الأنثروبولوجيا المسرحية وفلسفة العودة إلى الأصول

Theatrical anthropology and the philosophy of the return to origins

كريم علي[1]*، سوالمي الحبيب[2]

[1] جامعة أبو بكر بلقايد تلمسان، الجزائر، ali.krim@univ-tlemcen.dz

مخبر الفنون و الدراسات الثقافية –جامعة أبي بكر بلقايد تلمسان–

[2] جامعة أبو بكر بلقايد تلمسان، الجزائر، habib2112@yahoo.fr

تاريخ الاستلام: 2022/09/03 تاريخ القبول: 2022/11/19 تاريخ النشر: 2022/12/24

ملخص:

يتطلب البحث في المنظومة الفنية الإنسانية، والمسرح جزء منها، حفرا معرفيا عميقا في مختلف أشكال التعبير الفني، حتى تتسنى عملية فهم التركيبة الثقافية للجماعة؛ تركيبة تمثلها الإبداعات الإنسانية، بمختلف أنماطها الفنية والأدبية، وتكون الباعث على انبثاقها. فالمسرح، كإفراز، هو عبارة عن محصلة لمجموع العناصر الفاعلة في الوجدان، سواء أكانت عناصر نفسية أم اجتماعية أم ثقافية أم تاريخية أم دينية. والمسرح، باعتباره تمثّلا إبداعيا تعبيريا، رافد مهم من روافد الدراسة الأنثروبولوجية، وذلك كونه مظهرا من مظاهر النمط التفكيري للذات المبدعة، التي تعيش في كنف الثقافة الجمعية، وتعبيرا صادقا عن ثقافتها، وتمثيلا حقيقيا لأذواق الجماهير وقيمها ومثلها العليا، فالثقافة الذاتية، في مقابل الثقافة الجمعية، تتمسك دوما بحقها التعويضي في تفسير الأحداث والتعرض للقضايا، ولا يزال الدور الاجتماعي – الثقافي للمسرح مطلوبا باعتباره أداة فاعلة في خدمة الجماعة، فهو نتاج ثقافي واجتماعي يرتبط بوجود الجماعة الإنسانية نفسها

كلمات مفتاحية: المسرح، الأنثروبولوجيا، العودة إلى الأصول، أنتونان أرتو، غروتوفسكي، باربا.

Abstract:

Researching the human artistic system, of which theater is a part, requires a deep cognitive digging in the various forms of artistic expression, so that the process of understanding the cultural structure of the group is possible. A composition represented by human creativity, with its various artistic and literary styles, and which is the motive for its emergence. The theater, as a secretion, is the sum of all the active elements in the conscience, whether they are psychological, social, cultural, historical or religious elements. The theater, as a creative and expressive representation, is an important tributary of anthropological study, as it is a manifestation of the thinking pattern of the creative self, which lives under the collective culture, an honest expression of its culture,

and a true representation of the masses' tastes, values and ideals. Self-culture, in contrast to culture the association always adheres to its compensatory right in explaining events and discussing issues, and the socio-cultural role of theater is still required as an effective tool in the service of the group, as it is a cultural and social product linked to the existence of the human community itself

Keywords: Theatre, anthropology, the return to origins, Antonin Artaud, Grotowski, Barba**.**

✵ **المؤلف المرسل**

1. مقدمة :

يتطلب البحث في المنظومة الفنية الإنسانية، والمسرح جزء منها، حفرا معرفيا عميقا في مختلف أشكال التعبير الفني، حتى تتسنى عملية فهم التركيبة الثقافية للجماعة؛ تركيبة تمثلها الإبداعات الإنسانية، بمختلف أنماطها الفنية والأدبية، وتكون الباعث على انبثاقها. فالمسرح، كإفراز، هو عبارة عن محصلة لمجموع العناصر الفاعلة في الوجدان، سواء أكانت عناصر نفسية أم اجتماعية أم ثقافية أم تاريخية أم دينية.

