مجلة أنثروبولوجية الأديان المجلد 18 العدد01 2022/01/15

ISSN/2353-0197 EISSN/2676-2102

أداء الممثل عند ليوجينيو باربا – مقاربة أنثروبولوجية – في علاقة المسرح بالدّين.

The Actor's Performance for Eugenio Barba - anthropological approach - the relationship of theater to religion.

نوال بن عيسى[1]

[1]جامعة أبي بكر بلقايد،تلمسان.

djeriounawel@gmail.com

بلحاج طرشاوي[2]*

[2]جامعة أبي بكر بلايد،تلمسان،

belhadj.torchaoui@univ-tlemcen.dz

تاريخ الاستلام: 2020/12/18 تاريخ القبول: 2021/02/28

ملخص:

يرتبط فن التمثيل في بداياته بكل ما هو طقسي وديني، ونجد أن الطقوس الدينية كانت مادة خام تبناها الممثل لخلق عروض لتمجيد الآلهة، حيث كان الأداء محصورا في الطابع الكهنوتي وكانت معظم الشخصيات المجسدة هي شخصيات دينية من رهبان، قساوسة وحتى المسيح كان يجسد في تمثيليات قصيرة، ثم تطور فن الأداء وتمرد الممثل على قيود الدين والكنيسة، وحاول المخرجون والكتاب بالدرجة الأولى التطرق إلى سبل وتقنيات جديدة للوصول بالممثل إلى أقصى درجات التقمص وإبهار المشاهد. من بين التجارب الفارقة في تطوير أداء الممثل تجربة ايوجينو باربا الذي اهتم بتحليل أداء الممثل عبر مختلف الثقافات الاجتماعية ومراحل تطورها، وجعل من جسد الممثل وتحركاته، المادة الأساسية لأبحاثه وأسس لذلك للمسرح الأونثربولوجي وحاول تقديم نظرة جديدة للعرض المسرحي الذي يعتبره أداة تواصلية بين المسرح والمتلقي، وكانت فرقته التي أسماها مسرح الأودن تقوم بجولات فنية، وحاولت تقديم عروضها لمختلف الجماهير وحتى الفئات المهمشة التي لم يصلها العروض المسرحية، كانت من اهتمامات إيوجينو باربا والغاية من هذا هو دراسة سلوكيات الممثل أولا مع فرقته، ثم ردود الأفعال التي تتولد عن الجمهور بعد رؤيته للعرض المسرحي.

الكلمات الدالة: الطقوس الدينية،أداء الممثل، يوجينيو باربا، جسد الممثل، المسرح الأنثروبولوجي، مسرح الأودن.

* **المؤلف المرسل:** بلحاج طرشاوي، **الايميل** : belhadj.torchaoui@univ-tlemcen.dz

ISSN/2353-0197 EISSN/2676-2102

Abstract:

Among the distinguished experiences in developing the actor's performance is the experience of Eugenio Barba, who was interested in analyzing the performance of the actor across different social cultures and their developmental stages. He made the actor's body and movements the basic material for his research, and founded for that the anthropological theater and tried to present a new view of the theatrical performance, which he considers a communication tool between the theater and the recipient .His group, which he called the Uden Theater, was making artistic tours, and attempted to present its performances to various audiences. And even marginalized classes that theatrical performances did not use to reach was one of the interests of Eugino Barba. The purpose of this was to study the behavior of the actor in the first place with his group, then the reactions that the audience generated after watching the Theatrical show).

Keywords: Actor's Performance, Eugenio Barba., Actor's Body., The Anthropological Theater, Uden Theater

مقدمة:

اهتم العديد من المنظرين والباحثين بفن المسرح وبتطور الممثل خصوصا، إذ تختلف طرق الأداء من مخرج إلى آخر فبعدما كان الممثل فقط يكتفي بإلقاء نص ديني، وأن يجسد فقط الشخصيات الدينية المقدسة لغرض نشر وتوسع الدّين، أصبح فن التمثيل أساس اللعبة المسرحية، فمن المخرجين من اعتبره أداة لخلق الفرجة وإظهار العواطف بصدق، وأسس له نظريات وتمارين يتوصل بها الممثل إلى أداء طبيعي وواقعي، نذكر على سبيل المثال لا الحصر مخرجين أمثال أندريه أنطوان وصاحب المذهب الواقعي كونستانتين ستانسلافسكي، ومنهم من أراد الممثل أن يكون عنصرا فعالا في المجتمع وأن يساهم في تغييره إلى الأحسن، وأن يكون العرض الذي يشارك فيه حاملا لإيديولوجية معينة وخطاب سياسي، ومن بين من دافعوا على هذا التوجه نجد بريشت، مايرهولد..

هل تطور فن المسرح و طرق أداء الممثل ، من إلقاء النصوص الدينية الكنسية ، إلى أداة للفرجة و تمثيل الجانب الواقعي ؛ أقصى الدين ، من أداء الممثل ؟

يهدف البحث إلى تحقيق جملة من الأهداف لعل أهمها تتمثل في:

ISSN/2353-0197 EISSN/2676-2102

*ا إبراز أهمية الممثل في المسرح الطقسي أو الديني، و دور النظريات العالمية في مجال التمثيل التي انعكست إيجابا على أداء الممثل ؟

*يهدف أيضا إلى تحديد التقنيات والأساليب التي يرتكز عليها الممثل في إبداعه عند المسرح الديني ليوجينيو باربا.

*إلقاء الضوء على المسرح الأنثروبولوجي الذي غير من طبيعة العرض المسرحي والذي ارتكز على التجارب العلمية في أداء الممثل.

