

للجسد ، وتمايزاتها المعرفية وعلاقتها الدلالية في الفن المسرحي ، الذي يعده الجسد أهم علاماته الإرسالية ، من أجل التواصل مع الآخر المتوجه له بخطاب العرض المسرحي . ان تعقد الحياة المعاصرة ودخول الآلة في كثير من المجالات الحياتية التي كان يشغلها الجسد ، فضلاً عن انحسار الذات والوعي وتوازيهما خلف الإشكالية الفلسفية والعلوم الإنسانية ، فضلاً عن تناقض العلاقات والروابط الأسرية والاجتماعية ، واتجاه الفرد للانبطاح على جسده الخاص ، منطلاقاً من تكوين صورة وجودية مشخصنة للجسد ، كل تلك المعطيات أفرزت حاجة ملحة لدراسة الجسد ومتظاهراته في الفن المسرحي ، وخاصة في الجنس الدرامي المعروف بالكيروكراف ، الذي بدا الحديث عنه ينتشر في عصر ما بعد الحادّة ، وإن كانت روافده الأساسية تنطلق من أزمان ماضية ، حيث اعتمد الجسد كعنصر أدائي مهمٍ في تجسيد الرؤية الإخراجية في العرض المسرحي . تعد لغة عروض مسرح الكيروكراف وتركيباته البنائية خطاباً عالمياً مكتفياً ينطوي على عناصر عديدة ، انضوت جميعها ضمن بنية كلية تمثلت بالأداء التمثيلي ، الذي يهيمن عليه عنصر التجسيد الحركي . في حين أنه ينطوي على قوانين داخلية تحكمه في عملية الإرساء والتوصيل العلمي ، على وفق تراكيب متباينة بين أجزاءه التي شكلت صيرورته النهائية . إن هذا البحث هو محاولة لدراسة الظاهرة الجسدية ، بوصفها معنى بيولوجيَا ، ودراستها ظاهرة اجتماعية وبالعكس أيضاً ، أي بمعنى دراسة المعطيات الاجتماعية في ضوء منظاراتها البيولوجية . إن الجسد هو ظاهرة بيولوجية لها دلالات اجتماعية ، ذات علاقات اشتغال في الأداء الجسدي لممثلي عروض مسرح الكيروكراف

ثانياً : أهمية البحث

تتجلى أهمية البحث فيما يأتي :

- ١- يفيد الممثل المسرحي في عروض مسرح الكيروكراف ، وذلك من خلال التعرف على الماهية الصورية لجسده ، فضلاً عن التعرف على دلالاته الاشارية .

فلسفة الجسد ودلالاته في عروض مسرح الكيروكراف

م . د علي عبد الحسين الحданى
كلية الفنون الجميلة - جامعة البصرة

الفصل الأول

الإطار المنهجي

أولاً : مشكلة البحث وال الحاجة إليه

تعمل مفهوم الجسد بوصفه موجوداً تكوينياً تدرس منه الفلسفة بغية الكشف عن ماهيته ودلالاته ، أذهان الكثير من الفلاسفة والمفكرين . وقد بدأ البحث الفلسفى في الجسد الإنساني مقترباً بالعلوم الطبيعية ، فضلاً عن الفلسفة ذاتها ، مما أدى إلى نوع من التداخل والاختلاط المعرفي . ولم يتم الفصل المنهجي الواضح في تلك الدراسات والطروحات الفكرية إلا بعد أن تم الفصل ما بين الدراسات الفلسفية المحسنة والعلوم الصرفية في مطلع العصر الحديث ، حينما بدأت التخصصات الدراسية تفصل بين العلوم بشكل واضح وجلي . إن البحث في الجسد ، تأثر بشكل كبير بذلك التداخل المعرفي في دراسته ، مما أضفى عليه وفقاً لفترات زمنية ، سمات دينية ، أو أخلاقية ، أو فلسفية خالصة ، وأحياناً سمات مادية تفصله عن الروح ، أو تضعه في المرتبة الثانية . كما ذهبت الدراسات إلى محاولة إيجاد العلاقة الرابطة بين الجسد والروح ، أو انفصال أحدهما عن الآخر ، بل وتلمس أيهما سابق على غيره . في حين عدّتهما دراسات أخرى بمثابة مبدأ هيولي واحد . ومن خلال هذه التباينات والتلافيات المعرفية لفلسفة الجسد ، وماهيته وعلاقاته وإحالاته الدلالية ظهرت الحاجة لدراسة وتتبع الماهية الفلسفية

وإنما يتخذ دلالته من واقع الاستعمالات العملية . تلك الاستعمالات التي تجعل كل مفردة من الجسد ترسّل إيماءة اشارية معينة ، قابلة لعدد كبير من التأويلات الاستيولوجيّة ، حيث " كان الإنسان البدائي يجد في الرقصات لذة مبعثها إحساسه في حرية التعبير عن الحركات الأدائية التي تخضع الظروف له ، بدلاً من أن يكون هو عبداً للظروف في عملية الصيد الحقيقية . وفي اعتقاده أنه بتلك الحركات يخلق الظروف المطاوعة له ، ويتصرّف بحرية داخلية ، ويحس بكمال قدرته الإنسانية وبالتالي يتفرد وحده في ذلك التعبير الأدائي " (١-٥٧ص) . فالجسد واقعة اجتماعية . واقعة ذات دلالات كثيرة ، فهو يدل بوصفه موضوعاً ، ويبدل بوصفه حجماً ذا أبعاد زمكانية ، ويبدل بوصفه شكلاً معيناً . فهو علاقة ، تلك العلاقة التي لا تدرك إلا ضمن نسيجها الاستعمالي ، حيث تحيل إلى نسق ، يحيل بدوره إلى دلالة منبثة في سجل الجسد ومعانيه في اللاوعي الجمعي . ولغرض الوقوف على المعانى والدلالات الفلسفية للجسد ، وإحالاته من خلال قواعته الاستعمالية لأبد من العودة إلى الباوكيـر الأولى وتمرّلاتـها الفكرية والمعرفية انطلاقـاً من الفلسفة اليونانية ، التي يرى كثـيرـ من الباحثـينـ والمفكـرينـ في دراسـةـ الجـسـدـ وتجاذـباتـهـ المـعـرـفـيـةـ والـدـلـالـيـةـ فيـ الفـكـرـ اليـونـانـيـ الأـثـرـ الكـبـيرـ فيـ شـمـولـيـةـ وـتـفـتـحـ الفلـسـفـةـ اليـونـانـيـةـ ،ـ بلـ وـالـقـاـفـةـ اليـونـانـيـةـ عـلـىـ وجـهـ العـمـومـ (يـنـظـرـ ٢ـ صـ ٤٢ـ). تـبـدـأـ الرـحـلـةـ المـعـرـفـيـةـ فيـ تـلـمـسـ الفـكـرـ الـفـلـسـفـيـ الـيـونـانـيـ لـمـفـهـومـ الـجـسـدـ منـ خـلـالـ تـبـعـ المـعـلـومـاتـ المـتـوـافـرـةـ الـمـنسـوـبـةـ إـلـىـ الـفـيـلـوـفـيـ (سـقـراـطـ ٣٩٩ـقـ.ـمـ.ـ)ـ مـنـ خـلـالـ الـمـحـاـورـاتـ الـفـلـسـفـيـةـ لـتـلـمـيـذـهـ (أـفـلاـطـونـ ٤٢٧ـقـ.ـمـ.ـ)ـ حـيـثـ لمـ يـعـرـفـ انـ (سـقـراـطـ)ـ قدـ تـرـكـ كتابـاـ مـباـشـراـ لـأـفـكارـهـ ،ـ وـلـكـنـهاـ جـاءـتـ نـقـلاـ عـلـىـ لـسانـ تـلـمـيـذـهـ أـفـلاـطـونـ ،ـ لـذـاـ سـيـكـونـ الـحـدـيـثـ عـنـ فـسـقـتهاـمـ تـجـاهـ الـجـسـدـ مـتـدـاخـلاـ ،ـ حـيـثـ تـثـارـ قـضـيـةـ اـتـهـامـ سـقـراـطـ بـإـفـسـادـ الشـيـابـ ،ـ وـالـحـكـمـ عـلـيـهـ بـتـجـرـعـ السـمـ ،ـ وـرـفـضـهـ الـهـرـوبـ مـنـ السـجـنـ ،ـ ثـمـ الـأـحـدـاثـ الـمـتـعـلـقـةـ بـفـلـسـفـهـ الـأـخـلـقـيـةـ ،ـ الـتـيـ تـوجـتـ بـالـنـقـشـ عـلـىـ شـاهـدـةـ قـبـرـهـ فـيـ مـعـدـلـيـ بـعـبـارـةـ (ـأـعـرـفـ نـفـسـكـ بـنـفـسـكـ)ـ .ـ كـانـتـ دـعـوـةـ سـقـراـطـ

٢- يـفـيدـ المـخـرـجـينـ الـمـسـرـحـيـنـ فـيـ مـسـرـحـ الـكـيـرـوـكـرافـ ،ـ لـمـعـاـونـتـهـمـ عـلـىـ التـعـالـمـ الـإـيجـابـيـ الـوـاعـيـ مـعـ جـسـدـ الـمـمـثـلـ الـمـسـرـحـيـ .

٣- يـفـيدـ الـعـالـمـيـنـ فـيـ عـرـوـضـ مـسـرـحـ الـكـيـرـوـكـرافـ ،ـ وـخـاصـةـ مـصـمـمـيـ الـأـزيـاءـ فـيـ تـنـفـيـذـ الـزـيـ الـذـيـ يـبـرـزـ مـكـانـ الـقـدـرـةـ الـتـعـبـيرـيـةـ فـيـ أـدـاءـ جـسـدـ الـمـمـثـلـ .

ثالثاً : هـدـفـ الـبـحـثـ

يـهـدـيـ الـبـحـثـ إـلـىـ التـعـرـفـ عـلـىـ الـمـعـانـيـ الـفـلـسـفـيـةـ وـالـدـلـالـيـةـ لـلـجـسـدـ وـتـمـثـلـاتـهـ فـيـ أـدـاءـ الـمـمـثـلـ فـيـ عـرـوـضـ مـسـرـحـ الـكـيـرـوـكـرافـ .

رابعاً : حـدـودـ الـبـحـثـ

حدـودـ الـمـوـضـوـعـ :ـ الـأـدـاءـ الـتـمـثـيـلـيـ الـجـسـديـ لـمـمـثـلـ عـرـوـضـ مـسـرـحـ الـكـيـرـوـكـرافـ .

الـحـدـودـ الـمـاـكـانـيـةـ :ـ عـرـوـضـ مـسـرـحـ الـكـيـرـوـكـرافـ فـيـ الـعـرـاقـ .

خامساً : تـحـدـيدـ الـمـصـطـلـحـاتـ

الـتـعـرـيفـ الـإـجـرـائـيـ :ـ مـسـرـحـ الـكـيـرـوـكـرافـ :ـ هـوـ ذـلـكـ النـوـعـ مـنـ الـعـرـوـضـ الـمـسـرـحـيـةـ الـتـيـ يـكـونـ فـيـهـاـ الـأـدـاءـ الـتـمـثـيـلـيـ مـعـتمـداـ بـالـدـرـجـةـ الـأـسـاسـ عـلـىـ جـسـدـ الـمـمـثـلـ ،ـ بـحـرـكـاتـ رـاقـصـةـ تـعـتـمـدـ الـمـرـوـنـةـ الـجـسـدـيـةـ لـلـمـمـثـلـ ،ـ فـضـلـاـ عـنـ مـصـاحـبـةـ الـمـوـسـيـقـىـ الـتـعـبـيرـيـةـ الـمـتـوـافـقـةـ مـعـ عـنـاصـرـ الـعـرـضـ الـأـخـرـىـ .

