

سمات الهابنغ واشتغالاتها في أداءات المسرح البولندي المعاصر
(تجربة ((تادوش كانتور)) (نموذجاً)
م.م. تمار ميثم جهاد

Monaf.ali.iraqi88@gmail.com

تاريخ التسليم 1/10/2019

تاريخ القبول 1/10/2019

الخلاصة :

عني البحث بدراسة (سمات الهابنغ 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 الهابنغ ؟ وما الآلية والتقانات التي تم من خلالها استثمار ذلك المفهوم في أداءات المسرح البولندي المعاصر عبر تجربة تادوش كانتور المسرحية ؟ . وجاءت أهمية 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 الهابنغ وتسلط الضوء على كافة بنوده وتقنياته ، ودراسة إنشائية أداء الممثل في المسرح البولندي المعاصر عبر تجربة (كانتور) المسرحية ، وتبيان مدى الاستفادة من مفهوم الهابنغ عبر تكوينات الأداء لديه . ومن ثم حدود البحث الزمنية التي تمتد للفترة من (1975 - 1990م) ، والمكانية في (بولندا) ، وحد الموضوع المتمثل بـ(دراسة سمات الهابنغ واشتغالاتها في أداءات المسرح البولندي المعاصر - تجربة تادوش كانتور إنموذجاً-) ، ثم اختتم الفصل بتحديد المصطلحات وتعريفها . وتضمن الفصل الثاني (الإطار النظري) مبحثان ، عني المبحث الأول بدراسة (الهابنغ) من الناحية الابدستولوجية والفنية ، أما المبحث الثاني فعني بدراسة (إنشائية أداء الممثل في تجربة تادوش كانتور المسرحية) ، واختتم الفصل بالدراسات السابقة والمؤشرات التي أسفر عنها الإطار 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 :

- 1- هيمنة الأداء الشكلي البلاستيكي القائم على وصف وشرح الدلالات .
- 2- سيادة سلطة المخرج وهيمنته على الشكل النهائي للأداء التمثيلي .
- 3- 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 .

الكلمات المفتاحية : المسرحية ، الهابنغ، الممثل

**Characteristics of Hibbing and its works in the performances of the contemporary Polish theater
(Tadosh Kantor) experience as a model
Assistant teacher Tamar Maytham Jihad**

Monaf.ali.iraqi88@gmail.com

delivery date:1/10/2019

Date of acceptance:1/10/2019

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.

Key words: theatrical, haping, actor

الفصل الأول / الإطار المنهجي

مشكلة البحث :

انطلقت الاساليب الاخراجية والأدائية الحديثة والمعاصرة في تشكيل كيانها الفني وفقاً للمتغيرات التي افرزتها الأوضاع السياسية والاجتماعية والاقتصادية وبالخصوص تلك التي برزت بعد اعقاب الحرب العالمية الأولى ممتدة إلى الثانية وبعدها ، وما اظهرته المنظومة العقلية المتمثلة بالفكر الحدائي العاجز عن معالجة قضايا الإنسان وحل مشاكله اليومية ، الإنسان الذي شينته نتاجات الثورة الصناعية ، ووسط هذه المتغيرات عبّر المسرح من خلال اشكاله ومضامينه عن وسائل جديدة في صياغة منظومة العرض التي لم يعد الأداء النفسي/التقمصي فيها يجدي في وضع معالجات حقيقية لواقع مفكك متشظي يعاني الكثير من الأزمات والتحولت ، حيث أخذت التجارب المعاصرة والتي كان أبرزها تجربة (الهابنغ) على عاتقها تحويل مسارات العرض المسرحي صوب مناطق امتازت بالتجريب الفني المحكم وتوائمت ومجريات العصر الداعي إلى التمرد والحرية والإعلاء من شأن الوجود الإنساني ، متيقنة من أن إنسان هذه المراحل واللحظات التاريخية يعيش وفق قيم لم تعد صالحة ، لذا سعت عبر طروحاتها الفنية إلى خلق فضاءات جمالية وأداءات قوضت فيها المفاهيم التقليدية للمسرح لا سيما (أداء الممثل) الذي ابتعدت فيه عن الطبقات المتكلسة والمتمثلة بالوعظ والارشاد والاحتفاء بالممثل (البطل/النمطي) الملتزم بأفكار المؤلف ؛ عبر تجاوزها مسكوكة النص المقدسة ، والاعتماد على تقانات استقتها من تجارب عملت على اطاحة المرويات الكبرى في الفن والفكر والحياة كتجربة (الدادائيين ، السوراليين ، المستقبليين) وغيرها من التجارب المتحررة وصولاً إلى تيار العبث ، فكان لـ(الارتجال الحر ، المصادفة ، الصدمة ، الكولاج) كتقانات موقعاً خصباً في جسد العرض المسرحي لتجارب المخرجيين البولنديين المعاصرين ، ما جعل الفضاء المسرحي يتخلص من سيطرة الحوارات الطويلة والخطابية الرنانة والإلقاء المفخم ، فضلاً عن التثمين الايجابي للأشياء المهمة ، 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 كانتور ، هنري توماشفسكي ، جوزيف شاينا ، اندريه فايدا ، كونراد سفينارسكي) وغيرهم ، ومدى تأثرهم بالفكر والفلسفات والاتجاهات الفنية المحدثة التي قلبت بعض مفاهيم الفن بشكلٍ عام والعرض المسرحي بشكلٍ خاص ، لا سيما وأن هذه التجارب انفتحت على القضايا الحياتية المعاشة التي نجمت في أوروبا وأثرت بشكلٍ أو بآخر على ذاتية الفرد ، فضلاً عن تنامي الثورة التكنولوجية التي 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 عبر عناصر العرض وأجساد الممثلين والتكنولوجيا . ومما تقدم يصوغ الباحث مشكلته بالتساؤل الآتي ؟ ما الهابنغ ؟ 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 المتقن والرصانة التثويرية 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 تشيبتها وبصبغة محلية ، حاملة أفكار ومرجعيات مخرجهم ، فجدت ما تعرض إليه إنسان ذلك المجتمع

