[١٢]

البنية الطقسية في عروض ريشارد شيكنر

أ.م.د. عبير منصور إبراهيم حجازي

أستاذ التمثيل والإخراج المساعد

قسم علوم المسرح

كلية الآداب جامعة حلوان

البنية الطقسية في عروض ريشارد شيكنر

أ.م.د. عبير منصور إبراهيم حجازي*

ملخص البحث:

يهدف هذا البحث إلى دراسة تقنيات العرض المسرحي في عروض شيكنر (فرقة العرض المسرحي) التي تكونت في نيويورك في عام ١٩٦٧ بهدف التجريب على المسرح البيئي، وعلى تدريبات الأداء الجماعية، وتقنيات التمثيل، والعلاقة بين الممثل والمتفرج، والبحث في العناصر التي تنتمي للطقس، كذلك التعرف على صيغ الأداء التمثيلي وآلياته في عروضه عينة البحث.

ومن خلال الرحلة البحثية وتحليل العروض عينة البحث وجدت الباحثة أن هناك عدة تقنيات محورية يرتكز عليها شيكنر في عمله كمخرج، وهي: ابتكر شيكنر كيفية جديدة للتعامل مع النص الكلاسيكي، حيث هدم البنية الدرامية الكلاسيكية التي يتمتع بها النص الاصلي، كذلك طريقة الكولاج حيث يدمج عدة مصادر نصية للعرض المسرحي الواحد(نص مسرحي، احداث تاريخية، حوادث آنية، روايات،..)، وجاءت المشاهد في بعض العروض شبه متزامنة ومنفصلة بقصد أن تعكس تلك الطريقة المتكسرة والمتشظية التي يجتاز بها معظم الناس خبرة الواقع المعاصر. يغلب على بعض العروض صورة كرنفالية بهدف إعادة إحياء دور المسرح الاجتماعي عبر ذبح المجتمع البرجوازى/ المجتمع السلطوي/ الصورة الزائفة للسلطة الأبوية، من أجل الوصول إلى عمق إنساني متحرر من العناصر الضاغطة. التأكيد على مبدأ مشاركة الجمهور في الفعل المسرحي في محاولة لإعادة الوظيفة الطقوسية للمسرح. كما أن توظيف الأقنعة والملابس جاء بشكل فوضوي أو جروتسكي؛ حيث تنفى تلك الملابس والأقنعة إمكانية التقديم الطبيعي الواقعي للشخصيات المقدمة، وفى المقابل تطرح مجموعة أخرى من الأساليب الأدائية والإيماءات التي تحقق مفهوم الكرنفال. أما الأداء التمثيلي فقام على أساس تقني يهدف إلى خلق مسافة تبعيدية بين المؤدى والمتفرج، كما نظر له

* أستاذ التمثيل والإخراج المساعد– قسم علوم المسرح– كلية الآداب جامعة حلوان.

بريشت من قبل بلفظ المؤثر التغريبي Alienation effect والذي يهدف إلى تحرير الظواهر المحددة اجتماعيًا من كل ما هو مألوف ومعتاد. فيقوم الممثل في عروض شيكنر يتمثيل الشخصية الدرامية، وتقديم نفسه، ولعب شخصيات متعددة في العرض. الأداء الجروتسكي والكرنفالي، والتفسير الحديث للشخصية الذي يتضح من خلال تصنيع الكوميديا خاصة وأن الكرنفال ينتج أنماطه الخاصة، فالممثلون يعيدون إنتاج الأحداث بشكل صريح ولكنهم وفى ذات الوقت يقومون بانتهاك هذا التراث الراسخ في الحكايات الأصلية للدراما المعروضة، بشكل صريح عبر استخدام الكوميديا والسخرية المتحررة. مما يؤدى إلى تفتيت الواقع واستنفار الوحدة الجماعية بين المشاركين في العرض(الحاضرون فيه على السواء ممثلين وجمهور) وذلك عبر الإطار الساخر الذى يحطم كل القيم والمحرمات العليا داخل المجتمع الدرامي (ممثلاً المجتمع الخارجي ككل) وهو ما يؤدى إلى انخلاع الفرد من الجماعة الاجتماعية الأم – ليفكر في تلك الصورة التي أمامه والتي يقدمها شيكنر كأحد المخرجين الطليعيين في الستينيات والسبعينيات في القرن الماضي.

Research summary:

This research aims to study the theatrical presentation techniques in Schechner's performances (theatrical performance troupe), which was formed in New York in 1967 with the aim of experimenting with environmental theatre, group performance exercises, acting techniques, the relationship between the actor and the spectator, and researching the elements that belong to the weather, as well. Identifying the forms of acting performance and its mechanisms in the research sample performances.

Through the research trip and analysis of the sample performances, the researcher found that there are several pivotal techniques on which Scheckner is based in his work as a director, namely: Scheckner invented a new way to deal with the classical text, where he demolished the classical dramatic structure enjoyed by the original text, as well as the collage method where he integrates several textual sources for one theatrical performance (theatrical script, historical events, real-time incidents, novels, etc...), And the scenes in some shows came almost simultaneously and separately with the intention of reflecting that fractured and fragmented way in which most people experience contemporary reality.

Some of the performances are dominated by a carnival image with the aim of reviving the role of social theater by slaughtering bourgeois society/ authoritarian society/ the false image of patriarchy, in order to reach a human depth freed from the oppressive elements. Emphasizing the principle of audience participation in the theatrical act in an attempt to restore the ritual function of the theater. The use of masks and clothes also came in a chaotic or grotesque form; these clothes and masks negate the possibility of a realistic natural presentation of the characters presented, and in turn put forward another set of instrumental styles and gestures that realize the concept of Carnival.

As for the acting performance, it was based on a technical basis aimed at creating a distancing distance between the performer and the spectator, as Brecht considered it by the term

alienation effect, which aims to free socially defined phenomena from all that is familiar and usual. In Schechner's shows, the actor plays the dramatic character, introduces himself, and plays multiple characters in the show. The grotesque and carnival performances, and the modern interpretation of the character, which is evidenced by the manufacture of comedy, especially since Carnival produces its own patterns, the actors explicitly reproduce the events, but at the same time they violate this long-established heritage in the original tales of the drama presented, explicitly through the use of comedy and liberal satire. This leads to the fragmentation of reality and the awakening of collective unity among the participants in the show(both actors and audience present in it) through the ironic framework that breaks all the highest values and taboos within the dramatic society (representing the outside society as a whole), which leads to the individual's detachment from the parent social group – to think about that image in front of him, presented by Scheckner as one of the avant-garde directors of the Sixties and seventies of the last century.

مجلة الطفولة والتربية – العدد الثامن والأربعون – الجزء الأول – السنة الثالثة عشرة – أكتوبر ٢٠٢١

مقدمة:

تكونت فرقة العرض المسرحي "The performance Group" في نيويورك في عام ١٩٦٧ على يد ريتشارد شيكنر Richard Schechner (١٩٣٤) الأستاذ بمدرسة الفنون بجامعة نيويورك، بهدف التجريب على المسرح البيئي، وعلى تدريبات الأداء الجماعية، وتقنيات التمثيل، والعلاقة بين الممثل والمتفرج. ولاهتمامه بنظرية العرض كتب شيكنر مقالاً بعنوان: "٦ قواعد بديهية للمسرح البيئي Axioms for Environmental Theater" نشر في مجلة "دراما ريفيو Drama Review" التي كان يرأس تحريرها. وعرض شيكنر القواعد الست التي يمكن الاعتماد عليها في بناء العرض المسرحي، وقد تعمقت أفكار شيكنر عبر الممارسة من خلال العروض الثلاثة الأولى التي أخرجها لفرقته وهي: "ديونيزيوس في ٦٩" عام ١٩٦٨، و"ماكبث" عام ١٩٦٩، و"الكوميون" عام ١٩٧٠، وتوجت بعد ذلك بكتابه "المسرح البيئي" الذي صدر عام ١٩٧٣.

فرضية البحث:

تفترض الباحثة أن عروض ريتشارد شيكنر تحمل بنية طقسية من حيث صياغة النص والاداء التمثيلي، وكذلك التعامل في فضاء العرض لتحقيق مشاركة الجمهور.

أهداف البحث:

دراسة تقنيات العرض المسرحي في عروض شيكنر والبحث في العناصر التي تنتمي للطقس، كذلك التعرف على صيغ الأداء التمثيلي وآلياته في عروضه عينة البحث.