والمسرح، باعتباره تمثّلا إبداعيا تعبيريا، رافد مهم من روافد الدراسة الأنثروبولوجية، وذلك كونه مظهرا من مظاهر النمط التفكيري للذات المبدعة، التي تعيش في كنف الثقافة الجمعية، وتعبيرا صادقا عن ثقافتها، وتمثيلا حقيقيا لأذواق الجماهير وقيمها ومثلها العليا، فالثقافة الذاتية، في مقابل الثقافة الجمعية، تتمسك دوما بحقها التعويضي في تفسير الأحداث والتعرض للقضايا، ولا يزال الدور الاجتماعي – الثقافي للمسرح مطلوبا باعتباره أداة فاعلة في خدمة الجماعة، فهو نتاج ثقافي واجتماعي يرتبط بوجود الجماعة الإنسانية نفسها.

وهو بذلك يشكّل رافدا مهما للاشتغال المعرفي، بيد أن التساؤل الذي يفرض نفسه بإلحاح في هذا المقام هو: كيف يمكن اعتبار المسرح مساحة للحفر الأنثروبولوجي؟ مع العلم أن الأنثروبولوجيا بحث ميداني يتأسس على الملاحظة المباشرة، وما العلاقة بين المسرح والأنثروبولوجيا؟

ويهدف هذا البحث إلى التعريف بالأنثروبولوجيا المسرحية وعلى أهم الدلالات التعبيرية والرمزية للجانب الأنثروبولوجي، ولمباحثة هذا البحث اعتمدنا المنهج الوصفي تبعا لطبيعة الدراسة مع اعتماد آلية التحليل.

2. الأنثروبولوجيا المسرحية وفلسفة العودة إلى "الأصول":

تعتبر الظاهرة المسرحية –على حد تعبير باتريس بافيس–متنوعة وشمولية، وإذا ما استحضرنا العبارة الشهيرة أن "المسرح أبو الفنون"، يكون من نافلة القول، التذكير بوجوده المهيمن الذي زاول نشاطه بين حقلي الأدب، أولا، وباعتباره فنا من فنون العرض يقوم على

اللعب والفرجة التي قوامها الممثل والمتفرج، ثانيا، ف" أكيد أن خاصية المسرح في جمعه بين مجالي الأدب والفن، هو الذي منحه، منذ الأزل، امتيازا مقارنة بغيره من الفنون، وهي الخاصية نفسها التي أهلته ليصير حقلا للاجتهادات والتجارب التي صبت فيها علوم وتخصصات شتى، تؤرخ لها الثورة الكوبرنيكية في العلوم والمعارف المرتبطة بازدهار الحداثة الأوروبية–إذا لم نقل انفجارها"[1].

ف"خلال السنوات الأخيرة، تطور علم المسرح تحت إغراء العلوم الإنسانية، لقد انفجرت في عدد كبير من موضوعات البحث وعلم المناهج"[2]. وتشكل سوسيولوجيا الفن والفلسفة وعلم الاجتماع وعلم النفس واللسانيات والسيميولوجيا والهيرمينوطيقا والأنثروبولوجيا من بين العلوم التي انصب اهتمامها على المسرح.

تشكل الأنثروبولوجيا توجها معرفيا يختص بدراسة المجتمعات البشرية عبر سياقاتها الاجتماعية وميولاتها الثقافية وتمثلاتها العقائدية والسلوكية إذ "ارتبطت نشأة الأنثروبولوجيا – كحقل معرفي – لدى كثير من الدارسين بحركة المدّ الاستعماري الأوروبي، ممّا جعلها علما قائما على "أيديولوجية التفوق" التي ظلت تهيمن على الفكر الغربي، باعتبار "النموذج الغربي" قمّة التطور الحضاري الإنساني، وقد تماهى هذا الشعور مع رغبة جامحة لاكتشاف "الآخر" ومعاينته، كنوع من ردّ الفعل تجاه "الأزمات" الثقافية والاجتماعية المعاينة للمجتمعات الغربية و"تطورها" الحضاري الذي بدا الإنسان من خلاله مسحوقا من لدن قيم فرضتها "حضارة" تلغي "الإنسان" كقيمة وجودية ثابتة"[3].

