

العلوم الإنسانية والمسرح^{1*} ماري إلياس

ترجمة سمية زباش
جامعة الجزائر

إن التفاعل الذي كان يميز دوما العلاقة بين الفن والتفكير النظري، قد بدا، ومنذ بداية القرن العشرين، على وجه الخصوص، فعالا ومهما في ميدان المسرح. فمن غير الممكن الحديث اليوم، فيما يبدو، عن البحث النظري في الميدان المسرحي، أو حتى الممارسة المسرحية دون ذكر التفاعل بين هذين الميدانين. ففي نهاية القرن العشرين، أصبح من الممكن إدراك العلاقات في الحين بين مختلف العلوم الإنسانية كالسيمولوجيا والتحليل النفسي والسوسيولوجيا والأنثروبولوجيا والمسرح، سواء في الخطاب النقدي المسرحي أو في الممارسة المسرحية. فمفاهيم مثل: "العلاقة المسرحية"، و"التلقي" عند المتفرج، و"اللعبة" و"حضور" الممثل، و"الطقس" تخص اليوم ميدان البحث العلمي أكثر من ميدان الممارسة المسرحية.

ثمة ملاحظتان تعترضان اليوم كل باحث يروم إثارة مثل هذا الموضوع وهما: أولا: التزعة البراغماتية (التداولية) العالمية التي طبعت الميدانين معا، أي عالمية البحوث النظرية والممارسات الثقافية والفنية، من جهة، ومن جهة أخرى الزوال التدريجي للحدود التي كانت تفصل الميدانين من قبل، وتخصر كل واحد منهما في حيز خاص به. وبذلك، فقد أصبحت الممارسة المسرحية تعتمد في كثير من الحالات على التجريب والبحث (البحث عن لغة مسرحية جديدة أو عن أسلوب محدد إلخ). أما بالنسبة للبحث النظري، فقد أصبح يمارس بشكل تجريبي.

إن تطور المسرح خلال القرن العشرين يمكن أن يفهم كنتيجة لتفكير نظري متواصل، بدأ مع مجيء المخرج وولادة الطليعة التاريخية في أوروبا في عام 1887. فقد تميز المسرح في أوروبا، خلال النصف الأول من هذا القرن، بالبحث عن خصوصيته (Sa spécificité) أو من خلال التجريب (البحث عن لغة مسرحية مستقلة). وموازا مع المستوى النظري، كانت إرادة السيميولوجيين من أجل تحديد نظام سيميولوجي قادر على إدراك هذه الخصوصية هي الشغل الشاغل للباحثين. فلنلاحظ مثلا أن الإخراج، كما يمارس اليوم، إنما هو "رهان تفكير نظري حول إنتاج المعنى وتطبيق لسنن وأنظمة العرض على الخشبة"¹. ففي نهاية هذا القرن، لم يعد التجديد والتجريب في الممارسة المسرحية ظاهرتين تخصان أوروبا فحسب، وإنما أخذ التجريب بعدا عالميا بحيث انتقل من البحث عن الخصوصية (المسرحية والمحلية) إلى البحث الأمبيرقي (التجريبي) الشامل والمفتوح في الفضاء. نحن نشهد اليوم إدماج المسرح في إطار ثقافي وفني واسع من جهة، ومن جهة أخرى تداخل الفنون والثقافات على مستوى عالمي.

على أية حال، فقد تميزت نهاية البحث التجريبي في المسرح بتزوع واضح نحو محور الخصائص المحلية. واتجه المسرح إلى نوع من العالمية والتلاقح الثقافي (Interculturalité) على مستوى كل من الممارسة المسرحية والتفكير النظري. ومن ناحية أخرى، فإن هذا القرن العشرين الذي عرف في نصفه الأول دفعا للعلوم الإنسانية، انتهى بإعادة نظر مستمرة في المناهج التطبيقية، وبتزوع واضح جدا إلى التركيب، وحرية التحليل المؤسسة على استخدام عناصر تنتمي إلى العديد من النشاطات (الترعة المتعددة التخصصات Pluridisciplinaire). سيكون هذا نتيجة مباشرة للحضور الحي للأبحاث الأنثروبولوجية والسوسيولوجية في ميدان المسرح، فقد

أصبحت أنثروبولوجيا المسرح وسوسيولوجيا المسرح، اليوم، الترعيتين الأكثر أهمية في مجال البحث المسرحي في العالم بأسره.

وبعيدا عن تجاهل مساهمة التفكير النظري لرجال المسرح عبر العصور²، فإن دراستنا تسعى إلى رسم بانوراما للتطور الحالي للبحث النظري المسرحي من خلال العلاقة التي تربطه بالعلوم الإنسانية وتبيان كيف أصبحت الدراسات المسرحية، حاليا، تعمل على تطوير وسائلها وفقا للمادة المسرحية.

بعد أن نقدم عرضا مختصرا للخطوط الكبرى لتطور المسرح في القرن العشرين، وملابسات نشأة البحث المعاصر في مجال المسرح، سيكون موضوع بحثنا متعلقا بالميادين الثلاثة التي مازالت تغذي التفكير المسرحي، وهي: السيميولوجيا المسرحية. بمختلف مراحل تطورها، والسوسيولوجيا المسرحية، والأنثروبولوجيا والمسرح³. ولعل الإشارة إلى العمل الهام الذي يبذل في هذه الميادين الثلاثة، وتداخلاتها -من خلال مثالين اثنين وهما: التلقي عند المتفرج، في إطار العلاقة المسرحية، وتكوين الممثل- ستسمح لنا برسم بانوراما مسرحية وثقافية لنهاية هذا القرن.

لمحة تاريخية

أ. تطور المسرح

لقد شهدت نهاية القرن العشرين ثورة شاملة في كل المفاهيم الأساسية التي حددت المسرح في الماضي. فمنذ مجيء المخرج في نهاية القرن الماضي (التاسع عشر)⁴، عرف المسرح تحولا مستمرا، ولم يتوقف عن مراجعة نفسه وهذا على مستويات كثيرة:

1. تحدد المسرح بالنسبة للأدب، الذي ظل ينتمي إليه لفترة طويلة. فانطلاقاً من إعادة النظر في أولوية النص، عرف المسرح تطوراً هاماً، بحيث تحرر من مركزية الكلمة (Logocentrisme) بالانتقال من الفن المقروء إلى الفن المحسوس.

2. أعيد النظر في المسرح أيضاً بالنسبة للظواهر الفنية الأخرى. فهو يسعى إلى تحديد نفسه بالنسبة للفن، وإيجاد مكانة خصوصية (Spécifique) بين أنظمة الفنون (كالرسم والمعمار وغيرهما)، ووسائل الإعلام (كالسينما والتلفزيون). وعلى هذا الأساس، وانطلاقاً من تصور جديد للاحتفال والاحتفالي، نشهد اليوم محو كل الحدود التقليدية التي كانت تفصل الفنون. وأصبح المسرح تدريجياً، مجرد فن بين الفنون الأخرى، ونشاط وسط النشاطات الأخرى. في الستينيات، عرف تاريخ الفن المعاصر قطيعة كبرى، بحيث أصبح الاستعمال المتزامن لعناصر تنتمي إلى نشاطات عديدة - الذي كان ينظر إليه من قبل كمقدس - أمراً مألوفاً. فالأدائية (Performance) وهي ممارسة احتفالية رأت النور في الولايات المتحدة الأمريكية في الستينيات، ستكون أفضل تصوير لهذا التوازن الجديد.

3. حدث تجديد أساسي وجذري في المسرح الأوروبي في العشرينيات الأولى لهذا القرن (1900-1935) كان نتيجة العلاقة الواعية والمثمرة لمسرح إحدى الثقافات (وهي الثقافة الأوروبية) بالتقاليد الاحتفالية للثقافات الأجنبية، الصينية كما في حالة الروسي ف. مايرهولد (F.Meyerhold) والثقافة القديمة والقروسطوية كما في حالة الإنجليزي ق. غرايغ (G.Graig)، والثقافة البالينيزية والمكسيكية

كما في حالة الفرنسي أ.أرتو (A. Artaud). هذا الانفتاح على الثقافات الأخرى، مازال يعد اليوم كواحد من بين الأسباب الرئيسة للتجديد في المسرح.

إن إعادة النظر التي مست كل عناصر الفن الدرامي، أدت برجال المسرح، ممارسين ومنظرين وبخاصة في الغرب، إلى إعادة التفكير في مسرحهم الذي مازالت مرجعيته الأساسية هي المسرح الأرسطي. فالبحث عن الاختلاف، دفعهم إلى اكتشاف "الآخر". و"الآخر"، بدوره، وجد في النموذج الغربي الحداثة والتكنولوجيا اللتين يفتقر إليهما. ولهذا نلاحظ، ومنذ عدة سنوات، في مسرح الثقافات الأكثر تنوعا، نزوعا أخذ يتضح تدريجيا إلى استخدام عناصر تنتمي إلى تقاليد مسرحية أجنبية في الإخراج. هذه التزعة التي عرفت دفعا جديدا منذ السبعينيات، يمكن ملاحظتها في المسرح الغربي (تأثير فن الشرق الأقصى ومسرحه، وطقوس إفريقيا السوداء واحتفالات قبائل أستراليا الأصليين.. إلخ). كذلك هو الشأن في المسرح غير الغربي، الذي يستعير اليوم رصيده (Répertoire)، وتقنياته من النموذج الأوروبي (مثل إدخال المسرح الناطق في الصين منذ 1911، وظهور نوع "الشينجك" (Shingek) الحديث، وحركة "بوتو" (Butho) في اليابان، وكذلك تطور المسرح العربي... إلخ).