البحث

يهدف المسرح البيئي الى ايجاد طريقة جديدة التعامل مع الفضاء المسرحي لكل يشمل الفضاء بشكله الجديد كل من الجهور والمؤدين، كذلك التعامل مع القضايا المجتمعية الحديثة التي يواجهها الناس في تلك الآونة التي يقام فيها العروض المسرحية، حتى ولو أعتد العرض في بنيته النصية على مدخلا كلاسيكيا مرتبط بأحد النصوص العالمية التي أصبحت علامة من علامات الدراما المسرحية. وقد قام شيكنر بصياغة قواعد ست في سبيل توضيح الأهداف التي

سعى إليها لتنفيذ رؤيته كمخرج في العروض التي أخرجها لفرقته (مجموعة العرض) ؛ وهي:

١. من الضروري أن نقبل تعريفًا للمسرح لا يقوم على التمييز التقليدي بين الفن والحياة.
٢. يستخدم المكان كله للعرض ويستخدم المكان كله للمتفرجين.
٣. يمكن أن يقع الحدث المسرحي إما في مكان متحول (مصنوع) بالكامل أو في مكان موجود بالفعل.
٤. البؤرة مرنة ومتنوعة. أو أن تكون هناك بؤر متعددة، حيث يتم ترتيب الفضاء (مكان العرض) بحيث لا يستطيع المتفرج أن يرى كل شيء بدون أن يتحرك أو أن يعيد التركيز، وحيث يقع أكثر من حدث واحد في الوقت نفسه، مما يرغم المتفرج على أن يختار أي الأحداث يتابعه بالمشاهدة، أو أنه يمكن أن تكون هناك بؤرة محلية، حيث لا يستطيع أن يدرك الحدث المسرحي إلا جزء من المتفرجين فقط.
٥. لا يتم التعتيم على عنصر من عناصر العرض المسرحي بعينه لصالح عناصر أخرى، فالممثل لا يزيد أهمية على غيره من العناصر المسموعة أو المرئية. وقد يعامل الممثلون أحيانًا باعتبارهم مجرد كتلة أو حجم أو لون أو نسيج أو حركة.
٦. لا يحتاج النص أن يكون هو نقطة البداية ولا الهدف من العرض المسرحي. وقد لا يكون هناك نص على الإطلاق.[i]

كانت أهداف شيكنر ترمي إلى أن يطور – من خلال الممارسة – نظرية عن العرض المسرحي منفصلة عن نظرية النصوص، وقد عثر على المفتاح المؤدي إلى هذا الهدف في التفكير البيئي. فالمبدأ الأساسي في المسرح البيئي هو البداية من مساحة خالية، بدون أية فكرة مسبقة عن أين سيكون مكان المتفرجين والممثلين، ولا عن كيفية العلاقة بين المجموعتين. فكان أن تطورت تلك الأفكار كجزء من البروفات. وهكذا فإن المسرح البيئي – طبقًا لما فعله شيكنر – يتعامل مع عوالم كاملة بأسرها، وليس مع أجزاء مقتطعة، وتوضع في أماكن قررتها التقاليد والمواضعات سلفًا.

لقد اقتبست فرقة العرض المسرحي تحت إدارة شيكنر تقنيات ومفاهيم من مصادر عدة فجعلتها ملكًا خالصًا لها. فمفهوم المسرح البيئي كان قد أُحييّ على أيدي منتجي مسرح الحدث، فقد أخذ شيكنر مفهوم المسرح البيئي من مفهوم آلان كابرو Kaprow عن الواقعة التمثيلية محاولاً المزج بين الفعل المنظم والأجزاء الدرامية المفتوحة. فهو يقوم بمونتاج متزامن للدخول في أطوار انتقائية. وهو بذلك يصبح مسرحًا ذاتيًا (Subjectivetheatre).[ii]

وكان العديد من المخرجين الطليعيين قد استخدموا الأعمال الكلاسيكية كنقطة انطلاق لأعمالهم المسرحية مع محاولة تفكيك البنية الدرامية الكلاسيكية، أما تزامن المشاهد ومشاركة المتفرجين والارتجال فكان قد استخدمها منتجو مسرح الحدث(أو الواقعة)♣ Happenings وفرقة المسرح الحي ♥Living Theatre التي كانت قد استخدمت أيضًا تقنية تمثيل الممثلين لأنفسهم.[iii] وربما يكون قد تأثر أيضاً بمفهوم التغريب والجيستوس في الأداء.

الأداء التمثيلي لدى "مجموعة العرض"

يبدو أن شيكنر قد تأثر بشكل ما بحضور جروتوفسكي لعمل ورشة للتمثيل في الولايات المتحدة في الستينيات من القرن الماضي؛ ففي الوقت نفسه حين كان شيكنر يقيم "ورشة" التدريبية، كان جيرزي جروتوفسكي يقيم ورشة في الجامعة، وحين أجرى شيكنر مقابلة معهم، علق جروتوفسكي قائلاً إنه لاحظ في الولايات المتحدة وجود نوع من "التوجه الودي إلى الخارج"، مما يعد جزءًا من "القناع اليومي" للناس هناك، وقال إن "هناك خصائص للسلوك في كل بلد يتعين على المرء أن يخترقها وأن يصل إلى ما وراءها حتي يستطيع الإبداع. إن الإبداع لا يعني استخدام اقنعتنا اليومية؛ بل هو (القدرة على) صنع مواقف استثنائية لا تقوم فيها أقنعتنا اليومية وظيفتها. وقد أراد شيكنر – مثله مثل جروتوفسكي – في عمله مع "فرقة العرض المسرحي" من الممثلين أن يصلوا إلى ما وراء القناع اليومي، وأن يجعل هذا القناع قابلاً للاختراق".[iv]

اعتمدت تدريبات التمثيل في المعمل المسرحي لجروتوفسكي على تكنيك يربط بين الحركة والإيماءة وتكوين الصوت، وقد اختط جروتوفسكي من جسد الممثل منهجا فلسفيا كونه أداة حيوية وفعالة توصل الممثل ليس إلى تجسيد الدور

وحسب بل إلى أعلى مراحل الوجد حيث يتعامل جروتوفسكي مع الممثل على أنه القديس والراهب، والتمارين التي يتبعها الممثل للوصول إلى ذلك لم تكن على سبيل التهيئة للدخول في الدور المسرحي بل للوصول إلى لحظة صوفية، وتأكيد هيمنة دور الممثل والاتصال عن طريق الجسد، من أجل الوصول إلى الطقس المنشود عن طريق إثارة صورة عميقة الجذور في اللاوعي والخيال الجماعي كأن يتوقف الممثل في أثناء علمية الأداء ليتخذ هيئة فارس كما في الصور الشعبية القديمة في أوروبا.

وهذا النوع من العمل يتطلب ممثلا ذا طبيعة خاصة أطلق عليه جروتوفسكي اسم الممثل الرمزي [v]، وهذا النوع من الأداء التمثيلي كان آرتو قد مارسه في بداية عمله بالمسرح كممثل، ذلك الأداء الذي يجعل الممثل "**يحرك ويكشف عاريا ما هو ساكن داخل الإنسان وتخفيه الحياة اليومية**" [vi]

وقد لاحظت الباحثة أيضاً من خلال مشاهدته الأولية لعروض فرقة العرض المسرحي أن الاداء التمثيلي في هذه العروض اعتمد على ما أسماه بريشت Berttolt Brecht (١٨٩٨-١٩٥٦) التغريب عندما أسس لنظريته الملحمية Epic theory. ويعد التغريب وسيلة تقنية تساهم في تحريك الفكر والمنطق لدى المتفرج، وتفسد الايهام الذي يتميز به المسرح التقليدى الأرسطى، وهذا التصور الجديد يتطلب نوعًا من الأداء التمثيلي يقوم على أساس تقني يهدف إلى خلق مسافة تبعيدية بين المؤدى والمتفرج، لكي يتحقق المؤثر التغريبي Alienation effect الذي يهدف إلى تحرير الظواهر المحددة اجتماعيًا من كل ما هو مألوف ومعتاد، وعلى هذا فإن مشاركة المتفرج في العرض المسرحي تسمح له بحرية الاختيار بين قبول أو رفض أو تصحيح هذه التجربة التي يشاهدها ويشارك فيها بالعقل أو الجسد معاً، وبهذا فإن مسرح بريشت" "**يساعد المتفرج على اكتشاف أشكال جديدة من السلوك الاجتماعي عن طريق تقصي العوامل المسببة لها،...، وأن الممثل في المسرح الملحمي يؤدي وظيفة اجتماعية بوصفه عارضًا Demonstrator وعلى هذا فإن ما يتم إظهاره على المسرح أهم من الشخص / الممثل الذي يعرضه، ويمثل ذلك .. الاهتمام الغريزي بالعلامة المحاكية، (حيث)، أشخاص يلعبون شخصيات أخرى**"([vii]).

من خلال تحليل العروض عينة البحث وضعت الباحثة هدة محاور كمدخل لتقنيات العروض في مسرح شيكنر

أولاً: البنية الطقسية للعرض المسرحي تطبيقاً على عرض ماكبث:

منذ نهاية الستينيات ظهرت سلسلة كاملة من محاولات الإعداد لنصوص شكسبير – لكن بدلاً من صياغة المادة الشكسبيرية صياغة محدثة وبدلاً من الهجوم على الصور الشكسبيرية الشائعة التي نراها في معالجات سالفة مثل: معالجة بريشت لنص كورويولانوس (١٩٥٢)، وهناك مسرحية لير (١٩٧٢) لإدوارد بوند، وفي هذا الخصوص يقول إدوارد بوند: إننا كمجتمع نستخدم مسرحية الملك لير، على نحو خاطئ؛ ولهذا السبب أود أن أعيد كتابتها حتى نتمكن الآن من استخدامها لأنفسنا، ولمجتمعنا، ولزمننا، ولمشاكلنا. تؤكد هذه المحاولات على عناصر بدائية وأسطورية. تستخدم هذه الصور ذاتها كأصداء وجدانية لاستثارة استجابات سابقة على العقل Pre Intellectual.[viii]

إلا أن المسرحية التي كادت تصبح علامة على الحركة الطليعية هي ماكبث، ففي عام (١٩٦٩) قدم على خشبة المسرح عرضان لمسرحية ماكبث ــ التي اعتبرها يان كوتJan Kott المأساة الحديثة التي تمثل نمطًا أصليًا Arthetypal، وذلك في كتابه شكسبير معاصرنا Shakespeare our Contemporary والذي صدر عام (١٩٦١) ــ .يغلب علي العرضين طابع "الكولاج أولهما هو عرض A Macbeth لماروفيتز، والثاني Makbeth لشيكنر". وكانت المحاولة المبكرة لإعداد هذه المسرحية (والتي قام بها ويليام دافنانت Wiliam Davenant عام ١٩٧٤) قد زادت من حجم دور الساحرات. إلا أن العنصر الخارق للطبيعة في المعالجات الطليعية السابق ذكرها أصبح يفرض نفسه بشكل تام؛ فقتل دنكان بالنسبة لماروفيتز – الذي قام بالعمل مع بروك – يعبر "موت الله"، أيضًا فإن ماكبث يقتل "ليس سعيًا وراء الملك، وإنما ليختبر النشوة التي ينطوي عليها مثل هذا الفعل". وبشكل مشابه نجد أن تأويل شيكنر يقوم على اعتبار دنكان "الأب الأصلي" The primal father، هذا مع اعتبار كل من "كودور"، و"مالكولم"، و"ماكداف"، وبانكو أبناءه الذين يحركهم جميعًا دافعًا واحدًا لقتله، وهكذا يصبح قتل ماكبث لدنكان شكلاً من أشكال الثورة الهائلة والتي تجسد