ف "مع نهاية القرن السابع عشر كانت صورة المجتمع الجديد أن يتغير من نظام اجتماعي تقليدي مستقر يرتبط فيه الناس ارتباطا وثيقا إلى مجتمع يتميز بتعقيد أكبر، حيث ينعزل فيه الأفراد اجتماعيا عن بعضهم البعض، ولقد كان من الواضح لمعظم دارسي النظام الاجتماعي أن العالم يشهد زيادة في حجم الاختلاف والفردية وانخفاضا في الدرجة التي يستطيع المجتمع السيطرة فيها بشكل فعّال على أفراده من خلال الوسائل غير الرسمية،

وتحولا متزايدا للفرد عن التكيف القوي مع المجتمع ككل، وتنامي العلاقات الجزئية الاجتماعية التعاقدية وزيادة كبيرة في العزلة النفسية للكائن البشري (الفرد)"[4].

فالمسرح والأنثروبولوجيا يعطيان نفسهما وسائل إعادة تكوين مجتمعات صغرى وتقويم مكان الفرد داخل الجماعة: كيف نصور إنسانا أحسن بتمثيله، ولتحقيق هذا التجريب لم يكن أمرا هينا، إذا اعتبرنا العناصر المعقدة التي يستدعيها الإنسان–المسرح– الأنثروبولوجيا، فعلى قولة شيشنر "كل كما المسرح هو بصدد أن يصير أنثروبولوجيا، الأنثروبولوجيا تتمسرح"[5].

ومن ثَمّ بدأ البحث عن عوالم أكثر تجانسا / طبيعية وأقل تعقيدا من المجتمعات الغربية المعقّدة والمتفككة، وأضحى هذا التوجه / التحول نحو معرفة "الآخر" / "المختلف" مرتبطا "بأزمة ثقافية وأخلاقية لا يمكن فصلها عن التطور الحضاري الغربي وظهور الاستعمار. فقد دفعت هذه الأزمة باتجاه البحث عمّا هو أصيل ونقيّ وبدائي"[6].

إذ أصبحت "الأنثروبولوجيا كعلم، أنثروبولوجيا المسرح(...) ظاهرتين نشأتا / تطورتا في أوروبا وأمريكا، وهما نتيجة لأزمة ثقافية وأخلاقية لا يمكن فصلها عن التطور الحضاري وظهور الاستعمار. فقد دفعت هذه الأزمة باتجاه البحث عما هو أصيل ونقي وبدائي إما في أصول الحضارة الغربية في بداية تشكلها، أو في الحضارات الأخرى"[7].

وفي هذا الإطار يؤكد "مرسيا إلياد" (Mercia Eliade) أن تنامي التفكير في الأصول تزامن مع المدّ التصاعدي للأيديولوجيات المادية في الغرب خلال القرن التاسع عشر، وهو ما يطلق عليه تسمية "هوس الأصول" (L'obsession des origines)، وقد أكّد أنه "خلال هذا العصر كانت التأريخات الغربية كلها مهووسة بالبحث عن الأصول ، فأصل وتطوّر شيء ما تحول إلى مستنسخ (cliché) تقريبا ... بحيث يمكن القول إن هذا البحث عن أصول المؤسسات الإنسانية والإبداعات الثقافية يمدد ويكمّل البحث عن أصل الأنواع لدى عالِم الطبيعة، وحلم عالِم البيولوجيا بالإمساك بأصل الحياة، ومجهود عالِم الجيولوجيا وعالِم الفلك من أجل فهم الأرض والعالَم. يمكننا من منظور سيكولوجي أن نكشف هنا إلى نفس الحنين إلى البدائي والأصلي"[8].

تعد أنثروبولوجيا المسرح من الميادين الحديثة في علم الأنثروبولوجيا عموما وأنثروبولوجيا الفن على وجه الخصوص، فقد تنبه الغربيون بشكل متأخر إلى أهمية الأشكال المسرحية غير الغربية لذلك وجدو في هذا العقل مدخلا مهما من مداخل البحث المسرحي، ف" أنثروبولوجيا المسرح التي ظهرت حديثا كفرع من فروع الأنثروبولوجيا لا تشكل علما مستقلا وإنما توجها في البحث المسرحي يغطي مجالات عديدة تشمل من جهة الدراسات التي اهتمت بالظواهر الأنثروبولوجية الموجودة في المسرح، ومن جهة أخرى الظواهر المسرحية في المجتمعات البدائية"[9]، وكان لهذا التوجه تأثير على الممارسة المسرحية.