4. تحدد المسرح أيضا بالنسبة إلى الجانب الاجتماعي، فمسألة مكانة المسرح في المجتمع، وعلاقته بالممارسات الاحتفالية الأخرى، تشكل الإطار الذي تتطور فيه الأبحاث السوسيولوجية والأنثروبولوجية للمسرح. لقد عدّ المسرح كفن للحى، وأصبح

المتفرج يؤخذ بعين الاعتبار أكثر فأكثر في عملية الإعداد المسرحي. هذا التوجه نحو البحث المسرحي سيكون أفضل مثال على التلاقي بين الميدانين النظري والتطبيقي.

ب. خطاب العلوم الإنسانية والمسرح

منذ بداية القرن العشرين، لم يتوقف الكثير من المناهج النقدية ذات المحتويات المتنوعة، والمستعارة من مختلف فروع العلوم الإنسانية، عن إثراء البحث المسرحي، سواء على مستوى التحليل أو على مستوى التطبيق. ولم تكن هذه التحاليل في البداية من عمل المسرحيين، فالتفكير حول المسرح كان قد تميز، ومنذ نهاية القرن الماضي (19) بإسهام الفلاسفة، والسوسيولوجيين وعلماء اللسان الذين اشتغلوا بالمسرح، حتى السيميائيون الأوائل (مدرسة براغ) كانوا يعملون من منظور فلسفي.

لقد كان التحليل المسرحي الذي مارسه الفلاسفة ثم المؤرخون فيما بعد، نقطة انطلاق لتفكير جمالي وتاريخي، فتح الباب لمقاربة جديدة للحدث المسرحي. ومن بين هذه الأعمال يمكن الإشارة إلى كتاب الفيلسوف الوجودي الفرنسي هنري قوهيي⁵ (Henri Gohier) الذي أثار الجدل حول التراجيديا والتراجيدي، وطرح مسألة جوهر المسرح. وبالموازاة مع ذلك، فقد ركزت بعض التحاليل التاريخية والسلافية (Ethnologiques) على تفسير الصلة بين مختلف الظواهر الاحتفالية المسرحية منها وشبه المسرحية، معتبرة إياها كـ "ظواهر تطورية" (Evolutifs) متجذرة في أوضاع اجتماعية محددة. كما حاولت هذه الأبحاث عقد صلات ديباليكتيكية بين أشكال التعبير المسرحية والأوضاع الاجتماعية للوجود الجماعي، مشكلة بذلك بواكير التفكير السوسيولوجي حول المسرح. ثم عملت الدراسات السوسيولوجية والأنثروبولوجية

للمسرح والاحتفالات، فيما بعد، على ضبط المسرح كفن للحي أي كنشاط موحد (Unitaire) يتألف من قطبين منظمين وديناميكيين، هما الممثلون والمتفرجون، مشتركين معا في مختلف التفاعلات التي تترجم في شكل عادات تجمعية، وتعبير إشاري، وبصري، وفضاء اتصال بين الأفراد (Interindividuel).

من زاوية أخرى، فقد سجل عمل البولوني رومان إنقاردن⁶، (Roman Ingarden) -وهو من مدرسة الفيلسوف هوسرل (Husserl)- بداية رؤية جديدة للمسرح. فإنقاردن واحد من أوائل الذين اعتبروا المسرح حالة محدودة من العمل الأدبي. ومن أجل إعادة التفكير في المسرح ووضعه في إطار الفنون وليس كنوع أدبي، انطلق إنقاردن من مبدأ أن المسرح يراهن، فضلا عن اللغة اللسانية، على لغات أخرى من نوع مختلف، كلغة الرؤية ولغة الصوت. غير أن هذه النظرة إلى المسرح كفن وككتابة خصوصية، سوف تتطور من خلال الأبحاث التي تقع في نفس دائرة الاهتمام وبخاصة عمل سيميولوجي مدرسة براغ والدراسات السيميولوجية اللاحقة التي انصب اهتمام أصحابها على ديناميكية النص/المسرحية (Théâtralité) والنص/العرض.

ومن زاوية جمالية، فقد فتح عمل الفيلسوف الجمالي الفرنسي إتيان سوريو⁷ (I. Souriau) -الذي قام بتحليل البنيات الدرامية للمسرح- الباب للدراسات البنوية والسيميولوجية اللاحقة، بحثا عن تكييف الأعمال المنجزة حول الحكاية (Récit) في المسرح.

تجب الإشارة أيضا إلى إسهام الباحثين الذين طبقوا المناهج النفسية والموضوعاتية (Thématiques) على النصوص الدرامية أو غيرها، لبيان قيمة استغلالات التخيل (L'imaginaire) ووضوح الرؤى الرمزية

في العمل الأدبي، بعيدا عن شروح الدلالة. ومن بين الأعمال الهامة حول الأسطورة، والنموذج المثالي، (L'archétype) والرمز، يمكننا الإشارة، على وجه الخصوص، إلى أعمال غ. باشلار (G.Bachelard) و ن. فري (N.Frye) وم. بودكين (M.Bodkin).

إضافة إلى ذلك، شكلت الدراسات التي تدور حول تأويلات التحليل النفسي للمسارات الباطنية المسجلة في العالم الخيالي للعمل الأدبي وتجسيدها على الخشبة في منتصف القرن، إسهاما أصيلا ومفيدا في الاستكشاف الاستعراضي لتضافر الذكريات والإسقاطات، والتماهيات (Identifications) والانتهاكات. نذكر من بين ذلك أعمال شارل مورون (Charles Mauron) حول مسرح راسين، وحول الهزلي، وأعمال أوكتايفو مانوني⁸ (Octavio Manoni) ولكن من زاوية مختلفة تماما، حول مفاهيم مثل التقمص والتنكر اللذين ينتميان إلى ميدان التحليل النفسي الفرويدي، وتطبيقهما في المسرح، وبخاصة في تحليل مسار التلقي.

السيمولوجيا المسرحية

السيمولوجيا هي واحدة من الترععات التي كانت ولا تزال فعالة في ميدان التحليل المسرحي. والسبب الحقيقي وراء نشأة السيمولوجيا المسرحية كان دافعه الرغبة في تحليل المسرح كلغة قائمة بذاتها. فالسيمولوجيا المسرحية التي نشأت عن السيمولوجيا العامة أو "علم العلامات" تعتمد على نفس المفاهيم الأساسية للسيمولوجيا العامة. وخلافا لمناهج التحليل المعروفة بـ "الكلاسيكية"، فإن السيمولوجيا لا تهتم بالبحث في المعنى وإنما في طريقة إنتاج المعنى. وغالبا ما قدم السيمولوجيون أو السيميائيون مفاهيم جد متنوعة هي في الحقيقة متكاملة، لأنها تدور حول الأوجه المختلفة لعمل العلامات⁹.

تعرف السيميولوجيا المسرحية اليوم "كطريقة لتحليل النص و/أو العرض، تعنى بنظامهما الشكلي وبدينامية ووضع مسارات الدلالة للعمل الموحد لممارسي المسرح والمتفرجين على السواء"¹⁰.

لقد طرحت السيميولوجيا المسرحية في البداية مسألة تحديد المفاهيم التي تتألف منها، كـ "العلامة في المسرح"، و "النص"، و "المرجع" (Réfèrent) إلخ. كما اهتم السيميولوجيون الأوائل أيضا بالبحث عن الوسائل التي يمكنها وصف الانتقال من النص إلى العرض، ومختلف أنظمة العلامات التي تؤلف العرض المسرحي.

إن تطور مثل هذا النوع من الإشكاليات قد سمح بطرح الأسئلة حول وظيفة المسرح وقراءته (باعتباره نصا وعرضا)، والعلاقة نص/عرض من جهة، والعلاقة مسرح/مرجع أو واقع من جهة أخرى. فتحليل العرض و/أو الإخراج، كنظام لترتيب الأنظمة المتنوعة للعلامات التي تؤلفها، يمكن اعتباره اليوم الإسهام الأكثر أهمية للسيميولوجيا المسرحية مادام قد سمح بفهم وقراءة الإخراج بمعزل عن النص. وحاليا ترى السيميولوجيا في الإخراج "سيميولوجيا متحركة" مستقلة عن النص.

لقد كان للسيميولوجيا، ومنذ ظهورها، تأثير فعال على الكتابة المسرحية (بالمعنى الواسع للكلمة، كتابة النص، وكتابة الإخراج)، ومن المؤكد أن الطليعة المسرحية في عملها الخلاق تستعمل وتقصي أحيانا التطبيقات السيميائية، فهذا السيميولوجي الفرنسي باتريس بافيس (Patrice Pavis) يصوغ العلاقة بين الاثنين¹¹ كالتالي: "نحن نأمل في فهم التصالح ولعبة المرايا بين فن الطليعة والنظرية، في وقت كان فيه الغرض الفني غالبا هو صياغة نظريته الخاصة وتسجيل هذه الميتالغة (Métalangage) في العمل نفسه، وفي وقت أيضا كان فيه تأسيس النظرية هو عملية فنية

مادامت تتطلب الكثير من الخيال لخلق نماذج تفسيرية أكثر تكييفاً مع هدفها. لنأخذ حالة الإخراج كما يمارس اليوم: إنه رهان تفكير نظري حول إنتاج المعنى وتطبيق الشفرات والأنظمة".

لقد كانت نشأة هذا النشاط استجابة لحاجة ماسة، وفراغ في ميدان التحليل المسرحي. فقد بين تاريخ السيمولوجيا المسرحية أن الفضل في نشأتها يعود، من جهة، إلى التشكيك في طابع المحاكاة للمسرح والفن بعامته، وإلى البحث عن المسرحية (Théâtralité) وعن الخصوصية المسرحية، ومن ثم رفض التمثيل الذي يقوم على محاكاة عالم خارجي موجود مسبقاً. لذا كانت الصلة بين السيمولوجيا والطليلة المسرحية سهلة القراءة. ومن جهة أخرى فقد تأثر تطورها بالمسرح نفسه، لأن تطور السيمولوجيا المسرحية نتج عن كونها قد حاولت دوماً التكيف مع هدفها، مع احتمال التوحد بنشاطات أخرى.