صراعًا نفسيًا أصليًا Archetypal. وفي كلا المعالجتين تظهر الساحرات وهي تملك كل القوة وكل الحضور، وعلى اعتبار أن الساحرات تمثل "قوى الظلمة" في عرض Makbeth فقد قمن بأداء أدوار عامة الناس مثل الجنود، والرسول، والخدم، هذا فضلاً عن تمثيليهن للطاقة الأنثوية التي تعرضت للكبت في هذا "العالم الأبوي" "This Patriarchal" وذلك حسبما يرى شيكنر، ومن ثم فقد اضطرت الساحرات إلى ممارسة نشاطهن "من خلف الستار" وتحت السطح متخذين هيئة الليدي ماكبث، أو متجسدين في تلك الطاقة وذلك الغضب الصادر عن الجماهير والعمال والمستغين. وكما تفعل أرواح طائفة الفودو "Voodoo"[ix]، تتسرب الساحرات في عرض Macbeth إلى جسد الليدي ماكبث، وذلك "كما تسكن روح الميت الجسد البشري الذي يكون بمثابة وسيط"، والساحرات هنا لا تبادر بالفعل فقط، وإنما تحدد أيضًا كل تفاصيل الفعل من خلال السحر، فإذا أخذنا على سبيل المثال السطر الذي يقول فيه ماكبث، أن أتوج أفكاري بالأفعال فل أفكر وأفعل، نجد الساحرات وهم ينقذون ذلك حرفيًا فيقمن: بارتداء ملابس الليدي ماكداف والطفل، ويقمن بأداء فعل القتل الذي تصوره ماكبث، ففي عالم السحر الأسود بالإمكان، القضاء على عدو ما من خلال محاكاة موته، ويتبع ذلك "بطبيعة الحال" أن يصل إلى أسماع ماكداف أن زوجته وأطفاله قد ذبحوه.

إن الصورة الأساسية في عرض Makbeth لشيكنر تتخذ شكل احتفال طوطمي لآكلي لحوم البشر؛ أما النص في صورته النهائية فقد تم الوصول إليه من خلال النسج بين تدريبات تقوم على التداعي (والتي استخدام فيها بشكل عشوائي أجزاء من نصوص شكسبير بهدف استثارة الخيالات الشخصية للمؤدين)، هذا في حين أن كل العناصر الشكلية في العرض تم تصميمها بغرض تحرير مستوى موازي من نشاط العقل الباطن لدى المتفرجين. أما منطقة العرض التي ضمت الجمهور أيضًا فقد تم تقسيمها إلى "أقسام" منفصلة لكل مجموعة من الشخصيات التي تحمل طابع النمط الأصلي (وهكذا نجد قسمًا "للفاعلين" Doers ويضم ماكبث وليدي ماكبث، وآخر "للضحايا مؤسسين ويضم دنكان وبانكو، وثالث للمنتقمين ويضم مالكولم وماكداف، ورابع يضم قوى الظلمة)، هذا في حين كان المركز يشغله منضدة تمثل منطقة حيادية تتصارع كل المجموعات للاستحواذ عليها. أيضًا

قام بول إبشتاين Paul Epstein المؤلف الموسيقي للعرض بوضع نوته صوتيه يستبدل من خلالها النص الدرامي الخطي بأنسجة صوتية كورالية متزامنة، محدثًا بذلك تشويهًا في شكل الكلمات يخلق من خلاله أنساقًا صوتيه متآلفة، كما قام بتقسيم أجزاء الحديث إلى مستويات تم توزيعها بين أصوات مختلفة، أو نطقها بالتتابع بحيث تتكرر التيمات وتتباين في أجزاء موسيقية مقسمة.

عمد شيكنر لتوريط المتفرجين في الحدث عن طريق دخولهم لقاعة العرض في ممر يشبه "المتاهة" وقد وضع على جدران الممر صورًا فوتوغرافية بالحجم الطبيعي من عروض سابقة (تقليدية) لعرض ماكبث، كما كانت هناك لوحات تحمل سطور شهيرة من المسرحية، ومرايا غطت الحوائط غير المنتظمة التي شكلت الممر الملتوي، وصممت – أيضًا– فقد إضاءة خافتة جعلت المتفرجين يبدون وكأنهم يمتزجون بصورهم المنعكسة، فيتصادم المتفرجون ببعضهم البعض، وهكذا يبدأ الجمهور في الالتحام بتلك الصور المشتتة، والمعاد تنظيمها والتي تشكل خرافة ماكبث، وكأنهم جزء من تلك الحكاية.(x)

وترى الباحثة أن هناك عدة عوامل ساهمت في تحقيق بنية الطقس لهذا العرض المسرحي وهي: العالم الغيبي الذي ينطوي عليه النص، وحضور الساحرات، وتوظيفهن للعب شخصيات متعددة في العرض، كذلك الرابط بين شخصية ليدي ماكبث والسحر والذي نراه واضحا في مونولوجها الشهير الذي تستدعي فيه قوى الظلام لتتلبسها، وتلك الأحداث التي تنطوي على الإعداد للقتل وتنفيذه(بشكل متكرر)، ومحاولات الثأر. وهكذا نجد عدة عوامل ساعدت شيكنر في تحقيق البنية الطقسية للعرض. ولكن ما الذي فعله في هاملت؟ هذا ما سوف تعرض له الباحثة في المحور التالي.

ثانياً: الطقس والأداء تطبيقاً على عرض هاملت:

جاءت المشاهد شبه متزامنة ومنفصلة بقصد أن تعكس تلك الطريقة المتكسرة والمتشظية التي يجتاز بها معظم الناس خبرة الواقع المعاصر. وكان الهدف هنا توريط الجمهور وجدانيًا باستخدام بنية المسرحية، هذا فضلاً عن استخدام تيار من الصور(من مسرحية شكسبير الأصلية بكلماتها بلا معالجة) من المفترض أنه يصبح في أذهانهم، كمشهد ظهور الشبح، ومونولوج هاملت الشهير:

اكون أو لا أكون، والذي يؤديه الممثل على نفس المنصة الدائرية المرتفعة التي يظهر عليها شبح هاملت الملك لأول مرة(على سبيل المثال).

قام شيكنر بتقسيم فضاء العرض إلى:

١. **منطقة اليمين:** بها منصة الشبح، وأسفلها منطقة القبر، الطريق إلى المقبرة.
٢. **منطقة الوسط:** ساحة للتمثيل، وفي الخلفية (تعريشة بأدوات بسيطة/بيئية تستخدم في مشاهد عديدة: عرش الملك والملكة، ومخدع الملكة، ومنصة للأداء بالنسبة لفرقة هاملت التمثيلية)
٣. **اليسار:** منصة تجلس عليها بعض العازفات وتستخدم أسفلها مكان لتجمع هاملت بأصدقائه.

غلب على عرض هاملت صورة كرنفالية بهدف إعادة إحياء دور المسرح الاجتماعي عبر ذبح المجتمع البرجوازي/ المجتمع السلطوي/ الصورة الزائفة للسلطة الأبوية، من أجل الوصول إلى عمق إنساني متحرر من العناصر الضاغطة. وقد تحققت هذه السمات الكرنفالية من خلال:

١- الأقنعة والملابس وتوظيفها بشكل فوضوي أو جروتسكي؛ حيث تنفى تلك الملابس والأقنعة إمكانية التقديم الطبيعي الواقعي للشخصيات المقدمة، وفى المقابل تطرح مجموعة أخرى من الأساليب الأدائية والإيماءات التى تحقق مفهوم الكرنفال

فعندما يخفى القناع هوية الفرد فإنه يخاطب إدراك الجمهور من خلال رؤية بصرية مركزة.

أ- الملابس التي ترتديها جرترود/الملكة والتي تذكرنا بالممثلة الامريكية الشهيرة مارلين مونرو (التي اشتهرت بتمثيل أدوار الإغراء بالسينما)حيث ترتدي باروكة شعر صفراء وملابس كاشفة للصدر والذراعين مع قفاز يد طويل.

ب- ملابس هاملت التي تبدر رياضية بألوانها الزاهية ــ التي تنتمي لأصحاب البشرة السمراء ــ الأحمر للبنطلون والأخضر للـــ(فانلة) التي شيرت بلا أكمام.

ج- ملابس وافيليا التي تبدو فيها كالطفلة والتي ترتديها أسفل الرداء المحتشم الطويل.

د- ملابس المهرجين البدلة المسائية(السوراية /الفراك) لكن أضيف إليها ذيل طويل كذيل القرود.

٢- الأداء الجروتسكي والكرنفالي (والتفسير الحديث للشخصية) يتضح ذلك من خلال تصنيع الكوميديا خاصة وأن الكرنفال ينتج أنماطه الخاصة والتي يمكن أن نلمح منها وبشكل خاص المهرجين، هاملت، الملكة، بولونيوس، الذين تكشف المواجهات التي تدور بينهم وبين بعضهم البعض عن عمق الفكر الساخر، أنهم يعيدون إنتاج الأحداث بشكل صريح ولكنهم وفى ذات الوقت يقومون بانتهاك هذا التراث (الراسخ في الأذهان عن تلك الحكاية /قصة هاملت) بشكل صريح عبر استخدام الكوميديا والسخرية المتحررة. وهذا الاختراق يؤدى إلى تفتيت الواقع واستنفار الوحدة الجماعية بين المشاركين فى العرض(الحاضرون فيه على السواء ممثلين وجمهور) وذلك عبر الإطار الساخر الذى يحطم كل القيم والمحرمات العليا داخل المجتمع الدرامي (ممثلاً المجتمع الخارجي ككل) وهو ما يؤدى إلى انخلاع الفرد من الجماعة الاجتماعية الأم – ليفكر في تلك الصورة التي أمامه والتي يقدمها شيكنر كأحد المخرجين الطليعيين في الستينيات والسبعينيات في القرن الماضي.

