الجسد العاري أو شبه العاري في المسرح (نصوص وعروض)

أ.د. أحمد شريجي سدخان
الجامعة المستنصرية / العراق
ahmedsharghi@yahoo.com

أ.د .محمد شبـير
من جامعة ابن طفيل / المغرب
mr.chbir@gmail.com

أ.د.عبد الرضا جاسم حمزة
الجامعة المستنصرية / العراق
dabdulredhajasim@gmail.com

إشكالية البحث:

يشكل الجسد موضوعا إشكاليا على خشبة المسرح، فلا يستطيع التحرر من قيود المجتمع لكون المسرح فناً حضوريا، خاصة أن هذه الحضورية تمحو المسافة بين جسد الممثل باعتباره شخصا واقعيا، وجسد الشخصية الذي يحمله الدور، ومما يزيد من تعقيد هذه الإشكالية أن الشروط القافية لمجتمعاتنا تفرض نفسها على هذا الجسد، عن طريق التوجيهات الاجتماعية والنفسية والدينية للمجتمع، فإلى أي حد استطاع الجسد المسرحي في مسارحنا المعاصرة تجاوز هذا الحجر للانخراط في الفن وفق رؤى جمالية وفلسفية مغايرة؟

الكلمات المفتاحية: الجسد- الافتضاح- الاستعرائية- العاري- شبه العاري- التابو- المقدس- التحريم- المسرح المعاصر- الفرجة

مجالات البحث:

يفتح هذا البحث آفاقا جديدة أمام النقد المسرحي، لأنه يركز على جسد الممثل بأنه الآلة التي تعيد كتابة المخيال العالمي، بوضعه أمام الجمهور، ليقول كلمته ويفعل فعله مجسدا آلام الإنسان المطلق وآماله، وهو دراسة تجمع بين التحليل والتنظير لأنها موجهة بأسئلة فلسفية نابعة من التناقضات التي يخلقها الجسد في الفنون والطقوس والعادات والحياة اليومية، ومن رهاناتها إعادة التفكير في الممثل بعيدا عن التأويلات التي تقلص من عملية التمثيل، لأن التمثيل هي الهوية التي تبرز كينونة الممثل وطموحاته ، وذلك ما لن يتحقق إلا باعتبار العمل الفني سياقا مستقلا عن السياقات الثقافية في الحياة اليومية.

توطئة:

يمثل الجسد الدعامة الأساسية للواقعة المسرحية، فهو الحامل للنص على لسانه، وهو المتحرك المترجم للحركات والإماءات والإشارات، وهو العارض لأزياء المسرح والمتخفي وراء أقنعته، المتزين بحليه وأكسيسواراته وتطريته (الماكياج)، وهو المظهر للمواقف والأحاسيس على مرمى الجمهور، واللاعب الذي تقوم به عملية محو المسافة بين الجد واللعب وبين النبل والوضاعة والوسيط بين الأزمنة والأمكنة، والذي من خلاله يحضر الفريق المسرحي بكامله أو يغيب، فتحضر الشخصية والدور والممثل في وحدة يصعب التفريق بينها إلا باكتساب معرفة فنية ونقدية تزود مكتسبها بأدوات التشريح اللازمة، لهذا يكون جسد الممثل مصدرا لقراءات وتأويلات مختلفة باختلاف المرجعيات التي يستند إليها المؤولون، فيصعب الانتصار لجهة دون أخرى فيما يصدر عنها من الأحكام المتباينة والمتعارضة، وفي هذا البحث ننطلق من الجسد العاري أو شبه العاري في المسرح، وما يثيره من إشكالات نقدية تجاذبها الرؤى الجمالية والتصورات الاجتماعية، فإلى أي حد يمكن اعتبار الافتضاح اختيارا جماليا أمام تحديات النقد الاجتماعي؟ لمعالجة هذه الإشكالية نقترح تناول عروض مسرحية قائمة على نسب مختلفة من الافتضاح، لنسائل هذه الاختيارات في ضوء ما أثير حولها من ردود أفعال اجتماعية واعية أو غير واعية من لدن الجمهور المسرحي أو من لدن فاعلين اجتماعيين من مجالات

مختلفة، لأن ذلك سيتيح لنا مساءلة المسرح بين الجماليات والمجتمع، ويساعد على قراءة المسرح قراءة مغايرة تتفاعل مع المحتمل النقدي، وتضع التأويلات المتوقعة للنصوص المستقبلية على محك التجربة والاختبار. يفرض التفكير في فن من الفنون البحث في الوسائل التي يشتغل بها هذا الفن، لأن الغايات الاجتماعية -بما هي رسائل تعبر عن التزام الفنان بقضية ما- تجعل الاهتمام منصبا على الخطاب المحمول على حساب الخطاب الحامل، وتسقط الشكل التعبيري في كون الغاية وسيلة تبريرية للاختيارات الفنية، وقد يساهم هذا الأمر في تراجع الفنية لصالح الرسالة، وكأن الفن لا يملك من المقومات ما يجعله فنا إلا فيما يمكن أن يؤول إليه أو يؤوّل به. لكن الإغراق في الاهتمام بالخطاب الحامل يسقط الفن ذاته في تصور شكلاني يجرده من روحه الاجتماعية، وهي مفارقة واقعة بين خطابي الفنية من جهة والإفادة من جهة ثانية، فيعيد النظر في مفاهيم الفن لأجل الفن، والصدق الفني بين الانعكاس والتعبير، ومدى قدرة الجسد المسرحي التعبير عن ذاته من خلال قوتين مختلفتين تجاذبانه. لنقارب هذه الإشكالية، لابد من الإشارة إلى أن العملية تتطلب توزيع الجهد على ثلاث واجهات وهي الكتابة للمسرح، والفرجة المسرحية، والنقد المسرحي، وليس الهدف من ذلك تكوين تصور شامل، أو ادعاء منهج تكاملي، بل إنها قراءة مغايرة تجعل الأسئلة المسرحية أكثر خصوبة، لأن خصوبة الإشكالات هي ما يحتاجه هذا الفن ليتطور عبر العصور.

