سمات الـهابننغ واشتـغـالاتـها في أداءات المسـرح البولندي المعاصر (تـجـربـة ((تـادوش كـانـتور)) إنـمـوذجاً)

م.م. تمار ميثم جهاد

الخلاصة :

عني البحث بدراسة (سمات الهابننغ واشتغالاتها في أداءات المسرح البولندي المعاصر – تجربة تادوش كانتور إنموذجاً–) ، وقد احتوى على اربعة فصول ، تناول الفصل الأول (الإطار المنهجي) والذي عني بمشكلة البحث التي حددت بالتساؤل الآتي : ما الهابننغ ؟ وما الآلية والتقانات التي تم من خلالها استثمار ذلك المفهوم في أداءات المسرح البولندي المعاصر عبر تجربة تادوش كانتور المسرحية ؟ . وجاءت اهمية البحث والحاجة إليه في أنه يفيد الباحثين المهتمين في مجال الأداء والمختبرات والورش المسرحية في معاهد الفنون الجميلة وكلياتها فضلاً عن مؤسسات المسرح الأهلية . وهدف البحث تعرف مفهوم الهابننغ وتسليط الضوء على كافة بنوده وتقنياته ، ودراسة إنشائية أداء الممثل في المسرح البولندي المعاصر عبر تجربة (كانتور) المسرحية ، وتبيان مدى الاستفادة من مفهوم الهابننغ عبر تكوينات الأداء لديه . ومن ثم حدود البحث الزمنية التي تمتد للفترة من (١٩٧٥ – ١٩٩٠)م ، والمكانية في (بولندا) ، وحد الموضوع المتمثل بـــ(دراسة سمات الهابننغ واشتغالاتها في أداءات المسرح البولندي المعاصر– تجربة تادوش كانتور إنموذجاً–) ، ثم اختتم الفصل بتحديد المصطلحات وتعريفها .

وتضمن الفصل الثاني (الاطار النظري) مبحثان ، عني المبحث الأول بدراسة (الهابننغ) من الناحية الابستمولوجية والفنية ، أما المبحث الثاني فعني بدراسة (إنشائية أداء الممثل في تجربة تادوش كانتور المسرحية) ، واختتم الفصل بالدراسات السابقة والمؤشرات التي أسفر عنها الاطار النظري .

وكرس الفصل الثالث (الإطار الإجرائي) إلى تحديد مجتمع البحث وعينة البحث ، كذلك ضم الفصل منهج البحث وأداة البحث ، واختتم الفصل بتحليل عرض مسرحية (موت صف دراسي) للمخرج البولندي (تادوش كانتور) والتي تم اختيارها بالطريقة القصدية .

أما الفصل الرابع ، فقد تناول النتائج ومنها :

١– هيمنة الأداء الشكلاني البلاستيكي القائم على وصف وشرح الدلالات .

٢- سيادة سلطة المخرج وهيمنته على الشكل النهائي للأداء التمثيلي .

٣- عملية التناوب بين الجسد والأشياء في التعبير أفرزت إيقاعاً متضاداً وفوضوياً ، وعدم وجود إجابات ما حقق لديه مفهوم اللاجدوى .

كذلك ضم الفصل الاستنتاجات والتوصيات والمقترحات ، واختتم الفصل بقائمة المصادر .

الفصل الأول / الإطار المنهجي

مشكلة البحث :

انطلقت الاساليب الاخراجية والأدائية الحديثة والمعاصرة في تشـكيل كيانهـا الفنـي وفقـاً للمتغيرات التي افرزتها الأوضاع السياسية والاجتماعية والاقتصادية وبالخصوص تلك التي بـرزت بعد اعقاب الحرب العالمية الأولى ممتدةً إلى الثانية وبعدها ، وما اظهرته المنظومة العقلية المتمثلة بالفكر الحداثي العاجز عن معالجة قضايا الإنسان وحل مشاكله اليومية ، الإنسان الذي شيئته نتاجات الثورة الصناعية ، ووسط هذه المتغيرات عَبّر المسرح من خلال اشكاله ومضـامينه عـن وسـائط جديدة في صياغة منظومة العرض التي لم يعد الأداء النفسي/التقمصي فيهـا يجـدي فـي وضـع معالجات حقيقية لواقع مفكك متشظي يعاني الكثير من الأزمات والتحولات ، حيث أخـذت التجـارب المعاصرة والتي كان أبرزها تجربة (الهابننغ) على عاتقها تحويل مسارات العرض المسرحي صوب مناطق امتازت بالتجريب الفني المحكم وتوائمت ومجريات العصر الـداعي إلـى التمـرد والحريـة والإعلاء من شأن الوجود الإنساني ، متيقنة من أن إنسان هذه المراحل واللحظات التاريخية يعـيش وفق قيم لم تعد صالحة ، لذا سعت عبر طروحاتها الفنية إلى خلـق فضـاءات جماليـة وأداءات قوضت فيها المفاهيم التقليدية للمسرح لا سيما (أداء الممثل) الذي ابتعدت فيه عن الطبقات المتكلسة والمتمثلة بالوعظ والارشاد والاحتفاء بـالممثل (البطل/النمطي) الملتـزم بأفكـار المؤلـف ؛ عبـر تجاوزها مسكوكة النص المقدسة ، والاعتماد على تقانات استقتها من تجارب عملت علـى اطاحـة المرويات الكبرى في الفن والفكر والحياة كتجربة (الدادائيين ، السورياليين ، المستقبليين) وغيرهـا من التجارب المتحررة وصولاً إلى تيار العبث ، فكان لـ(الارتجال الحـر ، المصـادفة ، الصـدمة ، الكولاج) كتقانات موقعاً خصباً في جسد العرض المسرحي لتجارب المخرجيين البولنديين المعاصرين ، ما جعل الفضاء المسرحي يتخلص من سيطرة الحوارات الطويلة والخطابيـة الرنانـة والإلقـاء المفخم ، فضلاً عن التثمين الايجابي للأشياء المهملة ، والعتيقة الطراز في الحضارة الحديثة ، وتبني الحضور الميتافيزيقي للجسد كذات تتشكل صورياً في سينوغرافيا العرض ، لذا اختلفت آليات الأداء بحسب المرجعيات الفنية والفكرية التي شكلت وعي المخرجين المسرحيين أمثال (تادوش كـانتور ،

هنري توماشفسكي ، جوزيف شاينا ، اندريه فايدا ، كونراد سفينارسكي) وغيرهم ، ومدى تـأثرهِم بالافكار والفلسفات والاتجاهات الفنية المحدثة التي قلبت بعض مفاهيم الفن بشكلٍ عـام والعـرض المسرحي بشكلٍ خاص ، لا سيما وأن هذه التجارب انفتحت على القضايا الحياتيـة المعاشـة التـي نجمت في أوربا وأثرت بشكلٍ أو بآخر على ذاتية الفرد ، فضلاً عن تنامي الثورة التكنولوجية التـي دعت المخرجين بشكلٍ أو بآخر للنهل من منتجها المتطور وتوظيفه عبر إنشائية العرض كونه جزء من تشكيل فعل الذات اليومي ، ليستفيدوا هؤلاء المخرجون من ذلك في بناء رؤاهم عبـر عناصـر العرض وأجساد الممثلين والتكنولوجيا . ومما تقدم يصوغ الباحث مشكلته بالتسـاؤل الآتـي ؟ مـا الهابننغ ؟ وما الآلية والتقانات التي تم من خلالها استثمار ذلك المفهوم في أداءات المسرح البولندي المعاصر عبر تجربة تادوش كانتور المسرحية ؟ .

أهمية البحث والحاجة إليه :-

شغل المسرح البولندي وتجاربه مكانة بارزة في المسرح العالمي امتازت بالتجريب المـتقن والرصانة التنظيرية كونها عبرت عن ظهور تقانات جديدة شغلت النقاد المسرحيين ، لما اضافته إلى منظومة العرض من اشتغالات أسست إلى خلق جمالي مختلف انعكس من خلال التطبيق ، لا سيما ما يخص الممثل واسلوب أداءه عبر ورش وتدريبات خاصة انفتحت على انساق ثقافية وفنية مختلفة تم تنشيطها وبصبغةٍ محليةٍ ، حاملةً افكار ومرجعيات مخرجيهم ، فجسدت ما تعرض إليه إنسان ذلـك المجتمع بعد الحرب من حالات استلاب وقهر وتقويض معالم وجوده . لذا تكمن أهمية البحث الحالي عرضه ومناقشته للهابننغ كشكل مسرحي استفادت منه العديد من التجارب الاخراجية في المسـرح الغربي والاميركي وكذلك الفرق المسرحية المعاصرة .

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

هدف البحث :

يهدف البحث الحالي إلى :

١- تعرف مفهوم الهابننغ وتسليط الضوء على كافة بنوده وتقنياته .

٢- دراسة إنشائية أداء الممثل في المسرح البولندي المعاصر عبر تجربة كانتور المسـرحية ، وتبيان مدى الاستفادة من مفهوم الهابننغ عبر تكوينات الأداء وعناصر العرض لديه .

حدود البحث :

حد الزمان : ١٩٧٥ – ١٩٩٠م .

حد المكان : بولندا .

حد الموضوع : دراسة سمات الهابننغ واشتغالاتها في أداءات المسرح البولندي المعاصر (تجربة – تادوش كانتور – أنموذجا) .

تحديد المصطلحات :

السمات : اصطلاحاً

تعرف السمة بأنها " إحدى وسائل التشخيص التي يبرز بفضلها عنصر معين "(١ : ص٥٧) ، كما وتعرف السمة أيضاً بأنها " كل خاصية يمكن ملاحظتها في عمل فني ، أو أي معنى من معانيه الراسخة والمستقرة ، وهي صفة مجرة لا وجود لها بمعزل عن الشيء الملموس"(٢ : ص٩٩) .

الهابننغ : اصطلاحاً

يعرف الهابننغ بأنه " مسرح يقدم عروضه في الميادين العامة حيث تتجمع الجماهير ، كي يشركهم العرض في القضية المطروحة ، فيثير استفزازهم للقيام بالثورة والفعل ، وهذا في حد ذاته نوع من التحريض "(٣ : ص٢١) . كما ويعرف الهابننغ بأنه " شكل من أشكال العرض المسرحي يقوم على تقديم حدث تاريخي أو سياسي أو اجتماعي أو واقعة ما في إطار درامي ، ولذلك يطلق عليه اسم مسرح الوقائع أو الواقعة باللغة الفرنسية (theatre des fatis) ، ويستند هذا الشكل المسرحي إلى الوثيقة الحقيقية كمادة أولية ، ويكون العرض في هذه الحالة إعادة تمثيل لمراحل الحدث أو الواقعة على شكل إعادة ترتيب(montage) لعدد من اللوحات أو الأسكتشات ليشكل كل منها مشهدا مستقلا ، ويتركب المعنى في الحصيلة النهائية "(٤ : ص٦) .

