فلسفة الجسد ودلالاتها
في عروض مسرح الكيروكراف

م . د علي عبد الحسين الحمداني
كلية الفنون الجميلة – جامعة البصرة

الفصل الأول

الإطار المنهجي

أولا : مشكلة البحث والحاجة إليه

تتمثل مفهوم الجسد بوصفه موجودا تكوينيا تدرسه الفلسفة بغية الكشف عن ماهيته ودلالاته ، أذهان الكثير من الفلاسفة والمفكرين . وقد بدأ البحث الفلسفي في الجسد الإنساني مقترنا بالعلوم الطبيعية ، فضلا عن الفلسفة ذاتها ، مما أدى الى نوع من التداخل والاختلاط المعرفي . ولم يتم الفصل المنهجي الواضح في تلك الدراسات والطروحات الفكرية إلا بعد ان تم الفصل ما بين الدراسات الفلسفية المحضة والعلوم الصرفة في مطلع العصر الحديث ، حينما بدأت التخصصات الدراسية تفصل بين العلوم بشكل واضح وجلي . ان البحث في الجسد ، تأثر بشكل كبير بذلك التداخل المعرفي في دراسته ، مما أضفى عليه وفقا للفترات الزمنية ، سمات دينية ، أو أخلاقية ، أو فلسفية خالصة ، وأحيانا سمات مادية تفصله عن الروح ، أو تضعه في المرتبة الثانية . كما ذهبت الدراسات الى محاولة إيجاد العلاقة الرابطة بين الجسد والروح ، أو انفصال احدهما عن الآخر ، بل وتلمس أيهما سابق على غيره . في حين عدّتهما دراسات أخرى بمثابة مبدأ هيولي واحد . ومن خلال هذه التباينات والتوافقات المعرفية لفلسفة الجسد ، وماهيته وعلاقاته وإحالاته الدلالية ظهرت الحاجة لدراسة وتتبع الماهية الفلسفية للجسد ، وتمايزاتها المعرفية وعلاقاتها الدلالية في الفن المسرحي ، الذي يعدّ الجسد أهم علاماته الإرسالية ، من اجل التواصل مع الآخر المتوجه له بخطاب العرض المسرحي . ان تعقد الحياة المعاصرة ودخول الآلة في كثير من المجالات الحياتية التي كان يشغلها الجسد ، فضلا عن انحسار الذات والوعي وتواريهما خلف الإشكالية الفلسفية والعلوم الإنسانية ، فضلا عن تقلص العلاقات والروابط الأسرية والاجتماعية ، واتجاه الفرد للانطواء على جسده الخاص ، منطلقا من تكوين صورة وجودية مشخصنة للجسد ، كل تلك المعطيات أفرزت حاجة ملحة لدراسة الجسد وتمظهراته في الفن المسرحي ، وخاصة في الجنس الدرامي المعروف بالكيروكراف ، الذي بدا الحديث عنه ينتشر في عصر ما بعد الحداثة ، وان كانت روافده الأساسية تنطلق من أزمان ماضية ، حيث اعتمد الجسد كعنصر أدائي مهيمن في تجسيد الرؤية الإخراجية في العرض المسرحي . تعد لغة عروض مسرح الكيروكراف وتركيباته البنائية خطابا علاميا مكثفا ينطوي على عناصر عديدة ، انضوت جميعها ضمن بنية كلية تمظهرت بالأداء التمثيلي ، الذي يهيمن عليه عنصر التجسيد الحركي . في حين انه ينطوي على قوانين داخلية تحكمه في عملية الإرسال والتوصيل ألعلامي ، على وفق تراكيب متناغمة بين أجزائه التي شكلت صيرورته النهائية . ان هذا البحث هو محاولة لدراسة الظاهرة الجسدية ، بوصفها معطى بيولوجيا ، ودراستها كظاهرة اجتماعية وبالعكس أيضا ، أي بمعنى دراسة المعطيات الاجتماعية في ضوء منطلقاتها البيولوجية . ان الجسد هو ظاهرة بيولوجية لها دلالات اجتماعية ، ذات علاقات اشتغال في الأداء الجسدي لممثلي عروض مسرح الكيروكراف

ثانيا : أهمية البحث

تتجلى أهمية البحث فيما يأتي :

١- يفيد الممثل المسرحي في عروض مسرح الكيروكراف ، وذلك من خلال التعرف على الماهية الصورية لجسده ، فضلا عن التعرف على دلالاته الاشارية .

٢- يفيد المخرجين المسرحيين في مسرح الكيروكراف ، لمعاونتهم على التعامل الايجابي الواعي مع جسد الممثل المسرحي .

٣- يفيد العاملين في عروض مسرح الكيروكراف ، وخاصة مصممي الأزياء في تنفيذ الزي الذي يبرز مكامن القدرة التعبيرية في أداء جسد الممثل .

ثالثا : هدف البحث

يهدف البحث الى التعرف على المعاني الفلسفية والدلالية للجسد وتمثلاتها في أداء الممثل في عروض مسرح الكيروكراف .

رابعا : حدود البحث

حدود الموضوع : الأداء التمثيلي الجسدي لممثلي عروض مسرح الكيروكراف .

الحدود المكانية : عروض مسرح الكيروكراف في العراق .

خامسا : تحديد المصطلحات

التعريف الإجرائي : مسرح الكيروكراف : هو ذلك النوع من العروض المسرحية التي يكون فيها الأداء التمثيلي معتمدا بالدرجة الأساس على جسد الممثل ، بحركات راقصة تعتمد المرونة الجسدية للممثل ، فضلا عن مصاحبة الموسيقى التعبيرية المتوافقة مع عناصر العرض الأخرى .

الفصل الثاني

الإطار النظري ومؤشرات الإطار النظري

المبحث الأول : دلالات الجسد الفلسفية والتعبيرية

يعدّ الجسد الإنساني موجودا طبيعيا ، أهتمت الفلسفة منذ بواكيرها الأولى في دراسة ماهيته ودلالاته التعبيرية ، وان كانت تلك الدراسة تندرج غالبا ضمن نسق العلوم الطبيعية والفلسفية ، إلا ان العصر الحديث وخاصة بعد ان ظهرت التخصصات البحثية في الفصل ما بين الفلسفة والعلوم الإنسانية الأخرى ، ساهمت في إعطاء الدراسات الفلسفية للجسد عمقا جديدا وتناولا جديا في البحث عن ماهيته من حيث هو موجود يكتنز طاقات تعبيرية كبيرة . ان الجسد شبيه بالوحدات المعجمية التي لا تملك معنىً لذاتها ، وإنما يتخذ دلالته من واقع الاستعمالات العملية . تلك الاستعمالات التي تجعل كل مفردة من الجسد ترسل إيماءة اشارية معينة ، قابلة لعدد كبير من التأويلات الابستيمولوجية ، حيث " كان الإنسان البدائي يجد في الرقصات لذة مبعثها إحساسه في حرية التعبير عن الحركات الأدائية التي تخضع الظروف له ، بدلا من ان يكون هو عبدا للظروف في عملية الصيد الحقيقية . ففي اعتقاده انه بتلك الحركات يخلق الظروف المطاوعة له ، ويتصرف بحرية داخلية ، ويحس بكمال قدرته الإنسانية وبالتالي يتفرد وحده في ذلك التعبير الأدائي "(١- ص٥٧) . فالجسد واقعة اجتماعية . واقعة ذات دلالات كثيرة ، فهو يدل بوصفه موضوعا ، ويدل بوصفه حجما ذا أبعاد زمكانية ، ويدل بوصفه شكلا معينا . فهو علاقة ، تلك العلاقة التي لا تدرك إلا ضمن نسيجها الاستعمالي ، حيث تحيل الى نسق ، يحيل بدوره الى دلالة منبثة في سجل الجسد ومعانيه في اللاوعي الجمعي . ولغرض الوقوف على المعاني والدلالات الفلسفية للجسد ، وإحالاته من خلال قنواته الاستعمالية لابد من العودة الى البواكير الأولى وتمرحلاتها الفكرية والمعرفية انطلاقا من الفلسفة اليونانية ، التي يرى كثير من الباحثين والمفكرين في دراسة الجسد وتجاذباته المعرفية والدلالية في الفكر اليوناني الأثر الكبير في شمولية وتفتح الفلسفة اليونانية ، بل والثقافة اليونانية على وجه العموم (ينظر ٢- ص٤٢). تبدأ الرحلة المعرفية في تلمس الفكر الفلسفي اليوناني لمفهوم الجسد من خلال تتبع المعلومات المتوافرة المنسوبة الى الفيلسوف (سقراط٤٧٠ق.م-٣٩٩ق.م) من خلال المحاورات الفلسفية لتلميذه (افلاطون ٤٢٧ ق.م- ٣٤٧ ق.م) حيث لم يعرف ان (سقراط) قد ترك كتابا مباشرا لأفكاره ، ولكنها جاءت نقلا على لسان تلميذه افلاطون ، لذا سيكون الحديث عن فلسفتهما تجاه الجسد متداخلا ، حيث تثار قضية اتهام سقراط بإفساد الشباب ، والحكم عليه بتجرع السم ، ورفضه الهروب من السجن ، ثم الأحداث المتعلقة بفلسفته الأخلاقية ، التي توجت بالنقش على شاهدة قبره في معبد دلفي بعبارة (اعرف نفسك بنفسك) . كانت دعوة سقراط