الفـصـلـ الثـانـيـ

الـإـطـارـ النـظـريـ وـمـؤـشـراتـ الـإـطـارـ النـظـريـ

المـبـحـثـ الـأـوـلـ :ـ دـلـالـاتـ الـجـسـدـ الـفـلـسـفـيـةـ وـالـتـعـبـيرـيـةـ

يـعـدـ الـجـسـدـ الـإـنـسـانـيـ مـوـجـودـاـ طـبـيعـياـ ،ـ أـهـنـتـ الـفـلـسـفـةـ مـنـذـ بـوـاـكـيـرـهـ الـأـوـلـىـ فـيـ درـاسـةـ مـاهـيـتـهـ وـدـلـالـاتـهـ الـتـعـبـيرـيـةـ ،ـ وـانـ كـانـ تـلـكـ الـدـرـاسـةـ تـدـرـجـ غالـيـاـ ضـمـنـ نـسـقـ الـعـلـومـ الـطـبـيـعـيـةـ وـالـفـلـسـفـيـةـ ،ـ إـلـاـ انـ الـعـصـرـ الـحـدـيـثـ وـخـاصـةـ بـعـدـ انـ ظـهـرـتـ التـخـصـصـاتـ الـبـحـثـيـةـ فـيـ الـفـصـلـ ماـ بـيـنـ الـفـلـسـفـةـ وـالـعـلـومـ الـإـنـسـانـيـةـ الـأـخـرـىـ ،ـ سـاـهـمـتـ فـيـ إـعـطـاءـ الـدـرـاسـاتـ الـفـلـسـفـيـةـ لـلـجـسـدـ عـمـقاـ جـديـداـ وـتـنـاوـلـاـ جـديـاـ فـيـ الـبـحـثـ عـنـ مـاهـيـتـهـ مـنـ حـيـثـ هوـ مـوـجـودـ يـكـنـزـ طـاقـاتـ تـعـبـيرـيـةـ كـبـيرـةـ .ـ انـ الـجـسـدـ شـبـيـهـ بـالـوـحدـاتـ الـمـعـجمـيـةـ الـتـيـ لـاـ تـمـلـكـ مـعـنـىـ لـذـاتـهـ ،ـ

انحدرت الى العالم فأصبحت سجينه الجسد . كما يرى "أولاً : ان النفس سابقة للعناصر وعلة تأليفها وحركتها الحيوية ، لذا فان هذه العناصر تسكن عن الحركة عندما تغادرها النفس . فعلاقة النفس بالبدن كما يدل الواقع عليها ، هي علاقة العلة بالمعمول ، كعلاقة صانع الفياثرة بالفياثرة ، وليس كعلاقة النغم بالفياثرة . وثانياً : ان النفس ليست انسجاماً للجسد ، لأن الواقع يدل على وجود حياة طالحة ، وأن الصلاح يقوم في معارضته النفس للجسد في كل أهوائه ورغباته لا بالانسجام معه والخضوع له لإشباع هذه الرغبات . أي ان النفس لو كانت انسجاماً لما وقعت منها رذيلة لأن الانسجام مطلق ، وما دام مطلقاً فهو لا يسهم في غير المنسجم ، وعليه فلا تقع رذيلة من روح مطلقة "(٦١-٦٢ ص) . كانت النفس على وفق رأي افلاطون قبل اتصالها بالجسد في رفة الآلهة ، تشاهد فيما وراء السماء ، موجودات ليس لها لون ولا شكل ، ثم ارتكبت إثماً فهبطت الى البدن ، أي بمعنى ان الجسد هو العقوبة السماوية التي حلّت بالروح . ان مصدر شرور الجسد ينبع من كونه مصدراً للشهوات التي تصرف الإنسان عن البحث عن الحقيقة والمعرفة . "ويؤكد افلاطون هذا المنحى على لسان سocrates : ان قضيتي الوحيدة هي ان أجوب الشوارع لإنقاصكم جميعاً شباباً كنتم أم شيوخاً بالاً تولعوا بالجسم ولعكم بالنفس سعياً الى جعلها خيرة ما استطعتم " (٧-١٣ ص). وتتأتى تلك النظرة الافلاطونية الى الجسد من منطلق ان الجسد بذاته هو منجذب نحو المللذات ونحو سفاسف الحياة ، ما يعيق بدوره انطلاقه الروح نحو عالم المثل الذي ينشده ، أي العالم الذي تنشد الروح في التخلص من كل ما هو يومي حياتي واقعي ، يميل بتفاصيله الدقيقة الى البحث عن المللذات والمتعة الحسية ، وهذا هو ديدن الجسد ومتعباه في إيجابه بعالم الغرائز والرغبات الجسدية . ويؤكد افلاطون فكرة ان النفس والجسد منفصلان كلباً احدهما عن الآخر ، والنفس تابعة لدائرة العقل ، أي بمعنى آخر لما هو الهي . ومن هنا توجّب الاهتمام بالجانب العقلي على حساب الجانب الجسدي ، فالحكيم في رأيه من يعمل دوماً على الإفلات

لازداء الجسد ومحاولته التخلص من هيمنته ذات منابع اورفية ، تعد ان الجسد هو السجن الذي ي Kelvin انطلاق الروح ، وبالتالي فهو المسبب لكل اضطراباتها ، بل ومنعها من الحصول على قدرة التفكير للوصول الى الحقيقة . كما نتلمس معطيات فلسفة تجاه الجسد في الفلسفه الفياغوريه (*) التي اعتمد العدد في تنظيراتها الفلسفية ، وعدد الواحد بمثابة الفاصل لباقي الأعداد . والعدد الفرد محدوداً وكاملاً . في حين ان الزوج لا محدوداً ولا كاملاً فضلاً عن امتداداتها المعرفية في نظرتها الى الكون وال الموجودات ، انطلاقاً من هذا التصور . أما نظرتها الى الجسد فقد وصفته بالنجاسة التي تلحق بالروح حين حلولها فيه ، لذلك دعت الى تحرر النفس بوصفها الجوهر الأساسي للإنسان من الجسد . كما نظرت الى الوجود في مستويين : مستوى الوجود المعقوق . ومستوى الوجود المحسوس . وبذلك فقد دشنـت هذه الفلسفـة نظرية ثانية للنفس والجسد (ينظر ٣-٢٦ ص) . يقول سocrates " ان النفوس كانت موجودة قبل وجود الأبدان ، أما متعلقة بكلها ، أو متمايزـة بذواتها وخواصها ، فاتصلـت بالأبدان استكمالـاً واستدامـة . والأبدان قوالـبها وألاتـها فتبطلـ الأبدان وترجـع النفوس إلى كليـتها " (٤-٦١ ص) . ان مسألـة ثنائية الروح والجسد تتبع من روـية فلسفـية بـأنـها مصنـوعـة من جوـهـرـ أـزلـيـ يـاقـ لاـ يـفـنـيـ بـفـنـاءـ الجـسـدـ ، وإنـماـ هيـ تـرـتـبـطـ بـمـوـضـوـعـاتـ خـالـدـةـ تـعودـ إـلـىـ عـالـمـ المـثـلـ لـتـسـتـقـرـ ثـابـتـةـ فيـ جـسـدـ ثـانـ ، غـيرـ ذـاكـ الـذـيـ عـادـ إـلـىـ التـرـابـ . وـفـيـ هـذـاـ يـقـولـ اـفـلاـطـونـ عـلـىـ لـسـانـ سـقـرـاطـ " طـالـماـ انـ الجـسـدـ مـعـنـاـ ، وـانـ نـفـسـنـاـ سـتـظـلـ مـخـالـفـ بـهـذـاـ السـوـءـ ، فـلـنـ نـحـوزـ أـبـداـ ، وـكـمـاـ يـجـبـ لـمـاـ نـهـفـوـ إـلـيـهـ ، وـنـحـنـ نـقـولـ اـنـ نـهـفـوـ إـلـيـهـ هـوـ الـحـقـيقـةـ . ذـلـكـ اـنـ الـجـسـمـ يـضـعـ اـمـامـنـاـ أـلـفـ عـائـقـ وـعـائـقـ بـسـبـبـ الـحـاجـةـ الـتـيـ فـرـضـتـ عـلـيـنـاـ اـنـ نـطـعـمـهـ وـانـ نـرـعـاهـ . اـلـىـ جـانـبـ هـذـاـ فـقـدـ تـصـبـنـاـ اـمـارـضـ وـتـمـنـعـنـاـ مـتـابـعـةـ صـبـرـنـاـ لـلـوـجـودـ الـحـقـيقـيـ " (٥-١٢٩ ص) . يـرىـ اـفـلاـطـونـ انـ الجـسـدـ مـادـةـ ، فـيـ حينـ اـنـ النـفـسـ جـوـهـرـ عـقـليـ مـتـحـركـ فـيـ ذـاتـهـ ، لـذـكـ عـذـهاـ هـيـ الـعـلـةـ الـأـوـلـىـ فـيـ وـجـودـ الـكـونـ وـهـيـ بـمـثـابـةـ الـعـلـةـ السـابـقـةـ عـلـىـ الـمـادـةـ فـيـ الـوـجـودـ ، وـإـنـهاـ

الإغريق إلى استغلال قدراته في جميع مناحي الحياة ، انطلاقاً من العمل والرياضة والفنون الجميلة ، وفنون القتال ، وتكرير الفائزين في المسابقات الرياضية بإقامة التماشيل لتخلدتهم . بل إنهم ذهباً بعيداً حين صوروا في تجسيماتهم النحتية آلهتهم بأبهى صور الجمال والدقّة في التفاصيل والنسب الفنية . وربما قريوها إلى المقاسات الإنسانية ، التي أفرزت تقارياً ذهنياً ووجدانياً بين المواطن الآثني وبين الآلة التي يبعداها ، فضلاً عن ذلك فإن الآراء التي دبّجها أرسطو في كتبه الفلسفية والفنية وخاصة فيما يتعلق بالتطهير الذي تحدثه التراجيديا ، ما يشي بالعلاقة الترابطية بين المفهوم البيولوجي للجسد ، وتأثير ذلك بالمفهوم الاجتماعي أو الفني الذي يوحيه الفن متمثلاً بالمسرح صولاً إلى شروط الكمال والتآلف والانسجام في المحاكاة ، التي تسّلّكها الفنون الجميلة وحاجتها الجمالية إلى الوحدة والكمال . بل افترنت القدرة الكمالية للجسد بارتقائها إلى الكمال في العقل ، من خلال المقوله المشهورة (العقل السليم في الجسم السليم) (ينظر ١١ - ١٦٢ ص) . من خلال استعراض الآراء الفلسفية لدى الإغريق ، يتضح للباحث أن الفكر الفلسفى يسير باتجاه مستقل بعيداً عن التأثير الدينى ، أي بمعنى أن الفيلسوف لا يرعاى في مجمل أفكاره الفلسفية وتصوراته حول العالم والموجودات الكونية من حوله ، تلك المعايير الدينية السائدة أو يخضع لسلطتها ، وبالتالي فهو يصور علاقة الإنسان بما حوله من منطلق فلسفى محض . أما في مرحلة ما بعد ظهور المسيحية وسيادتها في اغلب دول العالم كدين رسمي ، واعتماد العقيدة المسيحية المنطلق في التشريعات التي تتبع إداره الدولة ، فضلاً عن الحياة اليومية للإنسان ، فقد تأثر الفكر الفلسفى شأنه كبقية أمور الحياة بالسلطة الدينية ، وأصبحت الفلسفة ذاتها أحد الاتجاهات التي تدعى إلى دعم وتنمية السيطرة الكنسية لشئون الحياة . في المسيحية تتواءر فكرة الجسد الفادي / المخلص للسيد المسيح (ع) من خلال القصة المعروفة عندما أكل النبي ادم (ع) من ثمرة الشجرة المحرمة حيث نهاد الله جلت قدرته عن أكلها عندئذ حلّت عليه اللعنة

والخلص من سجن الجسد (ينظر ٨ - ص ٣٧، ٣٥) . أما أرسطو (٣٨٤ ق.م - ٣٢٢ ق.م) فقد أنكر قول أفالاطون بتناخ الأرواح وحلولها مجدداً في أجساد أخرى . ورأى أن النفس هي صورة الجسد ولا يمكن أن تفصل عنه ، فالعلاقة بينهما علاقة تبادلية متزامنة ، لأن النفس هي صورة الجسد . والشخص الموجود بينهما ليس هو الروح بذاتها ، أو الجسد بذاته ، ولكن الجسد وقد حركته الروح . لذلك عندما يموت الإنسان فإن الروح تتوقف عن تحريك الجسد ويتلاشى الإنسان (ينظر ٩ - ص ٤٥) . ولتوسيع هذا المفهوم يفصل أرسطو القول في كتاب (النفس) حيث يقول : " يبدو أن الأجسام أنها من أوائل الجواهر ، لا سيما الطبيعي منها ، لأنها مبادئ ما عادها من الجواهر . ومن الأجسام الطبيعية ما يتصف بالحياة ، ومنها ما لا يتصف . ونعني بالحياة القدرة على التغذى والنمو والتلاشي . فلزم عن ذلك أن كل جسم طبيعي حي جوهر ، أي جوهر من النوع المركب . ولكن لما كان جسماً من نوع ما يتصف بالحياة ، فيستحيل أن يكون الجسم هو نفس فليس الجسم قائماً في موضوع ، بل هو بالأحرى موضوع وهيولي . فلزم ضرورة أن النفس جوهر من حيث هي صورة لجسم طبيعي ذي حياة بالقوة ، وهذا الجوهر هو كمال . فهي أنن كما مثل هذا الجسم " (١٠ - ص ١٥٣) . وبعد مفهوم الصورة والهيولي من الأسس المهمة في فلسفة أرسطو الميتافيزيقية ، التي شرح العالم من خلالها ، وعددهما متلازمان لا ينفصلان . فلا صورة من غير هيولي ولا هيولي من غير صورة . وما عملية تصوير انفصالهما إلا تخيل من صنع الذهن ، لأنهما مكملان لبعضهما فالهيولي لا صورة لها ، إنما وجودها يتمايز من خلال الصورة ذاتها . ان القول بأن الجسد واقعة اجتماعية تكتب معطياتها الدلالية من خلال دورها الاجتماعية المنبثقة عن ممكاناتها البيولوجية ، التي تمتاز بأبهى صورها الاستعملالية في الفن الإغريقي الذي عدّ الجسد الإنساني قيمة فنية ذات أبعاد جمالية رائعة تجلت من خلال إيمانهم بالجسد ، وتعدد آفاق قدراته الدلالية . ومن ملامح أهمية الجسد في الحياة الاجتماعية ، سعي

تدخل السلطة البابوية في شؤون الحياة ، وخاصة السلطات التشريعية التي عانت كثيراً من ذلك التدخل . كما عانى المفكرون والمتفلون من تدخل الكنيسة ، وخاصة آراءها السلبية تجاه الاكتشافات العلمية والكتب الفلسفية . ما ولد تياراً ثورياً يدعو إلى فصل الدين عن السياسة ، وفصل الدين عن الفلسفة ، ظهرت مدارس فكرية ومفكرين ساهموا بعوامل ذلك الانفصال .

