Fnon Al-Rafidayn Journal

Journal homepage: https://www.iasj.net/iasj/journal/453
ISSN: 2960-1703 (Online), ISSN: 2960-169X (Print)
Open Access Full Text Article
Vol:1. Issue: 2

The Ritual Narrative of the Body in the Theatrical Performances Jan Fabre "Mount Olympus show as a sample play. "

Tammar Maitham Gihad[1,a]

1 College of Fine Arts, University of Babylon, Iraq.

a Corresponding author: e-mail: tammar19987@gmail.com

Received: 15 April 2024 | Accepted: 9 June 2024 | Published: 30 June 2024

Abstract:

The research was concerned with studying) The Ritual Narrative of the Body in the theatrical performances of Jan Fabre (Mount Olympus show " as a sample play ") contained four chapters. The first chapter (the methodological framework) dealt with the research problem, which was defined by the following question: What is the ritual? How did her practices shape the body's narrative and create the visual image of Jean Faber's theatrical performances? The importance of the research and the need for it came in that it sheds light on the concept of ritual as a cultural space that reveals the lifestyle and behaviour of societies to the extent of their ethnic, national, and religious differences and the extent of benefiting from it in the contemporary show industry. It attempts to reveal the aesthetic and performance principles in Jan Fabre theatre due to the intellectual depth and artistic brilliance of that director's proposals in the terrain of contemporary Belgian theatre, in addition to its theoretical aspect, which emerged as a result of extensive cognitive exercises and discoveries at the level of body and image—explaining the extent of cultural and performance polarization from the ritual concept in shaping his theatre's physical narrative structures. It was necessary to benefit researchers interested in performance, laboratories, and theatre workshops in fine arts institutes, colleges, and private theatre institutions. The research aims to identify the concept of ritual, reveal its formation structures, elements and forms, and relay its properties as a path for analysis through its works in creating the body text and the visual image for the performances of the Belgian director (Jean Faber), and then the temporal and spatial limits of the research that were set in the year (2018 AD). In (Belgium), he unified the topic of) The Ritual Narrative of the Body in the theatrical performances by Jan Fabre (Mount Olympus show " as a sample play "), and the chapter concluded by defining and defining terms.

The second chapter (theoretical framework) included two sections. The first dealt with (the ritual, the primary law of the body's organic performance) by studying the concept of the ritual, its properties, and its verbal, kinetic, and decorative elements, and examining the opinions of essential anthropological theorists whom the ritual was an active material in their intellectual blogs. As for the second, it dealt with studying (the artistic aspect). And the aesthetic in the theatre of Jan Fabre), and the chapter concludes with the indicators resulting from the theoretical framework.

The third chapter (the procedural framework) defined the research sample. The chapter also included the research methodology and the research tool. The chapter concludes with an analysis of the show (Mount Olympus) by director Jan Fabre, who chose it intentionally.

The fourth chapter discusses the results.

Keywords: Ritual, performances, Jan Fabre theater, Mount Olympus.

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

السرد الشعائري للجسد في عروض جان فابير المسرحية - عرض جبل الأولمبوس " اختياراً "

تمار ميثم جهاد[1]

الملخص:

عني البحث بدراسة (السرد الشعائري للجسد في عروض جان فابير المسرحية (عرض جبل الأولمبوس " اختياراً ")، وقد احتوى على أربعة فصول، تناول الفصل الأول فيه (الإطار المنهجي) مشكلة البحث التي حددت بالتساؤل الآتي: ما الشعيرة؟ وكيف تجلت ممارساتها في تشكيل سرد الجسد وصناعة الصورة البصرية لعروض جان فابير المسرحية؟. وجاءت اهمية البحث والحاجة إليه في أنه يسلط الضوء مفهوم الشعيرة بوصفها فضاء ثقافي يفصح عن أسلوب حياة وسلوك المجتمعات على مدى اختلافها العرقي والقومي والديني، ومدى الاستفادة منها في صناعة العرض المعاصر. محاولاً الكشف عن المنطلقات الجمالية والأدائية في مسرح (جان فابير)، لما تميزت به طروحات ذلك المخرج من عمق فكري وتوهج فني في تضاريس المسرح البلجيكي المعاصر، فضلاً عن الجانب التنظيري له، والذي تصدر جرّاء فضاء التمرين وتكنيك الارتجال والكشوفات المعرفية المكثفة على مستوى تراسيم الجسد والصورة. وتبيان مدى الاستقاء الثقافي والأدائي من مفهوم الشعيرة في تشكيل بنى السرد الجسدي لمسرحه. أما الحاجة إليه فتمثلت في أنه يفيد الباحثين المهتمين في مجال الأداء والمختبرات والورش المسرحية في معاهد الفنون الجميلة وكلياتها فضلاً عن مؤسسات المسرح الأهلية. وهدف البحث إلى التعرف على مفهوم الشعيرة، والكشف عن بنى تكوينها وعناصرها وأشكالها، وترحيل خواصها مسلكاً للتحليل عن طريق اشتغالاتها في إنشائية نص الجسد وتشكيل الصورة البصرية لعروض المخرج البلجيكي (جان فابير)، ومن ثم حدود البحث الزمنية التي حددت بالعام (٢٠١٨م)، والمكانية في (بلجيكا) ، وحد الموضوع المتمثل بـ(السرد الشعائري للجسد في عروض جان فابير المسرحية (عرض جبل الأولمبوس " اختياراً ") ، واختتم الفصل بتحديد المصطلحات وتعريفها .

وتضمن الفصل الثاني (الإطار النظري) مبحثان، عني الأول (الشعيرة: طبقة الأداء الأولى للجسد) بدراسة مفهوم الشعيرة وخاوصها وعناصرها الشفاهية والحركية والتزيينية والوقوف عند آراء أهم المنظرين الأنثروبولوجيين الذي كانت الشعيرة مادة فاعلة في مدوناتهم الفكرية، أما الثاني فعني بدراسة (السمت الفني والجمالي في مسرح جان فابير)، واختتم الفصل بالمؤشرات التي أسفر عنها الاطار النظري.

وكرس الفصل الثالث (الإطار الإجرائي) إلى تحديد عينة البحث، كذلك ضم الفصل منهج البحث وأداة البحث، واختتم الفصل بتحليل عرض (جبل الأولمبوس) للمخرج جان فابير والتي تم اختيارها بالطريقة القصدية.

أما الفصل الرابع، فقد تناول النتائج ومناقشتها.

الكلمات المفتاحية: الشعيرة، الأداء، مسرح جان فابير، جبل الأولمبوس.

مقدمة:

أخذت مظاهر الخوف والحيرة الاستفهام الملازمة للإنسان منذ نشوئه وإلى الآن مساحة جلية مكنت ذلك الكائن المفتش والباحث عن الحقيقة والإيمان والاستقرار من إجراء العديد من الاختبارات الفكرية للحد من سيطرة هذه المظاهر المتسلطة عليه ، لدرجة أن يتجلى احتدام الإنسان مع الوجود وعناصره ومظاهر ظواهره في تنصيب واعتبار عناصر الوجود آلهة تحولت في ما بعد في ذهنه المتسائل إلى مفاهيم مشتركة ، فجاءت (الشعيرة) بوصفها الملاذ والحل الآمن الذي يمنح الإنسان شعور المقايضة والسكينة مع تبدلات الظواهر الطبيعية والأحداث المحيطة به ، والتي يمكن عَدَّها أيضاً وثيقة اجتماعية-دينية شرعها الجسد الإنساني في مجمل الثقافات البشرية وترجمها وفق مبدأ الحاجة والاتفاق الجمعي إلى جملة من الرقصات و الحركات والإيماءات والأصوات التي تخفف من وطأة الألم المتلبس به إثر تغيرات مظاهر الطبيعة ، ومن ثم تحولت تلك الأفعال عبر خارطة جسده

[1] جامعة بابل، كلية الفنون الجميلة

والحالة التشاركية مع الآخر الذي يقاسمه الفضاء لعناصر راسخة تحمل دلالات متباينة تختبئ كل منها بحسب محمولات وانتماء الجسد الثقافي والحضاري .

لم تبقى (الشعيرة) كجذرٍ أدائيّ أوليّ للجسد وفعلاً روحياً تواصلياً بين أناس المجتمعات المختلفة مستقرة في حيز الفرض الديني ونصوصه المتعالية، بل إن القطيعة الأبستمولوجية التي تشهدها الأفكار البشرية الدائمة التطور عن جذورها الشعائرية العقائدية بدأت تتقوض وتعود إلى حالة التصالح الفكري مع الأصل ومحاولة إعادة إنتاجه وفق مقررات الراهن المعاش ، ما دعا إلى تحرير تمثيلها من الطابع المقدس للاحتفال إلى فنٍ عماده التقليد والمحاكاة ، حتى جاء الفعل المسرحي ليُنظم شكلها ودلالاتها الدينية والدنيوية .

وبما أن فن المسرح إنسال من الشعيرة ، لذا يمسي مسلكه محاذياً وممتثلاً لصور الأحداث السياسية والاجتماعية والاقتصادية ، وهذا بدوره ما أثار العديد من المخرجين الباحثين عن التجدد والاختلاف بالعودة إلى (الشعيرة) ومحاولة تدشينها وفق الراهن السريع التبدل ، وقد تجلى ذلك في التشريعات الإخراجية لـ(آرتو ، باربا ، بروك ، منوشكين) وغيرهم من الساعين إلى ترشيح فرجة جمالية جديدة تغادر المألوف وتهجر مدونات التنظير البالية ، إثر العبور إلى شعائر وثقافة الآخر وتفعيل بناها وعناصرها عن طريق الأنساق السمعية والبصرية ، ولم يتوقف الوضع عن هؤلاء المخرجين ، بل تعدى ذلك ليصل إلى مديات جغرافية تؤمن بالتعدد الهوياتي والعرقي أمثال المخرج البلجيكي (جان فابير) ، الذي دأب إلى صناعة فن عرض ينصاع لمجمل المنجزات الحضارية للإنسان ، مستعيناً بحوار الثقافات الفكرية والأدائية التي أنجزها الجسد (الغربي/الشرقي) بمستوييه الفني والعقائدي ، لإحداث رجرجة في فكر المتلقي ومحاولة تخليصه من الركود الفكري وبراثن الوهم التمثيلي والعودة به إلى الأصول ، وتطعيم العرض بوصلات الميديولوجيا المعاصرة التي يكون فيها التفاعل المشترك كوحدة قياس جمالي ومعرفي ، بوصفها (شعائر جديدة) فرضتها مستلزمات الحياة الراهنة ، ورافداً هاماً في تنوير الذات (المؤدية/الرائية) للحدث المسرحي . و وفق ما تقدم يصوغ الباحث مشكلة بحثه بالتساؤل الآتي: ما الشعيرة ؟ وكيف تجلت ممارساتها في تشكيل سرد الجسد وصناعة الصورة البصرية لعروض جان فابير المسرحية؟ .