لازدراء الجسد ومحاولته التخلص من هيمنته ذات منابع اورفية ، تعد ان الجسد هو السجن الذي يكبل انطلاق الروح ، وبالتالي فهو المسبب لكل اضطراباتها ، بل ومنعها من الحصول على قدرة التفكير للوصول الى الحقيقة . كما نتلمس معطيات فلسفته تجاه الجسد في الفلسفة الفيثاغورية(*) التي اعتمدت العدد في تنظيراتها الفلسفية ، وعدت الواحد بمثابة الفاصل لباقي الأعداد . والعدد الفرد محدودا وكاملا . في حين ان الزوج لا محدودا ولا كاملا فضلا عن امتداداتها المعرفية في نظرتها الى الكون والموجودات ، انطلاقا من هذا التصور . اما نظرتها الى الجسد فقد وصمته بالنجاسة التي تلحق بالروح حين حلولها فيه ، لذلك دعت الى تحرر النفس بوصفها الجوهر الأساسي للإنسان من الجسد . كما نظرت الى الوجود في مستويين : مستوى الوجود المعقول . ومستوى الوجود المحسوس. وبذلك فقد دشنت هذه الفلسفة نظرية ثنائية النفس والجسد (ينظر ٣- ص٢٦) . يقول سقراط " ان النفوس كانت موجودة قبل وجود الأبدان ، أما متصلة بكلها ، أو متمايزة بذواتها وخواصها ، فاتصلت بالأبدان استكمالا واستدامة . والأبدان قوالبها وآلاتها فتبطل الأبدان وترجع النفوس الى كليتها "(٤- ص١٦١) . ان مسألة ثنائية الروح والجسد تنبع من رؤية فلسفية بأنها مصنوعة من جوهر أزلي باق لا يفنى بفناء الجسد ، وإنما هي ترتبط بموضوعات خالدة تعود الى عالم المثل لتستقر ثابتة في جسد ثان ، غير ذاك الذي عاد الى التراب . وفي هذا يقول افلاطون على لسان سقراط " طالما ان الجسد معنا ، وان نفسنا ستظل مختلفة بهذا السوء ، فلن نحوز أبدا ، وكما يجب لما نهفو إليه ، ونحن نقول ان ما نهفو إليه هو الحقيقة . ذلك ان الجسم يضع أمامنا ألف عائق وعائق بسبب الحاجة التي فرضت علينا ان نطعمه وان نرعاه . الى جانب هذا فقد تصيبنا الأمراض وتمنعنا من متابعة صبرنا للوجود الحقيقي "(٥- ص١٢٩). يرى افلاطون ان الجسد مادة ، في حين ان النفس جوهر عقلي متحرك في ذاته ، لذلك عدّها هي العلة الأولى في وجود الكون وهي بمثابة العلة السابقة على المادة في الوجود ، وإنها انحدرت الى العالم فأصبحت سجينة الجسد . كما يرى " أولا :ان النفس سابقة للعناصر وعلة تأليفها وحركتها الحيوية ، لذا فان هذه العناصر تسكن عن الحركة عندما تغادرها النفس . فعلاقة النفس بالبدن كما يدل الواقع عليها، هي علاقة العلة بالمعلول، كعلاقة صانع القيثارة بالقيثارة، وليست كعلاقة النغم بالقيثارة. وثانيا : ان النفس ليست انسجاما للجسد ، لان الواقع يدل على وجود حياة طالحة ، وان الصلاح يقوم في معارضة النفس للجسد في كل أهوائه ورغباته لا بالانسجام معه والخضوع له لإشباع هذه الرغبات . أي ان النفس لو كانت انسجاما لما وقعت منها رذيلة لان الانسجام مطلق ، وما دام مطلقا فهو لا يسهم في غير المنسجم ، وعليه فلا تقع رذيلة من روح مطلقة "(٦- ص١١) . كانت النفس على وفق رأي افلاطون قبل اتصالها بالجسد في رفقة الآلهة ، تشاهد فيما وراء السماء ، موجودات ليس لها لون ولا شكل ، ثم ارتكبت إثما فهبطت الى البدن ، أي بمعنى ان الجسد هو العقوبة السماوية التي حلت بالروح . ان مصدر شرور الجسد ينبع من كونه مصدرا للشهوات التي تصرف الإنسان عن البحث عن الحقيقة والمعرفة . "ويؤكد افلاطون هذا المنحى على لسان سقراط : ان قضيتي الوحيدة هي ان أجوب الشوارع لإقناعكم جميعا شبابا كنتم أم شيوخا بالا تولعوا بالجسم ولعكم بالنفس سعيا الى جعلها خيرة ما استطعتم " (٧- ص١٣). وتتأتى تلك النظرة الافلاطونية الى الجسد من منطلق ان الجسد بذاته هو منجذب نحو الملذات ونحو سفاسف الحياة ، ما يعيق بدوره انطلاقة الروح نحو عالم المثل الذي ينشده ، أي العالم الذي تنشده الروح في التخلص من كل ما هو يومي حياتي واقعي ، يميل بتفاصيله الدقيقة الى البحث عن الملذات والمتعة الحسية ، وهذا هو ديدن الجسد ومبتغاه في إيغاله بعالم الغرائز والرغبات الجسدية . ويؤكد افلاطون فكرة ان النفس والجسد منفصلان كليا احدهما عن الآخر ، والنفس تابعة لدائرة العقل ، أي بمعنى آخر لما هو الهي . ومن هنا توجب الاهتمام بالجانب العقلي على حساب الجانب الجسدي ، فالحكيم في رأيه من يعمل دوما على الإفلات

والتخلص من سجن الجسد (ينظر ٨- ص٣٥،٣٧) . اما أرسطو (٣٨٤ق.م – ٣٢٢ق.م) فقد أنكر قول افلاطون بتناسخ الأرواح وحلولها مجددا في أجساد أخرى . ورأى ان النفس هي صورة الجسد ولا يمكن ان تنفصل عنه ، فالعلاقة بينهما علاقة تبادلية متزامنة ، لان النفس هي صورة الجسد . والشخص الموجود بينهما ليس هو الروح بذاتها ، أو الجسد بذاته ، ولكنه الجسد وقد حركته الروح . لذلك عندما يموت الإنسان فان الروح تتوقف عن تحريك الجسد ويتلاشى الإنسان (ينظر ٩ – ص٤٥). ولتوضيح هذا المفهوم يفصل أرسطو القول في كتاب (النفس) حيث يقول : " يبدو ان الأجسام انها من أوائل الجواهر ، لا سيما الطبيعي منها ، لأنها مبادئ ما عداها من الجواهر . ومن الأجسام الطبيعية ما يتصف بالحياة ، ومنها ما لا يتصف . ونعني بالحياة القدرة على التغذي والنمو والتلاشي . فلزم عن ذلك ان كل جسم طبيعي حي جوهر، أي جوهر من النوع المركب . ولكن لما كان جسما من نوع ما يتصف بالحياة ، فيستحيل ان يكون الجسم هو النفس فليس الجسم قائما في موضوع ، بل هو بالأحرى موضوع وهيولي . فلزم ضرورة ان النفس جوهر من حيث هي صورة لجسم طبيعي ذي حياة بالقوة ، وهذا الجوهر هو كمال . فهي اذن كما مثل هذا الجسم "(١٠- ص١٥٣). ويعد مفهوم الصورة والهيولي من الأسس المهمة في فلسفة ارسطو الميتافيزيقية ، التي شرح العالم من خلالها ، وعدهما متلازمان لا ينفصلان . فلا صورة من غير هيولي ولا هيولي من غير صورة . وما عملية تصوير انفصالهما إلا تخيل من صنع الذهن ، لأنهما مكملان لبعضهما فالهيولي لا صورة لها ، إنما وجودها يتمايز من خلال الصورة ذاتها . ان القول بان الجسد واقعة اجتماعية تكسب معطياتها الدلالية من خلال دورها الاجتماعي المنبثق عن ممكناتها البيولوجية ، التي تنماز بأبهى صورها الاستعمالية في الفن الإغريقي الذي عدّ الجسد الإنساني قيمة فنية ذات أبعاد جمالية رائعة تجلت من خلال إيمانهم بالجسد ، وتعدد آفاق قدراته الدلالية . ومن ملامح أهمية الجسد في الحياة الاجتماعية ، سعي الإغريق الى استغلال قدراته في جميع مناحي الحياة ، انطلاقا من العمل والرياضة والفنون الجميلة ، وفنون القتال ، وتكريم الفائزين في المسابقات الرياضية بإقامة التماثيل لتخليدهم . بل إنهم ذهبوا بعيدا حين صوروا في تجسيماتهم النحتية آلهتهم بأبهى صور الجمال والدقة في التفاصيل والنسب الفنية . وربما قربوها الى المقاسات الإنسانية ، التي أفرزت تقاربا ذهنيا ووجدانيا بين المواطن الأثيني وبين الآلهة التي يعبدها ، فضلا عن ذلك فان الآراء التي دبجها ارسطو في كتبه الفلسفية والفنية وخاصة فيما يتعلق بالتطهير الذي تحدثه التراجيديا ، ما يشي بالعلاقة الترابطية بين المفهوم البيولوجي للجسد ، وتأثر ذلك بالمفهوم الاجتماعي أو الفني الذي يؤديه الفن متمثلا بالمسرح صولا الى شروط الكمال والتآلف والانسجام في المحاكاة ، التي تسلكها الفنون الجميلة وحاجتها الجمالية الى الوحدة والكمال . بل اقترنت القدرة الكمالية للجسد بارتقائها الى الكمال في العقل ، من خلال المقولة المشهورة (العقل السليم في الجسم السليم)(ينظر ١١- ص١٦٢) . من خلال استعراض الآراء الفلسفية لدى الإغريق ، يتضح للباحث ان الفكر الفلسفي يسير باتجاه مستقل بعيدا عن التأثير الديني ، أي بمعنى ان الفيلسوف لا يراعي في مجمل أفكاره الفلسفية وتصوراته حول العالم والموجودات الكونية من حوله ، تلك المعايير الدينية السائدة أو يخضع لسطوتها ، وبالتالي فهو يصور علاقة الإنسان بما حوله من منطلق فلسفي محض . اما في مرحلة ما بعد ظهور المسيحية وسيادتها في اغلب دول العالم كدين رسمي ، واعتماد العقيدة المسيحية المنطلق في التشريعات التي تتعلق بإدارة الدولة ، فضلا عن الحياة اليومية للإنسان ، فقد تأثر الفكر الفلسفي شأنه كبقية أمور الحياة بالسلطة الدينية ، وأصبحت الفلسفة ذاتها احد الاتجاهات التي تدعو الى دعم وتقوية السيطرة الكنسية لشؤون الحياة . في المسيحية تتواتر فكرة الجسد الفادي / المخلص للسيد المسيح (ع) من خلال القصة المعروفة عندما أكل النبي ادم (ع) من ثمرة الشجرة المحرمة حيث نهاه الله جلت قدرته عن أكلها عندئذ حلت عليه اللعنة

بارتكابه الخطيئة الأولى . فكان مفهوم الخلاص هو في عملية تقديم السيد المسيح (ع) نفسه للصلب فداءا للإنسان وتكفيرا عن ذنوبه ، حيث ورد في إنجيل يوحنا (٦/٥٣-٦٦) (*) ما يأتي " فخاصم اليهود بعضهم بعضا كيف يقدر هذا ان يعطينا جسده لنأكل فقال لهم يسوع : الحق الحق أقول لكم ان لم تأكلوا جسد ابن الإنسان وتشربوا دمه فليس له حياة فيكم . من يأكل جسدي ويشرب دمي فله حياة أبدية . وأنا أقيمه في اليوم الأخير ، لان جسدي مأكل حق ودمي مشرب حق . من يأكل جسدي ويشرب دمي يثبت في وأنا فيه . كما أرسلني الأب الحي وأنا حي بالأب فمن يأكلني فهو يحيا بي . هذا هو الخبز الذي نزل من السماء ليس كما أكل آباؤكم المن وماتوا . من يأكل هذا الخبز فانه يحيى الى الأبد . فقال كثير من تلاميذه إذ سمعوه : ان هذا الكلام صعب . من يقدر ان يسمعه . فعلم يسوع في نفسه ان تلاميذه يتذمرون على هذا فقال لهم : أهذا يعثركم فان رأيتم ابن الإنسان صاعدا الى حيث كان أولا ، الروح هو الذي يحيى ، اما الجسد فلا يفيد شيئا . الكلام الذي أكلمكم به هو روح وحياة "(١٢- ص٦٢) . وقد جاءت هذه الفكرة في صور متعددة في أماكن أخرى حيث وردت في إنجيل متي (٢٢/٥٤) " أخذ السيد المسيح خبزا وباركه وكسر ثم أعطى تلاميذه قائلا : خذوا كلوا هذا هو جسدي ". لقد كان من تداعيات هذه الفكرة في الممارسات الاجتماعية للديانة المسيحية ، ان عملية الفداء التي قام بها السيد المسيح (ع) نيابة عن البشر ، لابد ان تضمن استمراريتها الدلالية من خلال اعتراف البشر أنفسهم بخطاياهم بين الحين والآخر ، لممثلي الرب المعروفين بالكهنة ، وهم وحدهم المخولون بمنح الغفران باسم الرب . مع ظهور ملامح النهضة الأوربية خلال القرن الرابع عشر الميلادي ، حيث شملت مختلف ميادين الحياة . كان من الواضح ان سلطان الكنيسة ما زال متسيدا على الحياة العامة ، من خلال تدخل السلطة البابوية في شؤون الحياة ، وخاصة السلطات التشريعية التي عانت كثيرا من ذلك التدخل . كما عانى المفكرون والمثقفون من تدخل الكنيسة ، وخاصة آراءها السلبية تجاه الاكتشافات العلمية والكتب الفلسفية . ما ولّد تيارا ثوريا يدعو الى فصل الدين عن السياسة ، وفصل الدين عن الفلسفة ، فظهرت مدارس فكرية ومفكرين ساهموا بعوامل ذلك الانفصال .