الأداء : اصطلاحاً

يعرف (جودمان) الأداء على أنهُ " اللحظة الأنية التي تعطي الفرصة لظهور النوع والجنس والحضور المادي للجسد في الأنشطة الثقافية والفنية الاجتماعية "(٥ :ص١٥١ ، ١٦٣) . كما ويعرف الأداء بأنه " فعل ينشأ من جدلية التعبير والحضور "(٦ : ص٨) .

التعريف الإجرائي لـــ(سمات الهابننغ في أداءات المسرح البولندي المعاصر) :

مجموعة العلامات التي تمنح أداء الممثل خصوصية التحرر من كافة الطرس المتراكمة والمتداولة عبر عمليات التصفير الذاتي للجسد ، ذاهبةً به إلى جو الانفتاح والتلاقح الفكري والفني ، خالقةً لفضاء تذوب فيه رقعة اللعب المسرحي ورقعة التلقي ، لأجل الخروج بأشكال أدائية جديدة تعبر عن صور الثقافة الراهنة بشتى أشكالها .

الفصل الثاني / الإطار النظري

المبحث الأول : (الهـــــابـــــننغ : حفريات أبستمولوجية ومناخات إستاطيقية) .

شكلت الرؤى الفلسفية والبيانات الفنية والاتجاهات النقدية والطروحات الادائية التي ظهرت خلال وبعد اعقاب الحرب العالمية (الأولى،الثانية) والممتدة من فترة العشرينيات إلى خمسينيات القرن العشرين ، ثورةً عارمةً على كافة مجريات الفن والحياة ، محاولةً منها خلق حالة من الرفض والسخط تدعو من خلالها إنسان ذلك العصر إلى التمرد على كل المركزيات والإيديولوجيات التي أسهمت في إقصاءه وتهميشه ، بالإضافة إلى إفرازات العقل الذي شَيءَّ وجود الإنسان لما أنتجه من حروب وحالات قلق وانهيار لكل المفاهيم والنظم ودوائر العلاقات الإنسانية ، فكان إعادة تشكيل الذات هو الشغل الشاغل الفلاسفة والفنانين للتخلص من كافة القيود التي تجعله – الإنسان – في دائرة الوهم المفرطة ، تلك الدائرة التي تضع (فكره/جسده) في موقع حَجِر ما يجعله سلبياً وفق الأداءات والمفاهيم الجديدة الفنية المعروضة ، كون المفاهيم الجديدة تعمل على تمييع الجدار الفاصل بين الفن والحياة جاعلةً إنسان ذلك العصر جزء من اللعبة الفنية المعروضة ، هذا ما يخفف من وطأة النخبوية ويسهم في إنتاج حالة صحية يكون فيها للمتلقي دوراً في تشكيل العمل الفني كلٌ حسب مرجعياته وانتماءاته ، بالإضافة إلى توجه تلك الفنون والرؤى الفلسفية منها والنقدية إلى الاهتمام بثقافة الهامش والمهمل الثقافي محاولةً إعادة إنتاجه وفق معايير ونظم مغايرة ، وإن التوجه صوب خلق وابتكار مفاهيم فنية جديدة مسايرة لحياة الفرد الأوربي كان قد أتى بعد اعقاب الحرب العالمية الأولى وهذا ما يبدو واضحاً عبر الجانب الفكري وظهور الفلسفة الوجودية وفلسفة العبث والبنيوية ، بالإضافةِ إلى الجانب الفني كما في تجارب المستقبليين في إيطاليا ، والسورياليين في فرنسا ، والباوهاوس في ألمانيا ، وتجارب الهابننغ في أميركا .

عملت التجارب والاداءات الفنية والمسرحية التي ظهرت بعد خمسينيات القرن العشرين ومنها تجارب مسرح ألـ(Happening) أو ما يسمى بـ(المسرح الحدثي) أو ما يطلق عليه أحياناً بـ(مسرح الحدث التلقائي) على إحداث إزاحات جديدة وصادمة في منظومة العرض المسرحي وزحزحة المفاهيم التقليدية والاساليب المتحفية ، هادفةً إلى خلق جماليات مغايرة تمكنها من رسم فضاء العرض بأساليب تطيح بالقوالب الكلاسيكية ، وتجذر لأسلوب مرن في الطرح ينصهر عبره مكونات الفن وأساليبه ، حيث تسعى دائماً هذه التجارب إلى جعل المتلقي جزء من اللعبة المسرحية ضاربةً الجدار الذي يفصل بين الفن والحياة ، ليصبح (الفن/الحياة) في بوتقة واحدة يمثلها هذا الشكل المسرحي ، ما يجعل المتلقي متمماً للمشهد المسرحي وجزء رئيس في صناعتهِ ، وكان الغرض من ذلك هو إغناء عالم الفـــن وتوسيع آفاقه بصورة عامة والفن المسرحي بوجهٍ خاص

إيماناً منهم بأن " هدف الدراما هو المشاركة والتغيير وليس التطهير ، وإن الفن ممارسة اجتماعية ، أيّ . جهد تشاركي يؤدي إلى محو الفوارق بين المنتجين والمستهلكين ، لأن التجربة مع المواد الغريبة هي بالضبط ما يؤدي إلى إثارة الفكر ، وهو شيء مختلف عن جفول العقل "(٧ : ص١٦٢-١٦٣) ، وهذا ما يؤشر على حالة من التقدم الواعي الباحث عن إيجاد علاقات منتجة بين الأشياء والمهملات التي هي في الأصل جزء من حياة الفرد التي يمارسها بشكل يومي ، ويذهب الناقد المسرحي الاميركي (باتريس بافيز) في تعريفهِ للـ(Happening) بأنها " نوع من النشاط المسرحي الذي لا يستخدم فيه الممثلين نصاً أو برنامجاً محدد مسبقاً ، وهو يعتمد الصدفة والفعل العشوائي دون الرغبة في تقليد فعل خارجي أو رواية قصة أو إنتاج معنى ، من خلال استخدامه للتقنيات والفنون التي يمكن تصورها كافةً ، وكذلك الواقع القائم "(٨ : ص٢٦٥ ، ٢٦٦) ، يهجر هذا الشكل المسرحي مدونة النص الأدبي التي هيمنة لحقب عديدة في المسرح الغربي ، لأجل الخروج بأداء يومي يعبر عن اغلب مصادر الحياة المعاشة ، كما يسعى لامتلاك سمة كونية ويمكن تلقيه والعمل بأساليبه في أي بقعة أرضية ، ولكي يحقق رؤيته التشكيلية والكولاجية ، أصبح استخدام الكلمة لديه بشكل ضئيل أو منعدم أحياناً ، مستبدلاً إياها بالأصوات والصمت والهمس والهذيانات ، والحوارات المختزلة ، وضمن تشكيل الفوضى وكولاجات المواد الموجودة على خشبة المسرح يتمكن الممثل من الصراع مع تلك الادوات وخلق أجواء يسودها التوتر والايقاع المتضاد والإلقاء الغير مفخم عبر تكنيك جسدي عالٍ ما يمنه الاداء شكلاً صورياً لديه(٩ : ص١١٨-١٢٠) . إذاً فالكولاج ينظر له نظرة مغايرة ، فهو ليس عمليةً عرض تجميع المواد وتشكيلها للخروج بشكل فني جديد ، بل هو " لحظة مونتاج لمختلف زوايا الواقع المعتمد على ما أقوم بهِ ، هو ترابط مختلف المواد ، كي تستثير توتراً ما ، تكسر أحادية معنى المنظور ، أي تهرب من الإيهام الطبيعي ، باعتباره مصدراً لقوام شخصية الممثل "(١٠ :ص٢٣٩) ، وقد يتضمن الكولاج الفني (قصاصات من الجرائد ، أشرطة ، أجزاء من أوراق ملونة أو مصنوعة باليد ، وصوراً فوتوغرافية ...) ، وإن عمل أصحاب هذا الشكل المسرحي بهذه التقنية لتسليط الضوء على حالة من الانفتاح والتقبل والتي تجد فيها اللغات منبتها وأصولها وشرعيتها ، فـ(الكولاج) بالنسبة لهم ينبغي أن يكون قادراً على معارضة تقسيم الأفكار والمشاعر والأفعال إلى أجزاء أو فئات مستقلة ، والتي بواسطتها يتوصل العقل المعتمد على الحجج أو البراهين إلى تفاهم مع الواقع ويشعر باطمئنان معه ، فالهدف من الكولاج إذاً يتجلى في كسر كل القيود التي تمنع تجربة الفنان من الظهور . أما المخرج الاميركي (ميخائيل كيربي) فقد " عد من أفضل منظري الهابننغ ، ويرى بأنه : شكل مسرحي وضع خصيصاً ، وفيه عناصر غير منطقية متفرقة ، لا سيما اسلوب التمثيل غير المحدد مسبقاً ، وقد تم تنظيمه ضمن هيكلية مجزأة "(١١: ص٢٦٥ ، ٢٦٦) . يشهر هذا التعريف الذي وضعه (كريبي) عن حالة الترابط الغير منطقي للعناصر والاشياء المستخدمة في شكل

الهابننغ ، وحالة عدم الترابط هذه تقوم على عملية (هدم/بناء) في آن واحد للتعبير عن أزمة اجتماعية أو ثقافية ما لبناء إنسان جديد ، إذاً هي وسيلة مأمونة تُشهر من خلالها الحقيقة وهز وجدان الإنسان العاديّ الذي ارهقته الضغوط واضطرابات الحروب للتغلب على ضغوطات العالم الخارجي البذيء . ومن جانبٍ آخر يمكن القول بأن هذه التقانة – الترابط اللامنطقي – وسيلة مقاومة لكل المعوقات الخارجية للإنسان عبر ذاته ، هي إطلاق شحنة حبيسة بأسلوب متوتر ، وليست للضحك والإمتاع ، إنها أشبه ما تكون بكوميديا سوداء[١٢ : ص٢٥٠] .