وهكذا يستجيب تأسيس الأنثروبولوجيا المسرحية لقناعة تقاسمها رجال المسرح، كل بطريقته، لكنها تلتقي عند نقطة حاسمة ركز عليها أنتونان أرتو في مقدمة كتابه المسرح وقرينه حول الثقافة والمسرح، بقوله: "يوجد هذا الانهيار المعمم للحياة الذي هو في قاعدة التثبيت الحالي وهاجس ثقافة لم تصادف الحياة قط، والتي هي موضوعة لحكم الحياة بتسلط"[10].

لقد تجلى هذا التوجه مسرحيا من خلال "التجربة الأرطية" التي انزاحت 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" و"المعقول".

فكانت رؤية "أرتو" – كما تقول " مونيك بوري " (Mounique Boris) "متشبعة بالمقدّس الذي يزاوج بين الإنسان والعالم، الجسد والكون، المحسوس والمعقول"[11].

فرؤية أرتو للمسرح كانت باعتباره مسرحا سحريا (Magique)، ومن ثمّ فـ "العودة إلى السحر هي عودة إلى الطبيعة، ما دامت، في أعماقها، ذات جوهر سحري متوحش، لذا يتعين على المسرح أن يرتبط بالمقدّس ... الخيمياء تعود بعمقها، عبر طريق آخر، إلى المقدّس ... والميتافيزيقا هي الطريق الثالث للمقدّس. فالمسرح الميتافيزيقي يتعارض مع كل ما حصر المسرح الغربي ضمن عقلانية اللغة"[12]. فهدف أرتو هو "البحث عن المسرح

باعتباره "فنا مقدّسا" وذلك من خلال العودة إلى نماذج الأصول التي هي عودة إلى الجوهر"[13].

وكأن بهذه التجربة نحاول الهروب نحو "الماضي" أو "الذاكرة" المغيّبة والمنسية، ف "لأن المسرح يحيا دائما في الحاضر أو زمن المضارع المستمرّ فإنه يصبح البؤرة الطبيعية التي تتركز فيها الذاكرة الحية ويصبح كل مؤدّى بوقا لها، والمسرح أيضا وسيلة هامة تحفظ لنا في الحاضر في صورة مجسدة عمليات التطور الثقافي التي مررنا بها، والتي تنتمي تماما إلى الماضي ولا يمكن استعادتها إلا من خلال المسرح"[14].

وعلى هدي التفكير الأنثروبولوجي سار المسرح الغربي المسكون بهواجس البدائي والمقدّس، وذلك في محاولة منه الإدلاء برؤيته للطرق العلاجية للثقافة الغربية في ظل ذلك الشرخ الذي أحدثته " الحداثة " على مستوى الأنساق الفكرية والفلسفية، وحتى الدينية، المفضية إلى نوع من التصدع السيكولوجي الذي طبع أعماق الإنسان الغربي. وتحولت مع ذلك مسألة "العودة إلى الأصول" إلى هاجس جامع لعديد الاتجاهات المسرحية الغربية.

ف "التجربة الأرطية لم تراهن فقط على مسألة اقتراح مسرح بديل، بل تجاوزتها إلى تصوير بناء ثقافة بديلة ترفض القيام ولو على جزيئة من أنقاض الثقافة الغربية المعاصرة، إن ما تتوخاه هو تشييد كيان ثقافي أصيل، نقي ومتوحد يحقق انسجام الكائن الإنساني بذاته وبالحياة وبالوجود من حوله"[15].

وكانت "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"[16].