من ابرز الأسماء التي ظهرت في هذه الفترة يبرز اسم (رينيه ديكارت ١٥٩٦-١٦٥٠) الذي يطلق عليه لقب (أبو الفلسفة الحديثة) وذلك لملامح فلسفته المغايرة للفلسفات السابقة عليه ، وخاصة ثورته على أفكار أرسطو . فضلا عن نده للفلسفة المسيحية السائدة وقتئذ (ينظر ١٣-ص ١٠٤). ان ابرز المعطيات الفلسفية والفكرية التي عرف بها ديكارت وتتعلق بشكل مباشر بموضوعة الجسد ، هو المبدأ الديكارتي المعروف ب (الكوجيتو) المنطلق من ثيمة الشك ، فانا كوني اشك ، هذا يعني إنني فكر موجود ، أو شيء مفكر . فإذا توقفت عن التفكير ، فليس هناك من دليل على وجودي . وبذلك يكون للوجود الفكري أو الذهني الصدارة على لوجود المادي الذي قال به أرسطو ، ويكون الوجود المادي تابعا أو تاليا للوجود الفكري . وفي مفهوم الجسم يقول ديكارت : " الجسم ، هو كل ما يمكن ان يحده شكل ، هو كل ما يمكن ان يتحيز فيحتويه مكان ، مقصيا هكذا عنه مطلق جسم آخر . هل كل ما يمكن ان يحس اما باللمس ، أو البصر، أو السمع ، أو الذوق . هو كل ما يحركه في اتجاهات عديدة شيء برّاني ، يمسه ، ثم يترك أثرا فيه" (١٤- ص٢٠، ٢١) . والجسم وفق رأيه أيضا هو آلة صنعتها يد الله ، فكانت من حيث التنظيم تعلو على كل مقارنة ، ولها في ذاتها من الحركات ما يفوق روعة كل ما في الآلات التي يمكن ان يخترعها البشر اما عن طبيعة العلاقة بين الجسد والروح فان ديكارت يقول بالثنائية التي تفصل الروح عن الجسد ، حيث يعد الجسد مادة فانية ، بينما الروح خالدة ويضيف " ان روحنا هي من طبيعة مستقلة كل الاستقلال عن الجسم ، وأنها تبعا لهذا ليست عرضة للموت معه . ثم انه على

* - يود الباحث الإشارة الى ان البحث غير معني بالخلافات التاريخية حول الإنجيل وصحة المعلومات الواردة فيه ، وتعدد كتب الإنجيل ذاتها ، وإنما الاقتباس لمحل الشاهد فقط .

مدار كوننا لا نرى غير الموت علة لفنائها ، فانه يحملنا ذلك بالطبع على ان نحكم من هذا بأنها خالدة "(١٥- ص١٨٧) . فالجسد هو معطى مادي متجسد في المكان ، اما الروح أو الفكر فهي فعل ذهني بعيد عن التجسيد المادي ، لان التفكير هو الذي يحدد ماهية الإنسان ، وهو ليس بحاجة الى مكان يتعلق بشيء مادي . ان النفس لدى ديكارت هي جوهر خالد يحلّ فيه الفكر مباشرة . اما الجسد فهو الجوهر فهو الجوهر المادي الذي يأخذ حيزا في المكان والزمان . فالنفس توجد حتى مع افتراض ان الجسد غير موجود ، أي بمعنى أنها موجودة بغير ما عين وجود مادي مكاني لها . وينطلق ديكارت في ذلك من ان الجسد قابل للقسمة ، بينما النفس واحدة لا تتجزأ ، ويورد مثالا على انه لو تم قطع يد ، أو ساق ، مثلا من الجسد فانه يبقى بوصفه تكوينا ماديا يطلق عليه جسد . اما النفس فلا مجال هنا لتجزئتها على تلك الصورة . ويخلص ديكارت الى ان النفس خالدة ، بينما تفنى الأجساد بعد موتها . لذلك عندما ينظر الإنسان في حدود وجوده ككائن فيزيقي ، أي كمكون جسدي فانه يعد مخلوقا محدودا ينتهي دوره بموته الفيزيقي . في حين يمتد دوره الآخر بوصفه مخلوقا اجتماعيا الى حدود لا نهائية تبقى على وفق مديات وعيه وإبداعه داخل المجتمع الذي عاش فيه . لذلك ووفقا لما تقدم فان الإنسان من وجهة نظر ديكارت مكون من جوهرين متمايزين هما الروح والجسد ومع ذلك التمايز فان بينهما وحدة اتصالية بها تكون شخصية الإنسان كموجود تكويني أوجده الله سبحانه وتعالى . معنى ذلك ان هناك علاقة تبادلية بين السلوك المادي الحركي الذي يبديه الجسد بناء على انفعالات ونوازع النفس الإنسانية . كما ان التأثيرات التي تحدث على الجسد يكون لها مردودا نفسيا يثبت تلك العلاقة الجوهرية بين النفس والجسد . وقد قسم ديكارت الانفعالات الإنسانية الى ستة أقسام هي " ١- الحب . ٢- البغض . ٣- الفرح . ٤- الحزن . ٥- الرغبة ٦- التعجب " (١٦-ص١٦٩) . أي بمعنى ان الإنسان هو وليد حركة تلك الانفعالات وتفاعلاتها المكانية والزمانية مع العالم المحيط . ومنها يمكن تصور ناتج نهائي يطلق عليه شخصية الانسان التي تتفاعل مع شخوص آخرين ، وبالتالي يتحول الفاعل البيولوجي والفيزيقي للشخص المفرد الى تفاعل اجتماعي ، يكوّن تصورا شاملا عن طبيعة المجتمع في تلك المرحلة الزمنية المعيشة . تتغير المعالجات الفلسفية للجسد ، على يد الفيلسوف الألماني (فردريك نيتشة ١٨٤٤- ١٩٠٠) حيث تصبح الطروحات الفلسفية أكثر جذرية ، وميدانا رحبا للخلق والإبداع . فقد تخلصت فلسفة نيتشة من التصورات السلبية للجسد التي منحته إياها بعض الفلسفات السابقة ، وعدته لا يعدو عن كونه سجنا للروح ، فضلا عن اعتباره موطنا للرغبات والغرائز والشهوات . في حين اخذ الجسد في فلسفة نيتشة أهميته الاستثنائية بوصفه أصل اللذات وان الروح عرض لها ، وبان كلا الروح والجسد فانيان (١٧ص١٧) وحاولت فلسفته ان تعيد للجسد مكانته من حيث هو التصور التجسيدي للحياة بفعلها الايجابي الذي يربط ماضي الإنسان بحاضره متطلعا الى المستقبل ، منطلقا من خلال الممكن اللامتناهي . ان الجسد لدى نيتشة هو مجموع القوى التي تتآلف مع بعضها لتشكل إرادة القوة التي تبشر بالإنسان الأعلى / السوبرمان ، المعتمد على تفاعل الروح والجسد لاختراق حلقات الزمن المتتالية. منذ إطلاق نيتشة صرخته المدوية التي أعلن فيها (موت الإله) وهي فكرته التي كان يقصد بها تدمير الميتافيزيقيا الغربية وتحطيمها ، بل وتدميرها من خلال إعلان موتها ، وزلزلة الأسس الفكرية التي تستند إليها الحضارة الغربية . منذ ذلك الحين فان التيارات والرؤى التنظيرية والدراسات الفلسفية تتوالى من اجل قراءة نيتشة وإعادة تقييم أفكاره التي أطلقها . لم يكن تهديم نيتشة للأسس الفكرية للحضارة الغربية مجرد تمرد عابث ، وإنما هو من اجل بناء حضارة جديدة . كما لم يكن هجومه على إنسان تلك الحضارة إلا من اجل بناء نموذجه الإنساني الذي اسماه الإنسان الأعلى / السوبرمان . لذلك صنف نيتشة ضمن مجموعة الفلاسفة المفكرين الذين تطلق عليهم تسمية فلاسفة الحياة ، الذين يرتبطون معا بالثورة على العقلانية المسيحية ، ومن ثم الانطلاق نحو

تفسير الواقع بأكمله من خلال الحياة . يتعدى مفهوم الجسد في فلسفة نيتشة المفهوم المتعارف عليه بكونه الجسد المادي المعروف تشريحيا ، وإنما يقصد به كل الوظائف الحيوية اللاشعورية ، فضلا عن كل مظاهر الحياة القوية وبمعنى اعم كل معاني الحياة ذاتها . لذلك فان مقارنة الروح مع الجسد تعد بنظر نيتشة فقيرة ، محدودة الآفاق إزاء الجسد الذي يعده (العقل الأكبر) مقابل الروح التي يسميها (الروح الأصغر) (ينظر : ١٨- ص ٢٤٠) . تعبّر فكرة الانسان الأعلى لدى نيتشة ، عن الدعوة الى تجاوز الماهية الثابتة لقوى الإنسان وحشد القوى الخالقة بدلا منها ، لكي يعلو بها الانسان على ذاته ، ويستطيع من خلالها السيطرة على الزمان . أي بمعنى ان الزمان يستوي عند الانسان في الماضي والمستقبل ، وتصبح النفس متحررة من قيود الماضي متطلعة دوما الى مستقبل منظور . يؤمن نيتشة ان الإنسانية تسعى دوما الى تحقيق ولادة الانسان الأعلى / السوبرمان ، حيث يقول على لسان زرادشت: " إنني اعد نفسي لأكون ناضجا للظهيرة العظمى ، فالقاها صلبا ألانته النار للانطباع وغمامة تتمخض بالبروق ، ودرعا ينفجر بدره . أريد ان أهيئ ذاتي وصميم إرادتي ، فأصبح كالقوس التوى شوقا لاحتضان سهمه ، وكالسهم يطير شوقا نحو كوكبة ، أريد ان أكون الكوكب المتألق بأنواره في الظهيرة العظمى ، وقد هزته الغبطة والسهم السماوي يخترقه ليفنيه ، أريد ان أتحول شمسا ، وإرادة شمس لا تتزعزع ، فأكون مهيئا للاندثار في أفق الانتصار (١٧- ص٢٤٦) . ان معظم الناس يمثلون أجزاء من الانسان الأعلى . ومن اجل ظهور الانسان الأعلى لابد ان تضاف هذه الأجزاء بعضها الى البعض الآخر ، حتى يظهر الانسان الأعلى الكامل . وهذا لا يتوقف على جيل واحد أو شعب واحد ، وإنما هي سلسلة متراكمة من حياة الشعوب والأمم عبر أزمان متوالية في سلم التطور وصولا الى استيلاد الانسان الأعلى . ومن ملامح ذلك التطور يذكر نيتشة ان على ذلك الانسان ان يجتاز مراحل الإيمان بالخرافات والأفكار الدنيئة ، ويكف عن الاعتقاد بمبادئ الخطيئة والخلاص ، بل من كل الأفكار الميتافيزيقية التي طرحها الدين ، فضلا عن ابتكار وتطوير وسائل التغذية والتنشئة والتعليم . ان بحث نيتشة عن مواصفات للإنسان الأعلى ، هو تأكيد لمقولته الشهيرة بموت الإله ، ومن الواجب بناء على ذلك ظهور الانسان الأعلى ، الذي يحل محل الآلهة ويتفوق على نفسه ، من اجل اعمار الأرض . لان الانسان الأعلى عندما يجد في ذاته النكوص والخذلان فانه سيعمد الى ابتكار الإله ، هروبا من المواجهة . في حين ان الانسان الأعلى سوف يحتل مكان الإله القديم ، مذكرا سعيه للمستقبل من خلال قوة فائقة لإعادة خلق نفسه وعالمه بإرادة شخصية. ان الانسان الأعلى هو ذلك الانسان الذي انتصر على طبيعته الحيوانية ، واستطاع تنظيم انفعالاته والارتفاع والسمو بدوافعه الغريزية الى مرحلة الكمال ، وصولا الى الروح الحرة التي تتخلص من الشعور بالذنب والخلاص من الخطيئة الأبدية ، حيث تقوم نظريته على أساس مؤداه " ان الجسد يمثل قوة خارجية ، وهذه القوة تميل الى التحرك نحو الخارج بصفة دائمة بحثا عما يعوقها ، فإذا لم تتمكن من العثور على مقاومة ما ، احتل الجسد على الخارجي وإذا تمكنت من العثور على مقاومة ما ، فان القوى الخارجية التي تقوم بهذه المقاومة تسمى بمراكز القوى ، أو (مواضع الإرادة) التي قد تحقق لقوتها الزيادة أو النقصان " (١٩- ص٣٠٩) . وعلى وفق ما تقدم ، يمكن القول بان نيتشة هو فيلسوف حياة ، لان فلسفته تتخذ لها مبدءا أساسيا هو الإعلاء من قيمة الحياة ، متخذا من هجومه على المسيحية والعالم الآخر هدفا للعلو بقيمة الحياة ، بل والعالم اجمع . فضلا عن ذلك فحديثه عن الانسان الأعلى / السوبرمان ، وفكرته عن الإرادة والقوة ، هي مظاهر للارتقاء والعلو في الحياة . يرى نيتشة إننا نتاج إرادة القوة ، فكل ما هو إنساني ، بل وحيواني أيضا مفعم بالنشاط ، وهو يعبر عن إرادة القوة الكامنة في الأشياء فالعالم بأسره يمثل إرادة القوة ، لأنه لا يوجد في النهاية سوى تلك الإرادة وسعيها نحو التحرر والتقدم . ومن اللافت للذكر ان تلك الأفكار التي جاءت في فلسفة نيتشة ، قد أثرت بعد موته في الاتجاه الفكري الذي اوحت