يمكن تقسيم تاريخ السيمولوجيا المسرحية إلى ثلاث مراحل، والأخيرة منها هي المرحلة الحالية. وتعد كمرحلة انفتاح، وإعادة نظر وتحليل.

المرحلة الأولى: هي مرحلة ما قبل الحرب، بين (1931-1941) حيث ولدت سيمولوجيا المسرح في براغ، وبالتحديد، في حلقة براغ اللسانية مع باحثين من أمثال أوتو زيوخ (O.Zich) (جمالية الفن الدرامي، 1931)، وج. موكاروفسكي (J.Mukarovsky) (الفن كحدث سيمولوجي، 1934)، ور. جاكوبسن (R.Jakobson) (ألسني وعضو سابق في حلقة الشكلايين الروس، ثم عضو في حلقة براغ، حول الاتصال)، وج. هونزي (J.Honzi) (حركية العلامة المسرحية، 1940)، وب. بوقاتيريف (P.Bogaterov) (سيميوطيقا العلامات في المسرح، والمسرح الفلكلوري، 1938)، وك. بروزاك (k.Brusak) (العلامات في المسرح الصيني، 1938)، وج. فالتروفسكي (J.Veltruvsky)

(الإنسان والشيء في المسرح، 1940). غير أن أعمال هؤلاء الباحثين انتظرت طويلا قبل أن تتم ترجمتها إلى اللغتين الفرنسية والإنكليزية، لهذا لم تعرف فعلا إلا بعد مرور نصف قرن على كتابتها. فقد قام هؤلاء الباحثون بإعداد نظام قائم بذاته ووضعوه قيد التنفيذ، وبمصطلحات سيميولوجية، لتحليل تقاليد المسرح الشعبي (بوقاتيريف) أو المسرح الصيني القديم (بروزاك). ويتجلى الفضل الكبير لمدرسة براغ، وبخاصة موكاروفسكي في كشف طبيعة العلامة المسرحية وميزاتها، واقتراح معجم تقني، ثبت أنه عظيم الفائدة في التحليل المسرحي.

المرحلة الثانية: تميزت هذه المرحلة، التي تعود إلى الستينات، بالتحليل الهام الذي أعده تادوز كاوزان (Tadeuz Kowzan) (بولوني مقيم بفرنسا) للسيميولوجيا الكلاسيكية لمدرسة براغ، والذي قام في سنة 1970، في كتابه "أدب وفرجة"¹² بتحليل ومقارنة الأدب والفرجة في علاقتهما الجمالية والموضوعاتية (Thématiques) والسيميولوجية. وانطلاقا من هذا التاريخ، بدأت السيميولوجيا المسرحية تطرح مسألة العلاقة نص/عرض، وخصوصية الأنظمة الدالة (Signifiants) في المسرح. وهي الفترة نفسها التي اقترح فيها "كاوزان" تصنيفا لأنواع العلامات المسرحية الثلاثة عشر في مقاله الموسوم بـ "العلامات في المسرح"¹³. ثم توالى الأعمال النظرية والتطبيقات السيميولوجية، فيما بعد، مع أسماء مثل رولان بارت (R.Parthes) (التحليل البنيوي للحكايات، عناصر السيميولوجيا)، وميشال كورفان (M.Korvin) (تطبيق السيميولوجيا على المسرح، مقارنة سيميولوجية لنص درامي)، وآن إيارسفالد (A.Ubersfeld) (قراءة المسرح، قراءة النص والعرض، مدرسة المتفرج)، وباتريس بافيس (P.Pavis) (مشاكل السيميولوجيا المسرحية، مسار التلقي)، وإيفيلين أرتال (E.Ertel) (المرجع في المسرح)، هذا في فرنسا، وأميرتو إيكو (U.Ecco) (طبيعة العلامة والتواصل)،

وماركو دو ماريني M.de Marinis (المقاربة السيميولوجية والرسالة) في إيطاليا، وإيريك فيختر ليتش (E.F.Litsh) (سيميوطيقا المسرح، 1984) في ألمانيا، وأندري ألبو (A.Helbo) (سيميولوجيا العرض، 1975) في بلجيكا، وكير إيلام (K.Ilam) (سيميوطيقا المسرح والدراما، 1980) في إنجلترا، وتشارلز.س. بيرس Charles.S.Peirce (الأبعاد الثلاثية للعلامة) في أمريكا.

لقد ركزت هذه المقاربات المتنوعة على البحث عن الوحدات الصغرى في المسرح، التي ينبغي أن تعمل على وصف العلامات المميزة للعرض (بافيس، مشاكل السيميولوجيا المسرحية¹⁴) متبعة في ذلك برنامج علماء اللسان (بنفيسست، سيميولوجيا اللغة)، وكذا البحث عن نمذجة (تبولوجيا) (Typologie) للعلامات تسمح بوصف رسالة المسرح، وإنتاج المعنى في المسرح، ومشكلة التواصل المسرحي؛ إمكانيات (Mounin)، ومسارات (Jakobson). لكن تبين فيما بعد، استحالة تحقيق هذا النوع من الأبحاث، وعدم جدواه في الغالب. فتجزئة كمّ العرض إلى وحدات صغرى زمانية (Temporelles) لن يسمح بإدراك إجمالية الإخراج والتفاعلات بين مختلف أنظمة العلامات، بل لن يسمح أيضا بتوضيح سير عمل العرض. والبحث عن تبولوجيا للعلامات (أيقونات، إشارات، رموز، بحسب تصور ش.س. بيرس) أدى أيضا إلى انسداد: ونظرا لعموميته، فقد تجاهل الترابط بين مختلف تصنيفات العلامات، فانصب الاهتمام على الرسالة المسرحية، وتجاهلت بذلك مسألة تلقي الرسالة من قبل الفرد المتلقي الذي هو المتفرج. فأين نحن اليوم؟

ولئن قل الحماس للسيميوجيا، فإن هذا لا يعني أن السيميولوجيا قد أهملت اليوم، فعدد المنشورات في مجال السيميولوجيا لم يتضاءل، إذ يكفي العودة إلى ألمانيا كمثال على ذلك، ولكن التحليل السيميولوجي يتجه نحو حرية أكثر، بل هناك إتباع للتصور الأمريكي للسيميوطيقا التداولية التي تهدف إلى مزيد من المرونة والانفتاح.

تسعى التزعة الجديدة للسيمولوجيا إلى الحد من مبالغات السيمولوجيا المعروفة بالكلاسيكية، والشكلنة (Formalisation) والتجريد التي وقعت فيها. غير أننا نجد عددا من السيمولوجيين اليوم يؤثر الانفتاح وتعدد الاختصاصات (Pluridisciplinaire) وهكذا، وكرد فعل للسيمولوجيا التي انغلقت في المعيار "النوعي" الوحيد، تماما كطليعة "الخصوصية المسرحية"¹⁵، نشهد ميلاد سوسيوسيميوطيقا (Socio-sémiotique) تأخذ بعين الاعتبار البعد الاجتماعي للعلامات. فالأبحاث التي تتعلق بالسوسيوسيميوطيقا تفتح إمكانات جد واسعة بالنسبة لتحليل مسار تلقي الفرجة من قبل جمهور معين ومتفرج باعتباره فردا¹⁶. هذا النوع من الأعمال يتعلق، تبعا لرولان بارت، بإثارة الإيحاءات (Connotations) التي يمكن للعلامة أن تستدعيها لدى المتفرج (سيمولوجيا التلقي)، لفهم ووصف ميكانيزمات بناء المعنى وإنتاجه. فقد فتح البحث السيمولوجي، وانطلاقا من دعامة نظرية متعددة الاختصاصات، الباب أيضا لمحاضرات سيكوسوسيوولوجية (Psycho-sociologiques) حول العلاقة التواصلية إبداع/تلقي، هذه الأبحاث الجديدة تدرس الترابط الشامل والبدال للمسارات المنتجة والمستقبلية للأفكار، والسلوكات، والمواقف والذاكرة. وهكذا سوف يسمح مفهوم "العلاقة المسرحية"، في جو مغاير، برؤية العلاقات التي لا حصر لها، والتي تنشأ في مسار الإبداع: بين المؤلف، والمخرج، والممثل وكل الأعضاء الآخرين لفريق العمل؛ بين الشخصيات، وإجماليات بين المتفرج والجمهور¹⁷. أما في الأبحاث الجديدة، فقد تقدم تحليل الحقل الاجتماعي والثقافي على البنية الداخلية للعمل، وتحليل البنية (النموذج العملي لغريماس) وترك التناص المكان للتعددية الثقافية (L'interculturel).