فلا يمكننا أن نفهم حركة "الرجوع إلى الأصول" هذه، بتحديد المحتوى والرهانات، دون الاستعانة بالأنثروبولوجيا، فالأنثروبولوجيا لا تزودنا فقط بأدوات التحليل، ولكنها تكشف لنا، داخل خطابها الخاص، عن تلامس/ تمازج مع متطلبات مسرح مسكون بنموذج ثقافة مفقودة.

وقد ظل "أرتو" يصدح بتلك المتعة المنبعثة من تجليات الحضور المفعم لـ "المقدّس" و"التلقائي" في المسرح، مرددا قولة " ليفي ستروس "الشهيرة: "لا يوجد أبدا مكان للزمن الأسطوري إلا في الإنسان ذاته"[17].

وقد أثرت فلسفة "العودة إلى الأصول" أيما تأثّر في البناء الدرامي للمسرح، فقد مثل التحول الذي شهده "البطل الدرامي" من مفهومه التقليدي إلى "تقاليد" غير معروفة تحولا مسّ العنصر التراجيدي للمسرح ككل، و"الذي أصبح واضحا أنه يكمن في مسائل داخلية روحية بدلا من أن يتمثّل في مظاهر مادية خارجية"[18].

ويمكن اعتبار انبثاق تجربة "المسرح الفقير" مع "غروتوفسكي" بمثابة الخروج الصارخ عن التقاليد المسرحية العاكسة للفحوى المادي للحضارة الغربية، فرفضه للنموذج المسرحي البوليفاري القائم على ثباتية الديكور وكثافته، والتي أغرقت الخشبة في فائض من المؤثثات الركحية، التي طبعت الممارسة المسرحية بطابع الرتابة والابتذال المفضيان إلى "تفقير الفرجة" جعل "غروتوفسكي" يبحث عن فضاءات فرجوية نابعة من ذات الإنسان، إذ وجد فيه غروتوفسكي "مسرحا ثريا الذي يمتلك أكثر فأكثر وسائل مادية وتقنية، لكنه أصبح عاجزا عن الابتكار وتأكيد ضرورته. إنه يعيش عالة على الفنون الأخرى ليعطي نفسه مظهر القوة"[19].

وهو ما جعله يدعو إلى "مسرح فقير" يعيد الاعتبار لجسد الممثل وحضوره داخل الخشبة، ومن ثمّ يعمل على إلغاء المكونات الركحية الأخرى التي تجسّد ترفا سينوغرافيا على حساب "الفرجة" ويحول دون تفريغ للطاقة الإيحائية والرمزية والروحية التي يمتلكها الجسد الإنساني، كتعبير عن وجود ماض يمتد للحاضر ويعاين ما يؤطره من زمان ومكان.

فاستعادة التجربة الشعورية وصياغتها "حركيا" تجعل الفرد "عنصرا من عناصر التجربة، ومشاهدا لنفسه عن بعد، وبحيث تحقق الاستعادة مفارقة هي من صميم وجود الإنسان من حيث كونه المخلوق الوحيد القادر على أن يكون فاعلا ومفعولا به في آن واحد، أي أن يفعل ويتأمّل فعله، وهي مفارقة وجود الإنسان داخل التجربة وخارجها في آن واحد. وعلى هذا

يمكن القول بأن مفهوم التجربة المستعادة، والذي يشكّل صياغتها هو في حقيقة الأمر جدل بين لحظة آنية بكلّ عناصرها الجديدة ولحظة ماضية في حضورها المستعاد"[20].

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، إذ تحفر التجربة الفنية عميقا في الذات بغية الوقوف على "حالة الصفاء" و"القداسة" المتجلية في الأجواء الطقوسية / الاحتفالية البدائية الراشحة بالرموز والمعتقدات الأسطورية / الغيبية، والتي تمثّل فضاءات للسحر الغرائبي والتلقائي في الحضارات "البكر" أو المجتمعات البسيطة وغير المعقّدة.