به أخته (إليزابيث) الى (هتلر) بأنه المقصود بالإنسان الأعلى ، ما دفع هتلر الى زيارة أرشيف نيتشة والإقبال على فلسفته ، وربما كانت الفواجع التي نالت الإنسانية من وراء أفعال هتلر هي من نتاج ذلك الفهم أحادي الجانب لفلسفة نيتشة . في ظل التطورات المتلاحقة لمجتمع ما بعد الحداثة وتسيد العولمة في المشهد العالمي ، ظهرت بوادر سلبية في الحياة الإنسانية ، من أبرزها تشيؤ الإنسان وعده جزءا صغيرا خاضعا لقوانين النظام الرأسمالي الآلية ، وبالتالي تحديد دوره الايجابي في عملية إنتاج الحياة . على تلك الخلفية الفلسفية ظهر الفيلسوف الألماني المعاصر (يورغن هابرماس ١٩٢٩-...) الذي عرف بنظريته الفلسفية التواصلية ، حيث تعتمد نظريته على فكرة تطوير النظرية الاجتماعية النقدية باتجاه التواصل الإنساني المعتمد على منطلقات الفهم الاجتماعي للمكون البيولوجي للإنسان ، بوصفه المشروع الكلي ، الذي به ومن خلاله يمر الفعل الكلامي والحركي الى مفهوم دلالي يمثل خطابا تواصليا مع الآخر ، دونما معوقات خارجية أو داخلية لقد قام هابرماس " بإدخال البعد التواصلي في مفهومه الجديد عن العقلانية . وهذا البعد هو الذي يحقق التفاعل بين الناس ، من خلال التواصل اللغوي الهادف الى التفاهم المتبادل وفق قواعد أخلاقية تحكم العملية التواصلية حسب معايير متفق عليها . ومن خلال هذا نصل –في رأيه – الى العقلانية التواصلية " (٢٠- ص١٠٠) . عمل هابرماس على نقل الفلسفة من محورها الفلسفي المتعالي ، الى علم إنساني فلسفي يستخدم النظرية النقدية الاجتماعية ، بالتعاون والتفاعل مع العلوم التجريبية ، من اجل تفعيل دور البناء الاجتماعي ، ووضع الفروض الدقيقة ومعالجتها العملية التي تدخل ضمن الممارسات الاجتماعية والحياتية اليومية ، كالسلوك الحياتي والتعاون والتواصل ما بين الأفراد ضمن واقع اجتماعي معين ، حيث " يقترح هابرماس الاستغناء عن الذاتية والاستعاضة عن الفكر الأحادي والتأمل ألمونولوجي بتواصل فكري مزدوج قوامه التذاوت مع الآخر وبالآخر ، وهو محصلة العلاقة بين أنا و أنت ، مما يفسح المجال الى تواصل مزدوج قائم على الحوار المتبادل في مظهره العقلاني المقرون بسياق لغوي تداولي يعتمد البرهان وأسلوب المحاججة " (٢١-ص١٢٦). لعل المتابع للفكر الفلسفي ليورغن هابرماس ، يلمس بوضوح ذلك التوجه الذي يعنى بشكل مستمر الى استثمار الأفكار النظرية في ميدان التطبيق العملي ، وان أهم ملامح فلسفته هو تأسيس منطلقات نظرية تهدف الى ممارسات عملية في الحياة اليومية ، بذلك فهي لا تبقى في حدود منطقها الفكري التصوري ، وإنما هي قراءات متعمقة للواقع اليومي المعاش ، إذ " فهم هابرماس النشاط الإنساني كعمل وكفاعلية في الوقت نفسه . فمقولة العمل تحدد علاقة الانسان بالمادة والعالم الخارجي . ومقولة التفاعل تحدد طبيعة علاقة الناس الاجتماعية بعضهم ببعض في حقب زمنية معينة. والعقلانية الاداتية ترجع الى ذلك الجانب من الممارسة الإنسانية باعتبارها عملا إنتاجيا ، والعقلانية التواصلية ترجع الى الجانب الآخر في الممارسة الإنسانية باعتبارها تفاعلا اجتماعيا " (٢١- ص١٣٤) . من ابرز المصاديق التطبيقية لفلسفة هابرماس التواصلية ، هي الممارسات الحياتية اليومية التي تنتج من تفاعل الذوات المشتركة في ذلك التواصل ، من خلال اندماجها في السياق الاجتماعي الذي يشترك فيه المتواصلون برؤى عقل تواصلي ، يحيل الى فعل أدائي متحرك باتجاه تحقيق ذلك التواصل ، ليس من خلال اللغة كمرموز صوتي فحسب ، بل من خلال الفعل الجسدي الحركي والأدائي المعبر عن ذلك المفهوم العقلي ، حيث " تعنى فلسفة هابرماس بالمستوى التداولي المنبثق عن المستوى التركيبي والدلالي للغة ، حيث يتضمن الخطاب اللغوي انجاز فعل ما . أي بمعنى ان اللغة ليست مجرد كلمات تقال ، وإنما هي أداة للممارسة فعل من الأفعال يندرج ضمن الممارسات الاجتماعية ، التي يتحول فيها الفعل البيولوجي الى فعل اجتماعي متحرك " (٢١ – ص٨٦) يركز هابرماس على دور العقل في مرحلة إنشاء التواصل الاجتماعي عبر المشاركة الجماعية في خطاب عقلاني يتحول الى خطاب حركي جسدي ، أي ان الجسد لدى

هابرماس هو فاعل تابع لمنطلقات العقل ، وبالتالي فهو لا ينفصل عنه بوصفه تجسيدا ماديا متحررا ، بقدر ما هو عنصر تكاملي ينشأ تواصله الإنساني من خلال اللغة الحركية ودوافعها الانفعالية . كما يوضح هابرماس بان ماهية الفعل التواصلي ليس حركة جسدية آلية فحسب ، بل هو سلوك إنساني متوازن ينتج من تفاعل الروح والجسد ، وبالتالي الانطلاق نحو الآخر بفعل تواصلي من اجل تكوين شراكة اجتماعية تؤسس لنسيج اجتماعي عام. بناء على ما تقدم يرى الباحث ان المحصلة الفلسفية لطروحات هابرماس تقترب أكثر في معطياتها الفكرية من فاعلية الجسد الإنساني بوصفه معطى بيولوجيا يدخل في نسيج التفاعل والتواصل الاجتماعي ، من خلال تداخل وتفاعل الروح والجسد ليكونا مكونا اجتماعيا يرفض النزعة الفردية والانطوائية على الذات ، منطلقا الى تأسيس تذاوت جماعي يرتفع بالإنسان المستوحد الى آفاق المشاركة الاجتماعية والحضارية الفاعلة .