أما عن أسباب نشوء الهابننغ كحركة فنية ، فيذكر (محمد عزام) في مقاله المعنون (اتجاهات المسرح التجريبي) ، بأن (الحدثية/الهابننغ) نشأت " في ظل الحرب الفيتنامية ، وحركات الحقوق المدنية ، والثورات الطلابية ، فجاءت كموجة معارضة في للمجتمع الامريكي ، مما منحها حريتها ، وعفويتها ، ونشاطها : وفي عام ١٩٦٨ كان الكولونيل (بول آكست) يشرح للطلاب في جامعة كولومبيا قانون الخدمة العسكرية . فظهرت في القاعة مجموعة من الطلاب تحمل الأعلام ، وتطلق أصوات الأبواق والطبول ، وانتهز احدهم جو الفوضى ، فتقدم من الكولونيل وقذف في وجهه قطعة (كاتو) . ويمكن أن يعد هذا (الفعل) تعبيراً عن (حدث) يندمج في الفن "[١٣ : ص٣٩-٤٠] ، من خلال ما تقدم تتكشف الثيمة الأولى لدافعية إنشاء هذا الشكل المسرحي ، ألا وهي حالة التثوير التي كان عليها الطلاب إثر الحديث معهم حول الحرب ، وخصوصاً في ذلك الحين كانت أمريكا على أهب الاستعداد للدخول في الحرب مع فيتنام ، فكان هذا الشكل المسرحي ومذ ولادته يمثل مظهراً للفوضى الضاربة في تلك اللحظات الحرجة من تاريخ العالم ، وشكلا من أشكال الاستخفاف والازدراء بالمبادئ الأخلاقية ، ليستعيد عبر حدثٍ ما كان السبب في انحدار المعاني والعقائد والقيم الإنسانية ، لذا تذهب (ماري إلياس) في أن الهابننغ " قد كان بشكله المعروف تطوراً جاء نتيجة عدد من التوجهات التي سبقته من أهمها مسرح الجريدة الحية ، وقد استعار منه مسرح الواقعة شكله التركيبي وبعده الإعلامي "[١٤ : ص٦-٧] . وهنا يتضح الهدف من استثمار البعد الاعلامي الذي يحقق مغزاه عبر شكل تركيبي متكون من خليط من الاساليب والمواد الفنية التي تحمل في ثنياتها اللامنطق الذي يحقق الهابننغ حضوره وتأثيره عبرها .

ورد مصطلح الحدثية (Happening) في المسرح ولأول مرة في عرض مسرحي كتب نصه وأخرجه المخرج الأمريكي (آلان كابرو) في مدينة نيويورك عام (١٩٢٩) ، وكان هذا العرض تحت يافطة " (ثمان عشر واقعة في ست أجزاء) . وتطور بعد موجة من الرفض للحدود التقليدية للمسرح والفن ، فكان المصطلح في الستينيات يطلق على عروض متنوعة تتراوح بين الشكل التقليدي المسرحي والألعاب التمثيلية البسيطة التي تقدم بالصالات ... ويعتمد هذا الشكل على البؤر المتعددة والتزامن والصدفة والمصادفة ، حيث تتداخل عناصره وفق نظام الكولاج والنحت المتحرك وموسيقى

الضجيج والرقص والفلم "(١٥ : ص١١٦ ، ٣٣٦) . من خلال ما تقدم يظهر التناظر الموضوعي بين فعل (التزامن) و (التعدد البؤري) لذلك الفعل المسرحي ، ما يجعل هذا الشكل المسرحي يقترب في طروحاته الحياة وسيرورتها المتحركة ، وفي الوقت ذاته يصبح المتلقي جزء مما يعرض ، كون ما يقدمه هذا المسرح هو مقطوعات من أحداث تشغل الساحة الاجتماعية والسياسية والثقافية التي يعيشها الفرد في ممارسات أداءه اليومي ، كما ويؤكد عبر تعامله بتقانة الكولاج التي تجمع أنساق ومواد عدة عن توجهه في رسم فضاء العرض عبر التقنيات المعصرنة لإعطاء طابع جمالي يتسم بالجدة والابتكار والدهشة ، لذا الهابننغ كشكل مسرحي محدث يؤمن بأن " ليس فن العرض (Performance) هو ما يدفع بالجمهور من دائرة المشاهد إلى دائرة الفاعل . بل أن عملية اشراك الجمهور في العرض عاملاً جوهرياً في أي مسرح يسعى إلى التوعية والتحفيز "(١٦ : ص٣٠) ، فالجانب التشاركي الذي يشهره هذا الشكل وكمرتكز في بنوده الأدائية يذهب إلى حالة السخط على قسرية التعامل مع المتلقي وحجرهِ بالارتكاز على الإيهامية ، وتحويل مسارية التلقي صوب كفة (المتفرج) واعتبارهِ جزءاً فعالاً في بناء مشهدية العرض من خلال تفاعليتهِ وكتابتهِ صورة العرض الآنية .

أما ما يرتبط بالمخرج المسرحي والتشكيلي الامريكي (جون كيج) المتبع لهذا الشكل ، فهو من المسرحيين الذي ركز مفهوم مسرح (الهابنغ) وقَعَّد مبادئهُ ولوازمهُ وعمل به مسرحياً من خلال تقديمه لمجموعة أعمال كان أهمها عرض (٤ – ٣٣) ، حيث يرى (كيج) بأن " الحدثية تعني محاكاة القوى الموجودة بوسائل صوتية ومرئية ومكتوبة أو محكية وعرضها بطريقة تجعل الجمهور يشارك فيها . وفي معالجة (الموضوع) ترغب (الحدثية) في تفتيته بدلاً من التركيز عليه ، مما لا يسبب إلا زيادة العداء ، وبهذا تصبح (الحدثية) مخططاً للانطلاق ، أو ورقة عمل ثم يبدأ المسرح الشامل الذي يحوي الرقص ، الشعر ، الأفلام ، الموسيقى ، العروض الضوئية ، والآلات الضخمة ، وكل ما هو متوقع ، وكل ما هو غير متوقع ... فهو يؤمن بأن مهمة الفنان هي أن يلغي الفروق بين الفن والحياة ، وذلك عن طريق تجربة المشاهد للوسائل المتغيرة باستمرار "(١٧ : ص٣٩ ، ٤٠) . وبهذا الرأي يشهر (كيج) عن دوره في تحريك ورجرجة إدراك المتلقي عبر عملية الهدم والبناء الدائم لموضوع العرض ، ويتم ذلك عبر أجساد الممثلين ومسروداتهم الجسدية والصوتية ، وهذا يمنح ممثلين (كيج) في الوقت ذاته حالة من عدم التصنع في طرح الحدث ، فالأداء هنا يكون غير مؤسلب ، وإنما يرتكن إلى الذات الخاصة للممثل ونظرتها إلى (الحدث) الحقيقي لدعم البنية التي تقوم عليها مشهدية العرض ، ليحقق عبر ذلك حالة من التدفق الأدائي الخالص الذي يمنح شكل الأداء صبغة التلقائية والعفوية .

يقوم الهابننغ بضرب جاهزية (المكان) المتسمة بنمطيتها وتداولها الثقافي والمسرحي ، فعروض هذا المسرح لا ترتكز على بناء متخيل ومسبق للزمان والمكان والحدث ، وإنما تقدم حدثاً حياً من

الحياة ذاتها ، كما وتتجه في تقديم هذا الحدث إلى استثمار الأمكنة والأزمنة بوظيفتها ووضعها في الواقع الفعلي مع العمل على تغيير طبيعتها الأصلية ، والعمل على توظيفها بشكل غير مألوف ، فتستخدم حاجات شيئية من الواقع بحيث يتطابق الأداء والفعل الحياتي ، لذا فهي تلجأ إلى (الشوارع ، المحال التجارية ، مواقف السيارات ، الأزقة القديمة) في تقديم حدثها[١٨ : ص٥١٣] . فالمغايرة المكانية التي يحققها الهابننغ في عروضه كان غرضها خلق فضاءات مغايرة تضرب طرس الامكنة الطرازية ، وهذا ما يحقق جانب من المألوفية بين الممثلين والمكان الحامل لأبعاد سوسيولوجية أو انثروبولوجية متعلقة بأجساد المؤدين ومحمولاتها الثقافية والبيئية ، كما وسعى المشتغلين والعاملين في هذا الشكل المسرحي على التأكيد على ضرورة مهمة تتجلى في النظر والتفريق بين (الواقعة) و (الحادثة) ، مؤكدين على أن " الحادثة محصورة في وجود سبب منطقي يؤدي إليها ، في حين أن الواقعة تجمع عناصر عديدة من الخبرات الحسية ولا تقيد المنطق فقط ؛ وإنما ينبغي أن تقوم على تتابع من نوع معين ، على أن تلغي التقليد بين المسرح والصالة وتخلق بيئة مسرحية جديدة ، كما أنها تسعى لخلق خبرة مسرحية معقدة تشبه خبرة الحياة التي تلتقي فيها باللحظة والواحدة آلاف الانطباعات "[١٩ : ص١١٥] . وهذا الرأي يوضح الفرق بين (الحادثة) و (الواقعة) من ناحية المغايرة والاختلاف ، فالاختلاف هو ما يتعلق بالحادثة بكل مكوناتها وآلية طرحها مسرحياً عبر شكل له بنوده ، أما المغايرة فهي تتعلق بالواقعة كونها تهجر البيئة المسرحية التقليدية من أجل التميز ، فضلاً عن مسألة المنطق الذي يتعلق بالأولى وهو سبب وجودها وتصدرها كشكل مسرحي فني يؤمن بتلقائية طرح الحدث ، وقد لا يتعلق بالثانية احياناً ، لذا يؤمن اصحاب هذا الشكل المسرحي بأن " المسرح المثالي هو الحدث التلقائي الذي يتفجر بالعراء دون الاعداد المسبق ، إن ظاهرة المسرح لن توجد إلا حيث يحدث لقاء كيميائي بين ما اعدته جماعة من الناس وهو غير مكتمل في علاقة مع جماعة أخرى في دائرة اوسع موجودة باعتبارها من المتفرجين ، حين يحدث هذا التمازج فأن هذا (حدث مسرحي) ، أما اذا لم يحدث هذا التمازج فليس هنالك حدث مسرحي "[٢٠ : ص٢٣] ، وهذا ما يؤكد الحالة التفاعلية التي يرنو لها مسرح الحادثة لأجل خلق حالة من التواصلية والحميمية بين (الحدث/المكان/الجمهور) ، لذا لجأوا إلى (المصادفة) الأدائية كتقنية تشكل نقطة محورية فاعلة في خارطة جسد (الهابننغ) تعمل على خلق حالة من الدهشة والغرابة والصدمة في الذات المتلقية ، وهذا ما يجعل ذاكرة المتلقي في حالة هايبتوسية لأي حدث يتلقاه بشكل سمعبصري ، ففعل الصدمة المتأتي من ممارسة تقانة (الصدفة) عبر إرساليات المؤدين يرتبط وبشكلٍ حي وفاعل مع مفهوم (الآنية) القائم في الغالب على الحالة الحدسية والذاكراتية لـــ(المؤدي/المتلقي) ، وهذا الاستخدام القصدي لهذه التقانة يتأتى من الإدراك الواعي لكينونة الصدمة . فعمل الصدمة هو عمل إرادي يملك وعي القصدية الذي يتحكم به المؤدي ويجعله نتيجة آنية لشتى أحداث يعي وظيفتها حدسياً ، ويكون