فـ "غروتوفسكي" كان مقتنعا بأن العودة إلى الأصول تتم عن طريق سلوك الدروب أو الخرائط الجسدية / الحركية للمثل، باعتبارها خزّانا للقيم الأسطورية، منطلقا من اعتبار أزمة المسرح الغربي تكمن في غياب "مسرح طقوسي" يقوم على "أساطير حية" وهي الأزمة التي كانت تعكس تلك "العتمة" الثقافية التي كان الفرد / الإنسان الغربي يرزح تحتها، إذ كان يفتقد إلى "سماء موحدة للاعتقاد" ممّا نجم عنه ترسيخ النزعة "الفردانية" على حساب القيم "الجماعية" المفضية إلى "الوحدة" و"الكلية".

فالحل – حسب غروتوفسكي – يكمن في "أن نوجد للمسرح معادِلات لائكية لوظيفته الطقوسية القديمة "[21]، أي في محاولة خلق طقس لائكي أساسه البحث عن معيش أسطوري (Vécu mythique) داخل جسد الممثل، ولتحقيق ذلك يرى "غروتوفسكي" ضرورة رفض بعدين أساسين في المسرح هما "اليومي" (Quotidien) و"التاريخي" (Historique). فزمن اليومي الذي هو زمن الصيرورة يقوم على الاستلاب والأقنعة والقوالب "Stéréotypes" الاجتماعية، مما يجعله يتنافى مع الحقيقة الأصلية للكائن التي هي حقيقة أسطورية[22].

وبذلك مثلت التجربة المسرحية لـ "غروتوفسكي" و "أرتو" محاولة لإعادة تمثّل الفضاءات البكر واسترجاع لـ "الأسطوري" و "المقدس"، من أجل بعث الحركة المسرحية الغربية من براثين الرتابة والجمود وتحريرها من ربقة "النموذج النمطي" و"القالب المتكرر البعيد" عن

الروح الإبداعية والدينامية / الحركية الجمالية التي تعدّ أساس العمل الفني في تفاعله مع الحياة والوجود ككل.

وبالرغم من هذا التحول في الرؤية وفي تعاطي التجربة المسرحية مع ما يؤطر الإنسان من وعي بـ "الذات المتأصلة" المتجسدة في فلسفة "العودة إلى الأصول" إلا أنها لم ترق إلى تشكيل توجه مسرحي يزاوج بين المنظور الأنثروبولوجي والممارسة المسرحية ذات الشروط الفنية والضوابط الدرامية، ومن ثمّ راحت عديد الأصوات تدعو إلى بناء/تبنّي نظرية أنثروبولوجية واضحة المعالم في مجال المسرح؛ نظرية تقوم على أسس رؤيوية متكاملة وتصورات ومفاهيم بعيدة عن "الاستيهام" و"الانبهارية" من البدائي والأسطوري.

فأنثروبولوجيا المسرح، بالنسبة لباربا، هي "دراسة السلوك السوسيو–ثقافي والفيزيولوجي للإنسان داخل وضعية فرجوية (...) إذن، أنثروبولوجيا المسرح ليست بالضرورة امتدادا لأنثروبولوجيا الثقافية، إنها حقل مستقل بذاته رغم انبعاثها من الأنثروبولوجيا الثقافية"[23].

ويحدد أوجينيو باربا ميدان عمل أنثروبولوجيا المسرح في محاولة إيجاد تقنية لمسرحه تعتمد الحركة وذاتية الممثل واكتساب طرق معينة للحركة والنطق والايماءات أثناء التدريب، ويوجد كأساس لمختلف الأجناس والأساليب والأدوار للتقاليد الشخصية والجماعية وهذا التحديد الذي يذهب إليه باربا بوصفه المؤسس الحقيقي لأنثروبولوجيا المسرح، ولم يأتِ اهتمام باربا دون مرجعيات محددة لذلك فهو قد تأثر وتتلمذ على يد المخرج البولندي جيرزي غروتوفسكي في الفترة الممتدة من 1961 إلى 1964.

وهذا ما يذهب إليه باتريس بافيس على أن "هدف باربا يتحدد في البعدين الفيزيولوجي والثقافي للمؤدى في وضعية تمثيل، بمعنى تركيز اهتمامه على جسد الممثل كمعطى حي لا يخلو من تراكمات ثقافية"[24].