يعرف عادة أن الكتابة تقتضي قارئا ضمنيا، وهذا ما تحدثت عنه نظرية التلقي، لكن الكتابة للمسرح تتعدى ذلك إلى أنواع أخرى من المتلقين الضمنيين، منها القارئ الضمني ما دام النص كتابة، والمتفرج الضمني ما دامت الكتابة وسيلة فقط للعبور إلى الفرجة المسرحية، وبين هذين النوعين يمكن الحديث عن أنواع مختلفة من المتلقين الضمنيين كالمخرج وصاحب المناظر أو السينوغراف، وغيرهما، ويقود هذا الأمر إلى البحث عن الآثار الدالة على هؤلاء المتلقين الضمنيين في النص المسرحي. نركز في هذا السياق على دراسة نصوص مسرحية معاصرة مقتطفة من مسرحيات مكتوبة لقراء ضمنيين عارفين باللغة العربية، ونختار منها مسرحية "عبور لعبد اللطيف فردوس"، للكشف فيها عن المتفرج الضمني الذي يوجه فعل الفرجة على الجسد المسرحي، في ضوء مفهوم النص الواسع عند آن أبيرسفيلد Anne Ubersfeld، ولاستيعاب مجموعة من القضايا التي يثيرها التمثيل من خلال جسد الممثل/ العارض، خاصة بين عامة الناس؛ لابد من الانفتاح على الثقافة الفرجوية الشعبية، باعتبار الفرجة سلوكا ثقافيا، أو توظيفا للجسد العارض في وضعية فرجوية تراعي الشروط الاجتماعية والثقافية لوسط العرض، لأن ذلك ما يدفع المعدّين والمخرجين إلى تبيئة Adaptation المسرحيات لتناسب الجمهور، وهذه عملية مسلحة بوعي أنثربولوجي،قائم على استلزام منطقي مفاده: إذا "كانت الأنثربولوجيا تفهم بأنها دراسة السلوك البشري، ليس فقط في المستوى السوسيو-ثقافي. بل أيضا في المستوى النفسي، فإن أنثربولوجيا المسرح هي دراسة السلوك البشري سوسيوثقافيا، ونفسانيا في وضعية فرجوية1"، وهذا ما سنركز عليه في دراسة نماذج من المسرح المغربي، والغاية اختبار الجسد في المسرح بين الحرية الفردية والاختيار الجمالي

I. مسرحية "عبور": الجسد بين بناء أفق الانتظار ووباء التأويل

بعد تصفح المسرحية بين دفتي الكتاب، يلاحظ أن الصفحة الأولى للغلاف شبيهة بليل تم تصويره بمؤثرات حولت سواده إلى اللون الأزرق ، وتعلوه كلمة "عبور" المعبرة عن العنوان، بلون أصفر الممكن تأويله بالضوء والضياء، وفي وسط الصورة جسد أنثوي يبدو كالشبح في سير وتغنج نحو اليمين، في الطرف المستقيم من خط متذبذب بين الصعود والنزول على اليسار، وكأنه نبضات قلب

[1] Eugino Barba & Nicola Savarese. Dactionnary of the theatre anthropology, London1991.P8

يخفق ويسير نحو التوقف ، أو خط لذبذبات موسيقية متجهة نحو الثبات والسكون ، من هذه الدالة تشتق فلسفة الكتابة التي ركب صهوتها عبد اللطيف فردوس ليجعل الواقعة المسرحية "سكرات" تعبر بالممثل من موت إلى آخر، وفي كل عبور تتراءى الحياة يمكن اعتبار الجسد العابر والراقص على حبل الموت كما في غلاف المسرحية جسدا مازوشيا لأنه يستمتع بموته وبمعاناته مي شدة سكرات الموت للعبور إلى الحياة، هذا ما يجعله يتلذذ من جراء الألم الذي تسببه هذه السكرات، ولابد، في هذا السياق من الربط بين الجسد بين المقدس الذي يجرده من محدودية البدن ليسمو إلى عالم الروح، لأن جسدانية الرؤية السطحية إلى الجسد تصبح متجاوزة عند اعتبار الجسد وهما للروح الخالدة في الضفة الأخرى من الموت، باعتبار الموت فرصة جمالية للسباحة في عوالم الحياة الفنية التي ينبني عليها عما المسرحي ورؤياه إلى العالم. إذا كان الموت تحولا من فضاء الحياة وزمن الحركة والحيوية إلى فضاء الموت الساكن، فإن العبور المسرحي عند عبد اللطيف فردوس تحول من "حياة الثبات والسكون" إلى حياة الحركة والدينامية، ولا يتم ذلك إلا بطقوس العبور المختزلة في مفهوم السكرة.

لقد صارع عبد اللطيف فردوس محدودية الممثل في هويته الجسدية للحديث عن الفنان الذي ينتصر لهويته الفنية مهما كانت الظروف، لذلك لم تأبه الممثلة لما يقوله الخادم، وهما الشخصيتان اللتان تقوم عليهما المسرحية، وتظهران بشكل مفارق على مسرح الأحداث، فالخادم هو سيد المكان، والممثلة هي الميت الرافض للموت بمعناه الشائع، لأنها ترفض الانصياع لأوامر الخادم/ السيد ونواهيه، وتشاكسه ساخرة ومتسائلة ومتهكمة أو راقصة على إيقاعات الأحزان، حسب الموقف والسياق..

تعكس هذه الثنائية خادم/ ممثلة صراعا بين الذكورة والأنوثة، سعيا إلى محو الهيمنة التي يرغب الخادم/ السيد في فرضها على الممثلة ، باعتباره سيد الفضاء الذي يتحكم فيه، وما على العابرين إلا تنفيذ الأوامر، والشاهد في الحوار الأول من السكرة الثانية لما قال الخادم محذرا المثلة بصرامة: "أنا من يوجه الأسئلة، والعابرون من أمثالك ما عليهم إلا الإجابة[1]"، لكن سرعان ما تتلاشى هذه القاعدة ليتبادل الخادم والممثلة المواقع وتطرح عليه الأسئلة فيجيب رغم رفضه، لما استدرجته بذكائها، فردت عليه: "ها أنت قد أجبت عن سؤالي، مؤشر إيجابي للحوار (تتشجع لتطرح سؤالا آخر) هل أنت دائم الإقامة هنا؟[2]" وهذه القوة لا تتأتى للمثل حتى يكون باحثا كما ذهب إلى ذلك أحمد شرجي في مشروعه القائم على "الممثل الباحث" باعتباره من ركائز المسرح المعاصر.

