاف المسرح، تر: فاروق عبدالقادر، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الأعلى للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1991، ص 117.

(3) بيتر بروك: ليس هناك أسرار، ص 72 نقلا عن: وليد مانع دغر: تنظيرات صفي الدين الحلي، العراق، م1، ع4، 2010، ص293.

في مجال المسرح فقد أسماه المسرح المقدس»[1]، وفي ذلك يقول **بروك** أن الممثل أثناء عرض الدور «لا يتردد في أن يعرض ذاته تماما كما هي، لأنه موقن أن سر الدور يتطلب كشف ذاته وفض أسرارها، هكذا يصبح فعل الأداء فعل تضحية، التضحية تكشف ما يفضل معظم الناس إخفاءه، هذه التضحية هي هديته للمتفرج، هنا تصبح العلاقة بين الممثل والمتفرج أقرب لعلاقة الكاهن بالمؤمن، ومن الواضح أن أي شخص لا يمكن أن يدعى للكهانة، وليس هناك نظام دين يتوقع من كل الناس أن يكونوا كهانا»[2].

فالكاهن -على حسب تعبير **بيتر بروك**- يؤدي الطقس له وللآخرين، وكذلك الممثل فإنه يعاين حالة من «**التّقمّص**» لكنّه ينقلها للجمهور ليعايشوا تجربته التقمصية تلك، في حالة تطبع على وجدان المتلقي وتكسبه حالة من التماهي مع الممثل/الكاهن.

وإضافة لعنصر الصّوت كتركيبة أنثروبولوجية في مسرح بيتر **بروك**، فقد اشتغل على عناصر ثقافية أخرى، كالأسطورة التي تمثل قيمة ثقافية لدى حضورها اللافت في الوجدان الجمعي للشعوب، مما جعلها حقلا خصيبا للاشتغال الفني عموما.

وإذ وعبر التطور الحضاري الإنساني وبعد أن نمت قدرات الإنسان «على تجريد تجريبه العلمي وخبرته وتعميمها قد أصبح في إمكانه أن يفكر بالمفاهيم والرمز، ومن ثم أصبح في إمكانه أن يصوغ **(الصورة)** لعالم أكثر تطورا وكمالا من عالمه الفعلي، وقد أصبح في إمكانه - في لحظة تالية من تطوره وارتقاء أدواته وعلاقاته- أن يجعل هذه الصورة الرمزية الأسطورية عملا فنيا أي واقعا حقيقيا، من هنا كانت الأسطورة عند الإنسان البدائي خطة عمل لمستقبل قابل للتحقيق»[3].

ومن ثم غدت الأسطورة عملا فنيا أو مرجعية لبناء «**تعبيرية**» الفن، وذلك لما تختزنه من طاقات إحالية/رمزية/إشارية، وبذلك فقد اعتمد كثير من المسرحيين على المدونات الميثولوجية/الأسطورية للشعوب بغية تطعيم التجربة التعبيرية لمسرحياتهم.

وذلك ما أدى بـ «**بروك**» إلى استثمار المدونة الأسطورية كمرجعية لعمل فني، جسده عبر العودة إلى الأسطورة الهندية القديمة «**المهابهاراتا-Mahabharata**»، غير أنه لم يسترجعها/يستعدها كما هي وإنما أعاد صياغتها وفق رؤية اخراجية مبتدعة وجديدة.

إذا «ابتكر **(بروك)** طريقة مختلفة تماما لتقديم **(المهابهاراتا)** في ثلاث أجزاء في ثلاث أمسيات ويحضرون لمدة ثلاث ليال لمتابعة المسرحية، ومن خلال هذه التجربة حقق حلما هو إخراج المسرح

(1) المرجع السابق، ص 293.

(2) بيتر **بروك**: المساحة الفارغة، تقديم وترجمة: فاروق عبدالقادر، هلا للنشر والتوزيع، مصر، ط1، 2000، ص82-83.

(3) عبدالمنعم تليمة: مقدمة في نظرية الأدب، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر، 1997، ص 43.

بالحياة و الحياة بالمسرح ليكون جزءًا من الحياة»[1]، وهذه الملحمة/ أو الأسطورة تعتبر «دليلا واضحا للكيفية التي تم تناول الأساطير من خلالها، بل تعدى ما اتفق عليه في المسرح اليوناني أين كانت تأخذ على محمل الحقيقة والواقع إلى وضع أرضية في ذهن المشاهد للخيال والإبهام، واستغل **بروك** الأسطورة الهندية باحترافية جعلته أمام موجة من الاحتجاجات بعد عرضه المسرحية سنة 1987 »[2].

اشتغال **بروك** على هذه الملحمة/الأسطورة لم يكن بحثا عن إعادة صياغة موضوعاتها أو تجديد مرتكزاتها التعبيرية والتصويرية، وإنما هو يدخل في صميم تجربته المسرحية القائمة على التجريب والبحث عن صيغ وقوالب جديدة.

إذ ذهب **بروك** إلى أكثر من استحضار التراث الثقافي للشعوب، فعمل على تشييد بيئة مسرحية لأكثر عروضه في بيئتها الطبيعية، فرحل إلى الشرق و إلى أفريقيا باحثا عن المسرح في تجارب متعددة مثل (**مؤتمر الطيور، والإيكز، والمهابهاراتا**) وغيرها من التجارب التي تؤصل للطقس و تؤسس لعودة المسرح إلى طبيعته الاحتفالية كفعل ديني مقدس قادر على منح الإنسان شعورا بالعمق الروحي،

وبذلك فقد «حفل مسرح **بيتر بروك** بالعديد من عناصر الفرجة التي استلهمها من طبيعة الاحتفالية في ثقافة الشعوب التي زارها، وما يميزها من تراث ثقافي يتميز بالحميمية وروح التفاعل والمشاركة مع الجمهور في احتفالاتهم، كان **بروك** يبحث عن مسرح بسيط محتف بجمهوره، وقد حققت عروضه في مسرح (**البوف دي نور**) درجات رفيعة من التفاعل والنجاح...»[3]

وعليه يمكن القول إن **بيتر بروك** عمل على إدخال مجموعة من العناصر الأنثروبولوجية للممارسة المسرحية من خلال إعادة صوغ عديد الممارسات الثقافية للشعوب، كما حاول عبر تلك القيم إلغاء الحدود اللغوية والثقافية بغية توسيع نطاق « **التواصل**» المسرحي، ليصبح أكثر إنسانية وعالمية، وهو في كل ذلك إنما يشكل امتدادا لتلك التأصيلات والإرهاصات التي سبقته في المجال.

(1) وليد مانع دغر: تنظيرات بيتر بروك ودورها في العرض المسرحي العراقي، مجلة العلوم الإنسانية، ص299 .

(2) بن سالم محمد بشير: تشكيل العرض المسرحي داخل المكان الممسرح، بيتر بروك أنموذجا، رسالة دكتوراه (ل م د) في تخصص: سينوغرافيا فنون العرض، جامعة جيلالي اليابس، سيدي بلعباس (الجزائر)، كلية الآداب واللغات والفنون، قسم الفنون، 2018-2019، ص 328.

(3) بشار صباح جابر الأعرجي: جماليات المكان في عروض المسرح البيئي في العراق، مجلة القادسية للعلوم الإنسانية، عدد خاص بالمؤتمر العلمي الثاني الالكتروني لكلية الفنون الجميلة، جامعة القادسية (العراق)، مجلد 24، عدد 3(2)، 2021، ص55. وينظر كذلك: محمود أبو دومة: تحولات المشهد المسرحي، الممثل والمتفرج، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2009، ص 92.

### 5.ريتشارد شيشنر: R.Schechner

يعد **شيشنر**[1]* أحد أعلام الإخراج المسرحي المعاصر، وذلك بفعل ما قدمه من أعمال في هذا المجال، وقد تأثر بمرجعيات إخراجية عدة، ومن أهمها الخلفيات الأنثروبولوجية، إذ يعد من أهم المخرجين الذين عملوا على استثمار كثير من المعطيات الأنثروبولوجية في أعمالهم المسرحية.

وفي هذا الصدد ترى **بريجيت كاكيه** أنه يحق لنا أن نذكر **ريتشارد ششنر** و**جروتوفسكي** هما رائدا هذا المجال[2]، كما تؤكد **ألكسندرا دونوفريو** Alexandra D'onofrio أن كثيرا من المخرجين، ومنهم **شيشنر**، استلهموا «من الاستفسارات الأنثروبولوجية في ذلك الوقت ودمجوا السيميوطيقا مع الطقوس في أعمالهم. وبفضل تدريبه كمخرج ساهم **شيشنر** في هذه الحركة من خلال إدخال التفاصيل في تحليل الأسس الطقسية والمعرفية إلى الأداء المسرحي»[3].

وفي حقيقة الأمر فإن اشتغالات شيشنر على الأنثروبولوجيا المسرحية لم تكن مبتورة الصلات مع سابقيه، وإنما تمثل امتدادا لجهود تراكمية أثرت المدونة المسرحية منذ **آرطو** و**غروتوفسكي** وغيرهم.

إذ «تأثر (**شيشنر**) كثيرا بـ (**جريجوري باتيسون**) و(**فيكتور تيرنر**) في تطوير سلسلة من المناهج التي جمعت بين الجماليات والأسس المعرفية للعروض التقليدية مع المسرح الأوربي. وقد صنع عمله حالة للباحثين الذين يدرسون الأداء دفعتهم إلى النظر إلى ما وراء الحدث المجسد الذي يظهر أمام المشاهدين للتركيز على عملية التحضير والتدريب الطويلة والتي يتم تحديدها مثل الحدث المجسد بواسطة بيئتها الاجتماعية»[4]، فهو يرى أن الفرق بين الطقس والمسرح يكمن في السياق والوظيفة، إذ أن الأداء خصيصة مسرحية أو طقسية، وذلك باعتبار «**المكان**» الذي يتم فيه أداء العرض وكذا من يقوم به وتحت أي ظرف من الظروف[5].

(1)* ينظر : الصفحة 89 من هذا البحث.

(2) ينظر: بريجيت كاكيه: مسرح الشرق الأقصى وحضور الممثل، في: أوجينيو **باربا** وآخرون، طاقة الممثل، مقالات في أنثروبولوجيا المسرح، ص50.

(3) Alexandra D'onofrio : Anthropology and theater, The International Encyclopedia Of Anthropology, Edited By Hilary Callan, John Wiley and Sons, LTD, Published 2018, p02.

(4) ألكسندرا دونوفريو: المسرح والأنثروبولوجيا، مجلة مسرحنا، الهيئة العربية لقصور الثقافة، مصر، س 13، ع 666، الاثنين 01 يونيو 2020، ص21.

(5) Caroline Gatt : Performance, The International Encyclopedia Of Anthropology, Edited By Hilary Callan, John Wiley and Sons, LTD, Published 2018, p05.

وقد ميّز **شيشنر** بين المسرح والطقوس لاعتبارات عدة يمكن دمجها في الجدول التالي:[1]

| المسرح | الطقس |
|---|---|
| وسيلة ترفيه | فعالية |
| هزل | جد |
| خاص بأشخاص حاضرين | ربط بأشياء مغيبة (غيبية) |
| تأكيد آني | زمن رمزي |
| وعي بالمنجز المؤدى | انتشاء في الأداء |
| جمهور مشاهد | مشاركة الجمهور |
| تقديس الجمهور | اعتقاد الجمهور |
| حيوية النقد | لا يقبل النقد باعتباره مثبطا |
| إبداع فردي | ابداع جماعي |

وبهذا **فشيشنر** وضع حدودا واضحة المعالم تفصل بين المؤدى الطقسي والمنجز المسرحي، باعتبار أن الطقس فعالية جمعية من خصوصياتها البحث على نشوة عبر استحضار زمن رمزي، في حين أن المسرح وسيلة ترفيهية تخضع لوعي أدائي آني/لحظي.

كما أن شيشنر ومن خلال اشتغالاته على الأنثروبولوجيا المسرحية أفضى إلى تأسيس ما يعرف بـ «**المسرح البيئي**»[2]، حيث يغدو المسرح فضاء تفاعليا بين المتفرج والممثل الذي يقوم بالمشاركة في فعاليات العرض عبر اتحاد كلي مع مرتكزاته الأدائية، وهذا ما يعني أن المسرح البيئي هو مسرح طقسي.

فقد تميز المسرح البيئي «بالرفض القطعي للإيهام وتقليد الواقع في المسرح، وباستخدام خاص للفضاء المسرحي بمكونيه حيز اللعب وحيز الفرجة، مع توزيع أماكن التوتر ضمن الفضاء، ومع استخدام بيئة المكان بمجملها (أشجار أو أكوام حجارة) في العرض، أي أن خصوصية الفضاء هي التي

(1) Caroline Gatt : Performance, The International Encyclopedia Of Anthropology. Op.cit., p 05.

(2) **المسرح البيئي**: تسمية تطلق على أسلوب في العمل المسرحي، وعلى شكل عرض خاص تطور في الخمسينيات والستينات من هذا القرن في أمريكا، وكان هدفه إزالة الفصل التقليدي بين المؤدي والمتلقي، وبناء علاقة مختلفة تقوم على التفاعل بينهما وبين البيئة المحيطة التي تستخدم كمكون أساسي في العرض. وقد شرح المخرج والمنظر المسرحي الأمريكي **ريتشارد شيشنر** مبدأ هذا المسرح في كتابه « ست شروط بديهية لمسرح البيئة المحيطة. (ينظر: ماري الياس وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، ص426).هناك ست قواعد وضعها **شيشنر** لتكون هي محددات المسرح البيئي:**1.**من الضروري أن نقبل تعريفا للمسرح لا يقوم على التمييز بين الفن والحياة.**2.**يستخدم المكان كله للعرض ويستخدم المكان كله للمتفرجين. **3.**البؤرة مرنة ومتنوعة.. في المسرح البيئي يمكن أن تكون البؤرة واحدة كما في المسرح التقليدي أو ان تكون هناك بؤر متعددة.**4.** يمكن أن يكون الحدث المسرحي إما في مكان متحول (مصنوع) بالكامل أو في مكان موجود بالفعل. **5.**لا يتم التعتيم على عنصر بعينه لصالح عناصر أخرى، فلممثل لا يزيد أهمية على غيره من العناصر المسموعة أو المرئية وقد يعامل الممثلين أحيانا باعتبارهم مجرد كتل.**6.**لا يحتاج النص أحيانا أن يكون هو نقطة البداية ولا الهدف من العرض المسرحي وقد لا يكون هناك نص على الاطلاق.

تفرز خصوصية النص والعرض في كل مرة»[1]، وهذا ما من شأنه تأثيث الفرجة بأفضية تحيل إلى البدائية والفطرية.

فقد عمل **شيشنر** على «إعادة خلق دراما طقسية، وقد أدى هذا التوجه لديه إلى البحث في العلاقات بين الأنماط السلوكية البشرية والإنسانية في العرض المسرحي وفي النشاط الطقسي، والتركيز على دراسة نماذج العروض الدينية التي لا تزال باقية في الثقافات البدائية»[2].

وهذا ما يمثل/يجسد جوهر الأنثروبولوجيا المسرحية التي ترتكز على المزاوجة بين العرض المسرحي والتمثلات الطقسية/الشعائرية الموجودة عند الشعوب والطوائف الدينية عبر مختلف الحضارات الإنسانية.

❑❑❑

(1) ماري إلياس وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، ص427.

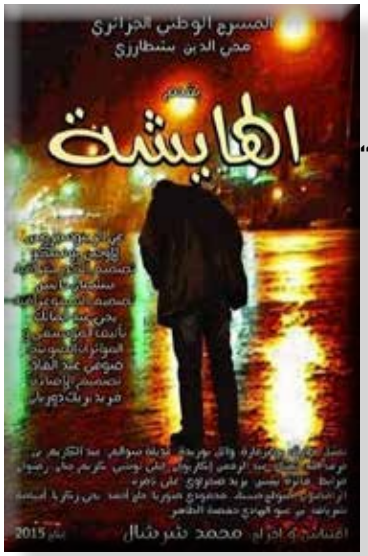
(2) كريستوفر اينز: المسرح الطليعي، تر: سامح فكري، أكاديمية الفنون، القاهرة، 1994، ص 443.

# الفصل الثالث

## دراسة تطبيقية
## في أعمال محمّد شرشال

## تمهيد: التعريف بنماذج الدّراسة:

### البطاقة التقنية لمسرحية الهايشة




- **السنة**: ماي 2015.
- **عنوان العرض**: الهـايشـة.
- **النص**: لأجين يونسكو عن نص "**الرينوسينوس/ Rhinocinus**"
- **المخرج**: محمد شرشال.
- **السينوغرافيا**: مالك يحي.
- **كوريغرافيا**: سليمان الحابس.
- **الموسيقى**: عبد القادر سوفي.
- **مصمم الإضاءة**: فريديريك دوريان **(Rederic Dorian)**.
- **التوزيع**: طارق بو عرعارة – عديلة سوالم – وائل بوزيدة – نصيرة بن حسين (نضال) – فايزة بوبش – علي تاملرت – يزيد صحراوي – إكاريوان عبد الرحمان – رضوان مرابط – جنان كريم – بن خلف الله عبد الكريم.
- **الباليه**: صوالح حسنة – محمودي صوراية – بن عبو الهادي – حفصة الطاهر – أسامة شرياف – حاج احمد يحي زكريا.

### ملخص المسرحية

في المسرحية، يتمحور السرد حول الشخصية الرئيسية، «البشير»، وهو رجل بسيط قرر الانعزال عن الناس بسبب عدم تفاهمه مع تصرفاتهم. ومع ذلك، لم يترك الناس البشير وحده، بل حاولوا جاهدين دمجه في المجتمع رغم تناقضات تصرفاته. تبدأ المسرحية برسم مشهد يظهر كيف يتحول الناس تدريجياً إلى كائنات حيوانية بسبب تصرفاتهم المتناقضة. يتطور هذا التحول بسرعة ويصبح شائعًا لدرجة أن الحيوانية تصبح شيئًا طبيعيًا، بل وقضية تطور وتقدم اجتماعي.

المسرحية تقدم تصويرًا قويًا لتحول الإنسان إلى حيوان وتسليط الضوء على التناقضات والتصرفات اللاقلوبية التي تدفع البشر إلى الانخراط في هذا التحول. تستخدم المسرحية هذا التصوير لاستعراض قضايا اجتماعية وسياسية معقدة، وتعكس تأثير تلك التصرفات على المجتمع والثقافة. يعتبر هذا التحول تطورًا غريبًا ومفزعًا في العمل، والذي يجسد تأثير التناقضات والتحولات الاجتماعية على الإنسانية.

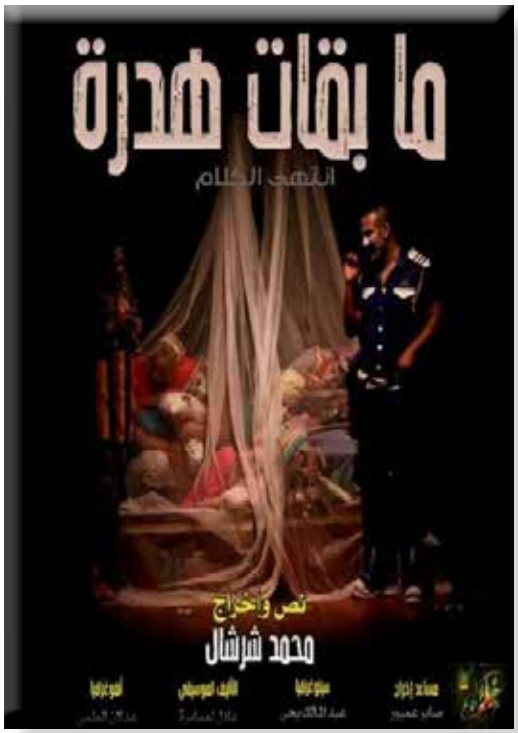
❑ **الفكرة الرئيسية للمسرحية:**

الفكرة العامة لمسرحية «**الهايشة**» تتناول موضوع الفرد والمجتمع، وكيف يمكن أن تؤدي الضغوط الاجتماعية والسياسية والتغييرات في البيئة إلى تحول الأفراد من كائنات بشرية إلى كائنات حيوانية. تسلط المسرحية الضوء على فقدان الأخلاق والقيم الإنسانية في المجتمع وتعكس كيف يمكن للناس أن يصبحوا متناقضين وشرورًا في سلوكهم. تُظهر القصة الأثر السلبي للانفصال عن القيم والفرصة لاستعادة الإنسانية من خلال التعبير الفني والموسيقى والتفاعل الإنساني الإيجابي.

***

## البطاقة التقنية لمسرحية ما بقات هدرة:

- **السنة**: 2017.
- **إنتاج**: وزارة الثقافة- المسرح الجهوي سكيكدة.




- **عنوان العرض**: ما بقات هدرة.
- **النّص**: لمحمد شرشال.
- **المخرج**: محمد شرشال .
- **مساعد إخراج**: صابر عميور.
- **السينوغرافيا**: عبدالملك يحي .
- **كوريغرافيا**: سليمان الحابس .
- **الموسيقى**: عادل لعمامرة.
- **مصمم الإضاءة**: مجيد منصوري.
- **مدير الإنتاج**: فريد بوكرومة.
- **تمثيل**: عبد الرؤوف بوفناز- أسامة بودشيش- جوهرة دراغلة- عيسى شواظ- وردة صايم- جلال دراوي- نبيل رحماني- جلال بوشليط.

## ملخص المسرحية

وهم في انتظار قطرة ماء تأتي مرة كل 24 ساعة. تبدأ الشخصيات بلا ملامح وهوية واضحة، ثم تمر بمراحل من البحث عن الذات والصراع مع بعضها البعض، خاصةً مع شخصية الشرطي الأب التي تمثل السلطة والقمع.

تكتشف الشخصيات عالماً سحرياً تستطيع فيه سماع أصواتها الداخلية، ما يساعدها على التعرف على ذواتها. كما تعود الشخصيات لطفولتها في محاولة لاسترجاع براءتها وصفائها.

وتمر الشخصيات بمراحل من التمرد ومحاولة الانتقام من والدها العنيف، إلى أن تصل في النهاية إلى المصالحة معه بعد اكتشاف طفل لم يكن يستطيع المشي.

وتنتهي المسرحية بهطول المطر بعد فترة طويلة من الجفاف، في إشارة رمزية إلى الخلاص والتطهير

بعد رحلة شاقة من البحث الداخلي.

- **الفكرة الرئيسية للمسرحية:**

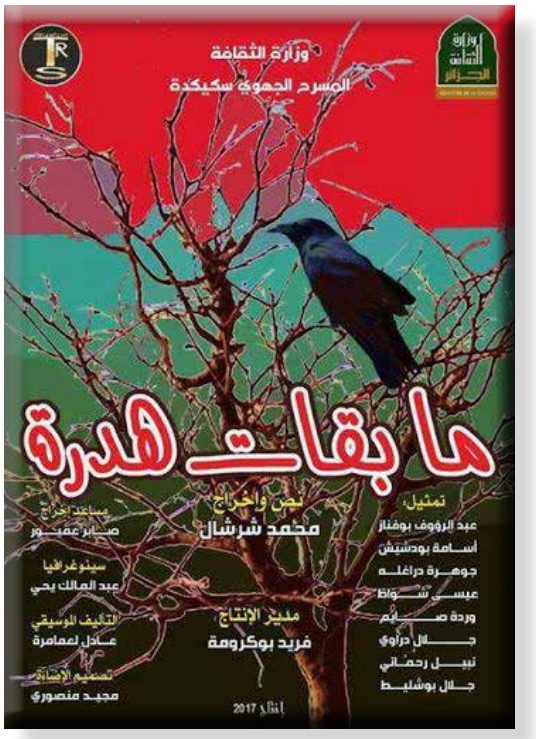
بناءً على الملخص المقدم، أرى أن الفكرة الرئيسية لهذه المسرحية هي:

البحث عن الهوية والذات - حيث تبدأ الشخصيات وهي تبحث عن قطرة ماء وتمر برحلة اكتشاف عدم سقوط المطر.

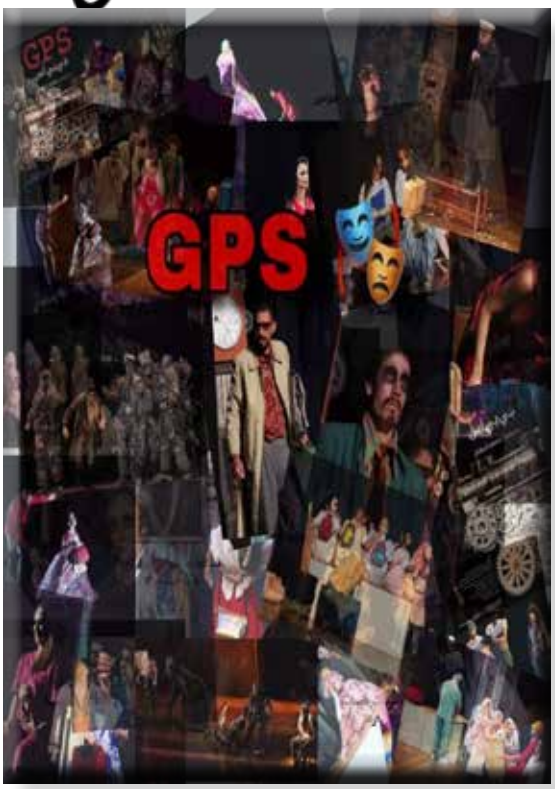
ويتضح هذا من خلال:

- بداية الشخصيات وهي تستفسر عن عدم سقوط المطر والبحث عن قطرة ماء.
- اكتشافهم لعالم سحري يسمعون فيه أصواتهم الداخلية.
- عودتهم لطفولتهم لاسترجاع براءتهم.
- مرورهم بمراحل من الصراع ثم المصالحة.
- هطول المطر في النهاية كرمز للتطهر بعد رحلة البحث عن الذات.

إذن البحث عن الهوية واكتشاف الذات هي الفكرة المحورية التي تتمحور حولها أحداث ورموز هذه المسرحية.



## البطاقة التقنية لمسرحية GPS




- **السنة**: 2019.
- **إنتاج**: المسرح الوطني الجزائري **TNA**
- **تصميم وإخراج**: محمد شرشال.
- **مساعد الإخراج**: ياسين الزايدي.
- **تصميم وتنفيذ السينوغرافيا**: عبد المالك يحي.
- **الملحن الموسيقي**: عادل لعمامرة.
- **تصميم الإضاءة**: شوقي الشافي.
- **تصميم وتنفيذ الرقصات**: سحر بن داود.
- **التوثيق**: ابتسام بودريس.
- **تمثيل**: سارة غربي- محمد حواس- عديلة سوالم- ياسين براهمي- نوال مسعودي- صبرينة بوقرية- عبد النور يسعد- مراد مجراد- محفوظ مشرف- جلال دراوي.

## ملخص مسرحية جي بي أس(GPS)

تتناول مسرحية "جي بي أس" أحداثها في المشهد الأول، قصة نحات شيخ يقوم بالعمل على منحوتات بشرية، لكنه يشعر بالقلق لأنه لم ينجح في تمثيل ملامح الأشكال البشرية بشكل جيد. خلال لحظة غفلة، يتم إنشاء منحوتات جديدة بدلًا من العمل السابق، وتتمثل هذه المنحوتات في تجسيد أفكار النحات الشيخ الكبير. تتمثل المفاجأة في أن هذه المنحوتات تتحول إلى كائنات بشرية حقيقية. هناك خمس منحوتات تمثل الأطفال الذين تظهر في لحظات العنف والتمرد والاعتراض على والدهم.

