Journal of Scientific Research in Arts
ISSN 2356-8321 (Print)
ISSN 2356-833X (Online)
https://jssa.journals.ekb.eg/?lang=en

The Effect of Physical Theatre in Revealing Hidden Patterns: The Theatre of Zen Zen Zo as an Example

Rania A. Fathelbab
Department of Drama and Theater Criticism, Faculty of Art, Ain Shams University, Egypt.
Rania.yousif@art.asu.edu.eg

Received:25/6/2024 Revised:30/7/2024 Accepted:5/10/2024 Published:30/10/2024

DOI: 10.21608/jssa.2024.299268.1650
Volume 25 Issue 7 (2024) Pp.30-56

Abstract

Physical theaters adopted a different theatrical style from the other traditional theatres. Which produced different and more modern performance methods based primarily on employing motor improvisation with the aim of creating a performance style based on free association with the body. We find, for example, the Australian theater group Zen Zen Zo, which adopted the physical element as a basic basis for raising local and global issues. The philosophy of the Zen Zen Zo group is based on transcending local culture and taking into account various other cultures with the aim of creating multicultural theater that contributes to the demolition of centralization and Western imperialism by integrating many international styles into one crucible for the purpose of producing theater that expresses humanity in general.

***Keywords**: Physical Theatre; Zen Zen Zo; Cabaret, Butoh; Suzuki; Viewpoint.*

أثر المسرح الجسدي في تعرية الأنساق المضمرة : مسرح زن زن زو أنموذجاً

د. رانيا عبدالرؤوف يوسف ابراهيم فتح الباب
قسم الدراما والنقد المسرحي، كلية الآداب، جامعة عين شمس، مصر
Rania.yousif@art.asu.edu.eg

المستخلص:
اعتمدت المسارح الجسدية Physical theatre أسلوبًا فرجويًّا مختلفًا عما استندت إليه المسارح التقليدية. مما أنتج لنا أساليبًا أدائية مختلفة وأكثر حداثية تقوم بالأساس على توظيف الارتجال الحركي بهدف خلق أسلوب أدائي يعتمد التداعي الحر للجسد. ونجد على سبيل المثال الفرقة الأسترالية المسرحية زن زن زو التي اعتمدت العنصر الجسدي ركيزة أساسية لطرح القضايا المحلية والعالمية. حيث تقوم فلسفة فرقة زن زن زو على تخطي الثقافة المحلية والنظر بعين الاعتبار إلى الثقافات الأخرى المختلفة بهدفة خلق مسرح متعدد الثقافات Multi Cultural يسهم في هدم المركزية والإمبريالية الغربية عن طريق صهر العديد من الأساليب العالمية داخل بوتقة واحدة، بغرض إنتاج مسرح يعبر عن الإنسانية بشكل عام.

الكلمات المفتاحية: المسرح الجسدي، زن زن زو، كباريه، البوتو، السوزوكي، فيوبوينت.

التمهيد:

يعدّ الجسد لغة تتشكل من الإشارات والرموز الدالة والحركات المعبرة التي ينتج عنها خطاب بصري يتكون من مفردات حركية وأدائية متنوعة ومختلفة. وقد أصبح للجسد حضور طاغٍ في المسرح المعاصر، حيث لم تعد مهمة الجسد تقتصر على كونه أداة من أدوات الممثل التعبيرية؛ بل أصبح الجسد فضاءً محملًا بالقضايا والإرث الثقافي للشعوب وهموم الإنسان المعاصر. ليصبح جسد الممثل منظومة دلالية فكرية وجمالية منافسة للأداء اللفظي. وتعتمد المسارح الجسدية Physical theatre أسلوبًا فرجويًّا مختلفًا عما تستند إليه المسارح التقليدية. ولذا فقد دعت المسارح الجسدية إلى خلق ثورة على الأساليب الأدائية المعاصرة من خلال رفض القوالب الأدائية التقليدية ومحاولة إيجاد أساليب أدائية أكثر حداثية تقوم بتوظيف الارتجال الحركي بهدف خلق أسلوب أدائي يعتمد التداعي الحر للجسد.