من ابرز الأسماء التي ظهرت في هذه الفترة يبرز اسم (رينيه ديكارت ١٥٩٦-١٦٥٠) الذي يطلق عليه لقب (أبو الفلسفة الحديثة) وذلك لملامح فلسفته المغايرة للfilosofias السابقة عليه ، وخاصة ثورته على أفكار أرسطو . فضلاً عن نهيه للفلسفة المسيحية السائدة وقت ذهابه (ينظر ص ١٣-٤٠) . ان ابرز المعطيات الفلسفية والفكرية التي عرف بها ديكارت وتتعلق بشكل مباشر بموضوعة الجسد ، هو المبدأ الديكارتي المعروف بـ (الكوجيتو) المنطلق من ثيمة الشك ، فانا كوني اشك ، هذا يعني إنتي فكر موجود ، او شيء مفكر . فإذا توقفت عن التفكير ، فليس هناك من دليل على وجودي . وبذلك يكون للوجود الفكري أو الذهني الصدارة على لوجود المادي الذي قال به أرسطو ، ويكون الوجود المادي تابعاً أو تاليًا للوجود الفكري . وفي مفهوم الجسم يقول ديكارت : "الجسم ، هو كل ما يمكن ان يحده شكل ، هو كل ما يمكن ان يتحيز فيحتويه مكان ، مقصياً هكذا عنه مطلق جسم آخر . هل كل ما يمكن ان يحس اما باللمس ، او البصر ، او السمع ، او الذوق . هو كل ما يحركه في اتجاهات عديدة شيء برани ، يمسه ، ثم يترك أثراً فيه" (٢١-٢٠ ص ١٤) . والجسم وفق رأيه أيضاً هو آلة صنعتها يد الله ، فكانت من حيث التنظيم تعلو على كل مقارنة ، ولها في ذاتها من الحركات ما يفوق روعة كل ما في الآلات التي يمكن ان يخترعها البشر . اما عن طبيعة العلاقة بين الجسد والروح فان ديكارت يقول بالثنائية التي تفصل الروح عن الجسد ، حيث يعد الجسد مادة فانية ، بينما الروح خالدة ويضيف " ان روحنا هي من طبيعة مستقلة كل الاستقلال عن الجسم ، وأنها تبعاً لهذا ليست عرضة للموت معه . ثم انه على

بارتكابه الخطيئة الأولى . فكان مفهوم الخلاص هو في عملية تقديم السيد المسيح (ع) نفسه للصلب فداءاً للإنسان وتغفيراً عن ذنبه ، حيث ورد في إنجيل يوحنا (٦/٥٣-٦٦) (*) ما يأتي "فخاصم اليهود بعضهم بعضاً كيف يقدر هذا ان يعطينا جسده لأنأكل فقال لهم يسوع : الحق الحق أقول لكم ان لم تأكلوا جسد ابن الإنسان وتشربوا دمه فليس له حياة فيكم . من يأكل جسدي ويشرب دمي فله حياة أبدية . وأنا أقيم في اليوم الأخير ، لأن جسدي يأكل حق ودمي مشرب حق . من يأكل جسدي ويشرب دمي يثبت في وأنا فيه . كما أرسلني الأب الحي وأنا حي بالأب فمن يأكلني فهو يحيا بي . هذا هو الخبر الذي نزل من السماء ليس كما أكل آباءكم المن وماتوا . من يأكل هذا الخبر فإنه يحيى إلى الأبد . فقال كثير من تلاميذه إذ سمعوه : ان هذا الكلام صعب . من يقدر ان يسمعه . فعلم يسوع في نفسه ان تلاميذه يتذمرون على هذا فقال لهم : أهذا يعثركم فان رأيتم ابن الإنسان صاعداً الى حيث كان أولاً ، الروح هو الذي يحيى ، اما الجسد فلا يفيد شيئاً . الكلام الذي أكلتم به هو روح وحياة" (١٢-٦٢) . وقد جاءت هذه الفكرة في صور متعددة في أماكن أخرى حيث وردت في إنجيل متى (٢٢/٥٤) "أخذ السيد المسيح خبراً وباركه وكسر ثم أعطى تلاميذه قائلاً : خذوا كلوا هذا هو جسدي ". لقد كان من تداعيات هذه الفكرة في الممارسات الاجتماعية للديانة المسيحية ، ان عملية الفداء التي قام بها السيد المسيح (ع) نيابة عن البشر ، لا بد ان تضمن استمراريتها الدلالية من خلال اعتراف البشر أنفسهم بخطاياهم بين الحين والآخر ، لممثلي الرب المعروفين بالكهنة ، وهم وحدهم المخولون بمنح الغفران باسم الرب . مع ظهور ملامح النهضة الأولمبية خلال القرن الرابع عشر الميلادي ، حيث شملت مختلف ميادين الحياة . كان من الواضح ان سلطان الكنيسة ما زال متسيداً على الحياة العامة ، من خلال

* - يود الباحث الإشارة الى ان البحث غير معنى بالخلافات التاريخية حول الإنجيل وصحة المعلومات الواردة فيه ، وتعدد كتب الإنجيل ذاتها ، وإنما الاقتباس لمحل الشاهد فقط .

يمكن تصور ناتج نهائي يطلق عليه شخصية الإنسان التي تتفاعل مع شخص آخر ، وبالتالي يتحول الفاعل البيولوجي والفيزيقي للشخص المفرد إلى تفاعل اجتماعي ، يكون تصورا شاملًا عن طبيعة المجتمع في تلك المرحلة الزمنية المعيشة . تغير المعالجات الفلسفية للجسد ، على يد الفيلسوف الألماني (فرديريك نيتشة ١٨٤٤ - ١٩٠٠) حيث تصبح الطرحوات الفلسفية أكثر جذرية ، وميدانا رحبا للخلق والإبداع . فقد تخلصت فلسفة نيتشة من التصورات السلبية للجسد التي منحته إليها بعض الفلسفات السابقة ، وعده لا يدعو عن كونه سجنا للروح ، فضلاً عن اعتباره موطنًا للرغبات والغرائز والشهوات . في حين أخذ الجسد في فلسفة نيتشة أهميته الاستثنائية بوصفه أصل الذات وان الروح عرض لها ، وبين كل الروح والجسد فانيان (ص ١٧) حاولت فلسفته ان تعيد للجسد مكانته من حيث هو التصور التجسيدي للحياة بفعلها الايجابي الذي يربط ماضي الإنسان بحاضره متطلعًا إلى المستقبل ، منطلقاً من خلال الممكن الامتناهي . ان الجسد لدى نيتشة هو مجموع القوى التي تتالف مع بعضها لتشكل إرادة القوة التي تبشر بالإنسان الأعلى / السويرمان ، المعتمد على تفاعل الروح والجسد لاختراق حلقات الزمن المتتالية . منذ إطلاق نيتشة صرخته المدوية التي أعلن فيها (موت الإله) وهي فكرته التي كان يقصد بها تدمير الميتافيزيقيا الغربية وتحطيمها ، بل وتدميرها من خلال إعلان موتها ، وزلزلة الأسس الفكرية التي تستند إليها الحضارة الغربية . منذ ذلك الحين فان التيارات والرؤى التظيرية والدراسات الفلسفية تتواتي من أجل قراءة نيتشة وإعادة تقييم أفكاره التي أطلقها . لم يكن تهديم نيتشة للأسس الفكرية للحضارة الغربية مجرد تمرد عابث ، وإنما هو من أجل بناء حضارة جديدة . كما لم يكن هجومه على إنسان تلك الحضارة إلا من أجل بناء نموذجه الإنساني الذي اسماه الإنسان الأعلى / السويرمان . لذلك صنف نيتشة ضمن مجموعة الفلاسفة المفكرين الذين نطلق عليهم تسمية فلاسفة الحياة ، الذين يرتبطون معاً بالثورة على العقلانية المسيحية ، ومن ثم الانطلاق نحو

مدار كوننا لا نرى غير الموت علة لفنائنا ، فإنه يحملنا ذلك بالطبع على أن نحكم من هذا بأنها خالدة " ١٥ - ص ١٨٧) . فالجسد هو معطى مادي متجسد في المكان ، أما الروح أو الفكر فهي فعل ذهني بعيد عن التجسيد المادي ، لأن التفكير هو الذي يحدد ماهية الإنسان ، وهو ليس بحاجة إلى مكان يتعلق بشيء مادي . إن النفس لدى ديكارت هي جوهر خالد يحل في الفكرة مباشرة . أما الجسد فهو الجوهر فهو الجوهر المادي الذي يأخذ حيزاً في المكان والزمان . فالنفس توجد حتى مع افتراض أن الجسد غير موجود ، أي بمعنى أنها موجودة بغير ما عين وجود مادي مكاني لها . وينطلق ديكارت في ذلك من أن الجسد قابل للقسمة ، بينما النفس واحدة لا تتجزأ ، ويورد مثلاً على أنه لو تم قطع يد ، أو ساق ، مثلاً من الجسد فإنه يبقى بوصفه تكويناً مادياً يطلق عليه جسد . أما النفس فلا مجال هنا لتجزئتها على تلك الصورة . ويخلص ديكارت إلى أن النفس خالدة ، بينما تفني الأجساد بعد موتها . لذلك عندما ينظر الإنسان في حدود وجوده كائن فيزيقي ، أي كمكون جسدي فإنه يعد مخلوقاً محدوداً ينتهي دوره بمماته الفيزيقي . في حين يمتد دوره الآخر بوصفه مخلوقاً اجتماعياً إلى حدود لا نهاية تبقى على وفق مديات وعيه وإبداعه داخل المجتمع الذي عاش فيه . لذلك ووفقاً لما تقدم فإن الإنسان من وجهة نظر ديكارت مكون من جوهرين متميزين هما الروح والجسد ومع ذلك التمايز فإن بينهما وحدة اتصالية بها تكون شخصية الإنسان كموجود تكويني أوجده الله سبحانه وتعالى . معنى ذلك أن هناك علاقة تبادلية بين السلوك المادي الحركي الذي يبديه الجسد بناءً على انفعالاته ونوازع النفس الإنسانية . كما أن التأثيرات التي تحدث على الجسد يكون لها مردوداً نفسياً يثبت تلك العلاقة الجوهرية بين النفس والجسد . وقد قسم ديكارت الانفعالات الإنسانية إلى ستة أقسام هي " ١ - الحب . ٢ - البغض . ٣ - الفرح . ٤ - الحزن . ٥ - الرغبة ٦ - التعجب " (ص ١٦٩) . أي بمعنى أن الإنسان هو وليد حركة تلك الانفعالات وتفاعلاتها المكانية والزمانية مع العالم المحيط . ومنها