يظهر الطفل السادس، وهو منحوتة تمثل الشيخ الكبير، ككائن كفيف، حيث تعكس ولادته الصعبة وتشابهه مع إخوته الذين يتحولون إلى حيوانات. يحاول هذا الطفل السادس الانتحار عن طريق خنق نفسه بحبله السري، وهو يشعر بالاستياء من وجوده في هذا العالم الذي يفتقر إلى الأخلاق ويكتنفه الشر. تبدأ محاولته للعودة من حيث جاء، حيث يستخدم حبله السري كوسيلة للوصول إلى والدته.

من خلال حبله السري، يحاول الطفل السادس الوصول إلى والدته والخروج من حالته الممسوحة الملامح. يرسم عيونًا وملامح لوجهه بأحمر الشفاه الذي يأخذه من الممرضة، وهذا يجلب له الفرحة والرؤية.

يحاول بعد ذلك مساعدة إخوته من خلال رسم ملامح لهم أيضًا. تستخدم الممرضة أحمر الشفاه لترسم العيون والملامح للأطفال الآخرين. ينهي المشهد برسم ملامح وعيون للأطفال الخمسة الآخرين.

في المشهد الثاني، تدور الأحداث في محطة قطار قديمة تميزت بوجود ساعة عتيقة. يجمع الانتظار هنا الشخصيات المختلفة، ويمر القطار عدة مرات دون أن يتمكن أحد من الركوب. تتنوع الشخصيات بين فنان وملتحي وسياسي ومثقف، ويظهر الانانية والانحياز للنفس عند كل منهم. يتوالى القطار ويمر دون ركوب، وفي كل مرة تظهر المحاولات الخاصة بكل شخصية للحصول على مقعد في القطار.

تتغير الأمور عندما يبدأ الفنان في عزف موسيقى رائعة، ويظهر موهبته في الرقص والحركات الفنية. لا يتغير سلوكه وبقي مثلًا استثنائيًا في المشهد. يكون هناك لحظة من الهدوء بعد عرض الفنان، ثم تظهر السياسية بفعل جريء منها تستفز الملتحي وتكشف عن جمالها بشكل علني. يظهر التناقض في سلوك الشخصيات بوضوح.

في الختام، يظهر الشيب على الشخصيات، وتبدأ الأمور في التدهور وتأخذ منعطفًا سيئًا. يتم تحضير كمين للفنان بواسطة السياسي، ويتم تهميشه ومؤامرته له. تنتهي المسرحية بمأساة تتضمن موت الفنان. تعكس النهاية ضياع وتجاهل المجتمع والأنانية والمكائد كمكونات تؤدي إلى الكوارث.

- **الفكرة الرئيسية للمسرحية:**

تدور مسرحية "جي بي أس" حول عدة أفكار رئيسة:

- البحث عن الهوية والذات - حيث تبدأ المنحوتات ككائنات بلا ملامح، ثم تكتسب هوية بشرية مع مرور الأحداث.
- محاولة الخروج من الظلمة إلى النور - وذلك من خلال رسم العيون والملامح للشخصيات العمياء لترى وتبصر.
- الصراع بين الخير والشر في المجتمع - حيث يمثل الفنان رمز الخير، بينما يمثل السياسي رمز الشر والمكر.
- انتقاد الرذيلة والنفاق والانانية التي تسود المجتمع.
- مفهوم الموت الحتمي نتيجة الضياع وعدم الوعي - إذ تنتهي المسرحية بموت جميع الشخصيات تقريبًا.
- فكرة السعي والبحث عن معنى الحياة - متمثلة في انتظار القطار الذي لم يأتِ أبدًا.
- فالمسرحية إذًا تجمع بين البحث الفلسفي والوجودي وانتقاد المجتمع، في سردية فنية رائعة.

تمثل الدراسة التطبيقية تمثلا منهجيا يعكس توجهات البحث النظرية وتمفصلاته الوصفية، وذلك باعتبارها تشكيلا إجرائيا يراود المقولات المفهوماتية ويخالسها ليحيلها إلى آليات للفحص والتشريح، وهو ما يتجلى عبر مباحث هذا الفصل الذي يتوخى مدارسة أعمال محمد شرشال عبر مؤداها الأنثروبولوجي القائم على مجموعة من المظاهر الدالة التي يقوم عليها العرض، سواء من خلال مقتضيات جسدية تتمظهر عبر استرجاع/استعادة الإيحاء/الإيماءة كلغة لها دلالاتها التعبيرية وكذا تمثلات لغوية إشارية أخرى غير لفظية وسمعية وبصرية كالصوت/الصرخة باعتبارها لغة أولية، لها إحالاتها المفضية إلى بسط تمظهرات وجودية تتعلق بلحظة الميلاد الأولى كإعلان لوجود بكر وكذا كتوجه تواصلي بدئي منذ بواكير الوجود الإنساني، وأيضا القناع باعتباره تورية للموارية والتخفي خلف صورة هي الغاية والوسيلة التعبيرية في الآن ذاته.

***

## المبحث الأوّل) الحركة والإيماءة:

تعد الحركة تشكيلا بصريا ذا مدلولات تعبيرية وتصويرية، وذلك باعتبارها لغة إشارية تتوافق والمعنى المراد توصيله للمتلقي، ومن ثم فقد عمد كثير من أعمدة الإخراج المسرحي إلى اعتمادها كناقل للرسالة المسرحية، سواء عبر تفريغ العمل المسرحي من العناصر اللغوية الصوتية والاكتفاء بالحركة كوحدة تعبيرية أو من خلال المزاوجة بين اللغتين؛ إذ إن «العرض منظومة من العلامات، التي تعتمد الرموز والإشارات والدلالة والتأويل والكشف للوصول إلى مدلول آخر جديد في عملية التواصل من اختيار الدلالات بشكل صحيح ومدى ملاءمتها للفكرة المراد إيصالها، والوحيد الذي يمنح الحياة للعلامات هو الممثل الذي يعد وحده من العلامات أو يعوض علامات أخرى يحل محلها هو عبر الإشارة إليها بالكلمات. ولهذا إن سيمياء اللغة في العرض المسرحي يمكن تحقيقها عبر لغتين منفصلتين، وقد تتفق هاتان اللغتان في الرسائل التي تنقلانها أحيانا ليتحقق ما يسمى بالإبلاغ والتواصل وإحدى هاتين اللغتين هي اللغة المسموعة واللغة الأخرى هي لغة الجسد»[1].

وبهذا تكون الحركة دفعا نحو بسط لغوي يروم تقديم صورة عن المعنى المتضمن عبر سياقاتها الأولية، وهو ما يمنحها سلطتها الإشارية ومشروعيتها التعبيرية التواصلية، فالحركة ليست تمثُّلا اعتباطيا خال من الإحالات، وإنما هي مرتبطة بمؤدى متعارف عليه بين الممثل والمتلقي.

ويتجلى حضور الحركة في المسرح باعتبارها لغة من خلال اعتبارها لغة منفصلة عن اللغة الملفوظة عبر نموذج (**البانتوميم/ Pantomime**) أو الأداء الصامت الذي يمتد إلى الانبثاقات الأولى لفن المسرح في الثقافة الإنسانية، إذ شكلت الحركة المهاد التأسيسي الأول للغة المسرحية، وذلك من خلال المحاكاة.

شكل التمثيل الصامت توجها نحو الاستعاضة عن الكلمة المنطوقة بالإيماءة الحركية، عبر استجداء مقوماتها الدلالية والمعجمية، وهذا ما يعد، من الناحية الأنثروبولوجية المسرحية، بمثابة عودة نحو الأصول الأولى، وإن بطريقة أخرى، وذلك من خلال فعل ل «**الترجمة**» أول «**التحرير**» اللغوي لتحال الكلمة حركة ويغدوا الجسد أبجدية تشكل حروفها من خلال فعل التخييل.

من هنا يمكن القول أن الحركات والأفعال الصامتة «تشتغل من خلال هذا الفن على المنظمة الجسدية، ومن دون استخدام الكلمة في العمل، وتعتمد على ما يقدمه الجسد من تعبيرات في الوجه واستخدام تقنية الخيال في خلق وابتكار الصورة المتخيلة التي يتعامل معها من خلال اصطدام جسده بالفضاء، مكونا حركات ذات دلالات معرفية وفكرية وجمالية بتوظيف تقنية الجسد الحركي»[2]، فالحركة

(1) عمار عبدسلمان محمد: تمثلات لغة الجسد في العرض المسرحي العراقي -تخيل ذلك أنموذجا، مجلة الأكاديمي -العراق، ع101، 2021، ص 103.

(2) عقيل ماجد حامد محمد: الجسد وإنشائية الصورة في عروض الرقص الدرامي، (نار من السماء أنموذجا)، مجلة الأكاديمي، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، العراق، المجلد 2012، العدد 64، ديسمبر 2012، ص 143.

المسرحية تحاول ربط الرسالة المسرحية بسياقاتها المؤطرة لها ثقافية واجتماعيا وفنيا، وذلك من خلال بسط مقوماتها الإحالية ذات المرجعية الحضارية أو الطقسية وحتى النفسية.

وبهذا تكون الحركة انعكاسا لمجموع القيم المرتبطة بإنشاء الرسالة المسرحية عن طريق تمثل مصدريتها من ناحية والهدف من توظيفها كبعد غائي وظيفي من ناحية أخرى، ولهذا فقد تطور الأداء الحركي من مجرد ترجمة آلية للغة إلى استجداء قيم أخرى تصنع مفارقة لغوية تجنح إلى تشريح المواقف الاجتماعية والسياسية ونقدها بأسلوب ساخر.

إذ «يمكن الاعتراف أن «**الرومان**» هم أول من ابتعد عن النموذج اليوناني وأنشأوا مسرح الميم والبانتوميم التي تنحدر منه كوميديا «**دي لارتي**» ويعتمد هذا النوع على المزاج الخشن والرخيص والنكت البذيئة في توظيف أقنعة كاريكاتورية واضحة وأكثر زخرفة للشخصيات التي ارتسمت بأسمائها وطباعها في ذاكرة الجمهور الروماني. ويعتمد فن الإيماء على ممثل واحد خلفه جوقة، حيث يقوم بالتمثيل والرقص، بينما تقوم الجوقة بالغناء»[1].

وتطور هذا الفن ليأخذ معالم تعبيرية أخرى ففي العصور الوسطى وفي عصر النهضة كان مصطلح عرض صامت **(Dumb Show)** يستخدم للمسرحية، أو مشهد يؤدى في صمت مستخدما الإيماءات، والمثال الواضح والشهير على ذلك هو المشهد الذي تقدمه فرقة الممثلين التي استقدمها هاملت في مسرحية شكسبير التي تحمل هذا الاسم. كان العرض الصامت في هذه الفترة جزءا لصيقا ومرتبطا بالمسرحية، وكان الهدف منها التنبؤ بالحدث الذي يليه وإضفاء معنى رمزي أو فلسفي على هذا الحدث[2].

وقد حدثت تطورات أخرى لفن البانتوميم الذي لم يعد مجرد تمثيل ساخر لنقد اجتماعي أو سياسي وإنما حمل أبعادا تؤسس لفعل مسرحي يقوم على توصيف واقع داخلي للشخصية أو خارجي يختص بصورة المجتمع أو الواقع السياسي والثقافي المعيش.

ولعل هذا ما أدى **بمحمد شرشال** إلى استثمار تلك الطاقات التعبيرية التي يختزنها هذا الفن، بغية تسطير مجموعة من الدلالات والرسائل المختصة بتشريح واقع اجتماعي وسياسي وثقافي ونفسي.

فقد عمد محمد شرشال إلى اعتماد تقنية «**الإيماءة**» في عديد مسرحياته، وذلك بالاستعاضة بها عن الكلمة المنطوقة، لتشكل هذه الإماءات منظومة تواصلية ذات إحالات دلالية تؤسس للخطاب المسرحي، والتي جعلت منها معطى أنثروبولوجيا أسهم في إثراء المدونة التعبيرية للخطاب وأضفى عليه بعدا متعدد الزوايا التأويلية.

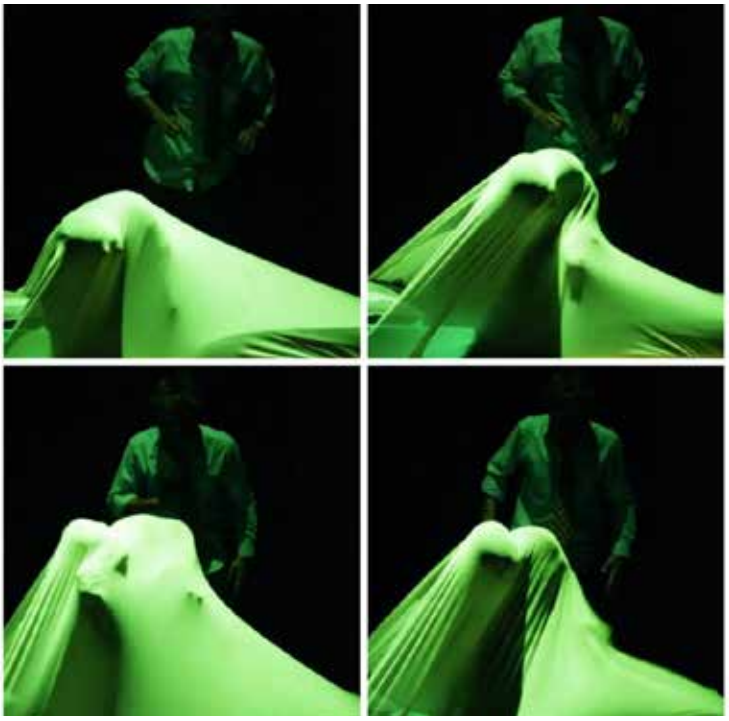
تعتمد الإيماءة لدى **محمد شرشال** في تأسيسها الدلالي على عناصر متنوعة ترتبط بالمؤدى الحركي

(1) عبدالناصر خلاف: فن الممثل من أرسطو إلى ستانسلافسكي، ص 71.

(2) ممارفين شبارد لوشكي: كل شيء عن التمثيل الصامت- فهم وأداء الصمت المعبر، تر: سامي صلاح، المجلس الأعلى للثقافة،القاهرة، دط، 2002، ص 09.

للجسد، كما تعتمد كذلك على البسط الملامحي للوجه، وهو ما بسط بعدا تعبيريا ذا منحى نفسي ترتبط بالشخوص أو تواصلية تتعلق بآليات تلقي الخطاب.

فخلال مسرحية «**الهايشة**» نجد «**جعفر**» وأثناء صراعه النفسي المتعالق وبداية تحوّله إلى «**هايشة**» يصدر مجموعة من الإماءات التي تعكس رفضه للتّحوّل، والتي تبسط تمثلات وعيه الكائن بذاته وجوهره، كما تمثل في الآن ذاته قَبولا وخضوعًا لعملية التّحوّل المؤطرة بعوامل خارجية.



الصورة رقم: 1 [1]

فمجموع الحركات والإيماءات التي صدرت عن «جعفر» هي في حقيقتها تخضع لمنطق ثلاثي الأبعاد؛ بعد حسي وآخر عقلي والثالث نفسي؛ إذ «إن كل حركة على المسرح لا بد أن ترتبط بسبب أو دافع باعث وتبرز هذه البواعث على ثلاثة أوجه، منها ما هو حسي، متعلق بالحواس الخمس وما تقع عليها من مثيرات وطبيعة الاستجابات المتولدة التي تؤثر في عكس نوعية الحركة وشكلها، ومنها ما هو عقلي مرتبط بالتفكير والإدراك والشعور، وهي عمليات ذهنية موجودة في دماغ الإنسان وتعكس أيضا حركات معينة ضمن استجابات عقلية، أما النوع الأخير فهو نفسي متعلق بالحالة النفسية للإنسان وما لها من انعكاسات»[2].

(1) محمد شرشال، مسرحية الهايشة، لأجين يونسكو(Eugène Ionesco)عن نص "الرينوسينوس"، إنتاج المسرح الوطني الجزائري [محيي الدين بشطارزي]، ماي 2015. المادة مسترجعة من قناة يوتيوب «الجزائر البيضاء»، على الرابط: https://www.youtube.com/watch?v=FMIu7pgS2ms، المشهد في الدقيقة: 56:56د

(2) عبد الكريم عبود: الحركة على المسرح، ص 92-93.

وقد شكلت هذه الحركات منظومة دلالية تعكس ردة فعل «جعفر» تجاه مجموع المؤثرات التي ظلت تتجاذبه أثناء عملية التّحوّل.

وعلى هذا الأساس فإنه «يمكن تمييز الأنماط العامة للحركة المرتبطة بالأفعال وردود الأفعال التي يقوم بها الممثل وعلاقتها بالمثيرات، حيث تنقسم إلى ما يلي:

- ردود فعل في اتجاه هذه المثيرات.
- ردود فعل ضدها.
- ردود فعل بعيد عنها»[1].

ف «جعفر» تجاذبته عوامل متناقضة جعلت حركاته تتسم بالانجذاب طورا والنفور طورا آخر .

الصورة رقم 2 [2]

إذ يمكن أن نرى هذه الحركات ليست تصرفات عشوائية أو مجرد حركات منفصلة عن الاستراتيجيات الإخراجية. بتحفيز الممثل للإحساس بكل تلك التقلبات الانفعالية بشكل تلقائي من خلال التغييرات المستمرة في استخدام عضلاته. هذا النهج يساعد الممثل أيضًا على بناء روابط تجمع بين إمكانياته الجسمانية ومشاعره الداخلية.

فجعفر قام بتجسيد دقيق للشخصية المسرحية من خلال تفعيل ردود فعل الجسم والعاطفة بشكل طبيعي. ببساطة، هذا يعني أن جعفر ليس فقط يؤدي الحوار ويتحرك على المسرح، بل يخترق حدود اللفظيات والحركات الأساسية ليصل إلى الجوانب العاطفية العميقة للشخصية.

(1) المرجع السابق، ص 93. وكذلك ينظر: ماريان جالاي: دور المخرج في المسرح، ترجمة: لويس بقطر، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، 1970، ص 188.

(2) محمد شرشال، مسرحية الهايشة، المشهد في الدقيقة: 52:30 د.

يعكس هذا النهج الفني الروح الإبداعية للمخرج واهتمامه بجعل الأداء المسرحي أكثر إقناعًا وتفصيلاً، وبالتالي يعزز من تجسيد الشخصيات والإيصال بفعالية الرسالة والعواطف في الأداء المسرحي.

وفي حقيقة الأمر فإن هذه الحركات ليست اعتباطية أو منفصلة الأواصر عن الطروحات الإخراجية، فمايرهولد عمل على استثمار مقولات نظرية الانفعالات لعالم النّفس الأمريكي وليم جيمس (1842-1910)، وذلك «من خلال حمل الممثل على الإحساس أوتوماتيكيا بكامل اختلاجات الانفعالات، بفضل التغييرات المستمرة في توظيف عضلاتهن وهذا ما يسَّرَ للممثل أيضا إيجاد العلاقة بين إمكاناته الجسمانية والأحاسيس الداخلية»[1].

ويستمر شرشال في البحث عن الطاقات الكامنة للإيماءة وتفجيرها عبر سلسلة من الطروحات الخطابية لعروضه المسرحية، فمن خلال مسرحية «ما بقات هدرة» يعود شرشال لفن «**المايم**» عبر الفصل الثاني من المسرحية باستثناء المشهد الثاني.

قد أشار شرشال عبر توجيهاته إلى اعتماد تقنية «**المايم**» وذلك حينما صرح بأن «أغلب مشاهد الفصل الثاني تفتقد الفعل اللفظي (Action verbale)، لذا فالعمل على هذا الفصل يتم من خلال الفعل الفيزيائي والميكانيكي، دون إهمال الفعل السيكولوجي والذي يعتبر الدافع الأساسي للشخصية لتحديد مسار خط سيرها المتصل وتصرفها العقلاني واتصالها الوجداني مع الشخصيات الأخرى. وكل هذا كي نتوصل في جو من الهزلي (Burlesque) إلى تجسيد فكرة العرض المركزية»[2].

إذ ومن خلال المشهد الأول، وبعد استيقاظ المهرجين في الحديقة الجرداء يسمعون صوت قطرة ماء فيهرعون لأخذ هذه القطرة، غير أن تدافعهم وصراعهم حولها أعاق جميعهم عن الاستفادة منها.

الصورة رقم[3]

(1) فاضل الجاف: فيزياء الجسد، ميرهولد.. ومسرح الحركة والإيقاع، دار المدى، للثقافة والنشر، دمشق، سوريا، 202، ص 110.

(2) محمد شرشال: مسرحية ما بقات هدرة، كوميدية عبثية من نصين،2017، ص 17.

(3) محمد شرشال، مسرحية ما بقات هدرة، النص لمحمد شرشال، إنتاج: وزارة الثقافة- المسرح الجهوي سكيكدة(الجزائر)، سنة 2017. المادة مسترجعة من قناة يوتيوب «الجزائر البيضاء»: https://www.youtube.com/watch?v=pygwos0smWo&t=4330s ، المشهد: 35:37د،

فهذا المشهد يشكل تمثيلاً مؤثرًا للحالة الإنسانية والصراع الأساسي بين الفرد والبيئة، وهو مكمن أساسي للدراما وتطور الشخصيات في العمل السردي.

يبدأ المشهد بإيحاء قوي بالجفاف والعطش، إذ يشير صوت **قطرة الماء** الوحيدة إلى أهمية الحياة والبقاء. ويمكن تفسير هذا الصوت كموروث للأمل والفرصة في الوسط الجاف والقاحل. والردة السريعة للمهرجين إلى هذا الصوت تظهر تلقائيتهم ورغبتهم الشديدة في البقاء على قيد الحياة.

مع ذلك، يبدأ الصراع بينهم عندما يكتشفون القطرة، يظهر هذا الصراع كتمثيل للغرائز البشرية الأساسية والنزاعات الاجتماعية. والقطرة تمثل الموروث الأساسي للبقاء، وصراع المهرجين للوصول إليها، يجسد تنافسهم على الموارد المحدودة.

هذا المشهد استحالت فيه قطرة الماء إلى بؤرة تتمثل فيها إحدى الصور للصراع الإنساني، وهو يتقاتل على قطرة ماء، يحمل رمزية عميقة تعكس الصراع المستمر بين الفرد والجماعة. فالتنافس على الموارد الشحيحة يجسد التوترات والتباينات الاجتماعية والاقتصادية التي تنشأ بين أفراد المجتمع. وبذلك يلقي هذا المشهد الضوء على طبيعة العلاقات الإنسانية المعقدة ويسهم في إثراء أبعاد الشخصيات وتطور الأحداث في العمل الفني.

الصورة رقم4 [1]

وتمثل هذه الإيماءات الصادرة عنهم نموذجا تعبيريا ذي بعد دلالي يحيل إلى مغزى، إذ ومن خلال انشغال المهرجين بالصراع فيما بينهم تدخل المهرجة الفتاة تأخذ قطرة الماء لتظهرها لهم بغية إغاظتهم ثم ترميها في السماء.

(1) المصدر السابق، المشهد في الدقيقة: 36:45د.

الصورة رقم5 [1]

وبعد أن تغسل المهرجة وجهها وشعرها يستاء المهرجون ويحاولون رفض الموقف، غير أنهم يتفاجؤون بعدم قدرتهم على الكلام فيصابون بالإحباط، ويجلسون متدمرين، حيث يعتبر وضع اليد على الخد من العلامات الدالة أنثروبولوجيا على الحسرة والاطراق في التفكير غير المجدي في كثير من الأحيان.

الصورة رقم6 [2]

وأثناء جلوسهم يسمعون صهيل فرس وصوت عربة تتجه نحوهم وتدخل الحديقة، فأسرعوا نحوها فركبوها وانطلقوا في رحلة البحث عن أصواتهم المفقودة.

(1) المصدر السابق، المشهد في الدقيقة: 39:24 د.

(2) المصدر نفسه، المشهد في الدقيقة: 41:17 د.

وللإشارة فقد اعتمد شرشال في هذا على تقنية المسرح الفقير الذي يعتمد على البساطة وكذا على تأثيث الخشبة عن طريق جسد وحركات الممثل.

الصورة رقم 7 [1]

كما يعود المايم في المشهد الثالث والذي سماه شرشال «صوت الطفولة»، حيث يكتشف المهرجون أنهم عادوا لفضائهم الطفولي، وهنا يبدؤون في التراجع عبر الخطو إلى الخلف إلى أن يصبحوا أطفالا.

الصورة رقم 8 [2]

ويحضر العامل النفسي للإيماءة في هذا المشهد، وذلك من خلال غيرة الأطفال (المهرجين) من المهرج

(1) المصدر السابق، المشهد في الدقيقة: 50:00 د.

(2) المصدر نفسه، المشهد في الدقيقة: 55:38 د.

الشاب الذي نال حُظوة لدى أمه على عكس إخوته، مما أثار لديهم مشاعر الغيرة وقرروا الانتقام منه، وقاموا بربطه ليذهبوا ويجتمعوا ليقرروا مصيره. وبعد عرض جميع المقترحات يقررون وضعه في القدر.

الصورة رقم 9 [1]

ويكتسب هذا المشهد بعدا أنثروبولوجيا عبر دلالاته المرجعية والإحالية، وذلك من قصة النبي يوسف عليه السلام، حيث إن حبَّ أبيه له جعل حقد إخوته عليه يتأجج، ممَّا دفعهم للتآمُر عليه ومحاولة قتله، إذ يصور القرآن الكريم ذلك في قوله تعالى: ﴿**إِذْ قَالُوا لَيُوسُفُ وَأَخُوهُ أَحَبُّ إِلَى أَبِينَا مِنَّا وَنَحْنُ عُصْبَةٌ إِنَّ أَبَانَا لَفِي ضَلالٍ مُبِينٍ**﴾ [سورة يوسف:8]

كما يلتقي هذا المشهد مع قصة يوسف عليه السلام في وصية الأم لأبنائها على الانشغال عن الطفل والغفلة عنه وهددتهم إن فعلوا ذاك، غير أنهم لم يحفظوا وصية أمهم وتآمروا على أخيهم، وهو نفس ما حدث في القصة القرآنية، فقد أجمع الإخوة في المسرحية على رمي أخيهم في القدر تماما على ما اتفق عليه إخوة يوسف على رميه في البئر، إذ يقول تعالى: «**اقْتُلُوا يُوسُفَ أَوِ اطْرَحُوهُ أَرْضًا يَخْلُ لَكُمْ وَجْهُ أَبِيكُمْ وَتَكُونُوا مِن بَعْدِهِ قَوْمًا صَالِحِينَ ۝ قَالَ قَائِلٌ مِّنْهُمْ لَا تَقْتُلُوا يُوسُفَ وَأَلْقُوهُ فِي غَيَابَتِ الْجُبِّ يَلْتَقِطْهُ بَعْضُ السَّيَّارَةِ إِن كُنتُمْ فَاعِلِينَ ۝**﴾[سورة يوسف:9-10].

غير أن أختهم تحذرهم بقدوم الأب وضربهم مما حذا بهم إلى تغيير قرارهم ووضعه داخل كيس ليموت اختناقا.

(1) المصدر السابق، المشهد في الدقيقة: 55:17 د.

الصورة رقم 10 [1]

ويستمر المشهد في عرض الأحداث عن طريق تقنية «**المايم**» ليتم في الأخير خلاص الطفل.