بعد الحرب من حالات استلاب وقهر وتقويض معالم وجوده . لذا تكمن أهمية البحث الحالي عرضه ومناقشته للهابنغ كشكل مسرحي استفادت منه العديد من التجارب الاخراجية في المسرح 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 :

- 1- تعرف مفهوم الهابنغ وتسلط الضوء على كافة بنوده وتقنياته .
- 2- دراسة إنشائية أداء الممثل في المسرح البولندي المعاصر عبر تجربة كانتور المسرحية ، وتبيان مدى الاستفادة من مفهوم الهابنغ عبر تكوينات الأداء وعناصر العرض لديه .

حدود البحث :

حد الزمان : 1975 - 1990م .

حد المكان : بولندا .

حد الموضوع : دراسة سمات الهابنغ 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 " (1 : ص57) ، كما وتعرف السمة أيضاً بأنها " كل خاصية يمكن ملاحظتها في عمل فني ، أو أي معنى من معانيه الراسخة والمستقرة ، وهي صفة مجردة لا وجود لها بمعزل عن الشيء الملموس " (2 : ص99) .

الهابنغ : اصطلاحاً

يعرف الهابنغ بأنه " مسرح يقدم عروضه في الميادين العامة حيث تتجمع الجماهير ، كي يشركهم العرض في القضية المطروحة ، فيثير استقزازهم للقيام بالثورة والفعل ، وهذا في حد ذاته نوع من التحريض " (3 : ص21) . كما ويعرف الهابنغ 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 مشهداً مستقلاً ، ويتركب المعنى في الحصيصة النهائية " (4 : ص6) .

الأداء : اصطلاحاً

يعرف (جودمان) الأداء على أنه " اللحظة الأنية التي تعطي الفرصة لظهور النوع والجنس والحضور المادي للجسد في الأنشطة الثقافية والفنية الاجتماعية " (5 : ص151 ، 163) . كما ويعرف الأداء بأنه " فعل ينشأ من جدلية التعبير والحضور " (6 : ص8) .

التعريف الإجرائي لـ(سمات الهابنغ 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 والتلاحق 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 : (الهابنغ : حفريات أستمولوجية ومناخات إستراتيجية) .

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 المركزية والإيديولوجيات التي أسهمت في إقصاءه وتهميشه ، بالإضافة إلى إفرزات العقل الذي شَيء وجود الإنسان لما أنتجه من حروب وحالات قلق وانهايار لكل المفاهيم والنظم ودوائر العلاقات الإنسانية ، فكان إعادة تشكيل الذات هو الشغل الشاغل للفلاسفة والفنانين للتخلص من كافة القيود التي تجعله - الإنسان - في دائرة الوهم المفترضة ، تلك الدائرة التي تضع (فكره/جسده) في موقع حَجْر 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 بتقافة 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 والبنوية ، بالإضافة إلى الجانب الفني كما في تجارب المستقبليين في إيطاليا ، والسورياليين في فرنسا ، والباوهاوس في ألمانيا ، وتجارب الهابنغ في أميركا .

عملت التجارب والاداءات الفنية والمسرحية التي ظهرت بعد خمسينيات القرن العشرين ومنها تجارب مسرح ال(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 صناعته ، وكان الغرض من ذلك هو إغناء عالم الفن وتوسيع آفاقه بصورة عامة والفن المسرحي بوجه خاص إيماناً منهم بأن " هدف الدراما هو المشاركة والتغيير وليس التطهير ، وإن الفن ممارسة اجتماعية ، أي . 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 " (7) : ص162-163) ، وهذا ما يؤثر 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 تعريفه 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 " (8 : ص 265 ، 266) ، 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 والهديانات ، 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 سورياً لديه (9 : ص 118-120) . إذاً فالكولاج ينظر له نظرة مغايرة ، فهو ليس عملية عرض تجميع المواد وتشكيلها للخروج بشكل فني جديد ، بل هو " لحظة مونتاج لمختلف زوايا الواقع المعتمد على ما أقوم به ، هو ترابط مختلف المواد ، كي تستثير توتراً ما ، تكسر أحادية معنى المنظور ، أي تهرب من الإيهام الطبيعي ، باعتباره مصدراً لقوام شخصية الممثل " (10 : ص 239) ، 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 ، ف(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 الهابنغ ، ويرى بأنه : شكل مسرحي وضع خصيصاً ، وفيه عناصر غير منطقية متفرقة ، لا سيما اسلوب التمثيل غير المحدد مسبقاً ، وقد تم تنظيمه ضمن هيكلية مجزأة " (11 : ص 265 ، 266) . يشهر هذا التعريف الذي وضعه (كيربي) عن حالة الترابط الغير منطقي للعناصر والاشياء المستخدمة في شكل الهابنغ ، 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 العادي الذي ارهقته الضغوط واضطرابات الحروب للتغلب على ضغوطات العالم الخارجي البذيع . ومن جانب آخر يمكن القول بأن هذه التقانة - الترابط اللامنطقي - وسيلة مقاومة لكل المعوقات الخارجية للإنسان عبر ذاته ، هي إطلاق شحنة حبسية بأسلوب متوتر ، وليست للضحك والإمتاع ، إنها أشبه ما تكون بكوميديا سوداء (12 : ص 250) .