الأفكار الميتافيزيقية التي طرحتها الدين ، فضلا عن ابتكار وتطوير وسائل التغذية والتنفسة والتعليم . ان بحث نيتше عن موالصفات للإنسان الأعلى ، هو تأكيد لمقولته الشهيرة بموت الإله ، ومن الواجب بناء على ذلك ظهور الإنسان الأعلى ، الذي يحل محل الآلة ويتتفوق على نفسه ، من أجل اعمار الأرض . لأن الإنسان الأعلى عندما يجد في ذاته النكوص والخذلان فإنه سيعود إلى ابتكار الإله ، هروبا من المواجهة . في حين ان الإنسان الأعلى سوف يحتل مكان الإله القديم ، مذكرا سعيه للمستقبل من خلال قوة فائقة لإعادة خلق نفسه وعالمه بإرادة شخصية . ان الإنسان الأعلى هو ذلك الإنسان الذي انتصر على طبيعته الحيوانية ، واستطاع تنظيم انفعالاته والارتفاع والسمو بدعافعه الغريزية إلى مرحلة الكمال ، وصولا إلى الروح الحرة التي تخلص من الشعور بالذنب والخلاص من الخطيئة الأبدية ، حيث تقوم نظريته على أساس مؤداه " ان الجسد يمثل قوة خارجية ، وهذه القوة تمثل إلى التحرك نحو الخارج بصفة دائمة بحثا عما يعوقها ، فإذا لم تتمكن من العثور على مقاومة ما ، احتل الجسد على الخارجي وإذا تحكت من العثور على مقاومة ما ، فإن القوى الخارجية التي تقوم بهذه المقاومة تسمى بمراكيز القوى ، أو (مواضع الإرادة) التي قد تتحقق لقوتها الزيادة أو النقصان " (١٩ - ص ٣٠٩) . وعلى وفق ما تقدم ، يمكن القول بأن نيتше هو فيلسوف حياة ، لأن فلسفته تتخد لها مبدعا أساسيا هو الإعلاء من قيمة الحياة ، متخدza من هجومه على المسيحية والعالم الآخر هدفا للعلو بقيمة الحياة ، بل والعالم اجمع . فضلا عن ذلك فديحه عن الإنسان الأعلى / السوبرمان ، وفكرته عن الإرادة والقدرة ، هي مظاهر للارتفاع والعلو في الحياة . برى نيتше إننا نتاج إرادة القوة ، وكل ما هو إنساني ، بل وحيوني أيضا مفعم بالنشاط ، وهو يعبر عن إرادة القوة الكامنة في الأشياء فالعالم بأسره يمثل إرادة القوة ، لأنه لا يوجد في النهاية سوى تلك الإرادة وسعيها نحو التحرر والتقدم . ومن اللافت للذكر ان تلك الأفكار التي جاءت في فلسفة نيتше ، قد أثرت بعد موته في الاتجاه الفكري الذي اوحى

تفسير الواقع بأكمله من خلال الحياة . يتعدى مفهوم الجسد في فلسفة نيتše المفهوم المتعارف عليه بكونه الجسد المادي المعروف تجريحا ، وإنما يقصد به كل الوظائف الحيوية اللاشعورية ، فضلا عن كل مظاهر الحياة القوية وبمعنى اعم كل معانٍ الحياة ذاتها . لذلك فإن مقارنة الروح مع الجسد تعد بنظر نيتše فقرة ، محدودة الآفاق إزاء الجسد الذي يبعد (العقل الأكبر) مقابل الروح التي يسميها (الروح الأصغر) (ينظر : ١٨ - ٢٤٠) . تعبر فكرة الماهية الثابتة لقوى الإنسان وحشد الدعوة إلى تجاوز الماهية الثابتة لقوى الإنسان وحشد القوى الخالقة بدلا منها ، لكي يعلو بها الإنسان على ذاته ، ويستطيع من خلالها السيطرة على الزمان . أي بمعنى ان الزمان يستوي عند الإنسان في الماضي والمستقبل ، وتصبح النفس متحركة من قيود الماضي متطلعة دوما إلى مستقبل منظور . يؤمن نيتše ان الإنسانية تسعى دوما إلى تحقيق ولادة الإنسان الأعلى / السوبرمان ، حيث يقول على لسان زرادشت: " إنني أعد نفسي لأكون ناضجا للظهور العظمى ، فالقاها صلبا لأنّته النار للانطباع وغمامة تتخض بالبروق ، ودرعا ينفجر بدره . أريد أن أهيئ ذاتي وصميم إرادتي ، فأصبح كالقوس التوى شوقا لاحتضان سهمه ، وكالسهم يطير شوقا نحو كوكبة ، أريد أن أكون الكوكب المتألق بأنواره في الظهيرة العظمى ، وقد هزته الغبطة والسهوم السماوي يخترقه ليقنيه ، أريد أن أتحول شمسا ، وإرادة شمس لا تتزعزع ، فأكون مهينا للاندثار في أفق الانتصار (١٧ - ص ٢٤٦) . ان معظم الناس يمثلون أجزاء من الإنسان الأعلى . ومن أجل ظهور الإنسان الأعلى لا بد ان تضاف هذه الأجزاء بعضها إلى البعض الآخر ، حتى يظهر الإنسان الأعلى الكامل . وهذا لا يتوقف على جيل واحد أو شعب واحد ، وإنما هي سلسلة متراكمة من حياة الشعوب والأمم عبر أزمان متواتلة في سلم التطور وصولا إلى استيلاد الإنسان الأعلى . ومن ملامح ذلك التطور يذكر نيتše ان على ذلك الإنسان ان يجتاز مراحل الإيمان بالخرافات والأفكار الدينية ، وكيف عن الاعتقاد بمبادئ الخطيئة والخلاص ، بل من كل

المجال الى تواصل مزدوج قائم على الحوار المتبادل في مظهره العقلاني المقربون بسياق لغوي تداولي يعتمد البرهان وأسلوب المحاجة " (٢١-٢٦ص). لعل المتابع لل الفكر الفلسفى ليورغن هابرمانس ، يلمس بوضوح ذلك التوجه الذى يعني بشكل مستمر الى استثمار الأفكار النظرية في ميدان التطبيق العلمي ، وان أهم ملامح فسفته هو تأسيس منطلقات نظرية تهدف الى ممارسات عملية في الحياة اليومية ، بذلك فهي لا تبقى في حدود منطقها الفكري التصورى ، وإنما هي قراءات متعمقة للواقع اليومي المعاش ، إذ " فهم هابرمانس النشاط الإنساني كعمل وكفاالية في الوقت نفسه . فمقولة العمل تحدد علاقة الإنسان بال المادة والعالم الخارجي . ومقولة التفاعل تحدد طبيعة علاقة الناس الاجتماعية بعضهم ببعض في حقب زمنية معينة . والعقلانية الاداتية ترجع الى ذلك الجانب من الممارسة الإنسانية باعتبارها عملا إنتاجيا ، والعقلانية التواصلية ترجع الى الجانب الآخر في الممارسة الإنسانية باعتبارها تفاعلا اجتماعيا " (٢١-٣٤ص) . من ابرز المصاديق التطبيقية للفلسفة هابرمانس التواصلية ، هي الممارسات الحياتية اليومية التي تنتج من تفاعل الذوات المشتركة في ذلك التواصل ، من خلال اندماجها في السياق الاجتماعي الذي يشتراك فيه المتواصلون ببرؤى عقل تواصلي ، يحيل الى فعل أدائي متحرك باتجاه تحقيق ذلك التواصل ، ليس من خلال اللغة كرموز صوتي فحسب ، بل من خلال الفعل الجسدي الحركي والأدائي المعبر عن ذلك المفهوم العقلي ، حيث " تعنى فلسفة هابرمانس بالمستوى التداولي المتبثق عن المستوى التركيبى والدلالي للغة ، حيث يتضمن الخطاب اللغوي انجاز فعل ما . أي بمعنى ان اللغة ليست مجرد كلمات تقال ، وإنما هي أداة للممارسة فعل من الأفعال يندرج ضمن الممارسات الاجتماعية ، التي يتحول فيها الفعل البيولوجي الى فعل اجتماعي متحرك " (٢١-٨٦ص)

يركز هابرمانس على دور العقل في مرحلة إنشاء التواصل الاجتماعي عبر المشاركة الجماعية في خطاب عقلاني يتحول الى خطاب حركي جسدي ، أي ان الجسد لدى

به أخته (إليزابيث) الى (هتلر) بأنه المقصود بالإنسان الأعلى ، ما دفع هتلر الى زيارة أرشيف نيشة والإقبال على فلسفته ، وربما كانت الفواعـجـ التي نالت الإنسانية من وراء أفعال هتلر هي من نتاج ذلك الفهم أحـاديـ الجانب لـفـلـسـفـةـ نـيـشـةـ . في ظل التطورات المتلاحـقةـ لمـجـتمـعـ ماـ بـعـدـ الحـادـثـةـ وـتـسـيـدـ العـولـمـةـ فيـ الشـهـدـ العـالـمـيـ ، ظـهـرـتـ بوـادرـ سـلـبـيـةـ فيـ الـحـيـاـةـ الإـنـسـانـيـ ، منـ أـبـرـزـهاـ تـشـيـؤـ الـإـنـسـانـ وـعـدـهـ جـزـءـاـ صـغـيرـاـ خـاصـعـاـ لـقـوـانـينـ النـظـامـ الرـأـسـمـالـيـ الـآلـيـةـ ، وبـالـتـالـيـ تـحـدـيدـ دـوـرـهـ الـإـيجـابـيـ فيـ عـلـمـيـ إـنـتـاجـ الـحـيـاـةـ . عـلـىـ تـلـكـ الخـلـفـيـةـ الـفـلـسـفـيـةـ ظـهـرـ الـفـلـيـسـوـفـ الـأـلـمـانـيـ الـمـعـاـصـرـ (يـورـغـنـ هـابـرـمـاـسـ ١٩٢٩ـ...ـ)ـ الـذـيـ عـرـفـ بـنـظـريـتـهـ الـفـلـسـفـيـةـ التـوـاـصـلـيـةـ ، حيثـ تـعـتـمـدـ نـظـريـتـهـ عـلـىـ فـكـرـةـ تـطـوـيـرـ الـنـظـرـيـةـ الـاجـتـمـاعـيـةـ الـنـقـدـيـةـ بـاتـجـاهـ التـوـاـصـلـ الـإـنـسـانـيـ الـمـعـتـمـدـ عـلـىـ منـطـلـقـاتـ الـفـهـمـ الـاجـتـمـاعـيـ لـلـمـكـونـ الـبـيـولـوـجـيـ لـلـإـنـسـانـ ، بـوـصـفـهـ الـمـشـرـوعـ الـكـلـيـ ،ـ الـذـيـ بـهـ وـمـنـ خـلـالـهـ يـمـرـ الـفـعـلـ الـكـلـامـيـ وـالـحـرـكـيـ الـىـ مـفـهـومـ دـلـالـيـ يـمـثـلـ خـطـابـاـ تـوـاـصـلـيـاـ مـعـ الـآـخـرـ ،ـ دـوـنـمـاـ مـعـوقـاتـ خـارـجـيـةـ أوـ دـاخـلـيـةـ لـقـدـ قـامـ هـابـرـمـاـسـ "ـ بـإـخـالـ

الـبـعـدـ التـوـاـصـلـيـ فـيـ مـفـهـومـهـ الـجـدـيدـ عـنـ الـعـقـلـانـيـةـ .ـ وـهـذـاـ الـبـعـدـ هوـ الـذـيـ يـحـقـقـ الـتـفـاعـلـ بـيـنـ النـاسـ ،ـ مـنـ خـلـالـ التـوـاـصـلـ الـلـغـوـيـ الـهـادـفـ إـلـىـ التـفـاهـمـ الـمـتـبـادـلـ وـفـقـ قـوـاعدـ أـخـلـاقـيـةـ تـحـكـمـ الـعـلـمـيـةـ التـوـاـصـلـيـةـ حـسـبـ مـعـايـرـ مـتـفـقـ عـلـيـهـاـ .ـ وـمـنـ خـلـالـ هـذـاـ نـصـلـ فـيـ رـأـيـهـ -ـ إـلـىـ الـعـقـلـانـيـةـ التـوـاـصـلـيـةـ (ـ ٢٠ـ صـ ١٠٠ـ)ـ .ـ عـمـلـ هـابـرـمـاـسـ عـلـىـ نـقـلـ الـفـلـسـفـةـ مـنـ مـحـورـهـ الـفـلـسـفـيـ الـمـتـعـالـيـ ،ـ إـلـىـ عـلـمـ إـنـسـانـيـ فـلـسـفـيـ يـسـتـخـدـمـ الـنـظـرـيـةـ الـنـقـدـيـةـ الـاجـتـمـاعـيـةـ ،ـ بـالـتـعـاوـنـ وـالـتـفـاعـلـ مـعـ الـعـلـمـوـنـ الـتـجـرـيـبـيـةـ ،ـ مـنـ اـجـلـ تـفـعـيلـ دـورـ الـبـنـاءـ الـاجـتـمـاعـيـ ،ـ وـوـضـعـ الـفـرـوـضـ الـدـقـيـقـةـ وـمـعـالـجـتهاـ الـعـلـمـيـةـ الـتـيـ تـدـخـلـ ضـمـنـ الـمـارـسـاتـ الـاجـتـمـاعـيـةـ وـالـحـيـاتـيـةـ الـيـوـمـيـةـ ،ـ كـالـسـلـوكـ الـحـيـاتـيـ وـالـتـعـاوـنـ وـالـتـوـاـصـلـ مـاـ بـيـنـ الـأـقـرـادـ ضـمـنـ وـاقـعـ اـجـتـمـاعـيـ مـعـيـنـ ،ـ حـيـثـ يـقـرـرـ هـابـرـمـاـسـ الـاستـغـنـاءـ عـنـ الـذـاتـيـةـ وـالـاستـعـاضـةـ عـنـ الـفـكـرـ الـأـحـادـيـ وـالـتـأـمـلـ الـمـوـنـتـوـلـوـجـيـ بـتـوـاـصـلـ فـكـرـيـ مـزـدـوجـ قـوـامـهـ الـتـذـاـوـلـ مـعـ الـآـخـرـ وـبـالـآـخـرـ ،ـ وـهـوـ مـحـصـلـةـ الـعـلـاـةـ بـيـنـ أـنـاـ وـأـنـتـ ،ـ مـاـ يـفـسـحـ