أ- التأكيد على الحياة الجنسية للملكة جرترود والغريزة التي تتملكها هي والملك والتي ربما تؤكد على اتهامها بالتخلص من الملك أو سرعة إتمام زواجها من أخيه بعد وفاته بزمن قليل، وتلك النشوة التي تسيطر على أداءها في جو احتفالي دائم.(ويؤكد ذلك المشهد الذي يأتي الرسول به إليهم ويقرأ رسالته وهي تجلس متحفزة لتقبيل زوجها ولا يفتأ الرسول أن يخرج حتى يقبلان بعضيهما قبلة حارة)

ب- أداء بولونيوس مابين راوي وخادم الملك(شماشرجي)، حركاته التي لا تناسب عمره الذي يتعدى الستين ربيعاً، علاقته بأبنته التي تظهر من خلال الحركة: وحركاته هو وأبنته تتشكك في تلك العلاقة الأبوية التي من المفترض أن تؤدى بشكل لائق؛ حيث يتكرر مشهد مساعدته لها بخلع الملابس الوقورة لتظهر مفاتنها الشابة، وخاصة المشهد الذي يسبق مشهد أوفيليا وهاملت وكأنه يهيئها لتسحره بأنوثتها فعندما يكشف عن صدرها نرى الممثلة وهي مرتدية قطعة

شيفون (تبرز ثديها) وفي ذلك تصور جديد للشخصية حيث أننا نعلم من خلال النص الشكسبيري أن بولونيوس كان معترضاً على علاقة هاملت باوفيليا ولكنه هنا يهياها لملاقاته. كذلك طريقته في الحركة وحركته التي تبدو خفيفة كأنه بهلوان، كذلك الأجزاء التي يدعي فيها نسيانه للكلمات التي يود قولها والتي تجلب الضحك من قبل الجمهور، كذلك الإيماءات الكوميدية في المشهد الذي يجمع بينه وبين هاملت وهو يستشيره بشكل جاد لكنه يذكرنا بحركاته وتعبيراته بالعروسة الماريونيت.

ج- أداء شخصية هاملت ما بين الوحشية والتنقل من حالة لأخرى بلا منطق، بما يحمل استعراض لإمكانيات الممثلين والحالات اللاشعورية التي يصورها. ويعتمد شيكنر في ذلك على الممثل الأسود الذي يمثل الجانب الاكبر من شخصية هاملت، حيث يفتت الشخصية أو يقسمها إلى قسمين حيث يوكل لكل ممثل أداء جانب من شخصية هاملت.

٣- السخرية والضحك: تنطلق السخرية والضحك فى الكرنفال من خلال العودة إلى البدائية(الممثلون ينطلقون في حالة من النشوة التي تجعل أداءهم ما بين التعبيرية والوحشية وحالات الانتشاء واللعب)، اختراق للمحرمات(بين الملك والملكة، حركات بولونيوس وأوفيليا)، السخرية المستمرة من الواقع الذى يتم هدمه في كل لحظة طوال فترة العرض سواء من خلال المنظر الذي يحتوي المشهد الدرامي و الأداء الجروتسكي.

أ- حركة بولونيوس مع ابنته حيث يجلسها على ركبتيه، حركة بولونيوس السريعة التي تناقض عمره.

ب- العلاقة الرومانسية بين الملك والملكة، حركة المهرجين ذوي الذيول الطويلة

ج- نسيان بولونيوس لبعض كلماته ومحاولته تذكرها وحركاته التي تشبه العروسة الماريونيت.

د- الحركة المؤسلبة التي قدمها الجموع عند دفن الملك؛ في بداية العرض ظهر في هذا المشهد ما يسمى بأسبلة الحركة أو الحركة الديناميكية لمجموعة الممثلين الذين يحملون نعش الملك وتبدو هذه الحركة ذات إيقاع محدد؛ حيث يتقدم الجموع معاً خطوتين ثم يعودون للخلف خطوة مع ميل أجسادهم للخلف،

ويبدو أن الملمح الكوميدي الذي أراد شيكنر أن يقدمه في هذا العرض قد بداه من تلك الحركات.

هـ- هاملت في مشهد جاد يعرض على أصدقاءه سيجارة تبدو محشوة بالمخدرات فينسلخوا من مكان الحدث إلى المنصة على يسار المتفرج ليتبادلوا تدخينها وكأنهم في وسط الحقول في ليلة مظلمة تجمع شباب مراهقين.

و- الرسول الذي يقف في وضع ثابت يثير الضحك ويقرأ الرسالة ممسكا بمظلته وفي وضع يشبة حركة الأرابيسك في الباليه مدة زمنية ملحوظه مع كلماتك كثيرة يقرأها من رسالة مساحتها لا تتعدى كف يده، ويأخذها بولونيوس(مع إيماءة منه تفيد الضجر) بعد هذه المدة الزمنية ليكمل ما بها عندما نعتقد انه سيقول له كفى ويعطيها للملك كي يقرأ ما تبقى منها ويصرف الرسول، ولكن لا يحدث ذلك.

ثالثاً: الأداء الطقسي وتحرير الجسد تطبيقاً على عرض فاوست:

تدور قصة فاوست(يوهان جورج فاوست) في شكلها الأساسي حول سعيه إلى اكتشاف الجوهر الحقيقي للحياة، والاندفاع غير المحدود نحو المعرفة العلمية بغية تحقيق التقدم الاجتماعي والاقتصادي، فبعد دراسة اللاهوت والحصول على الدكتوراه ، يضيق ذرعاً بهذه الدراسو ويتجه إلى دراسة العلوم والكيمياء ، والرياضيات، ثم يتجه إلى السحر والتنجيم، ويستطيع استخراج عدة أدوية شافية من الأعشاب وجذور النباتات، ثم يقدم ‘لى تحضير الأرواح، ويقوده ذلك إلى استدعاء الشيطان – ويمثله مفستوفيليس– ليبرم معه عقداً يقضي بأن يقوم بخدمته طوال حياته ليستولي على روحه بعد مماته، لكن الاستيلاء على روح فاوست مشروط ببلوغه قمة السعادة.

جذبت شخصية فاوست اهتمام عدد كبير من الأدباء. وكان لها فعل المد والجزر. لكن الذي أخرجها الى النور وأعطاها الحياة لتصبح عملا أدبيا مميزا وبداية تاريخ حافل بالشخصيات الفاوستية، هو الشاعر الانجليزي كريستوفر مارلو Christopher Marlowe (١٥٦٤– ١٥٩٣).[xi]

على العكس من الأسطورة، فإن فاوست في مسرحيتي مارلو وغوته، شخصية ديناميكية ومتطورة، وليست جامدة ومستسلمة لقوى الشر، من دون

مقاومة. إنه الإنسان المنقسم على ذاته والذي يعاني صراعا داخليا بين ذاته الخيّرة وذاته الشريرة. ويظهر هذا في مسرحية مارلو، في محاولات ملاك الخير منعه من توقيع العقد، وملاك الشر الذي يحثه ويشجعه.

ثم يغريه ملاك الشر بمتع الخطايا السبع في مسرحية مارلو ويدفعه الى تدمير مارغريت المرأة التي أحبها، عندئذ يستميت فاوست لينقذ مارغريت من السجن ويهرب بها، لكنها ترفض وتفضّل الاعدام على أن تحيا مثله. يزعزع رفضها كيانه ويصاب بالغيبوبة، فيقدم له ميفستوليس النسيان ويرميه في أحضان هيلين فاتنة طروادة، لكن ذلك لا يعوضه عن مارغريت. وفي النهاية، يكتشف ان ما كسبه مجرد أوهام، وان الخدمات التي قدمها له ميفستوفيليس تمت على حساب إنسانيته وسببت الخراب للآخرين. فيتخلى عن السحر وينبذ ميفستوفيليس ويعترف لأصدقائه بسره وخطيئته ويستسلم للتأنيب القاتل.

إن معانات فاوست في مسرحية مارلو، يرافقه فيها الوعي الكامل لذنبه. وخوفه من مواجهة غضب الله، ويأسه المطلق من نيل رحمته وأمنيته الأخيرة، أن تنهار عليه الجبال والهضاب أو تتحول روحه الى قطرة ماء تحملها السحب لتسقط وتذوب في المحيط.

في عرض فاوست إخراج شيكنر لم تتغير بنية المشاهدة عن تلك العلبة الإيطالية؛ حيث يواجه المتفرجون منطقة التمثيل، فلا تلاحم بين الممثل والمتلقي في هذا العرض. تتمثل فضاء العرض في منصة مرتفعة بها ثلاث منضدات أحدهن منضدة رئيسية يتم عليها الأحداث في افتتاحية العرض حيث يرتدي فاوست ملابس طاهي ويقوم بتحضير الأرواح في إضاءة تتركز عليه وهو ممسكاً بكتاب السحر الذي يستلهم منه عمله. وتستخدم المنضدات الثلاثة في تشكيل فضاء العرض بأشكال مختلفة ويتم هذا التشكي أو التغيير أمام الجمهور في إضاءة عامة تذكرنا بأسلوب بريشت في العمل حيث يكسر الإيهام المسرحي بمثل هذه التقنيات.