سوسيولوجيا المسرح

هل يوجد هناك حقاً نشاط جديد يمكن أن نطلق عليه اسم "سوسيولوجيا المسرح"؟ أليس الوقت مبكراً على تأكيد وجوده المستقل بالنسبة لسوسيولوجيا الأدب، والنقد الاجتماعي، وحتى بالنسبة لسوسيولوجيا الدراما (باعتبار النص المادة الأولية للدراما)؟ نحن لا نعتقد ذلك. حتى وإن كان هذا النشاط حديث للغاية (لا يعود تاريخه في الواقع إلا لعشرين سنة مضت) وأن العديد من الوثائق السوسيولوجية الخاصة بالمسرح لا تمثل بعدُ تجانسا نظريا ومنهجيا، فسوسيولوجيا المسرح موجودة من خلال مختلف الترععات التي تغذيها. إضافة إلى ذلك، سيكون من المهم أن نحدد بأن سيميولوجيا المسرح تؤلف في الوقت الراهن مقاربة مستقلة تماما عن سوسيولوجيا الأدب¹⁸ والنقد الاجتماعي (Socio-critique) من حيث موضوعها ووسائلها. ولا يربطها بها سوى صلة وحيدة (فرع سوسيولوجيا المسرح الذي يعنى بالعلاقة الوظيفية (Fonctionnel) لمحتوى المسرحيات وبالإطار الاجتماعي الذي يجري فيه الحدث). سيكون من المنطقي، إذن، ربط سوسيولوجيا المسرح بالسوسيولوجيا العامة وسوسيولوجيا الفن. فالتعريف الذي يورده قاموس المسرح يقدمها كعلم قائم بذاته، "تميزت السوسيولوجيا، كدراسة علمية للمجتمعات الإنسانية والأفعال الاجتماعية بعد دوركهايم¹⁹ باتساع حقل البحث فيها. فقد طبّقت، إلى جانب الميادين التقليدية الكبرى للسوسيولوجيا، كالسوسيولوجيا الصناعية، وسوسيولوجيا العمل، وسوسيولوجيا المعرفة، في الفن والمسرح"²⁰.

تعتبر سوسيولوجيا المسرح اليوم، كواحدة من المقاربات القادرة على إعطاء دفع جديد للبحث المسرحي والمسرح نفسه الذي هو، في جوهره، ظاهرة اجتماعية. ومن ثم فهو يمثل ميدانا ممتازا للتحليل السوسيولوجي. إن تاريخ هذا الفرع من السوسيولوجيا، وتعريفه

وتطوره، يبين أنه كان يهدف منذ البداية ليكون كعلم يعنى بكل عناصر الاحتفال (Spectacle) والظاهرة الاحتفالية في كل تنوعاتها، فهو لا يقتصر على نموذج نظري أو شكل خاص للمسرح، وإنما يهدف إلى أن يكون تجريبي، ويمتد إلى اتجاهات مختلفة.

ولئن كانت بدايات الأبحاث السوسيولوجية الخاصة بالمسرح لا تعود إلى أبعد من سنة 1956، وهو التاريخ الذي أثبت فيه السوسيولوجي الفرنسي جورج غيرفيتش²¹ (Georges Gurvitch) أن سوسيولوجيا المسرح مازالت في بدايتها، فإن سوسيولوجيا المسرح تطورت بسرعة فائقة وابتكرت وسائلها الخاصة. وقد أحصى "غيرفيتش" في مقاله مختلف القطاعات أو الفروع التي يمكنها استكشافها. وبعد عشر سنوات قام جان دوفينيو (Duvignaud) في كتابه: "سوسيولوجيا المسرح"، الذي يعد اليوم عملاً متفوقاً، بانتقاد أولئك الذين يعتبرون العمل الدرامي، عموماً، مجرد انعكاس للظروف الاجتماعية. فـ "دوفينيو" يعتبر الدراما نوعاً من البارومتر الثقافي الذي يسجل أزمة القيم والمعايير في فترة ما. كما أثار فكرة أن الأعمال الدرامية ينبغي أن تفسر بالنظر للضمير الجمعي الذي تخالفه أو تدعمه. وقد اعتمد في عمله هذا على النظرية الاجتماعية الأكثر تطوراً، والتي تقول بأن المجتمع لا يمثل أبداً كيانه أحادي الجانب وثابتاً، بل بالعكس فهو يتألف من مجموع ديناميكي من المستويات المختلفة (بنوية وفوق بنوية). كما قدم فيما بعد نظريته حول الأصناف المسرحية: ولكي يكشف البعد المسرحي للحياة الاجتماعية، اعتمد "دوفينيو" على إشارة لـ "غيرفيتش"، ليقدم مفهوم "الاحتفال" (Cérémonie) واقترح دراسة نقاط التشابه والاختلاف بين الاحتفالات الدرامية (المسرح) والاحتفالات الاجتماعية (طقوس، أعياد وطنية، اجتماعات سياسية)، كما بين مدى صعوبة فصل الواحدة

عن الأخرى، وهو ما سمح له بملاحظة لعبة التداخل بين الاجتماعي والمسرحي. يقول، مثلاً، إن نسبة المسرحية (Théâtralité) الجماعية في مجتمع معين أو ثقافة معينة ترتفع كثيراً في أوقات الأزمة والانتقال من فترة إلى أخرى أو من بنية إلى أخرى؛ فالفوران الاجتماعي يستدعي أو ينتج المسرحانية (Théâtralisation) (كالفترات الثورية)، "يبدو أن المجتمع كلما أراد أن يثبت وجوده أو يقوم بفعل حاسم يجعله موضع اهتمام لجأ إلى المسرح"²².

وإذا كان دوفينيو يهتم بالاحتفالات الكبرى للحياة الاجتماعية وعلاقتها بالمسرح، فإن عالم السوسيولوجيا الأمريكي إرفينغ غوفمان²³ (Erving Goffman) يهتم بدراسة العناصر المسرحية المتضمنة في الطقوس الصغيرة للحياة اليومية وفي العلاقات الشخصية المتبادلة (ينبغي أن لا نرى في ذلك تمييزاً بين المسرح والحياة اليومية). وقد حاول غوفمان أن يبين أن التمثيل ليس محصوراً في مملكة الخيال وأنه يؤلف عدة هامة للحياة اليومية. والفرضيات الأساسية لهذه الأعمال المتعددة هي كالتالي:

1. "إن العلاقة الاجتماعية الموحدة، منظمة كمشهد، مع تبادل الأفعال المسرحية المضخمة، وردود الأفعال، والردود النهائية".
2. إن السلوك العلني للإنسان فيه شيء من الخيال والإخراج، فالإنسان الاجتماعي يضع قناعاً أو أكثر²⁴. "فما يتأهب المتحدث لفعله هو، في الغالب، إرسال معلومات للمتلقي أقل منه تقديم درامات للجمهور. إذ يبدو أننا نقضي وقتنا في تقديم عروض بدلاً من التزود بأخبار".

واليوم تغطي السوسيولوجيا العديد من ميادين البحث، هذه الميادين المتنوعة يمكن جمعها في باين كبيرين، هما: سوسيولوجيا الإنتاج المسرحي، وسوسيولوجيا التلقي.

أ. سوسيولوجيا الإنتاج المسرحي

- من بين مختلف فروع سوسيولوجيا المسرح التي حددها غيرفيتش في مقاله الآنف الذكر، ثلاثة فروع لسوسيولوجيا الإنتاج المسرحي:
- دراسة جماعة الممثلين، بوصفها فرقة، وبوصفها وظيفة²⁵.
 - دراسة الصلة الوظيفية لمحتوى المسرحيات، وكذا أسلوبها، بالأطر الاجتماعية الحقيقية.
 - دراسة الوظائف الاجتماعية للمسرح في مختلف أصناف البنيات الاجتماعية الشاملة.

1. الوظائف الاجتماعية للمسرح والممثل

هل هي وظيفة دعم الدعاية لصالح السلطة القائمة والاحتفاء بهذه القيم؟ أو هي، على العكس من ذلك تماما، وظيفة هدم وانتهاك، واحتجاج؟ أو هي وظيفة تنشيط اجتماعي، وهروب وتسلية؟

كان التحليل الوظيفي للأحداث المسرحية مثيرا للاهتمام لاسيما عندما تستكمل بأبحاث حول الأوساط التاريخية لإنتاج هذه الأحداث وتلقيها²⁶. بعض الأبحاث من هذا النوع مسّت حتى ميدان الأنثروبولوجيا، كالعمل الذي قام به، مثلا، ميخائيل باختين (M.Bakhtine) حول الهزل الشعبي والكرنفال²⁷. يهتم هذا النوع من الدراسة ببنية (Structuration) ووظيفة الممثل داخل الجماعة، ووضع الفرق في الماضي وفي الحاضر (نقابات، التدرج في المراتب) كما يهتم بسوسيولوجيا الممثل²⁸، ومختلف أنماط سلوكه عبر العصور²⁹.

2. سوسيولوجيا المحتويات الدرامية

يتعلق الأمر، هنا، بالفرع الأكثر اتساعا، والأكثر تواترا، والأكثر انتشارا لسوسيولوجيا المسرح³⁰، ذلك الذي يطلق عليه غيرفيتش (Gurvitch)

"سوسيولوجيا المعرفة التطبيقية على الإنتاج المسرحي"، ويكمن أساسا في تحليل العلاقات القائمة بين نمط المجتمع الإجمالي (إقطاع، استبدادية) ومحتوى الإنتاج المسرحي. فهو يسعى إلى عقد صلات واسعة بين بعض الأعمال ومؤسسات اجتماعية معينة أو أحداث تاريخية محددة، يمكن على سبيل المثال قراءة التراجيديات الإغريقية العظيمة لفك رموز أصداء الأحداث المحددة لعصرها³¹. فقد ربط ب. فرنان (J. P. Vernant) و ب. فيدال-ناكي (P. Vidal-Naquet) في كتابهما الموسوم بـ "الأسطورة والتراجيديا في اليونان القديمة"³²، تراجيديا "أوديب الملك" لسوفوكليس بالإجراء الطقسي (Pharmakos) (كبش الفداء) من جهة، ومن جهة أخرى بالنفي (مؤسسة أثينا السياسية في القرن الخامس التي نشأت مع التراجيديا القديمة واختفت معها). يمكننا أن نضع في هذا الإطار أيضا كتاب السوسيولوجي الفرنسي لوسيان غولدلمان (Lucien Goldman) "الإله الخفي"³³ حيث يضع مسرح راسين في تجميع واسع، ويتعلق الأمر بتيارات الفكر في القرن السابع عشر.