الجسد كآلية ، الذي بدا متناقضاً أو يتخذ وجهة مضادة لفكرة الملكية الفردية للجسد بوصفها ارتباطاً تكoniياً تكاملاً مع الهوية الذاتية . أما وصف الجسد كآلية قد يحيل إلى أن الجسد كاناً آخر ، مفترضاً عن محتواه الذاتي . وهذا الشعور أساسه الحميم العالمي التي تتناول الجسد بوصفه قيمة استهلاكية ، والاهتمام به من خلال الرياضة ، أو المعالجات الطبية لجعله مقبولاً لدى الآخر ، ما حتم الدارسين الاجتماعيين لإعادة دراسته على وفق بنائه الاجتماعية . لقد شكل حضور الجسد في النظام الاجتماعي المعاصر نمواً متبايناً ومختلفاً تال من اهتمام الجمهور ، في مختلف ميادين الحياة ، بدءاً من الإعلانات التجارية في الصحف والمجلات التي تعنى بالرشاقة والحفاظ على صورة جسدية مقبولة ، وصولاً إلى البرامج التلفزيونية والندوات الخاصة التي تناقش اللياقة البدنية والمقاسات الجمالية للجسد . فضلاً عن اهتمام السياسيين بالظهور الجسدي ، واهتمام الحكومات بالبرامج التي تدخل الجسد ضمن الممارسات الثقافية الجماهيرية ، بوصفه تعبيراً عن هوية الفرد والمجتمع . إن الجسد في المسرح يرتقي عن تلك الثانية التي مرت بنا في البحث الأول ، في التصور الفلسفى للجسد . في حين أن الفن المسرحي ، يفترض الوحدة بين الروح والجسد ، لكون الممثل الإنسان ، هو كينونة متجانسة بين المكون الروحي والجسدي ، ومن خلال تفاعلهما ينتج لنا إدراة حركياً بأبعاد نفسية ، حيث يعد جسد الممثل دلائله التعبيرية موضوعاً حيوياً من موضوعات الدراسة العلمية لفن الأداء التمثيلي ، كونه لا يقتصر على الدراسة الفلسفية للجسد فحسب ، وإنما يتعداه إلى دراسة المفهوم وأالية الاشتغال للجسد على يد المخرجين والمنظرين المسرحيين الذين عنوا بشكل مكثف بجسد الممثل ، فضلاً عن قنوات التعبير الأخرى ، التي تشكل بمجموعها منتجاً كلياً لطاقة الممثل الإبداعية " إن فن المسرح ، هو فن ازدهار وفتح الجسد " (٢٣ - ٢٥) . إن جمالية الأداء التمثيلي تكمن في تلك الدرجة التي يرتفع بها إلى المستوى المثالي الكلي في الانسجام والتناغم بين الشكل والمضمون ، أي بمعنى أنه يتم تجاوز

هابرماس هو فاعل تابع لمناطق العقل ، وبالتالي فهو لا ينفصل عنه بوصفه تجسيداً مادياً متحرراً ، بقدر ما هو عنصر تكامل ينشأ تواصله الإنساني من خلال اللغة الحركية ودراوئها الانفعالية . كما يوضح هابرماس بأن ماهية الفعل التواصلي ليس حركة جسدية آلية فحسب ، بل هو سلوك إنساني متوازن ينتج من تفاعل الروح والجسد ، وبالتالي الانطلاق نحو الآخر بفعل تواصلي من أجل تكوين شراكة اجتماعية تؤسس لنسيج اجتماعي عام . بناء على ما تقدم يرى الباحث أن المحصلة الفلسفية لطروحات هابرماس تقترب أكثر في معطياتها الفكرية من فاعلية الجسد الإنساني بوصفه معطى بيولوجي يدخل في نسيج التفاعل والتواصل الاجتماعي ، من خلال تداخل وتتفاعل الروح والجسد ليكونا مكونا اجتماعياً يرفض النزعنة الفردية والانطوانية على الذات ، منطلاقاً إلى تأسيس تذوق جماعي يرتفع بالإنسان المستوحى إلى آفاق المشاركة الاجتماعية والحضارية الفاعلة .

المبحث الثاني: فلسفة الجسد دلالاته في الفن المسرحي
يمكن تحديد البدايات الحقيقة لتدشين اعتماد الجسد في الفن المسرحي ، كعنصر ذي أهمية كبيرة ، فضلاً عن حالاته الدلالية في التعبير عن الرؤيا الفكرية للعرض المسرحي ، استناداً إلى الفكرة الجوهرية التي عبر عنها المخرج الروسي (نيكولاي أفرييموف ١٨٧٩ - ١٩٥٣) ومفادها بأن المفترج يذهب إلى المسرح ليسمع بعيونه أكثر مما يسمع بآذانه (ينظر ٢٢ - ص ٣٠) . إن فكرة الاهتمام بالجسد في هذه الفترة الزمنية بالذات تعد خطوة جريئة ومتقدمة في ميدان الفن المسرحي ، كونها جاءت في وقت كان الأدب المسرحي يتسيد المشهد الدرامي ، ويعظم باهتمام المخرجين المسرحيين الذين يعطون الكلمة دوراً مهماً ، وإبرازها من خلال القيم الدرامية الأخرى . في حين ان صعود الجسد إلى منطقة الضوء يعني ضمنياً إحالة الكلمة إلى المرتبة الثانية ، وربما محاولة التخلص منها ، كما سوف نرى في التجارب المسرحية المتقدمة ، وخاصة في تجارب مسرح ما بعد الحداثة . من بين الإلهادات الفكرية لعصر ما بعد الحداثة ، ظهور مفهوم

وقدره في التعبير ، برشاقة ومهارة ، عن التبدلات الطفيفة والمتقدمة " (٢٥-٢١٨ ص) . ان على الممثل وفق نظرية مايرخولد ان يدرس طاقته الجسدية بصورة علمية ، ويتعرف على ميكانيزم العضلات في جسده ، كي يستطيع ان يميز مقدار القوة الواجب تصريفها في لحظة معينة ، ومركز ثقل جسده ، وردد الفعل التي ينبغي أداؤها في لحظة زمنية محددة . ويقول بهذا الخصوص " ان حركات الأيدي وأوضاع الجسم ، والنظارات ، والصمت ، هي التي تحدد حقيقة علاقات الناس المتبادلة . فالكلمات لا تقول كل شيء ، وهذا يعني إننا بحاجة الى رسم الحركات على خشبة المسرح حتى نفاجئ المتفرج في وضع المراقب ذي البصيرة الحادة ، ونعطيه باليد المادة التي أعطاها المتحادثان الى المراقب الثالث التي بمساعدتها يتمكن المتفرج من إدراك معاناة الشخصيات الروحية " (٤-٢٤ ص ٧٧) . ان تمكّن الممثل وفق منهج البيوميكانيكا من تصريف طاقته الجسدية بصورة صحيحة ومعبرة سيساعده على تنظيم الإيقاع الحركي المتعلق بالأداء التمثيلي ، ومن ثم التحكم بخلق حالات استثناء جمالية لدى المتألق ، ما يحيل الى فاعلية الجسد في العلاقات الاجتماعية . يدخل الجسد ضمن العلاقات الإيقونية التي تتشابه مع مرجعها . ويمكن من خلاله الإحالّة الى سنن وأعراف مشتركة مع المتألق . وفي تلك الحال فان الجسد لا ينبغي له ان يكون محاكاً لمرجع موجود سلفاً ، وإنما يمكن من خلاله الانتقال بلاوعي المتألق الى مرجع متعدد يحمل دلالات عرقية توافق عليها النسق الاجتماعي لذلك المتألق ، وعلى وفق منطقاته السيميويثقافية وتصنيفات الجسد الاستمولوجية لمجتمع محدد أو عدة مجتمعات ، فضلاً عن ذلك فان "الجسد يبدو موضوعاً ملائماً بشكل خاص للتحليل الانثربولوجي لأنّه يعرّي المكونات الأساسية التي تحدد هوية الإنسان . فالجسد ولغة يوظفان بنّيويّا في المسرح ، وكون الجسد هو التعبير الأول في المسرح فانه يتحول في انتقاله في الحياة الطبيعية الى الخشبة الى (طبيعة) أخرى مجازية وعليه تتحول أيضاً مختلف اللغات الأخرى من طبيعتها المادية الى مستويات مجازية" (٦-٢٦)

التناظر الى الوحدة التي هي الروح المطلق - على وفق تعبير هيجل - فالشكل البنائي الأدائي هو الذي يعبر بحق عن وحدة الروح المطلق ، من خلال تطابق متناغم ما بين الفكرة والشكل الأدائي لها . من التجارب الرائدة في الاهتمام بموضوعة الجسد في الفن المسرحي ، تبرز تجربة المخرج المسرحي (فسيفولد مايرخولد ١٨٧٤-١٩٤٠) التي جاءت كرد فعل مباشر على الاتجاه التقليدي في المسرح الطبيعي الذي يعني بالتقross والاندماج ، ما يقود الى الكلاشية في التعبير الدرامي عن الانفعالات التجسدية للشخصية " ان المسرح الطبيعي ، يعتبر الوجه معبراً رئيسياً عن أفكار المؤلف ، لهذا فهو يهمل جميع الوسائل التعبيرية الأخرى . انه لا يعرف محاسن البلástika ، ولا يرغّم الممثلين على تدريب أجسامهم " (٤٧-٢٤ ص). يسعى مايرخولد من منهجه التدريبي على جسد الممثل ، الى إعطاء الحياة على المسرح ، بعداً دلالياً يحيل الى مقتربات اجتماعية تتعالق مع الرؤى السيميويثقافية للمتألق ، ما يجعل عملية إشراكه في فهم التعبير الدلالي للجسد ، عملاً مساعداً لتحويله من مغزاه الجمالي فقط ، الى مغزى اجتماعي مشترك . وقد اقترح مايرخولد منهج (البيوميكانيكا) والحركة البلاستيكية في الأداء المسرحي ، والبيوميكانيكا عبارة عن مجموعة من التمارين الحركية لتدريب الممثل على أساس تجربتي للوصول بظاته الجسدية الى اللياقة البدنية والرشاقة ، التي تؤهله لأداء فعل درامي دون عوائق جسدية . ان تمكّن الممثل عبر البيوميكانيكا ، من التحكم في طاقته الجسدية التي تقربه من الأداء الحركي الإيقاعي الراقص ، وبمهارات أدائية محبكة ، تقرّبه الى العلاقات التبادلية في الفهم والتأثير في المتألق " ان الممثل عندما يأتي الى المسرح ، إنما يجب معه قبل كل شيء مادته - الجسم ، ويسرنا ان نقول (الجسم) بيد ان أهم ما يجب ان تمتاز به حركة هذا الجسم في المكان هو الانسجام . فنحن قد نتلقى الجسم ، ولكن قد نتلقى أيضاً الجزء ، ونهائيات الأطراف ، والرأس كلا على حدة . وهذا يعني انه يجب على الممثل ان يأتي بجسمه مركباً ، بل ومركباً بصورة يذهلنا معها بانسجامه