في ذات الوقت موجهاً لمخزونه البصري والفكري تجاه المتلقي/المؤدي[٢١ : ص٧٨] ، وهنا تتكشف العلاقة بفعلها الطردي بين (الصدفة/الصدمة) والتي تحكمها (الآنية) . ولقد تعرض الشكل المسرحي المسمى بـــ(Happening) إلى انتهاكات البعض لدرجة استخدامهِ بفجاجة ما حوَّل هذا الفن وكما يذكر (مارفن كارلسون) إلى أداءات تشبه عروض الملاهي الليلية وعراك الديكة ، ما جعل (آلان كابرو) وهو احد الساعين إلى تطوير هذا الشكل وترسيخ وجوده أن يضع عدداً من الخطوط الرئيسة لتقديم ألـــ(Happening) والتي تتلخص بالآتي : [٢٢ : ص١٧٢]

١- المحافظة على مرونة خط الاتصال بين الفن والحياة ، أو جعله غير واضح المعالم .
٢- استخدام موضوعات من خارج المسرح أو أي فن آخر .
٣- استخدام مختلف الأشياء المحلية .
٤- تقديم الحادثة مرة واحدة فقط .
٥- استبعاد جمهور المشاهدين السلبي والتقليدي تماماً .
٦- اللجوء إلى التقطيع الزمني من أجل تحاشي الشعور بالمناسبة المسرحية .

هذه الخطوط والبنود التي خضع لها الأداء وآلية التقديم الخاصة بالهابننغ ، ما هي إلا شكل من أشكال المحافظة على هذا الأسلوب الذي اصبح في اللاحق مرجعاً لكثير من التجارب المسرحية المعاصرة وبفضاء كوني .

أما فيما يخص صناعة الأداء وشكله في مسرح (الهابننغ) فيتلخص بالآتي : [٢٣ : ص٧٤-٧٠]

١- النظر إلى الحياة اليومية بوصفها نوعاً من المسرح ، وهذا ما ينتج سيرورة صوتية متعددة أدائياً داخل منظومة العرض تشمل الصوت البشري والصوت الموسيقي والصمت وبأسلوب مختلف تتجلى فيه نزعة غروتسكية .
٢- الحوار لا يمثل جوهر العرض ؛ وإنما يكسب العرض وجوده وجماليته من تآلف مواد متنوعة يسودها التباين والاختلاف والتضاد لكنها تعطي إحساساً بديمومة الصوت والحركة والانفعال والاحساس ، مثل مواد افلام السينما والرقص والقراءات الشعرية والموسيقى وغيرها .
٣- على الممثل ألّا يمنح المتفرج احساساً بأنه يمثل ، ويجب أن تكون عاطفته عفوية وفيها قدراً من الموقف النفسي والانفعالي بحسب الموقف واللحظة (الآنية) ، وهذا ما يكسبه سمة أشبه بالبدائية ليعيد خلق الحياة .
٤- للممثل في شكل الحادثة حرية الارتجال في حدود المعنى العام لمشهدية العرض ، وأن يضع في الحسبان بأن آلية الارتجال يجب أن تدعم وتضيف للمعنى الكلي ولا تتعارض معه .

٥- أهمية الممثل تتوازى وشهرة اللاعب الرياضي ، فيجب أن يكون له حضوراً مميزاً يجعل الجمهور وفي اللحظة الأولى من مشاهدتهِ مقبولاً لديهم ، لذا يجب أن تكون له القدرة في التحكم بانفعالاتهِ .

٦- الاعتماد على تقانة (المصادفة الأدائية) لإحداث الدهشة والصدمة المنتجة في التلقي ، فضلاً عن وجوب أن يكون المتلقي حراً في تحديد زاوية رؤياه وفقاً لتعدد البؤر وتزامنها ، مع محاولة زجهِ في اللعبة المقدمة وأن يكون جزءاً منها .

المبحث الثاني

(إنـــشائية أداء الممثـــل في تجربة المخرج تادوش كانتور المسرحية)

تادوش كانتور (١٩١٥ – ١٩٩٠)م :

رسام تشكيلي ومصمم سينوغراف وممثل ومخرج مسرحي بولندي ، يعد أحد أبرز المخرجين التجريبيين والطليعيين في القرن العشرين إن لم يكن في مقدمتهم ، ومن المنتمين إلى ما يسمى بـــ(اصحاب النزعة التشكيلية في المسرح) ، أو ما تطلق عليه بعض المصادر بـــ(مسرح السرد البلاستيكي) ، وهو مؤسس مسرح (اللاشكل) ومسرح (المستحيل) والمسرح (الصفري) ومسرح (الموت) ، كرس جهوده للعمل على إيجاد طرق ووسائل مبتكرة للتعامل مع الممثل وكافة المكونات والحاجات المسرحية وبما يتلاءم والوضع الراهن الذي يعيشه الفرد الغربي ، واستمد توجيهاته وبحسب ما جاء على لسانه قائلاً " اهتممت اهتماماً كبيراً بالبنيوية وبمدرسة باوهاوس ، آمنت أنه من هذه المصادر ينبع تيار الطليعة المعاصرة في المسرح الجديد ، لقد تربيت على عشق الفن ، عشق ذلك الذي كان عصياناً ، كل ما هو طليعي وتجريبي ، بدايةً من التكعيبية وتيار السوبرياليزم ، وصولاً إلى تيار العبث ، وبمسرح فاختانجوف ، وبمسرح هابيم ، ومسرح باوهاوس ... "(٢٤ : ص١٩٥ ، ١٩٦) . وهذا ما يمكن اعتباره تأسيساً مرجعياً لفكر وفن (كانتور) المسرحي .

إما فيما يخص نظرة لـــ(الفـــن) ، فهو يرى بأن " يجب معاملة الفن بشكل يتصف بالشمولية ، أما الطريق الضيق (المهني) ، والبحث عما يسمى (الفن الخالص) ، أو الطبيعة الفنية لفنٍ ما ؛ يمكن أن تؤدي إلى نوع من الإنصرافية . ينبغي التعامل مع العمل الفني وخصوصاً في مجال المسرح باعتباره كائناً متكاملاً له قضيته وشكله الخاص المميز "(٢٥ : ص٥٦) ، لذا ناهض (كانتور) المسرح التقليدي والتعاليم البالية مطالباً بإصلاح المسرح وتقديم عروض تتسم بالإبداع والجمال وسحر التشكيل السينوغرافي ، فـــ(كانتور) ينظر إلى أن " الأساليب التقليدية في العرض لم تعد قادرة على توصيل الفكر الجديد ، وإن طليعية المسرح يجب أن تتخلق من منطقة تتسم بمسرحيتها الخالصة ،

واستقلالية العرض المسرحي ، وتخليصه من الوظيفة الأدبية التي تعتبره مجرد خادم للنص الأدبي "(٢٦ : ص٨٦) . هذا الرأي يضع (كانتور) إخراجياً في وضع مناهض ورافض لأدبية النص وشعرية اللغة التي سادت لفترة طويلة من الزمن ، وهذا ما اعتمد عليه لاحقاً مخرجي التيارات المعاصرة في رسم فضاءات صورية يكون فيها للتشكيل السينوغرافي والجسدي والتقني موضعاً مهيمناً على اللغة وهرطقتها اللامُجدية .

أما رؤيته لـــ(الإخراج المسرحي) فهي رؤية بصرية تشدوا إلى تحقيق فعل الصورة ، وهذا ما جعله يؤمن في أن فن الإخراج ما هو إلا " نوع من الكتابة التصويرية التي يوظف فيها المخرج عناصر الحركة والإيماءة والملابس والضوء والتشكيل والرقص والموسيقى والصوت ، لصياغة لغة مشهدية قادرة على إبراز المعاني بصورة لا تحققها اللغة المنطوقة "(٢٧ : ص٩٧) . وهنا يتجه (كانتور) صوب ضرورة إعلان حالة انصهار الفنون وذوبانها مع بعضها لأجل خلق حالة من الحركة توازي الفعل السائد الذي تسوده حالة الفوضى الحياتية ، يتضح بعد ذلك إتباعه تقانة (الكولاج) كمبدأ لتركيب الفنون والاداءات المتباينة شكلاً ومضموناً ، أو على حد طرح زميله المخرج (شاينا) الذي قال : " أن ما أهتم به كانتور هو الأمبـــلاج ((ambalage)) ، أي صيغة التجميع والتراكم الفني للمواد . فكان يجمع المادة ويوحدها في صياغة جديدة . هو يقوم بشيء أقرب إلى التركيب السحري "(٢٨ : ص١٢٣) . هذا ما يحدد استعاراته من الاشكال والتيارات الفنية السابقة لعروضه .

شكل نشوء (الحرب) العالمية الثانية في نَفِس (كانتور) أثراً يسوده الخوف والرعب من العالم الخارجي ، تلك الحرب التي طحنت الإنسان ورمت بوجوده إلى الهاوية ، هذا ما جعله وجماعة من الشباب أن يؤسسوا مسرحاً خاص بهم أسموه بـــ(مسرح ما تحت الأرض) ، وكان السبب في ذلك ما قاله (كانتور) بأن " لقد هزت نفسي اهتزازاً تلك الحقيقة التي اخترقت وجداني ، حقيقة فقدان القيم لمعانيها ومحتوياتها ، فالرعب موجود . الرعب في مواجهة العالم الخارجي ، الرعب في مواجهة القدر ، الرعب في مواجهة الموت ، الرعب في مواجهة المجهول "(٢٩ : ص١٩٥ ، ٢٠٥) . هذا الذعر اليومي الذي واجهه (كانتور) في تمرحلات حياته كان عاملاً بارزاً في تشكيل وصياغة عروضه التي يسودها التوتر والهذيان والاحتباس من مواجهة القادم المجهول .