أما عن أسباب نشوء الهابنغ كحركة فنية ، فيذكر (محمد عزام) في مقاله المعنون (اتجاهات المسرح التجريبي) ، بأن (الحدثية/الهابنغ) نشأت " في ظل الحرب الفيتنامية ، وحركات الحقوق المدنية ، والثورات الطلابية ، فجاءت كموجة معارضة في للمجتمع الاميركي ، مما منحها حريتها ، وعفويتها ، ونشاطها : وفي عام 1968 كان الكولونيل (بول أكست) يشرح للطلاب في جامعة كولومبيا قانون الخدمة العسكرية . فظهرت في القاعة مجموعة من الطلاب تحمل الأعلام ، وتطلق أصوات الأبواق والطبول ، وانتهم احدهم جو الفوضى ، فتقدم من الكولونيل وقذف في وجهه قطعة (كاتو) . ويمكن أن يعد هذا (الفعل) تعبيراً عن (حدث) يندمج في الفن " (13 : ص 39-40) ، 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 ومد 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 الهابنغ " 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 " (14 : ص 6-7) . وهنا يتضح الهدف من استثمار البعد الاعلامي الذي يحقق مغزاه عبر شكل تركيبي متكون من خليط من الاساليب والمواد الفنية التي تحمل في ثباتها اللامنطق الذي يحقق الهابنغ 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 (1929) ، وكان هذا العرض تحت يافطة " (ثمان عشر واقعة في ست أجزاء) . وتطور بعد موجة من الرفض للحدود التقليدية للمسرح والفرن ، 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 " (15 : ص 116 ، 336) . 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 وسيورتها 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 المعاصرة لإعطاء طابع جمالي يتسم بالجدة والابتكار والدهشة ، لذا الهابنغ 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 " (16 : ص 30) ، فالجانب التشاركي الذي يشهه هذا الشكل وكمركز في بنوده الأدائية يذهب إلى حالة السخط على قسرية التعامل مع المتلقي وحجره بالارتكاز على الإبهامية ، وتحويل مسارية التلقي صوب كفة (المتفرج) واعتباره جزءاً فعالاً في بناء مشهدية العرض من خلال تفاعليته وكتابته صورة العرض الآتية .

أما ما يرتبط بالمخرج المسرحي والتشكيلي الأمريكي (جون كيج) المتبع لهذا الشكل ، فهو من المسرحيين الذي ركز مفهوم مسرح (الهابنغ) وقعد مبادئه ولوازمه وعمل به مسرحياً من خلال تقديمه لمجموعة أعمال كان أهمها عرض (4 - 33) ، 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 " (17 : ص 39 ، 40) . وبهذا الرأي يشهر (كيج) عن دوره في تحريك ورجرجة إدراك المتلقي عبر عملية الهدم والبناء الدائم لموضوع العرض ، ويتم ذلك عبر أجساد الممثلين ومسروقاتهم 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 الهابنغ بضرب جاهزية (المكان) المتسمة بنمطيتها وتداولها الثقافي والمسرحي ، فعروض هذا المسرح لا تركز 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 شبيهة من الواقع بحيث يتطابق الأداء والفعل الحياتي ، لذا فهي تلجأ إلى (الشوارع ، المحال التجارية ، مواقف السيارات ، الأرقعة القديمة) في تقديم حدثها(18 : ص513) . فالمغايرة المكانية التي يحققها الهابنغ في عروضه كان غرضها خلق فضاءات مغايرة تضرب طرس الامكنة الطرازية ، وهذا ما يحقق جانب من المألوفية بين الممثلين والمكان الحامل لأبعاد سوسولوجية 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) ، مؤكداً 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 تلقي فيها بال لحظة والواحدة آلاف الانطباعات " (19 : ص115) . 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 وتصورها 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 اعده جماعه من الناس وهو غير مكتمل في علاقة مع جماعه أخرى في دائرة اوسع موجودة باعتبارها من المتفرجين ، حين يحدث هذا التمازج فإن هذا (حدث مسرحي) ، أما اذا لم يحدث هذا التمازج فليس هنالك حدث مسرحي " (20 : ص23) ، وهذا ما يؤكد الحالة التفاعلية التي يربو 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 (الهابنغ) تعمل على خلق حالة من الدهشة والغرابية والصدمة في الذات المتلقية ، وهذا ما يجعل ذاكرة المتلقي في حالة هايبنتوسية لأي حدث يتلقاه بشكل سمعصري ، ففعل الصدمة المتأني من ممارسة تقانة (الصدفة) عبر إرساليات المؤدين يرتبط وبشكل حي وفاعل مع مفهوم (الآنية) القائم في الغالب على الحالة الحدسية والذاكراتية لـ(المؤدي/المتلقي) ، وهذا الاستخدام القصدي لهذه التقانة يتأتى من الإدراك الواعي لكيثونة الصدمة . ففعل الصدمة هو عمل إرادي يملك وعي القصدي الذي يتحكم به المؤدي ويجعله نتيجة آنية لثتى أحداث يعي وظيفتها حدسياً ، ويكون في ذات الوقت موجهاً لمخزونه البصري والفكري تجاه المتلقي/المؤدي(21 : ص78) ، وهنا تتكشف العلاقة بفعالها الطردني بين (الصدفة/الصدمة) والتي تحكمها (الآنية) . ولقد تعرض الشكل المسرحي المسمى بـ(Happening) إلى انتهاكات البعض لدرجة استخدامه بـفجاجة ما حوّل 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 الرئيسية لتقديم ألد(Happening) والتي تتلخص بالآتي : (22 : ص172)

- 1- المحافظة على مرونة خط الاتصال بين الفن والحياة ، أو جعله غير واضح المعالم .
- 2- استخدام موضوعات من خارج المسرح أو أي فن آخر .
- 3- استخدام مختلف الأشياء المحلية .

