سلطة الشرق في المسرح الغربي الحديث

د.هشـــام بـــن الهاشمـــــي
أكاديمية التربية الوطنية والتعليم
المغـــــــرب

الملخـــــص:

نروم في هده الورقة المعنونة بـ: **"سلطة الشرق في المسرح الغربي الحديث"** إلى التأكيد على أن المسرح فن، والفن لا يعيش إلا في إطار التفاعل الفني والتلاقح الثقافي، وأي تصور انطوائي سيحكم عليه بالموت والانتحار البطيء. وهو ما جسّده رواد المسرح الغربي عبر انفتاحهم على المخزون الفرجوي الشرقي بهدف تصنيعه فنيا وتوظيفه جماليا، ومن ثمة نقله إلى أفق المعالجة الدرامية المنتجة. فقد أدرك المسرحيون الغربيون أن الخصوصية لا تعني الانغلاق والتوقع ورفض الانفتاح على الثقافات الأخرى المغايرة. فالثقافات حين تختار هذا التوجه، فإنها تغامر بفقدان قدرتها على الوجود في عالم لا تقوى على البقاء فيه سوى الثقافات القادرة على تجديد مصادر عطائها.

فقد أضحى ولع المسرحيين الغربيين بالشرق أداة فاعلة وإستراتيجية محكمة لإنقاذ المسرح الغربي الذي بدأ يلفظ أنفاسه الأخيرة جرّاء صدمة الحداثة والنزعة اللائكية. وفي الوقت نفسه مكّنهم هذا الانفتاح من تصويب مسار الثقافة الغربية التي اعتبرت الثقافات الأخرى هامشية وفضاءً مظلما. فهم صنف متميز يجمعهم قاسم مشترك هو اعتبار نزعة التمركز الغربي وهما ينبغي تدميره بكل الوسائل المتاحة. إنهم نقاد غربيون للثقافة الغربية من الداخل الغربي نفسه.

وإذا كان الشرق قاسما مشتركا بين رواد المسرح الغربي الحديث، فإن زاوية النظر إلى الشرق ومخزونه الفرجوي قد اختلفت من مسرحي إلى آخر تبعا للخلفيات الفكرية التي تبنّاها كل مسرحي، فالشرق بالنسبة لبرتولد بريشت جماليات قابلة للتسييس، وبالنسبة لأنطونان أرطو درس روحاني شفاف، وبالنسبة ليوجينو بابربا مدرسة في الجسد، وبالنسبة لجيرزي كروتقسكي خزان خصب في فن التمثيل.

University of Souk Ahras - Université Mohamed Chérif Messaadia de Souk-Ahras
http://www.univ-soukahras.dz/en/publication/article/464

1- الشرق في مقاومة التمركز الغربي:

بنهاية القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين، تصاعد الإحساس بضرورة التحرر من أوهام خاطئة ذاعت في الوعي الغربي وترسخت في مخيلته من قبيل: دونية الشرق وبربريته، إذ انبرى الغرب إلى الانفتاح وتثمين الحوار بين الثقافات، بحثا عن قيم جديدة وبدائل أكثر مصداقية، خاصة بعد الإحساس العميق بفقدان اليقين والشعور بالقلق.

فقد تزعزعت مختلف اليقينيات التي ناضل الإنسان الغربي بغية تحقيقها مع حربين عالميتين طاحنتين أفرزتا واقعا إنسانيا قوامه العنف والدمار والتقتيل، لتكتمل حلقة تلاشي الاطمئنان إلى دعائم الثقافة الغربية، مع الانهيار الأساسي في قلب الوجود الفكري والروحي لهذه الثقافة التي صارت «لغزا غامضا بالنسبة إلى نفسها مرتابة بشأن جوهرها وقيمتها مشوشة غير مطمئنة بالنسبة إلى الطريق والهدف»(1)، سيما بعد أن أصيبت بثلاثة جروح نرجسية كبيرة: أولها الجرح الذي فرضه "كوبيرنيك"، حين أصبح الإنسان مجرد مخلوق صغير يعيش في كوكب صغير، وثانيها ذاك الذي تركه "داروين" عندما اكتشف أن أصل الإنسان ليس ساميا، وثالثها الجرح الذي خلفه "فرويد" باكتشافه لقارة اللاشعور الذي لم يعد الإنسان معه سيد نفسه ومالك قراره.فتحت سطح الوعي، يكمن اللاشعور وتصنع قرارات الإنسان الأكثر مصيرية(2).

وتنامى زخم الشك في القيم الغربية مع ارتفاع صوت فريدريك نيتشه(Friedrich Nietzsche) بدعوته إلى أفول المتعالي التي ليست تعبيرا عن موقف إلحادي، ولا عرضا من أعراض الاختلال العقلي لديه، بل صيغة تكثف مصير تاريخ الغرب وتلخصه. ويتخذ أفول المتعالي ثلاثة مظاهر هي على التوالي: أفول المتعالي اللاهوتي، وأفول المتعالي الخلقي، وأفول المتعالي الميتافيزيقي، مما أحدث انقلابا في الفكر والأخلاق وفي كلّ ما قدّسه الإنسان الغربي، وبدّد كلّ أوهام الميتافيزيقا الغربية. ولقد أحدثت هذه الأحداث قطيعة مع تقاليد فكرية ترسبت في الوعي لزمن طويل، فكان الإقبال على ما وراء الغرب التماسا للعلاج. وهو ما يبرّر الاهتمام بالديانات الشرقية.

ومن هذا المنطلق، كان لا بدّ من النظر إلى الانفتاح على عوالم الشرق وأجوائه المخملية والملغزة بوصفه ضرورة ماسّة لبلورة «وعي جديد منقّى، وعي يمكن أن يحلّ محلّ أذواق ومواضعات العصر الفيكتوري التي أضحت

University of Souk Ahras - Université Mohamed Chérif Messaadia de Souk-Ahras
http://www.univ-soukahras.dz/en/publication/article/464

ممجوجة ولا ثقة بها، ومن ثمة ينبغي إبدالها بموقف تقدّمي متطهر روحيّا»(3). إنه الانفتاح الذي مكن من التعالي على الأصول الغربية المتعالية، لينبثق التبادل المثمر والتواصل الخلاق، فقد أدرك الغرب أنه ليس المالك الوحيد لماض فكري وتراث فني يثير الإعجاب، وساهم هذا الوعي في تجاوز النزعة المحلية ذات الأفق الضيق والمحدود، وتحدّي التوصيفات الغربية المتحيزة. فكانت المحصلة بزوغ إبداع قوامه التناسج الثقافي والتقارب الفكري.