<u>المبحث الثاني: فلسفة الجسد ودلالاته في الفن المسرحي</u>

يمكن تحديد البدايات الحقيقية لتدشين اعتماد الجسد في الفن المسرحي ، كعنصر ذي أهمية كبيرة ، فضلا عن إحالاته الدلالية في التعبير عن الرؤيا الفكرية للعرض المسرحي ، استنادا الى الفكرة الجوهرية التي عبر عنها المخرج الروسي (نيكولاي افريموف ١٨٧٩-١٩٥٣) ومفادها بان المتفرج يذهب الى المسرح ليسمع بعيونه أكثر مما يسمع بآذانه (ينظر ٢٢ – ص ٣٠) . ان فكرة الاهتمام بالجسد في هذه الفترة الزمنية بالذات تعد خطوة جريئة ومتقدمة في ميدان الفن المسرحي ، كونها جاءت في وقت كان الأدب المسرحي يتسيد المشهد الدرامي ، ويحظى باهتمام المخرجين المسرحيين الذين يعطون للكلمة دورا مهما ، وإبرازها من خلال القيم الدرامية الأخرى . في حين ان صعود الجسد الى منطقة الضوء يعني ضمنيا إحالة الكلمة الى المرتبة الثانية ، وربما محاولة التخلص منها ، كما سوف نرى في التجارب المسرحية المتقدمة ، وخاصة في تجارب مسرح ما بعد الحداثة . من بين الإرهاصات الفكرية لعصر ما بعد الحداثة ، ظهور مفهوم الجسد كآلة ، الذي بدا متناقضا أو يتخذ وجهة مضادة لفكرة الملكية الفردية للجسد بوصفها ارتباطا تكوينيا تكامليا مع الهوية الذاتية . اما وصف الجسد كآلة قد يحيل الى ان الجسد كائنا آخر ، مغتربا عن محتواه الذاتي . وهذا الشعور أساسه الحميا العالمية التي تتناول الجسد بوصفه قيمة استهلاكية ، والاهتمام به من خلال الرياضة ، أو المعالجات الطبية لجعله مقبولا لدى الآخر ، ما حتم الدارسين الاجتماعيين لإعادة دراسته على وفق بنيته الاجتماعية . لقد شكل حضور الجسد في النظام الاجتماعي المعاصر نموا متصاعدا ومكثفا نال من اهتمام الجمهور ، في مختلف ميادين الحياة ، بدءا من الإعلانات التجارية في الصحف والمجلات التي تعنى بالرشاقة والحفاظ على صورة جسدية مقبولة ، وصولا الى البرامج التلفزيونية والندوات الخاصة التي تناقش اللياقة البدنية والمقاسات الجمالية للجسد . فضلا عن اهتمام السياسيين بالمظهر الجسدي، واهتمام الحكومات بالبرامج التي تدخل الجسد ضمن الممارسات الثقافية الجماهيرية، بوصفه تعبيرا عن هوية الفرد والمجتمع. ان الجسد في المسرح يرتقي عن تلك الثنائية التي مرت بنا في المبحث الأول ، في التصور الفلسفي للجسد . في حين ان الفن المسرحي ، يفترض الوحدة بين الروح والجسد ، لكون الممثل الإنسان ، هو كينونة متجانسة بين المكون الروحي والجسدي ، ومن خلال تفاعلهما ينتج لنا ادءا حركيا بأبعاد نفسية ، حيث يعد جسد الممثل ودلالاته التعبيرية موضوعا حيويا من موضوعات الدراسة العلمية لفن الأداء التمثيلي ، كونه لا يقتصر على الدراسة الفلسفية للجسد فحسب ، وإنما يتعداه الى دراسة المفهوم وآلية الاشتغال للجسد على يد المخرجين والمنظرين المسرحيين الذين عنوا بشكل مكثف بجسد الممثل ، فضلا عن قنوات التعبير الأخرى ، التي تشكل بمجموعها منتجا كليا لطاقة الممثل الإبداعية " ان فن المسرح ، هو فن ازدهار وتفتح الجسد " (٢٣ – ص٢٥) . ان جمالية الأداء التمثيلي تكمن في تلك الدرجة التي يرتفع بها الى المستوى المثالي الكلي في الانسجام والتناغم بين الشكل والمضمون ، أي بمعنى انه يتم تجاوز

التناقض الى الوحدة التي هي الروح المطلق – على وفق تعبير هيجل – فالشكل البنائي الأدائي هو الذي يعبر بحق عن وحدة الروح المطلق ، من خلال تطابق متناغم ما بين الفكرة والشكل الأدائي لها . من التجارب الرائدة في الاهتمام بموضوعة الجسد في الفن المسرحي ، تبرز تجربة المخرج المسرحي (فسيفولد مايرخولد ١٨٧٤-١٩٤٠) التي جاءت كرد فعل مباشر على الاتجاه التقليدي في المسرح الطبيعي الذي يعنى بالتقمص والاندماج ، ما يقود الى الكلائشية في التعبير الدرامي عن الانفعالات التجسيدية للشخصية " ان المسرح الطبيعي ، يعتبر الوجه معبرا رئيسيا عن أفكار المؤلف ، لهذا فهو يهمل جميع الوسائل التعبيرية الأخرى . انه لا يعرف محاسن البلاستيكا ، ولا يرغم الممثلين على تدريب أجسامهم " (٢٤-ص٤٧). يسعى مايرخولد من منهجه التدريبي على جسد الممثل ، الى إعطاء الحياة على المسرح ، بعدا دلاليا يحيل الى مقتربات اجتماعية تتعالق مع الرؤى السيسيوثقافية للمتلقي ، ما يجعل عملية إشراكه في فهم التعبير الدلالي للجسد ، عاملا مساعدا لتحويله من مغزاه الجمالي فقط ، الى مغزى اجتماعي مشترك . وقد اقترح مايرخولد منهج (البيوميكانيكا) والحركة البلاستيكية في الأداء المسرحي ، والبيوميكانيكا عبارة عن مجوعة من التمارين الحركية لتدريب الممثل على أساس تجريبي للوصول بطاقته الجسدية الى اللياقة البدنية والرشاقة ، التي تؤهله لأداء فعل درامي دون عوائق جسدية . ان تمكن الممثل عبر البيوميكانيكا ، من التحكم في طاقته الجسدية التي تقربه من الأداء الحركي الإيقاعي الراقص ، وبمهارات أدائية محكمة ، تقربه الى العلاقات التبادلية في الفهم والتأثير في المتلقي " ان الممثل عندما يأتي الى المسرح ، إنما يجلب معه قبل كل شيء مادته – الجسم ، ويسرنا ان نقول (الجسم) بيد ان أهم ما يجب ان تمتاز به حركة هذا الجسم في المكان هو الانسجام . فنحن قد نتلقى الجسم ، ولكن قد نتلقى أيضا الجذع ، ونهايات الأطراف ، والرأس كلا على حدة . وهذا يعني انه يجب على الممثل ان يأتي بجسمه مركبا ، بل ومركبا بصورة يذهلنا معها بانسجامه وقدرته في التعبير ، برشاقة ومهارة ، عن التبدلات الطفيفة والمتقنة "(٢٥-ص١١٨) . ان على الممثل وفق نظرية مايرخولد ان يدرس طاقته الجسدية بصورة علمية ، ويتعرف على ميكانيزم العضلات في جسده ، كي يستطيع ان يميز مقدار القوة الواجب تصريفها في لحظة معينة ، ومركز ثقل جسده ، وردود الفعل التي ينبغي أداؤها في لحظة زمنية محددة . ويقول بهذا الخصوص " ان حركات الأيدي وأوضاع الجسم ، والنظرات ، والصمت ، هي التي تحدد حقيقة علاقات الناس المتبادلة . فالكلمات لا تقول كل شيء ، وهذا يعني إننا بحاجة الى رسم الحركات على خشبة المسرح حتى نفاجئ المتفرج في وضع المراقب ذي البصيرة الحادة ، ونعطيه باليد المادة التي أعطاها المتحادثان الى المراقب الثالث التي بمساعدتها يتمكن المتفرج من إدراك معاناة الشخصيات الروحية " (٢٤-ص٧٧) . ان تمكن الممثل وفق منهج البيوميكانيكا من تصريف طاقته الجسدية بصورة صحيحة ومعبرة سيساعده على تنظيم الإيقاع الحركي المتعلق بالأداء التمثيلي ، ومن ثم التحكم بخلق حالات استثارة جمالية لدى المتلقي ، ما يحيل الى فاعلية الجسد في العلاقات الاجتماعية . يدخل الجسد ضمن العلاقات الايقونية التي تتشابه مع مرجعها . ويمكن من خلاله الإحالة الى سنن وأعراف مشتركة مع المتلقي . وفي تلك الحال فان الجسد لا ينبغي له ان يكون محاكاة لمرجع موجود سلفا ، وإنما يمكن من خلاله الانتقال بلاوعي المتلقي الى مرجع متعدد يحمل دلالات عرفية توافق عليها النسق الاجتماعي لذلك المتلقي ، وعلى وفق منطلقاته السيسيوثقافية وتصنيفات الجسد الابستمولوجية لمجتمع محدد أو عدة مجتمعات ، فضلا عن ذلك فان" الجسد يبدو موضوعا ملائما بشكل خاص للتحليل الانثروبولوجي لأنه يعرّي المكونات الأساسية التي تحدد هوية الإنسان . فالجسد واللغة يوظفان بنيويا في المسرح ، وكون الجسد هو التعبير الأول في المسرح فانه يتحول في انتقاله في الحياة الطبيعية الى الخشبة الى (طبيعة) أخرى مجازية وعليه تتحول أيضا مختلف اللغات الأخرى من طبيعتها المادية الى مستويات مجازية"(٢٦-

ص٤٥) . يقف (جيرزي كروتوفسكي ١٩٣٣-١٩٩٩) في مقدمة المخرجين المسرحيين الذين عنوا بالجسد بوصفه واقعة اجتماعية ومعطيات بيولوجية ، يمكن توظيفها جماليا في الفن المسرحي انطلاقا من مفهومها الميثولوجي والمعرفي ، حيث يقول كروتوفسكي " كان المسرح تاما عندما كان جزءا من الدين . إذ كان يحرر الطاقة الروحية للمصلين أو القبيلة عن طريق الاندماج بالأسطورة وتدشينها أو بالأحرى تجاوزها . وهكذا امتلك المشاهد من واقع الأسطورة وعيا محددا لواقعه الشخصي ، ومن خلال الخوف والشعور بالقدسية نال تطهير العواطف " (٢٧-ص٢١). ان الممارسات الدينية التي أشار لها كروتوفسكي ، تدعو المشاركين فيها الى التخلي عن الذات الشخصية ، والاندماج بالآخر وصولا الى المجموع ، ما يعني الارتفاع بطاقة وقدرة الجسد البيولوجية وتحويلها من مجرد ممكن ذاتي الى فعل أدائي جمعي يشترك فيه الروحي والجسدي . وكذلك هو دور الممثل المقدس على وفق كروتوفسكي بكونه يرتقي بجسده الفيزيقي المستسلم للروحي ، وتحويله الى طاقة جسدية مرئية في اللحظة الزمانية والمكانية لإقامة علاقة مع المتلقي يكون الجسد محورها في الإرسال والتلقي ، متخليا عن مكملات العرض المسرحي الأخرى كالأزياء والإضاءة والموسيقى وعناصر أخرى(ينظر ٢٧-ص٣٠) . ان جسد الممثل لدى كروتوفسكي هو الوسيط الروحاني بين ما هو مقدس وما هو واقعي ، أي بمعنى انه الممر المشترك الى اللاشعور الجمعي للمتلقي ، في مواقف درامية تحمل شحنات دلالالية ورموز وإشارات يشترك بفكها المتلقي ومن ثم يعيد إنتاجها أرثا ثقافيا ومعرفيا ، في دورة تواصلية فاعلة محورها الرئيس هو جسد الممثل . ومن اجل تحقيق ذلك التوجه لاستنفار الطاقة القصوى لجسد الممثل يعمد كروتوفسكي الى أساليب مبتكرة في تدريب الممثل حيث يقول " عندنا كل شيء يتركز في نضج الممثل . ويعبر عن هذا النضج جهد مفرط وتعرية تامة وكشف النقاب عن كنه الإنسان . يحدث كل ذلك بدون اثر للغرور أو المتعة الذاتية . يهب الممثل نفسه كليا ، هذا هو أسلوب الغيبوبة ، أسلوب تتلاحم كل قوى الممثل النفسية والبدنية المنبثقة من الطبقات المرتبطة بصميم طبيعة المرء وأحاسيسه " (٢٧ – ص١٤) . تهدف مجموعة التمارين التي وضعها كروتوفسكي لتدريب الممثل ، الى الارتقاء به للوصول الى لحظات الكشف أو البوح الذاتي ، تلك اللحظات " التي يفارق فيها الممثل ذاته ليصل الى حالة من تأله الروحانية الإنسانية ، ويؤدي ذلك الى خلق إحساس بالإشراق الداخلي المتجاوز ، والذي تشرق فيه الروح خلال الجسد ، وذلك من خلال تكامل قوى الممثل الروحية والجسدية ، والتي تنبع من أكثر مستويات كينونته وغريزته عمقا وحميمية " (٢٨-ص ٢٩٠). بحث كروتوفسكي من خلال مشروعه المسرحي ، في مفهوم الثقافة الفاعلة active Culture والتي تعنى بالخبرات الإبداعية المشتركة بين الممثل والمتلقي ، عبر ارتقاء الفعل الأدائي الجسدي الى مفهوم إنساني شامل يعبر عن تطلعات الفرد وعلاقاته بالمكون من حوله . ومن اجل تحقيق ذلك الهدف " قام كروتوفسكي بتشكيل فرقة عبر ثقافية ، لغرض البحث عن مفاتيح الوجود الشخصي الذاتي السابق على أية تميزات ثقافية أو حتى فردية . وهكذا فقد قام بتشكيل (مصادر) التجربة الإنسانية . ومن خلال التقنيات الجسدية المرتبطة بنزعات دينية مختلفة ، بل ونزعات غير مسيحية وغير غربية ، على وجه الخصوص مثل (اليوغا) في الهند والتصوف في الإسلام ، والشامانية عند هنود أمريكا الشمالية ، وطائفة (زن) البوذية ، والتي اهتمت بفنون الحرب من خلال التقنيات الجسدية المرتبطة بتلك النزعات جميعا وصل كروتوفسكي الى ما اسماه مسرح المصادر Theatre of Sources" (٢٨-ص٣١٠). لقد سعى كروتوفسكي في مسرحه الفقير الى التركيز على الطاقة الكبيرة للجسد وتصدرها للأداء التمثيلي ، ووضع من اجل ذلك الكثير من التمارين المبنية على أساس إزالة العوائق الفيزيقية للجسد ، وتحرره للوصول الى طاقة قصوى في الأداء " يجب ان لا يكون جسم المبدع عائقا له . جسم الممثل مادته ، لذا يجب تقديم الجسم ليكون مادة طيعة ولينة العريكة ، ليستطيع الاستجابة للدوافع النفسية دون