- 4- تقديم الحادثة مرة واحدة فقط .
 - 5- استبعاد جمهور المشاهدين السلبي والتقليدي تماماً .
 - 6- اللجوء إلى التقطيع الزمني من أجل تحاشي الشعور بالمناسبة المسرحية .
- هذه الخطوط والبنود التي خضع لها الأداء وآلية التقديم الخاصة بالهابنغ ، ما هي إلا شكل من أشكال المحافظة على هذا الأسلوب الذي أصبح في اللاحق مرجعاً لكثير من التجارب المسرحية المعاصرة وبفضاء كوني .
أما فيما يخص صناعة الأداء وشكله في مسرح (الهابنغ) فيتلخص بالآتي : (23 : ص74-70)
- 1- 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 .
 - 2- 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 .
 - 3- على الممثل ألا يمنح المتفرج احساساً بأنه يمثل ، ويجب أن تكون عاطفته عفوية وفيها قدرٌ من الموقف النفسي والانفعالي بحسب الموقف واللحظة (الآنية) ، وهذا ما يكسبه سمة أشبه بالبدائية ليعيد خلق الحياة .
 - 4- 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 .
 - 5- أهمية الممثل تتوازي وشهرة اللاعب الرياضي ، فيجب أن يكون له حضوراً مميزاً يجعل الجمهور وفي اللحظة الأولى من مشاهدته مقبولاً لديهم ، لذا يجب أن تكون له القدرة في التحكم بانفعالاته .
 - 6- 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 زجه في اللعبة المقدمة وأن يكون جزءاً منها .

المبحث الثاني

(إنشائية أداء الممثل في تجربة المخرج تادوش كانتور المسرحية)

تادوش كانتور (1915 - 1990)م :

رسام تشكيلي ومصمم سينوغراف وممثل ومخرج مسرحي بولندي ، يعد أحد أبرز المخرجين التجريبيين والطلبيين في القرن العشرين إن لم يكن في مقدمتهم ، ومن المنتمين إلى ما يسمى بـ(أصحاب النزعة التشكيلية في المسرح) ، أو ما تطلق عليه بعض المصادر بـ(مسرح السرد البلاستيكي) ، وهو مؤسس مسرح (الاشكل) 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 " اهتمت اهتماماً كبيراً بالبنوية 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 ، وبمسرح باوهاوس ... «(24 : ص 195 ، 196) . وهذا ما يمكن اعتباره تأسيساً مرجعياً لفكر وفن (كانتور) المسرحي .

إما فيما يخص نظرة لـ(الفن) ، فهو يرى بأن " يجب معاملة الفن بشكل يتصف بالشمولية ، أما الطريق الضيق (المهني) ، والبحث عما يسمى (الفن الخالص) ، أو الطبيعة الفنية لفن ما ؛ يمكن أن تؤدي إلى نوع من الإنصافية . ينبغي التعامل مع العمل الفني وخصوصاً في مجال المسرح باعتباره كائناً متكاملأ له قضيته وشكله الخاص المميز «(25 : ص 56) ، لذا ناهض (كانتور) المسرح التقليدي والتعاليم البالية مطالباً بإصلاح المسرح وتقديم عروض تتسم بالإبداع والجمال وسحر التشكيل السينوغرافي ، فر(كانتور) ينظر إلى أن " الأساليب التقليدية في العرض لم تعد قادرة على توصيل الفكر الجديد ، وإن طليعية المسرح يجب أن تتخلق من منطفة تتسم بمسرحيتها الخالصة ، واستقلالية العرض المسرحي ، وتخليصه من الوظيفة الأدبية التي تعتبره مجرد خادم للنص الأدبي «(26 : ص 86) . 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 اللامجدية .

أما رؤيته لـ(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 والإيماء والملابس والضوء والتشكيل والرقص والموسيقى والصوت ، لصياغة لغة مشهدية قادرة على إبراز المعاني بصورة لا تحققها اللغة المنطوقة «(27 : ص 97) . 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 الأملاج (ambalage) ، أي صيغة التجميع والتراكم الفني للمواد . فكان يجمع المادة ويوحدها في صياغة جديدة . هو يقوم بشيء أقرب إلى التركيب السحري «(28 : ص 123) . هذا ما يحدد استعاراته من الاشكال والتيارات الفنية السابقة لعروضه .

شكل نشوء (الحرب) العالمية الثانية في نفس (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 بـ(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 «(29 : ص 195 ، 205) . هذا الذعر اليومي الذي واجهه (كانتور) في مراحل حياته كان عاملاً بارزاً في تشكيل وصياغة عروضه التي يسودها التوتر والهديان والاحتباس من مواجهة القادم المجهول .

يشغل (الممثل) في فضاء (كانتور) مكانة بارزة ، وهو إنسان له وجوده فُيبل 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 مرآته . وقد تكون هذه المرآة انعكاساً 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 «(30 : ص 82-83) ، وهذا الرأي يتجلى في اغلب عروضه التي تظهر صورتها مجموعة من حالات التعري التام والهديان واضحة للمتفرج القريب من العرض ، مجسداً حالات الدمار والقتل وبعيثة تامة . لذا فهو يصف الممثل بشكل مثير بأنه (تظاهرة مسرحية) ، ولكي تحقق تلك الظاهرة مبالغها ، لجأ في تمرينه مع ممثله إلى تقانة