، أسلوب تتلامح كل قوى الممثل النفسية والبدنية المنبثقة من الطبقات المرتبطة بصميم طبيعة المسرأ وأحساسه " ٢٧ - ص ١٤) . تهدف مجموعة التمارين التي وضعها كروتوفسكي لتدريب الممثل ، إلى الارتقاء به للوصول إلى لحظات الكشف أو البوح الذاتي ، تلك اللحظات " التي يفارق فيها الممثل ذاته ليصل إلى حالة من تألله الروحانية الإنسانية ، ويؤدي ذلك إلى خلق إحساس بالإشراق الداخلي المتتجاوز ، والذي تشرق فيه الروح خلال الجسد ، وذلك من خلال تكامل قوى الممثل الروحية والجسدية ، والتي تتبع من أكثر مستويات كينونته وغريزته عمقاً وحميمية " (٢٨ - ص ٢٩٠). بحث كروتوفسكي من خلال مشروعه المسرحي ، في مفهوم الثقافة الفاعلة active Culture والتي تعنى بالخبرات الإبداعية المشتركة بين الممثل والمتألقي ، عبر ارتقاء الفعل الأدائي الجسدي إلى مفهوم إنساني شامل يعبر عن تطلعات الفرد وعلاقاته بالمكون من حوله . ومن أجل تحقيق ذلك الهدف " قام كروتوفسكي بتشكيل فرقة عبر ثقافية ، لفرض البحث عن مفاتيح الوجود الشخصي الذاتي السابق على آلية تميزات ثقافية أو حتى فردية . وهكذا فقد قام بتشكيل (مصادر) التجربة الإنسانية . ومن خلال التقنيات الجسدية المرتبطة بنزعات دينية مختلفة ، بل وزنزعات غير مسيحية وغير غربية ، على وجه الخصوص مثل (اليوغا) في الهند والتتصوف في الإسلام ، والشamanية عند هنود أمريكا الشمالية ، وطائفة (زن) البوذية ، والتي اهتمت بفنون الحرب من خلال التقنيات الجسدية المرتبطة بتلك النزعات جمِيعاً وصل كروتوفسكي إلى ما اسماه مسرح المصادر "Theatre of Sources " (٢٨ - ص ٣١٠) . لقد سعى كروتوفسكي في مسرحه الفقير إلى التركيز على الطاقة الكبيرة للجسد وتصدرها للأداء التمثيلي ، ووضع من أجل ذلك الكثير من التمارين المبنية على أساس إزالة العوانق الفيزيقية للجسد ، وتحرره للوصول إلى طاقة قصوى في الأداء " يجب أن لا يكون جسم المبدع عائقاً له . جسم الممثل مادته ، لذا يجب تقديم الجسم ليكون مادة طيعة ولينة العريكة ، ليستطيع الاستجابة للدفاع النفسي دون

ص ٤٥) . يقف (جيرزي كروتوفسكي ١٩٣٣- ١٩٩٩) في مقدمة المخرجين المسرحيين الذين عنوا بالجسد وبوصفه واقعة اجتماعية ومعطيات بيولوجية ، يمكن توظيفها جمالياً في الفن المسرحي انطلاقاً من مفهومها الميثولوجي والمعرفي ، حيث يقول كروتوفسكي " كان المسرح تماماً عندما كان جزءاً من الدين . إذ كان يحرر الطاقة الروحية للمصلين أو القبيلة عن طريق الاندماج بالأسطورة وتدشينها أو بالأحرى تجاوزها . وهكذا امتلك المشاهد من واقع الأسطورة وعياماً محدداً لواقعه الشخصي ، ومن خلال الخوف والشعور بالقدسية نال تطهير العواطف " (٢١ - ص ٢٧) . إن الممارسات الدينية التي أشار لها كروتوفسكي ، تدعى المشاركون فيها إلى التخلّي عن الذات الشخصية ، والاندماج بالآخر وصولاً إلى المجموع ، ما يعني الارتفاع بطاقة وقدرة الجسد البيولوجي وتحويلها من مجرد ممكّن ذاتي إلى فعل أدائي جمعي يشتراك فيه الروحي والجسدي . وكذلك هو دور الممثل المقدس على وفق كروتوفسكي بكونه يرتقي بجسمه الفيزيقي المستسلم للروحي ، وتحويله إلى طاقة جسدية مرئية فيلحظة الزمانية والمكانية لإقامة علاقة مع المتألقي يكون الجسد محورها في الإرسال والمتألقي ، متخلياً عن مكمّلات العرض المسرحي الأخرى كالإزاريء والإضاءة والموسيقى وعناصر أخرى (ينظر ٢٧ - ص ٣٠) . إن جسد الممثل لدى كروتوفسكي هو الوسيط الروحاني بين ما هو مقدس وما هو واقعي ، أي بمعنى أنه الممر المشترك إلى اللاشعور الجماعي للمتألقي ، في مواقف درامية تحمل شحنات دلالية ورموز وإشارات يشتراك بها المتألقي ومن ثم يعيد إنتاجها أرضاً ثقافياً وعرفياً ، في دورة تواصلية فاعلة محورها الرئيس هو جسد الممثل . ومن أجل تحقيق ذلك التوجه لاستنفار الطاقة القصوى لجسم الممثل يعمد كروتوفسكي إلى أساليب مبتكرة في تدريب الممثل حيث يقول " عندنا كل شيء يتركز في نضج الممثل . ويعبر عن هذا النضج جهد مفرط وتعريمة تامة وكشف النقاب عن كنهه الإنسان . يحدث كل ذلك بدون اثر للغرور أو المتعة الذاتية . يهب الممثل نفسه كلّياً ، هذا هو أسلوب الغيبوبة

ويتقم بالاقتحام الطبيعي ، وبالاندفاع المفاجئ للعضلات . الرقص انتشائي ورآسي ، والممايم ارضي وعمودي " (نقا عن ٢٩ - ص ١٣١، ١٣٢) . وللقتраб أكثر فان فن الكيروكراف ، أو ما يطلق عليه (المسرح الراقص) الذي انتشر في البلدان الغربية ، وأصبح له رواده ومبدعوه ، الذين عنوا بالجسد بوصفه منطلقا بنائيا في عملية الإبداع الأدائي الراقص ، معتمدا في الأساس على عملية الترابط الوثيق بين العقل والجسد بعيدا عن الثنائية التي حاول ترسيخها الكثير من الفلاسفة الذين مر ذكرهم في المبحث الأول . ان الابعد عن الثنائية الفلسفية ، وتصدرها في محور واحد هو الجسد الإنساني ، ينبع من تلك الأهمية القصوى التي توليها فنون الرقص للجسد بوصفه الذات الإنسانية المتتجدة فعلا حرريا ، يختزن كل المنطلقات الذاتية والموضوعية والحضارية للممثل / الإنسان ، في رؤية حداثوية للجسد ، ترفع به من كونه سجنا للروح الى اعتماده كواسطة لیوح نوازع الروح وتطلطعاتها نحو ذرى الفن والجمال . ان المسرح الراقص " يبحث في الأعمق البنية للتاريخ ، والثقافة الاجتماعية ، ليصل الى تلك الكيفية التي تحولت الى طبيعة ثانية لهذا الجسد ، ومن ثم يقوم بتحليلها بغرض تحريرها ، ليصل بالجسد الى طبيعته التعبيرية الأولى ، والتي تواررت خلف أقنعة الثقافة المعاصرة ، التي مسحت عليها نوعا من الزيف " (٢٩ - ص ١٣٤) . ولغرض الوقوف على أهم ملامح الرقص الدرامي ، لابد من المرور بمبدعيه الذين ثاروا على القيد الشكلي الذي كانت تحكم الرقص الكلاسيكي . وتعده (مارثا جراهام ١٨٩٤ - ١٩٩١) من ابرز اولئك المبدعين ، حيث سعت ويجهود حثيثة الى إعادة اكتشاف الوظائف التعبيرية للجسد عبر الرقص المعتمد على تصميم دقيق لمجمل الحركات الأدائية ، وتحميلها بشيفرات دلالية ، من اجل إيصالها الى المتنقي ، وبالتالي إثارته وتحريكه باتجاه المشاركة بفك تلك الشيفرات ، ليغدو متلقيا منتجا مشاركا في تكوين الصورة النهائية للمعنى الفكري والجمالي الكامن في تلك الرقصات . تقول جراهام " أنا لا استمتع إلا بالكانن الحاد الذهن في الجسد الحاذق ، الذي يكمن تحت

أية مقاومة وكأنه لا يعود للجسم أثناء لحظة الإبداع . ونقصد بهذا ان الجسم لا يبدي أية مقاومة " (٢٧ - ص ٢٠٧) . يقوم إبداع الممثل المسرحي على وفق مسرح كروتوفسكي ، على أساس عملية واعية تنتج من التوافق الهارموني المنظم لقدرتة على تطوير المدركات العقلية من أجل استثمارها في تحفيز القدرات الجسدية ، باتجاه إنتاج علامات حركية دالة " ان جسد الممثل ونفسه يعدان هما المصادران الأساسيان لبناء الدلالات المقصودة والمحددة ، وهو ما يفسر تشبيه كروتوفسكي لجهاز الممثل الإنساني بالنوتة الموسيقية - المنضبطة - والتي تمكن الممثل من إبراز قدراته الروحية والجسدية ، عن طريق تنظيمها لأفعال الممثل النفسية والجسدية ، وحفزها له للوصول الى حالة التلقائية " (٢٩ - ص ٩٥) . ويمكن إجمالا القول ان عمل كروتوفسكي على جسد الممثل ، من خلال التمارين التي عليه ان يمر من خلاله لإعداده وتأهيله جسديا ونفسيا ، هي تنويعات متعددة لشيمة فلسفية عليا ، تهدف الى مجاؤزة الذات / ذات الممثل ، لاستنطاق الروحي باتجاه الفعل الجسدي المتحرر من عوائق التكوين الفيزيقي في منحى تحري ينطلق من العقل الباطن باتجاه الخارج المترسخ في مكونات الجسد وترجمتها لفعل عيانى يبث علامات اشارية دالة في نسق فني وجمالي . ذكر الباحث في تعريفه الإجرائي ان الكيروكراف هو ذلك النوع من العروض المسرحية التي يكون فيها الأداء التمثيلي معتمدا بالدرجة الأساس على جسد الممثل ، بحركات راقصة تعتمد المرونة الجسدية للممثل ، فضلا عن مصاحبة الموسيقى التعبيرية المترافق مع عناصر العرض الأخرى . وهذا يعني ان هناك عملية تداخل وتفاعل وتوافق أدائي بين عدة عناصر مشتركة لا توجد بينها فروقات جوهرية الا من اجل الدراسة والتحليل المنهجي وخاصة في ما يتعلق بالفرق بين الفعل الجسدي الإيماني والرقص ، فضلا عن علاقة كل منها بالموسيقى ، ويلخص (إيتين ديكرود) تلك الفروقات بقوله " الرقص يكون تجريديا ومبنيا على الموسيقى ، والممايم يكون محدودا وملموسا ومبنيا على الحياة . الرقص يتذبذب مثل تيار مائي ، والممايم يتحرك

وبالتالي لابد من العمل دوما على الاعتراف بتلك الخطيئة والسعى لنيل الرحمة والغفران .

٣. د ديكارت ، الثانية الفلسفية للروح والجسد ، حين عد الجسد مادة فانية ، بينما الروح خالدة أزلية ، وإن الإنسان هو ناتج نهائي للتفاعل بين هذين العنصرين ، وبالتالي فإن فاعليته الاجتماعية تتبع من تحول الفاعل الفيزيقي والبيولوجي إلى تفاعل اجتماعي ضمن نسيج مجتمع ما .

٤. يقف مفهوم الجسد في فلسفة نيتشة بالمفهوم المتعارف عليه بالجسد المادي تشيريا وإنما يتعداه إلى كل الوظائف الحيوية اللاشعورية ، فضلا عن كل مظاهر الحياة القوية ، التي تتجاوز الماهية الثابتة باتجاه تحقيق فكرة الإنسان الأعلى / السوبرمان .

٥- تقرب طروحات هابرماس الفلسفية أكثر من غيرها لاستخدام الجسد في الفاعلية الاجتماعية وتدخله مع الروح ، بوصفه معطى بيولوجي يدخل في نسيج التفاعل والتواصل الاجتماعي ، منطلاقا إلى تأسيس تذبذب اجتماعي يرتفع بالإنسان إلى آفاق المشاركة الجماعية .

٦- يرتقي الفن المسرحي بالجسد من خلال الوحدة بين الروح والجسد ، وتفاعلهما لإنتاج أداء حركي بأبعاد نفسية ، ينتج دلالات اجتماعية ، وتحقق مقوله ان فن المسرح هو فن ازدهار وتفتح الجسد .

٧- يسعى مايرخولد إلى إعطاء الجسد بعدا داليا يحيل إلى مقتربات اجتماعية تتعلق مع الرؤى السيسيوثقافية للمتلقى ، ومن ثم تحويل المغزى الجمالي للجسد إلى مغزى اجتماعي مشترك .