إزاء هذا التحول، لم يعد الشرقي يصوّر بصيغة استشراقية تختزن القليل من الإشادة والكثير من الإساءة والارتياب. فقد تحرّر الشرق من التصوّر السّلبي الذي قوامه الصور الخيالية المفعمة بالتضخم والمبالغة الطافحة بالقصص الغرائبية، إلى اعتباره وسيلة لمشكلات الغرب الضاغطة. وهذا يعني أن افتتان الغرب بالشرق يمثّل ردة فعل على العالم الحديث، وهروبا من العقلانية ومختلف اليقينيات الغربية. فهذا الافتتان بالشرق نتاج لحالة مزاجية استلزمت التخلص من وهم الفلسفات المادية والميكانيكية التي احتلت الصدارة، علاوة على رغبة ملحة في تكسير التصور الغربي الأحادي التمركز: أي أن الإقصاء الغربي الممنهج ووصفه لعوالم الآخر بالهامش قد انقلب على نفسه، وأمسى يدفع إلى ضرورة الاعتراف بالتنوع والاختلاف واللا تمركز، وبذلك تحوّلت تجربة الهامش إلى طاقة مبدعة وخلاقة.

ومن هنا لم يعد الشرق وسيلة لتأكيد تفوق أوربا، ما دام يوفر إطارا مفهوميا يسمح للغرب بتجديد مذاهبه الفكرية وتقنياته الفنية، إذ وضع الغربيون تراثهم الأصلي موضع تساؤل. وفي هذا الصدد أدّى الاستشراق "دورا ثقافيا مناهضا ودورا مضادا للهيمنة، وأصبح بوسائل متباينة الناقد بإلحاح لجميع أنواع الفكر الأصولي «الأرثوذكسي»، كما كان عامل شحن للاحتجاج الراديكالي. واستطاع بفضل هذا كله أن يفيد إيجابيا، ليس في تعزيز الدور المقرر رسميا لأوربا وللهوية الأوربية، بل أفاد في تقويض أسسها"(4). لقد أصبح الشرق مرآة تصحيحية للحضارة الغربية، أجبرتها على مراجعة الذات بهدف انتقاد مواطن الضعف والقصور والهون. وهو ما يحفّزنا على التأكيد أنه من المبالغة أن نكرّر مع إدوارد سعيد أنّ: «كل أوربي كان، فيما يقوله عن الشرق، عنصريا عرقيا، إمبرياليا، وإلى درجة كلية تقريباً، عرقيَّ التمركز»(5)، ذلك بأن الشغف بالشرق قد اتّسم في حالات كثيرة بالرغبة في تجاوز النزعة الشوفينية المتعصبة، والانزياح عن التصور العنصري الذي يعزّز الحوار والتلاقح بين

University of Souk Ahras - Université Mohamed Chérif Messaadia de Souk-Ahras
http://www.univ-soukahras.dz/en/publication/article/464

الثقافات والفنون، ويمجّد الآخر ويعلي من ثقافته، وهو ما يتعارض مع سلوك الغطرسة وجنون الهيمنة الذي جسّده كثير من رجال المسرح بالغرب.

والحقّ أن المسرحيين العرب قد جانبوا الصواب عندما قاربوا المسرح الغربي بصيغة المفرد لا بصيغة الجمع. فهو في الأصل تجارب واتجاهات متعددة من قبيل: المسرح الفقير، ومسرح القسوة، والمسرح الملحمي، ومسرح الموت، ومسرح الشمس... اتجاهات اتّسمت باتساع آفاقها التجريبية، وأسست صيغا جمالية متميزة ذات خلفيات فكرية وفلسفية عميقة، كما ارتادت الأفضية البعيدة والجغرافيات النائية لإنقاذ المسرح الغربي الذي بدأ يلفظ أنفاسه الأخيرة، من جراء صدمة الحداثة والنزعة اللائكية، إذ تقاسم كل رواد المسرح الغربي حلم إعادة تقديس المسرح. فـ«حيال الإحساس المؤلم بعدمية الوجود وعبثية الإنسان داخل المجتمع الحديث والمعاصر، انبجس الحنين إلى المقدس، أو العودة إلى المنابع الطقوسية للمسرح خاصة، لأنه يُلحم جميع الفنون بأصولها العريقة»(6)

وتجدر الإشارة إلى أن لقاء المسرحيين الغربيين بالشرق قد تحقق عبر صيغتين: الأولى تتمثل في التعامل مع النصوص، ومن خلالها تشكلت صورة للشرق ولتقاليده الفنية. ولذلك ظلت هذه الصيغة بعيدة عن السياق الأصلي، وعن الخبرة المباشرة للممارسة الحية. بيد أن هذه الصيغة وإن كانت «في غالب الأحيان مشوهة ومصبوغة بالتخييلات والتفكير القائم على الأماني، فإنّها كانت لها جاذبية ساحرة»(7). ويبدو أن هذه الصيغة لم ترو ظمأ المسرحيين الغربيين في رغبتهم الدفينة في الكشف كما هو الحال بالنسبة لـ"مايرخولد" الذي «تعرف على مسرح الكابوكي بشكل نظري عن طريق القراءة، لكنه عندما حضر عرضا للكابوكي بدا له أنه لم يقرأ شيئا عنه وأنه لا يعرف شيئا عنه»(8). ومن هنا تجسدت الصيغة الثانية في الاتصال المباشر بالشرق عبر شدّ الرحال إلى الشرق، واكتشاف أسراره ومخزونه الثريّ عن كثب، حين تهيّأت فرصة المعرفة المباشرة بالثقافة والفن الشرقيين والاستنارة بهما.

إنّ أهمية هذا الاحتكاك المباشر بالشرق تكمن في أنّه أضحى أكثر فاعلية وذا تأثير بالغ داخل الثقافة الغربية ذاتها. كما أنه لم يعد مجرد فضاء خامل وكوكب مظلم بلا تاريخ ولا فن ولا ثقافة. فقد سمح بانبجاس «مواقف تؤمن بالاختلاف كقيمة ثقافية، وتدرك الوجه الخفي للميتافيزيقا الغربية. وتستشعر الحاجة إلى مرايا الشرق للكشف عن عيوب الغرب»(9).