الصورة رقم 11 [2]

إذ يظهر المهرجون على المسرح، يتجهون نحو الجمهور ويقومون برمي كيس صغير في اتجاه القاعة. لكن في هذا اللحظة الحرجة، تظهر المهرجة وتتبعها السوبرانو الأم. تبدأ الأم في محاولة منع أولادها من رمي الكيس، ولكنهم يتجاوزونها ويقومون برمي الكيس باتجاه الجمهور. وهنا يظهر الغبار الكثيف الذي يتصاعد من الكيس، ليكتشف الجميع أن المهرج الشاب لم يكن داخل الكيس، بل كان غبارًا

(1) المصدر السابق، المشهد في الدقيقة: 55:45 د.

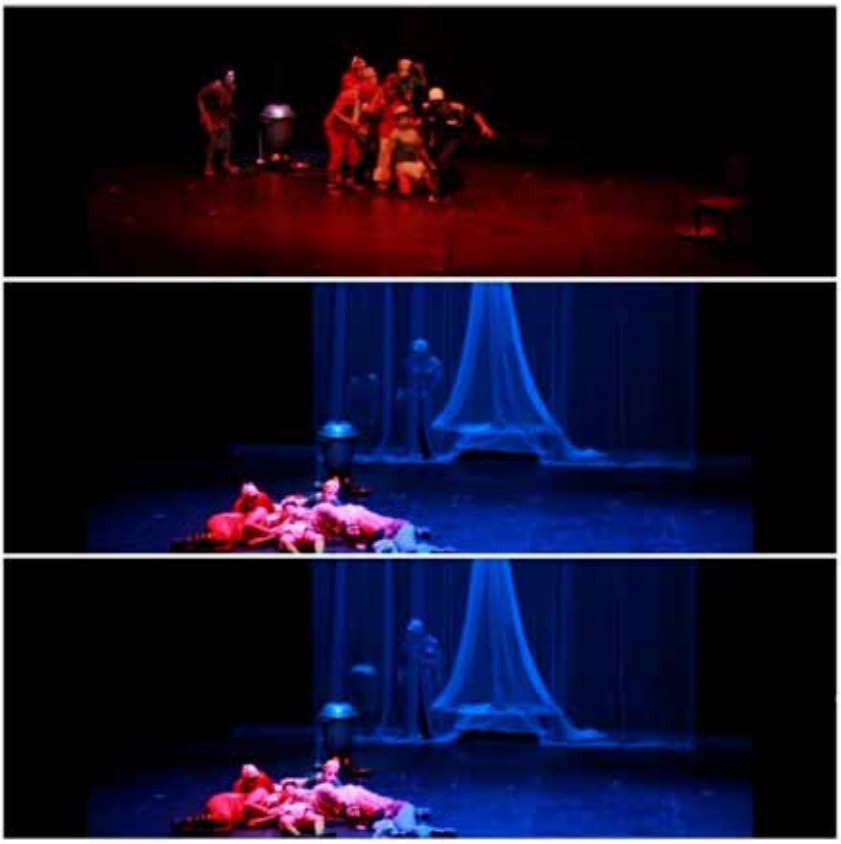
(2) المصدر نفسه، المشهد في الدقيقة: 56:20 د.

سحريًا. تبدأ الأم في الاستفسار عن مكان ابنها، وفي هذا الوقت يدخل المهرج الشاب إلى المسرح أمام أعين الجمهور المندهش، ويحيط بهم بفرح. توجه الأم نصيحة للجميع بأن يحرصوا على أخيهم، ثم تغادر المسرح.

وبعد عودة الأب فرح به الأبناء غير أنه وأثناء تناول الطعام يجد جوربه موضوعا في القدر مما أغضبه وأدى به إلى محاولة الأم، لكن أبناءه حالوا بينه وبينها فيضربهم واحدا تلو الآخر ليستفرد بها.

وهنا تحضر الإيماءة باعتبارها دلالة على الحزن والبكاء نتيجة ألمين، أحدهما جسدي والآخر نفسي، وهو ما يعطي هذه الإيماءة بعدها الأنثروبولوجي باعتبارها لغة أولى للإنسان تفاعل بها مع مختلف نوازعه الشعورية.

وفي المشهد الرابع والمعنون بـ«صوت الانتقام» يقرر الأبناء الانتقام لأنفسهم ولأمهم من أبيهم.



الصورة رقم 12 [1]

وبعد صراخ البنت استفاق الأب، يهرب الأطفال إلى خلف الستارة بسرعة وبتأني وعلى وجوههم عبارات الهلع والخوف. يستيقظ الأب بسرعة من نومه ويبدأ في محاولة متسرعة لمتابعتهم. يشهدون هروب الأطفال المهرجين، ومن بينهم المهرج المتدين الذي يحمل بيده مسدس أخذه من أبيه. يصل

(1) المصدر السابق، المشهد في الدقيقة: 62:39 د.

الأطفال إلى الكواليس، يتبعهم الأب وهو يزمجر من الغضب. فجأة، يُسمع صوت رصاصة تطلق من الكواليس، مما يثير الذعر والهلع بين الجميع. يعود المهرج المتدين إلى الخشبة وهو يرتجف من الخوف، ويحمل مسدس والده بيديه. يصل إلى الخشبة وراءه إخوته الصغار، وهم مشوشون وفاقدين للتركيز.

الصورة رقم 13 [1]

في هذا الوقت، تدخل الأم إلى الخشبة من الجهة المقابلة وتكون مستفسرة عما حدث. يقوم الأطفال بشرح الواقعة لها بصوت مرتعب وعبارات متسارعة، مما يثير قلقها ودهشتها.

وهنا يعود الجميع أدراجهم على طريقة «Flashback» ليمروا بكل المحطات السابقة حتى لحظة أكل الأب للجورب، وهنا يتغير الحدث من غضب الأب إلى ضحكه.

وتستمر الأحداث عبر المؤدى الإيمائي حيث تحاول الأم جعل طفلها يمشي وهو ما يحدث أخيرا في جو احتفالي عائلي.

الصورة رقم 14 [2]

وبعد نوم الأطفال يفيق الجميع وهم في الحديقة في المشهد السابع والأخير المسمى «وتسقط المطر»،

(1) المصدر السابق، المشهد في الدقيقة: 66:50 د.

(2) المصدر نفسه، المشهد في الدقيقة: 70:53 د.

وكأن كل الأحداث كانت عبارة عن حلم، ويهرع المهرجون لجلب دلائهم لملئها من الحنفية لكن المياه تنقطع بعد أن صاح الغراب.

الصورة رقم 15 [1]

وصياح الغراب له دلالات أنثروبولوجية تتعلق بالثقافة الشعبية التي تجعل من الغراب إحالة على التّحس وجلب سوء الحظ، وهنا يقوم المهرج السياسي بطرد الغراب ليعود الماء ويستمر سقوط المطر.

وتتوالى أعمال محمد شرشال المحتكمة للإيماءة كلغة إشارية تحمل معان تؤسس الرسالة المسرحية، وذلك باعتبار أن «أهم وظيفة يقوم بها الإيماء في العرض هي الوظيفة الإشارية، إذ يساهم في الإفصاح عن المقام التلفظي للخطاب، أي الإطار الزماني والمكاني الذي تدور فيه الحكاية، وكذا العلاقات بين الشخصيات وموازين القوى بينهم»[2]، وهو ما اشتغل عليه محمد شرشال في مسرحية GPS، إذ تحضر الإيماءة باعتبارها وسيلة تعبيرية وتواصلية بين شخوص المسرحية فيما بينهم من جهة، وفيما بينهم وبين المتلقي/الجمهور من جهة أخرى.

ففي المشهد التالي تحضر الإيماءة باعتبارها تعبيرا عن الرغبة في الشريك، وهو ما تجسده إيماءة «الشفاه» التي تحيل إلى فعل التقبيل. إذ أن الأب يحاول التقرب من الأم وإعلان رغبته لها، وذلك عن طريق إظهار إيماءة «القبلة»، ممَّا يجسد معطى لغويا غير تلفظي.

(1) المصدر السابق، المشهد في الدقيقة: 79:52 د.

(2) نواري بن حنيف: الإيماء ورمزية الحركة في المسرح التجريبي، مجلة آفاق للعلوم، جامعة زيان بن عاشور، الجلفة، م05، ع17، سبتمبر 2019، ص 92.

الصورة رقم 16 (1)

كما تقوم الزوجة بالإعلان عن كونها حاملا وذلك عن طريق الإشارة إلى بطنها، وهي حركة/إيماءة تعني وجود كائن جنيني يتشكل داخل الأم.

الصورة رقم 17 (2)

(1) محمد شرشال، مسرحية GPS، إنتاج: المسرح الوطني الجزائري TNA، 2019، المادة مسترجعة من قناة يوتيوب «الجزائر البيضاء»، https://www.youtube.com/watch?v=aExZ-f_8wJM&t=14s، المشهد في الدقيقة: 15:35 د.

(2) المصدر نفسه، المشهد في الدقيقة: 17:09 د.

وتستمر الأحداث في المسرحية ويأتي الأب بالطبيبة (القابلة) التي تومئ له بضرورة دفع الأتعاب قبل البدء بالعمل، غير أن الأب يصرُّ على أنْ تتمَّ عملها أولا، لكنها ترفض ذلك وتلحُّ على تقاضي أتعابها مسبقا في جوّ حواري يقوم على فعل الإيماء دون اعتماد أي معطى تلفظي/شفهي.

الصورة رقم 18 (1)

وتستمر الطبيبة في استهتارها وتدخل في حوار مع الأم، ممَّا أثار غضب الأب وزاد من مخاوفه، لينفعل على الطبيبة داعيا إياها إلى بدء العمل بغية إنقاذ الأم وجنينها.

الصورة رقم 19 (2)

(1) محمد شرشال، مسرحية GPS، المشهد في الدقيقة: 19:48 د.

(2) المصدر نفسه، المشهد في الدقيقة: 20:00 إلى 21:00 د.

وبعد أن تضع الأم مولودتها الأولى يغشى عليها ويقوم الأب بتحسس نبضها ليكتشف أنه متوقف فيشير للأمّ عبر إيماءات دالة على أن الرضيعة قد توفيت، ويدعوها للبكاء على فقيدتها.

الصورة رقم 20 [1]

وبعد أن يتأكد الجميع من عودة الرضيعة للحياة إثر تأكيد الطبيبة لذلك، أقدمت الأم على الإشارة للأب بغية إيقاظ الرضيعة بعد سقوطها.

الصورة رقم 21 [2]

(1) المصدر السابق، المشهد في الدقيقة: 21:47 د.

(2) المصدر نفسه، المشهد في الدقيقة: 22:22 د.

وفي المشهد الثالث من المسرحية نلحظ إيماءة مهمة من الممرضة للمديرة، حيث أومأت لها برأسها في حركة نازلة (من فوق إلى تحت) معلنة لها عن موافقتها إياها في سلوكها مع الأطفال.

الصورة رقم 22 [1]

وبعد أن أقدمت المديرة على اكتشاف وجود الهيرمونيكا لدى الممرضة هددتها وطلبت منها إعطاءها إياها فقدمتها لها الممرضة معتذرة، وهذا في جو إيمائي حواري عن طريق استعمال اليد للطلب والإيماء بالرأس للاعتذار.

الصورة رقم 23 [2]

ومن خلال حوار بين الممرضة والفنان تشير له بضرورة الاتجاه نحو إخوته بغية رسم ملامحهم، فيتجه نحوهم لكنه سرعان ما يتوقف ويمد لها يده معلنا عن طلبه تقديمها إياه أحمر الشفاه.

(1) المصدر السابق، المشهد في الدقيقة: 32:37 د.

(2) المصدر نفسه، المشهد في الدقيقة: 35:20 د.

الصورة رقم 24 [1]

ثم بالنظر نحو الممرضة، طلب الفنان منها أن تقدم لإخوته نفس اللطف الذي قدمته له. تشعر الممرضة بالخوف وتبدأ في التفكير بعمق، ثم تتجه بحذر نحو الفنان وتمد يدها لتأخذ أحمر الشفاه منه. تقوم بفتح عبوة أحمر الشفاه وتضعه عليهم. بعد الانتهاء، تعود لتقفز وتبتعد قليلاً.

الصورة رقم 25 [2]

وبعد أن أخذت المديرة قناع الممرضة حاولت الاقتراب من الأطفال لكنهم رهبوها وخافوا منها، فكانت تقترب منهم لكن الطفلة كانت تحاول مدَّ يدها معلنة عن رفضها لها ودفعها بعيدا عنها، وذلك عن طريق تسبيق اليد كدرع وكحصن منها. وهي إيماءة تحيل إلى الخوف من الشيء ومحاولة رده وإبعاده.

(1) المصدر السابق، المشهد في الدقيقة: 36:30 د.

(2) المصدر نفسه، المشهد في الدقيقة: 40:33 د.

الصورة رقم 26 [1]

كما تحضر الإيماءة في المشهد الرابع، وذلك خلال فعل «**التحية**»، حيث حينما يدخل الفنان يلتقي برئيس المحطة فيهز له رأسه وينحني كإشارة منه لتحيته وهذا ما جعل رئيس المحطة يبادله الحركة كرد على تحيته له.

الصورة رقم 27 [2]

وهذه الإيماءة مستمدة من المعطى الثقافي للشعوب، لا سيما الآسيوية منها، وذلك باعتبارها حركة من صميم الثقافة الاجتماعية لديهم.

فالإيماءة هذه «ذات دلالة اجتماعية، باعتبارها ترتبط بسلوكات ووضعيات موجودة في الأصل في الحياة، والتي تحمل ضمنيا أبعادا تاريخية واجتماعية»[3].

(1) المصدر السابق، المشهد في الدقيقة: 41:15 د.

(2) المصدر نفسه، المشهد في الدقيقة: 46:26 د.

(3) نواري بن حنيف: الإيماء ورمزية الحركة في المسرح التجريبي، ص 92.

وتستمر الأحداث في جو حواري إيمائي ممَّا دعا إحدى الشخصيات للإشارة لباقي الشخوص بقدوم القطار وضرورة الاستعداد له وجمع أغراضهم.

الصورة رقم 28 [1]

وتتجلى الإيماءة كذلك كبعد حواري بين الشخوص في ذلك الحوار الذي جمع المثقف بالمومس والطالبة، حيث أشارت المومس له بضرورة إفساح مكان لها للجلوس، فيشير إليها متسائلا إن هذا مكانها، لتعلن هي تأكيدها على ذلك انطلاقا من إشارة بيدها، وهنا يقوم المثقف بسؤال الطالبة عن طريق إشارة الإصبع، وتقوم هي بتأييد كلام المومس عن طريق الإيماءة برأسها بحركة تدل على الموافقة.

الصورة رقم 29 [2]

وبعد أن مر القطار دون توقف واستياء الجميع من عدم تمكنهم من الركوب، يقف رئيس المحطة ليقوم بمجموعة من الحركات الدالة على عتابه لهم، ثم يعلم عن عدم وجود قطار آخر يمر عبر هذه المحطة.

(1) المصدر السابق، المشهد في الدقيقة: 47:32 د.

(2) المصدر نفسه، المشهد في الدقيقة: 49:49 د.

الصورة رقم 30 [1]

وفي خضم الأحداث وبعد أن سقط المتدين مغشيا عليه، حاول الفنان الانصراف لكنه اصطدم بالطالبة وأسقط كتبها، ليقوم بإشارة تنمّ عن اعتذاره لها وطلبه السّماح.

الصورة رقم 31 [2]

ولم تقف الإيماءة في هذا الحدث عن حدّ الاعتذار إذ وبعد أن قام الفنان بجمع الكتب ظلت الطالبة متعلقة بالنظر إليه، حيث يلتقي الفنان والطالبة في لحظة سحرية، نظراتهما تتقاطع وكأنهما أصيبا بضربة العشق المفاجئة. ينحني الفنان ليلتقط الكتب المتناثرة على الأرض، تنحني معه الطالبة على غير إرادة، عيناها معلقتان بعينيه. تحاول أن تلتقط بعض الكتب وهي لا ترى شيئاً سواه، يداها تتحسسان الفراغ. يمد الفنان إليها بعض الكتب فتصاب بحرج شديد، تتراجع للجلوس على مقربة منه. ينضم إليها الفنان وهي تتظاهر بقراءة كتاب. فجأة ينفجر ضاحكاً، تنظر إليه مستفسرة، فيشير لها إلى أن الكتاب الذي بين يديها مقلوب. تتورم خدودها خجلاً وتغلق الكتاب سريعاً.

(1) المصدر السابق، المشهد في الدقيقة:54:50 د.

(2) المصدر نفسه، المشهد في الدقيقة: 58:40 د.

الصورة رقم 32 [1]

وتحضر الإيماءة كذلك من خلال دعوة السياسي للفنان أن يتبعه عن طريق حركة اليد ثم حركة الرأس كتأكيد على ضرورة اللحاق به.

ويمكن القول إن الإيماءة شكلت حضورا لافتا في المدونة المسرحية لدى محمد شرشال، عبر استثمار طاقاتها التعبيرية والتصويرية، لا سيما في مسرحية GPS التي اعتمد فيها بقوة على تقنية "**المايم**".

ومما سبق يمكن القول إن حضور هذه المعطيات جعل من مسرح محمد شرشال زاخرا بالدلالات الأنثروبولوجية ذات الأبعاد المرجعية للطقوس الشعائرية وكذا الاحتفالية، كما اعتمد في اشتغالاته على عديد التقنيات التي دأب رواد الأنثروبولوجيا المسرحية من مخرجين ومنظرين على التأكيد عليها والعمل على جعلها من المرتكزات الخطابية للعرض المسرحي، كتقنية القناع والإيماءة والصرخة.

وعليه فإن مسرح شرشال يعد حقلا خصيبا للاشتغال القرائي/النقدي عبر إعمال مختلف طرائق القراءة ومناهج النقد المسرحي، وهو ما يؤهله لأن يكون بمثابة مدونة نموذجية تشكل تجربة لها فرادتها في المنظومة المسرحية الجزائرية.

❊ ❊ ❊

(1) المصدر السابق، المشهد في الدقيقة: 77:50 إلى 77:55 د.

## المبحث الثاني) الجسد والطقس في مسرحيات محمد شرشال:

يشكل الجسد استحضارا للمقولات الشعائرية والطقسية، من خلال حركات دالة تعبر عن معنى يرتبط بممارسة ناجعة من خضوع الإنسان لقوى «علوية»، ثم يدرك الإنسان كنهها فيعلن لها انقياده واستسلامه.

ومن ثم يعتبر الجسد وسيلة الإنسان الأولى للتعبير الطقسي الذي يحاول من خلاله استجداء مظاهر كونية كسقوط المطر (طقوس الاستسقاء) والشفاء من الأمراض وغير ذلك.

وتتشكل الطقوس من حركات تتسم بالتكرار والتنظيم والتناغم، إذ «تكمن دعوة الطقس في إثبات استمرارية الحدث التاريخي الشهير، فالطقس يميل أساسا، من خلال تكرار واستدامة القواعد التي تثبته، إلى تكريس ديمومة الحدث الاجتماعي أو الأسطوري الذي أوجده، فهو استنادا إلى ذلك، إعادة خلق وتحيين لماض غامض غالبا، لكنه يأخذ معناه عند الذين يستخدمونه على أنه فعل ديني»[1].

وبهذا «يكون الاتصال مع ما هو مقدس هو الحافز الظاهر المسيطر على النشاط الطقسي وهذا يعني أن هذا الأخير يعبر عند الإنسان عن حاجة متجددة دائما للخروج من وضعه كي يؤمن لنفسه المصالح المطمئنة، باعتبارها تثق بمعتقداته، بقواه الخارقة الخارجة عنه»[2]. فالطقس فعل تواصلي مع مختلف قوى الطبيعة، وذلك عن طريق الجسد، ليغدو الجسد بذلك وسيلة وغاية في الآن نفسه، حيث يكون الهدف من الطقس هو عملية «التطهير» و «التفريغ» الوجداني القائم على إلغاء مادية الجسد وإحالتها لمجموعة من التوترات المعنوية.

إذ يكتسب الطقس طابعه القدسي الذي يجعل منه احتفاء جسديا بما هو غيبي، كما أنه يتسم بالفردية والجمعية في آن، أي أنه قد يأخذ طابعا سلوكيا فرديا كما جماعيا، وهو ما يجعله ينزاح نحو «الأدائية» التي تعد الخاصية الرئيسية للمسرح.

ف «الطقس يمتزج بالأداء في المجتمعات القبلية، بحيث يكون هناك تقسيم ما للأداء، يتسم بالتكرارية بين المؤدين والمتلقين أو المشاهدين أو الجمع الحشد، ويأخذ المؤدون على عاتقهم القيام بأدوار معينة، بمحاكاة الآلهة والحيوانات، وذلك من أجل إثارة حيرة المحتشد وتسليته»[3]، فهذه الأدائية التفاعلية تتوخى تمرير رسالة تواصلية بين المؤدي والمتلقي الذي يعايش الطقس انطلاقا من تلك الإيحائية التي يقدسها الجسد عبر فعل الحركة.

(1) نور الدين طوالبي: الدين والطقوس والتغيرات، تر: وجيه البعيني، منشورات عويدات، بيروت-باريس، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ص 34.

(2) المرجع السابق، ص 35.

(3) عبد الناصر خلاف: فن الممثل من أرسطو إلى ستانسلافسكي، ص 25.

وهذا ما يؤسس الخطاب المسرحي عبر تمثل اللغة الجسدية، وهو ما انبثقت عنه الدراما من بواكيرها الأولى، إذ «شكل الجسد في المراحل السابقة لانبثاق الدراما عند الإغريق أداة مباشرة ومركزية في تحقيق الخطاب الذي تأسس على فهم خاص لعلاقة الإنسان بالحزن والآلهة، فكان خطابا يتسم بالتعبير عن الاحتفالي الديني، والذوبان في الطقس الجماعي بشكل يؤكد الانتماء إلى الموضوعة الاحتفالية»[1]، وهذا ما ظهر من خلال الاحتفالات الديثيرمبية عند الإغريق، والتي شكلت المنبع الأول لظهور التراجيديا والكوميديا.

فالخطاب الجسدي المحيل على الطقس يشكل النواة الأولى لانبثاق الدراما، حتى أنه ليمكن القول إن المسرح هو فعل احتفالي طقسي، فكانت وظيفته طقوسية بالدرجة الأولى، بالتالي تلك الحركات المؤداة تسهم في جذب المتلقي وتفاعله. إذ «تشكل الحركات الجسدية مع ما يرافقها من مساعدات (الأقنعة والأزياء والكعوب العالية ومعمارية المسرح...) دلالات بصرية طقسية وجمالية تؤثر حسيا بالمتلقي المشارك وجدانيا في العرض»[2]، وبهذا يكون الجسد وسيلة خطابية تواصلية تسهم في تشكيل الرسالة المسرحية. فيخرج الجسد من رعاية المؤدى اليومي المتسم بالرتابة إلى فضاءات الاحتفال الطقسي المعبر، فيغدو بذلك احتفالا خالصا.

وإذا كان استخدام الجسد بشكل يومي ومتكرر يستنزف طاقاته ويضعه تحت ضغوط الرعاية والاهتمام الزائدين، فإنه يقوم بتطوير استجابات مناعية تسمح له بتجديد طاقته والتكيف مع متطلبات الحياة، حيث يمكن تكوين فكرة الاحتفال، وهي إحدى الوسائل التي يسعى بها الإنسان للتخفيف من ضغوط العقل والوعي الذي يضبط جسده ويخضعه لتنظيم دقيق. ومن الواضح أن هذا التحرر من القيود الروتينية يمكن أن يصل بالجسد إلى حد النشوة والإشراق والتفاعل الشديد والجاذبية، وغالباً ما يكون مرتبطًا بالرقص والشعائر القديمة[3].

هذه الطقوس الاحتفالية ذات البعد التطهيري هي التي جعلت المسرح يستثمر في تلك الطاقات التعبيرية والإيحائية للجسد ليأخذ بعده الشعائري، إذ «في هذا إشارة إلى كون هذه الشعائر وطيدة الصلة بالمقدس من جهة، وإلى كون الرقص فيها قد شكل النبع الحقيقي للمسرح من الشيء الذي يسمو بالإنسان إلى عوالم الآلهة»[4].والمقصود بالشعيرة هنا الطقس، وبهذا يكون الجسد بمثابة استرجاع للعوالم المقدسة وتطهير من أردان الروتين اليومي.

(1) حسن عبود المخيلة: خطاب الصورة الدرامية، ص 15.

(2) محمد عباس حنتوش عمران: دلالات الجسد المسرحي، ص 27.

(3) ينظر الزهرة إبراهيم: الإيروس والمقدس، ص 77.

(4) المرجع نفسه، ص 77.

يشكل الاحتفال الجسدي كرنفالا ذا بعد إيحائي ووظيفي، إذ «لاحظ باختين أن أثناء الكرنفال تتوقف مؤقتا القوانين، والممنوعات، والمحظورات التي تحدد بنية ونظام الحياة العادية، مما يجعل الكرنفال مكانا تتكون فيه بطريقة ملموسة، نصفها حقيقي ونصفها لعب وتمثيل، أنواعا جديدة من العلاقات المتبادلة بين الأفراد، تتسم هذه العلاقات بأنها تتعارض مع كل علاقات التسلسل الطبقي في الحياة خارج المهرجان»[1]. وبهذا فإن الطقس يغدو مظهرا احتفاليا مسرحيا ذا بعد وظيفي يتوخى إلغاء القوانين الخارجية عن نطاق المسرح، وهو ما يسمح بجعل المسرح حياة أخرى موازية، تعبر عن الطبيعة والواقع الإنساني لكنها لا تتماهى مع قوانينه وضوابطه بقدر ما تصنع لنفسها قوانين أخرى وأوضاعا مختلفة. ويصبح الجسد هو محور التباشير الدلالية للخطاب المسرحي عبر الاعتماد على «الأداء الحركي» الذي يشكل لغة أخرى غير اللغة الملفوظة.

يتضمن «الأداء المسرحي شبكة متعددة العناصر التي تلتقي عند محور الممثل باعتباره مرتكز العرض وبؤرة المشهدية، وبالتالي فهو حامل خطاب العرض، بما يمتلكه من أسلوبية تتجلى عبر استخدام تقنيات الجسد وتوظيف الطاقة الكامنة فيه ضمن صيغ تعبيرية تختزن الرموز والدلالات، ويبلغ هذا الأداء مديات أوسع حينما ينحو باتجاه الشعرية ليعبر عن أدق التفاصيل بإشارات وتلميحات جسدية يمكنها أن تعوض عن اللغة المنطوقة، إن لم تتفوق عليها»[2].. ومن خلال طقسية الجسد تخطو الدلالة المسرحية خطواتها التفاعلية مع المرجعيات المؤسسة لها والمنبثقة عن الطقس/الشعائر الدينية، وهو ما يربط المسرح المعاصر بجذوره الأولى.

لم يكن مسرح محمد شرشال ببدع من القول في استثمار طاقات الجسد التعبيرية وإيحاءاته التواصلية والتبليغية ومرجعياته الطقسية، إذ نجده يشتغل كثيرا على الجسد، وهو ما يتجلى من خلال عديد أعماله المعروضة للدرس والتحليل.

لقد استثمر شرشال الطاقات التعبيرية المخزنة في الجسد، وذلك بغية تطعيم المؤدى التصويري والتعبيري للخطاب المسرحي، كما اعتمد في ذلك على استحضار مجموعة من المدونات الثقافية التي تشكل عناصر أنثروبولوجية بامتياز، لما تمثله من خلفيات طقوسية واحتفالية لدى عديد الشعوب.