٨- إن جسد الممثل لدى كروتونفسكي هو الوسيط الروحاني بين ما هو مقدس وما هو واقعي أي بمعنى انه الممر المشترك إلى اللاشعور الجماعي للمتلقى في موقف درامية تحمل شحنات دلالالية ورموز وآشارات يشترك المتلقى بفكها ، ومن ثم يعيد إنتاجها في دورة تواصلية فاعلة محورها الرئيس هو جسد الممثل .

٩- يعمل كروتونفسكي على جسد الممثل بهدف مجاوزة الذات لاستنطاق الروحى باتجاه الفعل الجسدي المتحرر من عوانق التكوين الفيزيقي ، في منحى تحرى ينطلق من

العضلات الضخمة . كل رقصة هي في أدنى أو أعظم حد ، نوع من رسم بياني للمرارة ، مخطط بياني للقلب " (نقلًا عن ٢٢ - ص ١٣٩) . إن سعي جراهام إلى تصوير فاعليات الجسد ، بوصفه الصورة المرئية للروح ، أو بصورة أدق لاحتاجات الروح ، ما يعني تغيير الطاقة الكامنة خلف الشكل / الجسد ، والتعبير عنها بحركات متقدمة ذات نسق جمالي ، يختلف أو يحاول أن يختلف عن وسائل التعبير الأخرى ، حيث تقول " إن الرقص طريقة مختلفة في التعبير عن الأشياء ، ويرغم أنه لا يعبر بصورة حرافية أو أدبية ، إلا أن كل ما يأتيه الراقص من أفعال - حتى في أعمق اللحظات تعبيرا عن العواطف الذاتية - له معنى محدودا ومقتنا ، ولو كان بمقدورنا أن نعبر عن هذا المعنى بالكلمات لفطنا ، لكنه يمكن خارج دائرة الكلمات ، وخارج دائرة فنون النحت ، والتصوير . فخارج هذه الدوائر ، داخل الجسد ، بوجه ذلك المشهد الطبيعي الداخلي للنفس الذي يكتشف من خلال الحركة " (نقلًا عن ٣٠ - ص ١١٤) .

لقد استمرت جراهام في الرقص لمدة تقارب السبعين عاما ابتكرت خلالها أسلوباً جديداً في اكتشاف وتغيير الطاقات الأدائية الكامنة في الجسد ، ومجمل القول " إن ابتكارات مارثا جراهام ومعاصريها ، هي محاولات لإعادة اكتشاف الوظيفة التعبيرية للرقص من خلال التوجّه المباشر للعناصر الجوهرية للشكل الكيروغرافي - أي التصميم الحركي " (٣٠ - ص ١١٢) .

مؤشرات الإطار النظري

١. الفلسفة اليونانية إلى تحقيق مقوله ان الجسد واقعة اجتماعية ، من خلال الصور الاستعملية في الفن الإغريقي لجماليات الجسد الإنساني ، في النحت ، وفنون الرياضة والقتال ، فضلا عن المنحى الفكري والجمالي لطروحات أرسطو لمعانى الجسد في الفن المسرحي ، و ما يتعلق بمفهوم التطهير في التراجيديا

٢. فرقة الجسد الفلسفية في الديانة المسيحية تتحو باتجاه المعنى الديني للجسد بوصفه رمزاً للخطيئة الأولى ،

الشخصية مع الأحداث والشخصيات الأخرى التي تغدوها ، تعكس انطباعا عاما فعواد ان تلك الرحلة لم تكن رحلة موفقة بالمعنى الفيقي للربح فحسب ، وإنما بالمعنى النفسي أيضا ، وبالتالي فإن الإلهادات النفسية كالإحباط والحرمان ، هو ما يميز تلك الرحلة التي يتناولها العرض المسرحي .

تحليل العرض المسرحي //

يسعى فن الكيروغراف إلى اخترال فكرة إنسانية معينة ، وتجسيدها برؤى جمالية ، عبر الجسد الإنساني ، الذي يعد بدوره محورا دلاليا ، يحيل إلى علامات اجتماعية وثقافية ، تتبع مدلولاتها على وفق الواقع الاجتماعي والحضاري للمتلقي . لذلك فإن تلك الدلالات هي وسائط تواصل مشتركة تبرم عقد الفهم المشترك بناء على دراسة قبلية لذلك المتلقى . ومن هنا تتخذ أهميتها الفكرية ، فضلا عن قيمتها الجمالية ينطوي عرض مسرحية رحلة سفر على مجموعة من الأحداث المتتالية ، التي تعبر عن محور الفكرة الرئيسية ، حيث يبدأ المشهد الأول على وقع ضربات موسيقية لآل العود ، وينغمات حزينة ، تحيلنا إلى الارتباط الشعوري الحزين مع الشخصية الرئيسية التي جلست في منطقة وسط وسط المسرح بوضعية جانبية ، ممسكة بحقيقة سفر استقرت على الأرض ، فيما تختض الشخصية رأسها إلى الأسفل ، مع علامة اشارية إلى حالة الحزن التي تنتابها . تدخل شخصيتان من منطقة أسفل يمين ويسار المسرح لتألقين في أسفل وسط المسرح مفاحتان مسافة بينهما لظهور الشخصية الجالسة ، والشخصيات تحملن حقائب السفر ، التي يضعنها على الجانبيين ويقوما بحركات تعبيرية دالة تعبر عن اتفاقهما على السفر ومغادرته هذا المكان ، فيما نلاحظ ان الشخصية التي في وسط المسرح تراقبهما أحيانا ، أو تعبر عن حالة الحزن تارة أخرى من خلال احتضان الحقيقة وتتواءج الجسد الذي يحتويها . تغادر الشخصيتان لتدخل شخصية أخرى من منطقة وسط يمين المسرح ، وهي تحمل حقيبة سفر أيضا . تتغير الموسيقى المصاحبة ، ليتعالى صوت مؤدٍ يتضاعد بشجن حزين ، حيث تقوم الشخصية الرئيسية

العقل الباطن باتجاه الخارج المتموضع في مكونات الجسد ، وترجمتها إلى فعل عياني يبث علامات دالة في نسق جمالي .

١٠- سعت مارثا جراهام إلى تصوير فاعلية الجسد بوصفه الصورة المرئية للروح ، أو بصورة أدق اختلاجات الروح ، ما يعني تفجير الطاقات الكامنة خلف الشكل / الجسد ، والتعبير عنها بحركات متقدة ذات نسق جمالي ، تحمل شيفرات دلالية تدعو المتلقى للمساهمة في فهمها ليكون مشاركا في الصورة النهائية للعمل الفني .

الفصل الثالث

إجراءات البحث

١- مجتمع البحث : يتكون مجتمع البحث من عروض مسرح الكيروغراف المقدمة على مسار بغداد والبصرة
 ٢- عينة البحث : اختيار الباحث عرض مسرحية (رحلة سفر) التي عرضت على مسرح كلية الفنون الجميلة في البصرة . فكرة وإخراج احمد عبدالواحد ، وتمثيل مجموعة من طلبة كلية الفنون الجميلة في البصرة .

٣- أداة البحث

- أ- مؤشرات الإطار النظري .
- ب- مشاهدة العرض بصورة مباشرة .
- ج- إجراء المقابلات الشخصية مع كادر العمل .
- ٤- تحليل عينة البحث : اعتمد الباحث طريقة دراسة الحال في تحليل عينة بحثه .

تحليل عينة البحث

فكرة العرض //

يفصح عنوان المسرحية (رحلة سفر) بشكل ضمني عن المهيمنة الفكرية ، والشيمة الفلسفية للمسرحية . حيث يتبع المتلقى للعرض المسرحي ، رحلة احدى الشخصيات وهو شاب في مقتبل العمر ، إلى خارج وطنه . وما يلاقيه من معانات يتعرض لها من خلال أحداث متتالية ، تكون فيها شخصية الشاب هي المحور الرئيسي الذي تدور حوله ومن خلاله تلك الأحداث . ومن خلال علاقات تلك

في منطقة وسط وسط المسرح ، وكأنهما يحثانه على المغادرة معهما ، لكنه يرفض ليبقى وحده مرة أخرى . ثم يقوم بخلع حذائه ليؤدي التيم بالتراب استعداداً للصلوة ولدلالته على عدم توفر الماء وهذه الإحالة المرجعية لممارسة طقس عبادي تحيل إلى توطيد العلاقة بين الإنسان والطبيعة والموجودات الكونية من حوله ، من خلال جسده الذي ينفتح على آفاق تعبير دلالية ، تحيل بدورها إلى مفردات لغوية دالة ، عبر الحركة الجسدية . وهذا ما يفسر الحركات الأدائية لمجموعة من الطقوس الدينية ، التي تعتمد السكون الحركي في المكان والانطلاق نحو التحرر في الزمان ، أي الاعتماد على الإيماءة الدالة التي تحيل إلى ممارسة طقسية لديانة معينة ، ومن ثم إحالتها في اللاؤعي الجمعي إلى تلك الحركة بوصفها طريق للتواصل مع الإله أو مع الآخر لتحقيق فعل عبادي معين . تجلس الشخصية الرئيسية في منطقة أسفل يسار المسرح ، ليؤدي طقوس الصلة على الطريقة الإسلامية ، ليختف الموضوع ثم يعود مرة أخرى لنرى مجموعة من الشخصيات قد توزعت على جميع مناطق المسرح وهي تؤدي طقوساً عبادياً على وفق تنوّع دياناتها وعباداتها ، أي بمعنى أن هناك إحالات إلى حركات لعبادات وديانات أخرى تشارك الشخصية الرئيسية هموم الغربة ، ما يشي بالإحالات المرجعية إلى تنوع تلك الشخصيات في مرجعياتها السيسيوثقافية ، فضلاً عن مرجعياتها الاعتقادية . إن فن الكيروكراف يعتمد اللغة الجسدية من أجل استفزاز المخزون المترافق للدلائل والمعاني الخبيثة في اللاؤعي الجمعي ، وذلك من خلال اقتراحها بمظاهر ثقافية واجتماعية ، تعبر عن تحول الجسد إلى أداة تواصل ذات بعد عالمي يشي بمتطلبات تتفق عليها الجماعة ، وتحيلها إلى الواقع الاجتماعي لتشكل عرفاً ثقافياً تبادلياً ، يرسله الممثل إلى المتنقي ، ليعد الأخير إنتاجه بفهم ووعي آني يتصوره رد الفعل المتتسق مع الحالة الدرامية . بعد المشهد السابق ، تخفت الإضاءة ثم تعود مرة أخرى لنرى الجميع قد غادر خشبة المسرح ما عدا الشخصية الرئيسية ، حيث يدوي صوت ضربة موسيقية قوية وتدخل مجموعة من

بالحركة الموضعية التي تعبّر عن معاناتها الذاتية ، من خلال الإيماءات الموضعية في النهوض والجلوس ، والانبطاح على الأرض ، لتدخل شخصية طفل يحمل حفيبة سفر هو متوجه إلى منطقة يمين المسرح ، ثم يخرج ليترك الشخصية الرئيسية لوحدها . في المشهد السابق يعمل الممثل جاهداً من خلال استخدام جسده على خشبة المسرح إلى تحويل العلامات التقانية ودلالاتها المرسلة إلى المتنقي إلى معانٍ ودلالات قصدية ذات حدود معينة ، يبغي من خلالها إلى التواصل مع المتنقي باتجاه هدف محدد مسبقاً ، وليس الاعتماد على الفعل التقائي ، لأنّه بهذه الحالة سوف يفقد العمل الدرامي الجسدي تسلسله المحكم في تتبع الأحداث ، ومن ثم يفقد هيمنته العلمية في شد انتباه المتنقي . تحول الموسيقى المصاححة إلى صوت شاعر شعبي ، وهو ينشد مجموعة من الأبيات الشعرية التي تتحدث عن الغربة وما سيها ، تشارك الشخصية الرئيسية بحركات موضعية تتمثل في حمل الحقيقة ووضعها في مكان آخر دلالة على حالة الفلق التي تنتابها . في هذه اللحظة تدخل إحدى الشخصيات التي ترتدي البنطلون فقط ، والجزء الأعلى عار من الملابس ، وبحركة جمالية يقفز إلى الأعلى لتلتقاء الشخصية الرئيسية ثم تحمله على الظهر فيصبح جسده بمواجهة الجمهور ليشكل وضعية جسد السيد المسيح المصلوب ، وهذه التفاتة ذكية من المخرج لتعزيز فكرة الهم الانساني الذي تعانيه شخصيات المسرحية . هنا تمثل الحركة الإيمائية في الأداء التمثيلي لمسرح الكيروكراف علامة ايقونية تحيل إلى مرجعها الواقعي ، الذي يرتبط بسنن عرفية مشتركة لإقامة فهم واع مع المتنقي . والإيماءة بذلك هي ليست محاكاة مباشرة لنموذج واقعي ، وإنما هي نموذج مختزل يحيل إلى نموذج آخر ، يعود بالمتنقي عبر الصورة المرئية إلى صورة مشابهة راقدة في اللاؤعي ، وعندها يحصل انزياح معرفي في ذات المتنقي ، إلى الجانب الموضوعي المتعلق بالآخر المشار إليه عبر المرموز الحركي الإيمائي . في المشهد التالي تدخل شخصيتان ، حيث يبدأ تعاملهما مع الشخصية الرئيسية ،