(الهدم/البناء) في تعامله مع الممثل ؛ كونه يبغى استفاداً مكامن ممثله وما تحمل ذاكرته من مآسي وتجارب شخصية ، ثم يرجعه بعد ذلك إلى حالته الأولى ، فكانتور لا يرغب بالتقمص أو التقليد ؛ بل ينبغي أن يكون الممثل نفسه/ذاته^(31 : ص60-61) ، تلك التقانة التي استخدمها مع ممثله تواعمت ووصفه له ، وهذا ما خدم (كانتور) في عروضه التي تقوم على ادماج المتفرج وجعله جزءاً من اللعبة المسرحية ، لذا فهو يؤكد 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 الجوهرى 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^(32 : ص60) . إن حالة التأكيد على حميمية الحالة بين (الممثل/المتفرج) هو مطلب يدخل في خضم صياغة الأداء لديه ، وهذا ما يجعل الاداء مقارنة ذاتية للحدث ، مستخدماً بذلك نظام (التصنيف) لكافة المشاعر والعواطف والاداءات المتركمة ، 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^(33 : ص12) . إذا حالة التواصل الفاعل بين (الممثل/المتلقي) ، تعبر عن حصيلة إنجازية مطلقة للعمل الفني ، فالمتلقي لديه غادر مفهوم الحجر وأصبح متمماً للمشاهد المسرحي لاعتقاده التام بأن مهمة فضاءه المسرحي تكمن في " مساعدة الجمهور دائماً على نقل المشهد المسرحي إلى الحياة أولاً^(34 : ص245) . وبهذا الأسلوب يحقق (كانتور) مناخاً طقوسياً يكون فيه المرسل والمرسل إليه في حالة سحرية شعائرية تلغى فيها جميع الحدود والحواجز التي تفرضا الخشبة التقليدية ، فمغادرة المؤلف والمضي قُدماً حول المبتكر والمهمول واللامفكر فيه هو من يحقق حالة النقل والتواصل التي تحاith الحياة بكل سيرورتها ، وهنا يتلذذ (كانتور) بفك أسر ذاكرة متلقيه وجعله في دوامة البحث المعلن عن الخلاص .

يرفض (كانتور) ويقطعية تامة النظر والتعامل مع (الأدوات/الاكسسوارات) والقطع الموجودة على خشبة المسرح على أنها مواد مُصنَّعة 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^(35 : ص99) . هذا الدعم للمواد والادوات هو لجعلها بمصاف الممثل ، فهو تشيئاً 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 الشبئية باستطاعتها أن تؤدي إلى امكانيات لا تتضب 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^(36 : ص98 ، 99) . وهنا تحدث حالة التماهي بين الحاجات الشبئية 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 والبالى كأساس في صناعة العرض لديه ، وجعلها عناصر تشكل موقعاً وفعالاً 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 تُمثل اندماج الممثل والمادة وحدة كلية لا

يمكن تجزئتها ، لذا فقد ألغى من عقيدته الإخراجية المفاهيم الجزئية مثل الدور وطبيعة الشخصية المسرحية ، مشهوراً ثقته واعتماده على الممثل ليس باعتباره حضوراً بشرياً ، ولكن على اعتبار أن القوى المحركة لا يقودها إلا الممثل^(37: ص40) . هذا الاعتماد على الممثل يحيل إلى منطفة ملفتة للانتباه تتجسد في تعامل (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 ، دمي 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 برائن 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 الإبهام 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 بارتدائه ملابس سوداء في العرض وذاتها في حياته لتحريك ورجحة ذاكرة المتلقي بالواقع الأليم^(38: ص87-89) . وهنا يعمل (كانتور) على إيقاف سراب الإبهام بين مكونات الخشبة وبين متلقيه الذي يشغل جزءاً هاماً في ترصين فرضيات العرض وشطائره الجمالية والحدثية والفنية .

أما (اللغة/الكلمة) في مسرحه ، ف(كانتور) يبحث عن مسرح يمتلك سمة كوزمبوليتية 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 ب(الأصوات المبهمة ، الصمت ، الهمس ، الهديانات ، التأوهات الساخرة ، الأفعال الأيروسية) ، وضمن تشكيل الفوضى وكولاجات المواد الموجودة على خشبة المسرح يتمكن الممثل من الصراع مع تلك الأدوات وخلق أجواء يسودها التوتر والإيقاع المتضاد والإلقاء الغير مفخم والتزامن الادائي عبر تكتيك جسدي عالٍ ما يمنح الاداء شكلاً صورياً لديه^(39: ص44-45) ، 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 المنشطية والفردية لممثليه تتشأ 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 جزئية منه تتوافق مع النظرة الدقيقة الشاملة للارتباطات الاجتماعية"^(40: ص158) . إذاً تلعب حالات التشظي للفعل والحركة البلاستيكية الإيماءات دوراً في تحقيق فعل جسدي يتعدى فيه الواقع ، لتتكشف عبرها ماهية الروابط الاجتماعية التي يتمنع بها عقد أو مدة زمنية معينة ، ما يجعلها تزيل النفاذ عن المسكوت عنه .

بأخذ (المكان) في مسرح (كانتور) بعداً أثرياً تتفجر فيه آثار الذاكرة إثر المواقف والأحداث المروعة الذي يستثيرها المخرج في مكامن شخوصه المسرحية ومن ترانيل 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 التظابق 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 . أطلق عليه كانتور ((المكان المحتمل (الواقعي))) ، فهو لا يشيد ولا يكيف أي بناء لعروضه المسرحية ، بل أنه يعرضها في أماكن مختلفة"^(41: ص52) ، وفي هذا الرأي يعيد المخرج شبكة

العلاقات المكانية وبصيص مبتكرة تهجر الصور المتداولة والمترسخة عن المكان ، فهو يذهب إلى أماكن حياتية معاشة ك(الانفاق ، الاسواق ، السرايب ، الكازينو ، محطة قطار) وغيرها من الأمكنة الحياتية ، كونها تروم إلى جعل الحاجات الشيبية (الممثل/الاكسسوارات) في حركة ديناميكية مستمرة خالقة لكم من العلامات ، ومحقة 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 للمتلقى ، 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 التشنيت . وعبر ما تقدم يرى الباحث بأن طروحات كانتور حققت له منهج خاص به متفرد شكل وقعاً في خارطة الفن المسرحي العالمية بشكل عام وبولندا بشكل خاص ، والسبب هو في تجواله واستعاراته من الكثير من التيارات والمذاهب الفنية والفكرية والخراجية .