3. سوسيولوجيا الأشكال الدرامية والتمثيلية

لم تخضع محتويات الأعمال المسرحية لتحليلات سوسيولوجية فقط، ولكن أشكالها أيضا، فقد تمت دراسة مختلف الأشكال الدرامية، الأدبية أو التمثيلية، التي عرفت في تاريخ المسرح: (أنواع النصوص والعروض)، ثم مختلف أصناف العلامات المستعملة في الإخراج.

ولعل أكثر الأعمال أهمية هي تلك التي تمت حول الفضاء التمثيلي أو المكان المسرحي، ومختلف التصنيفات التمثيلية التي تعاقبت في المسرح الغربي من "فضاءات" العرض القروسطوي إلى "الخشبة الإيطالية"، إلى البناء المسرحي الحديث وإلى الثورات التمثيلية في القرن العشرين. ولعل إنجاز بيار فرونكاستال (Pierre Francastel) حول الفضاء التصويري

(الرمزي) في عصر النهضة، وتحديدًا، حول الأوضاع الاجتماعية والثقافية التي سهّلت اكتشافه أثناء القرن الخامس عشر في إيطاليا³⁴، سيكون نموذجًا على العلاقة بين الجانب الاجتماعي والشكل في المسرح، هذا النظام الجديد للعرض الفضائي، وهو الأفق الخطي، (Linéaire) كان يؤلف في الماضي نظامًا مرئيًا جديدًا مطابقًا للنظام الاجتماعي والسياسي الذي تمثله البورجوازية التجارية الكبيرة والسادة.

إن اختبار الفضاء المسرحي بوصفه عنصراً جمالياً أكثر منه اجتماعياً، هو موضوع بحث متعدد الاختصاصات (Interdisciplinaire) يخص السوسيولوجيين والفلاسفة والمهندسين المعماريين.

ب. سوسيولوجيا التلقي (من مفهوم الجمهور إلى مفهوم المتفرج).

إن سوسيولوجيا التلقي هي أحد فروع سوسيولوجيا المسرح، وتعرف حالياً تطوراً سريعاً. وهي تعنى بدراسة الجمهور، بوصفه كياناً اجتماعياً والمتفرج بوصفه فرداً. ففي السبعينيات أنتج اللقاء بين المسرح والعلوم الإنسانية (وبخاصة السوسيولوجيا، والتحليل النفسي، والسيميولوجيا) أبحاثاً معمّقة حول جمهور المسرح، وقدمت سوسيولوجيا التلقي حينئذ كدراسة تجريبية لجمهور المسرح. فالأبحاث التي اتخذت من الجمهور موضوعاً لها، تقوم بإجراء تحقيقات تستخدم أدوات السوسيوغرافيا (سوسيولوجيا الصورة) : حوارات، واستجابات، وإحصائيات تجمع معطيات كمية حول التكوين الاجتماعي، والثقافي والجنسي والعائلي للجمهور: أذواقه، خياراته في مجال العرض، ثم تحلل معطيات هذه التحقيقات. ولكن هذه الطريقة، التي تعتمد أساساً على التحقيق، عرفت، في الغالب، كثيراً من الانتقادات (غيرفيتش ودوفينيو)، واعتبرت طريقة تؤدي إلى تحليلات سطحية وآلية، لأنها تحلل جماعة الأشخاص

الذين يؤلفون الجمهور دون تمييز. ومن ثمة لم تتعدى هذه التحليلات كونها مجرد ملاحظات. ثم تم الانتقال بعد ذلك من دراسة الجمهور إلى دراسات أكثر دقة اتخذت من المتفرج مادتها الأولية.

فالانتقال من مفهوم الجمهور، بوصفه كيانا اجتماعيا متجانسا ولكنه مجرد بعض الشيء، إلى مفهوم المتفرج، بوصفه كيانا أنثروبولوجيا أكثر تعقيدا، واقعيا ومحددا، ليس فقط بالعوامل الاجتماعية ولكن أيضا بالعوامل النفسية والثقافية خاصة، لم يكن ممكنا إلا بعد أن أثري البحث بالإمكانات التي تتيحها التخصصات المتعددة (Pluridisciplinarité)، فقد شرعت آليات السيميولوجيا وعلم النفس بسد فراغات التحقيقات التقليدية، وسمحت، في الوقت ذاته، بتوجيه الأبحاث نحو التلقي عند المتفرج. وانطلاقا من هذا التطور، صار الحديث يجري حول السوسيو سيميوطيقا (Socio-sémiotique)، لاسيما إذا تعلق الأمر بتقديم تصور العلاقة المسرحية. والعلاقة المسرحية هي الصلة عرض/متفرج في المسرح، إنها صلة تواصل، وتفاعل دلالي بحيث لا تكون المدلولات (Signifiés) والقيم الإدراكية، والقيم العاطفية مفروضة من قطب على آخر، بواسطة الممثل والخشبة، وإنما تكون منتجة أثناء الإعداد المسرحي من قبل قطبي العلاقة الاثنين. وبهذا يصبح دور المتفرج لا ينحصر في تلقي ما يرسله العرض فحسب، ولكنه يصبح أكثر من ذلك، دورا حاسما، لأنه هو الذي يحقق الطاقات الدلالية (Sémantiques) والاتصالية (Communicatives) للعرض. وبهذا يمكننا التمييز بين مقومين رئيسيين لهذه الحلقة عرض/متفرج.

- استراتيجيات الإنتاج لمرسلي العرض (الكاتب، المخرج، السينوغراف، الممثلون... إلخ) التي يطلق عليها أ. ألبو (A. Helbo) "مجموع التلفظ المسرحي"³⁵. ويتعلق الأمر في الوقت ذاته باستراتيجيات

الدلالة واستراتيجيات التلاعب، التي لا تسعى إلى التعريف بعملية انتقال المعلومات والرسائل فحسب، وإنما إلى الإيهام بإقناع العالم الثقافي والوجداني للمتفرج وتعديله أيضاً، وأحياناً دفعه إلى الفعل، كما في النشاط الدعائي³⁶.

- استراتيجيات التلقي عند المتفرج. يتعلق الأمر من جهة بالمسارات التي تؤلف فعل التلقي في المسرح، كالإدراك، والتأويل، والانفعال، والتقدير، والذاكرة، ومن جهة أخرى "الفهم" الذي يخرج به المتفرج من عرض ما. هذا الفهم في أوجهه الدلالية، والجمالية، والانفعالية، وهي أوجه مرتبطة، غالباً، فيما بينها أو مستقلة جزئياً (انفعال دون فهم). وهنا يقرأ التلقي كضرورة تحقق داخل العلاقة المسرحية.

الأنثروبولوجيا المسرحية

الأنثروبولوجيا المسرحية أو الأنثروبولوجيا والمسرح؟ إن عبارة "الأنثروبولوجيا المسرحية"، تعني حالياً الخطوات التي تربط، وبأشكال مختلفة، المسرح والأنثروبولوجيا. فالأنثروبولوجيا المسرحية، اليوم، بحث تطبيقي في ميدان المسرح، مادامت قد تحدت منذ البداية كمجال للفعل، بل جوهر المسرح ذاته. بالإضافة إلى ذلك، فإنه إذا صح أن ثمة تبادلات بين كل من المسرح والأنثروبولوجيا، فإنه لا يمكننا القول أن الأنثروبولوجيا المسرحية قد تكونت حقاً بالمعنى نفسه الذي نعطيه للأنثروبولوجيا الاجتماعية أو الأنثروبولوجيا الثقافية. لا يمكننا أبداً الحديث عن نشاط قائم بذاته، فالأنثروبولوجيا المسرحية هي ميدان للبحث متعدد الاختصاصات³⁷ (Interdisciplinaire) ولئن كانت الأنثروبولوجيا، في البداية، بمثابة تعبير عن قلق اجتماعي وثقافي، فإنها قد شكلت بالنسبة للمسرح، فيما بعد، مصدراً للأبحاث الهامة، وبخاصة على مستوى الممثل.

يرفض الكثير من رجال المسرح، ممن يشتغلون في هذا التوجه، اعتبار الهدف من أبحاثهم، هو خلق "علم للمسرح"، ويحدّدون أهدافهم باستخلاص نوع من "القواعد" و"المبادئ" التي تتكرر في مختلف التقاليد المسرحية، وذلك بهدف مساعدة الممثل الشرقي على اكتساب مهارة أفضل في التعبير. كما ينبغي من جهة أخرى الإشارة بأن الأنثروبولوجيا المسرحية تستجيب، اليوم، أفضل لطموح العالمية الذي نستكشفه عند كثير من رجال المسرح³⁸.

لقد أدخل أوجينيو باربا (Eugenio Barba)، مفهوم الأنثروبولوجيا المسرحية، في سنة 1979، عند تأسيسه للمدرسة الدولية للأنثروبولوجيا المسرحية "ISTA"³⁹. وعرفها كـ "دراسة لسلوك الإنسان البيولوجي والثقافي الذي يستعمل حضوره الجسمي والعقلي تبعا لمبادئ مختلفة عن تلك التي تحكم الحياة اليومية".

وباستثناء باربا الذي يؤكد وجود هذا النشاط، كنشاط قائم بذاته ويعطيه تعريفا، فإن الأنثروبولوجيا المسرحية تظل في أغلب الحالات مجرد محاولات للربط بين الأنثروبولوجيا والمسرح أو العكس. ينبغي على أية حال، الحديث عن نقاط الالتقاء بين الميدانين، فهما يلتقيان عند هدف موحد، وهو البحث عن الآخر، والتحاور معه، وهو ما تميل إلى تسميته اليوم بـ "حوار الثقافات".