زن زن زو والتعددية الثقافية:

تعد زين زين زو Zen zen zo[1] مؤسسة مسرحية أسترالية متعددة الجنسيات تعتمد على الأداء الجسدي بالأساس، أنشئت عام 1992 بواسطة الزوجين سيمون وودز Simon Woods و لين برادلي Lynne [2] Bradley. وهي مؤسسة أحرزت نجاحًا كبيرًا فى إنتاج عروض كثيرة تعتمد على نصوص قديمة أو معاصرة، تلك العروض تم تقديمها وسط المعالم الطبيعية والسياحية فى أستراليا، ولتلك المؤسسة تأثير كبير على المستوى المحلي والدولي.

فزن زن زو هو مسرح يعبر عن قضايا وهموم الإنسان المعاصر من خلال الجسد. مما جعلها مؤسسة مسرحية تحتل مكانة محورية في الأداء المعاصر. حيث يعد الأداء ركيزة أساسية للفرقة؛ لإنتاج مسرح قوي وحيوي، يقوم بطرح القضايا المحلية والوطنية والعالمية (Brady, 1996).

أما عن الفلسفة التي تقوم عليها زن زن زو فهي فلسفة تخطي الثقافة المحلية والنظر بعين الاعتبار إلى الثقافات الأخرى المختلفة. حيث تسعى تلك المؤسسة إلى خلق مسرح متعدد الثقافات Multi Cultural أضف إلى ذلك أنها تسعى إلى شكل مسرحي ما بعد كولونيال Post Colonial Theatre؛ من خلال

[1] أما عن مصطلح زن Zen أو كما تعرف بـــ زا زن Za Zen فهي مدرسة أو مذهب طائفة الماهايانا البوذية Mahayana Buddhism التي انتشرت فى كثير من بلدان الشرق الأقصى مثل اليابان وكوريا والصين. ويتصف أتباع هذا المذهب بممارسة التأمل بغرض التحكم في الذات والوصول إلى النيرفانا من خلال التأمل. حيث إن Za تعني الجلوس، وZen تعني التأمل؛ وهو ما يمثل جوهر الديانة البوذية. ويعد التأمل أو ما يعرف بـــــ Zen meditation هو وسيلة لليقظة واكتشاف الذات الذي يتأتى من خلال التأمل والسكون. كما تعد Za Zen أسلوب الحياة الروحانية التي يمكن ممارستها في كل الأفعال الحياتية اليومية، كالأكل، والشرب، والنوم، والتفكير ... وغيرها. أضف إلى ذلك أن مذهب زن يستمد تعاليمه من عودته إلى الأصول التراثية للبوذية، ومحاولة استعادة التجربة الروحانية التي خاضها بوذا للوصول إلى النيرفانا. ومن ثم فإن زن البوذية Zen Buddhism لا يمكن عدّها بوصفها نظرية أو فكرة، كما أنها لا تعدّ أيضًا معتقدًا، أو عقيدة، أو دينًا. ولكن على العكس من كل ذلك؛ فهي مجرد خبرة روحانية تتم ممارستها (Suzuki, 1908).

[2] عملت لين برادلي كرائدة في قطاع التعليم والفنون لمدة ثلاثين عامًا، وشاركت مع سيمون وودز في تأسيس واحدة من أولى الفرق المسرحية الجسدية في عام 1992؛ والتي عرفت باسم زن زن زو. وتعد لين متخصصة في الإخراج المسرحي الجسدي والأعمال التي تهتم بالتعددية الثقافية. حيث ركزت دراسة الدكتوراه الخاصة بها على الترجمة الثقافية والتداخل الثقافي بين الأعمال الفنية المختلفة، مع التركيز بشكل خاص على التعاون الآسيوي والأسترالي. تعد لين أيضًا مدربة تمثيل متخصصة في المسرح الجسدي. وتركز لين بشكل خاص على التدريبات الجسدية المستلهمة من السوزوكي، والنو، والكابوكي، والبوتو. تلك الأداءات التي درستها بشكل مكثف أثناء إقامتها في اليابان في الفترة (1989 إلى 1995). وقامت فرقة زن زن زو بإنتاج ما يقرب من أربعين عملًا مسرحيًا يتراوح بين أعمال عملت على إعادة التفسير الجذري للكلاسيكيات إلى أعمال من إنتاج وتأليف الفرقة بالكامل (Artsfront).