يهاجم شيكنر في هذا العرض الفاشية العسكرية المتمثلة في القائد الألماني أدولف هتلر Adolf Hitler (١٩٨٨-١٩٤٥) زعيم ومؤسس الحزب النازي الإشتراكي الوطني، والذي قاد ألمانيا من عام ١٩٣٣، وحتى عام ١٩٤٥، والذي ينظر إليه بعض المؤرخين على انه من أكثر الشخصيات السياسية دموية

حيث تنج عن سياسته قتل الملايين من المدنيين والعسكريين خلال الحر بالعالمية الثانية(١٩٣٩-١٩٤٥). يعتمد العرض على تحرير الجسد البشري من القيود الاجتماعية، والنفسية، والعقائدية، من حيث الملابس التي تبدو كملابس النوم، وانطلاق الغرائز، والبحث عن كل ما هو غريزي ومادي بقيادة الشيطان الذي يزين لفاوست الخطايا، ويتحقق ذلك في العرض من خلال عدة مواقف تصيب المتلقي بصدمة منها:

١. فاوست يقضي حاجته أمام أعين الجمهور مدة زمنية ملحوظة حيث يخرج ثلاثة أشياء من فتحة الشرج أولهما خيط طويل، والثاني بالونة فارغة لا تلبس أن تخرج ثم تفض الهواء الذي يملؤها، ثم الثالث فتاة ترتدي ملابس عسكرية وتضع شارباً قصيراً وتمثل هتلر القاعد العسكري الألماني.
٢. معاينة فاوست للرجل الذي يعرضه عليه الشيطان ليتزوجه
٣. الإلتحام الجسدي ، وممارسة الجنس بشكل زوجي أو جماعي في مشاهد متكرره.
٤. الاستعراض الذي يمثله مجموعة الممثلين وهم يرتدون أقنعة الحيوانات، في تحول البشر إلى بقر تحت قيادة هتلر السياسية، هذا الاستعراض أضاف إلى الفكر الذي يقدمه شيكنر من كراهيته لهذا الزعيم العسكري حيوية بإيقاع الأغنية والحركات التعبيرية التي تؤكد تحول الناس لحيوانات ما يذكرنا بمسرحية "ديوان البقر" للمؤلف المصري أبو العلا السلاموني؛ حيث يتحول الناس إلى بقر محاولين لعق أنوفهم.

رابعاً: فضاء العرض وآليات المشاركة تطبيقاً على عرض الكوميون Commune:

إن الدعوة لإعادة تشكيل البناية المسرحية ومغادرة مسرح العلبة المغلق دعوة قديمة اتخذت أشكالا كثيرة ولأجل أهداف متعددة؛ جمالية، وفكرية، واجتماعية، وقد سعى ريتشارد شيكنر للبحث عن فضاءه المسرحي الخاص، "**ولقد كان شيكنر متأثرًا بحادث غامض وقع له وكان له أثرًا كبيرًا على مفهومه "للمسرح البيئي" ولقد وصف لنا ما حدث له وهو يجلس ذات ليلة في شرفة صغيرة، وقد كان يستمتع بمشاهدة الأفلام التي تعرض والأطفال الذين يرقصون على الموسيقى المصاحبة، وما كان فيه إلا أن وجد نفسه يشارك ويرقص**

ويحتفل هو أيضًا، ولقد أصبح هذا الحادث هامًا بالنسبة إليه لأن "المشاركة، والارتجالية، والهواية، والطقوس، والضرورة، والبيئة قد واجهوا وتفاعلوا مع بعضهم البعض". كان تعدد الأخيلة والأصوات وحياة الشوارع قد صنعت فنًا جديدًا تم اكتشافه. فن بلا فن ولا يمكن "مراجعته أو نقده".[xii] لذلك اعتبر شيكنر أن المتفرجين هم صانعوا مشهد ومراقبوه أيضاً، كما في مشهد الشارع خلال الحياة اليومية. وبالنسبة لشيكنر – كغيره – تمثل شوارع المدينة وحدائقها البيئة المسرحية الوحيدة المناسبة كمسرح مفتوح يستوعب كل الناس، وبلا تكلفة تذكرة دخول أو ملابس محددة – كدخول قاعة الأوبرا مثلاً – مسرح لا يتطلب أية حرفة أو مهارة فنية، وهو يستلزم فقط أسلوبًا متفتحًا للتمثيل حيث يتفاعل الممثل مع اضطرابات البيئة المتغيرة – إذا حدثت تغيرات غير متوقعة– أسلوبًا يصرف فيه الممثلون وكأنهم في الحياة الواقعية فالممثل لا يعتبر شخصية بل يعيش لحظات العرض بذاته وشخصيته. فإن الاهتمام ينصب على الممثل، وعلى كلماته، وحركاته، وإيماءاته، أما بالنسبة للمشاهد فهو لا يمر بخبرة سلبية داخل وهم الواقع كما يحدث في المسرحي الواقعي المبني على الإيهام، ولكنه يشارك في تجربة العرض المسرحي التي تهدف إلى أن تستثير قدراته لكي يتفاعل مع ظروف حياته مستفيداً من الخبرة التي عاشها وأكتسبها خلال مشاركته في تلك العروض.

عثرت فرقة العرض على "جراج" خال في شارع "ووستر" وهو الذي أصبح الجراج العرض Performing Garage، **"وقد أشترك مايكل كيربي Kirby Michael، الذي اشتهر بعمله مع مسرح الحدث، والذي أصبح فيما بعد رئيسًا لتحرير مجلة "دراما ريفيو" ومؤسسًا لـــ "الورشة البنيوية"، اشترك مع جيري روجو "Jerry Rojo" في تصميم بيئة عرض ديونيزيوس في ٦٩ Dionysus 69".**[xiii]

بلغت أبعاد هذا الجراج ١٥ مترًا في ١١ مترًا تقريبًا، مع ارتفاع قدره ٦ أمتار، شيدوا عدة أبراج خشبية ذات خمسة مستويات، وصفت تلك الأبراج حول محيط الحجرة، وجلس المتفرجون على الأرض أو تسلقوا أحد المستويات، غير أن الممثلين استخدموا الأبراج أيضًا، كما كان بوسع المتفرجين أن يتحركوا إلى

المنطقة الوسطى حين يشاءون. وكان هذا التوزيع للفضاء المسرحي من وحي تدريب قاموا به خارج الجراج أيضاً.

طور شيكنر المسرح البيئي من خلال بحثه عن فضاءات جديدة للعرض المسرحي، يهدف من خلاله إلى توليد إشارات مسرحية بلا حدود ومعاني لا متناهية، ناتجة عن إمكانية تشكيل لانهائية لمساحة المسرح. فقد بحث المخرج الأمريكي عن ارتباط المتلقي بالفضاء من خلال امتلاء المساحة، الطرق اللفظية المتعددة التي تنتقل عن طريقها المساحة وتضج بالحياة. وهو ما يعد أساساً في تصميم المسرح البيئي، الذي عد أيضا مصدر تدريب لمؤدي الأدوار المرتبطة بالبيئة. وإذا كان المشاهدون هم احد العناصر التي يجري عن طريقها العرض، فان المساحة المليئة بالحياة هي عنصر آخر. إن هذه المساحة الحية تتضمن كل المساحة في المسرح، وليس ما ندعوه خشبة مسرح فقط.

اعتبر شيكنر إن البيئات أو بيئة العرض ليس فضاء فقط، بل فاعلية اللاعبين في أنظمة إرسال معقدة، تأخذ مكانها من خلال فضاءات ساكنة بشكل مبدئي. وتجسيد العرض بيئياً لا يعني مجرد نقله خارج العلبة الإيطالية/البروسينيوم، بل ان تشترك جميع العناصر التي تؤلف العرض المسرحي كي يعطيها شكل الحياة. وهو يعني احداث التغيير والتطور والتحول وامتلاك الحاجات والرغبات والقدرة على التعبير واستخدام الوعي. فالمسرح البيئي حيثما يكون الفعل: في غرفة الأزياء والماكياج، حيث المشاهد، في الردهة، في مكتب الإدارة في صندوق البريد، وحتى التواليت، وفي وسائط النقل التي تجلب المشاهد إلى المسرح وحتى الكافيتيريا التي تقدم الطعام، هذه جميعها تشكل بيئة العرض.

جاءت جماليات عروض شيكنر من تركيب عناصر مستقاه فعلياً من الابتكارات المسرحية المعاصرة، فقد لجأ إلى اسلوب جمع المواد الأدبية والفنية والتقنية في أعماله المسرحية. إذ عمل على تلقي الصورة الفنية وتبنيها حتى تصبح صورة خاصة به وبفرقته. وترى الباحثة أن جمع هذه المواد لم يتم تناولها بطريقة عشوائية، ذلك ان السمة الجمالية لأي عمل، إنما يتأتى من توافر عاملين هما: تنظيم عناصر العمل وتآلف تلك العناصر مع بعضها البعض لإخراج عمل فني جدير بالإعجاب، أو لخلق عمل فني مبدع. وكذلك محاولة توريط المتفرج في

الفعل المسرحي تجعله يحمل في ذاكرته وخياله التجربة وتجعلها اكثر إيجابية وتأثيراً.

لم يعتمد عرض الكوميون على نص مكتوب كنقطة انطلاق؛ وقد تم تطوير هذا العرض من خلال الارتجال الجماعي. ولكن العنصر الأسطوري جاء من أحداث بعينها في التاريخ الأمريكي القديم والحديث، وقد تشكل مضمون العرض من عدة مصادر وهي:

١. "موبي ديك" Moby Dick وهي رواية مشهورة – بالنسبة للمجتمع الأمريكي– أبطالها من صيادي الحيتان، وتجري الحكاية على ظهر سفينته، وفيها صراع بينه وبين أحد الحيتان، يتخذ فيها الكاتب هذا الصراع ليتأمل الوضع البشري وعلاقته بالوجود، وهي من تأليف الكاتب الأمريكي هيرمان ميلفيل Herman Melville (١٨١٩–١٨٩١) والذي كتبها في القرن التاسع عشر.
٢. أحداث من الكتاب المقدس
٣. الأحداث السياسية
٤. أغان وطقوس روحانية شعبية.