ما أسفر عنه الإطار النظري من مؤشرات

- 1- تمييع الحدود بين الفنون المختلفة أحد مرتكزات الهابنغ الآلية في إنشائية الأداء .
- 2- مسرحة اليومي عبر اللغة الجسدية/الحوارية يجعل عرض الحدث والحالات تنسم بشيء من التلقائية وعدم الزيف أو التكلف .
- 3- تبرز الصدمة والاستفزاز والحالة التشاركية في الهابنغ من خلال فعل الأداء التمثيلي كبديل عن فعل التطهير .
- 4- يتأتى التجريب ضمن نطاق الأداء متمحوراً حول العقلية التطبيقية وما تستدعي من إزاحة للمعرفة التأملية وإحلال الملاحظة وتفعيل الجسد الآلي واللحظة الآنية .
- 5- تطفو السمة الطقسية في الاداء رغم محاولته في التخلص من الشعرية والخيالية .
- 6- تتعامل التجارب البولندية المعاصرة مع الممثل بوصفه عنصراً سينوغرافياً عبر اساليب التصفير والبلاستيكية لإفراز أداءاً ميتافيزيقياً .
- 7- الأماكن المتباينة في معمارها الفني والإيديولوجي تعكس حالة من تطابق الفعل والواقع الحياتي الذي تشدو إليه التجارب البولونية المعاصرة .
- 8- 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 .
- 9- تدخل السخرية والإيماء والمحاكاة الصامتة والتعري واسلوب والهدم والبناء والتكوينات الغروتيسكية عبر الأداء كشكل من اشكال الرفض والإدانة والسعي للتغيير الاجتماعي والسياسي .

الفصل الثالث / الإطار الإجرائي

1- مجتمع البحث :

يتكون مجتمع البحث الحالي من عروض المخرج البولندي تادوش كانتور المسرحية ، والتي بلغ عددها (5) عروض مسرحية ، وللمدة من (1975 - 1990) م ، وحسب الجدول الآتي :

جدول رقم (1) ، يبين مجتمع البحث

ت	اسم المسرحية	المخرج	سنة العرض
1.	موت صف دراسي	تادوش كانتور	1975
2.	فيلوبوني - فيلوبوني	=====	1980
3.	فليتغن الفنانون	=====	1985
4.	لن اعود أبداً	=====	1988
5.	اليوم عيد ميلادي	=====	1990

2- عينة البحث :

أختار الباحث عينة بحثه بالطريقة القصدية وفقاً للمسوغات الآتية :

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

2. شيوع العرض المسرحي وتداوله عبر مواقع شبكة الانترنت .

ت	اسم المسرحية	المخرج	سنة العرض
1.	موت صف دراسي	تادوش كانتور	1975

3- أداة البحث :-

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

4- منهج البحث :-

اعتمد الباحث المنهج الوصفي ، بما يتماشى وطبيعة البحث وهدفه .

5- تحليل العينة :-

اسم المسرحية : موت صف دراسي⁽⁴²⁾ . المخرج : تادوش كانتور .

سنة الاخراج : 1975م . مكان العرض : أحد أنفاق مدينة كراكوف .

تحليل العرض المسرحي :

في فضاء 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 يتهم التلقي التقليدي للعرض ، نافذاً إلى فضاء طقسي يحقق مساحة من التواصلية بين المؤدين والمتلقين ، ومنذ اللحظة الأولى يشهر العرض عن تماهي الحاجات الشيبية (الاكسسوارات) مع الذات المؤدية ، فالمؤدين يدخلون العرض على أنغام موسيقى جوائزية حاملين معهم دمي ذات أشكال إنسانية ، تعبر عن الحياة التي يعيشها الصف الدراسي كعمار توجد صورته في الذاكرة كبات 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 التهمتتها 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 للمفترج حضور (كانتور) كجسد سبراني متحكم بإيقاع العرض وأداء الأجساد الاخرى ، وبهذه الحالة يخفف كانتور على متلقيه 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 يؤثر على أن المسرح لديه هو عبارة عن مساحة وجدت للعب والتثقل بين الاحداث ، فكل شيء في فضاء كانتور يزو 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 بـ(المسرح الصفري) ، فهو يقوم بتفسير جميع الموجودات من قيمتها المعنائية ، ومن ضمنها الممثل ، ما يجعل الممثل لديه أشبه بألة أو دمية يحركها هو كيف يشاء ومتى يشاء ، فيبدو العرض لديه أشبه بمغامرة فنية تُنشأ وتقدم سردياً بصرياً متقللاً بالدلالات والرموز ، ما يجعل المتلقي يطرح كم من التساؤلات إثر التوالد الصوري وتحولاته ، فهناك استخدام لـ(دقاتر 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 كونه ثري من اشكال الفن ما بين المسرح والحدوث والأداء والتصوير والنحت وفن الاشياء وفن الفضاء ، وأخيراً وليس آخراً التأمل المستمر في النصوص النظرية والكتابات الشعرية والمانيستو ... 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 الحكمة غير المستمرة ، لكن هناك بدلاً منها مشاهد مكثفة متكررة تعبيرياً ، ومندمجة مع شكل شبه طقسي من استحضار الماضي^(43:ص33) ، 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 تواصلية منتج مع المتلقي ، كما أنه يذهب لرواق اللاإيهام وذلك لأجل أن يهدم فعل التطهير المتقالد عليه ، مستبدلاً إياه بفعل الصدمة والمقايضة الاستنزائية 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 مشهديه عروضه قضايا رأي عام ، فيظهر جانب التظاهرة في صفة 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 تظاهرة مسرحية تحقق مآربها عبر فعل الهدم والبناء الحدتي والذاتي ، ومن جانب 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 الفرع ، 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 ميثافيزيقياً ، 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 والإيماءات 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 يبغى 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 جو 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 بصوري وجمالي للمرأة وهي تجلس في فضاء خارج النفق وهي تمسك أحد أذنانها بقوة ، ولكن دون أن يدر هذا الثدي ، وهذه علامة على موت الحياة والطفولة والمستقبل .