والإيماءات التي تحمل معانٍ ودلالات قصدية . فلا يمكن بأي حال من الأحوال الاعتماد على رد الفعل التلقائي أو الغريزي ، وإنما ينبغي على الممثل أن يضع التصور الأولي القصدي لكل حركة جسدية من أجل إبلاغ تأثيرها الفاعل بشكل سليم . في هذا المشهد تقوم الشخصية الرئيسية بأخذ حركات تمثل عملية النواح والعوويل التي تمارس في مثل هذه الحالات والتي ترتبط بواقع اجتماعي وانثربولوجي يتعلق مع الواقع الاجتماعي للمتلقى . وتدخل في المشهد التالي مجموعة الشخصيات التي تحمل جميعها حقائب سفر معدة للرحيل ، وكأنها تستفز الشخصية الرئيسية لأجل السفر معها ، ويحركات هادئة تدور الشخصيات حول الشخصية الرئيسية للتعبير عن اتفاقهم على حثه للسفر معهم ، وتتوزع المجموعة على أرجاء خشبة المسرح لتؤدي رقصة منتظمة الإيقاع الموسيقي ويتضاعد متواتر تخرج المجموعة وتبقى الشخصية الرئيسية لوحدها تدور في أرجاء المسرح بحثاً عن من يقف معها ، في حين تغادر جميع الشخصيات المسرح ببطء وانكسار ربما لفشلها في حمل الشخصية المهاجرة في العودة إلى الوطن . إن أداء الممثل على خشبة المسرح ، وخاصة في فن الكيروغراف الذي يعتمد الطاقة الجسدية للممثل ، ومحاولته المستمرة لتفجير الطاقات التعبيرية الكامنة ، لا بد أن تخضع لسيطرة واعية من قبل الممثل ، أي بمعنى التحكم والسيطرة على الفعل المرئي للمتلقى ، في حين يمكن الاحتفاظ بالكثير من الأفعال والدوافع النفسية المحفزة ، لتصريفها في وقتها وزمنها المطلوبين ، أي وضعها في الحدود المنضبطة على وفق تعبير كروتوفسكي ، وهي عملية الدقة والانضباط العاليين في الأداء الجسدي المرئي على خشبة المسرح ، وهذا ما توافر عليه عرض مسرحية رحلة سفر .

الاستنتاجات

- استثمار مسرح الكيروغراف الانفتاح العلمي للجسد على خشبة المسرح ، يمكنه من إرسال لغته التعبيرية الدالة إلى أكبر عدد ممكن من المتلقين .

الشخصيات الهمامية الأشكال تحمل في يديها مصابيح مضاءة وسط إظلام تام لخشبة المسرح ، وتبدا حركة عشوائية في أرجاء المسرح ، لا نلمح خلالها إلا ضوء المصابيح المتداخل ، ثم ترتفع الشخصية الرئيسية إلى الأعلى على كتف إحدى الشخصيات وهي تشقه إلى الأعلى كأنما تسترحم السماء . وتسقط على الأرض ليعلو صوت موسيقى أشبه بصوت سيارات الشرطة وهي تناصر المكان ، والإهلاة واضحة إلى أن الشخصية الرئيسية تتعرض للمطاردة من قبل رجال الشرطة في هذا الليل الدامس ، وينتهي المشهد على إظلام تام لتفصح الإضاءة الحمراء عن الشخصية الرئيسية وهي ملقة في العراء ، وكان الجسد يقيم علاقته بالمكان من خلال التذبذب مع الأجساد الأخرى التي غادرت المكان . إن إدراك المكان والزمان في لحظة درامية آنية ، يتحول بالضرورة إلى إدراك العالم من خلال نافذة الجسد ، الذي يفهم بدوره من خلال تكوينه الفيزيقي مضاداً له دلالته الإيمانية على مستوى الوعي الاجتماعي . وبذلك يتحول المعنى من الجسد العضوي إلى الجسد المعيش . وفي المشهد التالي يدخل من منطقة أعلى يسار المسرح من السقف تابوتاً خشبياً كتب عليه كلمة (وقف) وهي علامة ايقونية على أن هناك شخص متوفى ، يحمل على الأيدي التي لا تظهر ، وهذه العلامة الإيقونية المفروعة للمتلقى ، هي دلالة يمكن ان تفسر بمعنيين ، أحدهما ان هناك من الأهل من فارق الحياة ، والتفسير الآخر ربما يعني ان الشخصية الرئيسية ذاتها التي تعيش في الغربة ترى نعيها من قبل ذويها الذين ينسوا من عودتها . وفي هذين المعنيين يدخل الاستخدام الوعي لجسد الممثل في التعامل مع تلك الحالة الدرامية ، حيث انه من المعروف ان الجسد يكتنز طاقات تعبيرية هائلة بوصفه أداة تعبير طبيعية ، أي انها تعرف من خلال المنطلقات الأدائية الغريزية التي يبثها جسد الانسان ، بصورة عفوية أو كرد فعل لمثير تحفيزي معين . في حين ان المهمة تبدو أكثر صعوبة وخطورة في الإنتاج القصدي لدلالات الجسد من خلال وعي الممثل المسرحي وقدسيته الهدافة إلى التأثير في المتلقى عبر الإشارات والحركات

* - نسبة الى فيثاغورس (٥٧٠ - ٥٠٠ ق.م) نشأ في جزيرة ساموس ، وهاجر الى جنوب ايطاليا ، وزار مصر وبابل . أسس مدرسة جمع فيها بين الدين والعلم . عد الموسيقى أساساً لتطهير النفس الإنسانية.

٣. محمد زيعور : فرضية الإنسان في الفلسفة وعلم النفس (بيروت : دار الهادي للطباعة والنشر والتوزيع ، ٢٠٠٧) .

٤. أفلاطون : مائدة أفلاطون ، ترجمة محمد لطفي جمعة ، المشروع القومي للترجمة ، العدد ٨١٧ (القاهرة : المجلس الأعلى للثقافة ، ٢٠٠٥) المقدمة ،

٥. أفلاطون : فيدون ، في خلود النفس ، ترجمة عزت قرني ، ط ٣ (القاهرة : دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع ، ٢٠٠١) .

٦. جيروم غيث : أفلاطون (بيروت : منشورات الجامعة اللبنانية ، ١٩٧٠) .

٧. سمية بدوح : فلسفة الجسد (تونس : دار التتوير للطباعة والنشر والتوزيع ، ٢٠٠٩) .

٨. محمد زيعور : مصدر سابق ..

٩. جيمس ب . كارس : الموت والوجود ، ترجمة بدر الدبب (القاهرة : المجلس الأعلى للثقافة ، ١٩٩٨) .

١٠. ارسسطو : كتاب النفس ، الكتاب الثاني ، فصل ١ ، فصل ٢ . نقل عن : ماجد فخري : ارسسطو طاليس ، المعلم الأول (بيروت : المكتبة الكاثوليكية ، د.ت) .

٢ - يحقق الأداء التمثيلي في مسرح الكيروكراف إلغاء الثنائية الفلسفية للنفس والجسد ، من خلال اعتماد الطاقة التعبيرية للجسد واسطة لارتفاع بنوازع الروح نحو التعبير الفني والجمالي .

٣ - ان اختزال مسرح الكيروكراف لأفكار إنسانية مشتركة وتجسيدها برؤى جمالية عبر الجسد الانساني ، يحقق التواصل لأكبر عدد من المتلقين على مختلف مرجعياتهم الثقافية .

٤ - الجسد منظومة علمية تفتح على معانٍ عديدة ، تمكن الممثل في عروض مسرح الكيروكراف من تحويل العلامات الثقافية الى معانٍ ودلائل قصدية ، يتواصل من خلالها مع الآخر المتوجه له بالخطاب المسرحي

٥ - ترتبط الإيماءة في مسرح الكيروكراف بنموذج مختزل يحيل الى نموذج آخر يستفز ذاكرة المتلقى لصورة راقدة في اللاوعي الجماعي .

٦ - يقترب جسد الممثل بمظاهر ثقافية واجتماعية ، تحوله من كونه معطى بيولوجيا الى معنى اجتماعيا يعبر عن تحول الجسد الى أداة تواصل ذات بعد عالمي لمدلولات يتفق عليها مجموعة من المتلقين .

٧ - يتداخل التعبير الجسدي في عروض مسرح الكيروكراف مع عناصر العرض كالموسيقى والإضاءة والسينوغرافيا ليكون وحدة جمالية مركيزها الارسالي جسد الممثل في تفاعل أدائي مع العناصر الأخرى .

الهوامش

١. سدني فنكلشتين : الواقعية في الفن ، ترجمة مجاهد عبدالمنعم مجاهد (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، ١٩٧١) .

٢. محمود ابراهيم : المتعة المحضورة ، الشذوذ الجنسي في تاريخ العرب (بيروت : دار رياض الريس للنشر ، ٢٠٠٠)

فنون البصرة

٢٠. عطيات أبو السعود : الحصاد الفلسفى للقرن العشرين (الإسكندرية : منشأة المعارف ، ٢٠٠٢) .
٢١. حسن مصدق : النظرية النقدية التواصلية (الدار البيضاء - المغرب : المركز القافى العربى ، ٢٠٠٥) .
٢٢. جيمس روز ايفانز : المسرح التجربى من ستانسلافسكى الى اليوم ، ترجمة فاروق عبدالقادر (القاهرة : دار الفكر المعاصر ، ١٩٧٩) .
٢٣. رولان بارت : المسرح الإغريقى ، ترجمة سهى بشور (دمشق : المعهد العالى للفنون المسرحية ، ١٩٨٧) .
٢٤. فيفولد مايرخولد : في الفن المسرحي ، الكتاب الأول ، ترجمة شريف شاكر (بيروت : دار الفارابي ، ١٩٧٩) .
٢٥. فيفولد مايرخولد : في الفن المسرحي ، الكتاب الثاني .
٢٦. إكرام الأشقر : الرقص لغة الجسد (بيروت : دار الفرات ، ٢٠٠٣) .
٢٧. جيرزي كروتونفسكي : نحو مسرح فقير ، ترجمة كمال نادر (بغداد : دار الحرية للطباعة ، ١٩٨٢) .
٢٨. كريستوفر اينز : المسرح الطبيعى ، ترجمة سامح فكري (القاهرة : المجلس الأعلى للآثار ، ١٩٩٦) .
٢٩. محدث الكاشف : اللغة الجسدية للممثل ، دراسات ومراجع ٤ (القاهرة : مطابع الأهرام التجارية ، ٢٠٠٦) .
٣٠. نك كاي : ما بعد الحادىة والفنون الأدائية ، ترجمة نهاد صليحة (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٩) .
١١. غيورغي غاتشيف : الوعي والفن ، ترجمة نوفل ن يوسف ، عالم المعرفة ، العدد ١٤٦ (الكويت : المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب ، ١٩٩٠) .
١٢. اندرىه نايتون وأخرون : الأصول الوثنية للمسيحية ، ترجمة سميرة عزمي الزين (منشورات المعهد الدولى للدراسات الإنسانية ، د.ت .) .
١٣. برتراند رسل : تاريخ الفلسفة الغربية ، الفاسفة الحديثة ، ترجمة محمد فتحى (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٧) .
١٤. رينيه ديكارت : تأملات ميتافيزيقية في الفلسفة الأولى ، ط٤ ، ترجمة كمال الحاج (بيروت : منشورات عويدات ، ١٩٨٨) .
١٥. رينيه ديكارت : مال عن المنهج ، ترجمة محمود محمد الخصبى ، ط٢ (القاهرة : دار الكتاب العربي للطباعة والنشر ، ١٩٦٨) .
١٦. مهدي فضل الله : فلسفة ديكارت ومنهجه ، ط٣ (بيروت : دار الطبيعة للطباعة والنشر ، ١٩٩٦) .
١٧. فرديريك نيشة : هكذا تكلم زرادشت ، ترجمة فيليكس فارس (بيروت : المكتبة الثقافية ، د. ت .) .
١٨. عبد الرحمن بدوى : نيشة ، ط٥ (الكويت : وكالة المطبوعات ، ١٩٧٥) .
١٩. صفاء عبدالسلام علي جعفر : محاولة جديدة لقراءة نيشة ، ١٩٩٩ .