أهمية البحث والحاجة إليه :

تكمن أهمية البحث والحاجة إليه في أنه:

١- يلقي الضوء على مفهوم الشعيرة بوصفها فضاء ثقافي يفصح عن أسلوب حياة وسلوك المجتمعات على مدى اختلافها العرقي والقومي والديني، ومدى الاستفادة منها في صناعة العرض المعاصر .

٢- محاولة الكشف عن المنطلقات الجمالية والأدائية في مسرح (جان فابير)، لما تميزت به طروحات ذلك المخرج من عمق فكري وتوهج فني في تضاريس المسرح البلجيكي المعاصر ، فضلاً عن المنجز التنظيري الذي تصدر جرّاء فضاء التمرين وتكنيك الارتجال والكشوفات المعرفية المكثفة على مستوى تراسيم الجسد والصورة . وتبيان مدى الاستقاء الثقافي والأدائي من مفهوم الشعيرة في تشكيل بنى السرد الجسدي لمسرحه.

أما الحاجة إليه : فتكمن في أنه يفيد الباحثين المهتمين في مجال الأداء والمختبرات وإقامة الورش المسرحية في معاهد الفنون الجميلة وكلياتها .

هدف البحث :

يهدف البحث الحالي إلى :

١- التعرف على مفهوم الشعيرة ، والكشف عن بنى تكوينها وعناصرها وأشكالها ، وترحيل خواصها مسلكاً للتحليل عن طريق اشتغالاتها في إنشائية نص الجسد وتشكيل الصورة البصرية لعروض المخرج المسرحي (جان فابير) .

حدود البحث :

حد الزمان : ٢٠١٨م .

حد المكان : بلجيكا .

حد الموضوع : السرد الشعائري للجسد في عروض جان فابير المسرحية (عرض جبل الأولمبوس " اختياراً ") .

تحديد المصطلحات :

السرد : اصطلاحاً .

- يعرف السرد بأنه " العمل التواصلي الذي به وفيه يرسل المرسل رسالة ذا مضمون قصصي إلى المرسل إليه ، رديفاً للكلام باعتباره وسيطاً يحمل الرسالة المذكورة "[١]
- يعرف السرد بأنه " نقل الحادثة من صورتها الواقعية إلى صورة لغوية لفظية كانت أم حركية "[٢] .

الشَعيرة : اصطلاحاً .

- تعرف الشعيرة بأنها " نمط سلوكي ذو طابع رسمي ينخرط فيه أعضاء مجتمع ما بصفة منتظمة ، ويمثل الدين واحداً من السياقات الرئيسية التي تمارس فيها الشعائر ، ولكن قد يتسع مجال ممارسة الشعائر إلى ما هو أبعد بكثير من نطاق الدين ذاته . أي إلى نوع أو آخر من الممارسات الشعائرية "[٣] .
- تعرف الشعيرة بأنها " مظاهر طقسية يغلب عليها الطابع الديني أو القومي ، ومع التطور المعرفي أمست تقاليد مؤلفة من (أناشيد ، أغاني ، رقصات ، تراتيل ، طقوس النواح والعزاء ، كرنفالات فرح ومباهج) توصل قيماً أدبية وروحية ومعتقدية ... ويمتاز الخطاب الشعائري بخواص تعبيرية تتمثل في الحركة والتصوير الإيمائي والرقص الذي يبرز تجليات (فينومينولوجية الجسد) ؛ أي لغة الجسد التي تكشف عن معمارية الخطاب الجسدي بسائر حركاته وإيماءاته ودلالاته "[٤] .

التعريف الإجرائي لـ(السرد الشعائري للجسد) :

شكل الأفعال والأصوات والحركات والإيماءات الراشحة من مخزون المؤدي الأنثروبولوجي أو المستلة من الثقافات الأخرى والتي تمنح أداءه بعداً إنسيابياً قوامه التلقائية والفطرية النابعة من حقيقة جسده المكتنز لمظاهر (التكرار، الاحتفال ، الرمز ، الرقص ، التشارك الجمعي) ، والمتقاطعة في الوقت ذاته مع نسق جسده الاجتماعي .

المبحث الأول : (الشعيرة : طبقة الأداء الأولى للجسد)

تتمسك الشعيرة كمدونة أدائية تعبيرية للجسد الإنساني بثقافة الحضارة والفضاء الفيزيقي الذي تنتمي إليه ، ويمكن عدَّها شكل من أشكال البوح الذاتي للجسد المتمتعة بعناصر شفوية وحركية قائمة ومنبثقة من النزوع الفطري الذي يشدو الطمأنينة وتجاوز العالم الماورائي والتحرر من القيود المحيطة ، لذا فهي تندرج ضمن ما يسمى بالأنثروبولوجيا (الاجتماعية ، الثقافية) ، إذ تذهب وبعناية أبستمولوجية فاحصة إلى دراسة السلوك الاجتماعي الذي يتخذ في العادة صور لنظم اجتماعية ودينية وسياسية أقرتها الشعوب باختلاف تكويناتها ، وتسعى من خلال عناصرها المادية والتزيينية واللفظية والحركية للوقوف على العلاقة الرابطة بين هذه النظم سواء في المجتمعات المعاصرة أو في المجتمعات التاريخية ، كون النظام الاجتماعي يعتبر بمثابة الوصف التقني الانثروبولوجي الذي يدل على المظهر الأساسي في حياة جماعة إنسانية ما ، لأنه يشتمل على النظم التي تؤلف إطاراً لأنواع السلوك جميعها سواء كان ذلك فردياً أم جماعياً .

يرى العالم الفرنسي (كلود ريفيير) وهو أستاذ الانثروبولوجيا الاجتماعية في جامعة السوربون بأن " الشعيرة مجموعة من الأفعال المتكررة والمقننة التي تكون غالباً وقورة ولها نظام تأدية شفهي أو حركي ، ومحملة بالرمزية ، وقائمة على الإيمان بالقوة الفعالة للقدرة العليا التي يحاول الإنسان أن يتصل بها لغرض الحصول على نتيجة مرجوة ... وهي تعبر عما كل هو سلوك نمطي ، متكرر ، إلزامي . كما أن الشعيرة ترتبط بتصنيفات غالباً ما تكون مقسمة بطريقة ثنائية أمثال : شعيرة احتفالية أو منزلية ، دينية

أو سحرية ، حركية أو شفهية ، عرضية أو دورية "(٥) ، وفق ما تقدم يمكن الوقوف على جملة من النوابض الرئيسة التي أقرها (ريفيير) ، فالشعيرة يرتبط حضورها الكلي بـ(التأدية) ، أي هنالك حوار جدلي تتحقق مآربه عبر صفة (التكرار) الذي يلازم الأداء (الصوتي/الحركي) للجسد عبر الزمن ، كون مهمته تكشف عن الجانب النفسي والانفعالي للجسد المؤدي ، وتعبر في الوقت ذاته عن الدافع والمثير المادي والمعنوي الذي يقرر ديمومة وجوده ، أما الجانب الآخر ، فـ(ريفيير) يأكد عبر الثنائيات المطروحة إن الشعائر لا تتوقف عند الدين ، بل تتعدى ذلك لتدخل أوجه السياسة عبر ضروب (المنزل ، دورية) ، فالأولى ترتبط بنظام العائلة ، والثانية يرتهن حضورها واستمراريتها بـ(الدولة/الجماعة) ، وهذا بدوره يحقق حالة الاندماج بين الفرد والمجموع والذي يُنتِج إثر إعادته الشعور الجمعي ويكرس انسجام الاجساد فيما بينها .

في حين يرى الباحث (منير الحافظ) المهتم بالشأن الانثروبولوجي والدرامي بأن الشعيرة مدونة رتبتها حاجات الفرد الأرضية والتي لا تنفصل عن المقدس ، أنها طقساً أرضياً انبثقت عن الطرس الدينية وتمكنت من السير بمحاذاة المقدس بوصفه نصاً متعالياً ، كون الشعائر تتبع بالضرورة الدلالات والرموز المعرفية التي تدفقت عن خطابات (النص الديني) والذي تنتج عنه مجمل التقاليد الروحية التي تكشف وتغني بتفصيلاتها دلالات ذلك الخطاب ، وتخضعه للتداول والممارسة عبر سرد الأجساد الصوتي والحركي ، فـ " أداء الشعائر لم يكن فناً للترفه أو التسلية أو الفرح فحسب ، بل أن مشهديات الشعائر درامية تحمل ظواهر ومعانٍ مستبطنة وتأويلات محتملة ودلالات مرمزة ، وهي في الواقع مجسدة بطرائق أقرب ما تكون إلى العرض المسرحي ... فالتجسيد المشهدي للشعائر يحوي لوحات فنية مفتوحة وقابلة للتحوّل والارتقاء وفقاً للتجليات الروحية المتوفرة في أصناف الرقى العبادية ، علاوة على ذلك يساعد المرء على الفهم المعرفي للشعيرة بتفاصيلها المعانيّة ، لذلك تغدو – الشعيرة - في النهاية تجسيداً لحالة جمعية تنضوي تحت تأثير إيهام روحي ، وأن جميع أنماط العرض الإيهامي هي طرائق توحد واندماج "(٦) ، تشطر الشعيرة وفق ما تقدم إلى صورتين فاعلتين لهما الشأن في تحديد نوع الأداء ، فهي تتأرجح بين سنداني (الديني/الدنيوي) ، أنها تجسد لحظة دهشوية يزال عبرها الغبار عن العلاقة القائمة بين الذات الأناسية والذات العليا ، من أجل إحداث رجرجة في فكر (المؤدي/المتلقي) عن طريق الاندماج مع ما تنطقه الأجساد في وجدها الصوتي والحركي الناتج من وعي وذاكرة جمعية متفقة على تلك المسرودات المتبدلة المعاني وفقاً لتحولات فضاء اللعب .