أيـة مقاومـة وكأنـه لا يعود للجسم أثنـاء لحظـة الإبـداع . ونقصد بهذا ان الجسم لا يبدي أية مقاومـة "(٢٧- ص٢٠٧) . يقوم إبداع الممثل المسرحي على وفق مسرح كروتوفسكي ، على أساس عملية واعية تنتج من التوافق الهارموني المنظم لقدرته على تطويع المدركات العقلية من اجل استثمارها في تحفيز القدرات الجسدية ، باتجاه إنتاج علامات حركية دالة " ان جسد الممثل ونفسه يعدان هما المصدران الأساسيان لبناء الدلالات المقصودة والمحددة ، وهو ما يفسر تشبيه كروتوفسكي لجهاز الممثل الإنساني بالنوتة الموسيقية – المنضبطة – والتي تمكن الممثل من إبراز قدراته الروحية والجسدية ، عن طريق تنظيمها لأفعال الممثل النفسية والجسدية ، وحفزها له للوصول الى حالة التلقائية "(٢٩- ص٩٥) . ويمكن إجمالا القول ان عمل كروتوفسكي على جسد الممثل ، من خلال التمارين التي عليه ان يمر من خلاله لإعداده وتأهيله جسديا ونفسيا ، هي تنويعات متعددة لثيمة فلسفية عليا ، تهدف الى مجاوزة الذات / ذات الممثل ، لاستنطاق الروحي باتجاه الفعل الجسدي المتحرر من عوائق التكوين الفيزيقي في منحى تحرري ينطلق من العقل الباطن باتجاه الخارج المتموضع في مكونات الجسد وترجمتها لفعل عياني يبث علامات اشارية دالة في نسق فني وجمالي . ذكر الباحث في تعريفه الإجرائي ان الكيروكركراف هو ذلك النوع من العروض المسرحية التي يكون فيها الأداء التمثيلي معتمدا بالدرجة الأساس على جسد الممثل ، بحركات راقصة تعتمد المرونة الجسدية للممثل ، فضلا عن مصاحبة الموسيقى التعبيرية المتوافقة مع عناصر العرض الأخرى . وهذا يعني ان هناك عملية تداخل وتفاعل وتوافق أدائي بين عدة عناصر مشتركة لا توجد بينها فروقات جوهرية إلا من اجل الدراسة والتحليل المنهجي وخاصة في ما يتعلق بالفروقات بين الفعل الجسدي الإيمائي والرقص ، فضلا عن علاقة كلا منهما بالموسيقى ، ويلخص (ايتين ديكرو) تلك الفروقات بقوله " الرقص يكون تجريديا ومبنيا على الموسيقى ، والمايم يكون محددا وملموسا ومبنيا على الحياة . الرقص يتدفق مثل تيار مائي ، والمايم يتحرك ويتقدم بالاقتحام الطبيعي ، وبالاندفاع المفاجئ للعضلات . الرقص انتشائي ورأسي ، والمايم ارضي وعمودي " (نقلا عن ٢٩- ص١٣١ ،١٣٢) . وللاقتراب أكثر فان فن الكيروكراف ، أو ما يطلق عليه (المسرح الراقص) الذي انتشر في البلدان الغربية ، وأصبح له رواده ومبدعوه ، الذين عنوا بالجسد بوصفه منطلقا بنائيا في عملية الإبداع الأدائي الراقص ، معتمدا في الأساس على عملية الترابط الوثيق بين العقل والجسد بعيدا عن الثنائية التي حاول ترسيخها الكثير من الفلاسفة الذين مر ذكرهم في المبحث الأول . ان الابتعاد عن الثنائية الفلسفية ، وتصدرها في محور واحد هو الجسد الإنساني ، ينبع من تلك الأهمية القصوى التي توليها فنون الرقص للجسد بوصفه الذات الإنسانية المتجسدة فعلا حركيا ، يختزن كل المنطلقات الذاتية والموضوعية والحضارية للممثل / الإنسان ، في رؤية حداثوية للجسد ، ترتفع به من كونه سجنا للروح الى اعتماده كواسطة لبوح نوازع الروح وتطلعاتها نحو ذرى الفن والجمال . ان المسرح الراقص " يبحث في الأعماق البنيوية للتاريخ ، والثقافة الاجتماعية ، ليصل الى تلك الكيفية التي تحولت الى طبيعة ثانية لهذا الجسد ، ومن ثم يقوم بتحليلها بغرض تحريرها ، ليصل بالجسد الى طبيعته التعبيرية الأولى ، والتي توارت خلف أقنعة الثقافة المعاصرة ، التي مسحت عليها نوعا من الزيف" (٢٩ – ص١٣٤) . ولغرض الوقوف على أهم ملامح الرقص الدرامي ، لابد من المرور بمبدعيه الذين ثاروا على القيود الشكلية التي كانت تحكم الرقص الكلاسيكي . وتعد (مارثا جراهام ١٨٩٤-١٩٩١) من ابرز اولئك المبدعين ، حيث سعت وبجهود حثيثة الى إعادة اكتشاف الوظائف التعبيرية للجسد عبر الرقص المعتمد على تصميم دقيق لمجمل الحركات الأدائية ، وتحميلها بشيفرات دلالية ، من اجل إيصالها الى المتلقي ، وبالتالي إثارته وتحريكه باتجاه المشاركة بفك تلك الشيفرات ، ليغدو متلقيا منتجا مشاركا في تكوين الصورة النهائية للمعنى الفكري والجمال الكامن في تلك الرقصات . تقول جراهام " أنا لا استمتع إلا بالكائن الحاد الذهن في الجسد الحاذق ، الذي يكمن تحت

العضلات الضخمة . كل رقصة هي في أدنى أو أعظم حد ، نوع من رسم بياني للمرارة ، مخطط بياني للقلب "(نقلا عن ٢٢- ص١٣٩) . ان سعي جراهام الى تأصيل فاعلية الجسد ، بوصفه الصورة المرئية للروح ، أو بصورة أدق لاختلاجات الروح ، ما يعني تفجير الطاقة الكامنة خلف الشكل / الجسد ، والتعبير عنها بحركات متقنة ذات نسق جمالي ، يختلف أو يحاول ان يختلف عن وسائل التعبير الأخرى ، حيث تقول " ان الرقص طريقة مختلفة في التعبير عن الأشياء ، وبرغم انه لا يعبر بصورة حرفية أو أدبية ، إلا ان كل ما يأتيه الراقص من أفعال – حتى في أعمق اللحظات تعبيرا عن العواطف الذاتية – له معنى محددا ومقننا ، ولو كان بمقدورنا ان نعبر عن هذا المعنى بالكلمات لفعلنا ، لكنه يكمن خارج دائرة الكلمات ، وخارج دائرة فنون النحت ، والتصوير . فخارج هذه الدوائر ، داخل الجسد ، بوجه ذلك المشهد الطبيعي الداخلي للنفس الذي يتكشف من خلال الحركة " (نقلا عن ٣٠ – ص١١٤) .

لقد استمرت جراهام في الرقص لمدة تقارب السبعين عاما ابتكرت خلالها أسلوبا جديدا في اكتشاف وتفجير الطاقات الأدائية الكامنة في الجسد ، ومجمل القول " ان ابتكارات مارثا جراهام ومعاصريها ، هي محاولات لإعادة اكتشاف الوظيفة التعبيرية للرقص من خلال التوجه المباشر للعناصر الجوهرية للشكل الكيروكرافي – أي التصميم الحركي " (٣٠ – ص١١٢) .

مؤشرات الإطار النظري

١. الفلسفة اليونانية الى تحقيق مقولة ان الجسد واقعة اجتماعية ، من خلال الصور الاستعمالية في الفن الإغريقي لجماليات الجسد الإنساني ، في النحت ، وفنون الرياضة والقتال ، فضلا عن المنحى الفكري والجمالي لطروحات أرسطو لمعاني الجسد في الفن المسرحي ، و ما يتعلق بمفهوم التطهير في التراجيديا

٢. فكرة الجسد الفلسفية في الديانة المسيحية تنحو باتجاه المعنى الديني للجسد بوصفه رمزا للخطيئة الأولى ، وبالتالي لابد من العمل دوما على الاعتراف بتلك الخطيئة والسعي لنيل الرحمة والغفران .

٣. د ديكارت ، الثنائية الفلسفية للروح والجسد ، حين عدّ الجسد مادة فانية ، بينما الروح خالدة أزلية ، وان الإنسان هو ناتج نهائي للتفاعل بين هذين العنصرين ، وبالتالي فان فاعليته الاجتماعية تنبع من تحول الفاعل الفيزيقي والبيولوجي الى تفاعل اجتماعي ضمن نسيج مجتمع ما .

٤. يقف مفهوم الجسد في فلسفة نيتشة بالمفهوم المتعارف عليه بالجسد المادي تشريحيا وإنما يتعداه الى كل الوظائف الحيوية اللاشعورية ، فضلا عن كل مظاهر الحياة القوية ، التي تتجاوز الماهية الثابتة باتجاه تحقيق فكرة الإنسان الأعلى / السوبرمان .

٥- تقترب طروحات هابرماس الفلسفية أكثر من غيرها لاستخدام الجسد في الفاعلية الاجتماعية وتداخله مع الروح ، بوصفه معطىً بيولوجيا يدخل في نسيج التفاعل والتواصل الاجتماعي ، منطلقا الى تأسيس تذاوت اجتماعي يرتفع بالإنسان الى آفاق المشاركة الجماعية .

٦- يرتقي الفن المسرحي بالجسد من خلال الوحدة بين الروح والجسد ، وتفاعلهما لإنتاج أداء حركي بأبعاد نفسية ، ينتج دلالات اجتماعية ، وتحقق مقولة ان فن المسرح هو فن ازدهار وتفتح الجسد .