محاولة القائمين عليها هدم المركزية والإمبريالية الغربية عن طريق المزج بين الثقافات المختلفة، وصهر العديد من الأساليب العالمية داخل بوتقة واحدة، بهدف إنتاج مسرح يعبر عن الإنسانية بشكل عام. ومن ثم فهي مؤسسة تستعير الأساليب المتنوعة من بلدان مختلفة لزيادة مساحة التعبير. كما أنها تمزج بين أشكال الأداء الجسدي الياباني التقليدي الذي يعرف باسم نيهون بويو Nihon Buyo والأداء المعاصر، كما يعرف باسم البوتوButoh؛ لتنشأ علاقة جديدة من المزج بين القديم والمعاصر، والماضي والحاضر. كما أن الأداء الجسدي في زن زن زو يمزج أيضًا بين سوزوكي Suzuki في اليابان وبين ساراتوجا Saratoga في نيويورك. والغرض من ذلك هو تعرض المؤدي داخل مؤسسة زن زن زو لتلك الأشكال الأدائية مختلفة الثقافات كلها، بهدف تخزين تلك التجارب المتعددة داخل العقل اللاواعي ونقش معالم رقصات مختلف الثقافات على أجساد المؤدين؛ لتنشأ علاقة جديدة بين المؤدي ونفسه، ومحاولة لخلق جسد إنساني عالمي. حيث إن التوسع السريع في التكنولوجيا الرقمية والتجارة العالمية، والسياحة الدولية؛ كل ذلك أدى إلى ولادة عصر التداخل الثقافيtranscultural age ويترتب على ذلك أننا أصبحنا – أكثر من أي وقت مضى – في حاجة للوعي بالاختلاف الثقافي، وعلى وعي أكبر بالحاجة إلى ذلك التداخل الثقافي. حيث إن العالم كله يتجه نحو هذا التداخل الثقافي (Zenzenzo training).

ونتج عن هذه الفلسفة التي اختارتها لنفسها مؤسسة زن زن زو اختيارها للرقصات التي وظفتها داخل مسرحها؛ حيث استعارت الكثير من جوهر رقص البوتوButoh والسوزوكيSUZUKI في اليابان، وفيوبوينت Viewpoint في نيويورك. أضف إلى ذلك أن زن زن زو وظفت الحركة المسرحية الطليعية في أوروبا، وثقافة البوب المعاصرة داخل تقنياتها الأدائية. بالإضافة إلى دمج المؤسسة لتقنيات الأداء اليابانية مع النصوص المسرحية الغربية الكلاسيكية (Zenzenzo about).

إشكالية البحث:

كيف عملت مؤسسة زين زين زو على الاحتفاء بالآخر من خلال توظيف رقص البوتو والنظرية الكرنفالية لتخريب المركزية الاستعمارية؟ وكيف دفع بها ذلك لأن تكون مؤسسة ما بعد كولونيالية متعددة الثقافات تقوم على تقويض النظم السياسية؟

أهمية البحث: تكمن أهمية البحث في تسليط الضوء على دور الجسد المسرحي في تفكيك الأنساق الثقافية المضمرة، وطرح أنساق ثقافية مضادة. ويدخل ضمن نطاق المختصين المسرحيين.

حدود البحث: تقسم حدود البحث إلى ثلاثة حدود، وهي كالآتي:

1. **الحدود الزمانية:** تقع الحدود الزمانية بين 1992-2023.
2. **الحدود المكانية:** تقع الحدود المكانية في أستراليا.
3. **الحدود الموضوعية:** تتمثل الحدود الموضوعية ببعض العروض المسرحية التي أنتجتها فرقة زن زن زو المسرحية.

منهج البحث:

تم الاستعانة بالمنهج التحليلي الوصفي حيث إنه منهج يهدف للكشف عن التيمات المبني عليها العمل الفني، وفهم البنيات المُشَّكِلة للأعمال المسرحية من خلال الآليات التحليلية التي تتوافق مع طبيعة البحث؛ للوصول إلى استنتاجات مدعومة بالقرائن والأدلة.