افتتحت مسرحية "الكوميون" في شهر ديسمبر عام ١٩٧٠ (وبعد عدة تغييرات وتخفيض في عدد الممثلين أصبحت "الكوميون – ٢" ثم "الكوميون – ٣") **"وكانت البيئة المصممة لاحتواء هذا التجميع الواسع عبارة عن بناء خشبي يتكون من منصات وسلالم وفتحات في الجدران للهرب ومنصة مرتفعة رأسية وحوض استحمام ضخم وأرضية دوارة أوحت بالمحيط أو بالسهول الفسيحة أو بمركبة للشواطئ"**[(xiv)].

أعتمد العرض على حدثين دمويين، وهما: الأول: مقتل ممثلة السينما الأمريكية شارون تيت Sharon Tate (١٩٤٣–١٩٦٩) وأصدقائها على أيدي أعضاء الكوميون الذي أنشأه وتزعمه تشارلس مانسون، وقد أثارت هذه الجريمة التي ارتكبت بصورة شعائرية – كأنها طقس ديني – اهتمام المجتمع السياسي والأكاديمي الأمريكي بظاهرة تكوين "جماعات دينية" شبه وثنية، وذات معتقدات وشعائر دموية وتنظيمها لميليشيات مسلحة ومعادية للمجتمع الأمريكي الحديث، والثاني: مذبحة "ماى لاي" التي ارتكبها الجنود الأمريكيون في فيتنام بقيادة الملازم

مجلة الطفولة والتربية – العدد الثامن والأربعون – الجزء الأول – السنة الثالثة عشرة – أكتوبر ٢٠٢١

ويليام كالي الذي أمر بجمع المدنيين العزل وإضرام النار في بيوتهم، وقتل كافة السكان، حدث ذلك في ١٦ من مارس عام ١٩٦٨. ولم توقف هذه المذبحة – بعد موت حوالي ٥٠٠ من أهل القرية –سوى طائرتين عسكريتين أمريكيتين عبرا في نفس التوقيت على هذه القرية بالصدفة، وبعد عام من تلك الأحداث أرسل أحد الجنود المشاركين في هذه المذبحة رسائل للمسؤلين شارحاً فيها ما حدث، مما جعل المذبحة تعلن في الصحف، ولاقت رد فعل عظيم من المجتمع المدني الأمريكي الرافض للحرب في فيتنام.

حاولت فرقة العرض المسرحي أن تبتكر أساليب غير قسرية لإدماج المتفرجين في الفعل المسرحي، "فقد انطوت هذه التجارب على استحداث طرق جديدة لجعل المتفرجين جزءًا لا يتجزأ من العملية الإبداعية، إيمانًا من "شيكنر" ومجموعته بأن المتفرجين هم الذين يضمنون وجود الإطار المسرحي Theatrical frame الذي يمكنهم من معايشة الأحداث باعتبارها أحداثًا تتحقق فعليًا وفي هذا يكمن فعل الأداء الاجتماعي في المسرح"[xv].

وفي عرض الكوميون استحدثت الفرقة عدة آليات لجعل المتفرجين جزءً من العرض، وهي:

١. عندما يدخل المتفرجون يطلب منهم أن يخلعوا أحذيتهم، وأن يضعوها على "مفرش"، حيث تتراكم في كومة ضخمة.
٢. عند دخول الجمهور للقاعة يكون الممثلون موجودين في الحجرة بالفعل وهم يرتدون ملابس أخذوها من محل للملابس المستعملة.
٣. تتحرك إحدى الممثلتين بين المتفرجين لتسألهم إن كان لديهم ما يردون أن يحرقوه بالنار، فتجمع قصاصات من الورق في وعاء معدني، لتصبح بعد ذلك نيران المعسكر في مشهد لاحق.
٤. تبديل الملابس بين الممثلات والجمهور من النساء.
٥. أخذ متعلقات مادية من الجمهور الذي يعرض عن المشاركة أثناء العرض.

ينتبه المتفرجون على بداية العرض حين يصطف نحو أثني عشر شخصًا – من بينهم خمسة من الممثلين، ثم تشير إحدى النساء إلى من توجه إليهم الاتهام. ويرمز إلى إبحار السفينة "ماي فلاور" حاملة المستعمرين الأوائل من أصوات أحد

الممثلين، منها صوت البحر والريح وصرير أخشاب السفينة وطيور النورس. وتصل السفينة إلى تمثال الذي تمثله إحدى النساء وهي تنشد الكلمات المنقوشة على قاعدته بلهجة سكان حي بروكلين. ويستحضر بعض الممثلين أجواء الليل في "وادي الموت" بعواء يشبه عواء حيوان الكويوت، وتتضمن مشاهد أخرى مناظر قتال بالمسدسات من أفلام الغرب الأمريكي، ولكنها تقدم بأسلوب كوميدي إلى أن يقتل أحد المشاركين في القتال مع وصول إحدى النسوة إلى "الكوميون" ويبدو الخوف على القادمة الجديدة، التي تعدى "كليمنتاين"، ولكنها تثق بالآخرين بالتدريج فتهرب بمساعدتهم. أما المرأة الأخرى، التي تظهر معصوبة العينين، فتبحث من "إلدورادو" وهي تتجول بين المتفرجين طالبة من الناس مساعدتها. مؤكدة على للتاريخ الأمريكي الدامي، وساعية إلى التهكم على "دلالة" تمثال الحرية.

وقرب نهاية العرض يدلي الكولونيل كاللي (الضابط الأمريكي الذي فضح المذبحة بشهادته أمام إحدى لجان الكونجرس يطلب من السياسيين المعارضين للحرب في مجلس الشيوخ الأمريكي) بشهادته عن مذبحة الفيتاميين في "ماي لاي". وفي حين هو يحكي كيف اقتيد الرجال والنساء والأطفال معًا وأطلق عليهم الرصاص، راح ممثلون آخرون يسحبون كومة الأحذية إلى مركز البيئة (منطقة التمثيل). وإذ يرتدي الممثلون أحذية يختارونها من الكومة فإنهم يقتربون من "البيت الأبيض القائم على التل" لكي يقتلوا سكانه، بمن فيهم شارون تيت الحامل، وينتهي العرض بقسم يدعى "احتمالات"، حيث يغتسل الممثلون في حوض الاستحمام الضخم، ويستعيد المتفرجون أحذيتهم وهم يتبادلون الحديث ويتحدثون إلى الممثلين.

"**لا تتعلق مسرحية "الكوميون" فقط بالتمرد والخروج على المجتمع وبالعنف، ولكنها تهتم أيضًا بالمفهوم الأمريكي الخاص بالملكية الفردية. فالهيبيون يأخذون ما يريدونه من المجتمع المؤسسي الراسخ لأنه – حسبما يقوله أحد الممثلين: "كل شيء ملك لكل الناس"**[xvi]. وفي أثناء العرض كانت تؤخذ من المتفرجين المحجمين عن اتخاذ قرار أشياء متنوعة، وحينما تتغير الصورة الذاتية التي بدت بها "كليمنتاين" لدى ظهورها بعد أن تكون قد تكيفت مع "الكوميون" فإنها تتبادل الملابس مع إحدى المتفرجات. ويدل إحجام المتفرجين

وترددهم في التخلي عما يؤخذ منهم، يدل على الانشغال الأوسع للأمريكيين بمسألة الملكية، ولا يفلت أعضاء الكوميون من هذا الهاجس المسيطر بأكثر من المتفرجين الذين ينتمون إلى الطبقة المتوسطة. وحلمهم هو أن يكون لكل منهم عربة فارهة تجرها الخيول، وقد أصابتهم جميعًا عدوى الحلم الأمريكي.

ومع ذلك فإن للعرض دلالاته التي تظهر بطريقة غير مجازية؛ فهو وسيلة لتحقيق التفاعل بين الممثلين والمتفرجين. ويعتقد شيكنر أن مثل هذا التفاعل يعد أمرًا أساسيًا للوصول إلى ما يحتاج إليه الناس من المسرح؛ أي بنية سردية، تهيئ فرصة التبادل بين الناس. ويستطيع أطراف هذا التبادل أن يحققوه بدون البنية السردية، ولكن السينما ومسرح القرن العشرين التقليدي يقدمان البنية السردية بدون التبادل. وقد اعتبر البعض أن التفاعل في نهاية المسرحية هو أكثر الأمور أهمية لأنه يقيم احتمالاً للتغيير. أما أهمية التفاعل بالنسبة إلى الفرقة فتشير إليها حقيقة أنهم ينطقون لفظة "الكوميون" باعتبارها فعلاً – بالضغط على المقطع الثاني – وليس باعتبارها أسمًا.

خامساً: تفتيت البينة الدرامية والشخصية في عروض شيكنر عرض عودة جوكستا

في هذا العرض لا يقوم شيكنر فقط بعملية تفكيك للصياغة الدرامية Fragmented Dramaturgy الأصلية للعمل المسرحي، بل يقوم بتفتيت الشخصية إلى خمس شخصيات/ممثلات. وعملية التفكيك هذه تتم عن طريق إختيار لأجزاء البارزة في النص الأصلي، والارتجال الذي يطوره الممثلون على ما يتفق عليه هو وفرقته من خلال محاور للعرض كنقاط انطلاق للتأليف المبتكر، ومن ثم تأتي صياغته الدرامية لنص العرض. وبذلك يسمح للمشاهدين بمجال واسع من الاختبار في قراءة، وتلقى معاني العرض التي قد تتنوع من متفرج لآخر، ويرجع ذلك إلى استخدام شيكنر للمغزى المحدود، وعدم القصدية في طرح معنى محدد، وقد يصل الأمر إلى حد الغموض معظم الأحيان، ولعل هذا التوجه نحو النفي والتحطيم كان منطلقا لتوجهات مسرحية استمدت من بروك بعضا من أساليبها، والذي ينتمي إلى ما بعد الحداثة حيث يتعارض التفكيك مع تحقيق المعنى المباشر وينطلق نحو تعدد المعاني، لذا يبحث مسرح ما بعد الحداثة عن التجاوز

والاختلاف والتشكيل البصري التفكيكي وتوظيف بعض عناصر القبح والصور المتعارضة من أجل احداث قطع تحفيز المتلقي من أجل تنبيه فكره وحواسه، "وهذا ما وجد في عروض ريتشارد شيكنر والتي استندت على تفكيك النصوص المعروفة وتقديمها بصورة بصرية متعارضة وبأحداث متناقضة بحيث اتخذت عروضه موقف المعارض من بلوغ المعنى الواحد بغية الإيحاء باللامعنى عبر " كولاج" بصري يتخطى المألوفية ويظهر الامكانيات التحويرية في معالجة التقنيات البصرية" (xvii).