University of Souk Ahras - Université Mohamed Chérif Messaadia de Souk-Ahras
http://www.univ-soukahras.dz/en/publication/article/464

وفي هذا السياق، فإن موجة التجريب والانزياح عن منطق التكرار ومبدأ الاجترار في الأشكال الفنية الغربية المعاصرة، تعدّ في جزء مهم منها نتاج الانفتاح على الثقافات التي كانت ممارساتها الجمالية تمزق على نحو بالغ «الافتراضات الأوربية المنتشرة. لقد كان الأوربيون مجبرين على إدراك أن ثقافتهم لم تكن سوى إحدى طرق متعددة لإدراك الواقع، وتنظيم تمثيلاته في الفن والممارسة الاجتماعية»(10). وهكذا عمل المسرحيون بالغرب على تشجيع المواقف الداعية إلى الحوار الفني والتناسج الثقافي، وإلى تمجيد الحضارات المغايرة التي شكلت عاملا مركزيا في إعادة إنتاج المسرح الغربي نفسه. وقد حولوا شغفهم بالشرق وولعهم بسحره إلى أداة محكمة لمحاكمة الثقافة الغربية، وإلى إستراتيجية فاعلة لتقويض النرجسية الغربية. وهو الأمر الذي اطلع به كل من أنطونان أرطو Antonin Artaud،برتولدبريشت Bertolt Brecht، ويوجينو باربا Eugenio Barba، روتوفسكي Jerzy Grotowskiالذين نسفوا ثوابت التمركز الغربي وخلخلوا يقينياته، وشكلوا «صنفا متميزا داخل الثقافة الغربية يجمعهم موقف تاريخي واحد هو: اعتبار نزعة التمركز الذاتي الغربية وهماً ينبغي تدميره بكل الوسائل المتاحة»(11).

2 انطونان آرطو: الشرق عالم روحاني شفاف:

يعتبر مسرح القسوة من الصيغ الجمالية والثقافية ذات التأثير البالغ على المسرح العالمي وحركية التفكير الفلسفي، لما بلوره أرطو من تصوّرات ومواقف مسّت جوهر المسرح الغربي وعمق الثقافة الغربية. فهو ناقد غربي للتمركز الغربي ولمختلف يقينياته من داخل الغرب نفسه.

ضمن هذا المعطى، انقلب أرطو على السريالية التي يعتبر من مؤسسيها البارزين. يقول: «شكّل التشكيل السريالي نفيا للواقع ونوعا عميقا من فقدان الثقة في المظاهر. وإذا كان العالم السريالي لا ينفي الأشياء، فإنه يخلّ بنظامها»(12). ولأنّ التصورات المسبقة تنتمي إلى مجال المتخيل، فقد أعلن أرطو التخلي عنها وتجاوزها، مقترحا تصوّرا جديدا منبثقا من التواصل الفعلي مع عالم الشرق، رغبة في تجاوز الإخفاق الروحي الذي تعانيه الحضارة الغربية، وقد تجسّد الأمل المستقبلي لديه في العمل على إنجاز نوع من التناغم بين علم الغرب وصوفية الشرق، لذلك شدّ الرحال إلى المكسيك بحثا عن ثقافة حفظها الزمن، واختزنت نبضا بدئيا وأصيلا للوصول إلى جوهر الإنسان والكون. يقول كاشفا هذه الحقيقة ومجليا هذا المعطى: «لقد جئت إلى المكسيك بحثا عن تصور جديد للإنسان. والمكسيك وحده يمكن أن يقدم لنا الإنسان في

University of Souk Ahras - Université Mohamed Chérif Messaadia de Souk-Ahras
http://www.univ-soukahras.dz/en/publication/article/464

مواجهة الاختراعات والعلوم والاستكشافات، أقصد عن طريق صاحب هذه السفينة الاستكشافية الذي يحتوي بداخله على العلاقات الايحائية القديمة، ومع الطبيعة التي يقيمها كبار (التولتيك) Toltèques، والمايا Mayas القدامى»(13)

لقد اتّخذ أرطو من الشرق وسيلة للهجوم على الفكر الغربي المادي بحثا عن عالم روحاني نقيّ وشفاف. ومن هنا كان إيمانه عميقا بقدرة الشرق على «القيام بثورة مماثلة بفضل أعراقه الأهلية البدائية التي تتوفر بكثرة على الموسيقات والرقصات الشفائية»(14). ولذلك تبرّم من إفلاس الثقافة الغربية التي توجد في وضع حضاري متقدّم يخفي الوهن والضعف، لأنّها تنتمي «لعالم يعيش على أفكار خاطئة عن الحياة ورثها عن النهضة»(15)، فخانت بذلك مبادئ الثقافة الحقيقية بسبب ما أفرزته من حروب ودمار حرَّفت المجرى الطبيعي للمشروع الحداثي، كما محقت حق الاختلاف والتعدّد الجمالي والثقافي، لذلك عبّر أرطو بنبرة ثورية أنه «ليست هناك ثورة دون الثورة ضد الثقافة الأوربية، وضدّ كل أشكال العقل الأبيض»(16)

إن عشق أرطو للشرق لم يتحول إلى أداة لتحطيم الثقافة الغربية وإبراز نواقصها فحسب، حين وصفها بالترف والخيانة والقبر المدهون بالجير ومرتع الكلاب والفكر المتعفن، بل أيضا أداة لتدمير المسرح الغربي بوصفه مسرحا أبله ومجنونا ومسيرة ضالة. ويَعتبر أرطو بأن المسرح السائد قد فقد جوهره عندما حصر اهتمامه على اللغة والهواجس السيكولوجية في رسم الشخصيات وتصوير الأحداث. لهذا يدعو إلى ضرورة تخلي المسرح عن النص المكتوب لتحلّ محلّه عروض ذات أحداث مادّية مباشرة، من صراخات، وتأوهات، وجمال ساحر للملابس التقليدية والتاريخية التي تحمل المتفرج إلى عوالم وحقب حضارية لم تلوثها الحضارة الأوربية الميكانيكية، والنغمات الموسيقية التي تهز الشعور وتحدث جلبة غير محتملة وقاسية. ومن هنا وُصف مسرح أرطو بأنه «نوع من المسرح العلاجي(...) لأنه يقف موقف المحلل النفسي الذي يحاول الوقوف على الدوافع المكبوتة للمتفرج من أجل تحريره منها أثناء العرض، ولذا فهو يشبّه الممثل بضحية مرض الطاعون، الذي يقوم باستمالة المتفرج إلى مجموعة من الحالات العاطفية التي يعبّر عنها بصوته وجسده»(17).

لقد اتضحت معالم مسرح القسوة لدى أرطو بعد اتصاله بالمسرح الباليني عام 1931 بباريس. وهو الاتصال الذي دعاه إلى المراهنة على قدرات الإخراج الإبداعية، وعلى طاقة الممثل

University of Souk Ahras - Université Mohamed Chérif Messaadia de Souk-Ahras
http://www.univ-soukahras.dz/en/publication/article/464

الكامنة في جسده، لأن المبدع الحقيقي في نظره هو من يلامس الركح مباشرة ويستنشق غبار الخشبة، بدل المراهنة على بلاغة النص وما يحكمه من أوجه بلاغية. يقول أرطو «أعطانا اكتشاف مسرح بالي فكرة مادية، لا كلامية، عن المسرح، حيث إن المسرح يظل داخل حدود كل ما يمكن أن يحدث على خشبته، بغضّ النظر عن النص المكتوب، في حين أن المسرح كما نفهمه في الغرب متفق مع النص ومحدد به»(18).