تقع الشعيرة بطبيعة الحال بين كفتي (التقليد/العادة) كما يرى المفكر (إيريك هوبزباوم) ، لأن السلوك الاجتماعي في الغالب لا يغادر المقررات والاتفاقات الخاصة بنظام معين داخل جماعة ما ، وهذا بدوره يجعل " الشعيرة تحتكم لتقاليد وضعية تحكمها قواعد ذات طابع طقسي أو رمزي ، وتكون هذه القواعد مقبولة علنياً أو ضمنياً ، وتسعى إلى غرس قيم ومعايير سلوكية معينة من خلال التكرار ... وهذا ما يدعو بدوره إلى التمييز بين التقليد والعادة بطبيعة الحال ، كون التقليد يتسم بالثبات وعدم التغيير لأن الماضي الذي ينتمي ويعود إليه يفرض ممارسات ثابتة ورسمية لها صفة التكرار ، أما العادة فتؤدي وظيفة مزدوجة فأنها تكون أداة محركة ووسيلة للتوازن ، فهي لا تعوق الابتكار والتغيير حتى مرحلة معينة "(٧). ترتهن ديمومة الشعيرة وفق الرأي أعلاه باستقائها سمة الروحانية التي يحققها الفعل الطقوسي داخل الممارسات الساعية لتدويل معايير اخلاقية وسلوكية يحققها فعل التكرار ، وهذا ما يجعلها تصطف إلى جانب (التقليد) ، وان فعل التكرار الشامل لبنود وديناميكية الشعيرة هو من يحقق الرخاء النفسي للذات المؤدية ، أما استدعاء الشعيرة لـ(العادة) كونها تبحث التبدل وعدم الثبات في الشكل العملي للممارسة .

إن الشعيرة وعلى تعدد أشكالها وما يحدث فيها من تقمص اجتماعي تشبيهي داخل إطار السرد الحكائي لها ، وبين فاعلٍ مشارك أو مؤدٍ للحدث ، أو راوٍ أو منشد وما معه من مشاركين ، تمثل سيراً حكائية لأجساد وأذهان ذا حيوية وانتشاراً وتأثيراً في نفوس المتلقين . وهذا ما جعل أحد مشرعي علم الانثروبولوجيا (كلود ليفي شتراوس) يضع تحليل الشعيرة بين (البنية ، الوظيفة ، الديناميكية) وكما في الآتي :(٨)

١- كوحدة زمنية للتصرفات ، تضم الشعيرة الإجمالية طقوساً أساسية تضم بدورها شعائر ثانوية .
٢- كمجموع لأدوار متفردة وفقاً لأوضاع المؤدين والصيغة المشهدية للدراما المكونة .

٣- كبنية غائية للقيم الأساسية المشتركة لمجموعة ما لها مهمة ثلاثية : إدراكية ، وجدانية ، فعالة .
٤- كوسائل رمزية وحقيقية مرتبة لتحقيق غايات : وقت محدد أو دورة ، مكان ، مواد لها دلالة (راية ، قناع ، حُلية) ، وكهيئات حركية (جثو ، وضع استعداد ، سير منتظم) وهي استعارات محفزة للتخيل ولها مقصد اندماجي .
٥- كأساليب تخاطبية وإشاراتية انطلاقاً من قوانين محددة ثقافياً بين البشر بعضهم ببعض ، وكذلك بين البشر والأرواح .

تفصح القيم والغايات والهيئات واوضاع الخامات البشرية الحاضرة في تأدية الشعيرة عن حالة الصراع حول بقاء الشعائر وضرورة استمراريتها ، فهي تمثل الصراع الإشكالي بين الجمهور المتعلق بها وما بين السلطة وممارساتها ، ما بين الفعل التشبيهي والتمثيلي الذي يوخز ذاكرة المتلقي وفق مبدأ الاندماج ، ما بين الرغبة في تجاوز الخطايا وتهذيب النفس ، لذا تعكس تلك الاشتباكات روح الدراما المتأصلة في الشعوب مهما اختلف اسماؤها وأبطالها ، ومهما تنوعت أحداثها وتفاصيل مواقعها ، فهي بالتالي تفعل الجانب الإدراكي للأفراد الذي يستعيد عبر الخطاب الشعائري للجسد الحالات الوجدانية التي لها القدرة على إحداث تغيير ما .

يعد (الأداء الجماعي) للشعائر العامل الفعال في تكوين الرابطة الاجتماعية-النفسية في الأفراد ، والتي تظهر وتتنامى إثر الاندماج الفرجوي بين المحتفلين ، وتلك الرابطة تشكل الاساس الواقعي المتجذر في حياة جماعة أو زمرة ما . كما أن هذه الرابطة ومن جهة اجتماعية تنشأ وتتشكل بفعل مركب من النشاطات الجماعية المنتظمة والمتكررة ، وما يجعل السرد الشعائري للجسد نصاً (شفوياً/أدائياً) هو : (رشوح حركات وإيماءات جسدية محددة إيقاعياً يؤديها المحتفلون سويةً ، وجود نصوص محملة بمعاني ورموز ومغزى رغم اختلاف أجناسها الأدبية ، وجود مسرودات موسيقية تنعم بالعاطفة ويغزوها طابع الانفعال)(٩) ، هذا كله ما يجعل من الشعيرة (خبرة) وجدانية تعيشها الأجساد الفاعلة واللاعبة وهي تقوم بعرض أفعال اجتماعية يكسوها الانتظام والضبط ، وبقدر ما تحمل تلك الممارسات دلالات ومعانٍ تكون خبرة الساردين الوجدانية خبرة ذهنية قائمة على المعنى والمغزى اللذان يحققان الغاية التطهيرية .

يختلط في (الشعيرة) الجانب الاجتماعي بالاقتصادي إلا أنها تبقى خارج الإطار التجريبي سواء أكانت دينية أم وضعية ، والسبب في عدم اخضاعها للتجربة هو ارتباطها بالعقيدة ، ومن هنا ينبغي التفريق بين الشعائر والطقوس . فالشعائر غالباً ما تكون مقتصرة على الميدان الديني وأحياناً السياسي ، أما الطقوس فهي على الميادين الأخرى غير الدينية وغير المُلزمة ، ويمكن الإشارة إلى إن الشعائر تمثل الجانب (العملي) الذي يقدم سلوكاً يتجه صوب الماورائيات ، لذا فهي تتخذ صفة القدسية أحياناً ، والتي تظهر في كثير من العبادات التي تدل على الخشوع والخضوع ، أما الطقوس فترتبط في الغالب بالعادات والتقاليد والقصص ، وتختلط بالشعائر الدينية حين يرتفع منسوب العقيدة ، ومن أهم خصائصها هي أنها تميل إلى التكرار والاستمرارية مثل الشعائر ؛ وذلك لتكريس ديمومة الحالة الطقوسية وإعادتها في كل مناسبة كما كان في السباق . وهنا تدخل ضمن حيز النص الأدائي التعويضي لتطهير النفس واستعادة التوازن الداخلي للإنسان(١٠) .

تدخل الشعيرة كفعل تواصلي معبر عن ذاتية الأفراد الممارسين لها في إطار (الجانب النفعي) عبر تلبيتها الحاجات الخاصة بالشعوب وحسب الاعتقاد الشائع بين جماعة وأخرى ، فترتكز الشعائر في أحد الديانات الشرقية القديمة على سبيل المثال حول الحاجة إلى الماء ، بوصفه مطلب حيوي لشعب تقوم حياته على الزراعة في أراضٍ شبه قاحلة ، فيرتبط الماء بذهن أولئك الأفراد بالرفاهية المادية والروحية ، وهذا يرتحل بالشعيرة إلى فضاء زماني مرتبط ومتكرر الحدوث الأدائي فيه في فصل الشتاء ، فتتكثف الممارسات الشعائرية في ذلك الفصل عبر شكل ديني رمزي تحضر فيه الصلوات المحددة تحديداً ثابتاً ودقيقاً من أجل استنزال المطر اللازم لديمومة الأجساد ، ومن هنا ما يمكن عد أي شعيرة تقدم عوناً مباشراً إلى حدٍ ما للنشاط الاقتصادي الذي يعيشه الفرد ، ووسيلة لضمان حياة مثمرة وسالكة لمجتمعٍ ما(١١) .

تسعى الشعيرة كمدونة سردية للجسد وبمحمولاتها المتباينة الأثر والرمز إلى تدويل صور أدائية ينطقها الإنسان عبر ممارسات متنوعة أمثال (إعادة الذكريات ، المآسي ، الأناشيد ، الفرح ، التراتيل الجنائزية ، المراسيم الملكية ، حلقات الذكر ، مباهج

الأعراس ، التعميد ، دور العزاء ، المآتم ، مسرات النصر في القتال) تجعل المتلقي أن ينظر إليها كشعائر (دينية/دنيوية) سواء كانت احتفالية أما مأسوية ، ليفهمها بأساليب مختلفة عن فهمه حين يفكر بها على أنها قصة تحولت إلى مسرحية ، فكرنفال (ديونيزوس) مثلاً يرتكز كلياً على مواكب الربيع التي تتكرر سنوياً بما فيها من (شعائر المرور ، الاحتفال بالبلوغ) والتي هي عبارة عن احتفالات سرية يكشف خطابها نمو الفرد وتطوره ، لذا كان لا بد من الجمهور أن يكون مهيئاً للتجاوب مع تلك الشعائر والإيمان بما يوشك أن يراه من ابتهالات الجوقة ورقصها وغنائها وصراع الممثلين والأنين والبهجة (١٢) .