يشرح بيير بورديو هذا الوضع في دراسة أجراها على المجتمع القبايلي بالجزائر بالقول: "يشترط الإبقاء على مجموع الأمكنة والأشكال التي يمارس فيها ذلك النوع من الهيمنة الذكورية مجتمعة – التي لها خصوصية القدرة على التحقق على مستويات مختلفة جدا في كل الفضاءات الاجتماعية، بدءا من أضيقها نطاقا، العائلات، حتى أكثرها اتساعا- كي نستطيع أن نحيط علماً بثوابت بنيتها وآليات إعادة إنتاجها3"، ذلك أن الخادم حاول السيطرة على الفضاء باعتباره سيّدا متحكما، وأراد من الممثلة أن تبقى منفذة لطلباته ومجيبة عن أسئلته، وقد تمت إعادة إنتاج هذه الهيمنة الذكورية الموجودة في اللاوعي الاجتماعي على لسان الخادم، كما تكشف عن ذلك حوارات كثيرة، منها الشاهد أعلاه.

يبدي الخادم فكرة متعلقة بعلم الاجتماع، وهي فكرة تقسيم العمل، فهو يسأل لأنه سيد الفضاء، والعابرون يجيبون، لكن الممثلة رفضت هذه الفكرة الهيمنية، فإذا كان المجتمع القبائلي حسب بورديو، يرتكز في تقسيمه للعمل على فكرة الهيمنة، كما يبدي الشاهد أن "التغيرات المرئية التي طالت الشرط النسوي تنكر دوام البنى غير المرئية، الوحيد القادر على أن يسلط الضوء على فكرة علائقية قادرة

1- عبد اللطيف فردوس. عبور (مسرحية) مؤسسات آفاق للدراسات والنشر والاتصال، طبعة1. مراكش 2021، ص35.

2- عبد اللطيف فردوس. عبور (مسرحية) مؤسسات آفاق للدراسات والنشر والاتصال، طبعة1. مراكش 2021، ص41

3- بيار بورديو. الهيمنة الذكورية. ترجمة سلمان قعفراني. كتابك للنشر والتوزيع، ص157

على الربط بين الاقتصاد المنزلي، وبالتالي تقسيم العمل والسلطات التي تميزه، وبين مختلف قطاعات سوق العمل (الحقول)، حيث فيها الرجال والنساء منخرطون. وذلك بدل تعقل في الحال المنفصلة، كما يفعل عادة، توزيع المهام بين الجنسين، وخاصة الرتب في العم المنزلي، وفي العمل غير المنزلي1"، فإن محدودية الأنثى في اعتقاد الرجل تجعل مهامها مرتبطة بالبيت، أما المهام الخارجية فمخصصة للرجل، فكذلك فعل الخادم في السيطرة على فضاء العالم غير المرئي، ليجعل الممثلة – كالعابرين- منفذة فقط وامتدادا لسلطته، غير أن الأمر انقلب عليه بكون الممثلة فنانة!

نجد إذن أن جسد الممثلة في عبور لا يحضر في عالمه الدنيوي، بل هو في عالم غير مرئي وميتافيزيقي، لذلك لا يحضر في أنواع اللباس ونسبة العراء والكشف أو التغطية واللف، إنه متروك للمخرج أن يصنع به ما يشاء، أو للممثل أن يختار لنفسه الصورة التي يتراءى فيها أثناء قراءته للنص المسرحي، إنه متعلق بالتجربة الفردية بحيث "في هذه التجربة الفردية الحميمية تكون هناك أشياء لا يمكن أن تنتقل إلينا إلا عن طريق الرمز2"، وهذا ما تكشف عنه مسرحية "عبور" التي رتقت ثوبها من قطع مختلفة من النصوص، لتخلق عالمها الرمزي الموجه بتصور فلسفي نقدي يسائل ما وراء جدار الوجود، ويختبر المقدس الديني فيه بلغة فنية. تذكر المسرحية برسالة الغفران لأبي العلاء المعري، وبرسالة التوابع والزوابع لابن شهد الأندلسي، لما فيها من تمثيل للعالم الغيبي وكأنه عالم الشهادة الذي نعيشه ونعيش فيه، وفي "هذه التجارب الدينية التي تحركها بواعث عاطفية وانفعالات غامضة محمومة تضطرع في النفس حتى تجد لها متنفسا، نلمح قلق الإبداع وصراع الانفعالات في نفس الفنان لحظة الإبداع"، كذلك كان حال عبد اللطيف فردوس وهو يحيك لبوس العبور من الفضاء الدنيوي إلى الفضاء اللامرئي، البيني الذي يتم فيه اختبار العبور إلى الفضاء الأخروي، وهي من مهام الممثل الباحث العارف بتفاصيل العملية المسرحية بوقائعها وطبقاتها المختلفة.

يغلب اللعب على الجسد المسرحي في هذه المسرحية، فهو حاضر في رقصات مختلفة وفي أشكال من اللعب والصرامة والسخرية والتهكم، والحسم والاستدراج وغيرها، رغم غيابه من حيث المؤشرات الراسمة لتضاريسه، وكلها حالات ترسم على جسد الممثل مجموعة من القسمات والالتواءات والحركات والإماءات التي لا يترجمها إلى توجيهات واضحة إلا مخرج متمكن من عمله، ولا يترجمها إلى أفعال حقيقية إلا ممثل بارع. يبدو أن عبد اللطيف فردوس يسبح في عالم من الإيمان الصوفي وهو يقرب المسافة بشكل فني بين عوالم مختلفة: العالم الدنيوي، والعالم البيني (عالم العبور)، والعالم الأخروي، ويخلق بذلك فضاء رمزيا ملتبسا يغري بالتأويل للغوص في أعماق النفس البشرية وعيش التجربة الفردية بصفة إنسان مجرد من المحددات الجنسية والنوعية ومن محددات الفضاء (الزمان والمكان) وكأنه المادة الأولية المجردة من حسنات الأفعال وسيئاتها في العالم الدنيوي.

من هنا تنبع استراتيجية التأويل التي جعلها الكاتب حساسية فلسفية تعطي للنص المسرحي تمظهرات مختلفة في عوالم التمثيل، لأنه نص غني بتجارب إنسانية تفتح له المجال ليسبح من النصوص العالمية المكتوبة باللغة العربية، وهذا ما سيتحقق لو تمت ترجمة المسرحية إلى لغات أخرى، لأنها عالم فريد لتناغم الخصوصيات بالكونية والعالمية.