زن زن زو وخلق جسد عالمي:

إذا توقفنا عند الأساليب الأدائية لمؤسسة زن زن زو سنجد أنها حاولت احتضان الأساليب الأدائية المتطرفة من التعبير؛ لما ارتأت فيها من وسيلة لتعميق علاقة فناني الأداء بحواسهم. ولذا فقد طورت الشركة منهجية تعتمد على العديد من التقاليد المسرحية التي تنتمي إلى مناطق مختلفة عالميًّا. ولذا فقد ابتكرت الفرقة أسلوبًا متفردًا للتدريب والأداء؛ وذلك من خلال المحاكاة بين تلك الأساليب المختلفة وطرحها داخل السياق المجتمعي المعاصر. مثل طريقة السوزوكي لتدريب الممثلين، ورقص البوتو، ورقص وجهات النظرView Points. حيث ارتأوا في تلك الأنظمة التدريبية وسيلة لاكتشاف الممثلين لذواتهم الداخلية، ومن ثم اكتشاف الطرق المختلفة التي تجعلهم يحترفون مهنة التمثيل.

وقد هدفت الفرقة من خلال ذلك التكنيك الأدائي إلى خلق حالة من التفاعلات العفوية بين مجموعة الممثلين للعمل معًا بشكل فطري. كما أن ذلك التكنيك يرفع وعي الممثلين حول مختلف عناصر العرض التي تتمثل في العلاقات بينهم، والفضاء المحيط بهم، وإيقاع العمل بشكل عام. كما أنه يعد ركيزة أساسية في تدريب وتطوير حواس الممثلين وبناء رابطة قوية بين أعضاء الفرقة. أضف إلى ذلك أن فلسفة الفرقة تعتمد أيديولوجيا الجسد المادي الذي يعدّ مكانًا لالتقاء مختلف العوالم. كما أنه ملتقى لكل جوانب الحياة الاجتماعية، والسياسية، والعاطفية. وأنه يمكن تفسير وإدراك تلك العوالم المتعددة من خلال الجسد. ليكون الجسد، بذلك، محملًا بمختلف المنهجيات الأدائية التي تجعل منه أداة للتواصل بشكل بدائي وفطري.

وبالتوقف عند فلسفة فرقة زن زن زو؛ نجد أنها سعت إلى إدماج تلك المجموعة المختلفة من التقنيات الأدائية بهدف تطوير قدرات الممثلين الجسدية، والصوتية، والتركيز، والوعي الجمعي، والخيال. هذه الأسلوبية الأدائية التي استطاعت التأليف بين العديد من التقنيات المتنوعة للمزج بين الجسد، والصوت، والعقل، والروح؛ مكَّنت الفرقة من خلق الجسم الاستثنائي؛ وهو الجسم الذي يعتمد بنية فلسفية تستلهم نظريات الكرنفال لميخائيل باختين (Lazaroo, 2013).

وعلى الرغم من أن تلك التقنيات الأدائية تبدو، للوهلة الأولى، مختلفة بشكل واضح، إلا أننا نجد في ذلك التلقيح المتبادل بين المنهجيات الشرقية والغربية محاولة جادة لابتكار أسلوب جديد ومميز من الأداء الجسدي المسرحي، فرض نفسه بقوة داخل الساحة المشهدية المسرحية العالمية.(Lazaroo, 2012)

رقص البوتو:

يعد البوتو رقصًا مسرحيًّا معاصرًا نشأ في اليابان بعد الحرب العالمية الثانية، ويوصف بأنه رقص الحواس والعواطف في حالتها الخام أو النقية، ويتم التعبير عن تلك العواطف البدائية من خلال الجسد بدلًا من الكلمات. ويجمع البوتو بين الرقص والمسرح والارتجال والطقوس. كما أنه يعد رقصًا عابرًا للثقافات ساعيًا إلى العالمية. ويهدف البوتو إلى الكشف عن اللاوعي، والعالم الداخلي للمؤدي؛ مجردًا إياه من قناعه الاجتماعي. فجوهر البوتو أنه يكشف عن اللاشعور، ولهذا لا توجد حركة معينة يتم فرضها على الجميع، فالمؤدي يختار الحركة التي تناسبه وتناسب جسده وفكره. ومن ثم فالبوتو يؤهل المؤدي ليكون في أعلى حالات التعبير من خلال الجسد بالكامل؛ حيث إن البوتو يعمل على تعميق الوعي بالجسد، وتعزيز الخيال، والشجاعة. ويستمد البوتو مبادئه من زن البوذية Zen Buddhism بالإضافة إلى تقاليد الفنون الغربية مثل السريالية والدادية Dadaism (Fraleigh, 2010).