وفضلا عن ذلك، فإن شهرة الأنثروبولوجيا المعاصرة تدرج ضمن تقليد الثقافة الغربية منذ القرن السابع عشر. منذ النهضة ثم انطلاقا من التفكير السياسي للقرن الثامن عشر حيث كان الانبهار بالآخر، والحنين إلى اللجنة الضائعة يعبران عن أزمة الضمير الأوروبي. فعالم الأنثروبولوجيا اليوم، وجد نفسه في هذا التقليد. لذلك فقد اعتبر

الأنثروبولوجي كلود ليفي ستروس (Claude Levi-Strauss) أن "ظهور علم الأنثروبولوجيا قد ارتبط بالغرب المستعمر وعذابات ضميره"⁴⁰. ثمة عامل آخر أيضا يمكن أخذه بعين الاعتبار لتفسير هذه الإرادة في اكتشاف الآخر وتمثله، ويتعلق الأمر برغبة الغرب في البحث عن البدائي - أي المجتمع البدائي والإنسان البدائي اللذين أعطيا صورة مثالية - باعتباره "الأصيل" (L'authentique) بالنسبة إليه.

لقد ارتبط ظهور البحث، الذي ينتمي إلى ميدان الأنثروبولوجيا المسرحية⁴¹ بتلك الظاهرة الثقافية الغربية، وأعني بذلك نسبة الثقافات، الطابع المميز لأزمة هذا القرن. ويتعلق الأمر هنا بظاهرة مجتمع وثقافة. فباسم قيمة الأصول، ابتداء إجراء الحاضر في مواجهة ما يطلق عليه فضائل الماضي، وبخاصة تلك المتعلقة بالأصالة الضائعة (حسب تعبير كلود ليفي ستروس)، مادامت الأنثروبولوجيا تعني بدراسة المجتمعات "الأصيلة" (Authentiques) أي المجتمعات القائمة على العلاقات المحسوسة والمباشرة بين الأفراد.

فخطاب الأنثروبولوجيا والأبحاث المسرحية يلتقيان، إذن، في فضاء موحد وهو التساؤل حول جوهر الإنسان، وطريقة معيشته الاجتماعية، ودور الممارسات الرمزية في حياته الفردية والاجتماعية. كما ميزت الأنثروبولوجيا بين نمطين من الوجود الاجتماعي، المجتمع الشفهي، ومجتمع الكتابة. وأنماط العلاقات هذه، تحديدا، هي التي يسعى العديد من الممارسين إلى بعثها في إطار المسرح.

لقد أُلّف المسرح في مرحلة ما من تاريخه، ميدانا فريدا للتجريب في الأنثروبولوجيا، وتناولت الكثير من الدراسات المسرح، واستعمل كحقل للتطبيق. وهو ما فتح الباب لكل أشكال الالتقاء بين الميدانين.

فقد لاحظ المسرحي الأمريكي شيشنر (Schechner) ذلك في سنة 1985 بقوله: "مثل المسرح الذي هو في طريقه إلى التأنس، فإن الأنثروبولوجيا تسعى بدورها إلى التمسرح"⁴².

وكما كانت نشأة الأنثروبولوجيا نتيجة مباشرة للشعور بالخيال الثقافية الغربية وغياب نظام مرجعي ثقافي ثابت، فقد نشأت الأنثروبولوجيا، بدورها، من الشعور ذاته بالنسبة للمسرح الغربي. أي أن أزمة هذا المسرح فهمت على أنها أزمة للثقافة الغربية بكاملها. والحلول المقترحة لمحاولة تدارك الأزمة التي يحياها المسرح، أعادت النظر حتى في أسس الجمالية الغربية منذ أرسطو حتى بريخت. والأسباب ذاتها التي دفعت أنتونان أرتو (A.Artaud) في مطلع القرن العشرين إلى الذهاب إلى المكسيك بحثا عن هذه الثقافة الموحدة (Unitaire) التركيبية (Synthétique)، لأنها وحدها القادرة، في نظره، على إنقاذ الغرب "المريض وسط المفاهيم"، ما تزال تدفع معاصرنا إلى البحث نفسه عن نموذج آخر في المقدس واللغة الجديدة، وعن نوع من الانفتاح "العبرثقافي"، (Transcultural) بتعبير جيرزي غروتوفسكي. (J. Grotowski) وهي الاعتبار ذاتها التي دفعت كذلك فرقة "المسرح الحي" (Living Theatre) الأمريكية في الستينيات إلى خلق "المسرح الحي" بواسطة جسم الممثل كقيمة مركزية، كما دفعت كذلك جرزي غروتوفسكس في بولونيا، وفي الفترة نفسها، إلى تحديد مفهوم "المسرح الفقير" (Le théâtre pauvre) وكذا المخرج الإنكليزي بتر بروك، (Peter Brook) بعد ذلك بقليل، إلى التنقيب في النموذج الإفريقي أو في النصوص الهندية عن معنى وحدة الأشياء ومناحي الحياة.

فالأنثروبولوجيا المسرحية تستعير بعض الأدوات ومعجمها من الأنثروبولوجيا الثقافية أو البنيوية، والأبحاث الحالية في هذا الميدان تهم بتحليل الظاهرة

المسرحية، وتحاول إيجاد نقاط التقاء بين بعض المفاهيم المركزية للأنثروبولوجيا، وبخاصة تحليل الطقوس، وبعض مفاهيم المسرح. فقد غدّى التعميم المتزايد لخطاب الأنثروبولوجيا منذ الستينيات، تحديداً، الأبحاث في هذا الميدان.

ولعل الميدان الأكثر شيوعاً للأنثروبولوجيا المسرحية هو ذلك الذي يطلق عليه الفينومينولوجيا (Phénoménologie) (علم الظواهرات)، وتجتهد الدراسات الظاهرية لتمييز المظاهر المسرحية الموجودة في الأنثروبولوجيا، ومع ذلك يظل الميدان، الأنثروبولوجيا والمسرح، منفصلين. والمفهوم الأساسي حيث يلتقي هذان الميدانان، هو مفهوم الطقس وكذا الاحتفال المتفرع عنه، باعتبارهما عروضاً مشفرة، احتفالية ومتجذرة في الحياة الاجتماعية. كما هو الشأن في الولايات المتحدة الأمريكية، وبالتحديد، في أعمال إديث (Edith) وفيكتور تورنر (Victor Turner) بالنسبة للأنثروبولوجيا⁴³ وريشار شيشنر (Richard Schechner) بالنسبة للمسرح، التي طورت التفكير حول العلاقات بين الطقس والمسرح والأداء.

يمكننا على صعيد الممارسة المسرحية أن نلحق بهذا الميدان، تلك التزعة التي ميزت عدداً كبيراً من الإنجازات المسرحية اليوم؛ "مسرح البيئة" الذي دعا إليه شيشنر أو التجارب المتنوعة الأخرى لمسرح الطقس؛ وكذا عمل فرقة "مسرح الأداء" (Performing theatre) و"المسرح المفتوح" (Open theatre) في الولايات المتحدة الأمريكية، وفرق أخرى من النوع نفسه في أوروبا، التي تسعى لجعل الفعل المسرحي ممارسة طقسية. وقد انصب الاهتمام في هذه الأعمال حول مسارح الشرق، وبخاصة، حول التقنين وحول التركيبة الطقسية للاحتفال أكثر منها على المظاهر التقنية لهذه المسارح.

هناك أيضا ميدان آخر للبحث "يجتهد لاستكشاف الميل وحتى الجوهر الأنثروبولوجي للمسرح الذي يطلق عليه "أنطولوجيا"⁴⁴، (وهو يعني بالكائن). فعلى المستوى النظري أو الفلسفي، هو بمثابة تفكير طوباوي حول المسرح، يمكنه أن يؤدي إلى نفي المسرح نفسه، مادام ينظر إلى المسرح بمعزل عن الأوضاع التي أنتجته، فهو يتجاهل الجانب التجاري للإنتاج المسرحي، ويرفض التفريق بين ثنائية الممثل-المتفرج. لذلك فهو يعيد بناء المكان المسرحي، ويدعو إلى جمهور "أصيل" (Original) وهذا هو الإطار الذي يندرج فيه فكر أنتونان آرتو.

وعلى صعيد الممارسة، فإن هذه الضرورة الأنطولوجية التي ترجع على المستوى النظري إلى تفكير طوباوي، مهدت لكثير من التجارب ذات نزعات متنوعة⁴⁵. وهو هدف التقنية الغروتوفسكية⁴⁶ المتعلقة بعمل الجماعة وتكوين الممثل في إطار العلاقات الإنسانية. وبهذا ظهرت مجموعة من المحاولات المتنوعة العمق تسعى إلى جعل المسرح فعلا يوطد أو يعبر عن وفاق الجماعة حول العروض الجماعية ويعيد بذلك تمفصل الفردي والجماعي. وفي هذا الإطار يمكننا فهم مشروع ج. غروتوفسكي لخلق "مسرح الأصول" (Théâtre de sources) الذي يضم موضوع الأصول، مسألة التقيد والبحث عن العالمية. وهو أيضا هدف عمل أوجينيو باربا في النرويج، وفرقة "الخبز والدمى" (Bread and Puppet) أو "المسرح المفتوح" في الولايات المتحدة الأمريكية ومختلف مطالب المسارح الجهوية، أو الأقليات كفرقة "الكامبيسينو" (El campessino) في أمريكا، أو مسرح لهجة الجنوب (Occitan) في فرنسا. والهدف من هذه الأبحاث هو إعادة امتلاك الهوية الثقافية. لهذا أعيدت الكلمة للنصوص الأسطورية العظيمة، وتقييم الشفوية كناقل للتقاليد الشعبية. (سواء في الغرب أو الشرق أو في إفريقيا).