وقد حدّ هذا التصور من ديكتاتورية المؤلف: الإله رغبة في فتح المسرح أمام عوالم جديدة غير مقيّدة في مادية اللغة وأفقها المحدود، وخلق لغة تراعي خصوصية الفن المسرحي. فـ«بدلا من شعرية اللغة اقترح أرطو شعر المساحة أو المكان مستخدماً وسائل مثل الموسيقى والرقص والرسم وفنون الحركة والأداء الصامت والإيماء والغناء والتعاويذ والأضواء والأشكال البدائية»(19). فعوض توظيف الكلام الذي يكتفي باستنساخ اليومي المعاش بطريقة آلية، أصبح المسرح مدعوا إلى تقديم الواقع على نحو غامض كما في الأحلام والرؤى.

وبهذا تمرّد أرطو على الكتابة باعتبارها وسيلة للهيمنة، لأنّ الثقافة لم تكن يوما مكتوبة. يقول «أن تكتب، معناه أن تمنع الفكر من التحرك داخل الأشكال باعتباره تنفّسا واسعا انطلاقا من كون الكتابة تثبّت الفكر وتبلوره داخل شكل، ويتولّد الهيام Idolatrie عن الشكل. فالمسرح الحقيقي مثل الثقافة لم يكن مكتوبا أبدا»(20).

إنّ مسرح القسوة يجسّد قساوة الحياة الغربية ووحشيتها، عبر لغة جافّة وعارية تستهدف استفزاز أعصاب الإنسان، وتنتج سحرا يصبح معه المتفرج «متفاعلا كالدراويش في حلقة الذكر، أو كموسيقى العلاج عند الشعوب البدائية»(21). إنه إحدى الصيغ الجمالية والثقافية التي تحاول أن تستعيد المجرى الطبيعي للحياة، عبر التركيز على مبدأ القسوة، لاسيّما وأنّ تحويل اللغة إلى صراخ وصياح ونحيب وبكاء، لا يُنظر إليه من زاوية إستيتيقية فحسب، بل أيضا من وجهة نظر ثقافية. ويختزن هذا التصور رؤى ومواقف للعالم، لأنه نحيب على دمار العالم، وصراخ على واقع إنساني قوامه التقتيل والعنف، وبكاء على أفول الثقافة الحقيقية في الغرب. لذلك كان بحث أرطو عن جوهر أسمى في الشرق الذي كانت علاقته به «أسمى من أن تكون مجرد علاقة انبهار بحضارة أو جماليات، لقد كانت علاقة تمثل كلي، يصل إلى درجة اعتبار الشرق هو الخلاص من دنس الحضارة الغربية»(22).

3 برتولد بريشت: الشرق جماليات قابلة للتسييس:

University of Souk Ahras - Université Mohamed Chérif Messaadia de Souk-Ahras
http://www.univ-soukahras.dz/en/publication/article/464

وبخلاف أرطو، لم يبحث بريشت في الشرق عن عالم روحاني شفاف، إذ تحوّل الشرق لديه إلى علامات وأشياء وممارسات مادية ساعدته على إعادة النظر في العديد من اليقينيات الغربية. فقد كان مكتبه مؤثثا بمواد شرقية من قبيل أقنعة "النو الياباني". وهو ما كان له تأثير بالغ على مخيلته الفنية. ولذلك انتصب مسرح "النو الياباني" بوصفه أهم مؤثر على بريشت في سبيل البحث عن سبل جديدة تواجه المسرح البورجوازي الخامل وتعارض المسرح الأرسطي. يقول "دوانيس باندك" «بإمكاننا تقريبا أن نصل إلى حدّ القول بأنّ مسرحيات بريشت التعليمية ما هي إلا دراما من نوع النو نُقلت من القرن الرابع عشر إلى قرننا، وفيها حلّت الجدلية الماركسية محلّ الأيديولوجيا البوذية، وذلك لأنّ العالم الذي تتموضع فيه مسرحية تعليمية ما، هو عالم العلم الحديث وأساسها الأخلاقي هو الاقتناع بأن العمل هو أفضل من الإحساس أما هدفها فهو التعليم لا الترفيه»(23)

وقد شكلت سنة 1935، مرحلة حاسمة في المشوار الفني لبريشت، إذ أتيحت له فرصة مشاهدة الممثل الصيني "ماي لانج فانج" " Mei Lang Fang" الذي ألهمه الأساس النظري لنظرية التغريب. وقد بلغ افتتان بريشت بالجمالية الصينية إلى حد الإشادة بها، بفضل اهتمامها بالشخصيات التاريخية وتركيزها على تقديم إيضاحات هامة ومفيدة، بدلا من إثارة الانفعالات وتحقيق التعاطف، وهو ما شكّل الأساس الذي استند عليه بريشت لنقد فن التمثيل لدى ستانسلافسكي الذي يعتمد المعايشة النفسية وتعاطف المشاهدين مع الممثل. بمعنى آخر إنّ بريشت وجد في الأدب الصيني خير سند له في تعزيز مواقفه وأفكاره في عملية الكفاح ضد علم الجمال البورجوازي. وفي سياق دراسته لفن التمثيل الصيني، اكتشف بريشت أنه «بالإمكان استخدام إيماءات الممثل على المسرح التي تعبّر عن المنظر المسرحي بأكمله، بدلا من الاستشهاد الشعري»(24)

إلا أن لجوء بريشت إلى إيماءات الممثل وحركاته أي الجستوس* كلبنة أساسية في الجمالية الشرقية، ليس لجوءا جماليا محضا بقدر ما هو لجوء سياسي كذلك. يقول بريشت: "وعالم المواقف التي تتخذها الشخصيات من بعضها البعض هو ما نسميه عالم الإيماءات. فالموقف الجسدي (الفيزيقي) ونغمة الصوت والتعبير الوجهي تتحدد كلها بالإيماء الاجتماعي: كأن تلعن الشخصيات أو تتملق أو تعلم بعضها البعض"(25). فالجستوس أحد الوسائل الأدائية المهمة التي تؤشر على علاقة جسد الممثل

University of Souk Ahras - Université Mohamed Chérif Messaadia de Souk-Ahras
http://www.univ-soukahras.dz/en/publication/article/464

البريشتي بباقي الأجساد الأخرى، سواء على الخشبة أم في الصالة، خاصة وأن ذلك الجسد لا يقدم نفسه باعتباره كاملا في ذاته. بل إن الهوية التي يكتسيها تنبع وتتشكل من خلال العلاقات الاجتماعية. ولذلك فإنّ الإيماءة الاجتماعية في جوهرها إشارة إيديولوجية لا تخلو من معنى اجتماعي. وفي هذا الصدد يقول "جوليان هلتون Julia Hilton" «تستند نظرية "الجستوس" إلى الإيمان بأن الفعل وخاصة الفعل الحركي، والإيمائي، والإشاري، أقلّ عرضة للتزييف عن اللغة (المنطوقة)، ولهذا يمكن أن تشكّل قاعدة أصلح من اللغة لتأسيس وبناء الرسالة الأيديولوجية»(26) أي أنه يمكن الكشف عن الموقف الأيديولوجي والسلوك الاجتماعي المراد إيصاله وبثه إلى المتفرج من خلال الجستوس، ما دام هذا التعبير الجسدي يؤكد ذلك الترابط الوثيق بين حركة الجسد من جهة، وبين سلوك الشخصية من جهة ثانية، إذ يسعى بريشت إلى بلوغ مراميه الأيديولوجية عبر العرض المسرحي انطلاقا من تقنيات مرتبطة ارتباطا وثيقا بأداء الممثل، من إيماءات، وإشارات، وحركات كفيلة ببناء بنى دلالية ورمزية تعبّر عن العلاقات الاجتماعية.