وبالتوقف عند نشأة البوتو سياسيًّا ومجتمعيًّا نجد أنه يعدّ ثورة ضد تقاليد الرقص اليابانية والغربية معًا. وبالعودة إلى النسق التاريخي والثقافي لنشأة رقص البوتو سنجد أن هناك صلة وثيقة بين أزمة الهوية الكبيرة التي عاشتها اليابان بعد الحرب العالمية الثانية ومحاولة الاستعمار محو القيم المجتمعية التقليدية مما أنتج قلقًا كبيرًا بشأن اختفاء التقاليد اليابانية. أضف إلى ذلك القلق بشأن الإنسانية عامة حيث بدأت الصورة المشوهة للجسد البشري تحتل ساحة الفن الياباني، بهدف عكس الحالة الضعيفة للبشر أثناء الحرب وبعدها. وقد أدت تلك الاضطرابات السياسية والثقافية، وفقدان الهوية اليابانية، أعقاب الحرب العالمية الثانية، إلى سعي العديد

من الفنانين في اليابان، الذين شـهدوا فترة الحرب العالمية الثانية، إلى إنشـاء هوية فنية مسـتقلة مسـتوحاة من مصـــادر يابانية وغربية حداثية وما بعد حداثية. وجاءت تلك الرغبة من خلال محاولة الحفاظ على الهوية اليابانية ومحاولة مقاومة الاستيعاب الواعي للثقافة الغربية.

فنجد على سـبيل المثال، هيجيكاتا تاتسـومي Hijikata Tatsumi (1928-1986) وكازو أونو Kazuo Ohno (1907-2010) ، اللذان حاولا إعادة اسـتكشـاف تراثهما الثقافي الفني وابتكار رقصـة يابانية حديثة، فاعتمدوا رقصة البوتو أو كما يعرف برقص الظلام. وقد عكسا من خلال تلك الرقصة الاكتئاب والدمار الذي عاناه الشعب الياباني إثر الحرب العالمية الثانية. ومن ثم كانت محاولتهما ليكون رقص البوتو بمثابة شكل فني ثوري متعدد الثقافات؛ فقد تشـــكل ذلك الرقص الأدائي الفني من خلال المزج بين التأثيرات الفنية الغربية والتقاليد التراثية اليابانية. كما يعدّ بمثابة أداة مقاومة مجســـدة للمادية الغربية، والنظام الاجتماعي الياباني المتضارب؛ فنشأ رقص البوتو بصفته شكلًا فنيًّا تخريبيًّا للثقافة، وأداة للنقد الاجتماعي. كما عكس الاستياء من الهيمنة الثقافية والسـياسـية الغربية بما في ذلك فرضـها لأنماط صـناعية وتكنولوجية كان من شـأنها تعطيل الرابطة المقدسة بين الشعب الياباني والطبيعة، مما أسهم في انتشار شعور الاغتراب ونزع الصفة الإنسانية وفقدان الهوية الذاتية.

وقد كان لدى هيجيكاتا وأونو مناهج ومقاربات مختلفة للبوتو نتيجة تجارب حياتهما. حيث تأثر أونو بشـــكل قوي بالحرب العالمية الثانية؛ التي عاش فيها بصفته جنديًّا وأسيرًا لمدة ثلاث سنوات. وهو ما انعكس بالطبع على تفسيره وتقديمه لرقص البوتو. بينما سعى هيجيكاتا إلى إنقاذ الجسد الياباني من الاستعمار بعد الحرب؛ حيث كان يرغب في الحفاظ على هويته اليابانية أعقاب الطمس الذي تعرض له أثناء الاستعمار.