II. الفرجة المسرحية بين التجسيد والجسدانية

يركز هذا المبحث على مساءلة الإبداع المسرحي المغربي في ثلاثة عروض، يختلف حضور الجسد فيها جميعها، وأما الأول فينطلق من سياق لغوي تثيره كلمة العنوان التي تعني الزغاريد في لسان أهل الريف، وأما الثاني فلفرقة نعيمة زيطان وعنوانه "قناع"، يرسم أفقا للتوقع مرتبطا بالقناع وما يخلقه

1 - بيار بورديو. الهيمنة الذكورية. ترجمة سلمان قعفراني. كتابك للنشر والتوزيع، ص157

2 - حسن طلب. المقدس والجميل بين الاختلاف والتماثل بين الدين والفن. مركز القاهرة لدراسات حقوق الإنسان 2001. ص85

من انتظارات لدى قراء هذه الكلمة والعارفين بدور القناع في المسرح والطقس وغيرهما، وأما الثالث فلفرقة نورالدين فوينتي من شيشاوة، عنوانه بامهاود، وهي كلمة مشتقة من الحكي الشعبي المغربي، فكيف يشتغل الجسد في هذه العروض المسرحية؟

1. "أجاورو" زغاريد الشقاء في رحلة البحث عن الكنز

استهلت الفرقة المسرحية عرضها المسرحي بإيقاعات الريف (لالة بويا) على الدف، تقدمها فرقة من ثلاثة ممثلين (ذكر وأنثيين) في الواجهة، وفي الخلف ممثلون جالسون على كراس، وكأنهم يشكلون النصف الثاني المكمل لحلقة الفرجة الشعبية التي يشكل الجمهور نصفها الأول، وقد كان العرض على خشبة المركب الثقافي بالقنيطرة، وقد تمت متابعة ردود الفعل الواعية من لدن الفريق المسرحي لتكييف العرض المسرحي مع قاعة العرض، مما يبين أن المسرحية كانت معدّة لفضاءات مسرحية ذات مقومات مختلفة، لكن تلك التفاصيل أعطت للمتفرج هامشا من الشعور بأنه في عالم المسرح باعتباره فضاء للحقائق الزائفة، ورغم الاندماج الذي تحقق على طول العرض مع الشخصيات من خلال الإيهام بالواقع من جهة الممثلين، والتغذية الراجعة من لدن الجمهور، إلا أن انخراط الصالة في ترديد ما يأتي من الصالة لم ينزح عن سياق التفاعل الإيجابي مع المسرحية من بدايتها حتى مغادرة القاعة، وكان ذلك مترجما في التصفيقات والزغاريد والتحايا والعناق والصور وتبادل أرقام الهواتف ومعلومات التطبيقات المستعملة في التواصل الاجتماعي.

كان الجسد المسرحي حاضرا بقوة في التجسيد للأدوار الاجتماعية التي قدمها الممثلون على الخشبة، وقد حلق العرض بين تفاصيل الحياة الاجتماعية دون أن يجَرّد الممثلون من لبوسهم، لكن مرونة أجسادهم جعلتهم يرحلون بالجمهور من واقعة إلى أخرى، وأكدوا أن الجسد المطواع يستطيع أن يختزل أمورا كثيرة ترافق الممثل في عملية التمثيل، من ديكورات وأكسسوارات ومؤثرات صوتية، وإضاءات وعتمات وغيرها. هيمنت على هذا العرض اللغة الشعرية والحوارات الداخلية (مونولوغات)، مما جعل الجسد المسرحي منطويا على ذاته ولا يدخل في احتكاكات تؤسس للخطاب الجسداني، لكن تلك الحوارات صاحبتها حركات وإشارات من الممثلين تخرج الجسد من هيمنة فن القول ليسافر الممثلون في عوالم الشخصيات والمرامي الفلسفية للنص المسرحي، خاصة في عملية السفر التي تفرض على الممثل الأداء لترجمة شقاء الشخصية في هجرتها نحو المجهول (زمانا ومكانا) بحثا عن كنز مفقود يعتقد أنه مدسوس في المجهول. إنها رحلة العبث التي تعصف "بالإنسان المفرط في إنسانيته" حتى التيه والضلال، وقد كانت الهجرة سمّا مدسوسا لا يمكن أن تنكشف الحقيقة إلا بتجرعه على خشبة المسرح، وكذلك فعل الممثلون عندما اشتد بهم هيام العطش، في سفرهم الاحتفالي الذي يتماهى فيه المقدس والمدنس، ويتواشج فيه الديني والدنيوي، وتلغي المسافة بين الإعداد والتدريب والارتجال. يمكن أن نشير إلى الحسد المضمر في اللغة الشعرية للعرض المسرحي باعتبار الجسد الحميمي نوعا من الكنز المفقود، خاصة أن العرض المسرحي غني بمعجم الزواج والعلاقة بين الرجل والمرأة والغيرة والوفاء والخيانة والغدر، مما يعني أن قيم الأنوثة والذكورة تعلن

عن حنسانية العرض المسرحي بقناع شعري، تترجمه الرحى بكونها رمز المواقعة بين فكيها لتحويل البذور إلى فطير (رمز الحياة والاستمرارية)، وعلى هذا الأساس يمكن أن نعتبر هذا العرض المسرحي من العروض الرمزية ذات أعماق تأويلية كثيرة ومختلفة.