يمثل فضاء عرض جوكاستا غرفة النوم التي تحمل أسرار المرأة، يعتمد فيها على قطع ديكور محددة تتكون من: كراسي، منضدة، شازلونج صغير، حامل ملابس موضوع على يسار الممثلين، وفي الخلفية منضدتين حول كل منهما كرسيين تجلس عليها الممثلات عندما لا يشاركن في التمثيل. وفي الخلفية توجر ستارة يستخدم من خلفها الإضاءة في بعض المشاهد ويستخدمها لإسقاط مشهد مصور بالفيديو يتم فيه فعلين هامين: استشفاء لأوديب ، والجماع الذي يتم بينه وبين جوكاستا، وقد اختار شيكنر الحمام لتصوير هذا المشهد(البانيو تحديداً) كما تشير الباحثة إلى أن تصوير المشهد يتم عن طريق زاوية تصوير علوية، والتي تضفي على تعبيرات الممثلين وأجسادهم تأثيراً خاصاً يفيد البدائية والعفوية. أما عن الجمهور فهو يجلس في وضع مقابل للغرفة أو مساحة التمثيل.

يعتمد التشكيل البصري في عرض جوكاستا على تفتيت الشخصية لخمس شخصيات متباينة في العمر والشكل والفكر، خمس سيدات يحمل ملامح خمس قارات، وكأنه يريد أن يقول أن هذه الأنثى تمثل جميع إناث العالم؛ السمراء الزنجية، الأسيوية، الغجرية ذات الشعر المتموج، وتلك التي ترتدي الرداء الأبيض، والمرأة الحامل، وكل منهن ترتدي رداء يخصها ويختلف بالطبع عن الأخريات. كما أن شيكنر يعتمد في هذا العرض على ممثل واحد يقوم بكل أدوار الرجال، مع تغيير المظهر الخارجي ليناسب كل شخصية.

سادساً: خصوصية الفعل وشمولية الرمز في عرض الشقيقات الثلاث

تحكي "الشقيقات الثلاث" عن ذلك القلق والتدهور الذي أصاب الحياة الاجتماعية الروسية عند نهاية القرن التاسع عشر وتواصل خلال بدايات القرن

العشرين، وذلك من خلال حكاية ثلاث شقيقات يعشن منزويات في بلدة ريفية. كبيرتهن أولغا، التي امتهنت التدريس تبدو غاضبة على وضعها وتريد الخروج منه مهما كان الثمن، لكنها عاجزة عن فعل اي شيء يوصلها الى خلاصها، والوسطى ماشا أتعسها زواج غير ناجح، فعاشت مكتئبة تلتجئ في لحظات اليأس المطلق الى حلم يزيدها حزناً وكآبة. اما الصغرى ايرينا، فإنها الوحيدة التي تبدو لنا حيوية راغبة في فعل شيء مفيد، لكن خيباتها تتلاحق من دون هوادة.

وللأخوات حلم واحد هو الذهاب إلى موسكو من دون الرجوع إلى ذلك الريف الذي يمزقهن ضجره في شكل لا يطاق. وفجأة يلوح لهن الأمل على شكل فرقة عسكرية تأتي لترابط في المنطقة. وهكذا مع مجيء الفرقة تبدو الأمور كلها وقد تبدلت بالنسبة الى الشقيقات، حيث تأتي علاقات يقمنها مع عدد من الضباط لتعطيهن املاً ومذاقاً لحياة جديدة، ولكن في نفس الوقت الذي تبدأ فيه الشقيقات بمداعبة الأمل، حيث يتقدم ضابط لخطبة الصغرى، وآخر يشجع الكبرى على ترك التعليم الذي تمقته، وفي الوقت الذي تغرم فيه الوسطى بضابط مدفعية، تصدر الأوامر فجأة للفرقة العسكرية بمغادرة المواقع التي تمركزت فيها. وهكذا تترك الفرقة المنطقة، وتعود الشقيقات الثلاث الى وحدتهن وقد زادت حدتها : أولغا تعود الى التدريس وإلى يأسها، ماشا تكتشف ان غرامها لم يكن اكثر من سراب، أما ايرينا، التي يقتل خطيبها في حدث مباغت، فتحبط نهائياً وتشعر ان العالم كله قد انتهى بالنسبة إليها. وتجد الشقيقات انفسهن امام الحقيقة القاتلة: بعد كل شيء لن يتمكنّ ابداً من الذهاب الى موسكو، ولن يتمكنّ ابداً من مبارحة ريفهن، وهنا لا يعود امامهن سوى الإذعان للمصير، وربما سيجدن في ذلك الإذعان وفي اليأس المصاحب له نوعاً من العزاء، لأن اليأس المطلق، اسهل من الأمل العابر. وهكذا تخلد الشقيقات الى ذلك اليأس الذي يحمل في طياته املاً بحياة جديدة ذات يوم.

وينقسم هذا العرض إلى أربعة فصول:

الفصل الأول: تدور أحداثه في بلدة ريفية روسية في عام ١٩٠١، يصورها في العرض غرفة المنزل التي تحتوي في العمق مائدة الطعام، وعلى اليسار يوج البيانو، وفي المنتصف مقعد(يشبه الشازلونج)، وفي المقدمة صالون للجلوس. هذا الشكل التقليدي الذي ينسجم مع ما سطره تشيكوف في نصه المسرحي.

الفصل الثاني: ينتقل الفصل الثاني بشكل مفاجئ إلى عام ١٩٢٠. يفرغ شيكنر المسرح من الأثاث الذي ملأ المنظر السابق، ويتغير نمط الاداء إلى ما يسمى بالميكانيكا الحيوية(البيوميكانيك) تلك التقنية التي أرسى قواعدها المسرحي الروسي فيسفولد مايرهولد، والذي يترجم الحالات العاطفية إلى حركة ديناميكية حيوية(على سبيل المثال إذا كان الممثل يشعر بانه يقفز من الفرح فهو يقفز فعلياً على خشبة المسرح وفي نفس اللحظة)، الممثلات في هذا المشهد يرتدين أزياء عاملات سوفيتات في عشرينيات القرن الماضي، ويرمز شيكنر بذلك إلى الشيوعية التي مثلت الآمال الروسية في تلك الفترة الزمنية السالفة.

الفصل الثالث: تحولت الشخصيات الفاعلة في المسرحية إلى سجناء معسكر العمل السوفيتي عام ١٩٥٠، يمثل هذا الفصل نهاية الطريق للحلم الاشتراكي للطبقة المتوسطة الروسية.

الفصل الرابع والاخير: تدور أحداثه في نهاية التسعينيات من القرن العشرين، حيث يرتدي الممثلون ملابس معاصرة ويصطفون أمام الميكرفونات التي وضعت علي يسار مقدمة خشبة المسرح(بالنسبة للمتلقي) ويغنون أغاني أوروبية شرقية.

يحاول شيكنر في هذا الفصل أن يوصل للجمهور شعور هؤلاء الأشخاص الذين ساءت نهاية تجربتهم وشعروا بالحطام وكأنه دام دهراً كاملاً.

تبدو تجربة الشقيقات الثلاث في نص تشيكوف تجربة خاصة وذاتية للشقيقات الثلاث أصحاب القصة والتي تدور حولهن الأحداث، ولكن تلك الفضاءات والأزمنة التي أبدعها شيكنر جعلت من التجربة الخاصة رمزا للتجربة الإنسانية.

الخاتمة والنتائج:

لقد استفاد شيكنر من العلوم الإنسانية وحاول وضع تعريف محدد للفن المسرحي بوصفه مجموعة من الأحداث التي تتم بين مجموعة من البشر بعضهم ممثلونوالآخر متفرجون، وقد وصل من خلال اهتمامه بالعلوم الاجتماعية للمسرح The social science theatre إلى طرح منظومات لنظريته المتعلقة بالظاهرة المسرحية، تقوم على تصور جديد للجمهور باعتباره مشاركًا نشطًا، حين يذوب الحاجز بين الممثل/ المؤدي والمتلقي. ومن ثم فإن مصطلح الأداء Performance

الذي أطلقه على فرقته (مجموعة العرض) Performance Group يعتمد على قيام المؤدين أو المشاهدين بسلوك اجتماعي استعادته أثناء العرض Restored Behavior .

وقد اعتمد شيكتر على استخدام الأنماط البدائية ذات الطابع الأدائي في الثقافات القديمة، وذلك لأن المسرح في تصوره هو ذلك الفن الذي يتخذ موضوعه وبنيته وأحداثه من العملية الاجتماعية، وهو يتناول العمليات الحياتية العادية، أو أي طقس اجتماعي على خشبة المسرح، ويحولها إلى حدث مسرحي حي، يشارك فيه المتفرج مع المؤدي، وقد انطوت هذه التجارب على استحداث طرق جديدة لجعل المتفرجين جزءًا لا يتجزأ من العملية الإبداعية.