أولا:ماهية فن الممثل:

1- تحديد مصطلح الممثل :

عرّف معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية الممثل بأنه:« الشخص الذي يؤدي دورا في عرض تمثيلي بمفرده، أو مع غيره » (إبراهيم حمادة، 1985، 262) .حيث أنه يقوم بانتحال شخصية غير شخصيته الحقيقية ويتظاهر بها على أنه تلك الشخصية الخيالية التي رسمها المؤلف في مخيلته من جهة، وما يريد منها المخرج من جهة أخرى، لتصل في نهاية المطاف مجسدة من طرف الممثل، فيمنحها جسده وصوته، وأحاسيسه ليبعث فيها الحياة على خشبة المسرح، فبذلك يزول الممثل وتبقى فقط الشخصية..

كما جاء في "باتريس بافيس":« إن الممثل، وهو يؤدي دورا أو يتقمص شخصية ما. فهو يتمركز في قلب الحدث المسرحي نفسه، فهو في الوقت ذاته الوسيط الحي بين النص والمؤلف، وبين الإرشادات الإخراجية المقدمة من طرف المخرج وأمام مرأى المتفرج ومسمعه » (حايك أمينة، 2006/2005، ص03) فكل ما ينطق به الممثل من كلمات ويقوم به من حركات وإيماءات يكون عن قصد وموجها مباشرة لمن يشاهده ويسمعه في قاعة العرض المسرحي.

يمكن القول أن الممثل هو المسؤول الأول عن توصيل رسالة العرض وعن كل ما يحدث فوق خشبة المسرح، وفي كيفية تواصله مع الممثل الآخر ومع باقي العناصر الأخرى المكونة للعرض (من موسيقى، إضاءة، ديكور، ملابس،...الخ)، بالإضافة إلى قدراته الصوتية والجسدية والتي تعتبر مهارات

الممثل الإبداعية، ومنه نستنتج أن الممثل ليس بمؤدي فقط بل مبدع أيضا، فهو الفنان والعمل الفني في نفس الوقت.

ISSN/2353-0197 EISSN/2676-2102

تصف "آن أبرسفيلد" الممثل بطريقة جدلية على أنه الكل في المسرح، يمكن التخلي عن كل شيء عدا هو(الممثل). هو أساس العرض ومتعة المتفرج، هو الحضور نفسه. والمفارقة فيه أنه الرسام واللوحة الفنية في نفس الوقت. النحات والتحفة في آن واحد. أنه مركز المفارقة. إنه هنا يستدعي شخصية غائبة. هو سيد الكلمة–الكذب ويطلب منه أن يكون صادقا (Anne Ubersfeld , 1996, p137).

تلخص "آن أبرسفيلد" المسرح كفعل وعرض، وعلاقة مباشرة مع المتلقي في دور الممثل، فمن خلال هذا التعريف يمكن الجزم بأن أساس المسرح هو الممثل، به يقوم ودونه يفنى، فهو الوحيد القادر على أداء شخصية من واقع متخيل (الكلمة–الكذب) ويبعث فيها روحه وأحاسيسه فيصدقه الجمهور.

بالرغم من أن الممثل كان النواة الأساسية للعملية المسرحية منذ الإرهاصات الأولى للمسرح لكن إلا أنه لم يحظى بالأهمية التي يستحقها إلا بعد ظهور مهن أخرى أثرث اللعبة المسرحية، وساهمت في تطوير عمل الممثل والرقي بأدائه، مثل ظهور تأطير الممثل وتوجيهه ومرافقته طيلة العملية الإبداعية. فبعد أن كان التمثيل محصورا فقط في التوجيهات الموجودة في النص صار مرتبطا أيضا وبقدر كبير بتوجيهات المخرج التي ترسم طبيعة العرض، بما في ذلك الأداء، هذا يعد مفتاحا يوفرها المخرج لممثله ويساعده في فهم الشخصية.

قد يعتبر البعض« أن عمل الممثل بالعكس تراجع بظهور المخرج، وحدد من حريته كمبدع، وتحول في رأي البعض إلى أداة تخدم الرؤية الإخراجية، كما أراده المخرج الفرنسي أندريه أنطوان(A. Antoine). ومنهم من اعتبره كدمية، كما أراده الإنجليزي غوردن كريغ (G.Craig) » (ماري إلياس، حنان قصاب حسن، 1997، ص481) وتبقى هذه الفرضية غير مؤسس لها فبالعكس ظهور مهن العرض الحي زادت من بريق الممثل، وهذا ما تؤكده الدراسات السميولوجية على أن الممثل حامل لمعاني وعلامات.« وفن

التمثيل في معظمه، يقوم على العلامات الأيقونية، عندما يقدم الممثل جسده وصوته للشخصية الدرامية–حالة كونها إنسان– كمعبر لتجسيدها » (رضا غالب، 2006، ص109).

إن الممثل بحد ذاته حامل لنص إيمائي يمكن تفكيكه لتركيب المعنى، خاصة بعد ظهور أيضا مهنة الكوريغراف والذي اختص بالجانب الجسدي للممثل لتحسين مهاراته وإضفاء جانب جمالي على أدائه

ISSN/2353-0197 EISSN/2676-2102

شريطة أن تكون التعابير الجسدية مدروسة وتراعي طبيعة الشخصية، وأن لا تكون مجرد حركات دون معنى، الغرض منها الإبهار. فبظهور المخرج وباقي المهن، ارتقى عمل الممثل وأثبت أحقيته في لقب أساس اللعبة المسرحية.

2 **أدوات الممثل:**

مما لا شك فيه أن الممثل المسرحي مثله كمثل أي مهني يعتمد على أدوات ووسائل في أداء عمله، فالمهندس المعماري مثلا يستعمل أدوات هندسية (كالمسطرة، الأقلام، الأوراق...)، يصمم بها مختلف البنايات، والشيء نفسه بالنسبة للممثل فهو يعتمد على (جسده وصوته) في تحويل تلك الشخصية الدرامية التي رسمها المؤلف وتصورها المخرج بكل أبعادها(النفسية، الاجتماعية والفيزيائية) إلى شخصية ناطقة ومتحركة في فضاء مسرحي. وفي هذا الصدد تؤكد "نوال بنبراهيم" ذلك بقولها:« إن التشخيص تطبيق فعلي لنشاط التصور، يتم بواسطة النقل البصري والسمعي الذي لا ينجز مهمته لولا الارتكاز على عناصر الجسد من رأس وجذع وأطراف وصوت، وتوفر فضاء ركحي يساعد على تجسيد صور مرئية » (نوال بنبراهيم، 1996، ص88) .