يشغل (الممثـــل) في فضاء (كانتور) مكانة بارزة ، وهو إنسان لهُ وجوده قُبيل أن يكون ممثلاً ، لذا فهو يُمثل لديه " حالة إنسانية ومقدرة بشرية فصل في أمرها عبر وعي والإنسان المأساوي بالموت ، لذا كان (كانتور) متواجداً قريباً من المتفرج ، إنه مرآتهُ . وقد تكون هذه المرآة انعكاسا لما يفكر فيه هذا الممثل عن ذلك المتفرج ، فالممثل ما هو إلا نموذج عاري للإنسان ، هو فنان افتضاحي لا يخجل من إبداء ما يفكر فيه ويراه "(٣٠ : ص٨٢-٨٣) ، وهذا الرأي يتجلى في اغلب عروضه التي تظهر صورتها مجموعة من حالات التعري التام والهذيان واضحة للمتفرج القريب من

العرض ، مجسداً حالات الدمار والقتل وبعبثية تامة . لذا فهو يصف الممثل بشكل مثير بأنه (تظاهرة مسرحية) ، ولكي تحقق تلك الظاهرة مبغاها ، لجأ في تمرينه مع ممثله إلى تقانة (الهدم/البناء) في تعامله مع الممثل ؛ كونه يبغي استنفاذ مكامن ممثلهِ وما تحمل ذاكرته من مآسي وتجارب شخصية ، ثم يرجعه بعد ذلك إلى حالتهِ الأولى ، فكانتور لا يرغب بالتقمص أو التقليد ؛ بل ينبغي أن يكون الممثل نفسهُ/ذاته[٣١ : ص٦٠-٦١] ، تلك التقانة التي استخدمها مع ممثله تواءمت ووصفه لهُ ، وهذا ما خدم (كانتور) في عروضه التي تقوم على ادماج المتفرج وجعله جزءاً من اللعبة المسرحية ، لذا فهو يأكد بأن أزمة المسرح الغربي تأتت من " النظر إلى عناصر التعبير بانفصال ، أو باعتبارها عناصر جزئية منفصلة ، وقد أدى ذلك إلى الانفصال بين الممثل وذاته ، لذا ينبغي علينا تحليل المعنى الجوهري لعلاقة الممثل/المتفرج ، وينبغي أن نعيد تلك القوى الأولية لصدمة تلك اللحظة ، عندما يقف الممثل/الإنسان ضد المتفرج/الإنسان ، قريباً منه للغاية وفي الوقت ذاته غريباً عنه غربة لا حد لها ، يقف وراء حاجز لا يمكن اختراقه "[٣٢ : ص٦٠] . إن حالة التأكيد على حميمية الحالة بين (الممثل/المتفرج) هو مطلب يدخل في خضم صياغة الأداء لديه ، وهذا ما يجعل الاداء مقاربة ذاتية للحدث ، مستخدماً بذلك نظام (التصفير) لكافة المشاعر والعواطف والاداءات المتراكمة ، ليؤكد في ذلك بأن الممثل إنسان لذا عليه أن يكون كما هو على الخشبة لتحقيق سمة طقسية بينه وبين من يشاركه القضية ، لذا فهو يرى بأن " أساس (الطقسية) في كل المجتمعات التراثية يستند على تحول الممثل ، ثم تصيب العدوى المتفرجين ، فشخصياتي لا تبدو دائماً أنها تروى حكاية ، والحكاية لا تبدو أنها تتصاعد ، ومع ذلك تتحول فجأة من حالة يومية إلى حالة ميتافيزيقية "[٣٣ : ص١٢] . إذا حالة التواصل الفاعل بين (الممثل/المتلقي) ، تعبر عن حصيلة إنجازية مطلقة للعمل الفني ، فالمتلقي لديه غادر مفهوم الحَجِر وأصبح متمماً للمشهد المسرحي لاعتقاده التام بأن مهمة فضاءه المسرحي تكمن في " مساعدة الجمهور دائماً على نقل المشهد المسرحي إلى الحياة أولاً "[٣٤ : ص٢٤٥] . وبهذا الأسلوب يحقق (كانتور) مناخاً طقوسياً يكون فيه المرسل والمرسل إليه في حالة سحرية شعائرية تلغى فيها جميع الحدود والحواجز التي تفرضها الخشبة التقليدية ، فمغادرة المألوف والمضي قُدماً حول المبتكر والمهمول واللامفكر فيه هو من يحقق حالة النقل والتواصل التي تحايث الحياة بكل سيرورتها ، وهنا يتلذذ (كانتور) بفك أسر ذاكرة متلقيه وجعله في دوامة البحث المعلن عن الخلاص .

يرفض (كانتور) وبقطعية تامة النظر والتعامل مع (الأدوات/الاكسسوارات) والقطع الموجودة على خشبة المسرح على أنها مواد مُصَـنّعة وجدت لتحاكي أدوات الواقع الفعلي المعاش ، فهو " آمن بضرورة التعامل مع الأدوات باعتبارها تمتلك طبيعة حية شأنها شأن الممثل ، فقد استهدف من خلال استخدامه لهذه الآلات أن يحول المادة الحياتية من عنصر ساكن له طبيعة نفعية إلى عنصر

خالق للمعنى حامل مضمون المسرحية ، قادر على التعبير والتواصل مع المتفرج "(٣٥ : ص٩٩) . هذا الدعم للمواد والادوات هو لجعلها بمصاف الممثل ، فهو تشيئ إثر الحروب والمنازعات وأصبح هو أيضاً مادة ، لذا فأن تحول كينونة الأدوات لعنصر خالق للمعنى هو بسبب جعلها " شريكاً مع الممثل وأن تجربة الممثل مع الحاجات الشيئية باستطاعتها أن تؤدي إلى امكانيات لا تنضب من خلال التحول والتغير في الحالات المسرحية وصب الانتباه نحو واقع تلك الحاجات ، وباستطاعة الممثل من خلال توظيف قدراته الفنية في ذلك أن يبلغ مستويات من الحالات الدرامية ، وأن يعيش تجربة الحضور لواقع ظاهري – باطني ، سواء للأشياء والحاجات أم لصورته في المشهد "(٣٦ : ص٩٨ ، ٩٩) . وهنا تحدث حالة التماهي بين الحاجات الشيئية الحاضرة على الخشبة واجساد الممثلين لدرجة حضور تلك المواد بشكل يضاهي حضور جسد المؤدي صانعة وعبر التعامل معها معاني ودلالات وعلامات متعددة ، وهذا ما يحقق لديه تصعيد المهمل والمبتذل والبالي كأساس في صناعة العرض لديه ، وجعلها عناصر تشكل موقعاً وفعلاً رديفاً لعمل الممثل الذي لا ينفصل عنها مطلقاً . وقد تأتى ذلك من تأكيده على ضرورة التوحد العضوي بين الممثل والمادة المسرحية ، سواء كانت هذه المادة عناصر تشكيل أو ضوء أو غيرها ، بحيث تُمثِـل اندماج الممثل والمادة وحدة كلية لا يمكن تجزئتها ، لذا فقد ألغى من عقيدته الإخراجية المفاهيم الجزئية مثل الدور وطبيعة الشخصية المسرحية ، مشهراً ثقته واعتماده على الممثل ليس باعتباره حضوراً بشرياً ، ولكن على اعتبار أن القوى المحركة لا يقودها إلا الممثل(٣٧ : ص٤٠) . هذا الاعتماد على الممثل يحيل إلى منطقة ملفتة للانتباه تتجسد في تَعامُل (كانتور) مع ممثله الذي هو امتداد لتعامل (كريك) من حيث الآلية السبرانية ونظام الاخضاع ، فهو يتعامل معهم في البروفة وكأنهم أدوات وقطع اكسسوارية في ضبط حركاتهم وسلوكهم ، فهم لديه أشبه بدمى يتم رميهم من مكان لآخر ، دمى تعد بمثابة قرين لما أراده (كانتور) ، فهو يعلمهم ويشكلهم وفق رؤيته وتصوره ، وهم منفذين له ، لذا عمد على استقطاب ممثلين هواة في مسرحه لأجل الخروج بأداء تلقائي متخلص من براثن الأنساق الادائية السابقة ، وهذا التعامل لم يتوقف على البروفات بل يتعداها بتواجده الحي فوق خشبة المسرح وأثناء العرض متحركاً بكل بقعة مسرحية ، قائماً بتنظيف المسرح برمته جاعلاً من شخصه أداة لتحطيم الإيهام المسرحي ، فهو يقوم بتنظيم حركة الممثلين من جديد ، مشيراً إليهم بعض الأحيان بتخفيف طبيعة توترهم الحاد ، بالإضافة إلى المائزة الحضورية التي عرف بها هذا المخرج بارتداءه ملابس سوداء في العرض وذاتها في حياته لتحريك ورجرجة ذاكرة المتلقي بالواقع الأليم(٣٨ : ص٨٧-٨٩) . وهنا يعمل (كانتور) على ايقاف سراب الإيهام بين مكونات الخشبة وبين متلقيه الذي يشغل جزءاً هاماً في ترصين فرضيات العرض وشطائره الجمالية والحدثية والفنية .

أما (اللغة/الكلمة) في مسرحه ، فـــ(كانتور) يبحث عن مسرح يمتلك سمة كوزموبولتية ويمكن تلقيه والاستجابة لمضامينه في أي رقعة على بقاع الأرض ، ولكي يحقق رؤيته التشكيلية البلاستيكية ، أصبح استخدام الكلمة في مسرحه بشكل ضئيل أو منعدم أحياناً ، مستبدلاً إياها بـــ(الأصوات المبهمة ، الصمت ، الهمس ، الهذيانات ، التأوهات الساخرة ، الأفعال الآيروسية) ، وضمن تشكيل الفوضى وكولاجات المواد الموجودة على خشبة المسرح يتمكن الممثل من الصراع مع تلك الادوات وخلق أجواء يسودها التوتر والايقاع المتضاد والإلقاء الغير مفخم والتزامن الادائي عبر تكنيك جسدي عالٍ ما يمنح الاداء شكلاً صورياً لديه[٣٩ : ص٤٤-٤٥] ، ذلك كله يجعل من الباروديا والمحاكاة الصامتة والإيماءة الشاذة تشغل في عروضه مرتكز محوري خلاق ينطلق من خلالها لبث حالات السخرية والتهكم التي تغلب على خارطة العرض لديه ، ومن خلال الحركات المتشظية والفردية لممثليه تنشأ العلامات الكثيفة والهادفة والصادمة لذاكرة المتفرج ، ففي " الإيماءة الواحدة ، يحول الممثل حركته إلى رموز شعرية للعلاقات الاجتماعية التي يقع الشخص في شركها ، وهذه الحركة الفردية يمكن تنويعها على نطاق ومعيار واسع ، فمن الممكن أن تكون حركة فردية أو طرازاً كلياً متعدد السلوك ، كل جزيئة منه تتوافق مع النظرة الدقيقة الشاملة للارتباطات الاجتماعية "[٤٠ : ص١٥٨] . إذاً تلعب حالات التشظي للفعل والحركة البلاستيكية الإيماءات دوراً في تحقيق فعل جسدي يتعدى فيه الواقع ، لتتكشف عبرها ماهية الروابط الاجتماعية التي يتمتع بها عقد أو مدة زمنية معينة ، ما يجعلها تزيل النقاب عن المسكوت عنه .