أما من ناحية ارتباط (الشعيرة) بفن (المسرح) ، فقد تمكنت من العبور لأصولها وثوابتها لتأخذ تسميةً جديدة تمكن بها (أرسطو) من نسجها بفن المحاكاة ، واضعاً إياها بموازاة الفنون التعبيرية كـ(الموسيقى ، الرقص) ، ليجعلها فعل ثقافي يراعي ترتيب الأفراد ويومياتهم والميثولوجيا الخاصة بهم ؛ وعليه " إذا كانت الشعيرة هي أصل المسرح فأن أرسطو قد أعطى لها بعداً أنثروبولوجياً ، إذ حوَّل هذا الأصل إلى فن عماده المحاكاة ، أي الإنتاج الفني الذي هو تقليد فعل إنساني لا تقليد عالم مثالي ، تنجزه الحكاية باعتبارها مجموع الأفعال المنجزة ، لذا فالمحاكاة هي تقليد شيء يراعى فيه المنطق الحكائي السردي . لذلك ، فأنها ترتكز في الأساس على ثنائية جدلية (الفعل/الطابع) ، ثنائية يمكن ترجمتها إلى حدث وشخوص في نطاق فعل مرئي يشكل عالماً فرجوياً "(١٣) . تدخل الشعيرة وفق ما تقدم فضاء الأداء بوصفها نصاً فنياً يسعى عبر الفعل الجسدي إلى عرض ومعالجة يوميات الفرد ضمن النطاق الاجتماعي الحاضر فيه ، وذلك هي تترجم الميول والأحاسيس التي يختزنها الجسد عبر فرجة تسعى إلى فهم العالم وتأويله من جانب ، وتنظم السلوك الاجتماعي من جانبٍ آخر .

لا تستقر الشعيرة كنسق ثقافي تواصلي عند الحدود (الدينية ، الاقتصادية ، السياسية) التي تشكل بنى الأفراد ، بل يتعدى ذلك ليصل إلى الجانب الذاتي للفرد ، فهي مسار إفراغ يبرز الأنا (الفردي/الجماعي) عبر عرض المشاعر الحاملة في مضانها إيماءات وأصوات وحركات تعكس مديات الاستجابة والرفض للوجود الإنساني ، لذا فالشعيرة تتلازم مع ظاهرة التزامن الحسي عن طريق (العرض) بحسب ما يرى الباحث ، فتداعي الحواس الذي يحققه القول الشعائري للجسد عبر مجالات إدراكية كـ(الشم ، اللمس ، السمع ، الإبصار) يكشف عن الحالة الشعورية لتلك المجالات وهي ترتقي إلى ما يصل إلى الوعي ، وإن مبدأ الاندماج الحاضر في الفروض الشعائرية هو من يحفز ويحل صفات أي حاسة بأخرى إثر التوحد الجسدي للمحتفلين ، والذي يزيل بدوره الحدود والتمايز بين الذاوات الهائمة في العرض ، فالسرد الشعائري ظاهرة تصف وتقوم على " أحداث تاريخية أو يعتقد أنها تاريخية ، وقد يصور أحداثاً متوقعة أو صُدفاً مأمولة ، أو توحي بأنها تدل على أشخاص أو آلهة أو أشياء ، وتؤدى تلك المواضيع من خلال حركات جسدية بأسلوب التمثيل الصامت أحياناً ، وقد توظف أيضاً الصوت في أغنية أو حديث ، ويشتمل على مجال الإيماءات اللفظية تلاوة ، دعاء ، صلوات ، تعاويذ . وتدل كل إيماءة على صفات راسخة ينبغي تلبيتها ، وقد تعرض لفظياً ، أو قد تُفهم في سياق "(١٤) ، وهنا يكون النص الشعائري للجسد بمثابة محرك مستفز للحواس لكي تنفتح على عوالم سحرية تثير الدهشة والسحر في النفوس العازمة على عرضها .

المبحث الثاني: (السمت الفني والجمالي في مسرح جان فابير)

أوجد المسرح البلجيكي لنفسه مكانة جلية ضمن خارطة المسارح الأوربية والذي ظهر فن العرض المسرحي وانتعش فيه بعد منتصف القرن العشرين ؛ رغم أنَّ ممثله السردي (موريس ميترلنك) هو حامل لواء التيار الرمزي مسرحياً ، والذي تميز بعوالمه الحلمية ولغته المفعمة بالدلالات والصور الباحثة فيما وراء الروح والجسد ، وقد عرفت (بلجيكا) في الوقت المعاصر بمزية التنوع الهوياتي للأجساد القابعة في خارطتها ، فضلاً عن حضور اللغتين الفرنسية والفلامندية (الهولندية القديمة) التي يتكلم بها أغلب سكان البلد ، هذا وقد عاصرت هذه الدولة مجمل التطورات التقنية والعلمية ووجهات النظر العابرة للتصنيفات والتجنيسات ، ما وضعها بمصاف الدول المتقدمة عالمياً ، مستفيدة من ذلك الانفتاح ذلك بأَنْ تكونَ مركزاً للاتحاد الأوربي ، هذا وقد بزغ فيها مجموعة من مخرجي المسرح المعاصر الذي يعكس وجودهم حالة التعايش والانفتاح القومي ، فأسس المخرج المسرحي العراقي (حازم

كمال الدين) فرقته (محترف صحراء ٩٣) وأدار مهامها فيها ، وهي من أوائل الفرق الأوربية التي يقودها شخص شرقي/عربي ، كذلك ظهور فرقة (الرقص المعاصر) التي أسسها المخرج البلجيكي الشاب ذات الأصول المغاربية (سيدي العربي الشرقاوي) .

ومن المخرجين الذين احتلوا فرادة متقدمة في صياغة فن العرض إثر تكويناته البصرية وابتكاراته الحركية على الأجساد المخرج والمؤلف والمعلم المسرحي (جان فابير) . وهو مصمم رقصات ونحات ورسام وفنان بصري وأدائي ، ولد عام ١٩٥٨م في أنتويرب في بلجيكا ، درس (فابير) في المعهد البلدي للفنون الزخرفية بالأكاديمية الملكية للفنون في أنتويرب ، وبدأت حياته المهنية كمخرج مسرحي ومصمم مسرحي عام ١٩٨٠ م ، والتي قدم فيها مجموعة أعمال كان الجسد فيها هو الكاهن الأوحد ، وفي عام (١٩٨٦م) أقدم على طرح مشروعه المسرحي التنظيري المسمى بـ(قوة الجنون المسرحي) والذي أصبح فيما بعد أسم لفرقته ومعبداً لعروضه وتشريعاته الجسدية ، ومن عروض مسرحه التي لاقت استحسان الذائقة الأوربية والمهتمين بعروض المسرح الحركي هي (بروميثيوس ، اغراءات جميلة ، صرخات صامتة ، ثلاث رقصات منفردة ، امرأة عادية ميتة ، أيقونات متوهجة ، جسد على الجدار ، الببغاوات والخنازير الغينية ، ملاك الموت ، تاريخ الدموع ، عربدة التسامح ، جبل الأولمبوس ، كرم دوركاس)[١٥] . والتي اظهرت غزواته الاستفزازية في جميع أشكال الفن المختلفة والذاهبة إلى تحطيم الحواجز الفنية والأخلاقية ، وفرض مداعبة جمالية تهدف لوضع ممارسة موجزة وجذرية تشير إلى تعقيد العالم المعاصر .

يسعى (فابير) عبر تشريعاته الإخراجية إلى ترشيح أداءات جسدية تكسوها الجرأة والغرابة ، متأسسة في تكوينها على تداخل ضروب سمعبصرية مختلفة متواشجة مع مجموعة عناصر وسائطية معاصرة ، وامتلك التعبير الحركي الحر للجسد في مسرحه مساحة بالغة تعلن عن طاقته وعدم خضوعه لمعايير الأداء الجسدي السالفة التي تحد من حرية الجسد وانتماءاته الاقليمية ، فالجسد لديه باحث جريء عن حقيقة وجوده وهو يواجه موجة من التضاربات الحياتية التي تشتت فطرته ، لذا " يبحث (فابير) دائمًا عن الدوافع الجسدية داخل أجساد فنانيه ، ويحفزهم في التصرف على خشبة المسرح على أساس تلك الأحاسيس الجسدية (الحقيقية) . فيستخدم (فابير) عبارة (من الفعل إلى التمثيل) لوصف تلك العملية : ليصبح التأثير الجسدي الحقيقي (التوتر ، وتحفيز الألم ، والإرهاق ، وما إلى ذلك) جزءاً مما يحدث على المسرح . لتكون العمليات الفسيولوجية في جسد الممثل مشعة داخل القاعة ، فيؤثر الألم والتوتر والإرهاق أيضًا على الجمهور "[١٦] ، ينقب (فابير) وفق ما تقدم عما يمنح الجسد حقيقته ونقاءه وسلوكه الذي يكتنفه إرث من الطقوس اليومية ببعدها الدنيوي والديني ، فالحالات الفظيعة التي تجتاح الجسد يجب أن تؤمن بالعبور والنفوذ الفكري للمتلقي الذي لا ينفصل بدوره عنها ، سبيلاً إلى اعادة تشكيل الذات والواقع المفتقد للإمكانات النقية . وهذا لا يتحقق إلا بالعودة إلى حوامل الجسد الثقافية ومصادر طاقته الاجتماعية .

يصف الناقد المسرحي (كريستوفر بو) معمار العرض في مسرح (فابير) بأنه متأسس من تشكيلات " تتغلب فيها الصورة المرئية على الكلمة المكتوبة ، التلصيق والمونتاج عن البنية الخطية ، الاعتماد على المجاز المرسل أكثر من التمثيل البلاغي ، واعادة تعريف وظيفة العارض فيما يخص الوجود والمادية أكثر من الشكل والتقليد الحركي "[١٧] ، يبدأ رهان تفوق الصورة لدى (فابير) باستبعاده اللغة الحوارية التي هي عماد المسرح الدرامي الناهض على النص الأدبي ، منتصراً بذلك إلى عصر الصورة ، فتمسي الأجساد والوسائط الجديدة هي المسؤولة عن صناعة الصور وتصديرها للمتلقي بأسلوب شاعري مؤثر ، فلجوئه إلى تقانات الكولاج والمونتاج في صناعة نص الجسد يجعله مؤَثث لعدداً من الأحداث التي يرتحل خلالها جسد العارض في مواضيع ومدونات أدائية متباينة تجعل منه وبوساطة إيماءاته وإيحاءاته وصوته والحضور المرجعي لديه مصدراً ملهماً في تدويل ورسم فضاء العرض مرئياً ، ولتأكيد فعل الصور وشرارة اللوحات البصرية يكون المجاز المرسل هو الدعامة الأساسية في ديمومة النشاط التوليدي للصور أكثر من التمثيل البلاغي المُعَوّل على الخطابية الارشادية .