الفصل الرابع

- النتائج :

- 1- هيمنة الأداء الشكلي البلاستيكي القائم على وصف وشرح الدلالات .
- 2- نقد سياسة الحرب جعلت الأداء يقوم على حالة من النحيب والشكوى والرثاء .

- 3- عملية التناوب بين الجسد والأشياء في التعبير أفرزت إيقاعاً متضاداً وفوضوياً ، مؤدياً لعدم وجود إجابات ما حقق لديه مفهوم اللاجدوى .
- 4- أخذ الجسد في المشاهد الصامتة والراقصة شكلاً ديناميكياً حراً ، وإيقاعياً متواتراً في الموتيفات القصيرة ما جعله يحدد الدلالة .
- 5- اعلان موت اللغة واستبدالها بالحركة البلاستيكية التي أنتت طبيعية فطرية تتناوب بين الايقونية والاشارية ، ما جعلها حاملةً الشك ومقدمةً الإجابة على شكل موتيفات صغيرة .
- 6- سيادة سلطة المخرج وهيمنته على الشكل النهائي للأداء التمثيلي .
- 7- انسجام العلاقة بين الجسد والمؤثر الموسيقي منح الجسد طاقة مضافة سواء في الحركات الثابتة أو التعبيرية .
- 8- عبر اداء الممثل العام عن مضامين تخص الذات البولندية كالعزلة والاعتراب والخواء ، ما جعل تلك المضامين ساهمت في رشوح أداءً بظنيماً هادئاً نو شكل غروتسكي في بعض اللوحات المشهدية .
- 9- مسرحة اليوميات والاحداث الخاصة وتجسيدها من خلال (الرقص ، الحركات الإيرونيكية ، ، مشاهد العري ، حالات الإقصاء الجسدي) .

الاستنتاجات :

- 1- نقد المركزيات الكبرى ك(الحرب ، التأريخ ، الزمن ، الوجود) ساهم في تأكيد الهدف الموضوعي .
- 2- تلاشي الجانب النفسي السيكولوجي في الاداء التمثيلي .
- 3- انخفاض منسوب الجانب النصي ، ليظهر على شكل شذرات ومقاطع مكثفة قللت من فكرة سيادة مفهوم البطل .
- 4- سيادة السينوغرافيا وتحميلها نسبة عالية من المحتوى العام للعرض عبر الاجساد .
- 5- أنتت نسبة الحضور البلاستيكي في الأداء بصورة طاغية .
- 6- حضور العقلية التطبيقية في إنتاج التجريب على مستوى الاداء التمثيلي .
- 7- أعلنت حالات (السخرية ، الرقص المحلي ، التشطي ، تعددية الاصوات ...) في الأداء عن الموقف المضاد للتأريخ والايديولوجيات .

- التوصيات :

- 1- 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 (الأخر) الذي سيطور من قابلية الاجساد لإفراز أداءات وآليات تجريبية معاصرة .

- المقترحات :

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

المصادر والمراجع

1. جيرالد برنس ، قاموس السرديات ، تر : السيد إمام ، (القاهرة ، ميريت للنشر والمعلومات : 2003) ، ص57 .
2. توماس مونرو ، تطور الفنون ، ج2 ، تر : محمد علي أبو درة وآخرون ، (القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب : 1972) ، ص99 .