يأخذ (المكان) في مسرح (كانتور) بعداً أثيرياً تتفجر فيه آثار الذاكرة إثر المواقف والأحداث المروعة الذي يستثيرها المخرج في مكامن شخوصه المسرحية ومن تراتيل ذاكرته الخاصة ، فهو يدأب للخروج من المكون المكاني النمطي ، ذاهباً إلى فضاءات تمنحه الحرية وتحقق له المشاكسة مع المتلقي ليصبح المكان مادة مساندة للأداء ، والسبب في ذلك لأنه يسعى إلى حالة من التطابق بين طوبوغرافية السلوك الخاص بالشخصيات والمكان القصدي الذي يذهب إليه كانتور بوعي ، كونه يرى بأن " هذا الفضاء أو الفراغ المسرحي المحدد يجب أن ينبع من خلق مسرح مستقل ، وليس بتقديم مسرحيات درامية أدبية ، هذا الفضاء مرتبط اشد الارتباط بالحياة والحقيقة ، وليس بالأنماط الفنية أو الثقافية . أُطلِقَ عليه كانتور ((المكان المحتمل (الواقعي))) ، فهو لا يشيد ولا يكيف أي بناء لعروضه المسرحية ، بل أنه يعرضها في أماكن مختلفة "[٤١ : ص٥٢] ، وفي هذا الرأي يعيد المخرج شبكة العلاقات المكانية وبصيغ مبتكرة تهجر الصور المتداولة والمترسخة عن المكان ، فهو يذهب إلى أماكن حياتية معاشة كـــ(الانفاق ، الاسواق ، السراديب ، الكازينو ، محطة قطار) وغيرها من الأمكنة الحياتية ، كونها تروم إلى جعل الحاجات الشيئية (الممثل/الاكسسوارات) في حركة ديناميكية مستمرة خالقة لكم من العلامات ، ومحققة كم من التوالد الصوري ، فالتوجه صوب

البيئة الحقيقية ينتج أداءاً تلقائياً خالياً من التشنجات ، بسبب تفاعل الممثل مع المفردات الذي يؤدي إلى ولادة إيقاع خاص بمعمار فضاء العرض الركحي ، وهذا يجعل المكون المكاني يمنح صدمة وغرابة ودهشة للمتلقي ، وفي الوقت ذاته يحقق هذا المكون تقانة التعدد البؤري للحدث التي يستخدمها (كانتور) لأجل جعل متلقيه متيقظاً طوال حراك العرض بسبب تعددية الصورة البصرية التي ينتجها ذلك التشتيت . وعبر ما تقدم يرى الباحث بأن طروحات كانتور حققت لهُ منهج خاص به متفرد شكل وقعاً في خارطة الفن المسرحي العالمية بشكلٍ عام وبولندا بشكل خاص ، والسبب هو في تجواله واستعاراته من الكثير من التيارات والمذاهب الفنية والفكرية والاخراجية .

ما أسفر عنه الإطار النظري من مؤشرات

١- تمييع الحدود بين الفنون المختلفة أحد مرتكزات الهابننغ الآلية في إنشائية الأداء .
٢- مسرحة اليومي عبر اللغة الجسدية/الحوارية يجعل عرض الحدث والحالات تتسم بشيء من التلقائية وعدم الزيف أو التكلف .
٣- تبرز الصدمة والاستفزاز والحالة التشاركية في الهابننغ من خلال فعل الأداء التمثيلي كبديل عن فعل التطهير .
٤- يتأتى التجريب ضمن نطاق الأداء متمحوراً حول العقلية التطبيقية وما تستدعي من إزاحة للمعرفة التأملية وإحلال الملاحظة وتفعيل الجسد الآلي واللحظة الآنية .
٥- تطفو السمة الطقسية في الاداء رغم محاولته في التخلص من الشعرية والخيالية .
٦- تتعامل التجارب البولندية المعاصرة مع الممثل بوصفه عنصراً سينوغرافياً عبر اساليب التصفير والبلاستيكية لإفراز أداءاً ميتافيزيقياً .
٧- الأماكن المتباينة في معمارها الفني والإيديولوجي تعكس حالة من تطابق الفعل والواقع الحياتي الذي تشدو إليه التجارب البولونية المعاصرة .
٨- تهيمن التجريدات الجسدية على شكل الاداء في الغالب ، وتحضر اللغة (الحوارية) المنطوقة بهيئة أصوات غامضة وشذرات مختزلة وهذيانات وتأوهات تعبيراً عن تداعيات الذاكرة وإفرازات الحرب .
٩- تدخل السخرية والايماءة والمحاكاة الصامتة والتعري واسلوب والهدم والبناء والتكوينات الغروتيسكية عبر الأداء كشكل من اشكال الرفض والإدانة والسعي للتغيير الاجتماعي والسياسي .

الفصل الثالث / الإطار الإجرائي

١- مجتمع البحث :

يتكون مجتمع البحث الحالي من عروض المخرج البولندي تادوش كانتور المسرحية ، والتي بلغ عددها (٥) عروض مسرحية ، وللمدة من (١٩٧٥ - ١٩٩٠) م ، وحسب الجدول الآتي :

جدول رقم (١) ، يبين مجتمع البحث

ت	اسم المسـرحـية	المخرج	سـنة الـعـرض
١.	موت صـف دراسي	تادوش كانتور	١٩٧٥
٢.	فيلوبوني – فيلوبوني	= = = =	١٩٨٠
٣.	فـليـتعـفن الفنانون	= = = =	١٩٨٥
٤.	لن اعود أبداً	= = = =	١٩٨٨
٥.	الـيوم عـيـد ميلاي	= = = =	١٩٩٠

٢- عينة البحث :

أختار الباحث عينة بحثه بالطريقة القصدية وفقاً للمسوغات الآتية :

١. تضمن هذا العرض أسلوب اخراجي ومواضيع فكرية وحياتية متنوعة أتضح للباحث بأنها تسهم في إغناء البحث واهدافه .

٢. شيوع العرض المسرحي وتداوله عبر مواقع شبكة الانترنت .

ت	اسم المسرحية	الـمـخـرج	سنة العـرض
١.	موت صف دراسي	تادوش كانتور	١٩٧٥

٣- أداة البحث :-

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

٤- منهج البحث :-

اعتمد الباحث المنهج الوصفي ، بما يتماشى وطبيعة البحث وهدفه .

٥- تحليل العينة :-

أسم المسرحية : موت صف دراسي[٤٢] . المخرج : تادوش كانتور .

سنة الاخراج : ١٩٧٥م . مكان العرض : أحد أنفاق مدينة كراكوف .

تحليل العــرض المسرحي :

في فضاءٍ يغزوه أنين الذاكرة المتخمة بروائح الحرب وسياساتها التي هدمت إنسان القرن العشرين يضع المخرج المبتكر (كانتور) أدوات عرضه الذي أسماه (موت صف دراسي) ، والذي يذهب به إلى موت الفكر والجمال ، موت المستقبل الذي يطمح إليه الطلبة ، موت الأحلام والطموحات الفردية التي لطالما أوشكت الذوات على تحقيقها لولا السلوك النازي وحلفاؤه الذين جردوا كافة القيم الإنسانية والانساق الاخلاقية التي دأب المجتمع الغربي على صناعتها بشكل يشدو المثال ، فيبدأ هذا العرض داخل أحد الأنفاق المهجورة في مدينة كراكوف البولندية ، حيث يضع المخرج داخل النفق مجموعة من (كراسي المدرسة) ويتهيأ لدخول الجمهور الذين يختارون أماكنهم بين جماعة جالسة على الارض ، وأخرى جالسة على الكراسي المعدة للجمهور ، والمتبقين يختارون الوقوف على الجانبين لمشاهدة العرض ، وبهذا يتهشم التلقي التقليدي للعرض ، نافذاً إلى فضاء طقسي يحقق مساحة من التواصلية بين المؤدين والمتلقين ، ومنذ اللحظة الأولى يشهر العرض عن تماهي الحاجات الشيئية (الاكسسوارات) مع الذات المؤدية ، فالمؤدين يدخلون العرض على أنغام موسيقى جنائزية حاملين معهم دمى ذات أشكال إنسانية ، تعبر عن الحياة التي يعيشها الصف الدراسي كمعمار توجد صورته في الذاكرة كباث فكري وشكل حضاري ، لكن تعامل الاجساد مع المانيكان يطرح شكل الموت السائد ، وهذا ما يحقق حالة التماهي مع المفردات البصرية التي جعل منها المخرج رديفاً لعمل الممثل .

يبدأ المؤدين بالجلوس على الكراسي الموجودة في الصف الدراسي ويحجزون المكان للمانيكانات التي تعبر عن صورة الاجساد التي التهمتها الحرب ، ليقوم احد المؤدين بعدها باستثارة البقية حتى يبدؤون بحركة دورانية رافعين ايديهم للأعلى للإجابة على أسئلة الاستاذ المفقود فتحضر اللغة على شكل موتيفات قصيرة وتأوهات وأنين تعكس حالة اللاجدوى التي باتت اللغة تركس بها ، أما الجانب الآخر (الأيسر) من النفق كفضاء عرض فيكشف للمتفرج حضور (كانتور) كجسد سبراني متحكم بإيقاع العرض وأداء الأجساد الاخرى ، وبهذه الحالة يخفف كانتور على متلقية من وطأة الفعل المقدم من ناحية ، فالمكان يمنح تلك الاجساد حالة من المألوفية يتطابق عبرها الفعل والواقع الحياتي الراهن التي تعيشه الشخصيات ، فيزيح بذلك الحضور حائط الوهم الذي يعمل على حجر المتلقي ويخرجه من دائرة الوهم المفرطة ، ليجعله شريكاً في الحدث المقدم وصناعة اللعبة المعروضة ، وهذا ما يؤشر على أن المسرح لديه هو عبارة عن مساحة وجدت للعب والتنقل بين الاحداث ، فكل شيء في فضاء كانتور يرنو الإنجاز عبر اللعب ، فالمؤدين والازياء والاكسسوارات والديكور والاضاءة الطبيعية الموجودة في سقف النفق ، كلها عناصر سردية تطرح فعلاً بصرياً

