كتاب ‘‘عودة ديونيسوس’’ (The Return of Dionysus) لثيودوروس تيرزوبولوس (Theodoros Terzopoulos) (قراءة انطباعيّة)

الاسم واللقب: الدكتور يزن كمال البدار

التخصص: دكتوراه في الفنون المسرحية / الدراما النفسية / يعمل في مورينو هاوسيت

الجنسية: أردني

البريد الإلكتروني: Yazan.albader@morenohuset.no

تأتي هذه القراءة بعد أن حظيتُ بشرف تلقّي دعوة شخصيّة ورسميّة من المخرج اليونانيّ "ثيودوروس تيرزوبولوس" (Theodoros Terzopoulos) لزيارة اليونان وحضور عرضه المسرحيّ ‘‘الأوريستيا’’ (The Oresteia) في مسرح "إبيذافروس" (Epidaurus) القديم، الذي يُعدّ واحداً من أقدس المواقع المسرحيّة في التاريخ البشريّ، بالإضافة إلى مشاهدة تدريبات وتمارين منهجه المميّز ودخول أرشيف مسرح أتيس (Attis Theatre). شكّلت هذه الدعوة فرصة نادرة لترسيخ المعرفة النظريّة والعمليّة من خلال التجربة المباشرة والملاحظة الحيّة لأحدث تطبيقات منهج "عودة ديونيسوس" (The Return of Dionysus) في سياقه الطبيعيّ. اذ يوفّر المسرح القديم بتاريخه العريق وطاقته الروحيّة المتراكمة على مدى آلاف السنين الإطار المثاليّ لفهم الأبعاد الطقسيّة (ritualistic) والتحويليّة لمسرح تيرزوبولوس.

تمثّل هذه القراءة تتويجاً لبحث نظريّ وعمليّ مكثّف بدأ بالكتاب الذي أهداه المخرج ومجموعة من الأعمال النظريّة والأنثروبولوجيّة (anthropological) الأخرى وتمهيداً لعمل سيتمّ الإعلان عنه قريباً..

يمثّل كتاب "عودة ديونيسوس، لثيودوروس تيرزوبولوس" تحوّلاً جذريّاً في فهم المسرح المعاصر ونظريّة الأداء (performance theory)، حيث يقدّم رؤية لمسرح القرن الحادي والعشرين مُستلهَماً من الأساطير اليونانيّة القديمة وفلسفة "هيراقليطس" (Heraclitus). حيث يتّخذ الكتاب من "ديونيسوس" (Dionysus)، إله المسرح القديم استعارة مركزيّة لإعادة تعريف وتجديد المسرح من أسسه، متجاوزاً الأشكال المسرحيّة التقليديّة والمعاصرة. فإنّ الاستدعاء الذي يجريه هو إعادة تفسير أصيلة لمفهوم المسرح كفضاء للتحوّل والتجاوز والإفصاح. وكما أراه يتجاوز هذا المشروع المسرحيّ الطموح حدود الممارسة المسرحيّة التقليديّة ليقدّم نموذجاً جديداً للأداء يقوم على فهم استثنائيّ للجسد كموقع للمعرفة والتحوّل والتغيير.

يبدأ الكتاب بمقدّمة قيّمة وهامّة للباحثة الألمانيّة المتميّزة في مجال المسرح ومؤسّسة نظريّة جماليّات الأداء (aesthetics of performance)، "إريكا فيشر-ليشته" (Erika Fischer-Lichte)، التي تضع إطاراً نظريّاً لفهم مشروعه، فتشرح من خلالها كيف يتجاوز استدعاء ديونيسوس الاستخدام الرمزيّ البسيط ليصبح مبدأً موجّهاً لعمل الممثّلين على ذواتهم، حيث تصبح أسطورة تمزيقه وإعادة تكوينه من قلبه نموذجاً للعمليّة التي يجب أن يخضع لها الممثّل: "يجب عليهم مراراً وتكراراً تدمير شيء من ذواتهم ليتمّ دمجهم في كليّة جديدة" (Terzopoulos, 2020, p. 8). هذه العمليّة المستمرّة من الهدم وإعادة البناء هي ما يميّز هذا النوع من المسرح وتقنيّاته الأدائيّة، وهذا الفهم للتمثيل كعمليّة تحويليّة يتجاوز المفاهيم التقليديّة للأداء كمحاكاة (mimesis) أو تمثيل، ليقدّم خلقاً أصيلاً للأداء كتجربة جديدة تُغيّر كلاً من الممثّل والمتفرّج.