ومن الطقوس المستحضرة في مسرح شرشال نجد «التعازي» والتي تحيل إلى الثقافة الشيعية المرتبطة باستعادة ذكرى «معركة كربلاء» وقتل الإمام الحسين بن علي -رضي الله عنهما- سنة 61 للهجرة، حيث تتأسس هذه الطقوس على فعل «التعزية»، باعتباره تمثلا لاستحضار «المقدس الشيعي».

(1) بشار عبد الغني محمد: الطقس في عروض وليد عوني، ص 135.

(2) حسين الأنصاري: شعرية الجسد في بنية الفضاء المسرحي، مجلة جامعة ابن رشد في هولندا، مج 2010، ع 1، 2010، ص 209.

وقد شكلت واقعة «كربلاء» حدثا مأساويا في التاريخ الإسلامي، غير أنه شد التوجه الشيعي «رزية» أخرى للطائفة، وغدا بذلك احتفالية تراجيدية تقوم على استعادة الحدث وإعادة تركيبه بنائيا، وذلك بغبية توظيفه وجدانيا.

والجدير بالذكر أن هذا الاحتفال ظهر بوضوح «في الاحتفال بذكرى كربلاء أو مقتل الحسين بن علي خاصة في الدولة البويهية والتي كانت في عصر قوتها تسيطر على الخلافة السنية في بغداد، فشجع معز الدولة أحمد بن بويه الديلمي في عام 352 ه/963 م على إنشاء مسرح شيعي وذلك في بغداد حاضرة الخلافة الإسلامية السنية، وكان يقدم نصوصا مذهبية في رثاء شهداء كربلاء وأشعارا تمثيلية وحماسية تشرح شجاعة شهداء كربلاء وفدائيتهم، وكان يقام هذا الاحتفال في أيام العشرة الأولى من المحرم من كل عام وكان يعلن يوم عاشوراء يوم عطلة رسمية في الدولة للتأكيد على أهمية هذا الاحتفال»[1]. وهو ما أدى إلى نشوء «مسرح التعازي»، الذي يقوم على مسألة استثارة الوجدان الشيعي، عبر مرتكزاته الاعتقادية والتاريخية.

وقد اقتبس محمد شرشال تقنية «**التعزية**» من مسرح التشابيه/التعازي وذلك بغية استجلاب عوالم وجدانية تؤطر الشخصيات في مسرحية «**الهايشة**» ليؤسس خطابا صوريا يحيل إلى معطى ثقافي. كما هو موضح في الصورة التالية.

الصورة رقم 33 [2]

(1) ثريا محمد علي: المسرحية التاريخية في الأدب الإيراني الحديث، المجمع الثقافي المصري، القاهرة، ط 1، 1996، ص 33.

(2) محمد شرشال، مسرحية الهايشة، المشهد في الدقيقة: 25:45 إلى 27:55 د.

حيث أن الطقوسية الجسدية المتجلية عبر فعالية «**الموت**» كحدث استثنائي في المشهد، وذلك انطلاقا من موت قط الماكثة «**مينوش**» الذي حزنت عليه حزنا شديدا ولم تتقبل فكرة موته أو دفنه.

إذ في هذه الأثناء وفي جو جنائزي، تخرج من المقهى صاحبة القط وهي في حالة حداد، تحمل علبة بها المرحوم (**مينوش**)، متبوعة بحمامة، القهواجي، ليشيعوا القط إلى مثواه الأخير، وكان الشيخ الأنيق يتبع السيدة الحزينة بأناقته المعتادة.

ويمكن القول إن هذه الطقسية الجسدية هي ترجمة جسدية لانفعال شعوري لدى شخصية «**الماكثة**»، وقد حاول شرشال من خلال هذا المعطى الطقوسي الجسدي استحضار مفهوم «**مأساة الفقد**»، مرتكزا في ذلك على الثقافة الشعائرية الحسينية لدى الشيعة.

وإضافة للمعطى الطقوسي للجسد فقد استثمر شرشال حركات الجسد المنفتحة على عوالم «الاحتفال»، وذلك عبر استجلاب مجموعة عناصر احتفالية لدى عديد الشعوب، والتي تجلت عبر معطى «الرقص» كقيمة ثقافية.

فعبر المشهد الأول من الفصل الثالث تتراءى لنا إحدى شخوص المسرحية، (البشير) الذي يحلم بكوابيس تهز ذاته وتبعث مخاوفه المبنية على هاجس «الهوايش»، ليقوم بحركات تحيل إلى عامل طقسي أنثروبولوجي يتعلق بالطقوس الأولى للإنسان الباحث عن الخلاص.

الصورة رقم 34 [1]

(1) المصدر السابق، المشهد في الدقيقة: 61:00 د.

حيث إن جسده لا يعرف الاستقرار والثبات بقدر ما يحاول مقاومة تلك الهواجس المنبعثة من عوالم الخوف، إذ أن «حركته الجسدية التي لم تجنح إلى الاستقرار وهي بمسار بحث متواصل من الخلاص، لتبرز سيمات القوة في الجسد، عبر عملية صمود ملموسة لا تقبل الخضوع والانثناء، وهذه الدينامية الجسدية تشكل محورا أساسيا في بعث الصور الدرامية المتتالية المشحونة بالدلالات»[1]. فهذه الحركات غير المشفرة تحيل إلى معطى وجداني يتعلق بمشاعر الخوف والقلق المرتسمان عبر المخيال المفضي إلى الرهبة من «الهايشة».

ويستمر استثمار شرشال لعديد الحركات الجسدية المنبعثة من عديد الثقافات وحتى الأيديولوجيات، حيث إنه وظف في أحد المشاهد (من الفصل الثالث في الدقيقة 70:50) حركة رفع اليد على طريقة «**التحية النازية**» التي عرفت لدى الشعب الألماني من سنة 1933 إلى سنة 1945، والتي كانت تمجد الزعيم النازي «أدولف هيتلر/ Adolf Hitler» وتؤسس للأيديولوجية النازية.

الصورة رقم 35 [2]

(1) حسن عبود النخيلة: خطاب الصورة الدرامية: ص 30.

(2) محمد شرشال، مسرحية الهايشة، المشهد في الدقيقة: 70:50 د.

إذ تشير الدراسات والأبحاث أنه قد «اكتسبت التحية الشفوية بالألمانية شهرة في الحركة القومية الألمانية عام 1900، ويعتقد بأن لهذه التحية جذورا مرتبطة بالأعراف والتقاليد الرومانية. في خريف 1923، استخدم أعضاء الحزب النازي الذراع اليمنى لتحية القائد هتلر بقوة وكتعبير عن قَبوله التحية رفع هتلر ذراعه اليمنى وحتى مرفقه الأيمن، وفتح راحة كفه اليمنى. وفي عام 1926 أصبحت تحية هتلر إجبارية. وكانت تستخدم كالتزام بمبادئ الحزب النازي. وقد شهدت التحية تحديات تتمثل في قَبول أعضاء الحزب لتحية ذات أصول رومانية، التي كانت تستخدمها إيطاليا الفاشية»[1]. وقد وظفها شرشال للدلالة على أن مجتمعنا لا زال يعاني العنف وصعود أصحاب النفوذ ومعدومي الأخلاق وتمكنهم من دواليب الحياة.

وإضافة لهذا فقد عمد شرشال إلى استحضار منظومات حركية أخرى كمجموعة من الرقصات ذات الخلفية الثقافية الأوروبية، وهي المسماة برقصة «**الفالس**».

**الصورة رقم 36** [2]

فرقصة «**الفالس**» هي «رقصة يطلق عليها بالألمانية **WALZER & WALZT** وبالفرنسية **VALSE**، وهي من أشهر الرقصات المعروفة في القرن التاسع عشر، وإنه لمن الصعب تقرير تاريخ ظهور رقصة الفالس، وبصفة عامة فإن الفالس أتى مباشرة من رقصة الفلاحين المعروفة بأسماء مختلفة في أماكن مختلفة»[3].

فهذه الرقصة تمثل معطى فنيا وثقافيا لدى الشعوب الأوروبية، والتي كانت بمثابة فعالية احتفالية في عديد المواسم المتعلقة بالأفراح وكذا المناسبات والأعياد.

و «الفالس نوع من الرقص الثنائي والفولكلور، في ألمانيا والنمسا ويحتمل أن يعود تاريخ نشأتها

(1) روعة عثمان: السر وراء تحية هتلر، شبكة أبو نواف، تاريخ الكتابة: 2020/04/02، تاريخ الاطلاع: 2023/08/15، الرابط QR:

(2) محمد شرشال، مسرحية الهايشة، المشهد في الدقيقة: 81:30 د.

(3) مروة كمال فؤاد الجمل: التقنيات الأدائية في فالس البيانو، مصنف 25 عن إسحاق ألبنيز، مجلة علوم وفنون الموسيقى، كلية التربية الموسيقية، م 41، يونيو 2019، ص 1260-1261.

إلى القرن الثالث عشر، وبحلول منتصف القرن الثامن عشر، انتقلت رقصة الفالس من الريف إلى أرباض المدينة، وبدأ ذلك في فرنسا وانتشر بسرعة في كل أنحاء أوروبا. وفي أواخر القرن، أصبحت رقصة ذات شعبية بالغة في فيينا، حيث لا تزال تمثل حتى الآن أحد المحاور الأساسية للثقافة النمساوية، ومع انتشار تلك الرقصة في كل أنحاء العالم تطورت أنماط مميزة منها في اسكندينافيا والمكسيك والولايات المتحدة الأمريكية وبلدان أخرى»[1].

ومن ثم يمكن القول إن وجود هذا النمط من الرقص في مسرح محمد شرشال يمثل نوعا من التواصل الثقافي بين الشعوب، كما يجسد تلاقحا فنيا بين الثقافة المحلية والثقافة العالمية، مما يجعلنا نصنفه في خانة الاشتغال الأنثروبولوجي في مسرحية «**الهايشة**».

كما يستحضر محمد شرشال عبر مسرحية ""الهايشة" فعالية طقسية أخرى وهي "رقصة الموت"، وهي رقصة معروفة لدى عديد الشعوب. إذ تعد «نوعا من الأنواع الفنية، التي عرفت في البداية في الفنون الجميلة FINE ARTS، ثم توسع في فن الأدب وأخذ مؤخرا الشكل الخاص به. ولم يدر في خلد أحد احتمال انتقاله أو استعماله بعد ذلك في الفن المسرحي. وأول عرض مسرحي يعود إلى الاسباني الأصل دانزا دي ميرتا DANZA DE MUERTA حوالي عام 1400 ميلادية»[2].

الصورة رقم 37 [3]

فخلال هذا المشهد تحاول «**الهوايش**» إخضاع (**البشير**) والقضاء عليه، وهذا ما تحاول الرقصة الدلالة عليه، لكنه ينتفض ويرفض اتباعهم والمضي معهم معلنا مقاومتهم والتمرد على سلطتهم.

(1) أشكال التعبير الثقافي التقليدي، وثيقة قدمها وفد الولايات المتحدة الأمريكية، اللجنة الحكومية الدولية المعنية بالملكية الفردية والموارد الوراثية والمعارف التقليدية والفلكلور، المنظمة العالمية للملكية الفكرية WIPO، الدورة 33، جنيف، من 27 فبراير إلى 3 مارس 2017، ص 02-03.

(2) كمال الدين عيد: أعلام ومصطلحات المسرح الأوروبي، قاموس منهجي لمدرسي الفنون في الوكن العربي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط ، 2006، ص 340.

(3) محمد شرشال، مسرحية الهايشة، المشهد في الدقيقة: 16:55 د.

أما في مسرحية **GPS** تحضر كذلك رقصة «**الفالس**» كمعطى أنثروبولوجي ثقافي، وذلك في المشهد الرابع (الحياة المحطة).

الصورة رقم 38 [1]

ويمكن القول إن هذه الرقصة جسدت انجذاب «**الفنان**» نحو «**الطالبة**» التي كانت تحمل كتابا تقرأه.

كما تحضر رقصة «**التانغو**» في مسرحية GPS في المشهد الرابع (**الحياة المحطمة**) كذلك، حيث إذ يراقص المتدين المومس والطالبة معا رقصة الطانغو.

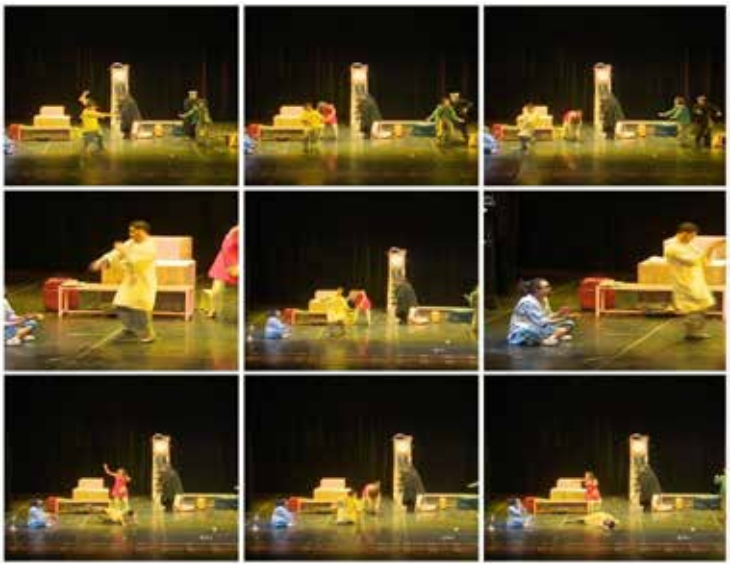
الصورة رقم 39 [2]

(1) محمد شرشال، مسرحية GPS، المشهد في الدقيقة: 60:45 د.

(2) المصدر نفسه، المشهد في الدقيقة: 71:38 د.

وتوجد «جذور هذه الرقصة، التي تمزج بين تأثيرات إفريقية وأوروبية في الأحياء الشعبية لمدينة بوينوس آيروس بالأرجنتين ومدينة مونتي فيديو بالأوروغواي، وفي بداية القرن العشرين، سافرت مجموعات الراقصين والفرق الموسيقية ببوينوس آيروس إلى أوروبا واستحدثت صيحة لرقصة الطونغو في أهم المدن الأوروبية، وبعد ذلك في الولايات المتحدة الأمريكية، وهناك صلة وثيقة أيضا بين الكونغو وفئة أخرى من أشكال التعبير الثقافي التقليدي وهي أشكال التعبير الموسيقي والصوتي»[1].

كما أن الطقس يحضر في هذا المشهد انطلاقا من حدث الرقص، حيث نلمس استحضار محمد شرشال عدة طقوس شعبية، ومنها طقس الحضرة الصوفية الذي جسده «المتدين» أثناء رقصه.



**الصورة رقم 40** [2]

وقد ارتبط هذا الطقس بشعائر السماع الصوفي الذي يعد أسلوبا يعمد إليه بعض الصوفيين ليحصل لهم الوجد. نشأ عن تطور مجالس الذكر وملخصه أن يجتمع الصوفيون وحدهم وهم في حالة زهد وينصرف المجتمعون إلى التأمل ويكون بينهم مغني أو قوال يترنم بألحان دينية شجية يصحب ذلك إنشاد شعر روحي[3]، ويسمى هذا الطقس عندهم بـ «**الحضرة**» التي تشكل ممارسات لها مرجعيتها الروحية بالنسبة للصوفية، ذلك أنهم «درجوا منذ القديم على أن يبدأوا مجالس الذكر بـ (**لا إله إلا الله**) وتعرف عندهم بالأرضية، وتبدو مقدرة الرئيس في نقل الذاكرين من نغمة إلى نغمة، كما تبدو مقدرة المنشدين في متابعتهم للأنغام والإنشاد، ثم ينفرد بعد ذلك بالمقطوعات والقصائد والرقائق وما إليها من كلام الصوفية»[4].

(1) أشكال التعبير الثقافي التقليدي، وثيقة قدمها وفد الولايات المتحدة الأمريكية، اللجنة الحكومية الدولية المعنية بالملكية الفردية والموارد الوراثية والمعارف التقليدية والفلكلور، ص 02.

(2) محمد شرشال، مسرحية GPS، المشهد في الدقيقة: 73:00 د.

(3) ينظر: عبده الشمالي: دراسات في تاريخ الفلسفة العربية الإسلامية وآثار رجالها، دار صادر، بيروت، 1979، ص 461.

(4) زكي مبارك: التصوف الإسلامي في الأدب والأخلاق، مطبعة الاعتماد، مصر، ط 1، 1938/1357، ج 02، ص 267-268.

الصورة رقم 41 [1]

وكذلك فعلت الطالبة والمثقف والمخبر، مما يعني أن هذه الممارسة متجذرة في الوعي الجمعي الشعبي الجزائري.

أما المومس فقد كانت تمارس ما يعرف ب «**الجذب الصوفي**» وهي رقصة معروفة عند المتصوفة، حيث يبدأ الصوفي في الدوران أو أنه يشكل دائرة بيديه حتى يسقط مغشيا عليه.

وبهذا يمكن القول إن محمد شرشال قد حاول تضمين مسرحيات عديد الفعاليات الطقسية الشعائرية والاحتفالية ذات المرجعيات الثقافية المتنوعة مما أضفى على مسرحه طابعا أنثروبولوجيا محضا.

فتضمينه هذه الرقصات من الناحية الدرامية كوسيلة لتوجيه الانتباه إلى العناصر الثقافية والشعائرية والطقوس التي يرغب في تسليط الضوء عليها، من خلال هذه الرقصات، يمكن تعزيز فهم الجمهور للسياق الثقافي والاجتماعي الذي تدور فيه الأحداث، وتسهم هذه الرقصات في إيجاد جو مناسب للمشهد وتعزيز التواصل بين الشخصيات.

من ناحية أخرى، يمكن تفسير توظيف الرقصات بأنها تعبير درامي عن الصراع وتطوره في المسرحية. إذ مثلت هذه الرقصات طريقة للشخصيات للتعبير عن مشاعرهم وتطور علاقاتهم مع بعضهم البعض، ويمكن أن تعبر حركات الرقص عن التوتر أو التقارب بين الشخصيات، وهذا يساعد في توضيح العلاقات بينهم وتطور الحبكة الدرامية.

(1) محمد شرشال، مسرحية GPS، المشهد في الدقيقة: 73:13 د.

أما بالنسبة للفكرة العامة للمسرحية، فقد ساهمت هذه الرقصات في توضيح الرسالة أو الموضوع الذي يرغب محمد شرشال في نقله، لما تحمله الرقصات من رمزية ومعاني عميقة تعزز فهم الموضوع العام للمسرحية.

أما بالنسبة للشخصيات، فقد لعبت الرقصات دورًا في إظهار طبيعة وأبعاد الشخصيات المقدمة على خشبة المسرح. فقد كانت جزءًا من السمات الشخصية للشخصيات وكشفت عن جوانب مختلفة من شخصيتهم، مثل العواطف والتصرفات وحتى الصراع بينهم.

باختصار، يمكن القول إن توظيف هذه الرقصات في أعمال محمد شرشال يساهم في تعزيز العمق الدرامي للمسرحية ويساعد في توضيح الصراع وتطوره، وكذلك في نقل الرسالة العامة للعمل وإظهار جوانب الشخصيات بشكل فعال.

***

### 3-أنثروبولوجيا القناع في مسرحيات محمد شرشال :

يشكل القناع أحد التقنيات الأدائية التي تحيل إلى التخفي خلف المعنى، كما يعتبر من الوسائط التعبيرية التي يتهتم بها أنثروبولوجيا المسرح، وذلك باعتباره من الإكسسوارات التي اعتمدها المسرح في بواكيره الأولى وشعائره الاسترجاعية المرتبطة بالاحتفالات الديثرامبية.

ف «لا غبار على المرجعية التاريخية والوظيفية للقناع، إذ يتفق جميع الدارسين على ارتباط القناع بالطقوس الدينية التي كانت تقام في الحفلات التنكرية للإله «**ديونوسيس**» -بزعمهم -حيث يلطخ الوجه بالراسب من الخمر.. ويصنع من أوراق الجشر لحى.. المهم أن تطمس الملامح وراء كومة من الألوان الطبيعية بحثا عن التعدد ضمن النكرة»[1].

ارتبط القناع بشكل أساسي بالطقوس الدينية قبل أن يحفل بجمالية الأداء المسرحي، حيث إنه شكل بعدا للممارسة «التقديسية» لدى المجتمعات القديمة، ف «القناع أداة لتجسيد المقدس قبل أن يصبح وسيلة جمالية للعب المسرحي. ولعل هذا الوضع المزدوج هو الذي يفسر الالتباس الحاصل حول مفهوم القناع، حيث يدل في الطقوس والاحتفالات على غطاء الرأس والجسد على السواء، كما يصبح مرادفا لحامله أو الشخصية التي يجسدها أو النوع الذي يمثله، في حين يطلق لفظ قناع في المسرح -غالبا- على ذلك الجزء من الجلد أو الورق أو الخشب الذي يضعه الممثل على وجهه»[2].

فالقناع في الطقوس الدينية له تصور أشمل منه في المسرح، كما له بعد أكثر وظيفي، فقد حضي القناع بتقدير «في المجتمعات القديمة والحديثة لا يجد تفسيره إلا في العلاقة التي تربطه بالمقدس، إذ يتجاوز كونها أداة حرفية ويتطلب، بالتالي، تنفيذ طقوس خاصة أثناء صنعه أو عند وضعه... كصب الماء أو ملامسة الأرض. ويتجلى هذا الطابع المقدس في كون بعض الآلهة اليونانية القديمة تجسد عن طريق القناع، وفي إيمان الأفارقة بوجود روح تسكنه وتؤثر، وبالتالي، على وجودهم ومصائرهم الفردية والجماعية، لذا فإن عدم احترامه قد يؤدي إلى الخطر، كما يتجلى أيضا في كون اليابانيين يعتبرون أن القوة الإلهية مجسدة في القناع»[3]، وهذا الطابع المقدس للقناع هو ما جعله ينتقل للمسرح باعتباره تشكيلا للمقدس واسترجاعا له.

(1) طامر أنوال: حفريات المسرح الجزائري، المسر النوميدي في العهد الروماني، دار الكتاب العربي، الجزائر، أطفالنا للنشر والتوزيع، الجزائر، 2007، ص 139.

(2) حسن يوسفي: المسرح والأنثروبولوجيا، ص 11.

(3) المرجع السابق، ص 11.

حيث تتحول «هذه الذاكرة الأسطورية من طقسها التعبدي إلى أداء وظيفي يعمل على تجسيد عنصر جمالي يؤدي بشكل راقص في العرض المسرحي، مع الأخذ بعين الاعتبار وجود المعنى الطقسي للقناع الذي يعتمد الدور المتوسط لحاملي هذه الأقنعة التي تحيل إلى ألوهية خيرة تحمل للناس مصدر السعادة، لأن تلك الرقصات المقنعة تمتلك القدرة على استحضار العطف الإلهي الذي يضمن الخصب ونمو الزراعة، ولأن القوة الإلهية مجسدة في هذا القناع»[1]، ومن ثم فإنه يغدو بمثابة «طقس» يمثل قوة علوية -ما فوق طبيعية، ليتحول تدريجيا إلى بعد جمالي فني ويحمل وظيفته الفنية، باعتباره أيقونة دالة/علامة.

و «ستظل هذه العلامة لها أبعادها الجمالية والفنية وفق مكانتها التاريخية، وقد استخدمت الأقنعة في المسرح الإغريقي من دون أن تفقد طابعها الطقسي وأكسب خطاب العرض المسرحي الكلاسيكي دلالة تعبيرية، حينما وظفت دالة تنوب عن حضور شخصيات غائبة»[2]، وبهذا بدأ القناع ينزاح نحو استجداء معالمه الجمالية بعيدا عن الوظيفة الطقسية، وبدأ القناع في المسرح «مواكبة الرؤى الاجتماعية واستحضار الغياب، كما في المسرح القديم، ليكون القناع دالا على شخصية أخرى، أو يمثل رؤية ثقافية حول مقولة أخرى، فيبدو القناع متعدد المقولات، ولكنه إجمالا كان في إطار النمطية، واستخدم كأداء أو مشاركة الأداء في الفرجات والمسرح»[3].

وغدا بذلك القناع تشخيصا وأداء يروم بسط شخصيات أخرى تتسم بثنائية ضدية تقوم على الحضور في الغياب أو بعبارة أخرى تتلمس ملامحها عبر تضاريس القناع الذي يشكل تمظهراتها الحسية أكثر من مؤداها الجسدي.

يمكن القول أن القناع يرسم أداءه انطلاقا من قصور الآليات المسرحية الأخرى عن تصوير الشخصية المراد استحضارها، كأن «تكون شخصيات المسرحية عبارة عن شخصيات خيالية فنتازية أو غير بشرية...فيصعب عليه تصويرها إلا من خلال الأقنعة»[4]، فيغدو القناع إعادة صياغة لمظهر الشخصية، وهذا ما أدى بباتريس بافيس إلى القول بأن القناع هو تشويه طوعي للمظهر البشري، وبأنه عبارة عن رسم كاريكاتوري يعيد من خلاله تركيب الوجه كليا[5]، وهذا ما يجعل من القناع تشكيلا لفحوى الشخصية ووظيفتها البنائية في العرض المسرحي، وقد تطور أداء القناع ليبلغ مرحة التعبير

(1) أحمد قتيبة يونس: القناع في مسرحيتي الإصار وكلكامش لطلال حسين، مقاربة في المكونين التقافي والثقافي، مجلة أبحاث كلية التربية الأساسية (العراق)، م 7، ع 4، ص 139.

(2) علي سيف المشرقي: مظاهر القناع وتوظيف الماكياج البديل في المسرح، مجلة أبحاث، جامعة الحديدة، ع 4، رمضان 1436، يونيو 2015، ص 215.

(3) منصور عمايرة: مسرح القناع، دراسة مسرحية، دار الفنون والآداب للنشر والتوزيع، العراق، 2022، ص6.

(4) عزوز إسماعيل عفانة وأحمد حسن اللوح: التدريس الممسرح، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان، ط 1، 1010، ص 124.

(5) ينظر: Patrice Pavis : Dictionnaire De Theatre, ed : Dumont, Paris, 2009, P 198.

الدلالي ذي الفسحة التأويلية في المسرح المعاصر، بعد أن كان يقدم ملمحا صوريا للاتجاه المتوخى عرضه عبر تقديم الشخصية المقنعة، سواء من خلال تمظهراتها الكوميدية أو التراجيدية.

إذ «تغير شكل القناع وطرق توظيفه في المسرح المعاصر، لإيصال دلالاته التعبيرية، ليكون أكثر تعبيرا من سياقه السابق، والمحصور بين المضمون والرمز، ومظهر اللانفعال الذي يصاحب الشخصية في غالب أمرها؛ إذ تم توظيف القناع في المسرح الحديث والمعاصر، عن طريق الدمج بين شكل القناع ومضمونه، لتحقيق أسلوب الوحدة الفكرة للعرض المسرحي، سواء أكان واقعيا، أم تعبيريا، أم رمزيا، أو تحت أي مسمى آخر من مسميات العروض المعاصرة، لكي يعطي أكثر من دلالة تعبيرية، تساعد المشاهد في الحصول على قيم اجتماعية وإنسانية تكون أكثر إجلالا وتقديرا لحياة الإنسان، وهذه الرؤى حررت القناع من وظيفته التي كان عليها، والتي اقتصرت في إبراز الشكل الدرامي وتوضيح الرمز التعبيري في العرض المسرحي، وإعادة حضوره إلى خشبة المسرح بعد أن كاد أن يختفي منها»[1].