شاحباً يتوافق وفضاء الموت الذي يستشري في جو العرض العام ، لذا تكون مشهدية العرض الواحدة اشبه بلوحة تشكيلية يتحرك المؤدي فيها كمنحوتة فنية ، أما الجانب الآخر والذي يستمر لطيلة العرض فيعكس مدى سلطة المخرج في تحكمه مع بالممثلين ، فهو يقوم بتركيبية المشهد ويؤشر لهم للتخفيف من شدة الفعل ، ويجلس على أحد جوانب المسرح ، ويقوم بسحب المشاهدين لفضاء العرض ، وهذا ما يعكس اسلوب مسرحه المسمى بـــ(المسرح الصفري) ، فهو يقوم بتصفير جميع الموجودات من قيمتها المعنائية ، ومن ضمنها الممثل ، ما يجعل الممثل لديه أشبه بآلة أو دمية يحركها هو كيف يشاء ومتى يشاء ، فيبدو العرض لديه أشبه بمغامرة فنية تُنشِأ وتقدم سردياً بصرياً مثقلاً بالدلالات والرموز ، ما يجعل المتلقي يطرح كم من التساؤلات إثر التوالد الصوري وتحولاته ، فهنالك استخدام لـــ(دفاتر الطلاب ، وسجلات الحضور ، مقاصل الاعدام ، الدراجة الهوائية ، التوابيت ومشاهد الدفن) وغيرها من القطع البصرية التي يدخلها كانتور للبحث الدائم في مواضع الذاكرة ، وبهذا يكون " الفنان البولندي (كانتور) بعيداً عن المسرح الدرامي ، فهو كونٌ ثريٌ من اشكال الفن ما بين المسرح والحدوث والأداء والتصوير والنحت وفن الاشياء وفن الفضاء ، وأخيراً وليس آخراً التأمل المستمر في النصوص النظرية والكتابات الشعرية والمانفيستو ... يريد كانتور – كما ذكر في (مسرح الصفر) – أن يحقق الاستقلال الكامل للمسرح ، بحيث يصبح كل شيء يقع على خشبة المسرح حدثاً منزوعاً عن أي ايهام ، هناك حساسية الآن فيما يختص (بحالة اللاتمثيل) ، وبنية الحبكة غير المستمرة ، لكن هناك بدلاً منها مشاهد مكثفة متكررة تعبيرياً ، ومندمجة مع شكل شبه طقسي من استحضار الماضي "[٤٣ :ص٣٣] ، هذا الوضع الما بعد درامي الذي وصم به كانتور يشهر عن حالة التلاقح الفكري والذوبان الثقافي بين الفنون ، فانصهار الفنون مع بعضها وبوجود الأمكنة القصدية التي يختارها المخرج تتيح مناخاً إسنادياً للأداء ، فهو ينتقل مغامراً بين أروقة الفن وينتقي ما يشتهي منها لتحقيق فعل تواصلي منتج مع المتلقي ، كما أنه يذهب لرواق اللاإيهام وذلك لأجل أن يهدم فعل التطهير المتقالد عليه ، مستبدلاً إياه بفعل الصدمة والمقايضة الاستفزازية مع المتلقي ، وهذا ما يقود إلى تحقيق السمة الطقسية التي يبغيها كانتور طيلة العرض ، فالجو الطقسي يمنح حالة من التواشج بين ذاكرة المتلقي وذاكرة المؤدي ، لينهض الاثنان بوضع الحلول عبر الرد القاسي وهذا ما يظهر في مشهد (الاغتيالات) و المرأة المغتصبة إثر تحرش المحتل ، فكانتور يحاول أن يجعل من مشهدية عروضه قضايا رأي عام ، فيظهر جانب التظاهرة في صفه الدراسي ليقود ممثليه إثر الحدث الموجود إلى فضاء آخر متجسد في الخروج من النفق ، والذهاب لمكان عام أشبه ما يكون بالجبلي ، فيتحرر الطلاب من سلطة الصف ، فيكون ممثله بالفعل تظاهره مسرحية تحقق مآربها عبر فعل الهدم والبناء الحدثي والذاتي ، ومن جانبٍ

آخر يؤشر العرض على ضرورة خروج المتفرجين من سجن السلطة وأن يطلقوا ما مخبوء في ذواتهم وتجاربهم من هموم ، وهذا يتحقق عبر (الآنية الأدائية أو الصدفة الأدائية) كتقنية تستجوب الراهن وتحضر فيه ، فعبرها يبرز فعل الصدمة المحرك لذاكرة المتلقي ، وهذا ما يظهر في مشهد الرجوع إلى النفق بعد جولة من القراءات الشعرية بين المؤدين يظهر شخص عاري يقوم اثنين بإيقافه بطريقة تحوي بشكل الصلب المسيحي ، ليستثير كانتور في نفس متلقيه جو من الفزع ، فالشخص المصلوب يقتل بالرصاص من قبل شخص يظهر شعره ولحيته بشكل طويل وكأنه كاهن ، فيحيل العرض إلى التأويل المتعدد ، على اعتبار إن الدين لم يستطيع أن ينقذ الإنسان من خراب الحرب .

يأخذ الأداء الجسدي طيلة مسيرة العرض شكلاً ميتافيزيقياً ، فعبر عمليات الهدم والبناء واشكال التجريد الجسدي الطاغية في الفعل ، يرشح الجسد غير المجنس أدائياً ، فأجساد كانتور الحية والبلاستيكية تهيم في فضاء العرض وتتحول بصورة مستدامة ، فصور التعري الجسدي والايماءات الساخرة ، والاصوات المبهمة ، يتم تركيبها وفكها ومن ثم تركيبها داخل الحدث وبتوجيه من كانتور ، لتحقق بهذا الشكل حالة من حالات الرفض والإدانة لكل الإيديولوجيات التي أطاحت بالإنسان كمفهوم وشيئت وجوده ، وهنا يظهر العقل التطبيقي الساعي إلى خلق أشكال أدائية وفق تقنيات مستحدثة يبغي من خلالها التعبير عن جميع التمرحلات التي مرت بإنسان القرن العشرين ، ووفق هذا الرأي يضع كانتور مشهداً يظهر فيه حالة النحيب والرثاء ، وتجلى ذلك بوجود امرأة عارية تجلس في مقدمة العرض وتحرك بمهد الطفل الفارغ ، فالموت الذي يعتري فكرة وجو العرض ، هو موت لجميع المظاهر القيمية والأخلاقية التي استشرت في المجتمع الغربي إثر الحرب العالمية الثانية ، وفي هذا المشهد يخرج جميع المؤدين بعد تمزيقهم لكافة الصحف والمجلات والكتب التي ملأ بها كانتور أرضية فضاءه ، وتبقى الأم وحيدة تهز بمهد طفلها المفقود في جوٍ تسوده الأنغام والإيقاعات الحزينة المعبرة عن اللحظة الراهنة التي تمر بها المرأة ، فهي تبقى أسيرة ذاكرتها التي يرغب كانتور من خلالها أن يفجر روح الوعي والتذمر والانتفاضة على جميع المكونات والانتماءات التي سعت إلى تكميم العقل البشري ، فيقوم كانتور بإدخال مادة سينمائية في هذا المشهد كمساعد صوري وجمالي للمرأة وهي تجلس في فضاء خارج النفق وهي تمسك أحد أثدائها بقوة ، ولكن دون أن يدر هذا الثدي ، وهذه علامة على موت الحياة والطفولة والمستقبل .

الفصل الرابع

- النتائج :

١- هيمنة الأداء الشكلاني البلاستيكي القائم على وصف وشرح الدلالات .

٢- نقد سياسة الحرب جعلت الأداء يقوم على حالة من النحيب والشكوى والرثاء .

٣- عملية التناوب بين الجسد والأشياء في التعبير أفرزت إيقاعاً متضاداً وفوضوياً ، مؤدياً لعدم وجود إجابات ما حقق لديه مفهوم اللاجدوى .

٤- أخذ الجسد في المشاهد الصامتة والراقصة شكلاً ديناميكياً حراً ، وايقاعياً متواتراً في الموتيفات القصيرة ما جعله يحدد الدلالة .

٥- اعلان موت اللغة واستبدالها بالحركة البلاستيكية التي أتت طبيعية فطرية تتناوب بين الايقونية والاشارية ، ما جعلها حاملةً الشك ومقدمةً الإجابة على شكل موتيفات صغيرة .

٦- سيادة سلطة المخرج وهيمنته على الشكل النهائي للأداء التمثيلي .

٧- انسجام العلاقة بين الجسد والمؤثر الموسيقي منح الجسد طاقة مضافة سواء في الحركات الثابتة أو التعبيرية .

٨- عبر اداء الممثل العام عن مضامين تخص الذات البولندية كالعزلة والاغتراب والخواء ، ما جعل تلك المضامين ساهمت في رشوح أداءاً بطيئاً هادئاً ذو شكل غروتسكي في بعض اللوحات المشهدية .

٩- مسرحة اليوميات والاحداث الخاصة وتجسيدها من خلال (الرقص ، الحركات الإيروتيكية ، ، مشاهد العري ، حالات الإقصاء الجسدي) .

الاســـتنتاجـــات :

١-نقد المركزيات الكبرى كـــ(الحرب ، التأريخ ، الزمن ، الوجود) ساهم في تأكيد الهدف الموضوعي .

٢-تلاشي الجانب النفسي السيكولوجي في الاداء التمثيلي .

٣-انخفاض منسوب الجانب النصي ، ليظهر على شكل شذرات ومقاطع مكثفة قللت من فكرة سيادة مفهوم البطل .

٤-سيادة السينوغرافيا وتحميلها نسبة عالية من المحتوى العام للعرض عبر الاجساد .

٥-أتت نسبة الحضور البلاستيكي في الأداء بصورة طاغية .

٦-حضور العقلية التطبيقية في إنتاج التجريب على مستوى الاداء التمثيلي .

٧- أعلنت حالات (السخرية ، الرقص المحلي ، التشظي ، تعددية الاصوات ...) في الأداء عن الموقف المضاد للتأريخ والايديولوجيات .

- التوصيات :

١- ضرورة الاهتمام بالأساليب والأشكال الادائية المعاصرة والفاعلة في الساحة المسرحية العالمية وإدراك مستوى صناعتها ومحاولة تطويعها عبر العروض العربية ما يولد حالة من التواصل في النشاط المسرحي والانفتاح على (الآخر) الذي سيطور من قابلية الاجساد لإفراز أداءات وآليات تجريبية معاصرة .