إنّ مركزيّة الجسد في النظريّة تتحدّى الثنائيّة الديكارتيّة (Cartesian duality) التقليديّة بين الجسد والعقل. فالجسد في مسرح تيرزوبولوس هو موقع للمعرفة والذاكرة والتحوّل. ويميّز بين مفهومين للجسد: الأوّل، الجسد ككائن (Body-as-being) والثاني، الجسد كمُلك (Body-as-property)، مُستلهِماً أفكار الفيلسوف "هيلموت بلسنر" (Helmuth Plessner). الهدف من

تقنيّات الأداء التي يطوّرها هو التغلّب على هذا الانفصال وتحويل الجسد كمُلك إلى الجسد ككائن، بحيث يظهر الممثّل (كعقل وجسد في آن واحد)، إذ يسمح ذلك بالوصول إلى "مواقع الذاكرة العميقة" المدفونة في الجسد والتي لا يمكن الوصول إليها عبر تقنيّات التمثيل التقليديّة. هذا الفهم للجسد كمستودع للذاكرة الجماعيّة والفرديّة يتوافق مع الاتّجاهات المعاصرة في نظريّة الأداء التي تؤكّد على الجسد كموقع للمعرفة المتجسّدة (embodied knowledge).

أمّا (حالة النشوة) (ecstasy)، فإنّها تكتسب أهميّة مركزيّة في هذا المنهج، وهي حالة يميّزها بوضوح عن (الغيبوبة) (trance)... للوصول إلى هذه الحالة من النشوة، "يجب أن يكون الجسد واعياً بالقدمين. في الغيبوبة لا يكون لديك وعي بقدميك" (Terzopoulos, 2020, p. 9). هذا التمييز الدقيق يكشف عن فهم خلاّق للحالات الجسديّة المختلفة وتأثيرها على الأداء... يستشهد تيرزوبولوس بنصّ من القرن السابع عشر يصف طقوساً في معبد أسكليبيوس (Asclepius)، "يُجبَر المرضى على المشي لساعات بحركات متزايدة الصعوبة حتّى يصلوا إلى حالة من النشوة والفرح تحت تأثير ديونيسوس"(Terzopoulos, 2020, p. 8) تصبح هذه الطقوس نموذجاً للتمارين التي يطوّرها للممثّلين، والتي تهدف بشكل أساسيّ إلى تحويل الألم الجسديّ إلى طاقة وفرح وإبداع عبر الحركة المستمرّة. هذا الفهم للنشوة كحالة من الوعي المتزايد، وليست غياباً للوعي، يميّزه عن المناهج الأخرى التي تسعى إلى حالات مماثلة عبر تقنيّات مختلفة. يقدّم وصفاً مفصّلاً يحتوي على "أربعين تمريناً" يجب أن يؤدّيها الممثّلون في "ساعة واحدة" استعداداً للبروفة أو الأداء بشكل دائريّ وبنفس التوقيت والإيقاع. وتهدف هذه التمارين إلى خلق الظروف التي يمكن أن يتجلّى فيها المسرح الديونيسيّ (Dionysian theatre).