تجوب وترتحل الخامات البشرية في مسرح (فابير) في دروب وخانات الأنثروبولوجيا والتشريعات الدينية والطقوس ، بدءاً من التمرين وحتى العرض ؛ لتجعل من الجسد موضوعاً للعالم الراهن ، وإن سبب هذا الارتحال بين هذه الصور الثقافية لأن " (فابير) يبحث عن لغة أداء منتشية ، غير مقيدة ، استفزازية وعميقة . لغة تتعمق في تعقيدات الوجود الإنساني ، والجوهر الأساسي للوجود . غير خائف من استكشاف المواضيع المحظورة ... لذا يستمد (فابير) في مسرحه القصص والرموز القديمة ، ويعيد تصورها

في سياق معاصر ، ويستكشف الطرق التي لا يزال يتردد بها صدى لدى الجماهير المعاصرة ، باستخدام الأساطير لاستكشاف التجارب الإنسانية الأساسية مثل الولادة والموت والحب والقوة والتأمل في طبيعة الحالة الإنسانية . ما يجعل مسرحه ليس مجرد استكشاف للطقوس القديمة والاستفسارات الفلسفية ؛ لكنه يتعمق في موضوعات العنف والجمال والشبقية والعري ، ويتمتع بالألوان والرائحة "[١٨] ، ينهض تكوين الأداء في الفضاء الركحي للمخرج على جملة شطائر مكثفة لمنظومات حيوية حاملة لدلالات نابضة ومعانٍ مكثفة تمنح الجسد المساحة الحرة للتعبير عما في نوابته من أسرار وصراعات وهو يواجه تعقيدات الوجود ، مركزاً على التجارب الحسية للجسد الذي تجعله أكثر صدقاً ونقاءً مما هو عليه ، لذا كل هذه الصور والتشريعات يحتاج بها المخرج لأساليب معاصرة في ترسيم افعال الجسد ، وهذا ما جعل فن العرض لديه يتأسس على " مزج الحوار مع عناصر فنية أخرى مثل الرقص بأنواعه والموسيقى والأوبرا والأداء والارتجال ، التكنولوجيا . لتصبح أعماله المسرحية مزيجاً قوياً من الفوضى والانضباط والتكرار والجنون والتحول وعدم الكشف عن الهوية "[١٩] ، يمسي الجسد وفق ما تقدم وبمعونة الأنواع الأدائية المتباينة وبمشاركة التكنولوجيا (موضوع العرض) ، أي هو جسد يعتنق الكوزموبولتية للإطاحة بالتجنيس عبر هذا المزيج النابض بالتحول والتبدل السردي للجسد بمستوييه الشفاهي والحركي ، ليجعل من الجسد لاعباً أنيقاً بين جملة الثنائيات التي يسعى (فابير) إلى حضورها لتجاوز أزمة المنهج الواحد والهوية .

إن مرجعيات (فابير) الأدائية والبصرية الفنية لم تكن صامتة معزولة في مسرحه المليء بالمفاجآت والمثير باختلافه الفكري والشكلي الفاصح عن رؤيته للذات والعالم ، فقد " حمَّل (فابير) إلى الخشبة اهتماماته التشكيلية المرتبطة بالانشغالات المتعلقة بالنزاعات التي تنفجر في (العوالم الصغيرة) . فلعب (فابير) بالتكرار ، بالعنف ، بتركيب صور مادية فوق بعضها ، مكوناً مع كل هذا موسيقى مسرحية مُلِحّة ، تثير في المُشاهد أحاسيس متضاربة : من اللذة إلى الاشمئزاز ، من الابتسامة إلى الهياج ... فتقوم خبرة (فابير) على أساس اللجوء للعنف ، التصلب ، التكرار الميكانيكي ، ويزداد العنف عندما يُظهر (فابير) الأجساد شبه عارية . فيقول أنهَّ بمماثلة الصور والحركات أكون قد ابتدعت الفوضى وليس النظام على المسرح "[٢٠] ، تأخذ هنا مرجعيات المخرج المتمثلة بـ(النحت ، الرسم ، الفن البصري) جانباً إستعارياً وجمالياً في صناعة فضاء خاص عِبْرَ التمثيلات البصرية ، فيرتحل في تشكيل مكونه الفضائي بأدوات كالرسم والنحت فتبدو الأجساد وكأنها تتحرك كمنحوتة بصرية في متون مشهدية مصفوفات العرض ، ولتحقيق وقعها البوطيقي ينفتح المخرج على أشكال الثقافة الرقمية ، لأجل ضرب وتهشيم الصيغ الحكائية القائمة على اللغة المنطوقة ، ليمنح المفردات (الجسدية/التقنية) أبعاداً تتعدى فيها الجوانب الوظيفية ، فحضور تكنيكات (التكرار ، القسوة ، مونتاج الصور) هي بحد ذاتها مدونة توليفية يظهرها السرد الجسدي للمؤدي عِبْرَ تشكيلات مرئية سابحة في المكون الفضائي الذي تشغل جغرافيته إستشعارات (اللذة ، الاشمئزاز ، الغروتسكية ، الهياج ، التصلب) المثيرة والمستفزة للذات المتلقية ، لتكون جماليات الفوضى حاضرة بشكل دقيق عبر انتقالات الجسد الأسلوبية ، فضلاً عن تجسيداته وإبحاره في عوالم النفس البشرية ، واستنهاض ما يجوب في خباياها من حالات تضرب في عمق السكون وصمت الروح ، لتفجر وتُصَرِّف الحمولة الفكرية والاجتماعية والنفسية الراسخة فيها بوساطة حضور المانشيتات المرئية وتعددية الحالات ورصف الأحداث المتزامنة التي تسير إلى جانب الموسيقى كترنيمة لغوية ومؤدياً سمعياً سانداً لفعل العنف والتصلب الجسدي الذي تصنعه المواقف اليومية إزاء رهانات الخوف والمراقبة التي يعيشها الجسد المعاصر .

يؤكد (فابير) في صناعته للشخصيات على تأشيرة ذات مغزى جدلي مستفز يقوم عليها نوع الأداء والتي يفتي من خلالها بأنَّ " كل شخصية على خشبة المسرح تتحدد من خلال جسد يصوره ويختبره الأداء . أما مجموعة الأجساد فهي رهان نوع من (الراديوسكوبية) ، أي الكشف الشعاعي الذي يبرز عن حالتها الثابتة تماماً لإخراج مسرحي يتحكم في دلالاته ، أو حالتها غير الثابتة في العرض والأداء الخاضعين لارتجال الممثلين أو المتغيرينَ وفقاً للظروف التي يتم فيها التلاقي "[٢١] ، هذه النظرة ترجح بأن يكون العرض متأرجحاً بين قيمتين فنيتين فهو من جانبٍ يمثل عرضاً ثقافياً تتلاقح وتنصهر فيه الأشكال الأدائية والتقنيات المعصرنة بمهارة فائقة تعكس حذاقة المخرج والمؤدين الذين يعملون ويرفدون العرض بتصوراتهم ووقع أجسادهم بحسب إشاراتها النفسية

والاجتماعية ، ومن الجانب الآخر هو أشبه بحدثٍ استعراضي يضم بين ثنياتهِ جزيئيات أحداث ومواقف متعددة يفرزها جسد العارض المستقي أفعاله من تجربته الحسية الخاصة .

يأخذَ الموقف الكرنفالي في مسرح (فابير) مداه ويتحقق جوهر حضوره الجمالي إثر تفتيت النسق وأفق التوقع عِبْرَ توليفات الأداء وتداخله المتناغم مع الألوان والروائح والأنساق البصرية ذات الطابع الوظيفي المتحوِّل والمتجدِّد ، لتكون منظومته الفنية أشبه بسومبوزيزم فني مثير يتمازج فيه الصوت التقني والطبيعي والصوت الناتج من فعل الجسد ، وتذوب فيه المفردة البصرية الحقيقية المولودة إثر الفعل التكنولوجي ، ويندمج الديكور بحضوره المادي الملتزم مع الذي تؤثثه الشاشات والبواعث الرقمية ، ما يجعل لغة العرض الصورية والصوتية والحركية عند (فابير) تحتفي بـ" إضفاء صورة شعائرية على أشكال اللغة ، وتنويم مغناطيسي سردي ناتج عن ذلك ، واستخدام كليشيهات ممتدة ورطانة كأشكال للإكراه ، وآلية لغوية تتكلم بها اللغة من خلال جسد الإنسان دون الرجوع إلى نية المتحدث أو تحكمه "[٢٢] ، وهنا تكون لغة الاجساد والمكونات البصرية لغة تعاني الهدم لأجل بناءها ثانيةً وفق قيم الحدث السريع في تبدله ، واستقطاب التقانات السايكودرامية الطابع التي تصنع ترسيماً جديداً لفضاء العرض الرافض لفكرة الثبات ، والمرسل مواقفه من الوجود دون تردد بوساطة قنوات الجسد .

يشكل مفهوم (الزمن) في مسرح (فابير) نقطة ارتكاز ترفد معمار العرض بإيقاعات متباينة المعنى والأثر لتحقق حالة من اهتزاز النظم والقواعد التي تحكم المسرح التقليدي ، وهذا ما تُجسده نظرة (فابير) في أن " السرعة هي روح هذا العصر ، ووسائل الإعلام الجديدة تجعل أداء اليوم ، إن أمكن ، أكثر راديكالية مما كانت عليه من قبل . يقول (جان فابير) : في الوقت الحاضر لدينا علاقة مختلفة مع الجسم البدني وقد تغير إحساسنا بالوقت . وبسبب ذلك ، أصبح الأداء أكثر جوهرية وأكثر أهمية "[٢٣] ، إذاً تبدل صيغ الأداء هو من رهانات السرعة التي هيمنت على روح العصر الحالي ، واستدعاء التناغم الأدائي هو مجاراة لتلك السرعة وإفرازاتها ، وقد تجلى كل ذلك في تأسيسات عروضه التي يمكن عَدَّهُا تركيبة أدائية تُعَبِّر عن لحظة شعائرية وترنيمة طقسية تذهب لما وراء الأجساد باحثةً عن شكلها البدائي ، فالعرض هو مزاد جمالي غرائبي يعرض تمرد البدن الإنساني .