وبالتأسيس على ما سبق يمكن القول أن هذا التوجه الذي عرفه المسرح الغربي إنما يمثل انعكاسا شرطيا لأزمة ثقافية "متجذرة في سيكولوجيا أمة تتلهف لتوطيد أواصر هوية مهددة بالتفكك من جرّاء ما آل إليه تطور فكرها وتقنياتها التي تجاوزت مسوغات المشروعية لهويتها

التاريخية، وبمعنى آخر يمكن القول إن الفكر الفلسفي في الغرب قد كشف الغطاء عمّا هو واهٍ في وعيهم الأيديولوجي الرامي إلى عصبية الشعوب الغربية، تعصبا لحقائق إيمانها العقائدي بأشياء خيالية وليست واقعية، فالانتماء يتطلب إيمانا، تجاوز الغرب شقّه الديني وأحل محله قيما ومفاهيم (ليبيرالية وديمقراطية) لا تتسم بالقدسية المطلوبة إلا إذا تجوهرت بالمطلق في "أنا" غربية ، إزاء "آخر" يتسم وجوده حيال "أناهم" بوظيفة المغايرة والاختلاف عن المسوغات الشرعية لوجود "الأنا" تلك المسوغات التي تستمد كينونتها لا من مغايرتها للآخر وحسب وإنما من التعصب للمغايرة في هوية تقوم في بعض أعمدتها على استعداء الآخر"[25].

إن تهافت مقولة "المركزية الثقافية الغربية" ووعي الغربي بـ "الآخر" المخالف والمتنوع والمتعدد، قد حذا بالممارسة المسرحية، باعتبارها تجريدا فنيا / جماليا وكذا مفهوما أنثروبولوجيا يجسّد التصورات والخصوصيات الثقافية والسلوكات الجسدية والانفعالية، إلى النزوع نحو مقاربة "الجسد" باعتباره حمولة لمجموع من المعطيات الثقافية المتجذرة في الوعي الإنساني، وهو ما تبلور في اتجاه "الأنثروبولوجية المسرحية" التي تقوم على ترسانة من المفاهيم والتصورات التي نادى بها " نيكولا سافاريز " (Nicola Savarese) و" أوجينيو باربا "(Eugenio Barba)[26].

3. خاتمة:

وتأسيسا على ما سبق يمكن القول إن التجربة المسرحية – ممارسة وتنظيرا ونقدا – قد اكتست دينامية ملفتة مع انفتاحها على جملة من الوسائط المعرفية التي عملت وفقها لتخصيب " الفعل المسرحي"، باعتباره عنصرا تقوم عليه الممارسة / التجربة ككل.

كما أن التحول الملفت الذي عاينته هذه التجربة هو رؤيتها للمثل باعتباره مخزونا للطاقات التعبيرية التي كانت قبلا مكدّسة في فوضى الديكورات والسينوغرافيا التي عملت على تأثيث الخشبة وتشييء أيقوناتها الدالة، فأضحى الجسد بمثابة المرايا العاكسة للسنن العلامية المسرحية، وذلك من خلال اِلتماس الاستحضاري للاحتفالية الطقسية كقيمة جمالية

يتوحد فيه المرسل / الباث بالمتلقي عبر شحنات شعورية تعمل على بعث مخزونات اللاوعي الجمعي.

4. نتائج وتوصيات:

- ✓ حولت الأنثروبولوجيا تلك المظاهر الاجتماعية إلى طقوس جماعية تمارس في الأماكن المقدسة واكتسبت مضامين عاطفية وأساليب تعبيرية تعود إلى البيئة الاجتماعية التي تنتمي إليها.
- ✓عملت الأنثروبولوجيا على تقييم الإنسان في مجتمعه وواقعه المعاش بكونه إنسانا يتأثر ويؤثر في مجتمعه.
- ✓عمل باربا على أن يكون الممثل واحدا ليقود أدوارا عدة على الرغم من وجود أكثر من شخصية.
- ✓ امتازت الأنثروبولوجيا بالمعرفة والمفاهيم الفكرية والفلسفية وساهمت في تطوير التجارب المسرحية.
- ✓ضرورة التركيز على المعرفي في العروض والتجارب المسرحية من خلال طرح المفهوم الفلسفي والأنثروبولوجيا كمنهج دلالي لما يمثله من أهمية في المسرح العالمي.
- ✓تساهم الأنثروبولوجيا في طروحات العرض عبر توظيف عناصر العرض وفق توليفة متكاملة للغة والحركة والإشارة والعلامة.
- ✓المسرح يكون تجريب وضرورة من ضرورات الحياة بمجملها والتي تهتم بالأداء الحركي/الجسدي.
- ✓يعتبر الجسد مركز التفكير الأنثروبولوجي.