وهكذا انتقد هيجيكاتا الحداثة معتبرًا أن الأفكار الغربية السائدة التي تحث على الحياة المادية هي البنية الفكرية للحداثة. ومن ثم كان رقص البوتو، بالنسـبة إلى هيجيكاتا، وسـيلة لتقويض الرأسـمالية التي تركز فقط على الإنتاج الضخم. وقد ظهرت هذه الانتقادات من خلال رقص البوتو الذي يصور التشوه الجسدي؛ ليكون ذلك الجسد أداة للتمرد ضد بنيات الرقص التقليدية، وكرد فعل مباشر أيضًا على الرأسمالية الجسدية. وبالتالي لم يضف هيجيكاتا طابعًا رومانسيًّا على الروح اليابانية أثناء إحيائه للجوانب اليابانية الأصلية في رقصه. بدلًا من ذلك، فقد كان تركيزه محليًّا مع الأخذ في الاعتبار المحتوى والتداعيات العالمية. لذا يمكننا القول إن البوتو لا يتعلق بالنقاء العرقي والثقافي، بل على العكس من ذلك نجد أنه رقص يعتنق تيمة الظلام والجسد الضعيف

والمقهور. ومن ثم فقد تحدى البوتو التعريفات المعاصـــرة له التي تميز بها الرقص المســـرحي الياباني؛ في محاولة لاستعادة الجسد الياباني الأصلي الذي تمت سرقته خلال عملية التحديث والتغريب والأمركة.

وقد تشـكلت فكرة رقص البوتو في ذهن هيجيكاتا من خلال مشـاهدته لجسـد العمال الذين يعملون لسـاعات طويلة في حقول الأرز. حيث كانت أجسادهم تتميز بالانحناء والالتواء نتيجة لويلات العمل البدني الشاق؛ تلك البنية الجســدية التي تختلف بالتأكيد عن الكمال والاســتقامة التي يتميز بها الراقصــون الغربيون. وهكذا قام هيجيكاتا بالتأكيد على ضـعف الأجسـاد الذي يجب أن يجسـده الراقصـون داخل البوتو؛ كنوع من أنواع تحدي الاحتلال الأمريكي لليابان ومطامح الاستعمارية الرأسمالية التي كانت تتطلب أجسادًا عاملة قوية لاستغلالها في تحقيق المزيد من المكاسب.

ولم يغفل هيجيكاتا التركيز على طرح القضـــايا اليابانية بجانب محاولته تجريد الجســـد الياباني من التأثير الغربي. وفي ســـبيل تحقيق ذلك؛ قام بابتكار ما يعرف بزي البوتو، وهو عبارة عن الجســـم العاري مغطى بالطلاء الأبيض. حيث يقول هيجيكاتا: فقد شـــعرت أن الملابس يجب أن تكون الكون. يجب علينا أن نرتدي الكون ونتحرك خلاله. كما ابتكر هيجيكاتا أسـلوبًا أدائيًا يعرف بأسـلوب التحول؛ حيث يتدرب الممثلون على تغيير شخصياتهم، على سبيل المثال، يحاول الممثل أن يتحول من مختلف الحيوانات إلى هيئته الإنسانية. وقد أراد هيجيكاتا في أسلوبيته الأدائية المختلفة أن يكون الراقصـون واعين بحواسـهم الفسيولوجية. ومن ثم كانت اختياراته الواعية للتمارين التي تمكن الراقصـــين على التعرف، بشـــكل أعمق، على أجســـادهم من الناحية الفسيولوجية والنفسية؛ ليصل راقصو البوتو، من خلال ذلك التفهم المتعمق لأجسادهم، إلى تحويل أنفسهم إلى فكرة مادية أو شعور، وأن يكون لديهم قدرة التلاعب بأجسادهم إلى تلك الدرجة التي تمكنهم من التحول جسديًّا وذهنيًّا إلى بساط مبلل أو سماء الكون أو حتى تجسيد الكون نفسه.

وكثيرًا ما يتم وصـــف البوتو بأنه تعبير عن الخطر الكامن داخل الجســـد. هذا التعبير عن الخطر الذي يجبر الراقص على تجسـيد الألم الذي يعاني منه نتيجة للتشـــييء المســـتمر الذي تنتجه الرأســـمالية. وتعدّ تلك هي الرسالة الأساسية التي يدعمها فن البوتو. حيث هدف مؤسسو البوتو وممارسوه إلى التعرف على الرأسمالية التي تعاني منها أجســـادنا ومعالجتها. ليكون البوتو بمثابة نموذج لإعادة الاتصـــال مرة أخرى مع أجســـادنا والتعرف على التجارب التي نخوضـها من خلال هذا الجسـد. ذلك الاتصـال بالجسـد الذي تم تنحيته بقوة من خلال الحياة الرأسـمالية. ولذا فالبوتو يسـعى لاسـتعادة الهوية الجسـدية من خلال تحرير الرقص من الطقوس المجتمعية والحوكمة الجسدية (wordpress, 2017) .