يمتلك الجستوس شحنة إبلاغية توصل معلومات مفصلة عن الشخصية التي تتحرك بدوافع وخلفيات اجتماعية وإيديولوجية حتى لا يتوحد معها المتفرج، لذلك فعندما استلهم بريشت "التغريب" من المسرح الصيني، أخضعه لتحويرات وتغييرات جذرية، فَقَدَ من خلالها عناصر أساسية مكنته من التناغم مع مرامي بريشت التحريضية، ما دام تغريب الشخصية يروم في الأساس تغريب الواقع نفسه حتى يبدو للمتفرج أنّ ما يراه ويعاينه بشكل دائم ويؤمن به غير مألوف، أي أنه سينظر إليه بعين فاحصة قوامها الرؤية الانتقادية الهادفة إلى التغيير عبر نقل الخبرة الفنية والجمالية المتحققة في العرض المسرحي إلى الواقع الاجتماعي. لذلك ركّز بريشت على المعرفة في علاقتها الجدلية بالمتعة. وهي إستراتيجية تستمد خلفيتها من الفلسفة الماركسية التي بشّرت بإمكانية التغيير من مجتمع تقليدي قائم على أساس التقاليد البالية والموروثة إلى مجتمع يحكمه العقل، أي أن التجربة الفنية البريشتية تسير في تواز مع التجارب العلمية لبلوغ هدف واحد يتجسّد في التغيير.

لكن، إذا كانت العلوم قد جعلت التغيير أمرا ممكنا، فإن بريشت يعتقد أن صيغ التفكير العلمية رغم ارتباطها بالعقلانية لم يتمّ تشرّبها من قبل فئات عريضة من الناس، بسبب سطوة الطبقة الحاكمة على العلاقات الاجتماعية ممّا يفرض

University of Souk Ahras - Université Mohamed Chérif Messaadia de Souk-Ahras
http://www.univ-soukahras.dz/en/publication/article/464

على المسرح تجديد ذاته بغية مواجهة هذا التناقض الصارخ. من هنا عزم بريشت على بناء خطوط التواصل وجسور التلاقي بين العلم والفن. ومن هنا أيضا جاءت تقنيات المسرح الملحمي لخدمة هذا الغرض، حيث توظف فوق الخشبة لتؤثّر على المجتمع. وبعبارة أوضح أن بريشت كان يتغيى مسرحا «يطلق لا المشاعر أو ومضات الإدراك أو الدوافع الممكنة بداخل الإطار التاريخي الخاص بالعلاقات البشرية التي تدور فيها الأحداث فحسب، بل مسرحاً يستخدم ويشجع الأفكار والمشاعر التي تساعد على تغيير المجال نفسه»(27)

فقد وجد بريشت مبتغاه في ثقافة الشرق بوصفها مجالا للانسجام، ومحلا للتناغم الذي تفتقره الثقافة الغربية. كما أسعفته تلك الثقافة بمخزونها الجمالي الخصب في تبليغ رسالته الإيديولوجية المعارضة للتشيّؤ والتبضيع في المجتمع الرأسمالي. فإذا كانت الحكاية في المسرح الملحمي تخضع للتقسيم، وتتخللها بياضات لتوجيه المتلقي إلى موقف معين من الحياة الاجتماعية، وإذا كان الاختيار السينوغرافي يتسم بالفراغ وعدم الثبات ومتحركا على امتداد العرض المسرحي، ويتألف من ديكور وقطع يتمّ تركيبها وتفكيكها بالتوالي، فإن هذا الاختيار نتاج معايشته للمسرح الصيني عن كثب، كما أنه يختزن مواقف ثقافية مضمرة تتمثّل في إدانة الأنظمة الديكتاتورية، ما دام «الجزء يناقض الكلّ والتقسيم يعارض الشمول، والتركيب وسيلة لإعادة ترتيب جديد للعالم»(28)

4 جيرزي كروتفسكي: الشرق خزّان فنّ التمثيل

إذا كان أرطو قد بحث في الشرق عن عالم روحاني شفاف، وإذا كان بريشت قد وظف جماليات الشرق لخدمة أغراضه ومراميه السياسية، فإن كروتوفسكي بحث في الشرق عن حقائق كونية لفن التمثيل. فقد أفضى اطّلاعه على أساليب التمثيل الشرقي إلى إثراء تجربته الخصبة في مسرح المختبر انطلاقا مما وسمه بالمسرح الفقير. يقول في هذا السياق: «من بين الأساليب التي أثارت لديّ اهتماما خاصا أيضا، تكتيك التدريبات في المسرح الشرقي، وخاصة في أوبرا بكين ومسرح كاتاكالي الهندي ومسرح النو الياباني»(29). لقد تبين لكروتوفسكي أن المسرح الشرقي قوامه الممثل، فانصب اهتمامه على العمل المختبري، حيث أولى للحضور الجسدي للممثل أهمية بالغة، لأنه كفيل باستثارة نفسية المتفرج، مثلما يحدث في حالة الطقس الذي ألهم كروتوفسكي الكثير من إواليات الاشتغال، نظرا لما يتسم به من «سمات وخصائص يصل المؤدى فيها إلى خطاب الوعي بتعرية روحه بإرادته أمام المشاهدين، الذين

University of Souk Ahras - Université Mohamed Chérif Messaadia de Souk-Ahras
http://www.univ-soukahras.dz/en/publication/article/464

يقابلون هذا العري الروحي بعري مماثل(...) حيث يصبح الممثل مثل الكاهن أو الشامان shaman الذي يستحوذ على أرواح الحضور من خلال إحيائه للطقس»(30). وبهذا الحضور الجسدي يتحقق التواصل بين الممثل والجمهور.