يستلهم تيرزوبولوس هذه التمارين من مصادر مختلفة بما في ذلك الطقوس اليونانيّة القديمة والحديثة، مثل طقوس "الأناستناريا" (Anastenaria) لتكريم القدّيس قسطنطين، حيث يرقص الممثّلون على الجمر المشتعل دون أن يحرقوا أنفسهم. ويعكس هذا الدمج بين الممارسات الطقسيّة

التقليديّة وتقنيّات الأداء المعاصرة نظرة عميقة جدّاً وفهماً للمسرح كاستمرار للطقوس القديمة وليس انقطاعاً عنها.

يعكس توثيق هذه التمارين على الفيديو وإتاحتها للقرّاء والمهتمّين التزامه بنقل معرفته وتقنيّاته إلى جيل جديد من الممثّلين والمخرجين، ممّا يجعل الكتاب دليلاً عمليّاً للممارسة المسرحيّة. وما يميّزه أيضاً هو إصراره على أنّ تقنيّات الجسد التي يطوّرها قابلة للانتقال عبر الثقافات المختلفة. وهو يبني ذلك على مقالة "مارسيل موس" (Marcel Mauss) "تقنيّات الجسد" (Techniques of the Body)، التي تناقش فكرة أنّه لا توجد تقنيّات جسديّة طبيعيّة، وانما هي محدّدة ثقافيّاً فقط. وهو يرى أنّ هذه التقنيّات المحدّدة ثقافيّاً يمكن محوها واستبدالها بأخرى، ممّا يفتح الطريق للوصول إلى أبعاد غير معروفة بعد للجسد. تتوافق هذه الرؤية الكونيّة (cosmopolitan) للجسد مع رؤيته لديونيسوس كإله كونيّ يظهر في ثقافات متعدّدة بأسماء مختلفة: فمثلاً أدونيس (Adonis) في سوريا، أوزوريس (Osiris) في مصر، أتيس (Attis) في فريجيا، أوغون (Ogun) عند اليوروبا (Yoruba)، ويوروباري (Yurupari) في الثقافة ما قبل الكولومبيّة في أمريكا اللاتينيّة. هذه الرؤية الكونيّة للجسد والأداء تتحدّى المفاهيم الغربيّة السائدة للمسرح وتفتح المجال لحوار حقيقيّ بين الثقافات المختلفة، وتؤكّد تجربته في العمل مع ممثّلين من ثقافات متعدّدة إمكانيّة تطبيق منهجه عبر الحدود الثقافيّة، ممّا يجعله نموذجاً للمسرح في عصر العولمة (globalization).

يضع تيرزوبولوس مسرحه في سياق تاريخيّ وفلسفيّ معقّد وبسيط وأصيل ومتماسك في الوقت ذاته، مستلهماً فلسفة "هيراقليطس" (Heraclitus)، كما أشرنا في بداية المقال. ويكرّس لكلّ فصل من فصول الكتاب مقطعاً منه اي "هيراقليطس" كعنوان فرعيّ، ممّا يضع إطاراً فلسفيّاً لفهم هذه المبادئ التي يناقشها. يصبح مفهوم التحوّل المستمرّ ووحدة الأضداد عنده أساساً لفهم المسرح الديونيسيّ "بالنسبة لأولئك الذين يخطون إلى نفس الأنهار، تتدفّق مياه مختلفة دائماً"

(Terzopoulos, 2020, p. 12). فيتوافق هذا المفهوم للتغيير المستمرّ مع رؤيته للمسرح كعمليّة مستمرّة من التحوّل والتجاوز.

يضع استلهامه لهيراقليطس مشروعه المسرحيّ في سياق فلسفيّ مبتكر ومختلف تماماً، ويربطه بتقليد فكريّ يمتدّ لأكثر من ألفي عام، ويعكس هذا الربط بين الممارسة المسرحيّة المعاصرة والفلسفة القديمة فهمه المتوازن للمسرح كممارسة فكريّة وفلسفيّة، وليس مجرّد شكل من أشكال الترفيه أو التعبير الفنيّ أو الاستعراض.