وحتى يتحقق التشخيص الدرامي أو(التجسيد) ما يسميه ستانسلافسكي بالتجسيد، لابد أن تتوافر في الممثل مجموعة من المهارات الصوتية(كالغناء، والتراتيل، القدرة في نطق العبارات والتحدث بسلاسة) بالإضافة إلى المهارات الجسدية(كالأكروبات، المايم أو البامتوميم). كلها مهارات تخدم هاته الأدوات، والتي هي: جسد الممثل، وصوته(سامي صلاح، 2005، ص35).

أ–الجسد:

يعتبر الجسد أهم أداة يعتمد عليها الممثل في تفسيره لأفعال وسلوك الشخصية الدرامية وعلاقاتها مع باقي العناصر الأخرى المتحركة في الفضاء المسرحي. إذ أنه يحمل مجموعة من المعاني والدلالات يستقبلها المتلقي عن طريق حركة هذا الجسد والتي تعتبر من أقوى وسائل التعبير المرئية. فمن خلال تشكيلاتها الركحية المكونة لها تبني جمالية العرض المسرحي، حيث أنها ترافق الكلمات المنطوقة للحوار أو تكون بديلة عنها بالإشارة والإيماءة (ماري إلياس، 1997، ص169)، أي في بعض الأحيان يمكن أن

ISSN/2353-0197 EISSN/2676-2102

يكتفي الممثل فقط بتعبيرات وجهه للتعبير عن حالات (الفرح، الغضب، الحزن..) أو بإشارة واحدة تكون بتحريك يديه أو ساقيه تفي غرض الشخصية.

على الممثل التحكم والعمل على جسده الذي هو أداة عمله الوحيدة، وذلك من خلال تدريبات عديدة للحفاظ على لياقته ومرونته. ضف إلى ذلك الدراية التامة بلغة الجسد وبرموز ومعاني الحركات الجسدية كما هي مدروسة في علم النفس بحيث لا يمكن للممثل من دونها إعطاء معنى لحركات جسده فوق الخشبة، فقد يبقى تائها ويشتت معه المتفرج، فبدراسته لعلم لغة الجسد يمكن له التلميح والتعبير بإيماءات جسده حتى ولو لم يستعمل الصوت، إلا أن تلك الإيماءات والرموز قد تكون بلا روح إذا لم يحركها الإحساس.

نجد في بعض النصوص المسرحية أن الشخصية تحمل مواصفات خاصة من حيث البنية الجسدية لذا يتوجب على الممثل أن يمرن جسده لإعداد الدور، فهناك بعض الأحداث الدرامية التي تتطلب من الشخصية أن تكون تحسن استعمال السيف أو سلاح أخر، أو أحداث تتطلب حركات أكروباتية فهنا توزع الأدوار على الممثلين الذين تتوفر فيهم هذه المواصفات، فمثلا شخصية "أوتيلو" (Othello) للكاتب شكسبير، شخصية ذات بنية جسدية ضخمة، أسمر البشرة، قائد حربي يحسن استعمال السلاح فلتأدية أدوار مثل هذه، على الممثل أن يتهيأ جسديا وذهنيا ليكون مقنعا.

وقد نجد بعض المخرجين الذين يتمردون على إملاءات الكاتب وقيوده وطريقة نظره للشخصية، فمثلا المخرج الأمريكي "أورسون ويلز" (Orson Welles) كان مهتما ومعجبا بمسرح شكسبير، وعند أدائه لدور "أوتيلو" اندهش الجميع في أدائه مع أنه ليس أسمر اللّون ولا ضخم الجثة لكن إحساسه العالي جعل أداءه مقنعا.

كما أن الجسد غير أيضا مفاهيم اللعبة الإخراجية، وبعض المناهج تبنى العرض وإيقاعه على الجسد بدرجة كبيرة،« إن وضع الجسد في فكر إخراجي لاتجاهات أخرى اعتمد على مبدأ التقنية الخارجية ورسم منظومته الأدائية الشكلانية في حيثيات الفضاء المتخم في تقنياته، وهذه الاتجاهات هي (فيسفولد مايرخولد–غوردن كريغ–أدولف آبيا) » (حازم عبد المجيد اسماعيل، 2016، ص35). وهذه الاتجاهات

ISSN/2353-0197 EISSN/2676-2102

مهدت لبروز الممثل المتكامل الذي بإمكانه الرقص، والغناء، والقيام بالحركات الأكروباتية، وهذا جعل المسرح يكسب عروضا في غاية الإبهار والمتعة.

ب/الصوت:

تختلف الآراء عند كبار المخرجين فيما يتعلق بصوت الممثل وطريقة الإلقاء كل على حسب نظرته الفنية، فمنهم من يكتفي بإلقاء طبيعي، ومنهم من يفضل الاعتماد على الصوت لإلقاء الحوارات وحتى التغني بها، وظهرت حتى أنواع من المسرحيات التي معظم أحداثها تؤدى بالغناء. وهذا ما نجده في مسرح Music Hall وهو مسرح غنائي بالدرجة الأولى.