أما فيما يتعلق بعلاقة (فابير) بـ(فن الأداء) و (الفنون البصرية) المعاصرة ، ومدى حضورها في تكوينات العرض البصرية والسمعية والفكرية ، فقد سعى وبرؤية تجديدية إلى زج تلك الفنون وسحبها إلى فضاءه المسرحي ، وجاءت تلك الاستعارة تمسكاً منه بأثر الصورة التي تقدمها تلك الفنون وإيماناً منه بـ" منظور التناقض بين الفعل والمعاناة ، بين الخلق والحدوث ، فما يذهل قبل كل شيء هو (السحر) الظاهر ، الذي يُمكّن الصور من الكشف عن قوة تحويلية ما ، ومن ثم ممارستها على المشاهد ، والتي يشعر بفاعليتها عند النظر لأي نوع من الصور سواء كانت (ألوان الشمع ، تماثيل جنائزية ، رسوم توضيحية ، منحوتات ، لوحات إعلانية ، ملصقات...) . فالصور تثير ردود فعل معينة ، بسبب القوة الدينية أو السحرية المنسوبة لها ، فهي قادرة على إثارة الخبرات الدينية ، وإثارة الرغبة ، والجنس ، والدموع ، والغضب ، والعدوان . وإن استجابتنا للصور تعتمد على نفس ترتيب استجابتنا للواقع "[٢٤] ، يسعى (فابير) عبر ما تقدم إلى رفع منسوب المشهدية البصرية التي تطرح خصالاً موجزة مؤثرة قائمة على فعل الصورة التي تكرسها تلك الفنون المعاصرة ، وهذا قد يكون جزء فاعل في منظومة التمرين لديه ، لاستثارة النوازع والمكنونات الراكسة في الذات المؤدية وترحيلها بمساعدة سرد الجسد إلى الذات الرائية للحدث المسرحي ، فالتداخل الصريح بين السرد الإيمائي الجسد كلغة في الغالب تملك كَمَّاً من الإيحاءات المتوالدة وبين اللغة الصوتية التي تلفظها الأجهزة والشاشات والاجساد ، يصدر حالة من الصراع بين أفعال الصور والفيديوات المعروضة وبين أجساد المؤدين القافزة بأدائها بين أساليب (الرقص ، سرد تعبيري ، شذرات حوارية ، السرد الإيمائي ...) ، والتي يتمتع حضورها بالتكرار والسرعة الحركية المنتظمة والمنفلتة سياقياً وبالأصوات والهذيانات والاحتفال المنسجمة عقائدياً في شريعة الأداء الجسدي ، وهذا كله في سبيل استثارة المُشاهد ومشاكسته عبر ما يَتعرَّض له الجسد من إجراءات تعسفية تفرضها السياسات المنغلقة ، معلناً غضبه منها حد التأوه وخدش البصر ، ليعود العرض بذلك المتلقي إلى الواقع عبر النصوص الصورية والجسدية المثيرة للجدل والتساؤل ، لأن المتلقي ما عاد مستهلكاً بل هو جزء من الهم اليومي المعروض .

ما أسفر عنه لإطار النظري من مؤشرات

١- تمحورت الشعيرة كمنظومة أنثروبولوجية حول عناصر (الخوف ، الاستفهام) من الطبيعة ومظاهرها المناخية ، ما دعا الجسد البشري إلى تخليق حركات وأصوات وافعال تخفف من حدة اضطراباته .

٢- تنهض الشعيرة كنص مفاهيمي على (الرمز ، الإيمان ، الدين ، السحر ، الاحتفال) كعناصر تُكوِّن بنيتها الشفوية أو الحركية .

٣- تستدعي الشعيرة السرد بوصفه وسيطاً اتصالياً عبر مظاهر تكرار الفعل أو الصوت سعياً لبلوغ الذات العليا .

٤- تأتي الشعيرة بوصفها بعداً روحياً يؤدي إلى إعادة اكتشاف الجوانب الحسية للإنسان كطريق لبلوغ الوعي بـ(الذات/المحيط) من خلال الممارسات الجماعية القائمة على التوحد .

٥- تسعى الممارسة الشعائرية وبوساطة سرد الجسد إلى إزالة الفوارق الطبقية واللونية وإعادة دمج الجماعة التي تتشارك في شعيرة ما عن طريق جملة إشارات ذات بعد ميتافيزيقي .

٦- يشترط السرد الشعائري للجسد تواجد مفهومي (الزمان/المكان) كبند مركزي لحدوث الفعل الشعائري ونوعه .

٧- يتمظهر البعد المرجعي في رؤية (فابير) للشعيرة عن طريق جسد المؤدي بوصفه أداة فحص لمجمل الأسئلة الأولى للإنسان كـ(الموت ، الولادة ، القوة ، العنف ، الجمال ، الجنس) .

٨- استند (فابير) في تكوين رؤيته الإخراجية على الدوافع الفطرية لـ(الحركة/اللفظ) المتعلقة بجسد المؤدي بوصفهما مركزاً يساعد في بناء عامل (التكرار) ؛ كون الاخير اداةً تساهم في خلق المفارقة بين الفيزيقيا المتمثلة بـ(الجسد/الصورة) ، والميتافيزيقا المتمثلة بـ(الشعيرة) .

٩- يصاغ أي عرض من منظور (فابير) الفني والجمالي بوساطة جسد المؤدي كونه المادة الأم التي يتم خلالها إنشاء منظومة تتضارب فيها الأحاسيس ، وينتقل هذا التضارب بالمادة من مرحلة كونه جسد يتصف بالقدسية إلى كونه بدن فطري فارز لمظاهر (الاشمئزاز ، الجرأة ، الغرابة ، الهياج ، الصراخ ، التصلب ، التأوه ، التعري ، الهذيان) .

١٠- تهيمن سمة (اللامركزية ، اللاتجنيس المشهدي) في مسرح (فابير) إثر استقطابه لأساليب فنية مختلفة منهجياً سواء في النوع الأدائي أو مقومات العرض الأخرى ، والمُمتثلة لانتماءاته التشكيلية والأدائية .

١١- أفاد (فابير) في تشكيل رؤيته الأدائية من الانتباه الدقيق إلى مخرجات الحياة المعاصرة بوصفها شعائر جديدة متمثلة باستخدام (الشاشات ، التقنيات التكنولوجية الأخرى) .

١٢- تشغل مفاهيم (الخدش ، الصدمة ، الاستفزاز) مكانة محورية في رسم محتوى وشكل السرد الجسدي للحد من سيطرة ظاهرة الإيهام المسرحي وكبح عامل التطهير في توجهات مسرح (فابير) .

١- <u>عينة البحث :</u>

أختار الباحث عينة بحثه بالطريقة القصدية وفقاً للمسوغات الآتية :

١. تمتع العرض بتصور اخراجي مغادر لتنصيصات مسرح الحركة واشتراطاته الفنية، فضلاً عن اكتنازه لموضوعات فنية واجتماعية راهنة أتضح للباحث أنها تسهم في إغناء هدف البحث .

٢. أمكن للباحث من الحصول عليه عبر وسائل النشر المعروفة (شبكة الأنترنيت) .

ت	اسم المسرحية	المخرج	مكان العرض	سنة العرض
١.	جبل الأولمبوس	جان فابير	أنتويرب – بلجيكا	٢٠١٨

٢- أداة البحث :

اعتمد الباحث المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري بوصفها أداة رئيسة للبحث في التحليل .

٣- منهج البحث :

اعتمد الباحث المنهج الوصفي (التحليلي) ، بما يتماشى وطبيعة البحث وهدفه .

٤- تحليل العينة :

أسم المسرحية : جبل الأولمبوس[٤٢] .

كتابة وإخراج : جان فابير .

سنة العرض : ٢٠١٨م .

مكان العرض : أنتويرب – بلجيكا .

تحليل العرض المسرحي

يتأسس مناخ العرض العام على اقتناصة زمكانية يعتريها سحر الحدث ودهشة الفرجة يتقاسم خلالها المخيال الجمعي للعقل الغربي بمعية رواسب ذاكرته وما تكدس بها من لحظات سار بها الجسد بين ممرات ضيقة موحشة أرستها المركزيات الكبرى كـ(الدين ، السياسة ، الاقتصاد) ، ليخطف المخرج (فابير) لحظات زمنية حلمية وأمكنة يوتوبية يشدو خلالها إعادة هيكلة الإنسان المعاصر بصورته المأزومة والمهزومة ، الزمن الذي يمثل لحظة السقوط الحر من الحاضر إلى الماضي وبالعكس ، والمكان أستدعى فيه (جبل الأولمبوس) من الميثولوجيا اليونانية والذي هو تجمع (برلمان الآلهة) التي تتحكم بمقدرات الشعب الإغريقي ، والذي يتمثل بصور مكانية عدة في الوقت الراهن ، لكن المخرج قام بتطعيم هذه النماذج الماورائية (زيوس ، ديونيزوس ، إيروس) بشخوص من المآسي اليونانية أمثال (أوديب ، أنتيغونا ، ميديا ، فيلوكتيتس) ، كنماذج شاخصة تتقاسم ألعاباً عدة بين انتصارها وانتقامها من ذلك الكائن ومن فطرته وغريزته ، فيتم إحياؤها لتعيش الأجساد نسخاً معاد تدوينها في حياتهم الخاصة ، محققاً بذلك السرد الشعائري مرتكزه المتمثل بـ(زمان/مكان) الفعل ذات التكوين الانثروبولوجي . يبدأ المشهد الأول في حضور رشيق يتخلله سرداً صامتاً لشخصيتي (فيلوكتيتس ، أنتيغونا) ، وهما يتوسطا مقدمة الخشبة وسط أنواء ضوئية تنتعش فيها شعائرية المشهد عبر أجهزة متدلية أشبه ما تكون بـ(الفوانيس القديمة) ، مرتدينَ زياً أبيض اللون أشبه بكفن الموتى ، وعلى جانبي المسرح ووسطه ثمانية أجساد جامدة تغطيها الأكفان ، أما خلفية المسرح فتتوسطها شاشة رقمية تحضر فيها صورة (ديونيزوس) ، يرشح سرد الجسد وفق هذا المشهد أداءً يسوده البطء الحركي والسكون ورطانة اللغة الحوارية المتمتعة بمجاز وتكثيف ذو شعرية عالية لـ (فيلوكتيتس) ، ويتخلل ذلك تراتيل صوتية مسجلة تتواشج مع مناخ الصورة ، فيشرح السرد الإيمائي المتزن حالة الأسى التي يمر بها بطل طروادة الذي تميزت شخصيته وفق المدونة الإغريقية بالعطف وغياب الأنانية والولاء والصداقة وميوله المترعة بالذكاء والفطنة ، لكنه قد تم تركه في أرض المعركة ومن أقرب أصدقائه بسبب تقرّح قدمه إثر لدغة الأفعى له أثناء الحرب التي قادها لأنه كان على حق وليس تحرشاً لأجل غاية ما ، ومن يرافقه على الخشبة هي شخصية (أنتيغونا) المرأة القوية العنيدة المتمردة على السلطة وقراراتها ، المرأة التي تشدو الحرية للخلاص من عبئ التعاليم التي تحقن في الجسد البشري ليصبح تابعاً ذليلاً ، والتي تميز أداءها بطابع السكون والحركات التعبيرية الحرة الناطقة عن مواساتها لـ(فيلوكتيتس) وهي تضمد قدمه التي ملأها الدم والعفن ، ويمثل هذا المشهد بنسيجه البصري والسمعي الجانب (الأبولوني) المتزن العقلاني وهو يواجه نقيضه المراقب على الشاشة (ديونيزوس) المتسم بالعنف والشهوة والحقد والعاطفة ، والذي يريد أن يقول فيه صانع العرض بأن : كم من الأجساد المكافحة والوطنية دججت وتركت تتعفن في سوح الوغى دون منقذ لها ، مستعيراً رمزا (البطولة ، الحرية) التي تنهض عليهما الشعيرة لإفراز بناها الحركية والشفوية ، كما فُعل في هذا المشهد حالات تكرار الفعل الصائت والصامت محاولةً لبلوغ الذات العليا من قبل المؤديين ، لينتهي هذا المشهد بانسحاب المؤديينَ وفق