من المثير للاهتمام وصفه لمسرحه بأنّه "يُؤدَّى في مرحلة ما قبل الموت، في غرفة انتظار هاديس" (Hades). هذا الفهم للمسرح كفضاء بين الحياة والموت يقوم على العلاقة الوثيقة بين ديونيسوس) وهاديس كما يظهر في كتابه من المقطع الذي يقتبسه من هيراقليطس: "هاديس هو نفسه ديونيسوس". يصبح في هذا الفضاء الحدّيّ (liminal space) الممثّل قادراً على "اختراق مشاهد الذاكرة المدفونة وتحويلها في الوقت ذاته إلى مشاهد مستقبليّة وعرضها في الحاضر". وهكذا يوحّد الجسد الماضي والمستقبل بالحاضر، والحياة بالموت. يتجاوز هذا الفهم للمسرح كفضاء حدّيّ الثنائيّات التقليديّة يتوافق مع المفاهيم المعاصرة للأداء كتجربة تحويليّة تتجاوز حدود الزمان والمكان (الحدّيّة). "ويذكّرنا وصفه للمسرح بأنّه ‘غرفة انتظار هاديس بمفهوم فيكتور ترنر (Victor Turner) للحدّيّة (Liminality) الذي يصف الفضاءات الانتقاليّة حيث يتمّ تجاوز الهويّات الاجتماعيّة والحدود المعتادة. إنّه يقدّم نقداً حادّاً للمسرح التقليديّ للقرنين الثامن عشر والتاسع عشر، الذي يصفه بأنّه مسرح مجهّز بشكل واقعيّ وبشخصيّات ذات دوافع نفسيّة’’ (Terzopoulos, 2020, p. 13). في المقابل يرى أنّ مسرح أواخر "القرن العشرين والقرن الحادي والعشرين" يتطلّب مسرحاً مختلفاً، مسرحاً يتّبع المبادئ الديونيسيّة. وهذا النقد هو ما يضع مشروعه في سياق تطوّر المسرح في القرن العشرين، من الحداثيّين (modernists) إلى حركات الطليعة (avant-garde) إلى ما بعد الحداثة (postmodernism)، مع التأكيد على أنّ مسرحه مختلف جذريّاً عن كلّ هذه التيّارات.

إنّ رفض تيرزوبولوس للمسرح النفسيّ والواقعيّ يتوافق مع الاتّجاهات المعاصرة في المسرح التجريبيّ (experimental theatre)، لكنّه يتجاوزها بتقديم بديل متماسك يقوم على فهم متجذّر للتراث اليونانيّ القديم. وهذا الجمع بين النقد الجذريّ للتقاليد المسرحيّة السائدة والاستلهام من التراث يميّز مشروعه عن المشاريع المسرحيّة المعاصرة الأخرى. وتُعدّ مسرحيّة "الباخوسيّات" ((1986) The Bacchae) أوّل عمل يجسّد بالكامل مبادئ المسرح الديونيسيّ (Dionysian) الذي يقترحه. وقد أثار هذا العمل جدلاً كبيراً في اليونان، حيث تعرّض للنقد من قِبل العديد من النقّاد اليونانيّين الذين "في الثمانينيّات أرادوا رؤية صورة محدّدة لليونان القديمة في أداء التراجيديا اليونانيّة، وفي الوقت ذاته هويّة ثقافيّة يونانيّة ظلّت دون تغيير منذ العصور القديمة". حيث يكشف هذا التوتّر بين الهويّة الثقافيّة اليونانيّة التقليديّة ورؤية كونيّة للمسرح عن البعد السياسيّ والثقافيّ لمشروعه. أمّا رفضهم لاستخدامه تقنيّات جسديّة غير يونانيّة أو آسيويّة، فإنّه يعكس أيضاً توتّراً أكبر حول الهويّة الثقافيّة والتراث في سياق العولمة (globalization). في المقابل، يشير قبول مسرحه من قبل النقّاد في الدول الأوروبيّة الأخرى إلى إمكانيّة تجاوز هذه التوتّرات من خلال فهم أكبر للتراث كمصدر للتجديد والإبداع، وليس كقيد على الممارسة المعاصرة.