من جهة أخرى، طرح هذا البحث الأنطولوجي عن الجوهر المسرحي نظرة جديدة تماما حول عمل الممثل، وخصه بمكانة رئيسية في الممارسة المسرحية، بحيث أصبح الممثل نواة الفعل المسرحي وجوهره. فتحدد، بذلك، عمله خلافا لما كان عليه في السابق، ولم تعد المسألة بالنسبة إليه أن يلعب بل أن يكون. وصار "الحضور" الطبيعة الثانية للممثل. وأصبح الأمر بالنسبة له، وكذا بالنسبة للجماعة المشاركة، هو الوصول إلى نوع آخر من الوجود، من خلال إعادة التمرن على الرمزي والعلامات الأولية، بهدف فضح المستور، والتفريق بين الأفراد والبحث عن نوع آخر من العلاقات الإنسانية.

فالأنثروبولوجيا المسرحية كانت بصدد التشكل كعلم مسرحي حقيقي⁴⁷ إذن، على مستوى تكوين الممثل (إن على المستوى النظري أو التطبيقي). لهذا لا عجب إذا وجدنا أن حضور الممثل، وعمله وعلاقته بالمتفرج تحظى اليوم بمكانة رئيسية في البحث المسرحي. وينطلق عمل الممثل من التمييز بين الاستعمال اليومي للجسم والاستعمال الذي يتجاوز ذلك، والمسافة بين هذين المستويين لم تبرز بشكل كاف في نظام تكوين ولعب الممثل في الغرب، بينما الأمر بديهي في التقاليد الشرقية، حيث يبرز الممثل أثناء اللعب جسما آخر، يدرك كجسم وهمي، ومغاير تماما لجسمه اليومي⁴⁸.

لقد أسس أوجينيو باربا فعالية اللغة الجسمية على علم للطاقتات وتموضعها (يوجه عمله نحو اكتشاف قوانين لطاقة الجسم في النموذج الشرقي). ويعترف باندعاشه من كيفية "الحضور" ومستوى ما قبل تعبير (pré-expressif) عن هذا الحضور الذي يختص به الممثلون في الشرق. هذا التوجه في مجال البحث المسرحي كشف عن تساؤلات تتجاوز

حدود البحث في سلوك الممثل، هل هي مثلاً علاقة هذا النوع من العمل الجسمي للممثل مع العمل العقلي للمخرج، أو هي علاقة متلقي- متفرج؟ نكتشف هنا ميدانا للبحث ينضوي تحت ديناميكية مرسل- متلقي والعلاقة ترميز- تفكيك. هذا البحث بحاجة، إذن، لمعرفة متعددة التخصصات لكي يصل إلى نتائج متناسقة وكلية.

الحالة الراهنة للدراسات المسرحية

في نهاية هذا القرن الذي يمكن وصفه بقرن العلوم الإنسانية، عرفت الأبحاث النظرية، ومن بينها الدراسات المسرحية، أزمة خطيرة، تميزت بالشك. بحيث فسحت العلوم الدقيقة الأوروبية المجال للتداولية⁴⁹. ولعل أزمة الثقافة الأوروبية الناتجة عن نوع من اللهاث خلف الحماس المكتسب في الستينيات وأثناء أحداث مايو 1968، كان جلياً وفي كل المستويات. فقد كانت الثقافة الأوروبية التي عانت من العقلانية في نهاية هذا القرن، بحاجة إلى مرونة أكثر، كما كانت بحاجة أيضاً إلى الانفتاح على ثقافات أخرى قد تكون ثقافات مرجعية (كالشرق أو غيره). فقد اقترحت النخبة المثقفة في الولايات المتحدة منذ عشرين سنة المرونة من خلال التداولية والانفتاح، اللذين أصبحا ممكنين بفضل التبادل الثقافي وتعددية التخصصات. فالتبادلات الثقافية تلعب دوراً جوهرياً في مجال الانفتاح والتطور الثقافي، كما أن تبادل العروض بين البلدان يفتح آفاقاً هامة وعلى كل المستويات.

إن التزعة الشمولية تتقدم في مختلف أنحاء العالم، إن على مستوى النظرية أو على مستوى التطبيق المسرحي. فالنظرية والتطبيق يتزعان إلى تعميم وإدراج لغاتهما المتنوعة في كل مترابط. ففي وقت كانت فيه السيميولوجيا في أوروبا مازال ذات طابع رياضي أكثر منه سوسولوجي،

كانت الأنثروبولوجيا المسرحية قد سمحت للأبحاث المسرحية بالاقتراب من الانفتاح الذي حلمت به، مادامت تتطلع إلى أبعد من البلدان والأمم، أبعد من اللغات والمعتقدات، إلى بلوغ مستوى من الالتزام عند كل من المتفرج والممثل يعادل ذلك الذي يحصل عادة في الاحتفالات. كما لا يمكن فهم التداخل الموجود في الوقت الراهن بين البحث النظري والممارسة المسرحية إلا على مستوى الأنثروبولوجيا المسرحية.

يقول باتريس بافيس في هذا الصدد: "صحيح، نحن في مرحلة النسبية الثقافية، ولكن بدلا من العدول عن كل تجريد وكل تنظير، وبدلا من تطبيق نموذج شمولي عقلائي، من المستحسن استلهام النماذج غير الأوروبية"⁵⁰. فالدراسات المسرحية تعرف تطورا باتجاه المقاربات المتعددة التخصصات، وهي طريقة أساسية تشترك مع غيرها بهدف الاكتمال والثراء، سواء تعلق الأمر بالسيمولوجيا أو الأنثروبولوجيا، بعلم النفس النقدي (Psychocritique) أو بالسوسيولوجيا. فقد بين السوسيولوجي الإيطالي ماركو دو ماريني (Marco De Marinis) أثناء الملتقى الأول للسوسيولوجيا المسرحية في سنة 1986 بروما⁵¹، بأن في غمط التحليل الذي تتجه إليه اليوم الأبحاث السوسيولوجية وغيرها، تلعب السيمولوجيا، باعتبارها علما للدلالة والاتصال، دورا مركزيا "ميتاخصصيا" (Métadiscipline) لها وظائف إبستمولوجية للمراقبة والتنسيق مقارنة لها بغيرها من النشاطات الأخرى.

يقول باتريس بافيس عن الممارسة المتعددة الثقافات والمتعددة التخصصات السائدة في الوقت الراهن: "إنه بمحاولة التوفيق بين النموذج السوسيوسيميوطيقي والمقاربة الأنثروبولوجية فقط يمكن للصرامة السيمولوجية أن تتحد أكثر بالمواءمة السوسيولوجية"⁵².

ينبغي، من جهة أخرى، الإشارة إلى أن هذه المرحلة الـ "ما بعد حديثة" (Post-moderne) لا تعني التكرار التام للماضي، بل بالعكس، فنحن

نشهد اليوم، عودة طرائق المقاربات المعروفة بالكلاسيكية. ثمة عودة مثلاً إلى التفكير الفلسفي حول المسرح، ومساءلة العرض المسرحي عن طريق أدوات فلسفية، كما طرحت من جديد مسألة علاقة العمل بالواقع. فقد تم إثراء طرائق المقاربات الكلاسيكية من خلال إسهام المناهج النقدية الأخرى التي تعود إلى العلوم الإنسانية، كما هو الحال مثلاً بالنسبة للمقاربة الدراماتورية⁵³ التي تعرف حالياً رجوعاً واضحاً.

المراجع

1. الكتب

- Demarcy Richard. "Eléments d'une sociologie du spectacle". Paris : UGE, 1973.
- Duvingnaud Jean. "Esquisse d'une sociologie du comédien". Paris. Gallimard, 1965.
- Gourdon Anne Marie. "Théâtre, Public, Perception". Paris : CNRS, 1982.
- Pavis Patrice. "Le Théâtre au croisement des cultures". Paris : José Corti. 1990.
- "Problèmes de Sémiologie théâtrale", Montréal, Presses de l'Université du Québec, 1976.
- "Sociologie du théâtre, sociologie des ombres collectives". Paris. PUF, 1965. - Voix et Image de la scène pour une sémiologie de la réception, Presses Universitaires de Lille, 1986. Szondi Peter. "Théorie du drame moderne". (traduction française) ; Lausanne : "L'Âge d'homme", 1980.

2. المعاجم المتخصصة

- "Dictionnaire d'Anthropologie Théâtrale". Anatomie de l'acteur.
- Eugène Barba, Nicolas Savaresse. "Bouffonneries Contrastes". International School of Anthropology, ISTA, 1985.
- "Dictionnaire du Théâtre", Termes et Concepts de l'analyse théâtrale. Patrice Pavis, Paris, Editions Sociales, 1980.
- "Dictionnaire Encyclopédique du Théâtre". Ouvrage collectif, sous la direction de Michel Corvin, Paris, Bordas, 1991.

3. المؤلفات الجماعية

- "Actes du premier congrès mondial de sociologie du théâtre". Rome 1986. Publiés dans la collection Biblioteca teatrale, Rome : 1988.

- "Actes du deuxième congrès mondial de Sociologie du Théâtre". Bevagna, 1989 Publiées au centre Ateneo Rome.
- "Actes du troisième congrès mondial de Sociologie du Théâtre". Portugal, 1992. Publication en cours.
- "La Relation théâtrale". Textes réunis par Régis Durand. Lille : P.U.L.1980.
- "Le Théâtre". Sous la direction de Daniel Couty et Alain Rey. Paris, Bordas ? 1980.
- "Spectacle, Histoire, Société : Le corps en jeu". Ouvrage collectif réuni et présenté par Odette Aslan. Paris : CNRS ? 1993.
- "Théâtre, Modes d'approche". Ouvrage collectif, Meridiens Klincksieck, Editions Labor. Belgique, 1987.