فالقناع في المسرح الحديث والمعاصر أخذ دلالته الفكرية والفلسفية من سير أغوار الفكرة التي تؤسس العمل المسرحي ككل ولم يعد يقوم على وظيفة توضيحية بقدر ما يؤسس لوظيفة إحالية تقوم على مرجعية الفكرة أو البناء الأيديولوجي.

ففي المسرح الدياليكتيكي -على سبيل المثال- نجد أن «توظيف بريخت للأقنعة يمثل الرؤية النمطية، التي تتجاوز الفردية، تبعا للنظرية الماركسية، إن رؤيته الأيديولوجية تجعل الفرد ضمن مصفوفة اجتماعية معينة، ولهذا كان القناع لدى بريخت لإخفاء فردية الممثل وتحويله إلى رمز لأحد الأنماط الاجتماعية»[2]، ومن هذا المنطلق انسلخ القناع من وظيفته الثقافية المحيلة إلى بعد تراثي أنثروبولوجي ليتلبس بلبوس أيديولوجي محض، يعبر من خلالها المخرج عن تصوراته الاجتماعية.

ذلك أن المسرح لم يعد يخفي تلك التناقضات الاجتماعية والفكرية السائدة في العصر الحديث وإنما يجنح نحو «إبداع مسرح ثوري يعني تقويض الشكل التقليدي لتثوير المتلقي ودفعه إلى التغيير بواسطة تقنية التغريب[3]* التي تنبع من بنية النص المكتوب لتنتقل في مرجة ثانية إلى العرض المسرحي

(1) علي سيف المشرقي: مظاهر القناع وتوظيف الماكياج البديل في المسرح، مجلة أبحاث، ملية التربية، جامعة الحديدة، اليمن، ع 04، 2015، ص 226.

(2) منصور عمايرة: مسرح القناع، ص 97.

(3) * **التغريب**: عادةً ما يُرتبط مفهوم التغريب ببيرتولد بريخت (1898-1956)، على الرغم من أنه لم يكن من اختراعه. مفهوم التغريب عند بريخت يعني "جعل المألوف غريبًا". الصورة المغربة تُستخدم لتقديم شيء أو وضع مألوف لنا بطريقة غريبة. إنها الفنية التي تجبر المشاهدين على رؤية أو إدراك شيء يعتبرونه مألوفًا بطريقة جديدة ومختلفة. عندما نعتاد على شيء بشكل تقليدي، يصبح من السهل علينا الاعتقاد بأنه دائمًا كذلك، وأنه سيظل كذلك. ولكن عندما يتم تقديم شيء جديد لنا، نعتقد أنه ليس محسومًا، ولذلك يمكن أن نقبله أو نرفضه.

في حالة التغريب، يتم جعل شيء مألوف بالنسبة لنا يبدو كأنه شيء جديد وغير مألوف، مما يمكننا من التفكير فيه بشكل جديد وقَبوله أو رفضه. هذا يحدث لأن الشيء المألوف لم يعد يفرض نفسه علينا بشكل حتمي بل عوضًا عن ذلك أصبح جزءًا من الجديد، ولم يعد في مكانته السابقة التي اعتدنا عليها.=

بوسائله الكوريغرافية والسينوغرافية المختلفة»[1]، ومنها القناع باعتباره أيقونة دالة على توجه عام غير فردي يحيل إلى التنوع والتعدد والاختلاف ويرفض التقريرية والنمطية.

وبهذا يمكن القول إن مسار القناع في المسرح عرف تحولات كبرى في مؤداه الوظيفي، إذ انتقل من الطقوسية الشعائرية المنبعثة من تجليات المقدس الديني لينزاح نحو وظيفة فنية ترسم توجها نوعيا يؤشر لطبيعة الشخصية وتمثلاتها الوظيفية بين الكوميديا والتراجيديا ليغدو بعد ذلك منطلقا فكريا يؤسس لرؤية أيديولوجية.

ومن هذا الأساس حاول محمد شرشال الاستعانة بتقنية القناع بسط مدلولات تؤسس لتوجه فني وفكري معين.

فقد استخدم شرشال تقنية «القناع» عبر عديد أعماله المسرحية، وذلك تبعا لمقتضيات تعبيرية وسحنات رمزية تشكل خلفيات مرجعية دلالية للقناع، إذ ومن خلال مسرحية «الهايشة» يحمل القناع أبعادا إحالية لمجموع منظومات تعبيرية تسهم في بناء الخطاب المسرحي.

ذلك أن الخطاب المسرحي -بشكل عام- يتشكل من عناصر عدة، وباعتبار القناع «عنصرا ملازما للعروض المسرحية الحديثة، وذلك لما يحويه القناع من قيم جمالية وفنية في تشكيل الصورة المرئية، فالتركيب الصوري للعنصر المسرحي من حيث الشكل والمضمون تشكل صورة جمالية للقناع في عمليته التواصلية، وليعطي دلالة بصرية وفكرية تكمل شخصية الممثل»[2].

فالقناع -أحيانا- يجسد ضرورة تعبيرية تؤسس لمجموع الأيقونات الدالة، سواء كانت سيميائية أو أنثروبولوجية، وهو ما عمل شرشال على تجسيده من خلال الاستعاضة بالقناع كصورة بصرية ترسم الملامح العامة للشخصية المسرحية، فنجده قد استخدم القناع للتدليل على شخصية «الهايشة»، والتي تحمل أبعادا أنثروبولوجية بحتة، وذلك باعتبارها كائنا أسطوريا، يصطلح عليه بتسمية «**الغول**».

---

قام بريخت بتطبيق أفكار التغريب في مسرحه من خلال استخدام عروض الأفلام السينمائية والصور الفوتوغرافية المقلوبة بواسطة الفانوس السحري كأساليب إخراجية لإثارة التأمل وتوجيه الانتباه إلى الأمور بطريقة جديدة ومبتكرة في عروضه المسرحية. (ينظر: إبراهيم حمادة: معجم المصطلحات المسرحية، دار الشعب، مصر، 1971، ص 107).

والتغريب هو تقنية تقوم على إبعاد الواقع المصور بحيث يتبدى الموضوع من خلال منظار جديد يظهر ما كان خفيا أو يلفت النظر إلى ما صار مألوفا فيه لكثرة الاستعمال. وقد استعمل كمبدأ جمالي وكموقف إيديولوجي. (ماري الياس وحنان قصاب حسن: المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، ص 139-140).

(1) جازية فرقاني: تجليات التغريب في المسرح العربي، منشورات مخبر أرشفة المسرح الجزائري، جامعة وهران، مكتبة الرشاد للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2012، ص 08.

(2) خالد حفصة: القناع وصنع الصورة البصرية للعرض المسرحي، مجلة النص، كلية الآداب والفنون، جامعة الجيلالي اليابس، سيدي بلعباس، الجزائر، م 7، ع 2، 2020، ص 151.

وهنا تأخذ هذه الشخصية بعدها الأنثروبولوجي باعتبارها مخلوقا أسطوريا كانت تعتقد العرب بوجوده، وقد جاء عن الجاحظ «الغول اسم لكل شيء من الجن يعرض للسفار ويتلون في ضروب الصور والثياب، ذكرا كان أو أنثى، إلا أن أكثر كلامهم على أنه أنثى»[1]، أما المسعودي فقد وصفه بأنه «كائن شاذ من جنس الحيوان، مشوه لم تحكمه الطبيعة، وإنما خرج منفردا في نفسه وهيئته، توحش في مسكنه فطلب القفار»[2].

وقد استحوذ هذا الكائن على الثقافة الشعبية العربية منذ القديم، وكثرت حوله الحكايا والأحاديث، ف «قد كان العرب يزعمون أن الغول تتراءى لأحدهم في الفلاة، فيتبعها، فتستهويه، وربما ادعى أنه قابلها، وقاتلها»[3].

الصورة رقم 42 [4]

وقد شكل القناع الإحالة الأيقونية لهذه الشخصية/الكائن الأسطوري، وبهذا أخذ بعده الأنثروبولوجي الثقافي في مسرحية «الهايشة»، حيث أن شرشال اعتمد على تصوير هذا الكائن انطلاقا من تقنية «القناع».

(1) الجاحظ: كتاب الحيوان، تحقيق محمد عبد السلام هارون، ج 6، دار الكتاب، بيروت، لبنان، 1969، ص 158.

(2) المسعودي: مروج الذهب ومعادن الجوهر، ج 2، دار الأندلس، بيروت، 1956، ص 155.

(3) مشهور حسن محمود سلمان: الغول بين الحديث النبوي والموروث الشعبي، دار ابن القيم، الدمام، المملكة العربية السعودية، ط 1، 1989، ص 95.

(4) محمد شرشال، مسرحية الهايشة، المشهد في الدقيقة: 91:00 د.

الصورة رقم 43 [1]

كما استخدم شرشال القناع الجزئي، وفي أحد مشاهد المسرحية، يتحول (جعفر) -أحد الشخوص- إلى هايشة، إذ بعد خروج جعفر من الحمام وبداية الظهور الواضح للقرن الذي نما على جبينه، يبقى البشير صامتا، وهو ما يرمز إلى كائن «**وحيد القرن**» أو «**الخرتيث**»، وهو بهذا يعود بنا إلى إحدى مسرحيات يوجين يونسكو Eugène Ionesco [2]*، المسماة بـ «**رينوسيروس/ Rhinoceros**» التي كتبها سنة 1959.

الصورة رقم 44 [3]

(1) المصدر السابق، المشهد في الدقيقة: 71:00 د.

(2) * يوجين يونسكو Eugène Ionesco (26 نوفمبر 1909 - 29 مارس 1994): هو مؤلف مسرحي روماني-فرنسي يعد من أبرز مسرحيي مسرح اللامعقول، بالإضافة إلى السخرية من عبثية أوضاع الحياة فإن مسرحيات يونسكو تصف وحدة الإنسان وانعدام الغاية في الوجود الإنساني.

(3) المصدر نفسه، المشهد في الدقيقة: 58:27 د.

كما نجد أن القناع حاضر من الناحية الأنثروبولوجية باعتباره قناعا أفريقيا.

الصورة رقم 45 [1]

وهو بهذا يحمل دلالات أنثروبولوجية محضة، وذلك باعتبار القناع الافريقي لا يحيل إلى معطى تعبيري بقدر ما يبعث على الكوامن الداخلية أو الروحية للإنسان، باعتبار الروح تجل اعتقادي في الثقافة الأفريقية.

فـ«القناع الافريقي ليس تسجيلا لتعبيرات الإنسان ولكنه تجسيد لتلك الأرواح التي تسكنه، ولهذا النحات لا يمكن أن يجسد شبحا لا يعرفه ولكنه يستدعي قوة هذه الروح لكي يعبر عنها بتلك التركيبات، وتأخذ معظم الأقنعة شكل رجل، والأقنعة التي توجد على شكل حيوانات ليست إلا تجسيدا لأرواح هذه المخلوقات»[2].

وشرشال في مسرحية «الهايشة» إنما جنح إلى التعبير عن مكامن الإنسان الشعورية وذلك باعتبار عملية التحول التي تطرأ على عديد الشخصيات ليتحولوا إلى «هايشة» مما ينجر عنه تغير في سلوكياتهم، وكأن روحا أخرى تتحكم فيهم وتدفعهم نحو تمثل سلوكات عدوانية شريرة.

(1) المصدر السابق، المشهد في الدقيقة: 91:36 د.

(2) سعاد علي شعبان: الأنثروبولوجيا الثقافية في أفريقيا، معهد البحوث والدراسات الثقافية الأفريقية، قسم الأنثروبولوجيا، جامعة القاهرة، 2004، ص 145.

الصورة رقم 46 [1]

وهناك قضية أخرى تتعلق بقضية القناع في مسرحية «الهايشة»، وهي مسألة «جنس الهايشة» والتي لا يمكن تمييزه انطلاقا من القناع، وذلك باعتبار أن شرشال لم يركز على مسألة «الجنس» بقدر ما حاول أن يلتفت إلى مسألة السلوك.

الصورة رقم 47 [2]

ذلك أن القناع الإفريقي عموما لا يرتكز على مسألة الجنس، هذا لأن «القضية ليست قضية جنس، وربما يظهر المظهر الأنثوي في بعض الأحيان إلى خصوبة الأرض، وعلى أية حال فإن الجنس ليس مقصودا ولكن الحياة هي المطلوبة»[3].

(1) محمد شرشال، مسرحية الهايشة، المشهد في الدقيقة: 58:00 د.

(2) المصدر نفسه، المشهد في الدقيقة: 71:10 د.

(3) سعاد علي شعبان: الأنثروبولوجيا الثقافية لأفريقيا، ص 145.

الصورة رقم 48 [1]

وبهذا يمكن القول أن محمد شرشال إنما قصد إلى استثمار تلك الطاقات التعبيرية والرمزية للقناع الإفريقي، ذي السمات الأنثروبولوجية، بغية تصوير الحياة وصراعاتها وتحول الإنسان نحو تمثل قيم سلوكية أخرى غير تلك التي دأب عليها اجتماعيا، وهو ما يحيل إلى مسألة التغير الاجتماعي الراهن.

وبالإضافة إلى البعد الأنثروبولوجي للقناع يمكن تلخيص البعد الدرامي لتوظيف القناع في مسرح محمد شرشال من خلال النقاط التالية:

- القناع يساعد على إظهار الشخصية بعمق وتعقيد، فهو يجسد صراعاتها الداخلية وتناقضاتها.
- يوفر القناع بعداً رمزياً وإيحائياً للشخصيات، فالقناع الإفريقي مثلاً يرمز للبدائية والتمرد.
- يسهم القناع في خلق مسافة بين الممثل والشخصية مما يتيح له التعبير الحر والتجريب.
- يتيح القناع إمكانية تغيير الأقنعة أثناء العرض للتعبير عن تحولات الشخصية.
- يضفي القناع طابعاً شعرياً وجمالياً على العرض المسرحي.
- يستخدم شرشال القناع لخلق تأثيرات بصرية مدهشة على المشاهد.
- يوفر القناع إمكانية التنكر والتلوين مما يعزز البعد الدرامي للشخصيات.

وإضافة إلى مسرحية «الهايشة» فإننا نلفي القناع حاضرا في أعمال أخرى لمحمد شرشال، ومنها مسرحية جي بي س التي حفلت بعديد الاشتغالات على القناع كتقنية مسرحية لها أيقوناتها الدالة وشيفراتها الخطابية، وهذا منذ المشهد الافتتاحي، ليعرف القناع تحولات شكلية عبر تنويع مؤداه التشخيصي ومرتكزاته التعبيرية.

(1) محمد شرشال، مسرحية الهايشة، المشهد في الدقيقة: 71:15 د.

الصورة رقم 49 [1]

فمن خلال المشهد الافتتاحي (**ثورة مسلوبي الإرادة**) يطالعنا شرشال بمجموعة من الشخوص، والتي تؤدي دور منحوتات معدنية بأقنعة تنمي عن تشوهات تحيل إلى غياب ملامح واضحة، وهو ما يعكس دلالة ترتبط بالإرادة المسلوبة لهذه المنحوتات التي أراد النحات أن يقولبها وفق طرحه ورؤيته.

الصورة رقم 50 [2]

من هنا شكل القناع إحالة ضمنية لطبيعة الشخصية المسرحية مسلوبة الإرادة والتي تعيش وفق ما تقرره نزوات الآخرين ورغباتهم.

(1) محمد شرشال، مسرحية GPS، المشهد في الدقيقة: 11:45 د.

(2) المصدر نفسه، المشهد في الدقيقة: 10:00 د.

وهذا القناع يشكل حالة من الالتباس للملامح، وذلك بفعل غياب الإرادة وسلبيتها، وهذا ما يجعل المخرج ينزاح نحو التعبير بالقناع عن الخصائص النفسية وحتى العامة للشخصية التي تعيش حالات من النفي والإقصاء .وهي «حالات تعمل على خلخلة تضاريس الوجه المعهودة وتجعلها غريبة أو مفزعة، فتكون بإزاء قناع صِيغَ بكيفية طبيعية ارتكاسية»[1]، وهو ما يجعل القناع يحمل دلالات خاصة سيميائية وأنثروبولوجية.

الصورة رقم 51 [2]

وكأن شرشال يحاول أن يرسم حقيقة الإنسان المعاصر انطلاقا من مأساته ككائن اجتماعي الذي «لا يجد معنى إلا في القناع لأنه يعيش على المفارقات، فهو يتأرجح على حبل حداه الشعور واللاشعور -كما ذهبت إلى ذلك بعض الاتجاهات النفسية- هو ذاتنا الحقيقية، أما الشعور فليس إلا وهما أكمد معتم»[3]، إذ إن الارتهان والسلب متعلقان بجوهر الإنسان الذي يعاين مأساته الحقيقية في لا وعيه الكامن أو حقيقته الجوهرانية التي تغطيها ارتسامات «المقاومة» الزائفة والسعي نحو خلاص يبدو محققا لكنه في الحقيقة وهم تعاينه الرغبة لا التحقق.

(1) الزهرة إبراهيم: الأنثروبولوجيا والأنثروبولوجيا الثقافية: وجوه الجسد، النايا للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط 1، 2009، ص 139-140.

(2) المصدر السابق، مشاهد مختلفة من العرض.

(3) المرجع السابق، ص 143.

الصورة رقم 52 [1]

فـ«حقيقتنا الإنسانية المعاصرة تصير متشذرة أكثر كلما انخرطنا بعمق في محيط العلاقات الاجتماعية، وبلغة الأخلاق فإن الأمر يتعلق بالإكراه على الكذب طبق عرف مشدد، وبالكذب بطريقة جماعية مكرهة للكل. وهذا يتحول المشهد الاجتماعي إلى مرآة موشورية تضاعف الوجوه وتمسخ ملامحها»[2].

يحيل القناع المستخدم إلى دلالة الإرهاق والسلب المقترن بالمسخ، كمؤدى نفسي واجتماعي، كما أنّه يرسم معطى أنثروبولوجي يتعلق بثقافة الشعوب، ذلك «أنه مجموعة من الشفرات سهلة الفهم والشرح للمتفرج العادي، إذ تعكس هذه الأقنعة مجموعة من المفاهيم والأفكار يتقاسمها الجمهور ويتفق عليها»[3].

(1) المصدر السابق، المشهد في الدقيقة: 11:45 د.

(2) المرجع السابق، ص 144.

(3) طامر أنوال: حفريات المسرح الجزائري: المسرح النوميدي في العهد الروماني، ص 150.

ولعل إدوارد جوردن كريج (Edward Gordon Craig) [1]* الذي تحدث عن الارتهان كوظيفة دلالية للقناع، إذ «جعل من ارتداء الممثل للقناع المسرحي عنصرا مهما في مسرحياته...لقد اعتبر أن القناع المسرحي أداة لإزالة الطابع الشخصي عن الممثل؛ لأنه يميل إلى تجريد الممثل من صفته باعتباره كائنا حيا، بل ينكر حضوره الحي، فيقول: «لكي تنقذ المسرح فإنه ينبغي أن تجعله أنقاضا، وأن يقضي الطاعون على جميع الممثلين والممثلات، إنهم يجعلون الفن المسرحي مستحيلا»، لذلك توجه نحو تصوراته فيما عرف بالسوبر ماريونيت[2]* **«SuperMarionite»**[3]. وهذا ما تجلى في شخصية «**المنحوتات**» التي أراد الفنان ان يجعلها شخصيات «**ماريونيت**»، وهذا ما أدى إلى سلبها لإرادتها وخصوصياتها المتجلية عبر القناع.

**الصورة رقم 53** [4]

(1) إدوارد جوردن كريج (Edward Gordon Craig): إدوارد جوردون كريج (من مواليد 16 يناير 1872 في ستيفنيج، هيرتفوردشاير، توفي في 29 يوليو 1966، فينس، فرنسا)، ممثل إنجليزي ومخرج ومصمم مسرحي ومنتج ومنظر أثر في تطور المسرح في القرن العشرين. Bablet, Denis. "Edward Gordon Craig". Encyclopedia Britannica, 25 Jul. 2023, https://www.britannica.com/biography/Edward-Gordon-Craig. Accessed 17 November 2023.

(2) * **سوبر ماريونيت**: اسم معطى من قبل إدوارد غوردون كريغ للممثل الذي يرغب في رؤيته يوما ما في تصرف المخرج، "سيختفي الممثل، وسنرى مكانه شخصية ساكنة ، تحمل إذا أردتم، اسم دمية متحركة خارقة، إلى حين يصبح بمقدورها الحصول على اسم أكثر فخامة"، إذ يشير هذا المفهوم إلى نهاية التقليد المسرحي الذي يبحث عن سيطرة كلية على الإخراج وإخضاع المواد الحية للسيطرة الفكرية للمسؤول عن اللعبة وواضع الإشارات. يعود هذا، على الأقل إلى المؤلف من قبل ديدرو والذي يعتبر أن الممثل يقف نفسه في تمثال من الخيزران يكون بمنزلة روحه. (ينظر: باتريس بافي: معجم المسرح، تر: ميشال ف. خطار، المنظمة العربية للمترجمة، بيروت، دط، 2015 ص56).

(3) عبد المنعم أحمد محمد: الممثل والقناع المسرحي في عروض المسرح المصري خلال النصف الثاني من القرن العشرين، مجلة بحوث كلية الآداب، جامعة المنوفية، مصر، مج 26، ع 103، 2015، ص94.

(4) محمد شرشال، مسرحية GPS، المشهد في الدقيقة: 28:16 د.

وتستمر دلالة السلب والارتهان المقترن بالمسخ في مسرحية GPS انطلاقا من شخصيات الأطفال (الرضع) الذين يولدون بلا ملامح، كأنهم ولدوا مسلوبي الإرادة فطريا، بفعل ضوابط اجتماعية ترسم توجهاتهم وسبلهم، وهو ما عبر عنه المخرج بجعله هؤلاء الأطفال يولدون عميانا.

الصورة رقم 54 [1]

فالمسخ هنا تجلٍّ للاستلاب المعبر عنه بقناع ممسوح الملامح، لا يقدم أي صورة واضحة المعالم للشخصية، بقدر ما يحيل إلى غياب للرؤية ما جعله يقدم شخصياته باعتبارها فاقدة للبصر طافئة العينين.

ف«المسخ -من المنظور المثالي للسلوك الاجتماعي- هو ناقص وسالب، إلا أن له إيجابية مكينة تنقذ الإنسان: الواحد/المتعدد في وضعيات حرجة ومواقف صعبة»[2]

وقد يشكل القناع بعدا آخر للشخصية، وذلك من خلال إقدام الممرضة على تغيير أقنعتها مرات عديدة.

(1) المصدر السابق، المشهد في الدقيقة: 27:30 د.

(2) الزهرة إبراهيم: الأنثروبولوجيا والأنثروبولوجيا الثقافية، ص 14.

الصورة رقم 55 (1)

إذ نشهد فتاة جميلة واقفة على كرسي، وخلفها يتدلى مئزر أبيض على شماعة. تحمل الممرضة مرآة بيد وأحمر الشفاه باليد الأخرى. بدأت بوضع أحمر الشفاه على فمها، لكن لم تكن راضية عن مظهرها كما رأته في المرآة. فانتزعت وجهها الصوري وألقته خلفها. ومرة أخرى، حاولت مع الكرة الثانية، لكنها لم تجد ما يُرضيها في المرآة مرة أخرى، فانتزعت وجهها مجددًا وألقته جانبًا. ثم جربت للمرة الثالثة، وعندما نظرت إلى المرآة هذه المرة، رسمت ابتسامة على شفتيها، مُبهجة بالنتيجة. وبعد ذلك، قامت الشابة بارتداء مئزرها الأبيض من جديد وغادرت الغرفة.

ولعل هذا يحيل إلى مسألة البحث الإنساني عن كينونته الأكثر نقاء، باعتبارها تمثلا يحيل إلى جوهرانية الذات التي تعمل على تشكيل التوافق النفسي للإنسان، وهو ما أدى بالأطفال إلى التمسك بالممرضة التي مثلت بالنسبة لهم صورة النقاء الإنساني.

وبهذا حاول شرشال أن يجعل من القناع/المسخ وضعية اجتماعية قبل أن تكون نفسية، وذلك في ظل مسارات الأحداث، إذ يكشف الأطفال وجوها ذات ملامح، وهو ما يقتضي وجود كينونة أخرى للإنسان أكثر وضوحا وجلاء.

(1) محمد شرشال، مسرحية GPS، المشهد في الدقيقة: 30:25 د.

الصورة رقم 56 [1]

هذه الكينونة تمثل بالنسبة لهم عالما آخرا لم يكتشفوه بعد، وذلك في ظل ذواتهم المسحوقة ورغابتهم المصادرة، التي تعبر عنها أقنعتهم المغيبة الملامح.

ف «بالقناع يتم الإخفاء والتعرية، ويتم التصوير الكاريكاتوري للأشخاص وللأفكار وللمواقف النابعة من الإحساس والحيف ومأساوية الوجود»[2].

وفي ظل بحث الأطفال عن كينونتهم تتجسد المديرة باعتبارها أداة لمصادرة الهوية، فتعمل على منع الأطفال من اكتشاف ذواتهم في المرة الأولى ثم تتجه نحو سرقة قناع المرضة بغية السيطرة عليهم وإخضاعهم لرغباتها ونزواتها.

الصورة رقم 57 [3]

وهنا ينزع الأطفال الأقنعة ليلبسوا أقنعة أخرى تمثل الشخصيات التي سيكونون في باقي أحداث المسرحية.

(1) المصدر السابق، المشهد في الدقيقة: 33:15 د.

(2) الزهرة إبراهيم: الأنثروبولوجيا والأنثروبولوجيا الثقافية، ص 155.

(3) المصدر السابق، المشهد في الدقيقة: 40:25 د.

الصورة رقم 58 [1]

ويستمر الفنان في صراعه ضد القناع، حيث يعمل على إزالته ليكتشف ملامحه الخاصة، وكان المخرج يحاول أن يرصد تحولات الوعي ومدركات الذات انطلاقا من خلع القناع.

الصورة رقم 59 [2]

وباعتبار أن مسرحية GPS تناقش مسألة صراع الإنسان المعاصر مع ما يؤطر مساراته الحياتية، فإن التحول العمري يغدو بمثابة مسألة هامة في مسار الأحداث، إذ أنه وبعد أحداث عديدة بمحطة القطار والتي تحيل إلى مفهوم «الحياة»، فإننا نجد الشخوص يرتدون أقنعة أخرى تحيل إلى تحول عمري يمس خروج الإنسان من رحلة الشباب إلى الشيخوخة كانتقال حتمي لا يمكن للإنسان الهروب منه.

(1) المصدر السابق، المشهد في الدقيقة: 42:30 د.

(2) المصدر نفسه، المشهد في الدقيقة: 43:45 د.

الصورة رقم 60 [1]

ويمثل هذا القناع انتهاء رحلة الإنسان التي يبدأها بقناع ممسوح الملامح وينهيها بقناع مشوه الملامح وكأنهما يختصران كل مراحل حياة الإنسان لتبدأ صافية وتنتهي محفورة على ذاكرتهما كل تجارب الأيام وصروفها.

(1) المصدر السابق، المشهد في الدقيقة: 76:15 د.

منذ أوائل فترة وجود الإنسان على وجه الأرض، اعتبرت الصرخة واحدة من أقدم وسائل التواصل اللغوي، إذ يمكن تفسير الصرخة على أنها محاكاة لأصوات طبيعية، وقد وردت نظريات تشير إلى أن الصرخة قد تكون الجذور التي نشأت منها اللغة كمظهر إنساني.