2. الاستعراء في "القناع: لعبة المواقع

كان العرض المسرحي "قناع" الذي قدمته فرقة نعيمة زيطان، في ثانوية ديكارت الفرنسية بالرباط، عرضا ناجحا حسب التغذية الراجعة من الجمهور والممثلين والفريق المسرحي، وقد كان الجمهور نوعيا، شمل التلاميذ والأساتذة والإدارة والأسر، ولم تصدر في حقه تعجبات أو استفهامات على مناسبته لسن التلاميذ، لأنه كان على خشبة سيمون فِاي Simon Veilبالثانوية، ومن الزاوية النقدية يمكن القول: إنه عرّى كل شيء إلا أجساد الممثلين، فعرى عيون المتفرجين لترى الأجساد المغتصبة في حياة يخفيها القناع. استطاع الفريق المسرحي أن ينقل رسالته إلى الجمهور محققا للمبدإ القائل: "إن الهدف الاجتماعي للفن هو إيجاد مخرج لتخوفات عصره، والفنان الذي لا ينصت لنبضات عصره، ويجهل بأنه تيس مبعوث، وأن هدفه هو الجذب، واللفت وتحمل الغضب العارم لمرحلته لامتصاص شقائها الوجودي السيكولوجي، ليس فنانا1"، وأمام هذه المغامرة لا ينفصل "المسرح الفاضح" عن إحدى أهم رسائل الفن، بعرض التناقضات السياسية والمفارقات الدينية والاجتماعية على خشبة المسرح، ولم يمثل الجسد عاريا كليا، بل كان التعري جزئيا، بشكل استعاري وإيحائي لأداء أدوار اقتضى الخطاب البصري التعامل معها بذلك الشكل حسب الاختيارات الفنية للفرقة، فساهم في تحقيق الغاية الفرجوية تغييب التأويلات الدينية، لان السياق الثقافي (مؤسسة علمانية) كان حاسما في العملية من قبل، ويضاف إلى ذلك أن نسبة كبيرة من الجمهور ذات ثقافة بصرية وجنسية لها تمثلات قبلية لمفهوم العورة غير المفهوم الشائع في المجتمع المغربي الأوسع. لهذا لابد من الانفتاح على الثقافة الفرجوية المغربية، لاستيعاب مجموعة من القضايا التي يثيرها التمثيل عموما في هذا المجتمع، ويثيرها جسد الممثل/ العارض خصوصا بين عامة الناس؛ لأن الفرجة سلوك ثقافي، ويستلزم توظيف الجسد في المسرح الخضوع لمجموعة من الشروط الاجتماعية والثقافية لوسط العرض.

تم توزيع القوة الجاذبة للجسد المسرحي في هذه المسرحية على المنطقة الشهوانية بالتحديد الأفلاطوني لجغرافيا الجسد، فكانت الحركة الإيروسية واللفظ المثير "مهيمنة" العرض المسرحي، ولو تم توقيف عداد العرض كلما تفاعل الجمهور بالتصفيق أو القهقهة أو الصوت الصارخ، لتبين أن تلك اللحظات الجمالية تقتنص الجانب الشهواني من الجسد، وستؤدي أي محاولة لتحديد مركز ثقل الجسد المسرحي وتوازنه، وتحديد درجة تمغنطه إلى إيجاد حقل مغناطيسي تتطابق فيه هذه النقط أو تتقارب إلى حد كبير، فتتلخص في مفهوم الإثارة.

لم تكن الإثارة في سحر القناع حاملة لخطاب العرض المسرحي والأهداف المنتظرة منه، أي أن الافتضاحية لم تكن بتعرية الجسد وتجريده من حميميته لشد انتباه المتفرج إلى العرض وانتظار النهاية لتبرير الموقف بالرسالة، بل كان العراء والتعري ساكنين في ذهن المتفرج، وكان دور

1 أنطونان أرطو. خطابات ثورية في المسرح والسريالية والثقافة. إعداد وترجمة سعيد كريمي. الطبعة الأولى الرشيدية 2003. ص129

الممثلين إثارة الزوابع والعصف بذهن المتفرجين، ليروا الممثلين عراء فيما يقولون ويفعلون، وهذه عملية معقّدة تجعل الجمهور غير مندمجين فيما يشاهدون (التمثيل) بل فيما يتخيلون (الواقع الممثّل/ التّمثّل)، فيرون أنفسهم عراة أو أشباه عراة، لأن عمليتا الإخراج والتمثيل صنعا عالما للوهم في نفوس المتفرجين، باعتباره حقيقة العالم المعاصر، وكأن العرض يقول من بدايته إلى نهايته: أنتم العراة لأنكم ترون عالم الفن مجرّدا من لبوسه، وكأنه يردد إحدى شذرات نيتشه "نحن اللاأخلاقيون لا نخصي الغلمان" في شكل آخر على هذا النحو: نحن اللاأخلاقيون لا نعري أنفسنا، بل نعري واقعكم الذي ترونه من خلال هذا الوهم المُمَثّل أمامكم.

3. بامهاود: الجسد الخارق، لا يمل ولا يتعب!

نعتبر مسرحية "بامهاود" مسرحية غنية أنثربولوجياً، لأنها جمعت بين تقنيات التمثيل المسرحي وطرق الأداء في عروض الثقافة الشعبية المغربية، اعتمدت هذه المسرحية على تقنية الحكي لشد انتباه المتلقي، وسرعان ما يجد نفسه متفرجا مشاركا في فرجة شعبية من صنع القبلية (ناس الدوار)، فيتم ضغط الزمن لتقليص المسافة بين الماضي والحاضر ، في لعبة تتحول فيها الشخصيات من البغل والعطار والبهلول (المجنون) وناس الدوار والشيخات، إلى شخصيات مرجعية كالرئيس الأمريكي السابق (أوباما) والأستاذ والطبيب ، كما تتقلص المسافة بين مقررات بوكماخ والرقص على أصوات الروبوتات .