الإحالات

* العنوان الأصلي للبحث هو:

"La Recherche Théâtrale, Sciences humaines et Théâtre"

وقد نشر بمجلة جامعة دمشق للآداب والعلوم الإنسانية والتربوية، المجلد 12، العددان الأول والثاني، 1996.

1. P. pavis, "Le jeu de l'avant-garde", in Voix et images de la scène, Lille : PU, 1985

2. القائمة ستكون طويلة، من ديدرو إلى لسنج ثم يريخت وبروك.

3. يتم هذا التقديم من خلال ثلاث مراحل، ولكن هذا لا يعني القطع الكرونولوجي، فقد تطورت هذه الميادين الثلاثة بالتوازي.

4. يمكن اعتبار مجيء المخرج كحدث رئيس في التاريخ الحديث للمسرح، مادام قد أصبح وبشكل سريع المعلم الأعلى للعرض المسرحي.

5. في ثلاثيته: "جوهر المسرح"، باريس 1943. (تفكير حول جوهر المسرح)،

"المسرح والوجود"، باريس أوبيي 1952 (دراسة التراجيدي، والدرامي، والعجيب والهزلي)، "العمل المسرحي"، باريس، فلاماريون، 1958.

6. "Les fonctions du langage", in poétique 8- 1971- pp,531-538.

7. "Les deux cent milles situations dramatiques", Paris, Flammarion, 1950.

8. "Clefs pour l'imaginaire ou l'autre scène", Paris, seuil, 1969."

9. لدينا مثلاً سيميولوجيا التواصل التي تركز على تبادلات العلامات (مونان) وسيميولوجيا التلقي.

10. "Dictionnaire encyclopédique du théâtre", sous la direction de Michel Corvin, Paris : Bordas, 1991, Article "Sémiologie" rédigé par Patrice Pavis.

11. Patrice Pavis, "Avant-garde théâtrale et sémiologie", in Voix et images de la scène, Pour une sémiologie de la réception ; Lille : Presses universitaires de Lille 1986, pp170-183.

12. "Littérature et Spectacle dans leurs rapports esthétiques", Varsovie, Pologne, 1970. La Haye : Mouton, Paris 1975.

13. in Diogène, Vol 61, 1968 pp, 59-86.

14. Pavis P, "Problèmes de sémiologie théâtrale". Les Presses de l'Université du Québec. Montréal, Canada, 1976.

15. تماماً كالطليلة المسرحية التي أرادت منذ فترة طويلة إصلاح المسرح بالبحث عن خصوصيته، فقد أراد البحث السيميولوجي تحديد نظام سيميولوجي يستجيب للغة المسرحية المستقلة.

16. سوف نحلل هذه الفكرة في الفصل التالي.

17. ينظر في هذا الصدد:

"Dictionnaire du théâtre", Termes et Concepts de l'analyse théâtrale.. Patrice Pavis. Paris, Editions Sociales 1980. Et aussi "La relation théâtrale" textes réunis par R. Durand PUL. Lilles 1980.

18. يعرف كلود ديشي (Claude Duchet) النقد الاجتماعي المطبق على الأدب

كعلم مقترح لدراسة "الوضع الاجتماعي في النص" أي الطريقة التي يندرج بها الاجتماعي في النص وعلى جميع المستويات (الخيال، الخرافة، النوع إلخ).

والنقد الاجتماعي يسعى إلى إبدال في الوقت نفسه كل من سوسيولوجيا

الأدب ومقاربة شكلانية للحدث الأدبي. ففي ميدان سوسيولوجيا

الدراما، يمكن أن نميز ثلاثة تيارات: المقاربة الدوركايمية لـ "جان دوفينو"

(Jean Duvignaud) ، والبنوية التوليدية الماركسية لـ "لوسيان غولدمان"

(Lucien Goldman) والنظرية النقدية لتيودور. ف. أدامو وليو لوينتال

(Theodor W. Adomo) و (Leo Loenthal)

19. إ. دوركهائم (E.Durkheim) أحد مؤسسي السوسيولوجيا الحديثة، درس ظاهرة الانتحار. وقد تميز عمله بالتطور الذي حدث في نهاية القرن الماضي ويتعلق الأمر بالفصل بين الفلسفة والعلوم التجريبية.

20. "Dictionnaire du théâtre", op cit, article sociologie du théâtre, Anne Marie Gourdon.

21. Gurvitch : "Sociologie du théâtre" in Les lettres nouvelles N°35, 1958, p 202.

22. idem.

23. E.Goffman : "The representation of Self in Everyday Life", New York, Doubleday, 1959.

24. حول هذه النقطة بالذات تفترق سوسيولوجيا غوفمان عن أساس الأثروبولوجيا المسرحية التي تستند إلى التمييز بين الاستعمال اليومي والاستعمال فوق اليومي للجسم، مبدأ مستعار من مارسال موس (Marcel Mauss).

25. لقد قام فارديناندو تافيانى (Ferdinando Taviani)، على وجه الخصوص، في كتابه حول الكوميديا دي لارتي (الترجمة الفرنسية 1984)

"Il Segreto della commedia dell'arte". Freinze; la Casa. Usher 1982.

بمقارنة حياة الفرقة وعملها بمؤسسة صغيرة.

26. ينظر في هذا الصدد تحليل غيرفيتش لـ "أسرار(مستعريات) القرون الوسطى" الذي يقوم على تأكيد الإيمان والدفاع عن أولوية الكنيسة في المجتمعات الإقطاعية.

27. M. Bakhtine : "L'œuvre de François Rabelais et de la culture populaire au moyen age et sous la Renaissance", Paris, Gallimard, 1965 (1970).

28. J. Duvidnaud : "Esquisses d'une sociologie du comédien", Paris, Gallimard, 1965.

29. R. Demarcey : "Eléments d'une sociologie du spectacle", Paris, UGE ? 1973.

30. وهي الأكثر قربا من سوسيولوجيا الأدب.

31. يمكن في هذا الإطار وضع عمل مدرسة فرانكفورت حول "نظرية KRITISH"
وأیضا عمل دوفینیو حول العصر الإسباني الذهبي والمسرح الإلیزابیتی حیث
یتبنی مفهوم الفوضویة الذی استعاره من دور كهام.
32. Paris, Maspero, 1972
33. Paris, Gallimard, 1955.
34. "Peinture et société", Lyon, Audin, 1951. La réalité figurative, Paris, Gonthier, 1965. "La figure et le lieu, l'ordre visuel", Gallimard, 1967.
35. A. Helbo : "Les mots et les gestes". Essai sur le théâtre. Presses Université de Lille, 1983.
36. P. Pavis : "Production et réception au théâtre, la concrétisation du texte dramatique et spectaculaire", in Revue des Sciences Humaines, LX, 1, 1983
37. متعلق بعدة أنظمة أو بعدة فروع من العلم مشتركة العمل.
38. فمسرحة "الفردوس الآن"، "The paradise Now" لفرقة "المسرح الحي"،
(Living Theatre) هذا الطموح إلى العالمية يشكل أيضا محور عمل المخرج
بتر بروك (P. Brook) وبموجب هذا الطموح ذاته تم أيضا إنشاء المركز
الدولي للبحث المسرحي في باريس.
39. "International School of Theatre Anthropology".
40. CL. Levi-Strauss : "Anthropologie structurale". Paris, Plon 1958, p 400.
41. إن فكرة بناء المسرح من وجهة نظر أنثروبولوجية أو من وجهة نظر
نظرية الثقافة ليست وليدة اليوم، فجل البحوث حول أصول المسرح
كانت في جوهرها أنثروبولوجية.
42. R. Schechner : "Between theatre and Anthropology", University of Pennsylvania Press, Paris, 1985
43. E. et V. Turner : "Performing Ethnography", in Drama Review Vol 26, N2 T94 1982. Schechner op, cit
44. "Théâtre Modes d'approche". Ouvrage collectif, Meridiens Klincksieck, Editions Labor. Belgique 1987, chapitre 3, p91.
45. بتأثير أعمال ميرسيا إلياد (Mircea Eliad) النظرية التي تربط فعالية الديني
والطقسي بإشباع الرغبات الأولية، والمطالبة العالمية بالاقتراب من كمال

- الكائن من خلال تصور النهضة. وهو أيضا الطابع المميز لعمل الأنثروبولوجي الأمريكي كارلوس كاستانيدا. (Carlos Castaneda)
46. نسبة إلى غروتوفسكس.
47. لقد عمل أوجينيو باربا منذ سنوات على إيجاد علم للمسرح وبخاصة للممثل. ولكن يرجع الفضل في ذلك إلى أستاذه غروتوفسكي الذي فتح الباب للأنثروبولوجيا المسرحية كعلم. وهو الذي لفت الانتباه أيضا إلى الطابع البراغماتي (التداولي) لقوانين الأنثروبولوجيا المسرحية.
48. ينظر في هذا الصدد الفيلم الصيني "وداعا خليلتي".
49. ازدهرت التداولية ليس فقط ضمن اللسانيات، ولكن أيضا في علاقتها بالأدب ولدراسة الأفعال الوهمية.
50. "Dictionnaire du théâtre", op. cit. , article sémiologie.
51. كان إنشاء مركز سوسيولوجيا المسرح في بروكسل في سنة 1970 أفضل مثال على هذه التزعة المتعددة التخصصات، لأنه مركز يقوم بدعوة السوسيولوجيين، وعلماء النفس، والمؤرخين، رجال المسرح.
52. P. Pavis : "Le Théâtre au croisement des cultures", op. cit. chap. théories majeures, théories mineures.
53. بالنسبة لهذا المصطلح يمكن الرجوع إلى الدكتور إبراهيم حمادة، قاموس المصطلحات الدرامية والمسرحية، (د.ط)، (القاهرة: دار المعارف، د.ت)، ص 201.