ويعدّ الجسد المشوه من سمات رقص البوتو، كما يعد جانبًا مهمًّا من البنية الفنية التي ميزت رقص البوتو؛ كونه يقضي على الرغبة في تكوين التعبيرات السليمة أو المظهر المحسوب. أضف إلى ذلك سمة تميز رقص البوتو بطلاء الجسد باللون الأبيض؛ ذلك القناع الذي يحول الراقص إلى كل إنسان أو لا أحد على وجه الخصوص. هذا الحياد الذي يضفي طابعًا عالميًّا على الرقصة (Asian Traditional Theatre Dance) .

ومما لا شك فيه أنك عندما تشاهد رقص البوتو فأنت لا تشاهده فقط، بل تتفاعل معه وتشتبك مع البنية الفنية للرقصة، حيث تعد تقنيات رقص البوتو بمثابة الاعتداء على الحواس. ومن ثم يمكننا القول إن عروض البوتو تعدّ بمثابة نقاشات بين فناني الأداء والجمهور. فعندما يبدأ الممثل في نفض أصابعه، ولف أعينه إلى مؤخرة رأسه، واللهاث للحصول على الهواء، وتشويه وجهه في صرخة صامتة، غالبًا ما يشعر الجمهور بشيء غريب يحدث داخل معدتهم، ليكون رد الفعل بمثابة بدء الحوار بين الجمهور والممثلين. ويكون رقص البوتو دعوة للجمهور لمراقبة المشاعر التي تولدت بداخلهم والبحث عن أسباب وجودها.

ولم يكن لأي شكل فني آسيوي معاصر أن يؤثر ذلك التأثير الذي أحدثه البوتو على المستوى الدولي. ويتضح ذلك من خلال سعي المئات من الراقصين الآسيويين والغربيين للتعرف على التقنيات الأدائية لرقص البوتو ودراستها. أضف إلى ذلك محاولة العشرات من مصممي الأداء حول العالم توظيف رقص البوتو داخل أعمالهم. علاوة على ذلك نجد أن البوتو ألهم العديد من المخرجين المسرحيين في أوروبا.

ونستخلص مما سبق أن رقص البوتو يعدّ محاولة لإنقاذ الروح والهوية في أعقاب الدمار. حيث جاء بمثابة رد فعل مباشر على عمليات الإبادة الجماعية التي عانى منها الشعب الياباني، ومحاولة لتقديم استراتيجية مختلفة لرفع الوعي بالمقاربات الرأسمالية المدمرة؛ بهدف الحصول على حلول جسدية لتحرير الجسد الياباني من عملية التشييء الناتجة عن الاستعمار والرأسمالية (wordpress, 2017).

ومؤسسة زين زين زو هنا لا تعمل على البوتو بشكله التاريخي في اليابان ولكن تقوم بزرعه في بيئة مختلفة تمامًا ووجهة نظر سياسية اجتماعية مختلفة ومعاصرة. ومن ثم فقد قامت مؤسسة زن زن زو باستعارة بعض المفاهيم الأساسية التي تفيد طرحها الفني، وقد تجسدت تلك المفاهيم في: 1- ma 2- shadow 3-carnival

Ma: لا يوجد لها معادل في اللغة الإنجليزية. فمصطلح "ما" هو مصطلح غامض حتى للشعب الياباني نفسه، لأنه تلك المسافة التي تصل اللغة بالثقافة، والتقليدى بالمعاصر، والفن بالدين. وأحيانًا يتم تشبيه ما بحالة العقل

الذي تم تحريره من الأفكار ليصبح في حالة وسط، فلا هو ينظر إلى الماضي بأسف، ولا هو يتمنى شيئًا في المستقبل، هو مثال للعقل الهادئ غير المستعد للنقد أو الحكم، ترك حكمه حتى على الجمال والقبح.