تمر أحداث المسرحية في سبعة مشاهد، بما يحمله هذا العدد في الثقافة الشعبية المغربية من أعماق دلالية، وتترجم إلى جو من الاحتفال واللعب والحيوية، لأن الممثلين طاقة خلاقة ومتجددة من الحركة والفعل والانفعال، ينتقلون في عالم الحكاية الشعبية من فنون القول (الزجل والحكي والأمثال) إلى التجسيد للأحداث والوقائع المحكية، ويكون ذلك بسلاسة تلغي المسافات بين الممثل للشخصية، وللممثل للشيء المسرحي، ويسافر الممثلون عبر العالم في استقطاب فني للشخصيات ومحاكاتها ونقدها، في كوميديا سوداء دامسة، كما في استقطاب شخصية أوباما Obama للحديث عن بيترول الخليج. يملك الممثلون لهذا العرض المسرحي قوة خارقة للدمج بين التعبير الجسدي في الرقص الشعبي المغربي والبوبينغ Poping، خاصة في محاكاة الآلي، وبين ألعاب الخفة والحركة الرياضية المعروفة في سوس بأولاد سيدي حماد وموسى، وهي خليط من ألعاب السيرك والتداريب لحربية التي برعت فيها الزوايا المغربية قديما. يحدث في هذه المسرحية تناغم كبير بين المتناقضات، والمختلفات فتتقارب المتباعدات في الزمان والمكان، لخلق صورة لذلك العرض المسرحي المطلق والمفقود الذي نجد شظاياه في المسرح الفقير لكروتوفسكي، وفي تداريب الواقعية النفسية عند ستانسلافسكي ، وفي أنثربولوجيا المسرح عند أوجينيو باربا. لما نتحدث عن الجسد المسرحي في هذه المسرحية، فإنه حاول التعبير عن ذاته والبروز على الخشبة المسرح بأشكال كاريكاتورية تعتمد تضخيم الصدور وإبراز المفاتن خاصة في أداء أدوار الشيخات، وسعى إلى جذب المتفرج باللعب بالكلمات (الأسلبة) وتغيير النبرة والتنغيم المفيدين للإثارة، والنطق ببعض الكلمات المؤكدة للمتخيل الجنسي لدى الجمهور

في بعض المشاهد، كما في قول أحد الممثلين (ميساج) أي إنها رسالة موجهة، ولم يسلم فعل الحكي من هذه الشبقية هو الآخر، لكنها تتم بسلاسة فيفهمها الجميع دون أن يتلفظ بها الممثلون بلفظ صريح.
يشتغل الافتضاح في هذا العرض، باعتباره خطابا موجها للمحكي والفعل، باعتبار المسرحية واقعة معلومة، يتحث فيها أفراد الأسرة بكلمات غير مباشرة، لكنها ترسم الصور في الأذهان واضحة وتلونها بألوانها الحقيقية، ورغم أن الملفوظ يشبه لوحات بيكاسو إلا أن الصور الذهنية المُحصَّلة تغرق في الواقعية إلى حدود الانخداع بالوهم، وتسائل هذه المسرحية بإثارة أسئلة متشابكة الخيوط بين خطابات ميتافيزيقية وواقعية مادية، ويمكن أن تحمل تتحول من مسرحية منغمية في الخصوصيات الثقافية المغربية إلى مسرحية عالمية تعيش خارج الشروط الزمانية والمكانية التي أنتجتها.

III. الجسد بوصفه [تابو]

تحرر الجسد، هو أحد الأسباب التي ساهمت في تطور المسرح الغربي ، وأيضا المسرح في شرق آسيا، بحيث تجسيد الطقوس كانت تتم بواسطة الجسد؛ تَحرره، وانطلاقه واستنطاقه، فمنذ نشأة المسرح عند الإغريق، في شكل احتفالات دينية وطقسية، كانت الاشتغالات تجسدها الأجساد المتحررة التي شكلت اللبنات الأولى للمسرح، وبعد انتقال الجسد من وظيفته الطقسية الاحتفالية، إلى الخشبة المسرحية على شكل تراجيديات، كان الجسد حاضرا، ويشكل الجسد بمعناه المطلق مركز البؤر التراجيدية، مثل أوديب الجسد الذي تزوج أمه وأنجب منها ، فتولى بنفسه عقاب ذلك الجسد، يفقأ عينيه ، ويعذبه. وهذا شأن انتيكونا الرائعة التي ضحت بجسدها من أجل دفن جسد شقيقها، إنه المركز، وكل ما يدور حوله فهو من أجله ومن اجل تدعيم حضوره.
هكذا كانت الاحتفالات الدينيزوسية،"باحتفالاتها الحسية ، وما تمثله من تلاقح الغريزة والجسد، تعني أنه يعيد الاعتبار إلى الجسد ويكشف من جديد عن أهميته ، وعن ضرورة إيقاظه وتفعليه[1]"، فأمكن القول إن الجسد طاقة تعبيرية تملك خصائص إرسال شفرات العرض ، منذ المسرح الإغريقي إلى اليوم،وهو سحر المسرح ودهشته في شرق آسيا (الصين، الهند، إندونيسيا، اليابان)، لأن طاقته الإرسالية وطاقته التعبيرية نابعتان من خلال تحرره، ولم ينظر إليه كشيء مقدس قدسية تحرمه من التحرر والانفلات من القيم والعادات والتقاليد الاجتماعية المعيقة إياه ، بعد لفّه في كَمٍّ هائل من التابوهات.

IV. الجسد عربيا

منذ نشأة المسرح العربي، ظل الجسد مقيدا، سجين اللغة والحوار، ملفوفا بهالات من التقديس أحيانا، وأحيانا أخرى بكونه مدنساً، ولم ينتبه المسرح العربي لقضية تحرر الجسد من التابوهات الدينية والإجتماعية والنفسية التي تقيده، بل بقي أسيرا لها، ونتيجة لذلك القيد، اهتم العرب بالمنطوق ، لأنه المصدر الوحيد لكل المتداولات الفنية والجمالية، وأهملوا اللغة الجسدية ومدلولاتها.
كان الجسد العربي أسيرا، فهو وفق الطروحات الدينية يعد (عورة)؛ والعورة لا يمكن الكشف عنها، لأن ذلك شيء محرم، فظل الجسد وتفاصيله طلسماً، لا يعرف كيف تفكك شفراته ودلالاته، وقد ذكر في القرآن الكريم بأنه غواية "وقد فتنا سليمان وألقينا على كرسيه جسدا ثم أناب[2]" ، وبأنه مقدس ، لهذا صعب الاقتراب منه، وتدنيسه، يذكر الدكتور محمد إقبال عروي بأنه ورد في القران إشارات إلى عد الجسد آية،" كما في سورة يوسف "وكأي من آية في السموات والارض يمرون عليها وهم عنها معرضون[3]" فهو آية تدل، بطبيعتها و خصائصها، على وحدانية الله عز وجل وعظمته، وإذا كانت

1- معلا نديم ،عالم الفكر،المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب-الكويت، المجلد 37،العدد 4، يونيو213،2009

2- القرآن الكريم، سورة ص. الآية197.

3- القرآن الكريم. سورة يوسف. الآية 105.