وفق هذا التصور، فالممثّل في المسرح الفقير لا يتعامل مع الشخصية الدرامية على الصيغة التقليدية لستانسلافسكي التي قوامها المعايشة النفسية، ولا ينظر إليها عن بعد، محللا إياها بموضوعية ناقدة وتأملية في آن كما هو الحال لدى بريشت بل يقوم باتخاذها وسيلة للكشف عن كل ما يختبئ خلف القناع اليومي. إنّه نوع من "الوساطة" التي تقترب من السحر. ويتبدى هنا تأثر كروتوفسكي بالأداء التمثيلي في مسرح الشرق الأقصى. وهو أداء يستند على مبدأ الوساطة الذي يجسد ذهنية تؤمن بوحدة الوجود، إذ يمثّل الممثل الشرقي وسيطا روحيا بين ما هو مقدس وما هو واقعي، ويتم التعبير عبر رموز وإشارات واستعارات ذات نظام مشفر ومسنن يحمل دلالات محددة يفهمها كل مشارك في الطقس من مؤدين ومتلقين. فقد تمثل وسار كروتوفسكي على هذا التصور، وصار الممثل عنده كما في المسرح الشرقي بمثابة قديس يقدم فعلا مقدسا، ويمتلك جسده كلّ المؤهلات البلاغية للتعبير عن الشعور واللاشعور. ولعلّ هذا النهج في جوهره بحث عن نسق قيمي بديل هروبا من مادية وعقلانية مجتمع القرن العشرين الذي ساعد على إخفاء الحقيقة الإنسانية بدلا من أن يعبر عنها(31).

وقد شملت التدريبات بمختبر المسرح الفقير الصوت والجسد، في ظل نظام صارم قادر على إيصال الممثل إلى تحقيق تحكمه في جسده. ولعلّ من أبرز تلك التدريبات "اليوجا" التي اغترفها كروتفسكي من مسرح الشرق الأقصى، وأخضعها لتحويرات اندمجت بموجبها مع طموحاته الفنية، إذ لا تحضر بصيغتها الكلاسيكية حيث يعبّر الممثل هذه المرحلة إلى مرحلة لاحقة تعرف ب"اليوجا" الميكانيكية التي تتحرك دون سكون أو همود، ما دام الهدف ليس تدريب العضلات وإنما بعث الحركة الدالة.

إن غاية مختبر كروتوفسكي هي اكتشاف الممثل لنفسه. فكما أنّ المرء يعبّر عن حالات روحية بتخطيط أو رسم أو غناء أو رقص، فممثل كروتوفسكي عبر حركاته وقسمات وجهه وصوته ونغماته لا يعبّر عن أفكار، وإنّما عن أحوال الروح القادرة في الوقت نفسه على جذب روح المتفرج، لتتحول أعمال كروتوفسكي إلى ممارسات طقوسية. يقول: «الطقس هو ضرب من ضرب العرض المسرحي، وهو فعل قائم بذاته، وأنا لا أسعى إلى اكتشاف شيء جديد، بل

University of Souk Ahras - Université Mohamed Chérif Messaadia de Souk-Ahras
http://www.univ-soukahras.dz/en/publication/article/464

إنني أميط اللثام عن حقيقة طواها النسيان، حقيقة قديمة ترجع إلى العهد الذي لم تكن قد ماتت فيه الفوارق بعد بين الفنون»(32). لقد أعاد كروتوفسكي بذلك للمسرح شكله القديم، حين كان الجمهور يشارك مشاركة جماعية في العمل المسرحي. فقد قادته أبحاثه المختبرية إلى القرى والطبيعة لممارسة طقوسه المسرحية حيث الظلام وضوء القمر والموسيقى حتى يصبح الفاصل بين الممثلين والمتفرجين سميكا، بل ومنعدما تماما. فالجميع يغني ويرقص ويعزف، ليتحول العرض المسرحي إلى حلقة صوفية أو احتفالات دينية بدائية. والبدائية هنا تتخذ شكلين بارزين:

الأول: ممثل في النكوص إلى المسرح البدائي الذي لم يكن يركن إلى الماكياج والملابس والديكورات، إذ عرى كروتوفسكي المسرح من كل الزخارف وأعاده إلى منابعه الأولى.

الثاني: تحقيق التنوير الداخلي والكشف الروحي. فقد كان المشاهد القديم يخال أنه يتوحد بالإله الروحي ويشارك بالألوهية، ويؤثر في الظواهر الطبيعية والاجتماعية. وتناغما مع هذا التصور، فالمسرح الفقير "لا يعلّم الممثل مهارات بعينها، أو قدرات تبني ما يطلق عليه بـ"ترسانة الوسائط". إن كلّ شيء يتمركز هنا في التأكيد على العملية الروحية للممثل"(33).

ولا يخلو اختيار الفقر في المسرح الفقير من وجهة نظر ثقافية في غاية العمق، لخّصها كروتوفسكي في قوله: "لماذا نهتمّ بالفن؟ لكي نمدّ ذواتنا إلى خارجها، ونتجاوز انغلاقنا على أنفسنا ونملأ الفراغ في داخل كلّ منّا أو بالأحرى نحقّق ذواتنا. وهذه ليست حالة ثابتة وإنما هي عملية متطورة يتم فيها ببطء الكشف عمّا هو مظلم في داخلنا فيصبح شفافا"(34). إنها مرحلة إنسانية نحمل فيها هموم ذواتنا بأنفسنا، لنحوّل ما بداخلنا من ظلام إلى استنارة روحية بغية تعرية الأقنعة التي تستبد بحياتنا اليومية.

5 يوجينو باربا: الشرق مدرسة للجسد

تماشيا مع الاهتمام الخاص بالممثل لدى كروتوفسكي، سعى يوجينو باربا إلى تعميق وتنمية الأداء التمثيلي. فالممثل لديه مطالب بإيجاد تقنيات تشكل سندا أو دعامة لإبداعه الفني. فقد خَلُصَ باربا من خلال دراساته وأبحاثه إلى أنّ «الممثل الغربي يختلف عن قرينه في مسرح الشرق الأقصى، الذي يستند على: جسد عضوي ونصائح مطلقة، مجدية جيداً، أي على قواعد للفن شبيهة بالقوانين لنظام شفروي معين، فهو منظم في أسلوب من الأفعال المنغلق على نفسه، والذي ينبغي أن يتكيّف له كلّ الممثلين من ذلك النوع، ومن الطبيعي أنّ الممثل الذي يعمل ضمن شبكة من القواعد المنظمة يتمتع بحرية

University of Souk Ahras - Université Mohamed Chérif Messaadia de Souk-Ahras
http://www.univ-soukahras.dz/en/publication/article/464

فنية، أكبر من ذلك (كما هو الحال مع الممثل الغربي) يكون أسيرا للاعتباطية ونقص القواعد»(35).