إن النطق «لم يكن مبكرا ولا أقل فطريا من صيحات الحيوانات: حشرجة النمور، هديل الحمام، صهيل الخيول... كل هذه الأصوات نسميها صيحات لأننا لا نفهمها»[1]، فهي لغة أو تمثل أنثروبولوجي يؤسس لمسار حضاري وثقافي إنساني.

ارتبط الصراخ بالوجودي الإنساني منذ لحظاته الأولى، فصرخة الميلاد تعلن اصطدام الإنسان بأنوار الوجود الأولى ونسائمه التي تشق صدره لتعلن عن دفق من الحياة يتسم بالصراعية والمجهول.

إن صرخة الميلاد ليست هي الصيحة الوحيدة التي ترسم حيثيات الوجود بل تمثل نقطة البدء بغية الوصول لصرخة أخرى تعلن عن انقطاع المسيرة ونقطة النهاية المتجسدة عبر شهقة الموت.

ومن ثم فقد أخذت الصرخة حيزها باعتبارها معطى وجودي أسهم في لفت انتباه عمداء المسرح الحديث بغية استثمار طاقاتها التعبيرية وإحالاتها الرمزية، لتشكيل مدونة من الرموز التي يستعاض بها عن اللغة المنطوقة.

وقد أشار بيتر بروك إلى ذلك صراحة حينما عمد إلى تبيان تجربته في تكوين الممثلين؛ إذ يقول: «لقد عملنا ببطء باتجاه لغات خالية من الكلمات، أخذنا حادثة معينة، جانبا من تجربة وطبقنا تمارين حولت تلك الحادثة أو التجربة إلى صيغ قابلة للمشاركة شجعنا الممثلين كي يتصوروا أنفسهم فنانين مسؤولين عن البحث والاختيار من لبن عدة صيغ إلى صيغة تصبح معها الإيماءة أو الصرخة أشبه بالموضوع المكتشف والمجسد»[2]، وهذا بغية إضفاء طابع رمزي لما يروم قوله، وهو شكل من أشكال رفض النمطية والتقريرية المباشرة والانزياح نحو تمثل تقنيات تعبيرية أكثر غرابة وإدهاشا، أو اعتماد لغة أخرى غير لغة الكلمات.

وعلى رأي **آرطو** فإنه «لا يمكن تعريف هذه اللغة إلا بإمكانيات التعبير الديناميكي في الفضاء، وهي تناقض إمكانيات التعبير بالكلمة داخل الحوار. يمكن أن ينتزع المسرح من الكلمة أيضا إمكانية التفتح خارج الكلمات والتطور في الفضاء، والتأثير الاهتزازي، الفاصل على الإحساس. ها هنا تتدخل

(1) لوك بونوا: إشارات: رموز واساطير، تعريب: فايز كم نقش، عويدات للنشر والطباعة، بيروت، لبنان، ط 1، 2001، ص 18.

(2) بيتر بروك: المكان الخالي، ترجمة: سامي عبد الحميد، مطبعة جامعة بغداد، 1983، ص 511.

-فيما عدا لغة الأصوات السمعية- اللغة البصرية، لغة الأشياء، والحركات والوقفات، لكن شرط أن يمتد معناها، وشكلها، تجميعها، إلى الإشارات»[1] ، وهي تقنيات تروم تنظيم ووحدة «اللغة» ووصفها دلاليا وموافقة الأصوات للحركات.

اهتم أنطونان **آرطو** من خلال اشتغاله على الممثل بتقنية الصرخة باعتبارها تمثلا أنثروبولوجيا مسرحيا وذلك من خلال العمل على المد الانفعالي للممثل، وذلك باعتبار «أن أية حالات انفعالية يستثيرها النص، لا بد وأن تترجم إلى لغة جسدية مادية، فهو لم يشجع التعبير الحر، ويفرض صيغة أسلوبية معينة، بتدوينه الحركات والإيماءات والنبرات بشكل دقيق ويدرب الممثلين عليها..، وما يصدره الممثل من همهمات مبهمة وأصوات بلا معنى أحيانا ولغة التعازيم بكل علاماتها تشكل العناصر الأساسية لمسرح القسوة»[2].

فعندما حاول **آرطو** البحث عن لغة مسرحية سمعية وبصرية تعتمد على الصمت والصرخة والإشارة، بحيث يكون باستطاعة هذه اللغة أن تحول الكلمات إلى نوع من التعاويذ السحرية. عن طريق الذبذبات الصوتية، والإيقاعات الموسيقية، والتوافقات العضلية التي تصدر عن الجسد، أراد آرتو أن يصل بالممثل إلى قمة انفعاله الصوتي والجسدي، وذلك من خلال اكتشاف مميزات جديدة لهذه الذبذبة الصوتية، والقدرات الحركية والتي يمكن الوصول بها إلى التمبو أو درجة السرعة الخاصة بالانفعال المرجو[3]، وبذلك يصبح العرض عبارة عن منظومة من الشيفرات (Code) الدالة، منظومة تقوم على الصوت والحركة كأساسين تعبيريين يعوضان اللغة الاعتيادية المنطوقة واللفظية.

إذ «أراد «آرتو» الاتصال مع المتلقي عن طريق التأثيرات الصوتية والجسدية كبديلين عن الحوار والكلمات، الأمر الذي دفعه إلى تسمية العرض بالنص المؤدي (Performance)، حيث تصبح الكلمة جزءا من الحركة، وذلك من خلال توظيف الدلالة المقصودة في إطار إشاري يعتمد على جسد الممثل وصوته كأساس»[4].

وقد عمل أساطين الأنثروبولوجيا المسرحية على استجداء الطاقات الكامنة الدالة، أو بكونها قناة عبور نحو العوالم العذرية المتجلية في الصيغ التعبيرية الإنسانية الأكثر عذرية والأعمق تمثلا، من ذلك ما قام به بيتر بروك من خلال بحثه الدؤوب عن خلق نموذج مسرحي مواز.

(1) أنطونين آرطو: المسرح وقرينه، ص 78.

(2) ريكاردوس يوسف إبراهيم: توظيف جسد الممثل في العرض المسرحي العراقي، ص 91-92.

(3) ينظر مدحت الكاشف: اللغة الجسدية للممثل، ص 173-174.

(4) المرجع نفسه، ص 174.

إذ «لم يتجاوز بيتر بروك نص المؤلف فقط، بل تجاوز لغة الكلمة السائدة في المسرح التقليدي، وبهذا عمل على استبدالها بلغة من الأصوات والصرخات والإشارات، ليخلق بذلك علامات سمعية بصرية وأجواء طقسية؛ دون اللجوء إلى الكلمات، والجدير بالذكر أن هذه الإشارات والأصوات... كانت من بين الأساليب التي قام بتدريب الممثلين عليها، حيث كانت تندرج في إطار البحث عن لغة عالمية مشتركة، غير لغة الكلمة التي رسمها الكاتب في نصه»[1]، فالصيحة تمثل لغة إنسانية مشتركة، وذلك لأنها تعبر عن معان متوافق عليها، وهي نتيجة لانفعالات وجدانية تؤسس ماهيتها الدلالية والإحالية.

ولأجل ذلك ابتكر «بيتر بروك» خاصية أدائية سماها بالكلمة صرخة والكلمة صدمة، وذلك باعتبار أن هذه الصرخات لها مدلولاتها المعبرة عنها، كالغضب أو الخوف أو اللاتقبل/الرفض أو غير ذلك.

ولهذا فقد «درب ممثليه على لغة تتمثل في صرخات وأصوات مجردة اكتشفها في دراساته وبحوثه المتأخرة؛ حيث كانت أشبه بأصوات الإنسان البدائي وأصوات الحيوانات؛ فكان يطلب من ممثليه أداء مشاهد بالأصوات والحركات، أو رواية قصة عن طريق هذه الأصوات والإشارات والإيماءات، دون لغة الكلمة»[2]، غير أن هذا الأداء يجب أن يكون مرتبطا بدلالات غير عصيبة على الإدراك، لأنها تعبر عن خاصية تواصلية مع المتلقي إضافة إلى مؤداها التعبيري الرمزي.

وعمل بروك على تكوين ممثليه على هذه التقنية الأدائية، حيث «استغرق قرابة ثلاثة شهور من العمل الجاد من طرف الممثلين على فك شيفرات تلك الأصوات وأدائها بالشكل السليم، ليتمكنوا من استخدامها في عملهم الفني وارتجالهم»[3].

وبهذا يمكن القول إن الصرخة شكلت تمثلا لغويا له مؤداه الأنثروبولوجي باعتبار تلك الروابط العلائقية بينها وبين الطقس الديني وكذا كونها لغة بدائية وأيضا لاعتبارها وسيلة لاستثارة المتلقي وجدانيا.

ولم يكن محمد شرشال، نموذج الدرس، ليستعيض عن الصرخة كلغة إشارية في أعماله المسرحية، والتي يستثمر في العديد منها خصائص مسرح اللامعقول وكذا مسرح القسوة لينتج رؤية لها خصوصياتها المؤطرة لها، حيث وظف الصيحة كتعبير لغوي له أيقوناته الدالة وتقاسيمه الإحالية على مستوى الطرح الذهني كما الاستثارة الوجدانية.

(1) بن عزوزي عبد الله: فلسفة الارتجال في مسرح بيتر بروك -قراءة في المنهج والأسلوب-، مجلة نتائج الفكر، معهد الآداب واللغات، المركز الجامعي صالحي أحمد، النعامة، ع 7، 2021، ص 104.

(2) المرجع نفسه، ص ن.

(3) نفسه.

فقد شكلت الصرخة مقوما تعبيريا وتواصليا أساسيا في عديد النماذج المسرحية له، لا سيما مسرحية GPS التي اعتمد فيها المخرج هذه السمة الأنثروبولوجية كقيمة أدائية لها مسوغاتها الدلالية، حيث إنها تحمل مرموزات تحيل إلى عديد الانفعالات كالخوف والغضب والألم وغيرها، كما أنها مثلت وسيطا تواصليا يحيل إلى اللغة الأولى للإنسان، وبذلك أخذت الصرخة مشروعيتها للاشتغال القرائي الأنثروبولوجي.

وانطلاقا من متابعة مجموعة من العروض المسرحية لمحمد شرشال فإنه يمكن القول إن الصرخة اتخذت لديه معجما دلاليا متنوعا، حاول من خلاله المخرج بسط عديد القضايا الإنسانية والاجتماعية، كتحولات المسارات الحياتية وصراع الإنسان ضد صروف الدهر.

فمن خلال مسرحية GPS شكلت «الصرخة» المعتمد الرئيس لبث «الخطاب» بما يحمله من إحالات دلالية وقيم تعبيرية وتواصلية، وهذا انطلاقا من المشهد الأول (ثورة مسلوبي الإرادة)، والذي يحيل إلى مسألة محاولة الإنسان تطويع غيره، لتشكل الصرخة تمثلا للغضب الآسر، غضب نابع من عجز الذات مع عناد الآخر؛ حيث يتشكل المشهد بداية من نحات يشتغل على كومة من المعدن، هذه الكومة التي يحيلها إلى منحوتات رائعة، لكنه يجد أن هناك أصواتا مجهولة المصدر، كما أنه يفقد بعض الأشياء مما دفعه إلى الغضب.

**الصورة رقم 61** [1]

فبينما نسمع صوت قرقعة خطواتهم، يُجادل النحات ذاته، يدور حول المنحوتات بلا جدوى. يبتعد بحثًا عن القارورة، يملأ كأسه ويشرب بحرص قبل أن يعيد الكأس إلى إحدى المنحوتات. يلاحظ التنسيق

(1) محمد شرشال، مسرحية GPS، المشهد في الدقيقة: 12:53 د.

ويتأمل، ويلاحظ أن منحوتة الموسيقى تبتعد عن الباقي. يحمل كأسه مرة أخرى ويشربه، لكنه يجده فارغًا بدون سبب واضح. يتوجه نحو القارورة مرة أخرى، يملأ الكأس، يشرب رشفة ويعيد وضع الكأس بيد منحوتة جديدة. بعد ذلك، يتجه نحو منحوتة الموسيقى، يحملها ويفحصها بعناية، يلاحظ أنها تحتاج إلى شيء مفقود. يبحث عن علبة الأدوات دون جدوى، يغضب ويمسك بمطرقة حديدية متواجدة في المكان ويهددها بغضب.

وفي خضم صراع النحات مع منحوتاته نجد أنه قد أصبح ضحية لها، حيث أقدمت على نزع مطرقته الحديدية منه وقيامها بمطاردته باستخدام الأدوات التي فقدها في البداية، وبعد محاصرتها له استطاعت تكبيله في كرسي والحد من حركته.

وهذا ما أدى به لأن يصرخ مستجديا النجدة، والتي تحققت من خلال تدخل المسير الذي يعيد له حقيبته ويبصق عليه وينصرف.

الصورة رقم 62 [1]

جسدت فالصرخة هنا تمثلا تعبيريا له دلالاته الأنثروبولوجية التي تجمع بين الغضب من فقدان السيطرة على التحكم في المنحوتات والتي تشير إلى صراع الإنسان مع مخترعاته وكشوفاته التي أفقدته خصائصه الإنسانية وحاصرته حتى كبلته وجدت من حريته، وذلك ما يتجلى من خلال ارتباط الصوت بالحركة؛ حيث إن «صوت الممثل -بوصفه علامة- لا يدل على معنى بمفرده، فهو كاي عنصر من عناصر العرض المسرحي لا يمكن أن يولد دلالة إلا من خلال علاقته بالعناصر الأخرى»[2]، فارتباط الصوت/ الصرخة بغيرها من العناصر المسرحية هو الذي يحدد أمرين هامين؛ أولهما هو دلالة الصرخة ثم طبيعة الشخصية كعنصر ثان.

(1) المصدر السابق، المشهد في الدقيقة: 14:05 د.

(2) مدحت الكاشف: اللغة الجسدية للممثل، ص 169.

ف «من خلال مجموعة من السلوكيات والأفعال (الإرادية) وكذلك من خلال استخدام الممثل لصوته يقوم بإرسال مجموعة من الرسائل التي تشكل صورة الشخصية التي كتبها المؤلف»[1]، وهو ما قام به محمد شرشال الذي عمد إلى تكوين بنية الشخصية، سواء على المستوى النفسي كما الوظيفي انطلاقا من مزاوجة عنصري الصوت والحركة.

أما خلال المشهد الثاني والذي وسمه المخرج بتسمية (**شخوص بلا ملامح**) فقد كان حضور الصرخة مكثفا باعتبارها وسيلة تعبيرية وكذا قناة تواصلية، حتى غدا المشهد كله عبارة عن صرخات مترابطة الإحالات والدلالات. ففي بداية المشهد تتحول صرخة الممثلة/المؤدية إلى بكاء بفعل «**الوحدة**»[2]*.

الصورة رقم 63 [3]

لتتدخل الشخصية الثانية (**زوجها**) الذي يقوم بعد محاولات عديدة لإرضاء زوجته باستخدام وسائل متعددة دون نجاح، يصمم الزوج على عدم الاستسلام. يتقرب من زوجته بهدوء ويحاول تجنب الفشل في هذه المحاولة الأخيرة. وفي اللحظة الأخيرة، يكتشف وجود شاهدين غير مرغوبين. يستجيب على الفور بفتح مظلة واستخدامها لحجب نفسه وزوجته عن أعين الجمهور، محاولًا الحفاظ على الخصوصية وإعادة بناء اللحظة بينه وبين زوجته. وهذا ما عبر عنه المخرج بمجموعة من الصرخات التي تجمع بين نقيضيّ «**الرغبة**» المتجلية في التعابير الصوتية للزوج و«**الرفض**» الذي يرسمه تجليات الصوت/الصرخة لدى الزوجة.

(1) المرجع السابق، ص 169.

(2)* ملاحظة: نجد أن كانفا العرض تشير إلى أن البكاء كان نتيجة تقطيع الممثلة للبصل، غير أنه وخلال متابعتنا للعرض لم نجد أي دلالة على ذلك الفعل.

(3) محمد شرشال، مسرحية GPS، المشهد في الدقيقة: 15:10 د.

الصورة رقم 64 [1]

وهنا تبدأ المؤثرات الصوتية مع غيرها من العناصر السينوغرافية في ملامح الحدث/الجماع الذي يرمز للخصوبة، فيحدث «**الحمل**» باعتباره تثويرا دلاليا يسم ما يلحقه من أحداث، باعتباره تأسيسا لما يلحق/يتبع.

وهنا تحضر الصرخة؛ صرخة الحمل والولادة، التي تحيل إلى بداية نسل جديد وحياة أخرى.

إذ وإذا كانت الولادة فعلا أصليا فإنه «وفي كل لغات العالم علاقة وثيقة بين الولادة **Naissance** والولادة التالية **Co-Naissance** وهي الهدف الجوهري للولادة المعنوية التي ركز عليها كلوديل **Claudel** في مؤلفه فن الشعر»[2]، ومن ثم تأخذ صرخة الولادة بعدها الأنثروبولوجي كركيزة وجودية، تتعلق بمخاضات انبثاق الحياة.

(1) المصدر السابق المشهد في الدقيقة: 15:55 د.

(2) لوك بنوا: إشارات، رموز وأساطير، ص 32.

الصورة رقم 65 [1]

وتلحق الولادة بما يرافقها من صرخات وآلام، صرخة أخرى تعلن عن بدء رحلة لحياة جديدة هي صرخة الميلاد لدى الطفل، و «هي صرخة لها دلالتها واهميتها الخاصة، سواء الدلالة أو الفيسيولوجية»(2)، وذلك أنها صرخة تمثل اللقاء الأول مع الحياة، إذ «بدأ الطفل مراحل نطقه بالصراخ، الذي لم يرد منه في أول الأمر التعبير عما يشعر به»[3]، وإنما هي صرخة لا إرادية أو فعل طبيعي فطري، وتعتبر هذه الصرخة (صرخة الميلاد) «بداية الرحلة مع هذه الوسيلة الاتصالية بالعالم الخارجي والداخلي المتمثل بالذات الإنسانية وترجمتها»[4].

الصورة رقم 66 [5]

وبهذا تأخذ هذه الصرخة بُعدها الأنثروبولوجي باعتبارها اللغة الأولى للكائن البشري والتي لا

(1) المصدر السابق، المشهد في الدقيقة: 17:00 د.

(2) ليلى كرم الدين: اللغة عند الطفل، تطورها ومشكلاتها، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1990، ص 20.

(3) إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، مطبعة نهضة مصر، القاهرة، د ط، د ت، ص 142.

(4) عبد القادر عبد الجليل: الأصوات اللغوية، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، ط 1، 2010، ص 315.

(5) المصدر السابق، المشهد في الدقيقة: 21:03 د.

تحمل في إحالتها أي مدلول تعبيري وإنما لها إحالاتها الرمزية التي تبعث إلى إعلان الوجود وانبثاق الحياة أو لحظة التعيين الوجودي الأول.

وإضافة لهذه الصرخات المرتبطة بمعطى وجودي فقد وقفنا في مسرحية على مجموعة أخرى من الصرخات والتي تحمل مدلولات ترتبط بالمشاعر الإنسانية في تفاعلها ما يؤطر الإنسان داخليا (نفسيا) وخارجيا.

حيث «يعد مفهوم الصرخة فعلا شعوريا انفعاليا ذاتيا ينتجه الشخص المنفعل إثر حدث أو موضوع أو شيء ما أثار انفعاله، وتعرف دلالته عبر الأصوات والألفاظ التي يدلي بها أو عن طريق الحركات والأوضاع وتعابير الوجه التي تنعكس على جسده، يبدأ الإنسان حياته بصرخة ولادته ويعيش في مجتمعه وهو معرض للكثير من الأزمات النفسية إثر صعوبات ومشكلات ناتجة عن المحيط الذي يعيش فيه على صعيد الأسرة والمجتمع أو البلد الذي ينتمي إليه، فالإنسان ينفعل نتيجة أي موقف طارئ أو مشكلة تواجهه»[1].

وهذا الانفعال يشكل ردة فعل تكون بمثابة المؤشر الدلالي للصرخة في العرض المسرحين مما يشحنها بطاقات تعبيرية تؤسس لمعطاه الأنثروبولوجي باعتباره لغة أولى أو أصلا للكلمة المنطوقة.

وباعتبار الصرخة تمثلا وجوديا فإنها تشكل منحنى تعبيريا يتجلى من خلال رفض أحد الأطفال المولودين (الفنان) البقاء في هذا العالم المليء بالصراعات والأزمات، حيث بعد ولادته بعسر، يبصر الفنان النور للمرة الأولى. يلتقط نفساً عميقاً من الهواء ويدرك أنه دخل عالماً متعدد الأوجه. يشهد البرد والحرارة، والفقر والأوبئة، والمجاعة والحروب، والمآسي التي يتسبب فيها البشر. يشعر الفنان بالندم على وجوده في هذا العالم. يقرر وضع حد لحياته ويلجأ إلى خيار غير قابل للرجوع، ويحاول الانتحار عبر ربط حبل حول رقبته. ولكن في اللحظة الحاسمة وقبل أن يفعل ذلك، يسمع صوت أمه. يتبع الحبل السري ليرتدّ إلى داخل رحم أمه، حيث يجد الأمان والحماية ويعيد اتصاله بجذوره الأولى.

(1) رقية وهاب مجيد بيرم: دلالات الصرخة في خطاب العرض المسرحي العراقي JUBH، مجلة جامعة بابل للعلوم الإنسانية، كلية الفنون الجميلة، جامعة بابل، العراق، م29، ع 02، 2021، ص 114.

الصورة رقم 67 [1]

وتمثل محاولة العودة إلى بطن أمه تجليا دلاليا يحيل إلى البحث عن الأمان خارج هذا العالم، أو الفرار نحو الكينونة الأولى حيث السكينة والطمأنينة، غير أنه يمنع حق العودة ويحول بينه وبين ذلك «المسير» الذي يقف حائلا في وجهه.

اوهنا يُطلق الفنان صرخة هائلة تثير حركة استنكار من قِبل إخوته، الذين يشعرون بأن أخوهم ينوي مغادرة هذا العالم. يبدؤون بإصدار نداءات ترجوه في محاولة لإقناعه بالبقاء. لكن الفنان يصرُّ على عزمه ويتجاهل نداءات إخوته، الذين ينتابهم الحزن والبكاء من جراء رفضهم. يشعر الفنان بحنين عميق نحو إخوته ويقرر أخيرًا الانضمام إليهم. تنعم العائلة بسعادة بالغة لمجيء أخهم مرة أخرى، وتجمعهم لحظة لم الشمل هذه.

ويجسد هذا المشهد اجتماع الإخوة بغية مجابهة أزمات الحياة، حيث أنهم يشكلون وحدة ضد ما يؤطرهم من صراعات وهواجس ومخاوف.

(1) محمد شرشال، مسرحية GPS، المشهد في الدقيقة: 25:34 د.

الصورة رقم 68 [1]

كما تتجلى الصرخة عبر مؤديات تعبيرية أخرى، حيث وفي خضم أحداث الولادة يلتف الحبل حول الطفلة الأولى/المولودة الأولى، وهنا تأخذ الصرخة بعدا تعبيريا آخر يتمثل في «شهقة الموت».

الصورة رقم 69 [2]

هذه الشهقة/الصرخة هي بمثابة إعلان عن مغادرة الدنيا/الحياة، وبهذا فهي نقطة نهاية بالنسبة لمسارات الصرخة الأولى/صرخة الميلاد.

وبعد اجتماع الإخوة حدثت جلبة فيما بينهم (صفير)ن ليتدخل الأب ويصرخ في وجههم ناهرا إياهم، لتتحول المعطيات الدلالية للصرخة إلى نوع من الزجر، وهو ما يمثل بعدا لغويا ذا تمثل أنثروبولوجي، باعتبار الصرخة سلوكا لغويا له محمولاته الدالة المؤطرة بسياق عام أو تواصلي.

الصورة رقم 70: مسرحية GPS المشهد في الدقيقة: 21:58 د

(1) المصدر السابق، المشهد في الدقيقة: 26:54 د.

(2) المصدر نفسه، المشهد في الدقيقة: 27:30 د.

الصورة رقم 70 [1]

وبعد أن هدأ الأطفال بدأ الأب في قص الحبال السرية رغم اعتراض الأم، التي حاولت الاحتفاظ بهم، غير أن الأب لم يمتثل لرغبتها وسلمهم للمسير الذي جمعهم وبدأ يجرهم للخروج، وهنا بدأ الأطفال في الصراخ خوفا ورهبة من المجهول. غير أن المسير واصل جرهم دون اكتراث لصرخاتهم، وتمثل هذه الصرخات من الناحية الأنثروبولوجية المسرحية مجموع انفعالات أو ردة فعل تجاه اللامرغوب فيه أو المتخوف منه.

الصورة رقم 71 [2]

فالانفعال هنا «حالة وجدانية عنيفة تصحبها فيسيولوجية وتعبيرات حركية مختلفة كانفعال الخوف والحزن والغضب والسعادة والخجل وينتج من حالة طارئة لا تدوم طويلا»[3].

(1) المصدر السابق، المشهد في الدقيقة: 21:58 د.

(2) المصدر نفسه، المشهد في الدقيقة: 28:06 د.

(3) رقية وهاب مجيد بيرم: دلالات الصرخة في خطاب العرض المسرحي العراقي، ص 118.

وتستمر الصرخة كمدونة تعبيرية خلال مسارات الأحداث عبر المشهد الثالث (مجزرة تربوية) وتتنوع دلالاتها الخطابية وشيفراتها الرمزية لتنحو نحو تمثل دلالة الخوف والألم المنبعث من التعرض للعقاب، وكأنها خطاب للرفض، أو رد فعل تجاه ألم نفسي وجسدي وقع على الطفل؛ حيث إن المديرة تقوم بتعنيف الطفلة وإرغامها على الدخول إلى المدرسة.

الصورة رقم 72 [1]

وتتوالى الأحداث ويستمر الأطفال في النمو ليكتشفوا أن قطار العمر قد تحرك ومرت به صروف الأيام، وهنا يصرخ الأطفال دهشة واستغرابا؛ وذلك حينما اكتشفوا أنهم يعاينون مرحلة عمرية أخرى.

الصورة رقم 73 [2]

وبهذا شكلت الصرخة تمثلا أنثروبولوجيا مسرحيا له إحالته الدلالية وتقنياته الأدائية، عبر تموجات الأحداث في مسرحية GPS.

(1) المصدر السابق، المشهد في الدقيقة: 32:23 د.

(2) المصدر نفسه، المشهد في الدقيقة: 43:20 د.

ويمكن القول إنه بالرغم من وجود «الصرخة» في مسرحيات أخرى لمحمد شرشال إلا أنها لم تكن تحمل مدلولا أنثروبولوجيا بقدر ما شكلت منحى سينوغرافيا.

ومما سبق يمكن القول إن حضور هذه المعطيات جعل من مسرح محمد شرشال زاخرا بالدلالات الأنثروبولوجية ذات الأبعاد المرجعية للطقوس الشعائرية وكذا الاحتفالية، كما اعتمد في اشتغالاته على عديد التقنيات التي دأب رواد الأنثروبولوجيا المسرحية من مخرجين ومنظرين على التأكيد عليها والعمل على جعلها من المرتكزات الخطابية للعرض المسرحي، كتقنية القناع والإيماءة والصرخة.

وعليه فإن مسرح شرشال يعد حقلا خصيبا للاشتغال القرائي/النقدي عبر إعمال مختلف طرائق القراءة ومناهج النقد المسرحي، وهو ما يؤهله لأن يكون بمثابة مدونة نموذجية تشكل تجربة لها فرادتها في المنظومة المسرحية الجزائرية.