فمثلا من بين المناهج« يطرح فيسفولد ميرهولد في أسلوبه- أسلوب الآلية الحيوية- Bio Mechanics.... أحد أهم هذه الشروط التي تحكم الأداء الصوتي/الجسدي المشحون بالانفعال عند "ميرهولد" يكمن في ربط المعاناة الروحية للشخصية المسرحية بشكل التعبير الجسدي، في الوقت الذي يطلب فيه من الممثل أن يمنح صوته بعدًا(صوفيًا) » (مدحت الكاشف، 2006، ص172)، فالمقصود من البعد الصوفي أن على الممثل أن يغوص في أعماق الشخصية وأن يندمج مع روح الحكاية، وعليه أن يسخر صوته وجسده ليعيش مع المتلقي تواصلا روحيا، ليس عن طريق نطقه للحوارات فقط بل حتى الآهات أو بعض الأصوات المجردة التي تعطي للعرض طابعا خاصا.

وهذا ما يتفق معه أيضا المخرج "أنطونين أرتو" الذي حاول البحث عن نوع مسرحي يجمع فيه صوت الممثل بين الكلمة وبين الصرخة والصمت، وأن على الممثل أن يعطي إيقاعا مختلفا عن الواقع في طريقة إلقائه عن طريق الارتدادات والذبذبات الصوتية التي تشبه نوعا ما التعاويذ السحرية، حتى يكون في العرض نوع من الغرابة والقسوة في نفس الوقت(مدحت الكاشف، 2006، ص173).

أما ستانسلافسكي فطرحه واضح ولا يختلف فيه أداء الممثل بصوته عن ما أسس له في منهجه، فهو يركز على الصوت ليكون الأداء طبيعيا واقعيا لا يشعر فيه المتفرج بأن الممثل هو من يتكلم على لسان الشخصية، بل عليه أن يصل بدرجة الإقناع إلى أن ينسى الجمهور الممثل ويرى ويسمع فقط الشخصية، « ويروي ستانسلافسكي الحكاية التالية: عندما سئل الممثل الإيطالي الكبير "تومازو

ISSN/2353-0197 EISSN/2676-2102

سالفيني": ما الذي يحتاج إليه الممثل كي يصبح ممثلا تراجيديا؟ أجاب: الصوت.الصوت ثم الصوت. هذا ما يجب أن يضطلع به الممثل » (فرحان بلبل، 1996، ص35).

ليس فقط في التراجيديا بل حتى في الأجناس المسرحية الأخرى الأداء الطبيعي يفرض على الممثل أن يكون متمكنا من صوته، وحتى في الإلقاء يوجد إيقاع معين يتغير بتغير المواقف، ومن بين العيوب التي يمكن أن تؤثر على الإيقاع العام للمسرحية أن يكون الممثل يملك نبرة واحدة وإيقاعا واحدا ما قد يخلق الرطانة " Monotonie" التي تخلق بدورها الملل والنفور من العرض.

إن الممثل الجيد في نظر ستانسلافسكي هو الذي يدرب صوته منذ بداية مشواره حتى يكون صوته مطيعا له يتحكم فيه كما يريد، « وقد نصح طلابه أن يبدؤوا بتدريب أصواتهم في فترة الدراسة. فبعد الانتهاء منها سينشغلون بالعروض المسرحية فلا يجدون فسحة من الوقت لتدريب أصواتهم » (فرحان بلبل، 1996، ص35). صوت الممثل الجهوري هو سلاحه الأساس في مواجهة الأدوار التراجيدية، وَتمَكُّنه من طبقات صوته يجعله يعبر عن أدق التفاصيل الشخصية لمجرد تغييره لنبرة صوته في انفعال أو حالة مسرحية أخرى، وكل هذا يلزمه تدريب دؤوب وعمل جبار.

3الممثل والدّين:

لا يمكن الحديث هن تطور الممثل عبر العصور دون الحديث عن علاقة الديانات بفن التمثيل، في المسرح اليوناني مثلا نجد معظم الكتّاب كانوا يعتمدون على الصراع بين البطل والآلهة أو بين البطل وصراعه مع القدر، وكانت الشخصيات المحورية تعتبر كأنصاف آلهة مثل "أوديب" أو "أونتيغون" وهذا ليكون الصراع متكافئا بينهم وبين قدرهم وآلهتهم، حيث أن « العلاقة بين الدّين والمسرح وثيقة لأن المسرح ولد غالبا من الطقوس الدينية المرتبطة بالمواسم الزراعية وهذا ما يبرّر تشابه بعض الطقوس في الحضارات المختلفة » (ماري إلياس،حنان قصاب حسن، 1997، ص218).

ويختلف أداء الممثل في المسرح الدّيني من بلد لآخر ومن ديانة لأخرى حيث نجده في الغرب يخضع لتعاليم الكنيسة حرفيا، وكانت التمثيليات تؤدى باللغة اللاتينية وداخل الكنيسة « انطلاقا من الترانيم التجاوبية/التناوبية حيث بدأت بصورة تمثيلية صغيرة مأخودة من إنجيل القديس مرقس، أدخلت في احتفالات عيد الفصح وباللغة الاتينية » (عبد الناصر خلاف، 2009، ص74).

ISSN/2353-0197 EISSN/2676-2102

وهنا نجد أن الممثل في هذا النوع من المسرح الدّيني مقيد من حيث النص فلا يجوز له الارتجال لأن النص مقدس، ولا يجوز له أيضا إظهار عواطف تخالف الطقوس الدّينية لهذا « كان الرهبان هم أول ممثلي العصور الوسطى، لكن مع الوقت تطورت العروض شكلا ومضمونا، حيث خرجت من فضاء الكنيسة المغلق إلى فضاء الشوارع والقرى، ثم استبدل الرهبان باشخاص عاديين تحت إشراف سلطة ثانية هي سلطة نقابات، كما استبدلت اللغة اللاتينية بالنثر العامي » (عبدالناصر خلاف، 2009، ص75)، ثم ظهر بعد ذلك ما لقب بمسرح الأسرار الدّيني.