من هذا المنطلق كان إيمان باربا عميقا بإمكانية وجود قواعد وسمات عامة ومشتركة بين الشرق والغرب تسعف الممثل، فكان اهتمام المعهد العالي للأنثروبولوجيا المسرحية بالمبادئ المتشابهة بين الثقافات ليس «للوقوف على أسباب هذا التشابه، ولكن البحث في إمكانية استعمالاتها للممثل الغربي والشرقي على حدّ سواء»(36). ويكمن اهتمام باربا بممثل الشرق الأقصى في الطاقة التي يختزنها، والتقنيات الخاصة التي في جوهرها استخدام خاص وغير معتاد للجسد. يقول «فنحن نستخدم جسدنا في الحياة اليومية المعتادة بطريقة تختلف جوهريا عن استخدامنا له في حالات العرض المسرحي، ففي الحياة اليومية المعتادة نستخدم جسدنا بنوع من التكنيك المشروط بثقافتنا، وحالتنا الاجتماعية وطبيعة مهنتنا، ولكن في حالة من العرض المسرحي هناك استخدام للجسد مختلف كليا...»(37)

وهكذا يميز باربا بين ثلاثة أنواع من استخدام التقنية للجسد وهي:

أ-الحركات الجسدية المعتادة: وتتميز «باقتصادية الجهد، ويتم تعلّمها في حضن المجتمع (العائلة) والثقافة. ولهذا فإنّ كلّ فرد يبلغ درجة التعليم (حسب العمر والجنس) قادر على القيام بتلك التكنيكات اليومية»(38). وهي تهتم بإبلاغ الدلالات والمعاني استنادا إلى المتعارف عليه في إطار ثقافة معينة. وهو ما يمارسه المرء في واقعه اليومي من جلوس ووقوف... أو بتوظيف إيماءة ما لتشير إلى الرفض أو القبول على أنها طبيعية. في حين أنها في الأصل محددة ثقافيا لأنها تعكس المجتمع الذي تنحدر منه.

ب- الحركات الجسدية الفائقة المهارة: وتروم بعث الدهشة وإثارة الإعجاب لدى الآخرين، من قبيل الحركات المؤداة من قبل لاعبي السيرك والأكروبات.

ج- الحركات غير المعتادة للجسد: وتتغيى تحديد تنظيم معين للجسد بشكل مقصود، بغرض بلورة دلالات محددة وإيصالها إلى المتلقي دون الاهتمام بالإطار الثقافي أو الاجتماعي: أي أنها حركات تكسر «طوق (الأوتوماتيزم) العادات المتكررة في المجتمع والحصول على ثقافة جديدة أخرى لاستخدام الجسد»(39).

لا يشكّل هذا التمييز في حد ذاته هدفا، لأن الغاية محدّدة لدى باربا في هاجس اكتشاف طبيعة اشتغال الممثل بغية إدراكه لذاته. لذلك انتقد الممثل الغربي وأبدى اعتداده بالممثل الشرقي. يقول «في الغرب غالبا ما تكون المسافة بين التكنيكات اليومية المعتادة للجسد، والتكنيكات الخارجة عن المعتاد، والتي تميز بها سلوك

University of Souk Ahras - Université Mohamed Chérif Messaadia de Souk-Ahras
http://www.univ-soukahras.dz/en/publication/article/464

الإنسان في المسرح غير واضحة وغير مدركة، بينما في الهند (على سبيل المثال) هناك اختلاف واضح بينها»(40).

يعتبر الدكتور مدحت الكاشف أن التمييز الذي قدمه باربا بين الممثل الغربي، وقرينه الشرقي في جوهره يشكل «نوعاً من التحليل لعنصر "التغريب" الذي كان "بريشت" قد استلهمه من المسرح الصيني، إلا أنه رغم فهمه الواضح له لم يحاول تحليله كعنصر تم تهجينه داخل قلب المسرح الغربي، أما "باربا" فقد اتسع بحثه في عنصر "التغريب" وغيره من العناصر التقنية التي تنتمي لمسرح الشرق الأقصى، وإن لم يتوقف عن التغريب، بل إنه اتجه ناحية عناصر أخرى مثل عنصر الحضور Présence الذي يتمتع به ممثل الشرق الأقصى»(41). ويصطلح باربا على عنصر الحضور بالجسد الحي الذي يشكل جوهر نظرية التمثيل لديه.

وعليه، فإن الأداء التمثيلي لدى باربا لا يرتبط بإطار ثقافي ضيق، بل يتصل بمستوى التنظيم في جسد الممثل. إنه مستوى ما قبل التعبير الذي يشترك فيه كل البشر، بغض النظر عن اختلاف السياق الثقافي الذي ينحدرون منه. وهو ما يفسر اهتمام باربا بالعوامل الفسيولوجية، مثل التوازن والتوازن المتحرك، واتجاه العمود الفقري، واتجاه العينين، إضافة إلى التوترات التي تفرز نوعية مختلفة من الطاقة.

ومما سبق نخلص إلى النتائج التالية:

- إن انفتاح مسرحيي الغرب على الشرق معناه الإقرار بالاختلاف وتجاوز إطار الثقافة الواحدة، إذ لا مناص من الرجوع إلى ثراء الشرق وخصوبة تعابيره الفنية لتشكيل ثقافة مسرحية خاصة بالمسرح الغربي من جهة، وتجاوز انحراف المشروع الحداثي الغربي الذي تمركز على ذاته واعتبر غيره هامشا من جهة ثانية.

- لم يجنح المسرح الغربي الى التقوقع والانطواء والعزلة، إذ تغذى من الفرجات الشرقية وتغذت منه واغتنى بها واغتنت منه. ولم يجد حرجا في الاستفادة من معينها، لأنّ روّاده أدركوا بحسّهم الفنيّ أنّ الخصوصية لا تعني الرقص المسعور حول الذات وإنتاج الحدود والحواجز التي تمنع الاعتماد المتبادل.

- لقد ساهم رواد المسرح الغربي الحديث في رسم ملامح مسرح أساسه تحرير الهويةّ الفنية من كل أسوار مقيدة بحدود ثقافية ضيقة، لا تتمسك بخصوصية محلية، فأسسوا مسرحا منفتحا يؤمن بفعل الإبداع والحوار والاختلاف، فالهوية الفنية التي وجب منحها القيادة والريادة في عالم اليوم هي الهوية الفنية المنفتحة الكفيلة بدعم التقارب بدل الفرقة والتماسك عوض الانقسام.

University of Souk Ahras - Université Mohamed Chérif Messaadia de Souk-Ahras
http://www.univ-soukahras.dz/en/publication/article/464

الهوامش:

(1) جي. جي. كلارك، **التنوير الآتي من الشرق، اللقاء بين الفكر الأسيوي والفكر الغربي**، ترجمة شوقي جلال، عالم الفكر، العدد 346، ديسمبر 2007، ص:53.