***

# خاتمة

بعد استقصاء عديد العناصر الأنثروبولوجية، وتوظيفات الجسد في المسرح العالمي نظريا، ومن خلال أعمال محمد شرشال تطبيقيا، والذي سعى إلى استثمار عديد العناصر الأنثروبولوجية بغية تطعيم تجربته المسرحية من جهة وكذا إثراء الخطاب المسرحي من جهة أخرى، وهو ما أسهم في تنويع ثيماته وشيفراته الخطابة وأنساقه الدلالية، كما شكّلت هذه العناصر قيما فنية جمالية أضفت على أعماله سحنات من شهوة الاشتغال القرائي المنفتح على التأويل، خلصنا إلى مجموعة من النتائج أهمها:

1. شكّل الجسد موضوعا خصبًا لمجموعة من الطروحات والرؤى، منها ما تعالق والمنظومة الدينية، باعتباره شكلا من أشكال «**المقدس**» سواءً في الأديان السّماوية أو الوضعية، كما حاولت الفلسفة، باعتبارها مدونة معرفة إنسانية مباحثة فكرة «**الجسد**» ومجموع القيم التي تتشكل حوله باعتباره فضاء وماهية.

2. مثل الجسد مدونة اشتغالية للمسرح منذ بدايات تبلوره في الثقافة الإنسانية، سواء باعتباره أيقونة دالة أو كونه أداة ووسيلة، بما في ذلك اعتباره تشكيلا سينوغرافيا، كما شكل فضاء للتماهي مع المقدس واستحضار العوالم القدسية، لأن المسرح انبثق من صميم التجربة الدينية في الفكر الفني القديم.

3. ظل الجسد يسهم في النسق الديني المترجم مسرحيا في القرون الوسطى، غير أنه اكتسى قيما أخرى، باعتباره إحالة على فكرة «**الخلاص**» المتجلية في الثقافة الوسيطة القرووسطية كعنصر من عناصر التوجهات الكبرى حينئذ.

4. عرف الجسد بسطا اشتغاليا أكثر عمقا مع الرؤى الإخراجية الحديثة، حيث عمد عديد أساطين المسرح العالمي إلى البحث في تشكيلات الجسد الدلالية والتعبيرية، مما أكسبه أهميته في تشكيل تجارب مسرحية انزاحت نحو تمثُّل الأنساق الأنثروبولوجية للجسد في الثقافات الإنسانية وجعلها مرتكزا تعبيريا وتوجها تجريبيا في الحركة المسرحية العالمية الحديثة والمعاصرة.

5. يشكل الجسد أحد المرتكزات التي تقوم عليها الأنثروبولوجيا المسرحية، كاتجاه وكحقل، ذلك أنها تؤسس لمنحى يرتكز على استجلاب العوالم الأكثر عذرية والمتجلية عبر العودة إلى الأصول التعبيرية الأولى للإنسان.

6. أسهم عديد المخرجين العالميين أمثال أوجينيو باربا وأنطونين آرطو وغروتوفسكي وغيرهم في التأسيس لأنثروبولوجيا مسرحية تعمل على استثمار الطاقات التعبيرية والتواصلية لعديد العناصر الأنثروبولوجية وتطعيم تجاربهم المسرحية انطلاقا من قيمها الدلالية وشيفراتها الخطابية.

7. تظل الأنثروبولوجيا المسرحية هامشا غير مُفَكَّر فيه لدى كثير من المسرحيين الجزائريين، بالرغم من عديد التّجارب التي حاولت استجلاب بعض مكونات الأنثروبولوجيا المسرحية من خلال الاشتغال على الجسد خصوصا.

8. رسم محمد شرشال تجربة فريدة في اعتماده عديد العناصر الأنثروبولوجية في أعماله المسرحية، رغم تلك النقائص التي أطرت اشتغالاته عليها، لا سيما ما تعلق منها بالطقوس الشعائرية وعلاقتها بالحركة الجسدية.

9. مثل الجسد منظومة اشتغالية لها حضورها اللافت في المنظمة المسرحية لمحمد شرشال، وذلك من خلال محاولة تفجير كوامنه التعبيرية وطاقاته التصويرية، وكذا إحالاته الطقسية والشعائرية.

10. اعتمد شرشال على تقنية الحركة والإيماءة كلغة حوارية وسردية وقد احتلت حيزا لا بأس به من اللغة المسرحية لديه، حتى إنه ليمكن القول إن أعماله حاولت استثمار فن «المايم» كآلية أدائية لها قيمها الجمالية ومسوغاتها الدلالية والتعبيرية.

11. عمد المخرج محمد شرشال إلى استثمار «**القناع**» كإكسسوار مسرحي جمالي له إحالاته التي تبعث على خلق المعنى ضمن تشكيل الرسالة المسرحية، وذلك عبر تجلية أنساقه الأنثروبولوجية من جهة ومضمراته الخطابية من جهة أخرى.

12. شكّلت الصرخة إحدى التقنيات المسرحية الأدائية والأشكال اللغوية غير اللفظية، وذلك بغية خلق تعابير أخرى أكثر خضوعا للتأويل وأوسع بسطا للدلالة، وكذا كونها عنصرا له تمثلاته الأنثروبولوجية لأنها تمثل نسقا لغويا أوليا في التاريخ التواصلي الإنساني.

وبالرغم من هذا البسط لعديد العناصر الأنثروبولوجية لدى محمد شرشال إلا أنه سقط في بعض المطبات نجملها فيما يلي:

1. إن الاشتغال على الجسد آلية تعبيرية ضمن تقنية الكوريغرافيا لم تحمل في أحيان عديدة تمثلا له معنى، وذلك باعتبار تلك الاعتباطية في الحركة والجنوح نحو الرقص أكثر من اعتبار الكوريغرافيا تصويرا جسديا له أيقوناته الدالة وهوامشه المعنوية.

2. الإفراط في استخدام «**الصرخة**» كتقنية صوتية، حتى غدت في أحيان عديدة بلا مسوغ فني أو تمثل تعبيري.

3. تكرار الرقصات الكوريغرافية في أكثر من عمل مسرحي بالرغم من اختلاف المواضيع والقضايا التي تعرض لها هذه الأعمال، وهذا ما يؤكد قصور الاشتغال الكوريغرافي وعدم جديته أحيانا.

وفي الأخير فإننا لا ندعي لعملنا هذا كمالا ولا تنزيها عن النقص، وإنما هو محاولة لقراءة نقدية أنثروبولوجية في مدونة مسرحية جزائرية، قابلة للإثراء والزيادة والنقد وإعادة القراءة.

والله ولي التوفيق.

# الملاحق

# Curriculum Vitea

## CHARCHAL Mohamed

-Auteur, Metteur en scène et Scénariste-

24, Rue janati Rabah
Khemis el khechna.
Boumerdes.
Algérie.
Téléphone : fixe +213( 0)24970214
Mobil +213( 00)559045658
E.MAIL :charchal2007@yahoo.fr

## Cursus

- 2002: Diplôme d'enseignement supérieur en mise en scène (I.N.A.D, Algérie).
- 1987: Diplôme d'éducateur spécialisé en arts dramatiques (I.N.S.F.J, Tixesrain).

### Prix

- Prix du la meilleure mise en scène (GPS) ; journées théâtrales de Carthage, édition 22, Tunis 2021.
- Prix du meilleur acteur (mohamed hawas) dans la pièce de GPS, journées théâtrales de Carthage , édition 22, Tunis 2021.
- Prix du meilleur spectacle arabe 2019 (GPS) au festival du théâtre arabe. Oman ; JORDANIE 2020 .
- grand prix (ma bqat hadra ) au festival national du théâtre professionnel 12ème édition. Alger 2017.

- nominé pour le pris du festival du théâtre arabe (ma bqat hadra ) Tunis 2018.
- Meilleur texte (EL HAYCHA) au festival national du théâtre professionnel 10ème édition. Alger 2015.
- Meilleur mise en scène, festival national du théâtre primé, Sidi Belabes, 2003. (Le roi se meurt).
- Grand prix, festival euro méditerranéen, Mostaganem 2002. (le roi se meurt).
- Meilleur scénographie, Mostaganem1998. (Hamlet).
- Meilleur texte, festival national du théâtre professionnel, Tébessa 1994. (Mélodie).
- Meilleur scénographie, Skikda 1994.(Mélodie).
- Meilleur spectacle, Skikda 1994.(Mélodie).
- Meilleur mise en scène, festival maghrébin du théâtre, Annaba1993. (Beït Ennar).
- Meilleur spectacle, Mostaganem 1993. (Beit Ennar).
- Meilleur mise en scène, Miliana 1993. (Beit Ennar).
- Meilleur interprétation, Skikda 1990. (El Beïda).

***Expérience professionnelle***

- 2019 : a écrit et mis en scène « GPS » Production Théâtre national algérien.
- 2017 : a écrit et mis en scène « ma bqat hadra » production théâtre régional skikda.
- 2015 : A adapté et mis en scène « EL HAYCHA »d'après « rhinocéros » d'Eugène IONESCO ; Production : THEATRE NATIONAL ALGERIEN.
- 2015 : Membre de la commission de lecture ; Constantine capitale de la culture arabe 2015 départements théâtre. Ministère de la culture.
- 2014 : a mis en scène « L'ART DE LA COMEDIE » D'Eduardo de FELLIPO. production coopérative théâtrale « dayaa el khachaba » tiaret.
- 2013 : a écrit pour la télévision algérienne les dialogues de la série DAR EL BAHDJA ; réalisation Djaafar GACEM.
- Concepteur et directeur de l'émission « TOP SKETCH » de la chaine de télévision ECHOUROUK
- 2012 : à adapter pour la chaine privée el DJAZAIRIA la série française CAMERA CAFE.
- concepteur de l'émission « journane el gosto » de la chaine de télévision privée EL DJAZAIRIA
- 2011 : a écrit one man show " facebook ya tchoutch", interprétation et mise en scène Mustapha AYAD; production : compagnie les amis de Rouiched.
- 2010 : Co- concepteur et scénariste de la caméra cachée « ach eddani », production entv ; production exécutif sd box, réalisation Djaafar Gacem.
- 2009 : A écrit pour la télévision algérienne, les dialogue de la série « jemaii family » saison 2. Production exécutif SD box , réalisation Djaafar GACEM .

- 2008 : A écrit pour la télévision algérienne, les dialogues de la série « jemaïi family » saison 1. production exécutif SD box, réalisation Djaafar GACEM.
- 2007 : A écrit pour le théâtre régional de TIZI OUZOU - Kateb Yacine – « el Achik, Aouicha wel Harraz » mise en scène : Fouzia AIT EL HADJ.
- 2006 : A adapté et mis en scène « Le petit prince » de Saint-Exupéry ; production : THEATRE NATIONAL ALGERIEN.
- 2005 : A adapté et mis en scène « Les physiciens » de Friedrich Durrenmatt ; Production : THEATRE NATIONAL ALGERIEN.
- 2004: A écrit pour la télévision la série « Haltou hala » (30 parties).
- 2003: A mis en scène « La leçon » d'Eugène Ionesco, production: association d'arts dramatiques - Mahfoudh TOUAHRI– Miliana.
- 2002: A écrit pour la télévision les dialogues du feuilleton « El Ghaib » réalisation: Dahmane OUZID.
- 2001: A mis en scène « Le roi se meurt » d 'Eugène Ionesco, au profit de l'association d'arts dramatiques - Mahfoudh TOUAHRI– Miliana, Ain Defla.
- A traduit « Eté de cendres » texte: Abdelkader DJEMAÏ, mise en scène: ZIANI CHERIF Ayad, (TNA).
- A participé au festival du théâtre arabe « Carthage 2003 » avec la pièce - Le roi se meurt-
- A adapté et joué dans « L'art de la comédie » texte: Eduardo De FILLIPO, mise en scène: Ahmed MOUZARINE.
- A adapté pour la télévision « Chouf Laajeb » à partir des nouvelles d'Anton TCHEKHOV et Aziz NASSINE. (16 parties).
- A interprété dans le feuilleton « Chadjaret el khold » scénario: Merzak BAKTACHE, réalisation Sid Ahmed SEDJANNE.
- 2000: A participé à la rencontre internationale sur la femme artiste, Sousse, Tunisie.
- 1999: A adapté pour l'office national de la culture et de l'information « Hob oua djounoun fi zamen el mahboub » d'après «le fou de Séville, de Mahboub STAMBOULI, mise en scène : Fouzia AIT EL HADJ.
- 1998: A adapté et mis en scène « Hamlet » de Shakespeare, production: association « El Achbal » de Ain el Benian, Tipasa.
- 1997: A interprété dans la pièce « Rihlet hob » texte Omar EL BARNAOUI, mise en scène: Fouzia AIT EL HADJ.
- 1996: A interprété un rôle dans la pièce « Nouba fi el Andalous » adaptation: BOUBAKER Makhoukh, mise en scène : Fouzia AIT EL HADJ production : O.N.C.I.
- 1994: A écrit et mis en scène « Mélodie » avec l'association culturelle -Mohamed EL YAZID- Alger.
- 1993: A écrit et mis en scène « Beït Ennar » avec l'association d'arts dramatiques, Miliana.
- 1990: A écrit, mis en scène et a interprété « El Beïda » Khemis Miliana, Ain Defla.

- A crée l'association d'arts dramatiques - Mahfoudh TOUAHRI- Miliana, Ain Defla.
- A adapté et mis en scène « Win Biha? » de Tawfik el Hakim.
- A adapté et mis en scène « La clef » de Yousef EL ANI.
- 1987: Création de la troupe théâtrale « El kadihines » Djendel, Ain Defla.

***Langues***

- Arabe.
- Français.

# قَائِمَةُ المَصَادِرِ والمَرَاجِعُ

## أولا: القرآن الكريم

## ثانيا: المعاجم


1. إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية المسرحية، دار الشعب، مصر، دط، 1971.
2. باتريس فافيتس، قاموس العروض الأدائية والمسرح المعاصر، تر: أسامة غنم، هيئة البحرين للثقافة والآثار، المنامة، ط1، 2022.
3. باتريس فافيتس، معجم المسرح، تر: ميشال ف.خطار، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، دط، 2015.
4. التيجاني الصلعاوي ورمضان العوري، معجم اللغة المسرحية مع ثبت في المصطلح، مركز الملك عبدالله بن عبدالعزيز لخدمة اللغة العربية،دط، دت.
5. ماري إلياس وحنان قصاب: المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، 1997.


## ثالثا: المصادر


6. اختصار صحيح البخاري وبيان غريبه، أبو العباس القرطبي، تح: رفعت فوزي عبدالمطلب، دار النوادر، دمشق - سوريا، ط1، 1435هـ/2014م.
7. المعجم المفهرس لألفاظ الحديث النبوي، ليدن، مطبعة بريل، 1936.
8. الكتاب المقدس (العهد القديم والعهد الجديد)، دار الكتاب المقدّس في الشرق الأوسط، العهد القديم(الإصدار الثاني)، ط4، 1995، العهد الجديد(الإصدار الرابع)، ط30، 1993.
9. محمد شرشال، مسرحية الهايشة، لأجين يونسكو(Eugène Ionesco) عن نص "الرينوسينوس"، إنتاج المسرح الوطني الجزائري [محيي الدين بشطارزي]، ماي 2015.
10. محمد شرشال، مسرحية ما بقات هدرة، النص لمحمد شرشال، إنتاج: وزارة الثقافة- المسرح الجهوي سكيكدة(الجزائر)، سنة 2017.
11. محمد شرشال، مسرحية GPS، إنتاج: المسرح الوطني الجزائري [محيي الدين بشطارزي]، 2019.


## رابعا: المراجع باللغة العربية


12. إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، مطبعة نهضة مصر، القاهرة، دط، دت.
13. أبو حامد الغزالي: إحياء علوم الدين، دار ابن حزم، بيروت، لبنان،ط، 2005.
14. أحمد أمل: نظرية فن الإخراج المسرحي، دراسة في إشكالية المفهوم، ج1، مطبعة دار النشر المغربية، الدار البيضاء، 2009.
15. ثريا محمد علي: المسرحية التاريخية في الأدب الإيراني الحديث، المجمع الثقافي المصري، القاهرة، ط1، 1996.
16. الجاحظ: كتاب الحيوان، تح: محمد عبدالسلام هارون، ج6، دار الكتاب، بيروت، لبنان، 1969.
17. جازية فرقاني: تجليات التغريب في المسرح العربي، منشورات مخبر أرشفة المسرح الجزائري، جامعة وهران، مكتبة الرشاد للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2012.

18.جمعة أحمد قاجة: المدارس المسرحية وطرق إخراجها، منذ عصر الإغريق حتى العصر الحاضر، إصدارات دار الثقافة والفنون، وزارة الثقافة والفنون والتراث، الدوحة، قطر، ط1، 2009.

19.جميل حمداوي: اتجاهات الإخراج المسرحي، دار الريف للطبع والنشر الإلكتروني، الناظور، المغرب، ط1، 2020.

20.جميل حمداوي: الاحتفالية في المسرح العربي، دار الريف للطبع والنشر الإلكتروني، الناظور-تطوان، المملكة المغربية، ط1 ،2019.

21.جميل حمداوي: المسرح الطقوسي أو الشعائري أو الأنثروبولوجي (مقاربة اثنوسينولوجية)، دار الريف للطبع والنشر الإلكتروني، الناظور-تطوان، المغرب، ط1، 2020.

22.جميل حمداوي: توظيف التراث في المسرح العربي، دار الريف للطبع والنشر الإلكتروني، الناظور-تطوان، المملكة المغربية، ط1، 2019.

23.جميل حمداوي: مسرح الأطفال بين التـأليف والإخراج، مكتبة المعارف، الرباط، ط2، 2020.

24.حسن المنيعي: أفق تحديث الفرجة المغربية، في: الفرجة بين المسرح والأنثروبولوجيا، كتاب جماعي، إشراف خالد أمين، مطبعة ألطو بريست، طنجة، المغرب، ط1، 2002.

25.حسن يوسف، المسرح والأنثروبولوجيا، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط1 ،2000.

26.حمادة إبراهيم: بانوراما المسرح الفرنسي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 2002.

27.دي يور: تاريخ الفلسفة في الإسلام، مطابع دار السياسة، القاهرة، مصر، 1964.

28.راندا حلمي: توظيف اللغات غير الكلامية في العروض المسرحية، المكتبة التربوية، الإسكندرية، 2016.

29.زكي مبارك: التصوف الإسلامي في الأدب والأخلاق، مطبعة الاعتماد، مصر، ط1، ج2، 1938/1357.

30.الزهرة إبراهيم: الأنثروبولوجيا والأنثروبولوجيا الثقافية: وجوه الجسد، النايا للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2009.

31.الزهرة ابراهيم: الإيروس والمقدس، دراسة أنثروبولوجية تحليلية، دار إليانا للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، 2010.

32.سالم كويندي: المسرح المدرسي، مطبعة نجم الجديدة، الجديدة، المغرب، ط1، 1989.

33.سامية أحمد أسعد: أنتونان آرتو والمسرح المعاصر، في: الأدب الفرنسي المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1976.

34.سعاد علي شعبان: الأنثروبولوجيا الثقافية في أفريقيا، معهد البحوث والدراسات الثقافية الأفريقية، قسم الأنثروبولوجيا، جامعة القاهرة، 2004.

35.سعد أردش: المخرج في المسرح المعاصر، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الأعلى للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع19، يوليو، 1979.

36.سعيد الناجي: تأصيل الفرجة وطرائق الاحتفال في الثقافة العربية الإسلامية، في: الفرجة بين المسرح والأنثروبولوجيا، كتاب جماعي، إشراف خالد أمين، مطبعة ألطو بريست، طنجة، المغرب، ط1 ،2002.

37.سمية بيدوح: فلسفة الجسد، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 2009.

38.سمير سرحان: تجارب جديدة في الفن المسرحي، هلا للنشر والتوزيع، القاهرة، 2006.

39.طامر أنوال: حفريات المسرح الجزائري، المسر النوميدي في العهد الروماني، دار الكتاب العربي، الجزائر، أطفالنا للنشر والتوزيع، الجزائر، 2007.

40.عبد الحميد الجوهري: الروح والروحية الحديثة، أفريقيا الشرق، بيروت، لبنان، 2000.

41.عبد الحميد بورايو: القصص الشعبي في منطقة بسكرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1980.

42.عبد الرحمن صدقي: المسرح في العصور الوسطى الديني والهزلي، الهيئة العامة للتأليف والنشر (دار الكتاب العربي).

43.عبد القادر عبد الجليل: الأصوات اللغوية، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2010.

44.عبد القادر لصهب وعبد الرزاق بلبشير، هوامش القصيد، دراسة، دار الامراء للنشر والتوزيع، سطيف، الجزائر، دط، دت.

45.عبدالكريم برشيد: الاحتفالية مواقف ومواقف مضادة، مطبعة تانسيفت، مراكش، المغرب، ط1، 1993.

46.عبدالكريم برشيد: حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 1985.

47.عبد الكريم عبود: الحركة على المسرح بين الدلالات النظرية والرؤيا التطبيقية، سلسلة إصدارات اكاديمية الفنون في البصرة، دار الفنون والآداب ومنشورات الضفاف، العراق/السعودية، ط1، 2014.

48.عبدالمنعم تليمة: مقدمة في نظرية الأدب، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر، 1997.

49.عبدالمولى محتريم: تجارب وأساليب في التكوين والإبداع لدى الممثل المسرحي الغربي الحديث، مطبعة الكرامة، الرباط، 2009.

50.عبدالناصر خلاف: فن الممثل من أرسطو إلى ستانسلافسكي، منشورات السهل، 2009.

51.عبدالواحد بن ياسر: حدود أشكال الفرجة التقليدية، مقاربة أنثروبولوجية، في الفرجة بين المسرح والأنثروبولوجيا، كتاب جماعي، إشراف خالد أمين، مطبعة ألطو بريست، طنجة، المغرب، ط1، 2002.

52.عبدالوهاب شكري: الإخراج المسرحي، مؤسسة حورس الدولية للطباعة وللنشر، الإسكندرية، ط1، 2009.

53.عبده الشمالي: دراسات في تاريخ الفلسفة العربية الإسلامية وآثار رجالها، دار صادر، بيروت، 1979.

54.عبود حسن المهنا وعلي الحمداني ونشأت مبارك صليوا: أساليب الأداء التمثيلي عبر العصور، الدار المنهجية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2014.

55.عزوز إسماعيل عفانة وأحمد حسن اللوح: التدريس الممسرح، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2010.

56.عقيل مهدي يوسف: نظرات في فن التمثيل، مطبعة جامعة بغداد، العراق، 1988.

57. فاضل الجاف: فيزياء الجسد، ميرهولد.. ومسرح الحركة والإيقاع، دار المدى، للثقافة والنشر، دمشق، سوريا، 2002.

58.فتيحة الزاوي-بوزادي: التمثلات الأنثروبولوجية في مسرح علولة، مؤلفات المركز، 2018.

59.فريد الزاهي: الجسد والصورة والمقدس في الإسلام، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 1999.

60.قاسم محمود، في النفس والعقل لفلاسفة الإغريق والإسلام، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط3، 1969.

61.قدري حافظ طوقان: مقام العقل عند العرب، دار القدس للنشر والطباعة، بيروت، 2002.

62.قصي الحسين: أنثروبولوجية الأدب، دراسة الآثار الأدبية على ضوء علم الإنسان، دار ومكتبة البلال، بيروت، ط1، 2009.

63.كمال الدين عيد: أعلام ومصطلحات المسرح الأوروبي، قاموس منهجي لمدرسي الفنون في الوكن العربي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2006.

64.ليلى كرم الدين: اللغة عند الطفل، تطورها ومشكلاتها، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1990.

65.مازن مرسول محمد: حفريات في الجسد المقموع مقاربة سوسيولوجية ثقافية،منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2015.

66.مجموعة مؤلفين: الفرجة بين المسرح والأنثروبولوجيا، إشراف: خالد أمين، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، تطوان، المغرب، ط1، 2020.

67.محمد أديب السلاوي: الاحتفالية، البديل الممكن، دراسة في المسرح الاحتفالي، منشورات دائرة الشؤون الثقافية والنشر، بغداد، الجمهورية العراقية، 1982.

68.مـحمد عباس حنتوش عمران: دلالات الجسد المسرحي، دار الرضوان للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2016.

69.محمد عزام: المسرح المغربي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 1987.

70.محمود أبو دومة: تحولات المشهد المسرحي، الممثل والمتفرج، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2009.

71.مدحت الكاشف: اللغة الجسدية للممثل دراسات ومراجع، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، 1999.

72.مدحت الكاشف: المسرح والإنسان وتقنيات العرض المسرحي المعاصر، الهيئة العام للكتاب، 2008.

73.المسعودي: مروج الذهب ومعادن الجوهر، ج2، دار الأندلس، بيروت، 1956.

74.مشهور حسن محمود سلمان: الغول بين الحديث النبوي والموروث الشعبي، دار ابن القيم، الدمام، المملكة العربية السعودية، ط1، 1989.

75.مصطفى عمر حمادة: الأنثروبولوجيا وثقافات الشعوب، دار المعرفة الجامعية للطبع والنشر والتوزيع، الإسكندرية، مصر، 2008.

76.مصطفى يوسف منصور: الدراما والمسرح في الشرق الأقصى، دار العالم العربي، القاهرة، ط1، 2012.

77.منصور عمايرة: مسرح القناع، دراسة مسرحية، دار الفنون والآداب للنشر والتوزيع، العراق، 2022.

78.مؤيد حمزة: المسرح الشرطي، سر اللعبة المسرحية، مختبر دراماتورجيا 21، ط1، 2017.

79.نادر عبد الله دسه: الإخراج المسرحي: دار الإعصار العلمي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2016.

80.ناضل الجاف: فيزياء الجسد، ميرهولد ومسرح الحركة والإيقاع، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، سوريا، ط1، 2012.

81.هشام العلوي، الجسد بين الشرق والغرب: نماذج وتصورات، منشورات الزمن، الرباط، (د.ط)، 2003.

## خامسا: المراجع المترجمة


82. إدوين ديور، فن التمثيل، الآفاق والأعماق، تر:مركز اللغات والترجمة-أكاديمية الفنون، إصدارات أكاديمية الفنون، القاهرة، ج1، 1998.

83. أفلاطون، فيدون (Phédon)، تقديم وترجمة: مونيك ديكسو، باريس، 1991.

84. أنتونان آرتو: المسرح وقرينه، تر: سامية أسعد، دار النهضة العربية، 1973.

85. أوجينيو باربا وآخرون: طاقة الممثل، مقالات في أنثروبولوجيا المسرح، تر: سهير الجمل، مراجعة وتقديم: منى علي صفوت، أكاديمية الفنون: وحدة الاصدارات، مصر، دط، دت.

86. أوجينيو باربا: مسيرة المعاكسين، أنثروبولوجيا المسرح، تر:قاسم البياتي، دار الكنوز الأدبية، بيروت، 1995.

87. أوديت أصلان: فن المسرح، تر: سامية أحمد أسعد، آيف للطباعة والنشر، بيروت، د ط، د ت، ج1.

88. بيتر بروك: المساحة الفارغة، تقديم وترجمة: فاروق عبد القادر، هلا للنشر والتوزيع، مصر، ط1، 2000.

89. بيتر بروك: المكان الخالي، تر: سامي عبد الحميد، مطبعة جامعة بغداد، 1983.

90. بيتر بروك: النقطة المتحولة، أربعون عاما في استكشاف المسرح، تر: فاروق عبد القادر، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الأعلى للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1991.

91. جاك دريدا: الكتابة والاختلاف، تر:كاظم جهاد، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1988.