٧- يسعى مايرخولد الى إعطاء الجسد بعدا دلاليا يحيل الى مقتربات اجتماعية تتعالق مع الرؤى السيسيوثقافية للمتلقي ، ومن ثم تحويل المغزى الجمالي للجسد الى مغزى اجتماعي مشترك .

٨- ان جسد الممثل لدى كروتوفسكي هو الوسيط الروحاني بين ما هو مقدس وما هو واقعي أي بمعنى انه الممر المشترك الى اللاشعور الجمعي للمتلقي في مواقف درامية تحمل شحنات دلالالية ورموز واشارات يشترك المتلقي بفكها ، ومن ثم يعيد إنتاجها في دورة تواصلية فاعلة محورها الرئيس هو جسد الممثل .

٩- يعمل كروتوفسكي على جسد الممثل بهدف 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 الى فعل عياني يبث علامات دالة في نسق جمالي .

١٠- سعت مارثا جراهام الى تأصيل فاعلية الجسد بوصفه الصورة المرئية للروح ، أو بصورة أدق اختلاجات الروح ، ما يعني تفجير الطاقات الكامنة خلف الشكل / الجسد ، والتعبير عنها بحركات متقنة ذات نسق جمالي ، تحمل شيفرات دلالية تدعو المتلقي للمساهمة في فهمها ليكون مشاركا في الصورة النهائية للعمل الفني .

الفصل الثالث

إجراءات البحث

١- مجتمع البحث : يتكون مجتمع البحث من عروض مسرح الكيروكراف المقدمة على مسارح بغداد والبصرة

٢- عينة البحث : اختار الباحث عرض مسرحية (رحلة سفر) التي عرضت على مسرح كلية الفنون الجميلة في البصرة . فكرة وإخراج احمد عبدالواحد، وتمثيل مجموعة من طلبة كلية الفنون الجميلة في البصرة .

٣- أداة البحث

أ- مؤشرات الإطار النظري .

ب – مشاهدة العرض بصورة مباشرة .

ج- إجراء المقابلات الشخصية مع كادر العمل .

٤- تحليل عينة البحث : اعتمد الباحث طريقة دراسة الحالة في تحليل عينة بحثه .

تحليل عينة البحث

فكرة العرض //

يفصح عنوان المسرحية (رحلة سفر) بشكل ضمني عن المهيمنة الفكرية ، والثيمة الفلسفية للمسرحية . حيث يتابع المتلقي للعرض المسرحي ، رحلة احدى الشخصيات وهو شاب في مقتبل العمر ، الى خارج وطنه . وما يلاقيه من معانات يتعرض لها من خلال أحداث متتالية ، تكون فيها شخصية الشاب هي المحور الرئيسي الذي تدور حوله ومن خلاله تلك الأحداث . ومن خلال علاقات تلك الشخصية مع الأحداث والشخصيات الأخرى التي تقودها ، تعكس انطباعا عاما فحواه ان تلك الرحلة لم تكن رحلة موفقة بالمعنى القيمي للربح فحسب ، وإنما بالمعنى النفسي أيضا ، وبالتالي فان الإرهاصات النفسية كالإحباط والحرمان ، هو ما يميز تلك الرحلة التي يتناولها العرض المسرحي .

تحليل العرض المسرحي //

يسعى فن الكيروكراف الى اختزال فكرة إنسانية معينة ، وتجسيدها برؤى جمالية ، عبر الجسد الانساني ، الذي يعد بدوره محورا دلاليا ، يحيل الى علامات اجتماعية وثقافية ، تتنوع مدلولاتها على وفق الواقع الاجتماعي والحضاري للمتلقي . لذلك فان تلك الدلالات هي وسائط تواصل مشتركة تبرم عقد الفهم المشترك بناء على دراسة قبلية لذلك المتلقي . ومن هنا تتخذ أهميتها الفكرية ، فضلا عن قيمتها الجمالية ينطوي عرض مسرحية رحلة سفر على مجموعة من الأحداث المتتالية ، التي تعبر عن محور الفكرة الرئيسية ، حيث يبدأ المشهد الأول على وقع ضربات موسيقية لآلة العود ، وبنغمات حزينة ، تحيلنا الى الارتباط الشعوري الحزين مع الشخصية الرئيسية التي جلست في منطقة وسط وسط المسرح بوضعية جانبية ، ممسكة بحقيبة سفر استقرت على الأرض ، فيما تخفض الشخصية رأسها الى الأسفل ، مع علامة اشارية الى حالة الحزن التي تنتابها . تدخل شخصيتان من منطقة أسفل يمين ويسار المسرح لتلتقيان في أسفل وسط المسرح مفسحتان مسافة بينهما لظهور الشخصية الجالسة ، والشخصيتان تحملان حقائب السفر ، التي يضعانها على الجانبين ويقوما بحركات تعبيرية دالة تعبر عن اتفاقهما على السفر ومغادرة هذا المكان ، فيما نلاحظ ان الشخصية التي في وسط المسرح تراقبهما أحيانا ، أو تعبر عن حالة الحزن تارة أخرى من خلال احتضان الحقيبة وتكور الجسد الذي يحتويها . تغادر الشخصيتان لتدخل شخصية أخرى من منطقة وسط يمين المسرح ، وهي تحمل حقيبة سفر أيضا . تتغير الموسيقى المصاحبة ، ليتعالى صوت مؤدٍ يتصاعد بشجن حزين ، حيث تقوم الشخصية الرئيسية

بالحركة الموضعية التي تعبر عن معاناتها الذاتية ، من خلال الايماءات الموضعية في النهوض والجلوس ، والانبطاح على الأرض ، لتدخل شخصية طفل يحمل حقيبة سفر هو متجها الى منطقة يمين المسرح ، ثم يخرج ليترك الشخصية الرئيسية لوحدها . في المشهد السابق يعمل الممثل جاهدا من خلال استخدام جسده على خشبة المسرح الى تحويل العلامات التلقائية ودلالاتها المرسلة الى المتلقي الى معانٍ ودلالات قصدية ذات حدود معينة ، يبغي من خلالها الى التواصل مع المتلقي باتجاه هدف محدد مسبقا ، وليس الاعتماد على الفعل التلقائي ، لأنه بهذه الحالة سوف يفقد العمل الدرامي الجسدي تسلسله المحكم في تتابع الأحداث ، ومن ثم يفقد هيمنته العلامية في شد انتباه المتلقي . تتحول الموسيقى المصاحبة الى صوت شاعر شعبي ، وهو ينشد مجموعة من الأبيات الشعرية التي تتحدث عن الغربة ومآسيها ، تشارك الشخصية الرئيسية بحركات موضعية تتمثل في حمل الحقيبة ووضعها في مكان آخر دلالة على حالة القلق التي تنتابها . في هذه اللحظة تدخل إحدى الشخصيات التي ترتدي البنطلون فقط ، والجزء الأعلى عار من الملابس ، وبحركة جمالية يقفز الى الأعلى لتتلقاه الشخصية الرئيسية ثم تحمله على الظهر فيصبح جسده بمواجهة الجمهور ليشكل وضعية جسد السيد المسيح المصلوب ، وهذه التفاتة ذكية من المخرج لتعميم فكرة الهم الانساني الذي تعانيه شخصيات المسرحية . هنا تمثل الحركة الإيمائية في الأداء التمثيلي لمسرح الكيروكراف علامة ايقونية تحيل الى مرجعها الواقعي ، الذي يرتبط بسنن عرفية مشتركة لإقامة فهم واع مع المتلقي . والإيماءة بذلك هي ليست محاكاة مباشرة لنموذج واقعي ، وإنما هي نموذج مختزل يحيل الى نموذج آخر ، يعود بالمتلقي عبر الصورة المرئية الى صورة مشابهة راقدة في اللاوعي ، وعندها يحصل انزياح معرفي في ذات المتلقي ، الى الجانب الموضوعي المتعلق بالآخر المشار اليه عبر المرموز الحركي الإيمائي . في المشهد التالي تدخل شخصيتان ، حيث يبدأ تعاملهما مع الشخصية الرئيسية ، في منطقة وسط وسط المسرح ، وكأنهما يحثانه على المغادرة معهما ، لكنه يرفض ليبقى وحده مرة أخرى . ثم يقوم بخلع حذائه ليؤدي التيمم بالتراب استعدادا للصلاة ودلالالة على عدم توفر الماء وهذه الإحالة المرجعية لممارسة طقس عبادي تحيل الى توطد العلاقة بين الانسان والطبيعة والموجودات الكونية من حوله ، من خلال جسده الذي ينفتح على آفاق تعبير دلالية ، تحيل بدورها الى مفردات لغوية دالة ، عبر الحركة الجسدية . وهذا ما يفسر الحركات الأدائية لمجموعة من الطقوس الدينية ، التي تعتمد السكون الحركي في المكان والانطلاق نحو التحرر في الزمان ، أي الاعتماد على الإيماءة الدالة التي تحيل الى ممارسة طقسية لديانة معينة ، ومن ثم إحالتها في اللاوعي الجمعي الى تلك الحركة بوصفها طريق للتواصل مع الإله أو مع الآخر لتحقيق فعل عبادي معين . تجلس الشخصية الرئيسية في منطقة أسفل يسار المسرح ، ليؤدي طقوس الصلاة على الطريقة الإسلامية ، ليخفت الضوء ثم يعود مرة أخرى لنرى مجموعة من الشخصيات قد توزعت على جميع مناطق المسرح وهي تؤدي طقوسا عباديا على وفق تنوع دياناتها وعباداتها ، أي بمعنى ان هناك إحالات الى حركات لعبادات وديانات أخرى تشارك الشخصية الرئيسية هموم الغربة ، ما يشي بالإحالة المرجعية الى تنوع تلك الشخصيات في مرجعياتها السيسيوثقافية ، فضلا عن مرجعياتها الاعتقادية . ان فن الكيروكراف يعتمد اللغة الجسدية من اجل استفزاز المخزون المتراكم للدلالات والمعاني الخبيئة في اللاوعي الجمعي ، وذلك من خلال اقترانها بمظاهر ثقافية واجتماعية ، تعبر عن تحول الجسد الى أداة تواصل ذات بعد علامي يشي بمدلولات تتفق عليها الجماعة ، وتحيلها الى الواقع الاجتماعي لتشكل عرفا ثقافيا تبادليا ، يرسله الممثل الى المتلقي ، ليعيد الأخير إنتاجه بفهم ووعي آني يتصوره رد الفعل المتسق مع الحالة الدرامية . بعد المشهد السابق ، تخفت الإضاءة ثم تعود مرة أخرى لنرى الجميع قد غادر خشبة المسرح ما عدا الشخصية الرئيسية ، حيث يدوي صوت ضربة موسيقية قوية وتدخل مجموعة من