(2) ميشيل فوكو، **نظام الخطاب وإرادة المعرفة**، ترجمة: أحمد السطاتي، عبد السلام بنعبد العالي دار النشر المغربية، الدار البيضاء ص:70.

(3) جي. جي. كلارك، **التنوير الآتي من الشرق، اللقاء بين الفكر الأسيوي والفكر الغربي**، مرجع سابق، ص:161.

(4) نفسه، ص:5251.

(5) سعيد إدوارد، **الاستشراق**، ترجمة كمال أبو ديب، مؤسسة الأبحاث العالمية، ط3، 1991، ص:215.

(6) الزهرة إبراهيم، **الأنثروبولوجيا والأنثروبولوجيا الثقافية: وجوه الجسد**، النايا للدراسات والنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2009، ص:178.

(7) جي. جي. كلارك، **التنوير الآتي من الشرق، اللقاء بين الفكر الأسيوي والفكر الغربي**، مرجع سابق، ص:34.

(8) حسن يوسفي، **المسرح والأنثروبولوجيا**، ، دار الثقافة، الدار البيضاء، 2000، ص:95.

(9) نفسه، ص:93.

(10) بيل أشكروفت، غاريت غريفيت، هيلين تيفن، **الرد بالكتابة: النظرية والتطبيق في آداب المستعمرات القديمة**، ترجمة د.شهرت العالم،المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2006، ص:259.

(11) حسن يوسفي، **المسرح والأنثروبولوجيا**، مرجع سابق، ص:91.

(12) أنطونان أرطو، **خطابات ثورية في المسرح والسريالية والثقافة**، إعداد وترجمة: د. سعيد كريمي، مطبعة تافيلالت، الراشيدية، ط1، يناير 2003، ص:89.

(13) نفسه، ص:102.

(14) نفسه، ص:117.

(15) نفسه، ص:3534.

(16) نفسه، ص:137.

(17) مدحت الكاشف، **المسرح والإنسان تقنيات العرض المسرح المعاصر**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2008، ص:28.

(18) أنطونان آرطو، **المسرح وقرينه**، ترجمة الدكتورة سامية أسعد، دار النهضة العربية، القاهرة، مايو 1973، ص:59.

(19) جيمس روس إيفانز، **المسرح التجريبي: من ستانسلافسكي إلى بيتر بروك**، ترجمة وتقديم: فاروق عبد القادر، هلا للنشر والتوزيع، ط1، 2000، ص:122.

(20) أنطونان أرطو، **خطابات ثورية في المسرح والسريالية والثقافة**، مرجع سابق، ص:40.

University of Souk Ahras - Université Mohamed Chérif Messaadia de Souk-Ahras
http://www.univ-soukahras.dz/en/publication/article/464

(21) عادل حربي، **محاور في المسرح العالمي الأفكار والتقنية**، منشورات الخرطوم، عاصمة الثقافة العربية، 2005، ص:49.

(22) مصطفى رمضاني، **سلطة الجماليات الشرقية على المسرح الغربي الحديث**، ضفاف، عدد6، ص:11.

(23) دوانيس باندك، **"التعليمية عند بريشت: إيقاظ الحس والوعي الجماع"**، مجلة البيان، دراسات جديدة في المسرح العربي والعالمي، رابطة الأدباء، الكويت، العدد387، أكتوبر 2002، ص:65.

(24) د.عدنان رشيد،**مسرح بريشت**،دار النهضة العربية للطباعة والنشر، ط الأولى، 1988، ص:106.

*يشير الجستوس إلى الوعي السيميولوجي الضمني الذي يؤطر الجمالية الملحمية في المسرح، عبر الاهتمام بإنتاج أنظمة العلامات الجسدية التي تكسب الممثل حمولة ذات طبيعة اجتماعية. فهو يحول الحركة الجسدية إلى علامة مفكر فيها تشير إلى ما هو اجتماعي وتفصح عن جدلية الجمالي والإيديولوجي. وليست كل حركة جستوسا. فالرجل الهارب من الكلب لا يشكل جستوسا إلا في الحدود التي يكون فيها الرجل فقيرا هاربا من كلب الحراسة.

(25) برتولد بريشت، **الأرجانون الصغير**، ترجمة : فاروق عبد القادر، هلا للنشر والتوزيع، ط1، 2000، ص:61.

(26) جوليان هلتون، **نظرية العرض المسرحي**، ترجمة : نهاد صليحة، القاهرة، وزارة الثقافة، إصدارات مهرجان القاهرة الدولي التجريبي، 1992 ص:242.

(27) برتولد بريشت، **الأرجانون الصغير**، مرجع سابق، ص:43.

(28) سعيد الناجي، **التجريب في المسرح**، الدارالبيضاء، مطبعة دار النشر المغربية،1988، ص:73

(29) سمير سرحان، **نحو مسرح فقير**، المهرجان الثاني للمسرح التجريبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1989، ص:18.

(30) مدحت الكاشف، **اللغة الجسدية للممثل**، أكاديمية الفنون، مصر، 2006، ص:96.

(31) نفسه، ص:96.

(32) بيتر بروك، تيري إيجلتون، سو إلين كيسن وآخرون، **التفسير والتفكيك والأيديولوجيا**، تقديم: نهاد صليحة، الهيئة المصرية العربية للكتاب، 2000، ص:7.

(33) هناء عبد الفتاح، **آفاق التجريب المسرحي عند جروتوفسكي**، عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب دولة الكويت، المجلد 25، عدد 4 ابريل، يونيو، 1997، ص:198.

(34) جيرزي جروتوفسكي، **نحو مسرح فقير**، ترجمة : سمير سرحان، هلا للنشر والتوزيع، ط1، 1999، ص:16.

(35) يوجينو باربا، **مسيرة المعاكسين أنثربولوجية المسرح**، ترجمة : قاسم البياتي، دار الكنوز الأدبية، لبنان، 1995، ص:102.

(36) مدحت الكاشف، **المسرح والإنسان: تقنيات العرض المسرح المعاصر**، مرجع سابق، ص:167

(37) يوجينو باربا، **مسيرة المعاكسين أنثربولوجية المسرح**، مرجع سابق، ص:105.

(38) قاسم بياتلي، **دوائر المسرح (تجربة الأودن وأنثربولوجية المسرح**، دار الكنوز الأدبية، لبنان، ط1، 1998، ص:31.

(39) نفسه، ص:31.

(40) يوجينو باربا، **مسيرة المعاكسين أنثربولوجية المسرح**، مرجع سابق، ص:106.

(41) مدحت الكاشف، **المسرح والإنسان: تقنيات العرض المسرح المعاصر**، مرجع سابق، ص:169.

University of Souk Ahras - Université Mohamed Chérif Messaadia de Souk-Ahras
http://www.univ-soukahras.dz/en/publication/article/464