3-1الممثل في مسرح الأسرار:

بعدما تحرر النص المسرحي الدّيني من قيود رقابة الكنيسة كانت المسرحيات الدّينية بحاجة إلى ممثلين حقيقيين لهم القدرة على تجسيد أدوار وشخصيات مختلفة، والغرض من ذلك إيصال الخطاب الدّيني إلى جمهور أوسع، وهذا الشكل « احتضنته نقابات الحرف والصناعة، وهي التي تقوم بانتقاء الممثلين الذين لهم القدرة على تقمص الشخصيات المستمدة من القصص الإنجيلية » (عبد الناصر خلاف، 2009، ص76).

وقد تبلور فن التمثيل في المسرحيات الدّينية وتم تخصيص فرق محترفة لأداء الدور كما ينبغي لإقناع المتفرجين، وبما أن من مبادئ التمثيل "الإيمان والصدق" فإن هذا النوع المسرحي كان يجذب إليه نوعا خاصا من الممثلين الذين يؤمنون بمبادئ الديانة المسيحية هذا من جهة، ومن جهة أخرى يتوجب على الممثل في مسرح الأسرار أن يكون نطقه سليما وذو صوت جهوري، لأن العروض بعدما خرجت من فضاء الكنيسة كانت تقدم في الساحات العمومية والأسواق، « فالممثل مطالب بتوفير مقومات(البراعة، الهيئة، الصوت والشخصية) حتى لا يكون عائقا أثناء الأداء، وهذه الخصوصيات تسهل له التجسيد بإخلاص وإتقان عذاب وآلام المسيح وحياة القديسين » (عبد الناصر خلاف، 2009، ص76).

وقد وفر المسرح الدّيني للممثل صرحا جديدا من الإبداع وساهم في تطور الفن المسرحي خاصة في زمن كانت فيه الكنيسة في أوج قوتها وقد استعملته لنشر الدّين المسيحي، وعليه نجد أن الممثل في المسرح الدّيني كان وسيلة فقط استعملته الكنيسة لأهداف معينة، وقد« وصل المسرح الدّيني في أوروبا إلى أوجه في القرن الخامس عشر لأنّ كلاّ من الطائفتين البروتستانتيّة والكاثوليكيّة استخدمتاه كنوع من الدّعاية في

ISSN/2353-0197 EISSN/2676-2102

زمن الحروب الدّينية بينهما، ثم طاله المنع في القرن السادس عشر »(ماري ألياس، حنان قصاب حسن، 1997، ص218).

أما في المسرح الدّيني في الشرق لم يلق رواجا كبيرا وذلك لثقل الدّين الإسلامي ومنعه لتجسيد أدوار الصحابة والرسل، وقد كان الممثل يكتفي بسرد قصص الانبياء دون تجسيدهم،« وبعض الفرق الإسلامية مارست طقوسا لها طابع الفرجة فيها استعادة لحوادث دينيّة تقدّم في مواكب واحتفالات مثل سيرة مقتل الحسين واحتفالات عاشوراء لدى الشيعة » (ماري إلياس، حنان قصاب حسن، 1997، ص219).

ومن هذا نخلص إلى أن الممثل في مراحل تطور أدائه كان لزاما عليه أن يخضع لبعض القيود ليتمرد عليها فيما بعد وكان عليه أن يواكب تطور المجتمع لأن المسرح لا يمكن فصله عن تطور الشعوب والحضارات.

ثانيا:يوجينيو باربا وأنثربولوجيا الممثل:

1-نظرية المسرح الثالث عند يوجينيو باربا :

يعد "يوجينيو باربا" من المخرجين المعاصرين الذي ركز اهتمامه وجل أبحاثه في تطوير أسلوب الأداء performance لدى الممثل والتقنيات التي يعتمد عليها في إبداعه في تجسيد الشخصيات، وليس« على مجرد التفسير الصادق للشخصية الدرامية، كما هو الحال عند ستانسلافسكي مثلا، وذلك من خلال بحثه في طبيعة العلاقة بين الممثل والمتلقي وبين الفضاء المسرحي، ومن خلال تفسيراته التي تتجاوز اللغة-بمفهومها العام-أو بما يسمى ما وراء اللغة Para lingustic، متخذا أسلوب مونتاج الموقف Episodic-Montage الدرامي-المرتجل-الذي يؤديه الممثل بصرف النظر عن العلاقات السببية بين المشاهد وبعضها، وبين اللحظات الدرامية وبعضها البعض في العرض المسرحي » (مدحت الكاشف، 2006، ص111) .

في البداية حاول "باربا" أن يكشف عن القيمة الحقيقية لفن المسرح وخصوصا فن الممثل، بإيجاد صيغة أخرى لنوعية العروض التي تقدم للجمهور حتى يمكنها أن تغير من المجتمع، لذا اهتم بدراسة الجانب الاجتماعي للمسرح وخصوصا العلاقات الإنسانية التي تتولد بين مختلف الأجناس والثقافات. ولذا جاء

ISSN/2353-0197 EISSN/2676-2102

مفهوم المسرح الثالث " The third théâtre" والذي تأسست منه فرقته الشهيرة "فرقة مسرح الأودن " Oden " عام 1964م، معتمدا على مجموعات مسرحية صغيرة والذي أراد من خلالها بناء جسور من التواصل داخل فرقته أولا كي ينتجوا نشاطا ثقافيا ما، ثم بين هذا النشاط الذي صنعته تلك الفرقة و المتلقين الذين يوجدون خارجها سواء كانوا مجموعات مسرحية أخرى أو جمهورا عاديا(مدحت الكاشف، 2008، ص64).

ونجد أن مسرح يوجينيو باربا يهتم بطبيعة العلاقة بين أفراد فرقته والتفاعلات التي يمكن أن تحدث بين مجموعة من الأفراد الذين يتقاسمون الخشبة طيلة المدة الزمنية التي يقتضيها إنتاج العرض المسرحي، والذي يعتبره يوجينيو باربا أكثر من مجرد عرض بل هو "نتاج ثقافي" فهو يدعوا المتابعين لعمله أن لا يهتموا إلى« السلعة وحدها، أي، إلى العروض المسرحية فقط، بل ينبغي أيضا النظر إلى العلاقات الإنسانية التي تتوطد أثناء إنتاج العروض » (إيجينو باربا، 1995، ص12).