- المقترحات :

١- البيانات الفنية الحديثة واشتغالاتها في تجارب العرض المسرحي المعاصر .

الـمـصادر والـمـراجـع

١. جيرالد برنس ، قاموس السرديات ، تر : السيد إمام ، (القاهرة ، ميريت للنشر والمعلومات : ٢٠٠٣) ، ص٥٧ .

٢. توماس مونرو ، تطور الفنون ، ج٢ ، تر : محمد علي أبو درة وآخرون ، (القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب : ١٩٧٢) ، ص٩٩ .

٣. محمد عبد المنعم ، المسرح السياسي ، (مصر ، دار المعارف : ٢٠١٤) ، ص٢١ .

٤. ماري الياس ، حنان قصاب ، المعجم المسرحي : المسرح وفنون العرض ، ط٢، (لبنان ، مكتبة لبنان ناشرون : ٢٠٠٦) ، ص٦ .

٥. إليزابيث جودمان ، جين دي مان ، المرشد في السياسة والأداء ، تر : محمد لطفي نوفل ، (القاهرة ، مطابع المجلس الأعلى للآثار : ٢٠٠١) ، ص١٥١ ، ١٦٣ .

٦. أوجينيو باربا وآخرون ، طاقة الممثل : مقالات في انثروبولوجيا المسرح ، تر : سهيل الجمل ، (القاهرة ، إصدارات أكاديمية الفنون : ١٩٩٩) ، ص٨ .

٧. اليزابيث رايت ، برخت وما بعد الحداثة ، تر : محسن مصيلي ، (القاهرة ، المشروع القومي للترجمة : ٢٠٠٥) ، ص١٦٢ – ١٦٣ .

٨. باتريس بافيز ، معجم المسرح ، تر : ميشال .ف. خطار ، (بيروت ، المنظمة العربية للترجمة : ٢٠١٥) ، ص٢٦٥ ، ٢٦٦ .

٩. ينظر : هناء عبد الفتاح ، حوار مع يوزيف شاينا : المخرج البولندي الكبير ، مجلة (إبداع) ، ع (١٠) ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٢ ، ص١١٨-١٢٠ .

١٠. هدى وصفي ، حوار مع الفنان البولندي : يوزيف شاينا ، تر : هناء عبد الفتاح ، مجلة (فصول) ، مج (١٢) ، ع (٢) ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٢ ، ص٢٣٩ .

١١. باتريس بافيز ، المصدر السابق ، ص٢٦٥ ، ٢٦٦ .

١٢. ينظر : محمود أمهز ، التيارات الفنية المعاصرة ، ط٢ ، (بيروت ، شركة المطبوعات للنشر والتوزيع : ٢٠٠٩) ، ص٢٥٠ .
١٣. محمد عزام ، اتجاهات المسرح التجريبي ، مجلة (البيان) ، عد (٣٦٩) ، الكويت ، رابطة الأدباء الكويتين ، ٢٠٠١ ، ص٣٩-٤٠ .
١٤. ماري إلياس ، حنان قصاب ، المعجم المسرحي ، مصدر سابق ، ص٦-٧ .
١٥. حسين التكمه جي ، نظريات الإخراج : دراسة في الملامح الأساسية لنظرية الاخراج ، ط١ ، (بغداد ، دار المصادر للطباعة والنشر : ٢٠١١) ، ص١١٦ . كريستوفر آينز ، المسرح الطليعي ، تر : سامح فكري ، (القاهرة ، إصدارات أكاديمية الفنون : ١٩٩٦) ، ص٣٣٦ .
١٦. سوزان بينيت ، جمهور المسرح : نحو نظرية في الإنتاج والتلقي المسرحيين ، تر : سامح فكري ، (القاهرة ، مطابع المجلس الأعلى للآثار : ١٩٩٥) ، ص٣٠ .
١٧. محمد عزام ، اتجاهات المسرح التجريبي ، مصدر سابق ، ص٣٩ ، ٤٠ .
١٨. ينظر : ماري إلياس ، حنان قصاب ، المعجم المسرحي ، مصدر سابق ، ص٥١٣ .
١٩. منى سلمان محمد ، التحولات التقنية لمناظر المسرح العراقي خارج فضاء العلبة ، (بغداد ، دار الفراهيدي للنشر والتوزيع : ٢٠١٢) ، ص١١٥ .
٢٠. فراس الريموني ، حلقات التجريب في المسرح ، (عمان ، دار الحامد للنشر والتوزيع : ٢٠١١) ، ص٢٣ .
٢١. ينظر : ديفيد هارفي ، حالة ما بعد الحداثة ، تر : محمد شيا ، (بيروت ، المنظمة العربية للترجمة : ٢٠٠٥) ، ص٧٨ .
٢٢. مارفن كارلسون ، فن الأداء : مقدمة نقدية ، تر : منى سلام ، (القاهرة ، مطابع المجلس الأعلى للآثار : ١٩٩٩) ، ص١٧٢ .
٢٣. ينظر : سمير سرحان ، تجارب جديدة في الفن المسرحي ، (بغداد ، دار الشؤون الثقافية العامة : د . ت) ، ص٧٤-٨٠ .
٢٤. أوجست جرودجيتسكي ، حركة التجريب في المسرح العالمي : المخرجون البولنديون نموذجاً ، تر : هناء عبد الفتاح ، (القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب : ٢٠١٠) ، ص١٩٥ ، ١٩٦ .
٢٥. هناء عبد الفتاح ، مسرح كانتور التشكيلي ، مجلة (القاهرة) ، ع (٦٠) ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٦ ، ص٥٦ .
٢٦. هناء عبد الفتاح ، مسرح الدمى والموت : حركة إصلاحية في المسرح المعاصر ، مجلة (القاهرة) ، ع (٦١) ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٦ ، ص٨٦
٢٧. محمود أبو دومة ، تحولات المشهد المسرحي : الممثل والمخرج ، (القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب : ٢٠٠٩) ، ص٩٧ .
٢٨. زبيجنييف تارانيينكو ، فضاءات شاينا المسرحية ، تر : هناء عبد الفتاح ، (القاهرة ، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي : ٢٠٠٦) ، ص١٢٣ .
٢٩. أوجست جرودجيتسكي ، حركة التجريب في المسرح العالمي ، مصدر سابق ، ص١٩٥، ٢٠٥.

٣٠. باربرا لاسوتسكا – بشرنياك ، المسرح والتجريب ما بين النظرية والتطبيق ، تر : هناء عبد الفتاح ، (القاهرة ، المجلس الأعلى للثقافة : ١٩٩٩) ، ص٨٢ – ٨٣ .

٣١. ينظر : يان كووس وفيتش ، مسرح الموت عند كانتور : تيار ما بعد التجريب ، تر : هناء عبد الفتاح ، (القاهرة ، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي : ١٩٩٤) ، ص٦٠ – ٦١ .

٣٢. يان كووس وفيتش ، مسرح الموت عند كانتور ، مصدر سابق ، ص٦٠ .

٣٣. تادوز كانتور ، دولية الخيال : الطقوس وعلاقتها بالمسرح ، تر : رفيق الصبان ، (القاهرة ، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي : ١٩٩٠) ، ص١٢ .

٣٤. كريستوفر بالما ، مقدمة في علم المسرح ، تر : علي عبد الغفار فطوم ، (القاهرة ، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي : ٢٠٠٣) ، ص٢٤٥ .

٣٥. محمود أبو دومة ، تحولات المشهد المسرحي : الممثل والمخرج ، مصدر سابق ، ص٩٩ .

٣٦. قاسم بياتلي ، حوارات المسرح : معلمو المسرح في القرن العشرين ، (الشارقة ، دائرة الثقافة والاعلام : ٢٠٠٢) ، ص٩٨ ، ٩٩ .

٣٧. ينظر : هناء عبد الفتاح ، دراما الموت عند كانتور ، مجلة (المسرح) ، عد (٣٦) ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٠ ، ص٤٤ .

٣٨. ينظر : هناء عبد الفتاح ، مسرح الدمى والموت ، مصدر سابق ، ص٨٧ – ٨٩ .

٣٩. ينظر : هناء عبد الفتاح ، دراما الموت عند كانتور ، المصدر السابق ، ص٤٤ – ٤٥.

٤٠. مدحت الكاشف ، المسرح والإنسان : تقنيات العرض المسرحي المعاصر ، (القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب : ٢٠٠٨) ، ص١٥٨ .

٤١. يان كووس وفيتش ، مسرح الموت عند كانتور ، مصدر سابق ، ص٥٢ .

٤٢. مسرحية موت صف دراسي (Umarła klasa) للمخرج تادوش كانتور ، للمزيد ينظر رابط العرض : https://www.youtube.com/watch?v=a235hHGFIps .

٤٣. هانز تيز ليمان ، بانوراما المسرح ما بعد الدرامي : ما وراء الحدث الدرامي (الاحتفال والاصوات البشرية في الفضاء والمنظر الطبيعي) ، تر : علاء الدين محمود ، مجلة (فصول) ، ع (٧٣) ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ٢٠٠٨ ، ص٣٣

Abstract :

The first chapter deals with the problem of research, which was identified by the following question: What is Happening? And what mechanism and technologies through which the concept was invested in the performance of contemporary Polish theater through the experience of Tadosh Kantor theatrical ? . The importance of the research and the need for it is useful for researchers interested in the field of performance, laboratories and workshops in the institutes of fine arts and colleges as well as institutions of the private theater. The purpose of the research is to understand the concept of Happening , to highlight all its items and techniques, to study the construction of the performance of the actor in contemporary Polish theater through the cantor experience, and to demonstrate the use of the Happening concept through its performance configurations. And then the boundaries of time research spanning the period (1975-1990) and spatial in (Poland), and the subject of (study of the characteristics of Happening and its functions in the performances of contemporary Polish theater - the experience of Tadosh Kantor model -), and then concluded the chapter of the definition and definition of terms.

The second section deals with the study of structural performance of the actor in the experience of Tadosh Kantor. The chapter concluded with the previous studies and the indicators that resulted from the theoretical framework.

The third chapter (procedural framework) was devoted to defining the research society and the research sample. The chapter also included the research method and the research tool. The chapter concludes by analyzing the play of the Polish director (Tadosh Kantor).

Chapter four deals with the following :

1- The dominance of plastic formative performance based on description and explanation of semantics.
2- The rule of the power of the director and his dominion over the final form of representative performance
3- The process of rotation between the body and objects in the expression produced an oppressive and chaotic rhythm, and the lack of answers to what has achieved the concept of non-glory.

The chapter also included conclusions, recommendations and proposals, and concluded with the list of sources.