على الرغم من إيمانه الكبير بإمكانيّة تحقيق المسرح الديونيسيّ فإنّه يختتم كتابه بتساؤل مفتوح: ديونيسوس غائب.... إنّه منفيّ... المسرح لن يقول كلمته الأخيرة أبداً فهل سيعود ديونيسوس؟؟ يكشف هذا التساؤل عن وعي مختلف بالتحدّيات التي تواجه مشروعه، وأنّ المسرح الديونيسيّ قد يبقى دائماً هدفاً يُسعى إليه دون أن يتحقّق بالكامل. وكما أشارت فيشر-ليشته في ختام مقدّمتها: "حتّى يوم ظهوره، يمكن اعتبار مسرح تيرزوبولوس أقرب ما لدينا إلى مسرح ديونيسوس". يتوافق هذا الوعي بالطبيعة المؤقّتة والتحويليّة للمسرح مع معرفته للمسرح كعمليّة مستمرّة من التحوّل والتجاوز، وليس كشكل ثابت أو نهائيّ. كما يعكس الشكّ الذي يعبّر عنه حول إمكانيّة عودة ديونيسوس تواضعاً فكريّاً وفنيّاً يميّز مشروعه عن المشاريع المسرحيّة الأخرى التي تدّعي امتلاك الحقيقة المطلقة.

يمثّل "عودة ديونيسوس" (The Return of Dionysus) مساهمة متميّزة ورائدة في نظريّة الأداء المعاصر. ويمثّل استدعاءه لديونيسوس نداءً لإعادة اكتشاف إمكانيّات المسرح كفضاء للتحوّل والتجاوز والإفصاح، مقدّماً إمكانيّة للوحدة والاندماج في عالم يتّسم بالتجزّؤ والانقسام والاغتراب. وهذه الرؤية المتكاملة للمسرح تتحدّى المفاهيم السائدة للأداء والتمثيل من خلال تجاوز الثنائيّات التقليديّة: بين الجسد والعقل، والشرق والغرب، والتقليد والابتكار. وبالتالي فإنّ مشروعه يدعونا إلى إعادة التفكير في علاقتنا بأجسادنا، وبالآخرين، وبالعالم من حولنا، ويمكن فهمه كدعوة لإعادة اكتشاف إمكانيّات الحقيقة الإنسانيّة في عصر يتميّز بالاغتراب والتفكّك.

إنّ الإطار النظريّ الذي يقدّمه للمسرح الديونيسيّ هو ممارسة شاملة ومتعدّدة التخصّصات (multidisciplinary) تتجاوز الحدود الأكاديميّة التقليديّة من خلال تضمين الفلسفة والأنثروبولوجيا (anthropology) وعلم النفس والدراسات الثقافيّة. ويتّضح هذا الأمر بشدة في استلهامه من "هيراقليطس وموس وبلسنر"، إلى جانب الطقوس اليونانيّة القديمة والحديثة. هذا السياق الفكريّ والثقافيّ الواسع يضع مشروعه بما يتماشى مع اتّجاهات الدراسات المسرحيّة المعاصرة التي تؤكّد على التداخل الأساسيّ بين الممارسات المسرحيّة وغيرها من الممارسات الثقافيّة والاجتماعيّة.

المراجع:

Reference:

1.Terzopoulos, T. (2020). ***The return of Dionysus.***

2. Fischer-Lichte, E. (2020). Introduction. In T. Terzopoulos, The return of Dionysus.

3. Mauss, M. (1973). ***Techniques of the body. Economy and Society***, 2(1), 70–88.

4. Plessner, H. (2019). Levels ***of organic life and the human: An introduction to philosophical anthropology (M. Hyatt,***

Trans.). Fordham University Press.

5. Turner, V. (N.d) ***The ritual process: Structure and anti-structure.*** Aldine Publishing Co.