وبعد أن تتم دراسة العلاقات الناتجة عن اختلاط ثقافات مختلف الممثلين يهتم المسرح الثالث بدراسة طبيعة ردود الأفعال الناجمة عن العرض، ولكي يكون له مجال أوسع من المعطيات حرص ايوجينيو باربا على أن تقدم نتاجاته الثقافية على جماهير مختلفة، ولم يكتف بالجمهور التقليدي الذي اعتاد ارتياد قاعات المسرح، بل لجأ إلى بناء شبكة من العلاقات مع مواطنين ينتمون إلى مجتمعات مهمشة، أو مع من ينتمون إلى مجموعات خاصة، ليعكس من خلال علاقة هذه المجتمعات أو الجماعات بعضها البعض وعلاقة الفرد بالمجتمع، وعلاقة هذا المجتمع بالإنسان الفرد(رايموند وليامز، 2001، ص240).

إن اهتمام "يوجينيو باربا" بالمتلقي وبالجانب الاجتماعي يصب في نفس منحى "المسرح الملحمي" فهو يجسد نفس أفكار "بريشت" التي تبحث في الوسائل العلمية التي يجب أن توظف لتغيير المجتمع عن طريق المسرح، وذلك عبر النظرة الجديدة لإنتاج العرض المسرحي التي بالضرورة تولد التغيير المنشود في أساليب الإدراك عند المتلقي. لكن الفرق بين "باربا" و"بريشت" يكمن في أن القيمة الاجتماعية للمسرح« لا تعتمد فقط على المضمون الاجتماعي والسياسي للعرض، كما هو الحال عند "بريشت"، ولكنها تنطلق من أساليب الحياة الاجتماعية التي يتبعها الذين يعملون في المسرح، وبمعنى آخر فإن "باربا" يهتم بالتركيز على القيم الاجتماعية التي يجب أن يتحلى بها العاملون في المسرح، إيمانا منه بأن المسرح هو

ISSN/2353-0197 EISSN/2676-2102

الأشخاص الذين يصنعونه، ومن ثم كان المسرح عند "باربا" لا يهتم كثيرا بجغرافية خشبة المسرح من حيث هي مكان أو حيز لعرض أحداث العرض، لتصبح جغرافيا المسرح عنده هي..جغرافيا جسدية وسياسية إنشائية إلى درجة مطلقة » (مدحت الكاشف، 2008، ص66-67).

2-أنثروبولوجيا الجسد عند يوجينيو باربا:

لم يكن اهتمام "يوجينيو باربا" منصبا على الجانب الإيديولوجي والسياسي كما هو الحال بالنسبة "لبريشت"، ولم يكن أيضا مهتما بالجانب الواقعي في المسرح والأداء النمطي الطبيعي الذي أسس له "ستانسلافسكي" بل اهتم بعنصر الأداء التمثيلي في محاولة منه لإعادة اكتشاف أو إعادة صياغة لمسرح الممثل بكل مكوناته الفكرية ،التقنية ، والاجتماعية، وانطلاقا من هذا كان تأسيسه « للمدرسة الدولية لأنثروبولوجيا المسرح The Internationnal School Of Theatre، أو مايرمز لها بالحروف الأربعة الأولى (ISTA) » (مدحت الكاشف، 2006، ص113).

اختصت هذه المدرسة"ISTA" بالمزج بين المسرح كفن والأنثروبولوجيا كعلم، حيث أن "باربا" كان يقوم بدور الباحث الأنثروبولوجي عندما اهتم بتحليل أداء الممثل عبر الثقافات الاجتماعية في مراحل تطورها وانفتاحها على مسرح الشرق الأقصى(كالنو، الكابوكي، رقصة الكاتاكالي، والرقص الهندي...) ما مهد الطريق إلى بلورة نظرية أنثروبولوجية تهتم بالمسرح وخصوصا بالتحليل الفسيولوجي-العصبي Neurophysiological لحضور الممثل(كريستوفر إينز، 1992، ص321).

ومن ثم فإن أنثروبولوجيا المسرح« تهتم بدراسة سلوك الإنسان المؤدي على المستويات البيولوجية والاجتماعية والحضارية، كما تحاول الإجابة عن الكيفية التي يستطيع بها المؤدي اكتشاف الأسس المادية لفنه، وانطلاقا من هذا فهي تبحث عن التوجيهات المفيدة، وفي ذات الوقت فإن أنثروبولوجيا المسرح لا تسعى إلى اكتشاف قوانين مغلقة أو نهائية، بل إنها تكتفي بدراسة قواعد السلوكيات لدى المؤدين، والوقوف عند ما هو متشابه أو مختلف بين الثقافات المختلفة » (مدحت الكاشف،2008، ص97) .كما يعرف " يوجينيو باربا " الأنثروبولوجية المسرحية« باعتبارها دراسة سلوك الإنسان عند استخدامه لحضوره الجسدي والذهني في موقف عرضي Performanceمنظم » (كريستوفر إينز، 1992، ص 322)ومرتب أي غير عشوائي يحمل معاني ودلالات يفهمها المتلقي.

ISSN/2353-0197 EISSN/2676-2102

فقد ساهمت أنثروبولوجيا المسرح في إيجاد أجوبة لعدة تساؤلات التي يطرحها الممثل الذي يتبنى أفكار "باربا"، والذي لا يعتبر المسرح مجرد فن للتسلية أو لإثارة العواطف بل يجعل من المسرح "هويته المهنية" وأن يندمج الممثل مع المجموعة الفنية، وأن ينصهر داخلها لتكوين مجتمع مصغر على خشبة المسرح، وأن يتخطى كل العقبات التي تحول دون ذلك، فالممثل هو فرد من مجتمع يحمل عادات وتقاليد يمكن أن لا تتوافق مع أفراد آخرين والغرض هو أن يتخطى كل ما يعارض انصهاره في مجتمع الفرقة الجديدة التي سيعمل معها.