وجدت الباحثة أن هناك عدة تقنيات محورية يرتكز عليها شيكنر في عمله كمخرج، وذلك من خلال العروض التي شاهدتها وقامت بتحليلها وهي:

١- ابتكر شيكنر كيفية جديدة للتعامل مع النص الكلاسيكي، حيث هدم البنية الدرامية الكلاسيكية التي يتمتع بها النص الاصلي، كذلك طريقة الكولاج حيث يدمج عدة مصادر نصية للعرض المسرحي الواحد(نص مسرحي، احداث تاريخية، حوادث آنية، روايات، ..)

٢- جاءت المشاهد في بعض العروض شبه متزامنة ومنفصلة بقصد أن تعكس تلك الطريقة المتكسرة والمتشظية التي يجتاز بها معظم الناس خبرة الواقع المعاصر.

٣- يغلب على بعض العرض صورة كرنفالية بهدف إعادة إحياء دور المسرح الاجتماعي عبر ذبح المجتمع البرجوازى/ المجتمع السلطوي/ الصورة الزائفة للسلطة الأبوية، من أجل الوصول إلى عمق إنساني متحرر من العناصر الضاغطة.

٤- التأكيد على مبدأ مشاركة الجمهور في الفعل المسرحي في محاولة لإعادة الوظيفة الطقوسية للمسرح.

٥- هدم المسافة بين المؤدي والمتلقي.

٦- البحث عن فضاءات جديدة خارج العلبة الإيطالية.

٧- احتلال الجسد مكانة متميزة إذا ما قارنا الاداء الجسدي بالحوار الملفوظ في المساحة الزمنية للعرض المسرحي.

٨- توظيف الأقنعة والملابس بشكل فوضوي أو جروتسكي؛ حيث تنفى تلك الملابس والأقنعة إمكانية التقديم الطبيعي الواقعي للشخصيات المقدمة، وفى المقابل تطرح مجموعة أخرى من الأساليب الأدائية والإيماءات التي تحقق مفهوم الكرنفال.

٩- الأداء التمثيلي في عروض شيكنر

- يقوم الأداء التمثيلي على أساس تقني يهدف إلى خلق مسافة تبعيدية بين المؤدى والمتفرج، كما نظر له بريشت من قبل بلفظ المؤثر التغريبي Alienation effect والذي يهدف إلى تحرير الظواهر المحددة اجتماعيًا من كل ما هو مألوف ومعتاد.
- يقوم الممثل في عروض شيكنر يتمثيل الشخصية الدرامية، وتقديم نفسه، ولعب شخصيات متعددة في العرض.
- الملابس التي يرتديها الممثلون ما بين العصرية، والمتحررة من القيود الاجتماعية، والدرامية.
- الأداء الجروتسكي والكرنفالي، والتفسير الحديث للشخصية الذي يتضح من خلال تصنيع الكوميديا خاصة وأن الكرنفال ينتج أنماطه الخاصة، فالممثلون يعيدون إنتاج الأحداث بشكل صريح ولكنهم وفى ذات الوقت يقومون بانتهاك هذا التراث الراسخ في الحكايات الأصلية للدراما المعروضة، بشكل صريح عبر استخدام الكوميديا والسخرية المتحررة. مما يؤدى إلى تفتيت الواقع واستنفار الوحدة الجماعية بين المشاركين في العرض(الحاضرون فيه على السواء ممثلين وجمهور) وذلك عبر الإطار الساخر الذى يحطم كل القيم والمحرمات العليا داخل المجتمع الدرامي (ممثلاً المجتمع الخارجي ككل) وهو ما يؤدى إلى انخلاع الفرد من الجماعة الاجتماعية الأم – ليفكر في تلك الصورة التي أمامه والتي يقدمها شيكنر كأحد المخرجين الطليعيين في الستينيات والسبعينيات في القرن الماضي.
- الحركة المؤسلبة أو الأداء الطقسى المؤسلب Stylised مثل التي قدمها الجموع عند دفن الملك في بداية عرض هاملت.

- تعتمد عروض شيكنر على تحرير الجسد البشري من القيود الاجتماعية، والنفسية، والعقائدية، وانطلاق الغرائز، والبحث عن كل ما هو غريزي ومادي كما رأينا في معظم العروض.
- الاعتماد على الاستعراض الذي حول به شيكنر الجمود المسرحي في الشقيقات الثلاث إلى حالة من الحيوية لعمل مشاركة – وتحقيق الحالة الطقسية– حتى ولو بالتصفيق أو الاهتزاز الحركي من قبل الجمهور، كذلك في عرض فوست حيث تحولت فيه الجموع البشرية إلى حيوانات تحت سيطرة النظام النازي.

المراجع:

- i ثيو دور شانك: ما وراء الحدود: المسرح الأمريكي البديل، ج١، (١٩٦٠-١٩٨٠)، ترجمة سامي خشبة، القاهرة، وزارة الثقافة، إصدارات مهرجان القاهرة الدولي، المسرح التجريبي، ٢٠٠٨.(١٦٢-١٦٣).
- ii أنظر، حسين علي كاظم (د.): نظريات الإخراج – دراسة في الملامح الأساسية لنظرية الإخراج، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ٢٠١٣م.ص٩٩.
- بدأ ظهور مسرح الواقعة Happenings في الخمسينيات من القرن المنصرم، وقد ورد هذا المصطلح لأول مرة في عرض مسرحي كتبه (آلان كابرو Kaprow) وأخرجه في نيويورك عام (١٩٢٩) تحت عنوان (ثمان عشرة واقعة في ستة أجزاء) يمثل هذا العرض أحد موجات رفض للحدود التقليدية للمسرح والفن. ويعتمد على الارتجال، ونظام الكولاج من حيث بنية النص، والرقص، والموسيقى، وتقديم الممثلون أنفسهم بالإضافة إلى الشخصية الدرامية، فضلاً عن محاولة توريط المتلقي في الفعل أثناء العرض المسرحي. ويعتبر جون كيج رائد تجربة هذا المسرح، وهو مؤلف موسيقي ومسرحي قدمت أعماله في مسارح عديدة أهمها (لنكولن سنتر).
- قام جوليان بيك Julian Back وجوديث مالينا Godeth Malina بتأسيس فرقة المسرح الحي عام ١٩٤٨. تعتبر فرقة المسرح الحي إحدى الظواهر المتفردة في المشهد الأمريكي حيث أنها جماعة جوالة من الممثلين ونسائهم وأطفالهم، قدمت الرفقة مسرحيات قصيرة داخل منزل مالينا وبيك حوالي عام ١٩٥١. ثم أخذت تطوف أرجاء أوروبا وأمريكا حتى أبريل ١٩٧٠ وهم يعتمدون النصوص الشعرية لكل من ت.س. أليوت، ستريندبرج ، بيكاسو، جاري، لوركا، ستاين وغيرهم.حين انحلت الفرقة إلى جماعات أصغر.
- iii أنظر: ثيودور شانك: ما وراء الحدود: مرجع سابق، ص١٧٨.
- iv أنظر: ثيودور شانك، ما وراء الحدود، مرجع سابق ، ص ١٦٤.
- v هو ذلك الممثل المحترف الذي يستطيع أن يجسم الصورة الموجودة في اللاوعي الجماعي وقد فرق جروتوفسكي بين ثلاثة أنواع للممثل :الممثل المبتدئ الذي نجده في المسرح الأكاديمي ومسارح الجامعات، والممثل المحترف وهو ذلك الذي يبني بناء معينا من التأثير المسرحي القائم على الصوت والحركة وثالثهما هو الممثل الرمزي.
- (vi) انظر، صافيناز كاظم: "مسرح المسرحيين"، ثلاث مقدمات، مكتبة مدبولي، القاهرة، بدون تاريخ، ص٣٢.

- vii أنظر، مدحت الكاشف(د.)، المسرح والإنسان، تقنيات العرض المسرحي المعاصر، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٨.، ص ص ٣٨-٣٩.
- viii أنظر، كريستوفر أينز، المسرح الطليعي، ترجمة سامح فكري، القاهرة، إصدارات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، ١٩٩٦، ص ص،٣٦٩، ٣٧٠.
- ix كلمة فودو (Voodoo) تعنى (الروح)، وهذا المذهب يؤمن بان كل شيء واحد فى هذا الكون وأننا كلنا أجزاء من كل واحد، وأن هناك دائرة مقدسة تربط بين الأحياء والموت ، والموسيقي والرقص الطريقة المثلى للوصول إلى الحالة الروحانية التي تؤهلهم للتحدث مع الموتى. وقد أسهم انتشار هذه العقيدة الأفريقية الأصل في جزر الكاريبى فى بقاء هذا المذهب الجديد.
- x أنظر، كريستوفر أينز، المسرح الطليعي، مرجع سابق، ص٣٧٤.
- xi كان جوته المسرحي الألماني من أشهر من عالجوا أسطورة فاوست، في مسرحيته المسماه بنفس الأسم، أما على صعيد المسرح العربي فقد استلهم المسرحي المغربي عبد الكريم برشيد أسطورة فاوست في إحدى مسرحياته المبكرة بعنوان فاوست، وكذلك المسرحي السوري سعد الله ونوس في مسرحيته ملحمة السراب.
- xii جيمس ميردوند (تحرير): الفضاء المسرحي، ترجمة د. محمد السيد، الحسي علي يحيى، وحسين البدري، القاهرة، إصدارات مهرجات القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، ١٩٩٦، ص ١٥٧.
- xiii ثيودور شانك، ما وراء الحدود، مرجع سابق، ص ١٦٤.
- xiv ثيودور شانك: ماوراء الحدود، مرجع سابق، ص١٧٦.
- (xv) مدحت الكاشف(د.): المسرح والإنسان، مرجع سابق، ص ص٦٢،٦٣.
- xvi ثيودور شانك، ماوراء الحدود، مرجع سابق، ص ١٧٥.
- xvii شيماء حسين طاهر، و عباس البدري: التقنيات المسرحية في القرن الحادي والعشرين- بيتر بروك (٢٩-٩-٢٠١٩). http://www.uobabylon.edu.iq/uobColege.s/lecture.aspx