الآية علامة، فإن الجسد، بهذا المعنى يتحول إلى علامة تندمج في وظيفة تواصلية مبلغة لرسالة من مصدر القرآن إلى البشرية، حول جسدها ذاتها وتصوراتها التقليدية حول الذات، والتهيؤ لاستيعاب دلالات وتصورات جديدة تحوله من كائن بلا غاية إلى كائن/آية1، فهل تأثر المسرح العربي بالخطاب الديني، ومن ثم ساهم بسجن الجسد؟ هل بقي الجسد ما بين طروحات المقدس والمدنس، بوصفه - أي الجسد في القران- مصدرا للطهارة كما يذكر الدكتور العروي؟هل حالت طهرانية الجسد، بكونه مفهوما دينيا قرآني، دون تحرره، ومن ثم أمسى أحد الأسباب التي ساهمت في عدم تطوير المسرح العربي؟ هذا الرأي له ما يدعمه في المسرح الغربي، حين أقدمت الكنيسة بأسره داخل الكنيسة، ولم يتحرر المسرح والجسد، إلا حينما تحرر من سلطة الدين والكنيسة، عندما كسر تلك القيود وانطلق في الفضاء. فهل هذا سبب لعدم تطور المسرح العربي؟ يجب ألا ننسى بأن الله خاطب الرسول محمد(ص) ، بكلمة اقرأ، هذه الكلمة كان لها سحرها فيما بعد، بعملية الحفظ، التي يجيدها العرب، لهذا نجد الشعر العربي أكثر رسوخا، من الفنون الأخرى، لأنه يتداول عبر الألسن، وكذلك الحكاية والرواية، كما جاء على لسان بشار ابن بُرد(.. و الأذن تعشق قبل العين أحيانا)،إذا دل هذا على شيء فإنه يدل على أن العرب اهتموا بالمسموع على حساب المرئي، لكن الغريب في الأمر أن الاحتفالات التي كانت تقام قديما كان للجسد حضور فيها أيضا! فتحرر الجسد هو أحد عناصر تطور المسرح في العالم، لكون الممثل لا يمكن أن يبقى حبيس لسانه وعقله فقط على الخشبة، لأن العقل يصدر أوامره للجسد بالتعبير عن الأحاسيس والمشاعر، التي يطلقها اللسان في ذبذبات صوتية، وقد تناول الكاتب السوري سعد الله ونوس، قضية سجن الجسد ، وضرورة تحرره من القيود التي تعيق تواصله مع الآخر، ومنها :

- دينية
- اجتماعية (العادات والتقاليد)
- نفسية (الحاجز النفسي)

هذا ما أشار إليه ونوس في مسرحية (طقوس التحولات والإشارات)، عبر جسد /شخصية، (مؤمنة)، فـ"الجسد وجود لنزوات وشهوات الرجل، يفقد إنسانيته وينشي ويتحول إلى مجرد ركام....أريد يا شيخ قاسم أن أعتق جسدي و أفك عنه هذه الحبال التي تمتص دمه وتقمعه. أن يغدو حرًّا ، وأن يستقر في مداره الذي خلق له.كالورد وأوراق الشجر، كالقمر وأعشاب الأرض، كالغزلان وينابيع السفوح، كالنور وكل ماهو حي في هذا الكون2."

نتساءل هنا: هل ساهم الجهل العربي في النقص عن فهم طروحات أرسطو في كتابه فن الشعر؟ فقد فصلوا مفهوم (الحوارية الشعرية) واهتموا بالشعرية فقط، وهذا الانفصال أدى إلى فهم خاطئ ، ومنها ترجم العرب الكوميديا بالهجاء، والتراجيديا بالمديح، وفق المفهوم الشعري، من دون أن تُفهم دلالته المسرحية، "باعتبار أن مصطلح التراجيديا كان مبهما في المنطقة العربية ، ولم يستعمل تعبير مأساة للدلالة على التراجيديا إلا في نهاية القرن التاسع عشر مع دخول المسرح إلى العالم العربي، ومع محاولة تصنيف المسرح إلى أنواع3"، وذلك للتفريق بينهما، فساهم هذا التفسير الخاطئ، أو الفهم الخاطئ أيضا في عدم تطور المسرح العربي، لأنهم أهملوا الجانب الدرامي في مفهوم أرسطو للحوارية الشعرية، عكس ما حصل في الغرب الأوروبي الذي أخذ تعاليم أرسطو وانطلق منها ليؤسس لمسرح غربي حقيقي .

---

1. عروي محمد إقبال ،عالم الفكر،المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب-الكويت، المجلد 37،العدد 4، يونيو2009،ص1.13
2. ينظر، ونوس سعد الله، طقوس التحولات والاشارات، دار الاداب، بيروت- ط2، 1998
3. الياس ،ماري- و-قصاب حسن، حنان- المعجم المسرحي، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض- مكتبة لبنان ناشرون،ط1، عام 1997،ص123.

التركيب

هل السلطات أو المجتمع هو المسؤول عن تطوير الجديد وتفعيله، ومناقشته، وإخضاعه لمنطق التحليل، وليس رفضه بالمطلق؟ إن ذهنية الشعوب هي المحك الحقيقي في أي تغير يطرأ عليه، "وأعتقد أن الثورة الحقيقية في حياة شعب من الشعوب تكمن في التغير العميق لذهنية هذا الشعب في اتجاه تقدمي عصري، وهذا التغيير لن يكون بإزاحة حكم وإقامة غيره أو تبديل قانون ورفع شعار جديد، وإنما يكون في إدخال تغير أساس على وعي المجتمع وإبدال مفاهيمه حول العلاقات الأساسية بين الإنسان والإنسان وبينه وبين عالمه المادي. ويكون بإقامة نظرة جديدة في المجتمع تنطلق من مفاهيم وقيم العلم والفكر شاملة لكل الممارسات والعادات والمعتقدات التي لم تعد تأتلف مع منطق العصر ومنطق العلم الذي بنيت عليه كل الإنجازات الكبرى المذهلة في هذا العصر1 "