لتحقيق ذلك أسس "يوجينيو باربا" مبدأ "الانعزال Isolation"،« حيث أن أنثربولوجيا المسرح تضع الحدود الأخلاقية التي تركز على مفهوم اجتماعي للمسرح ولمهنة الممثل ، الأمر الذي يتم تحقيقه عندما يتحول المسرح–والتمثيل إلى أسلوب حياة، يضع أمام عينيه الارتقاء بالمجتمع والتسامي به، ويعني ذلك أن مبدأ "الانعزال" يفرض على الممثلين التحرر من العقبات أو الأطر الاجتماعية المفروضة عليهم، والتي تفصل بينهم وبين الآخرين أو حتى بينهم وبين الصورة التي أرادوها لأنفسهم » (مدحت الكاشف، 2008، ص166-167) حيث يعتبر هذا المبدأ أحد التقنيات التي يعتمد عليها أعضاء فرقة مسرح الأودن أثناء التدريبات.

ركز "يوجينيو باربا" في أبحاثه ودراساته لكل مناهج التمثيل، على الفرق بين الممثل في المجتمع الغربي والممثل في مسرح الشرق الأوسط، وتوصل إلى أن الممثل الغربي يستند على اعتباطيته في الأداء الجسدي و الأداء الغير المنتظم ولا يعتمد على قواعد وقوانين منظمة علا خلاف قرينه في مسرح الشرق الأوسط الذي« يستند على جسد عضوي، ونصائح مطلقة، مجدية جيدا، أي على قواعد للفن شبيهة بالقوانين لنظام شفروي معين، فهم منظم في أسلوب من الأفعال المنغلق على نفسه، والذي ينبغي أن يتكيف له كل الممثلين من ذلك النوع » (مدحت الكاشف، 2008، ص167).

وقد خلص باربا" بعد دراسته المعمقة للمسرح في الشرق الأوسط أن الممثل في هذا النوع من المسرح يملك طاقة كبيرة، وتحمل أبعادا اجتماعية عميقة وتحمل شفرات وقواعد محكمة تسير وفقها كل حركات الممثلين كأن أجسادهم منصهرة في جسد واحد وموحد، وانطلاقا من هذا أراد "باربا" أن يصل بجسد الممثل إلى إيجاد لغة واحدة موحدة، وإيجاد« قواعد مطلقة ترتبط بمبادئ وسمات عامة يشترك فيها

ISSN/2353-0197 EISSN/2676-2102

كل البشر، والتي لها علاقة بالأمور البيولوجية، ومن هنا كان اهتمام أنثروبولوجيا المسرح مركزا على هذه المبادئ المتشابهة بين الثقافات، ليس للوقوف على أسباب هذا التشابه، ولكن البحث في إمكانية استعمالاتها للممثل الغربي والشرقي على حد سواء » (مدحت الكاشف، 2008، ص167).

أولى "إيوجينو باربا" جسد الممثل اهتماما شديدا أو بالغا واعتبره أهم الوسائل الإرسالية التي تجمع بين العرض والمتلقي، وبما أن الإخراج المسرحي من بين مهامه في إظهار المعنى، فعند "باربا":« يظهر المعنى أو التعبير على خشبة المسرح من خلال الأداء الجسماني للممثل بوصفه أهم عناصر الإرسال » (إيوجينو باربا، 1999، ص59)، وحتى يتم هذا الاتصال بين المتلقي وجسد الممثل توجب على الممثلين أن يتدربوا بصفة دائمة وصارمة على أدق تفاصيل جسدهم حتى يتمكنوا من كسب المرونة اللازمة، وبعد ذلك يجب توظيف هذه المرونة لخلق تعابير تحمل دلالات الهدف منها إيصال المعنى.

وبما أن من بين أبحاث "يوجينيو باربا" إيجاد حركات جسد الممثل المستوحاة من مرحلة "ما قبل التعبير"، وهذا يحيلنا مباشرة إلى الفكرة التي أوجدها "فيسفولد مايرهولد" والتي سماها بمرحلة "ما قبل الأداء" والتي يقول فيه:« أن عمل الممثل يكمن في التناوب المدرك معرفيا ما بين التمثيل وما قبل التمثيل، لأن الانتظار يخلق الانشداد لدى المتفرج، انشدادا أعلى من ذلك الذي يثير الشيء الذي استوعبه المتفرج وفرغ منه، فإن ذلك ليس عبارة عن مسرح، فالمتفرج يريد أن يرتمي في أحضان الفعل المنتظر » (إيوجينو باربا وآخرون، 1999، ص3).

أما ممثلوا مدرسة (ISTA) ومسرح الأودن هم ملزمون برسم أبعاد الشخصية وإنتاج أنساق دلالية لخدمة الشخصية المؤداة، وإيمان باربا الجازم بأن جميع البشر يتشابهون بيولوجيا فلا تهم الثقافة التي أتى منها الممثل، فجسده يتكون من كتلة معينة وجذع وأطراف ومركز ثقل، وهذه المعطيات الأولية يجب تهيئتها لما قبل التعبير لتكون في خدمة الشخصية.

قسم "إيوجينو باربا" العمل على جسد الممثل إلى ثلاثة أقسام:

أ/ الفعل على الجسد العادي:

وهي الحركات التي لا تتطلب تمارين كبيرة بل على تلقائية الأداء لأنها حركات بسيطة يقوم بها الإنسان في حياته اليومية (عبد الكريم خزعل الأسدي، 2017، ص96).

ISSN/2353-0197 EISSN/2676-2102

ب/ الفعل الجسدي الذي يتمتع بمهارات عالية:

وهنا يظهر الجانب الاستعراضي في مسرح "باربا" لأنه اعتمد على بعض التقنيات التي وظفها أيضا "مايرهولد" في مسرحه وهي الاعتماد على الحركات الجسدية التي تثير الدهشة والإعجاب كما هو الحال عند لاعبي السيرك والأكروبات (عبد الكريم خزعل الأسدي، 2017، ص96).