خطوات بطيئة يغلب عليها طابع التعزية وصور الأسف والانتكاس والألم وهي تجر اذيال الخيبة بسبب الآلهة الغارقين بالمتع واللامبالاة ، مدللاً في الوقت ذاته على أن نبوءة شفاء (فيلوكتيتس) من قبل الآلهة ما هي إلا حقنة مخدرة لضمان بقاء وديمومة الذوات العليا .

الشر لا زال يستطير على وقع ثبات صورة (ديونيزوس) والذي يبدأ فيها المشد الثاني ، إذ تتسرب إلى الخشبة مجموعة من الخامات البشرية ينقسمون بين (٦ رجال ، ٦ نساء) متوزعين كل (رجل/امرأة) على جغرافيا الخشبة وهم عراة يحملون (قناني الزيت) ، ثم يبدأ المؤدينِ بمسح أجزاء أجسادهم بالكامل بمادة الزيت وبحركة مألوفة يومية وعلى أنغام موسيقى كهنوتية ، مع هطول أوراق صغيرة ملونة من سقف المسرح ، يصاحبها انطفاء الشاشة الرقمية التي تُظهر إله الشر والخصب ، وبعد ذلك يبدأ كل مؤدي ومؤدية بمسح جسد الآخر وبسرد حركي هادئ مدهش مستقرين على حالة وقوف الأجساد وهي تنفخ للأعلى بفمها مادة أشبه بالبودرة ، لينهض بعدها فعل الأجساد ويبدأ بالتصاعد ، فيطرح المشهد البصري مانشيتات حركية صامتة ذو طابع رياضي يصوِّر عنف واقتتال الأجساد فيما بينها (الرجل/المرأة) ، حاملاً بخطابه أفعالاً إيروسية للجسد المنتج للحدث ، معلناً صور الكراهية والجدل بين الأجساد وهي ترنو سيطرة أحداهما على الآخر ، ليتوقف هذا المشهد عند نوم كل مؤدي ومؤدية بقرب بعضهما على موقعة اللعب لممارسة الراحة ، مع هطول أجهزة الإضاءة بالقرب من الأجساد وكأن تراب الحدث يعود لأجواء سماوية ، ليَخِز بعدها المخرج المشهد بدخول وخروج سريع لشخصية (ميديا) ، والتي تمثل أبهى صور الخيانة والجنس ، والممكن عدَّها بمثابة عامل تحفيزي لاستثارة الجسد الإنساني ، فيسرع المؤدين بالنهوض وعبر رقص درامي يظهر مساحة الجسد الحرة والارتجالية الساردة لعملية الإغواء التي تلفظها الأجساد سبيلاً إلى الاستمتاع وممارسة الحب فيما بينها ، ليفصح ذلك المشهد عن البعد المرجعي الذي يراه المخرج في الشعيرة عبر نوافذ العنف والجمال الجسدي والمجون بوصفها استفهامات أولى للجسد البشري ، متزامناً ذلك البعد مع الجانب الروحي لسرد الشعيرة القائم على توحد الأجساد واندماجها ضمن لحظة انتشائية غير مقيدة تشهر تباينات جوانها الحسية .

يبدأ المشهد الثالث بزج (٨ طاولات بيضاء اللون) مرتبة على جانبي الخشبة وبتسلل (١٣مؤدي/١٣مؤدية) يرتدون (شورت أبيض فقط) ، ووسط أجواء ينتشر فيها الضباب وشحوب الإضاءة الملونة يتنازل (ديونيزوس) عن جانب الشر المظلم متجهاً صوب الفضاء الترويحي التواق للبهجة والمحبة والتشارك والذي يعكس جانبه الإنساني ، فتنفتح الأجساد على حالة من الهياج والتعري واللعب والرقص الحر وهي تنثر على عرصة اللعب المسرحي كميات من المساحيق الملونة وقصاصات الورق الملونة الصغيرة ونوع من مادة الطلاء الملون ، وتبدأ حالة السرد الجماعي للأجساد وكأنها في موكب احتفالي ، عربدة لونية تشهر خلالها عما في نوابتها من أسرار تخفيفاً لألمها وفزعها الذي خلقه المحيط الاجتماعي ، ويأخذ في هذا المشهد عامل (التكرار) عبر استعارة زمن قديم وبمساندة الصوت والحركة دوراً محورياً وهو يكشف الدوافع الفطرية التي تشكل خلالها الإنسان عبر سرد الجسد المفعم بالغرابة والإثارة وهو يسطر لا مركزية النوع الأدائي عبر تراسيم أداء (مايم ، حركات رياضية وبهلوانية ، أغاني ، تأوه وصراخ ، حوارات مكثفة سريعة ، رقص حر وشعبي ، حركات هلوسة) ، فضلاً عن مراصفة (مايم خيال ظل) المنتج رقمياً للحدث وهو يكرر صورياً أفعال وارتجال وهذيان المؤدين القابعة على زوايا الخشبة ، لتسبح الأجساد في فضاء اللعب وأرضيته اللزجة المغطاة بالمواد التزيينية والسوائل والروائح المنتشرة الخالقة تواشجاً فاعلاً للحواس بين المؤدين خلال استنشاقها وانغماس جسدهم بها ، وبين المتلقين عبر استفزاز ذاكرتهم بذلك الفضاء الشعائري المفتقد ، وخدش حواسهم بمصاحبة السرد الحركي الإيروسي الجريء الذي يصور الحاجة إلى غريزة وفطرة ذلك الإنسان المُشيء إثر مفرزات الحضارة المعاصرة ، فالجسد هنا هو مادة العرض وعمادها الذي جرَّب (فابير) عبره الانتقال من فضاء المأساة التي تُنتَهكُ فيها حدود الجسد المقدسة إلى فضاء المتعة والنشوة ، فارزاً الجسد حالة من الوعي الديونيزوسي التي من الممكن أن يتغير عبرها الشعور بالواقع وفق تحرير البدن من المشاعر المتطرفة ، كما ويحاول تخليص المتلقي بوساطة بُناه الفطرية من أصنام الإيديولوجيا والانتماء المذهبي من جانب آخر ، مرشحاً حالة مثلى تمثلت بالولوج لأعمق طبقات الذات والتجربة الجسدية للمؤدي والمتفرج .

يبدأ (المشهد الرابع) بحضور حي وفاعل لجسد (ديونيزوس) وهو يؤدي حركات تعبيرية كوميدية أثارت الفعل التواصلي لدى الذات الرائية وهي تتقاذف معه ومع المؤدين بجملة من الإشارات والإيماءات والألفاظ والمواقف الفكاهية مع انهماكها بالتصفيق الساند لفعل الأداء والمحتفي بخطابه الممتد لـ(١٥ دقيقة) ، فالممارسة الشعائرية المكرسة بطبيعتها اندماج الجماعة (المؤدين/المتلقين) في الفضاء هذا الاحتفالي البهيج قد هدفت إلى إزالة الفوارق اللونية والعرقية بين المحتفلين باستعادتها لزمن فعل طقوسي عزز فاعليته ومداه تكنيك (التكرار) ، فضلاً عن الإصرار على بقاء الفوضى الجمالية الملونة التي مثلها الجانب الإنساني الساعين لبلوغه . لكن الدم وفق الموروث لا يتطهر إلا بدم ، فالمخرج قام بتحويل مسار الفرح إلى حزن عميق مستفز وهو يقدم مشهد ألم الرغبة في الانتقام ، فيظهر (ديونيزوس) متبختراً على كرسيه وعلى رأسه إكليل الغار وسط الخشبة ويبدأ بشرب النبيذ ويتدلى الكروم من كرسيه ، مع استدعاء شخصية (ميديا) على يسار المقدمة وهي ترتدي زياً أبيض يملأه الدم وتلقي حواراتها بطريقة شعرية مترددة بطيئة وكأنها صراخ صامت ، وفي الخلف يظهر (زيوس) زعيم الآلهة وهو يقرع بالطبل وعلى إيقاعات حربية تعزز من وقع مشهد القسوة والمتمثلة بوجود مؤديتين على جانبي (زيوس) يأكلان اللحم النيء وفق ترسيم حركي يعبر على اللذة ، ونشوة إيمائية تعبر عن احتساءها الدم ، مجسداً ألم خيانة زوج (ميديا) الذي جعلها تذبح أطفالها وتقدمهم وليمة لزوجها ثأراً منه، وبأفعال تثير الاشمئزاز يمتزج المقدس (الدم) بالمدنس (النبيذ) وتختلط روائحهما في مشهد مريب يظهر العنف الوحشي للإنسان وهو يكل لحم مثيله كما يتصرف الحيوان ، مشهد اشبه ما يكون بعدسة ترتحل بين بدايات الحضارة الغربية الهمجية وامتدادها لعالم اليوم ، فالشر والفعل الشنيع مازال يتجول وبقوة بين بنو البشر وبصور فجة عديدة تظهر حيونة الإنسان وهو يهتك أبناء دمه . وفي جانب آخر يأكد المخرج بوجود تلك الشخصيات مجتمعة على هوس الإنسان للعقاب وهو ينتج ويصدر أصناماً بشرية تتمتع بمشاهدة صنّاعها داخل أقفاصها المتخمة بالأدلجة المقيتة وهي تتصارع بسبب فراغها الفكري، متسائلاً في ذلك عما إذا كان هنالك مَخرجاً متحضراً يرتق الشقوق السياسية والفجوات الاجتماعية في الراهن المعاش.