5. قائمة المراجع:

[1] الزهرة ابراهيم، الإيروس والمقدس دراسة أنثروبولوجية تحليلية، النايا للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 2010، ص16.

[2] Patrice Pavis, Dictionnaire du théâtre, Armand Colin Editeur, 2009, p10.

[3] عبد القادر لصهب: الوعي الانثروبولوجي في النقد المسرحي، مجلة دراسات في العلوم الانسانية والاجتماعية، مركز البحث وتطوير الموارد البشرية، رماح، عمان، الاردن، مجلة 2، عدد 18، اكتوبر 2019، ص 38-39.

[4] جمال العيفة: الثقافة الجماهيرية، عندما تخضع وسائل الإعلام والثقافة لقوى السوق، منشورات جامعة باجي مختار، عنابة، الجزائر، 2003، ص 13.

[5] Patrice Pavis, Dictionnaire du théâtre, p39.

[6] ماري إلياس وحنان قصّاب حسن، المعجم المسرحي، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 1997، ص 66.

[7] ماري إلياس، حنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، ص66.

[8] Mircea Eliade, La Nostalgie des origines, Editions Gallimard, Paris, 1971, p81-82

[9] ماري إلياس، حنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، ص65.

[10] Antonin Artaud, Le Théâtre et son double, Edition Gallimard Collection, Falio Essais, 1964, p11.

[11] Monique bouris, Antonin Artaud, Le théâtre et le retour aux sources, une approche anthropologique, Edition Gallimard, Paris, 1989, p21

[12] Alfred Simon, Les signes et les songes, Essai sur le théâtre et la fête, Edition du Seuil, 1967, p 107.

[13] Henri Gouhier, Antonin Artaud et l'essence du théâtre, Librairie philosophique, J. VRIN, 1974, p168.

[14] جوليان هلتون، نظرية العرض المسرحي، ترجمة نهاد صليحة، هلا للنشر والتوزيع، الجيزة، جمهورية مصر العربية، ط1، 1420 هـ / 2000 م، ص 27.

[15] الزهرة ابراهيم، الإيروس والمقدس دراسة أنثروبولوجية تحليلية، ص28.

[16] Monique bouris, Antonin Artaud, Le théâtre et le retour aux sources, une approche anthropologique, p21.

[17] أنظر:

- Antonin Artaud : Le théâtre et son double, Edition Gallimard, Paris, p190.

[18] رشاد رشدي، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، دار العودة، بيروت، لبنان، ط2، 1975، ص65.

[19] Jean-Jacques Roubine, Introduction aux grandes théories du théâtre, p160-161.

[20] نهاد صليحة، المسرح بين الفن والفكر، المؤسسة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1986، ص11-12.

[21] Monique Bouris, Mythe et théâtre aujourd'hui, Une quête impossible, Librairie A.G. Nizet, 1981, p120.

[22] Ibid, p137.

[23] خالد أمبن، الفرجة بين المرح والأنثروبولوجيا، كتاب جماعي، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، تطوان، ط1، 2002، ص29.

[24] Patrice Pavis, Dictionnaire du théâtre, p40.

[25] نديم نجدي، أثر الاستشراق في الفكر العربي المعاصر عند إدوارد سعيد – حسن حنفي – عبد الله العروي، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، 2005، ص 33 -34.

[26] أنظر:

- Eugenio Barba et Nicola Savarese : Anatomie de l'acteur, Un Dictionnaire d'Anthropologie théâtrale, Bouffonneries Contrastes, 1986.