ج/ الفعل الجسدي الخارج عن المعتاد:

هي الحركات التي« تضع الجسد في شكل مقصود، وفي مستوى معين من التحديد والتنظيم، ويكسب الإنسان/المؤدي مزيدا من المعلومات بغرض بناء مجموعة من الدلالات المقصودة-والمحددة-إلى المتلقي، بصرف النظر عن أي إطار ثقافي أو اجتماعي، حيث أن هذه الحركة غير المعتادة تهدف في الأساس إلى وضع الجسد في شكل مقصود » (مدحت الكاشف، 2008، ص168-169)، وهذا ما يريد أن يصل إليه "باربا" من أن يجعل الممثل أن يكسب طاقة تزيد من قدرته الجسدية في تكوين لغة تعبيرية تحمل معاني مقصودة على خشبة المسرح يفهمها الجميع.

ثالثا: تحليل النتائج

-الممثل هو الركيزة الأساسية التي يبنى عليها العرض المسرحي وهذا بفضل جهود العديد من المخرجين الذين ساهموا في تطوير أداء الممثل وتقريبه أكثر من الجمهور.

-يعتمد الممثل على تقنيات جعلت أداءه (تعبيره الجسدي، صوته، عواطفه) محورا للعديد من التفاعلات بينه وبين المتلقي.

- أصبح الممثل مركز أبحاث أنثروبولوجية توصل من خلالها "يوجينيو باربا" إلى أن الممثل الواحد هو جامع لمختلف الثقافات.

- يجب البحث للوصول إلى لغة مسرحية يمكن من خلالها خلق نظام محدد يتبعه أي ممثل إلى أن الممثل هو كائن يحمل معطيات وأنساق دلالية (إذا قمنا بدراسته من زاوية أنثروبولوجية) توجد في جميع البشر بحكم أنهم يتشابهون بيولوجيا، وعليه إذا تمكن المخرج من التعرف على هذه الدلالات بإمكانه أن يضع تقنيات أداء يمكن أن يستفيد منها الممثل مهما كانت ثقافته.

ISSN/2353-0197 EISSN/2676-2102

-في معظم التجارب المسرحية كان الممثل فقط وسيلة لنشر فكر معين، ويتجلى هذا أكثر في المسرح الدّيني الذي تبنته الكنيسة.

-الدّين لم يخدم فن الممثل كمهنة بل جعل منه أداة يتحكم فيها كما يشاء.

قائمة المراجع:

1- إبراهيم حمادة، 1985، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار المعارف، مصر.

2-حايك أمينة، 2006/2005، الممثل الجزائري بين المؤثرات الاجتماعية والتكوين الأكاديمي، رسالة مقدمة لنيل شهادة ماجستير، إشراف: فرقاني جازية، جامعة وهران.

3- ماري إلياس، حنان قصاب حسن، 1997، المعجم المسرحي، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، ط1.

[4]-رضا غالب، 2006، الممثل والدور المسرحي، تقديم:عبد اللطيف الشيتي، تصدير:مدكور ثابت، سلسلة دراسات ومراجع المسرح(45)، أكاديمية الفنون ، قليوب، مصر

[5]- نوال بنبراهيم، 1996، دينامية التلقي لدى المخرج والممثل، عالم الفكر، ع: 01، مج: 25، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت.

[6]- سامي صلاح، 2005، الممثل والحرباء، دراسات ودروس في التمثيل، تقديم: مدكور ثابت، سلسلة المسرح(41)، أكاديمية الفنون، القاهرة.

7- حازم عبد المجيد إسماعيل، 2016، إستراتيجية الإخراج المسرحي لكيروكراف جسد الممثل، دار أفكار للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1.

[8] – مدحت الكاشف، 2006، اللغة الجسدية للممثل، مطابع الأهرام التجارية، قليوب، مصر.

[9] –فرحان بلبل، 1996، أصول الإلقاء والإلقاء المسرحي، مكتبة مدبولي، القاهرة.

[10] – مدحت الكاشف، 2008، المسرح والإنسان، تقنيات العرض المسرحي المعاصر، من الملحمية إلى أنثروبولوجيا المسرح، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

[11] – ايجينو باربا، 1995، مسيرة المعاكسين، أنثروبولوجية المسرح، تر:قاسم البياتي، دار الكنوز الأدبية، لبنان.

ISSN/2353-0197 EISSN/2676-2102

[1]2 – رايموند وليامز، 2001، الثقافة والمجتمع 1950–1870، تر: وجيه سمعان، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

[1]3– كريستوفر إينز، 1992، المسرح الطليعي من 1892حتى 1992، تر:سامح فكري، مركز اللغات والترجمة، أكاديمية الفنون، وحدة الإصدارات، مسرح رقم 18، القاهرة.

[1]4 – ايوجينو باربا، 1999، مسيرة المعاكسين، تر: سهيل الجمل، إصدارات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي (11)، وزارة الثقافة، القاهرة.

[1]5 – إيوجينو باربا وآخرون، 1999، طاقة الممثل، تر:سهيل الجمل، وحدة إصدارات مسرح (32) أكاديمية الفنون، مطابع المجلس الأعلى للآثار، القاهرة.

[1]6 – عبد الكريم خزعل الأسدي، 2017، البيوميكانيكا وأثرها في تطوير الأداء التمثيلي للممثل المسرحي، صفحات للدراسات والنشر، سوريا، دمشق، ط1.

17–عبد الناصر خلاف، فن الممثل من أرسطو إلى ستانسلافسكي، منشورات السهل، الرغاية، الجزائر، 2009.

18-Anne Ubersfeld, 1996, Lire le théatre II, L’école du spéctateur, éditions Belin, Paris.