3. محمد عبد المنعم ، المسرح السياسي ، (مصر ، دار المعارف : 2014) ، ص 21 .
4. ماري الياس ، حنان قصاب ، المعجم المسرحي : المسرح وفنون العرض ، ط2، (لبنان ، مكتبة لبنان ناشرون : 2006) ، ص 6 .
5. إليزابيث جودمان ، جين دي مان ، المرشد في السياسة والأداء ، تر : محمد لطفي نوفل ، (القاهرة ، مطابع المجلس الأعلى للآثار : 2001) ، ص 151 ، 163 .
6. أوجينيو باربا وآخرون ، طاقة الممثل : مقالات في انثروبولوجيا المسرح ، تر : سهيل الجمل ، (القاهرة ، إصدارات أكاديمية الفنون : 1999) ، ص 8 .
7. إليزابيث رايت ، برخت وما بعد الحداثة ، تر : محسن مصيلي ، (القاهرة ، المشروع القومي للترجمة : 2005) ، ص 162 - 163 .
8. باتريس بافيز ، معجم المسرح ، تر : ميشال ف. خطار ، (بيروت ، المنظمة العربية للترجمة : 2015) ، ص 265 ، 266 .
9. ينظر : هناء عبد الفتاح ، حوار مع يوزيف شايانا : المخرج البولندي الكبير ، مجلة (إبداع) ، ع (10) ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1992 ، ص 118-120 .
10. هدى وصفي ، حوار مع الفنان البولندي : يوزيف شايانا ، تر : هناء عبد الفتاح ، مجلة (فصول) ، مج (12) ، ع (2) ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1992 ، ص 239 .
11. باتريس بافيز ، المصدر السابق ، ص 265 ، 266 .
12. ينظر : محمود أمهز ، التيارات الفنية المعاصرة ، ط2 ، (بيروت ، شركة المطبوعات للنشر والتوزيع : 2009) ، ص 250 .
13. محمد عزام ، اتجاهات المسرح التجريبي ، مجلة (البيان) ، عد (369) ، الكويت ، رابطة الأدباء الكويتيين ، 2001 ، ص 39-40 .
14. ماري إلياس ، حنان قصاب ، المعجم المسرحي ، مصدر سابق ، ص 6-7 .
15. حسين النكمه جي ، نظريات الإخراج : دراسة في الملامح الأساسية لنظرية الإخراج ، ط1 ، (بغداد ، دار المصادر للطباعة والنشر : 2011) ، ص 116 . كريستوفر آينز ، المسرح الطليعي ، تر : سامح فكري ، (القاهرة ، إصدارات أكاديمية الفنون : 1996) ، ص 336 .
16. سوزان بينيت ، جمهور المسرح : نحو نظرية في الإنتاج والتلقي المسرحيين ، تر : سامح فكري ، (القاهرة ، مطابع المجلس الأعلى للآثار : 1995) ، ص 30 .
17. محمد عزام ، اتجاهات المسرح التجريبي ، مصدر سابق ، ص 39 ، 40 .
18. ينظر : ماري إلياس ، حنان قصاب ، المعجم المسرحي ، مصدر سابق ، ص 513 .
19. منى سلمان محمد ، التحولات التقنية لمناظر المسرح العراقي خارج فضاء العلبة ، (بغداد ، دار الفراهيدي للنشر والتوزيع : 2012) ، ص 115 .
20. فراس الريموني ، حلقات التجريب في المسرح ، (عمان ، دار الحامد للنشر والتوزيع : 2011) ، ص 23 .

21. ينظر : ديفيد هارفي ، حالة ما بعد الحداثة ، تر : محمد شيا ، (بيروت ، المنظمة العربية للترجمة : 2005) ، ص78 .
22. مارفن كارلسون ، فن الأداء : مقدمة نقدية ، تر : منى سلام ، (القاهرة ، مطابع المجلس الأعلى للآثار : 1999) ، ص172 .
23. ينظر : سمير سرحان ، تجارب جديدة في الفن المسرحي ، (بغداد ، دار الشؤون الثقافية العامة : د . ت) ، ص74-80 .
24. أوجست جروديتسكي ، حركة التجريب في المسرح العالمي : المخرجون البولنديون نموذجاً ، تر : هناء عبد الفتاح ، (القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب : 2010) ، ص195 ، 196 .
25. هناء عبد الفتاح ، مسرح كانتور التشكيلي ، مجلة (القاهرة) ، ع (60) ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1986 ، ص56 .
26. هناء عبد الفتاح ، مسرح الدمى والموت : حركة إصلاحية في المسرح المعاصر ، مجلة (القاهرة) ، ع (61) ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1986 ، ص86 .
27. محمود أبو دومة ، تحولات المشهد المسرحي : الممثل والمخرج ، (القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب : 2009) ، ص97 .
28. زيبجنييف تارانينكو ، فضاءات شاينا المسرحية ، تر : هناء عبد الفتاح ، (القاهرة ، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي : 2006) ، ص123 .
29. أوجست جروديتسكي ، حركة التجريب في المسرح العالمي ، مصدر سابق ، ص195 ، 205.
30. باربرا لاسوتسكا - بشرنيك ، المسرح والتجريب ما بين النظرية والتطبيق ، تر : هناء عبد الفتاح ، (القاهرة ، المجلس الأعلى للثقافة : 1999) ، ص82 - 83 .
31. ينظر : يان كوسوفيتش ، مسرح الموت عند كانتور : تيار ما بعد التجريب ، تر : هناء عبد الفتاح ، (القاهرة ، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي : 1994) ، ص60 - 61 .
32. يان كوسوفيتش ، مسرح الموت عند كانتور ، مصدر سابق ، ص60 .
33. تادوز كانتور ، دولية الخيال : الطقوس وعلاقتها بالمسرح ، تر : رفيق الصبان ، (القاهرة ، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي : 1990) ، ص12 .
34. كريستوفر بالما ، مقدمة في علم المسرح ، تر : علي عبد الغفار فطوم ، (القاهرة ، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي : 2003) ، ص245 .
35. محمود أبو دومة ، تحولات المشهد المسرحي : الممثل والمخرج ، مصدر سابق ، ص99 .
36. قاسم بيانلي ، حوارات المسرح : معلوم المسرح في القرن العشرين ، (الشارقة ، دائرة الثقافة والاعلام : 2002) ، ص98 ، 99 .
37. ينظر : هناء عبد الفتاح ، دراما الموت عند كانتور ، مجلة (المسرح) ، ع (36) ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1990 ، ص44 .
38. ينظر : هناء عبد الفتاح ، مسرح الدمى والموت ، مصدر سابق ، ص87 - 89 .

39. ينظر : هناء عبد الفتاح ، دراما الموت عند كانتور ، المصدر السابق ، ص44 - 45.
40. مدحت الكاشف ، المسرح والإنسان : تقنيات العرض المسرحي المعاصر ، (القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب : 2008) ، ص158 .
41. يان كووس وفيتش ، مسرح الموت عند كانتور ، مصدر سابق ، ص52 .
42. مسرحية موت صف دراسي (Umarła klasa) للمخرج تادوش كانتور ، للمزيد ينظر رابط العرض : <https://www.youtube.com/watch?v=a235hHGFlps> .
43. 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 (73) ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 2008 ، ص33