الشخصيات الهلامية الأشكال تحمل في يديها مصابيح مضاءة وسط إظلام تام لخشبة المسرح ، وتبدأ حركة عشوائية في أرجاء المسرح ، لا نلمح خلالها إلا ضوء المصابيح المتداخل ، ثم ترتفع الشخصية الرئيسية الى الأعلى على كتف إحدى الشخصيات وهي تشهق الى الأعلى كأنما تسترحم السماء . وتسقط على الأرض ليعلو صوت موسيقى أشبه بصوت سيارات الشرطة وهي تحاصر المكان ، والإحالة واضحة الى ان الشخصية الرئيسية تتعرض للمطاردة من قبل رجال الشرطة في هذا الليل الدامس ، وينتهي المشهد على إظلام تام لتفصح الإضاءة الحمراء عن الشخصية الرئيسية وهي ملقاة في العراء ، وكأن الجسد يقيم علاقته بالمكان من خلال التذاوت مع الأجساد الأخرى التي غادرت المكان . ان إدراك المكان والزمان في لحظة درامية آنية ، يتحول بالضرورة الى إدراك العالم من خلال نافذة الجسد ، الذي يفهم بدوره من خلال تكوينه الفيزيقي مضافا له دلالته الإيمائية على مستوى الوعي الاجتماعي . وبذلك يتحول المعنى من الجسد العضوي الى الجسد المعيش . وفي المشهد التالي يدخل من منطقة أعلى يسار المسرح من السقف تابوتا خشبيا كتب عليه كلمة (وقف) وهي علامة ايقونية على ان هناك شخص متوفى ، يحمل على الأيدي التي لا تظهر ، وهذه العلامة الايقونية المقروءة للمتلقي ، هي دلالة يمكن ان تفسر بمعنيين ، احدهما ان هناك من الأهل من فارق الحياة ، والتفسير الآخر ربما يعني ان الشخصية الرئيسية ذاتها التي تعيش في الغربة ترى نعيها من قبل ذويها الذين يئسوا من عودتها . وفي هذين المعنيين يدخل الاستخدام الواعي لجسد الممثل في التعامل مع تلك الحالة الدرامية ، حيث انه من المعروف ان الجسد يكتنز طاقات تعبيرية هائلة بوصفه أداة تعبير طبيعية ، أي انها تعرف من خلال المنطلقات الأدائية الغريزية التي يبثها جسد الانسان ، بصورة عفوية أو كرد فعل لمثير تحفيزي معين . في حين ان المهمة تبدو أكثر صعوبة وخطورة في الإنتاج القصدي لدلالات الجسد من خلال وعي الممثل المسرحي وقصديته الهادفة الى التأثير في المتلقي عبر الإشارات والحركات والإيماءات التي تحمل معان ودلالات قصدية . فلا يمكن بأي حال من الأحوال الاعتماد على رد الفعل التلقائي أو الغريزي ، وإنما ينبغي على الممثل ان يضع التصور الأولي القصدي لكل حركة جسدية من اجل إبلاغ تأثيرها الفاعل بشكل سليم . في هذا المشهد تقوم الشخصية الرئيسية بأداء حركات تمثل عملية النواح والعويل التي تمارس في مثل هذه الحالات والتي ترتبط بواقع اجتماعي وانثروبولوجي يتعالق مع الواقع الاجتماعي للمتلقي . وتدخل في المشهد التالي مجموعة الشخصيات التي تحمل جميعها حقائب سفر معدة للرحيل ، وكأنها تستفز الشخصية الرئيسية لأجل السفر معها ، وبحركات هادئة تدور الشخصيات حول الشخصية الرئيسية للتعبير عن اتفاقهم على حثه للسفر معهم ، وتتوزع المجموعة على أرجاء خشبة المسرح لتؤدي رقصة منتظمة الإيقاع الموسيقي وبتصاعد متواتر تخرج المجموعة وتبقى الشخصية الرئيسية لوحدها تدور في أرجاء المسرح بحثا عن من يقف معها ، في حين تغادر جميع الشخصيات المسرح ببطء وانكسار ربما لفشلها في حمل الشخصية المهاجرة في العودة الى الوطن . ان أداء الممثل على خشبة المسرح ، وخاصة في فن الكيروكراف الذي يعتمد الطاقة الجسدية للممثل ، ومحاولته المستمرة لتفجير الطاقات التعبيرية الكامنة ، لابد ان تخضع لسيطرة واعية من قبل الممثل ، أي بمعنى التحكم والسيطرة على الفعل المرئي للمتلقي ، في حين يمكن الاحتفاظ بالكثير من الأفعال والدوافع النفسية المحفزة ، لتصريفها في وقتها وزمنها المطلوبين ، أي وضعها في الحدود المنضبطة على وفق تعبير كروتوفسكي ، وهي عملية الدقة والانضباط العاليين في الأداء الجسدي المرئي على خشبة المسرح ، وهذا ما توافر عليه عرض مسرحية رحلة سفر .

الاستنتاجات

١- استثمار مسرح الكيروكراف الانفتاح العلامي للجسد على خشبة المسرح ، يمكنه من إرسال لغته التعبيرية الدالة الى اكبر عدد ممكن من المتلقين .

٢- يحقق الأداء التمثيلي في مسرح الكيروكراف إلغاء الثنائية الفلسفية للنفس والجسد ، من خلال اعتماد الطاقة التعبيرية للجسد واسطة للارتفاع بنوازع الروح نحو التعبير الفني والجمالي .

٣- ان اختزال مسرح الكيروكراف لأفكار إنسانية مشتركة وتجسيدها برؤى جمالية عبر الجسد الانساني ، يحقق التواصل لأكبر عدد من المتلقين على مختلف مرجعياتهم الثقافية .

٤- الجسد منظومة علامية تنفتح على معان عديدة ، تمكن الممثل في عروض مسرح الكيروكراف من تحويل العلامات التلقائية الى معان ودلالات قصدية ، يتواصل من خلالها مع الآخر المتوجه له بالخطاب المسرحي

٥- ترتبط الإيماءة في مسرح الكيروكراف بنموذج مختزل يحيل الى نموذج آخر يستفز ذاكرة المتلقي لصورة راقدة في اللاوعي الجمعي .

٦- يقترن جسد الممثل بمظاهر ثقافية واجتماعية ، تحوله من كونه معطى بيولوجيا الى معنى اجتماعيا يعبر عن تحول الجسد الى أداة تواصل ذات بعد علامي لمدلولات يتفق عليها مجموعة من المتلقين .

٧- يتداخل التعبير الجسدي في عروض مسرح الكيروكراف مع عناصر العرض كالموسيقى والإضاءة والسينوغرافيا ليكون وحدة جمالية مركزها الارسالي جسد الممثل في تفاعل أدائي مع العناصر الأخرى .

الهوامش

١. سدني فنكلشتين : الواقعية في الفن ، ترجمة مجاهد عبدالمنعم مجاهد (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، ١٩٧١) .

٢. محمود ابراهيم : المتعة المحضورة ، الشذوذ الجنسي في تاريخ العرب (بيروت : دار رياض الريس للنشر ، ٢٠٠٠)

* - نسبة الى فيثاغورس (٥٧٠-٥٠٠ ق.م) نشأ في جزيرة ساموس ، وهاجر الى جنوب ايطاليا ، وزار مصر وبابل . أسس مدرسة جمع فيها بين الدين والعلم . عد الموسيقى أساسا لتطهير النفس الإنسانية.

٣. محمد زيعور : فرضية الإنسان في الفلسفة وعلم النفس (بيروت : دار الهادي للطباعة والنشر والتوزيع ، ٢٠٠٧) .

٤. أفلاطون : مائدة افلاطون ، ترجمة محمد لطفي جمعة ، المشروع القومي للترجمة ، العدد ٨١٧ (القاهرة : المجلس الأعلى للثقافة ، ٢٠٠٥) المقدمة ،.

٥. افلاطون : فيدون ، في خلود النفس ، ترجمة عزت قرني ، ط٣ (القاهرة : دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع ، ٢٠٠١) .

٦. جيروم غيث : افلاطون (بيروت : منشورات الجامعة اللبنانية ، ١٩٧٠) .

٧. سمية بدوح : فلسفة الجسد (تونس : دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع ، ٢٠٠٩) .

٨. محمد زيعور : مصدر سابق ..

٩. جيمس ب . كارس : الموت والوجود ، ترجمة بدر الديب (القاهرة : المجلس الأعلى للثقافة ، ١٩٩٨) .

١٠. ارسطو : كتاب النفس ، الكتاب الثاني ، فص١ ، فص٢ . نقلا عن : ماجد فخري : ارسطو طاليس ، المعلم الأول (بيروت : المكتبة الكاثوليكية ، د.ت) .

١١. غيورغي غاتشف : الوعي والفن ، ترجمة نوفل نيوف ، عالم المعرفة ، العدد١٤٦ (الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، ١٩٩٠) .

١٢. اندريه تايتون وآخرون : الأصول الوثنية للمسيحية ، ترجمة سميرة عزمي الزين (منشورات المعهد الدولي للدراسات الإنسانية ، د.ت) .

١٣. برتراند رسل : تاريخ الفلسفة الغربية ، الفلسفة الحديثة ، ترجمة محمد فتحي (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٧) .

١٤. رينيه ديكارت :تأملات ميتافيزيقية في الفلسفة الأولى ، ط٤ ، ترجمة كمال الحاج (بيروت : منشورات عويدات ، ١٩٨٨) .

١٥. رينيه ديكارت : مال عن المنهج ، ترجمة محمود محمد الخضيري ، ط٢ (القاهرة : دار الكتاب العربي للطباعة والنشر ، ١٩٦٨) .

١٦. مهدي فضل الله : فلسفة ديكارت ومنهجه ، ط٣ (بيروت : دار الطليعة للطباعة والنشر ، ١٩٩٦)

١٧. فردريك نيتشة : هكذا تكلم زرادشت ، ترجمة فيليكس فارس (بيروت : المكتبة الثقافية ، د. ت) .

١٨. عبدالرحمن بدوي : نيتشة ، ط٥ (الكويت : وكالة المطبوعات ، ١٩٧٥) .

١٩. صفاء عبدالسلام علي جعفر : محاولة جديدة لقراءة نيتشة ، ١٩٩٩ .

٢٠. عطيات أبو السعود : الحصاد الفلسفي للقرن العشرين (الإسكندرية : منشأة المعارف ، ٢٠٠٢) .

٢١. حسن مصدق : النظرية النقدية التواصلية (الدار البيضاء – المغرب : المركز الثقافي العربي ، ٢٠٠٥س

٢٢. جيمس روز ايفانز : المسرح التجريبي من ستانسلافسكي الى اليوم ، ترجمة فاروق عبدالقادر (القاهرة : دار الفكر المعاصر ، ١٩٧٩) .

٢٣. رولان بارت : المسرح الإغريقي ، ترجمة سهى بشور (دمشق : المعهد العالي للفنون المسرحية ، ١٩٨٧) .

٢٤. فسيفولد مايرخولد : في الفن المسرحي ، الكتاب الأول ، ترجمة شريف شاكر (بيروت : دار الفارابي ، ١٩٧٩)

٢٥. فسيفولد مايرخولد : في الفن المسرحي ، الكتاب الثاني

٢٦. إكرام الأشقر : الرقص لغة الجسد (بيروت : دار الفرات ، ٢٠٠٣) .

٢٧. جيرزي كروتوفسكي : نحو مسرح فقير ، ترجمة كمال نادر (بغداد : دار الحرية للطباعة ، ١٩٨٢) .

٢٨. كريستوفر اينز : المسرح الطليعي ، ترجمة سامح فكري (القاهرة : المجلس الأعلى للآثار ، ١٩٩٦)

٢٩. مدحت الكاشف : اللغة الجسدية للممثل ، دراسات ومراجع ٤٤ (القاهرة : مطابع الأهرام التجارية ، ٢٠٠٦)

٣٠. نك كاي : ما بعد الحداثية والفنون الأدائية ، ترجمة نهاد صليحة (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٩)