92. جان فرابييه وأ. م. جوسار: المسرح الديني في العصور الوسطى نصوص مختارة، تحليل، تعليقات، هوامش تفسيرية، تر: محمد القصاص، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، مصر، دط، دت.

93. جورج ولورث: مسرح الاحتجاج والتناقض، تر: عبد المنعم اسماعيل، المركز العربي للثقافة والعلوم، بيروت، لبنان، 1979.

94. دافيد ويليامز: مسرح الشرق، تر: أمين حسين الرباط، مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي، أكاديمية الفنون، القاهرة، 1999.

95. ديكارت تأملات ميتافيزيقية، التأمل الثاني، تر: عثمان أمين، مكتبة الأنكلو المصرية، ط2، 1974.

96. قسطنطين ستانسلافسكي: إعداد الممثل: تر:محمد زكي العشماوي ومحمود مرسي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، د ت.

97. كريستوفر إينز: المسرح الطليعي من 1892 حتى 1992، تر:صالح فكري، مركز اللغات والترجمة، أكاديمية الفنون، القاهرة، 1992.

98. لوك بونوا: إشارات: رموز وأساطير، تعريب: فايز كم نقش، عويدات للنشر والطباعة، بيروت، لبنان، ط1، 2001.

99. مارتن إيسلن: آرتو جسد يختبر العالم، تر:نعيم عاشور، أسرة الأدباء والكتاب، المنامة، البحرين، 1993.

100. مارفين شبارد لوشكي: كل شيء عن التمثيل الصامت- فهم وأداء الصمت المعبر، تر: سامي صلاح، المجلس الأعلى للثقافة،القاهرة، دط، 2002.

101.ماريان جالاي: دور المخرج في المسرح، تر:لويس بقطر، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، 1970.

102.نور الدين طوالبي: الدين والطقوس والتغيرات، تر: وجيه البعيني، منشورات عويدات، بيروت-باريس، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1988.

103.نيتشه فردريك، هكذا تكلم زرادشت، تر:علي مصباح، منشورات الجمل، الطبعة الأولى، بغداد، 2007.

## سادسا:المراجع الأجنبية

104. Albert Bermel: Artaud's théâtre of cruelty, Bloomsbury, London, New Delhi, New York, Sydney, 2013.

105. Alexandra D'onofrio : Anthropology and theater, The International Encyclopedia Of Anthropology, Edited By Hilary Callan, John Wiley and Sons, LTD, Published 2018.

106. Alfred Simon : Les signes et les songes, Essai sur le théâtre et les fêtes, Ed Seuil, 1997.

107. Annick Léger : Les principes De L'énergie De L'acteur De Barba Expliqués par La Théorie Du Processus Créateur D'Anzieu Et Appliqués Aux Différents Composantes Du Testament Du Couturier, Mémoire présenté comme exigence partielle de la maîtrise en théâtre, Université De Québec À Montréal, Canada, Avril 2008.

108. Caroline Gatt : Performance, The International Encyclopedia Of Anthropology, Edited By Hilary Callan, John Wiley and Sons, LTD, Published 2018.

109. Frances Elizabeth Bitney: The Work of Eugenio Barba - A Post-Modern Feminist Critique, A thesis submitted to the Faculty of Graduate Studies and Research in partial fulfillrnent of the requirernents for the dégrée of Master of Arts, Département of Drama Edmonton, Alberta Spring1999.

110. Jane Turner : Eugenio Barba, Routledge Taylor and Francis groupe, London-New York, 2005.

111. Jean Marie BROHM, « le corps un signifiant multiple ? », in Monia LACHHEB, Penser le corps au Maghreb, paris – Tunis, Karthala et IRMC, 2012.

112. Martin.B.Fons Sastre : Investigating the Actors Dramaturgy theater anthropology and its scientific applications, P*Revista Brasileira de Estudos da Presença, Brazilian journal on Presence studies, V9N3, 2019.

113. Merleau Ponty Maurice, L'oeil et L'esprit, Gallimard, France, 1964.

114. Monique Bourice : Antonin Artaud, le théâtre et le retour aux sources, une approche anthropologique, Edition Gallimard, Paris, 1989.

115. Patrice Pavis : Dictionnaire De Theatre, ed : Dumont, Paris, 2009.

## سابعا:الدراسات الآكاديمية(دكتوراه-ماجستير-ماستر)

116.أحمد قوبة: الاحتفالية في المسرح الجزائري، مسرح ولد عبد الرحمن كاكي أنموذجا، رسالة دكتوراه في الأدب المسرحي، جامعة جيلالي اليابس، سيدي بلعباس، كلية الآداب واللغات والفنون، قسم اللغة العربية وآدابها، 2015-2014.

117.أمينة حايك: الممثل الجزائري بين المؤثرات الاجتماعية والتكوين الأكاديمي، رسالة ماجستير في المسرح الجزائري، جامعة وهران السانية، كلية الآداب واللغات والفنون، قسم النقد والأدب التمثيلي، 2005-2006.

118.إيكوساني عبد القادر: تمثلات الجسد في العرض المسرحي الجزائري تجربة طلعت سماوي أنموذجا، رسالة ماجستر، قسم الفنون الدرامية، كلية الآداب واللغات والفنون، الجزائر، 2014/2013.

119.بن سالم محمد بشير: تشكيل العرض المسرحي داخل المكان الممسرح، بيتر بروك أنموذجا، رسالة دكتوراه (ل م د) في تخصص: سينوغرافيا فنون العرض، جامعة جيلالي اليابس، سيدي بلعباس (الجزائر)، كلية الآداب واللغات والفنون، قسم الفنون، 2018-2019.

120.توخيب أحمد قرو: المهارات الأدائية الجسدية للممثل وتوظيفها في العرض المسرحي، رسالة ماجستير في الفنون المسرحية، جامعة صلاح الدين، أربيل (العراق)، كلية الفنون الجميلة، 2012.

121.سوالمي الجيبيب: الممارسة المسرحية المعاصرة في الجزائر بين الهوية والاحتراف، رسالة دكتوراه، قسم الفنون، كلية الآداب والفنون، جامعة وهران، الجزائر، 2016-2017.

122.ريكاردوس يوسف إبراهيم: توظيف جسد الممثل في العرض المسرحي العراقي، دراسة أنثروبولوجية، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، العراق، 2003.

123.عبد القادر يحياوي: إشكالية الجسد في الفلسفة الغربية المعاصرة موريس ميرلوبونتي أنموذجا، رسالة دكتوراه، قسم العلوم الاجتماعية، كلية العلوم الاجتماعية، جامعة عبد الحميد بن باديس، مستغانم، الجزائر، 2015-2016.

124.عبد الله الأطرش: التراث الشعبي في مسرح علولة، الثلاثية (الأقوال، الأجواد، اللثام) نموذجا، رسالة ماجستير في الأدب الشعبي، جامعة تلمسان، كلية الآداب والعلوم الإنسانية والعلوم الاجتماعية، قسم الثقافة الشعبية، 2000-2001.

125.فريدة بواميس وغنية سماح: الدراما المسرحية من النص إلى العرض في المجموعة القصصية الشهداء يعودون هذا الأسبوع للطاهر وطار، مذكرة ماستر، كلية الآداب واللغات الأجنبية، جامعة جيجل، 2019-2020.

126.لخضر منصوري: التجربة الإخراجية في المسرح المغاربي قراءة في الأساليب والمناهج، رسالة دكتوراه، قسم الفنون الدرامية، كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة وهران، الجزائر، 2010-2011.

127.يمينة بشارف: الإخراج المسرحي بين جمالية الوسائط المادية وفن الأداء قراءة في تجارب مسرحية جزائرية معاصرة، رسالة دكتوراه (LMD)، قسم الفنون، كلية الآداب والفنون، جامعة احمد بن بلة وهران، الجزائر، 2019/2018.

## ثامنا: المجلات

128.أحمد قتيبة يونس: القناع في مسرحيتي الإصار وكلكامش لطلال حسين، مقاربة في المكونيين التقافي والثقافي، مجلة أبحاث كلية التربية الأساسية (العراق)، م7، ع4.

129.ادريس الدعيفي: إشكالية الجسد: قراءة تاريخية في الخطاب الفلسفي، مجلة جيل العلوم الإنسانية الاجتماعية، مخبر جيل البحث العلمي، المغرب ع84، مارس 2022.

130.ادريس الدعيفي: الجسد في الخطاب الديني: دراسة أنثروبولوجية مقارنة بين المسيحية والإسلام، مجلة جيل العلوم الإنسانية الاجتماعية، مخبر جيل البحث العلمي، المغرب ع80، 2021.

131.ألكسندرا دونوفريو: المسرح والأنثروبولوجيا، مجلة مسرحنا، الهيئة العربية لقصور الثقافة، مصر، س 13، ع666، الاثنين 01 يونيو 2020.

132.بشار صباح جابر الأعرجي: جماليات المكان في عروض المسرح البيئي في العراق، مجلة القادسية للعلوم الإنسانية، عدد خاص بالمؤتمر العلمي الثاني الإلكتروني لكلية الفنون الجميلة، جامعة القادسية (العراق)، م24، عدد 3(2)، 2021.

133.بشار عبد الغني محمد ونشأت مبارك صليوا: آليات توظيف الجسد بين مسرح القسوة وبين تقنية البايوميكانيك، مجلة فنون البصرة، كلية الفنون الجميلة، جامعة الموصل، م 11، ع15، ديسمبر 2017.

134.بشار عبد الغني محمد: الطقس في عروض وليد عوني المسرحية، مجلة الأكاديمي، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، العراق، ع84، 2017.

135.بن سالم محمد بشير: مسرح بيتر بروك: توظيف التراث والاشتغال على مسرحة مكان العرض، مجلة النص، جامعة العربي بن مهيدي، أم البواقي (الجزائر)، المجلد 7، ع02، 2020.

136.بن عزوزي عبد الله: تجربة بيتر بروك في تجديد المسرح وطريق العودة إلى الحصول، مجلة فضاءات المسرح، مخبر أرشفة المسرح الجزائري، جامعة أحمد بن بلة، وهران، ع5، ماي2015.

137.بن عزوزي عبد الله: فلسفة الارتجال في مسرح بيتر بروك، قراءة في المنهج والأسلوب، مجلة نتائج الفكر، المركز الجامعي صالحي أحمد، النعامة، الجزائر، ع07، 2021، ص104.

138.بوجمعة العوفي: دراسة ظواهر من الجمالية المسرحية، مجلة عمان، ع109، أمانة عمان الكبرى، عمان، 2004.

139.بوزيدي محمد: التجريب المسرحي في روسيا-فيسفولد مايرهولد أنموذجا، مجلة جماليات، م5، ع01، 2019.

140.بوزيدي محمد: تمظهرات مبادئ المسرح الفقير في مسرحية افتراض ما سيحدث فعلا للطفي بن سبع، مجلة دراسات فنية، مخبر الفنون والدراسات الثقافية، جامعة أبو بكر بلقايد، م 05، ع02، 2020.

141.بوغندوسة سهام وليتيم ناجي: قراءة نقدية لتصورات الجسد في الفكر الفلسفي الحديث، مجلة تاريخ العلوم، جامعة زيان عاشور الجلفة، الجزائر، ع08، ج 02، جوان 2017.

142.بيتر بروك: ليس هناك أسرار، ص 72 نقلا عن: وليد مانع دغر: تنظيرات صفي الدين الحلي، العراق، مجلد1، ع4، 2010.

143.جاسم كاظم عبد وعماد هادي عباس: جدلية الجسد الحي (الممثل) والميت (المفردة السينوغر افية) في بناء الصورة الاخراجية للعرض المسرحي، مجلة الأكاديمي، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، العراق، ع91، 2019.

144.جوزيف معلوف: مفهوم الجسد في فكر موريس ميرلوبونتي، مجلة المحجة، معهد المعارف الحكمية للدراسات الدينية والفلسفية، لبنان، ع23، صيف – خريف 2011.

145.حسن يوسفي: الحساسية الأنثروبولوجية بين المسرح الغربي والمسرح المغربي، مطارحات حول العودة إلى الأصول، مجلة فكر ونقد (المغرب)، ع15، يناير 1999.

146.حسين الأنصاري: شعرية الجسد في بنية الفضاء المسرحي، مجلة جامعة ابن رشد في هولندا، مج 2010، ع1، 2010، ص 209.

147.حسين صفاء الدين وعبد الحميد سامي: طرازية الحركة لدى العراقيين القدماء وتشكيل جسد الممثل، مجلة الأكاديمي، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، العراق، مج 07، ع26، 1999.

148.خالد إبراهيم: خصوصية الأداء عند ممثلي فرقة المسرح الحي الأمريكية، مجلة الأكاديمي، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، ع49، 2008.

149.خالد حفصة: القناع وصنع الصورة البصرية للعرض المسرحي، مجلة النص، كلية الآداب والفنون، جامعة الجيلالي اليابس، سيدي بلعباس، الجزائر، م 7، ع2، 2020.

150.رقية وهاب مجيد بيرم: دلالات الصرخة في خطاب العرض المسرحي العراقي JUBH، مجلة جامعة بابل للعلوم الإنسانية، كلية الفنون الجميلة، جامعة بابل، العراق، م29، ع 02، 2021.

151.زيد ثامر عبد الكاظم مخيف وعلي سمير عوض: أنثروبولوجيا الجسد في العرض المسرحي العراقي، مجلة بابل، كلية الفنون الجملية، جامعة بابل، مجلة مركز بابل الدراسات الإنسانية، م11، ع1، 2021.

152.سامية أحمد أسعد: الدلالة المسرحية، مجلة عالم الفكر، وزارة الإعلام، الكويت، م10، ع04، يناير-فبراير-مارس، 1980.

153.سعيد محمد راضي: الذاكرة الانفعالية لدى الممثل المسرحي العراقي، مجلة العلوم النفسية، مركز البحوث النفسية (العراق)، م2، ع28، 2018.

154.سمية معزوز: قسوة الأداء التمثيلي بين الحياة والموت عند أنطونين آرتو، مجلة النص، مخبر النص المسرحي الجزائري، جامعة جيلالي اليابس، سيدي بلعباس، الجزائر، م6، ع1.

155.شوكت عبدالكريم البياتي: السمات الحكواتية في الظواهر الدرامية وأثرها في المسرحية العراقية، مجلة مركز دراسات الكوفة (العراق) ع06، 2007، .

156.عبد العزيز العيادي: من الجسد المروض إلى الجسد الطوباوي عند فوكو، مجلة التدوين، مخبر البحث: الأنساق، البنيات، النماذج والممارسات، جامعة محمد بن أحمد وهران 2، وهران، الجزائر، مج 04، ع01، 2012.

157.عبدالصمد بسدات: ميكانيك الجسد في مسرح مايرهولد بين القمع الأيديولوجي والثبات الفني الإبداعي، مجلة جماليات، مختبر الجماليات البصرية في الممارسات الفنية الجزائرية، جامعة عبد الحميد بن باديس، مستغانم (الجزائر)، م 08، ع02، 2021.

158.عبدالقادر لصهب: الأنثروبولوجيا والملحون، قراءة في البعد التواصلي، مجلة الموروث، جامعة مستغانم، مجلة 07، ع2، 2019.

159.عبد القادر لصهب: الوعي الأنثروبولوجي في النقد المسرحي، مجلة دراسات في العلوم الإنسانية والاجتماعية، مركز البحث وتطوير الموارد البشرية، رماح، عمان، الأردن، مجلة 2، عدد 18، أكتوبر 2019.

160.عبد الكريم سكار: القوال شخصية تجود في اللفظ والأثر، مجلة الوحدة (جزائرية) ع337، 1987.

161.عبد المنعم أحمد محمد: الممثل والقناع المسرحي في عروض المسرح المصري خلال النصف الثاني من القرن العشرين، مجلة بحوث كلية الآداب، جامعة المنوفية، مصر، مج 26، ع103، 2015.

162.عقيل ماجد حامد محمد: الجسد وإنشائية الصورة في عروض الرقص الدرامي (نار من السماء أنموذجا)، محلة الأكاديمي، العراق، ع64، ديسمبر 2012، ص 140.

163.عقيل ماجد حامد محمد: الجسد وإنشائية الصورة في عروض الرقص الدرامي، (نار من السماء أنموذجا)، مجلة الأكاديمي، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، العراق، المجلد 2012، العدد 64، ديسمبر 2012.

164.علاء كريم صاحب وجاسم كاظم عبد: آليات التغريب للأسطورة في العرض المسرحي العراقي، مجلة الأكاديمي (العراق)، ع96، 2020.

165.العلجة حرايز: سيميائية الجسد عند الممثل في مسرحية العيطة لمحمد بن قطاف، مجلة سيمائيات، مختبر السيميائيات وتحليل الخطابات، جامعة وهران، مج17، ع02، مارس 2022.

166.علي سيف المشرقي: مظاهر القناع وتوظيف الماكياج البديل في المسرح، مجلة أبحاث، جامعة الحديدة، ع4، رمضان 1436، يونيو 2015.

167.علي عبد الحسن رحمه الحمداني ومرتضى علي حسن جاسم الشبلي: ثنائية النفس والجسد في أداء الممثل العراقي، مجلة الأكاديمي، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، ع85، 2017.

168.علي عبد الحسين الحمداني: فلسفة الجسد ودلالاتها في عروض مسرح الكيروكراف، مجلة فنون البصرة، كلية الفنون الجميلة، جامعة البصرة، العراق، م 9، ع10، 2013.

169.عمار عبد سلمان محمد: تمثلات لغة الجسد في العرض المسرحي العراقي -تخيل ذلك أنموذجا، مجلة الأكاديمي العراق، ع101، 2021.

170.لوافي مراد وعيسي أحمد: ملامح منهج غروتوفسكي في مسرحية (الوحل) للمخرج (يوسف قواسمي)، مجلة جماليات، مخبر الجماليات البصرية في الممارسة الفنية الجزائرية بجامعة عبد الحميد بن باديس –مستغانم، الجزائر، م 08، ع01، 2021.

171.محمد بوزيدي: مبادئ فن الإخراج المسرحي عند جيرزي غروتوفسكي، مجلة قبس للدراسات الإنسانية والاجتماعية، جامعة الوادي، م4، ع1، جوان 2020، ص 592.

172.محمد عباس حنتوش: خطاب الجسد في الإخراج المسرحي الحديث، مجلة العلوم الإنسانية، كلية التربية، صفي الدين الحلي، جامعة بابل، العراق، ع7، آب (جويلية) 2011.

173.محمد كاظم هاشم الشمري ومحمد حسين محمد حبيب: حداثة التجريب في العرض المسرحي الجزائري المعاصر عروض المخرج هارون الكيلاني المسرحية أنموذجا، مجلة لارك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية، كلية الفنون الجميلة، جامعة باتنة، ع34، الإصدار1/7/2019.

174.محمد مصيلحي: أنثروبولوجيا الجسد عند يوجينيو باربا، مجلة الكرمل، مؤسسة الكرمل الثقافية، فلسطين، ع57، خريف 1998.

175.مروة كمال فؤاد الجمل: التقنيات الأدائية في فالس البيانو، مصنف 25 عن إسحاق ألبنيز، مجلة علوم وفنون الموسيقى، كلية التربية الموسيقية، م 41، يونيو 2019.

176.منال محمود حسين فودة: تجليات مسرح الشرق الأقصى في المسرح المعاصر دراسة تطبيقية على فرقة مسرح الشمس، كلية الآداب، جامعة الإسكندرية، م62، ع67، 2012.

177.نديم معلا: الجسد والمسرح، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مج 37، ع04، ص 2020.

178.نوار علي محمد: لغة جسد الممثل ودلالاته في العرض المسرحي العراقي، مجلة الأكاديمي، ع97، 2020.

179.نواري بن حنيف: الإيماء ورمزية الحركة في المسرح التجريبي، مجلة آفاق للعلوم، جامعة زيان بن عاشور، الجلفة، م 05، ع17، سبتمبر 2019.

180.هارون الكيلاني المسرحية أنموذجا، مجلة لارك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية، جامعة واسط، العراق، م 03 ع34، 2019.

181.هاشم بن الهاشمي: سلطة الشرق في المسرح الغربي الحديث، مجلة رؤى فكرية، مخبر الدراسات اللغوية والأدبية، جامعة سوق أهراس، م1، ع1، 2016.

182.هناء عمار: إشكالية النفس والخلود عند المصريين القدماء، مجلو آداب البصرة، كلية الآداب، جامعة البصرة، العراق، ع93، 2020.

183.وليد مانع دغر: تنظيرات بيتر بروك ودورها في العرض المسرحي العراقي، مجلة العلوم الإنسانية، كلية التربية، جامعة صفي الدين الحلي، العراق، م1، ع4، 2010.

184.يوسف تيبس: تطور مفهوم الجسد من التأمل الفلسفي إلى التصور العلمي، مجلة عالم الفكر، مج 37، ع22، 2009.

## ثامنا ) المؤتمرات والملتقيات والمهرجانات

185.إشكال التعبير الثقافي التقليدي، وثيقة قدمها وفد الولايات المتحدة الأمريكية، اللجنة الحكومية الدولية المعنية بالملكية الفردية والموارد الوراثية والمعارف التقليدية والفلكلور، المنظمة العالمية للملكية الفكرية WIPO، الدورة 33، جنيف، من 27 فبراير إلى 3 مارس 2017.

186.مدحت الكاشف: جسد الممثل بين الحركة اليومية المعتادة والحركة المعبرة، مهرجان شرم الشيخ الدولي للمسرح الشبابي، أبريل 2020.

## تاسعا :المقالات المسترجعة من المواقع الإلكترونية:

187.أبو الحسن سلام: ثنائية المقدس والمدنس في فن المسرح من أفلاطون إلى بريخت، الحوار المتمدن، ع4262، بتاريخ 2013/11/01، على موقع: https://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=384916

188.أمال التومي: فلسفة الأكويني والأرسطية، موقع: https://e3arabi.com بتاريخ: 09 يناير 2021

189.روعة عثمان: السر وراء تحية هتلر، شبكة أبو نواف، تاريخ الكتابة: 2020/04/02، تاريخ الاطلاع: 2023/08/15، على الموقع: https://abunawaf.com /

190.محمد النوالي: المسرح والأنثروبولوجيا...استعمال ثقافة الآخر قراءة تفكيكية على الهامش، الرافد مجلة إلكترونية ثقافية شاملة، 2020، الموقع: https://arrafid.ae/Article- ، تاريخ الزيارة: 2021/08/15.

191. https://www.britannica.com/

192. https://odinteatret.org/index.php/odin-teatret

❋ ❋ ❋

# قَائِمَةُ المحتويات

## قائمة المحتويات


المقدمة ..... أ

### مدخل

1.الجسد والطقس في الديانات القديمة: ..... 8

2.الجسد في الديانات السّماويّة:..... 12

3.الجسد في الفلسفة: ..... 20

### الفصل الأوّل: تجليات ودلالات الجسد في المسرح

المبحث الأول: الجسد في المسرح القديم:..... 33

المبحث الثاني: الجسد في العصور الوسطى:..... 38

المبحث الثالث: الجسد في المسرح المعاصر: ..... 43

1. قسطنطين ستانسلافسكي (Konstantin Stanislavsky) : ..... 43

2. فيسفولد مايرهولد-:Wesvold Meyerhold..... 46

3. أنطونين آرطو-:Antonin Artaud..... 50

4. ييجي ماريان غروتوفسكي -:Jerzy Marian Grotowski ..... 54

5. أوجينيو باربا -:Eugenio Barba ..... 58

6. المسرح الحي: جوليان بيك(1925-1985م) وجوديث مالينا(1926 -2015م)-& Julian Beck Judith Malina..... 62

7. آريان منوشكين Ariane Mnouchkine ومسرح الشمس: ..... 66

المبحث الرابع: الجسد في المسرح الجزائري:..... 70

### الفصل الثاني: الأنثروبولوجيا والمسرح

المبحث الأول) علاقة الأنثروبولوجيا بالمسرح: ..... 83

المبحث الثاني) الأنثروبولوجيا المسرحية: ..... 91

1.باربا وتأسيس الأنثروبولوجيا المسرحية:..... 95

2.آرطو: وبدايات الاشتغال الأنثروبولوجي ..... 98

3.غروتوفسكي: المسرح الفقير وإرهاصات الأنثروبولوجيا المسرحية..... 104

4.بيتر بروك-:Peter Stephen Paul Brook ..... 107

5.ريتشارد شيشنر: R.Schechner ..... 112

## الفصل الثالث: دراسة تطبيقية في أعمال محمّد شرشال

تمهيد: التعريف بنماذج الدّراسة: ..... 116
المبحث الأوّل) الحركة والإيماءة: ..... 123
المبحث الثاني) الجسد والطقس في مسرحيات محمد شرشال: ..... 145
المبحث الثالث) أنثروبولوجيا القناع في مسرحيات محمد شرشال : ..... 157
المبحث الرابع) البعد الأنثروبولوجي والدرامي للصرخة في مسرحية جي بي أس: ..... 175
الملاحق ..... 193

* * *

## ملخص:

تناقش هذه الأطروحة دور التعبير الجسدي في العرض المسرحي الجزائري من منظور أنثروبولوجي، وتركز الدراسة بشكل خاص على الأنثروبولوجيا المسرحية كتيار اهتم بالجوانب الجسدية والحركية في العرض المسرحي، كما تحلل الدراسة كيفية تمثل المقومات الأنثروبولوجية في ثلاثية مسرحيات للمخرج محمد شرشال، وتخلص الدراسة إلى أن الأنثروبولوجيا المسرحية ساهمت في فتح آفاق جديدة لفهم الخطاب المسرحي من منظور يركز على الجسد والحركة، كما أن تجربة محمد شرشال استطاعت توظيف المرتكزات الأنثروبولوجية بشكل فعال في بناء عروضه المسرحية. تُعدّ هذه الدراسة محاولةً لتسليط الضوء على أهمية البعد الجسدي ودوره التعبيري الفاعل في العرض المسرحي، من خلال اعتماد المنظور الأنثروبولوجي الذي يركز بشكلٍ أساسي على الجسد والحركة باعتبارهما منظومة رمزية ودلالية. كما حاولت تسليط الضوء على تجربة المخرج المسرحي محمد شرشال، باعتباره أحد الرواد الذين ساهموا في إثراء الحقل المسرحي الجزائري من خلال استثمار المرتكزات الأنثروبولوجية للجسد. ودراسة التجارب العربية الرائدة في هذا المجال..



الكلمات المفتاحيّة: الأنثروبولوجيا المسرحية، التعبير الجسدي، الطقس، الصرخة، القناع، محمد شرشال



## Sammary:

*This thesis discusses the role of physical expression in the Algerian theatrical performance from an anthropological perspective, with a focus on the works of director Mohamed Cherchal. The study examines the different conceptions of the human body throughout history, starting from religious conceptions to philosophical ones. It also reviews the development of the use of physical expression in theater from ancient times to contemporary theater.*

*The study focuses in particular on theatrical anthropology as a current that was interested in the physical and kinetic aspects of the theatrical performance, and its role in renewing theatrical discourse. The study also analyzes how the anthropological components are represented in a trilogy of plays by director Mohamed Cherchal, namely "Al Haiche", "Ma Bkat Hadera" and "GPS", and how these elements were invested as linguistic and symbolic semantic systems.*

*The study concludes that theatrical anthropology contributed to opening new horizons for understanding theatrical discourse from a perspective that focuses on the body and movement. Also, Mohamed Cherchal's experience was able to effectively employ anthropological foundations in building his theatrical performances.*



***Mots clés** : **Theatrical anthropology, physical expression, ritual, mask, scream, Mohammed Cherchal***