ينتهي العرض بحضور شخصية (زيوس) على الشاشة ودخول شخصية (أوديب) مدون الدنس الأول وهو يسير ببطء مرتدياً قناعاً أسطورياً ثم يقف صامتاً وأمامه تتبارز الأجساد وكأنها في حلبة مصارعة، ثم تقوم تلك الأجساد بارتداء كل منها قناع (زيوس) المنحوت ذي اللون الأبيض والسير بحركة إيقاعية على يمين ويسار المسرح وكأنها تفتش عن زاوية تحقن فيها خبثها وضغينتها، ويتجانس ذلك السرد الحركي مع أنغام الموسيقى الجنائزية . القناع هنا أشبه بعمليات التجميل المعاصرة التي يحاول مغرمها بإخفاء عيوبهم الجسدية ، لكن المشهد ينفتح على تساؤلاً هاماً وهو : كم من أوديب في عالمنا المعاصر يشاهد انتهاك الاجساد وانحدارها إثر موجات الأوبئة الصحية والتكنولوجية والسياسية والاقتصادية والأمنية وهو منعزل ويتفرج كالأبله الهائم عالمه الخاص ؟ . كما ويفصح العرض بوصلاته البصرية والسمعية القائمة على لغات عدة عن فطنة وعمق فكر المخرج في استخدامه (١٣ مؤدي ، ١٣ مؤدية) ، فالرقم (١٣) يمثل الزائر الثالث عشر في عشاء الحواريين الذي أقامه المسيح (ع) ، أي يمكن عده نذير شؤم يؤكد بحضوره استعادة الإنسان لمأساته وعبادتها من جهة ، واستذكاره الندوب التي عانى منها الجسد إثر قرارات المرحلة الكنسية من جهة أخرى ، وعبر ما تقدم قد يكون تصالح الإنسان مع ذاته هو السبيل لإنهاء مأساته مع نفسه ومع المجموع ، هو دعوة للإنسان في اعادة التفكير بشكل أكثر استقلالية بنفسه لبتر التطرف والتنافر والألم

- **النتائج :**

١- حققت الشعيرة بمنظورها الأنثروبولوجي محورها الأساس المرتكز على عنصر (الخوف ، الاستفهام) ، وقد تمثل استدعائها والرجوع لها عبر سرد الجسد (الحركي/اللفظي) في استنهاضها لرموز مسرحية شاخصة واحتفالات ذات مرجعيات مثيولوجية قائمة على الولاء والإيمان بالذات العليا التي تحكمها ، منتقلاً خلالها الجسد بين زمنٍ ذائب (أسطوري/آني) في سياسات كبرى عنيفة آلمت جسده وذهنه وقوى اقتصادية فتاكة عززت خوفه واستفهامه الأزلي من العالم الذي يحيطه .

٢- حضرت صور (اللامركزية) في منافذ العرض من خلال تفعيل أشكال أدائية مختلفة في منهجها كـ(الرقص ، المايم (الصوتي/الحركي/خيال ظل) ، الغناء ، لهجات متعددة ، حركات رياضية ، أفعال تعبيرية) ، فضلاً عن التباري التقني بين

السينوغرافيا الطبيعة والرقمية ، محققاً اللاتجنيس المشهدي المتمثل بحضور (مسرح صورة ، مسرح حركي ، شعائر تكنولوجية معاصرة) ومحاولة تذويب ما انتجته الهويات الثقافية من أداءات وتقنيات بصرية في كلٍ موحد لامس فيه (فعل الصورة) خبرات الجسد وإرثه الانثروبولوجي .

٣- صَدَّر السرد الشعائري نزوع الجسد الفطري ودوافعه عبر مرسلاته المحتفية والمحفزة لمظاهر (الاشمئزاز ، الجرأة ، الغرابة ، الهياج) ، بوصفها مفاصل ناجعة تمنح الجسد شعور اللذة والاستقرار النفسي الذي شوهها وخدش نقاؤها عالمه المعاصر القائم على مراقبته ومسائلته ومعاقبته .

٤- منحت حالة (تعري الأجساد) المتسمة ببعدها الأنطولوجي للسرد أسلوباً تجريدياً ، ما جعل الجسد السارد حاملاً للشعيرة بمنسوبية تفوقت على باقي عناصرها مواجهاً عبرها مظاهر الوحشية والتشرد والترويع المعاش .

٥- جاء السرد الشعائري بجانبه اللفظي في العرض على هيئة (تراتيل ، تأوهات ، اغاني ، صراخ) لتفصح عن تداعيات الجسد واصطداماته التي تشكلها روزنامة اليومي الخاص بذاكرته وتجربته الحسية .

٦- رشح العرض غلبة للسرد الجماعي على السرد الفردي ، ليحقق بذلك مبغى الممارسة الشعائرية الذي أزال الفوارق اللونية والعرقية واللغوية عبر ديمومة البعد الروحي للشعيرة الفارز لتوحد واندماج المؤدين مع بعضهم ، فضلاً عما حققته الاشارات من تفاعل وتواصل بين (المؤدين/المتلقين) .

٧- فَعَّل العرض عبر رؤى المخرج ومرجعياته الفنية الحاجات الشيئية المتمثلة بـ(المساحيق الملونة ، الأقنعة ، المواد السائلة (زيت ، دم ، نبيذ) ، قصاصات ورقية ملونة ، الروائح) بوصفها عناصر نابضة وحيوية في تنشيط الصورة البصرية للفضاء الشعائري وديمومته والتواصل مع مجمل مرسلاته .

٨- أسهم عامل (التكرار) للزمن والمكان في إظهار الفعل الشعائري ونوعه بصورة مثلى استطاعت بوساطتها تخليق عنصر المفارقة والدهشة بين الصورة الفيزيقية للجسد والصورة الميتافيزيقية للشعيرة .

٩- حدَّت مفاهيم (الخدش ، الصدمة ، الاستفزاز) من سراب الإيهام عبر مرسلات الخطاب الشعائري للمؤدي ، مستثيرة عبر تشكيلات الصورة البصرية والسرد الصوتي بأنواعه والإشارات الحركية خبرات المتلقي الدينية والاجتماعية ، جاعلة إياه جزءاً من اللعبة المسرحية المعروضة .

- **<u>الاستنتاجات :</u>**

١- الشعيرة فعل حي ثقافي ذو وحدة عضوية ناجعة يتمتع باحتوائه لتجربة الجسد الخاصة وبناه الأنثروبولوجية.

٢- استدعاء الجسد لشعائره الأولى هو لحظة ثورة على اغتراب حاضره وإثرائه باستعادة الماضي للحد من مأساته.

٣- إن تكريس السرد الشعائري للأداء الجمعي هو محاولة للتوحد لإعادة مساءلة الواقع والعودة للنقاء المفتقد .

٤- ينتشي الفضاء الشعائري للعرض إثر مزاوجته بين عناصر الشعيرة الأصل ومفردات الشعائر الجديدة للحياة .

٥- تنامي الصورة البصرية المولدة للشعيرة قائم على تطعيم العرض بأداءات ولغات قادرة على إذابة فكرة الهوية.

٦- إن ارتفاع منسوب (التكرار ، الاستفزاز والخدش ،الاحتفال) في سرد الجسد يعزز أهداف الممارسة الشعائرية.

References:

Al-Hafiz, Munir (2006), Forms of Ritual Drama, Al-Ma'rifa Magazine, Issue (519), Damascus, Syrian General Book Authority.

Al-Hafiz, Munir (2008), Weather Manifestations and the Attractiveness of Disjunction in Scene Embodiment, Al-Ma'rifa Magazine, Issue (540), Damascus, Syrian General Book Authority.

Al-Khatib, Muhammad (2005), Social Anthropology, (Damascus, Aladdin House for Publishing, Distribution and Translation) .

Al-Qadi, Muhammad et al. (2010), Dictionary of Narratives, (Tunisia, Muhammad Ali Publishing House)

Al-Raymouni, Firas (2009), Primitive Rituals and Theater, (Irbid, Dar Al-Kindi for Publishing and Distribution).

Benedicti, Robert (2005), Rituals between Religion and Politics, (Cairo, Dar Misr Al-Mahrousa) .

Giddens, Anthony (2005), Sociology, Trans.: Fayez Al-Sayyagh, (Beirut, Arab Organization for Translation).

Hobsbawm, Eric (2013), Terence Ringer, The Invention of Traditions: A Study of the Origins, Motives, and Developments of Traditions, Trans.: Ahmed Lutfi, (Abu Dhabi, National Book House).

Ismail, Ezz El-Din (1978), Literature and its Arts: Study and Criticism, (Cairo, Dar Al-Fikr Al-Arabi).

Lichte, Erica Fischer (2023), Performance, Trans: Marwa Mahdi Abido, (Cairo, Cairo International Festival for Experimental Theater).

Pavez, Patrice (2010), Contemporary Theater Directing: Origins, Trends, and Future Prospects, Trans. Mona Safwat, (Cairo, Cairo International Festival for Experimental Theater).

Poe, Christopher (2009), Theater, Performance, and Technology: The Development of Scenography in the Twentieth Century, ed.: Heba Ajina, (Cairo, Cairo International Festival for Experimental Theater).

R. Malkin, Genette (2000), Linguistic Violence in Contemporary Drama, Trans.: Mohamed El-Sayed, (Cairo, Cairo International Festival for Experimental Theater).

Rivière, Claude (2015), The Social Anthropology of Religions, Trans.: Osama Nabil, (Cairo, National Translation Project Publications).

Sanchez, José Antonio (2004), The Art of Dramatizing the Image, Trans.: Khaled Salem, (Cairo, Cairo International Festival for Experimental Theater).

Scheffler, Israel (2024), Symbolic Worlds: Art, Science, Language, Ritual, Trans.: Abdel Maqsoud Abdel Karim, (United Kingdom, Hindawi Foundation).