لا يمكن للجسد العربي، وفق هذا المنطق، أن يبني نصوصه إلا في تفاعله مع هذه الأشكال من التحريم والتقنين،هذا ما يدفعه إلى التخفي وراء الكلمات المنمقة والاستعارات والرموز، وخلف أصوات، وكلام، ونبرات، وتنغيمات، تقيد حركاته، وإيماءاته، وأي شيء يجرده عن تحمل مسؤولية، في مجتمع حنّط الجسد بالتقديس والتحريم، فجعله "أداة لتجسيد المقدس قبل أن يصبح وسيلة للعب2"، عكس الجسد المسرحي الذي كان في الغرب موروثا من الثقافة الإغريقية التي تراه قناعا كبيرا لتجسيد » ذلك الحضور الإلهي المعجز الذي لا ينحصر داخل المعابد، وإنما يمتد في كل فضاء المدينة، بل في كل مكان، كما كان الساتير المقنعون يطوفون طويلا بأقنعتهم وهيآتهم التنكرية، قبل الوصول إلى معبد ديونيزوس وتقديم القرابين إليه، فيحقق القناع للإنسان المقنع الالتحام الكامل بالإله الذي يرمز إليه القناع، والتماهي معه بواسطة المحاكاة وإيمائية القناع ورمزيته، وإذن إشباع رغبة الاحتفال والمغايرة التي هي غاية الطقس الديثرابي والعرض الساتيري الأخيرة3" فتذوب الأقنعة الأخرى في هذا القناع الكبير(الفرجة المسرحية)، وينخرط في وظيفته المزدوجة بين محو المرجعية الواقعية للممثل، وإظهار الشخصية المعروفة والمضمرة في اللاوعي، أو المسكوت عنها، كانت دينية أو سياسية أو اجتماعية. فجسد الإنسان متعدد العلامات، يخلقها باستمرار، يسعى الجسد المسرحي إلى تجاوز أشكال الحظر عليه، لأنه متعدد العلامات ويمتجها باستمرار باخترق عالم مكبوتاته، وهذا ما يفسر اختلاف طرق توظيفنا لأجسادنا في الفنون (المسرح مثلا) عن طرق توظيفنا لها في الحياة اليومية، خاصة أنه »بين الجسد وخارجه نجد أن أول وسيلة تعبيرية استغلها الإنسان للتعبير عن دواخله هو جسده لأنها المادة التعبيرية الأكثر طواعية وامتثالا من مواد خارجة عنه، أول معيار لتقسيم الفنون البدائية إذن هو تلك التقاليد المرتبطة بتعبير الجسد وما هو خارج عنه. والتي تعرف بالمركب الموسيقي والمركب التقني – وقد سمي كل واحد منهما بالمركب لأنهما معا هجينان، لا على مستوى الجنسي نظرا لكونهما معا يحتويان على فنون متعددة في نفس الوقت يتعلق الأمر في المركب التقني بفنون العمارة والتصوير والكرافيزم.. والمركب الموسيقى بالموسيقى والأدب والرقص وفن التمثيل«4، وهذا ما يخلاق إشكالا كبيرا بين الجسد الذاتي الفردي الحر (أنا)، وبين الذاتي الجمعي المقيّد بشروط الانتماء للجماعة (نحن)، وهو أمر بالغ التعقيد إذا اعتبرنا الجسد مجموعة من الحركات والوضعيات والتضاريس والقيم التي ترسمها القوانين الدينية والاجتماعية والأخلاقية.. وفي الجهة الأخرى تتدخل الاختيارات الذاتية الواعية وغير الواعية لتحقيق فرادة الجسد وتفرده، فيعلن حامله عن تمرده بالدفاع عن حريته الفردية، أو بمخالفة مبدأ الواقع (بالحمق والجنون، أو بالسكر والهلوسة) في

---

[1] إلياد مرسيا ـ المقدس والمدنس- ترجمة عبد الهادي عباس المحامي- ط1. دار دمشق 1988-ص 1.5

2 حسن يوسفي. المسرح والأنثروبولوجيا، دار الثقافة للنشر والتوزيع. الدار البيضاء ط1 سنة 2000ص 11

3 عبد الواحد ابن ياسر. حياة التراجيديا في فلسفة الجنس التراجيدي وشعريته 2006، ص37

[4] ـ مسعود بوحسين، جمالية على ضوء مورفولوجيا الفن (ضمن كتاب جماعي الفرجة والتنوع الثقافي)، ص 65.

تعامله مع جسده،.أو بتسليمه للفن ليوظفه في نقد الأوضاع وخلق الجمال والترويح عن النفوس والتوعية بالمخاطر.

لائحة المراجع:

- ✓ القرآن الكريم
- ✓ ونوس سعد الله، طقوس التحولات والاشارات، دار الاداب، بيروت- ط2، 1998
- ✓ عبد الواحد ابن ياسر. حياة التراجيديا في فلسفة الجنس التراجيدي وشعريته 2006،
- ✓ حسن يوسفي. المسرح والأنثروبولوجيا، دار الثقافة للنشر والتوزيع. الدار البيضاء ط1 سنة 2000.
- ✓ أنطونان أرطو. خطابات ثورية في المسرح والسريالية والثقافة. إعداد وترجمة سعيد كريمي. الطبعة الأولى الرشيدية 2003.
- ✓ معلا نديم ،عالم الفكر،المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب-الكويت، المجلد 37،العدد 4، يونيو2009،
- ✓ مسعود بوحسين، جمالية على ضوء مورفولوجيا الفن (ضمن كتاب جماعي الفرجة والتنوع الثقافي)،
- ✓ عبد اللطيف فردوس. عبور (مسرحية) مؤسسات آفاق للدراسات والنشر والاتصال، طبعة1. مراكش 2021،
- ✓ حسن طلب. المقدس والجميل بين الاختلاف والتماثل بين الدين والفن. مركز القاهرة لدراسات حقوق الإنسان 2001.
- ✓ بيار بورديو. الهيمنة الذكورية. ترجمة سلمان قعفراني. كتابك للنشر والتوزيع،
- ✓ الياس ،ماري- و-قصاب حسن، حنان- المعجم المسرحي، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض- مكتبة لبنان ناشرون،ط1، عام 1997
- ✓ - إلياد مرسيا - المقدس والمدنس- ترجمة عبد الهادي عباس المحامي- ط1. دار دمشق 1988
- ✓ - عروي محمد إقبال ،عالم الفكر،المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب-الكويت، المجلد 37،العدد 4، يونيو2009.
- ✓ **.1991Eugino Barba & Nicola Savarese. Dactionnary of the theatre anthropology, London**