Carnival: من ضمن التقنيات التي استعان بها مسرح زين من رقص البوتو هو الكرنفال (الشكل الكرنفالي)، والوظيفة التخريبية المستمدة من الكرنفال، بما في ذلك المزج بين المقدس والمدنس، وسقوط التسلسل الهرمي للثقافة الرأسمالية. حيث يتم في ذلك الكرنفال تبديل الأدوار بين القيم والأدوار المجتمعية كالسيد/ والعبد، والزوج / والزوجة، والحيوان/ والإنسان. مما ينتج عن ذلك الشكل الكرنفالي رؤية الوجه غير المألوف للأشياء، أو الجانب الآخر منها. كما يصبح كل شيء داخل ذلك الفضاء الكرنفالي مختلطًا وهجينًا، وطقوسيًّا، ومنحطًّا، ورائعًا.

وإذا توقفنا عند الجسد داخل هذه البنية الكرنفالية سنجد جسدًا عكس المتعارف عليه في التقاليد؛ ففي هذا الكرنفال يكون الجسد في أصدق حالاته بعيدًا عن الشكل التقليدي للجسد الذي حددته التقاليد المسرحية الغربية. فالجسد هنا يعرف بالجسد الجروتسك The Grotesque Body[3]، جسد يتسم بالارتجاف والوجه المتورم، جسد يأكل ويشرب ويتغوط. فهو جسد في أشد حالاته صدقًا.

Shadow: يترجم البوتو دومًا برقص الظلام Dance of Darkness كونه يتعامل مع الجزء المظلم في الإنسان، ذلك الجزء الذي لا يحب الإنسان مواجهته. حيث نشأ ذلك الشكل الراقص عقب الحرب العالمية الثانية، عام 1950، بوصفه رقصًا طليعيًّا متطرفًا صادمًا للجمهور مع حركاته ولفتاته الغريبة وتلميحاته الجنسية. فالراقص يشبه الزومبي أكثر منه راقصًا بشريًّا؛ ترتعش ملامح وجهه، وتهتز أطرافه من التوتر. أضف إلى ذلك أن رقص البوتو يعد رقص اللاشعور، فهو تعبير عما لا يستطيع الإنسان العادي التعبير عنه، عن تلك الأفكار والمشاعر المدفونة بالداخل؛ أسفل وعينا وإدراكنا. ومن ثم تكون محاولة راقص البوتو استحضار تلك المشاعر الدفينة إلى السطح لمجابهتها وتغييرها(Bradley, 2017, pp. 27-31).

ومن الملاحظ أن هناك تشابهًا بين البوتو والبوذية؛ حيث يعد البوتو مثل ممارسة التأمل لاكتساب الوعي الذاتي. ففى الاثنين يكون البحث عن الهدوء والسلام، كما أنه يتم، في كليهما، محاولة التعرف على مشاعر مثل الغضب والخوف، ليتم التخلص منها. كما أن في البوتو كما في البوذية يحدث الشعور بالسعادة من خلال

[3] فمنذ القرن الثامن عشر في فرنسا وألمانيا وإنجلترا، أصبح يستخدم مصطلح الجروتسك لوصف الغريب والغامض والمشوه، كما أنه أصبح يصف الأشكال الغريبة والمشوهة لأقنعة الهالوين. ويشير الجروتسك في الأدب والمسرح وعروض الأداء إلى الشعور الذي يتم إثارته داخل المشاهد من عدم الراحة والشعور بالغرابة في وقت واحد (Grotesque, n.d.).

التعرف على الآلام وقبولها والشعور بالشفقة تجاهها. الفارق الوحيد أن الرهبان البوذيين يقومون بتلك العملية في الديانة البوذية من خلال الجلوس، أما في البوتو فيتم ذلك من خلال الحركة والرقص.

رقص وجهات النظر:

يعد رقص وجهات النظر تقنية تدريبية طورتها المخرجة الأمريكية آن بوغارت. وقد عدَّتها زن زن زو واحدة من التدريبات والتقنيات الأساسية في أسلوبها التدريبي. وتركز وجهات النظر على إيقاظ غرائز الممثل، واستكشاف الممثل للعناصر الأساسية للعرض من خلال التركيز على الجسد ووضعه في الزمن والمكان (ATES, 2023, p.16). ومن ثم يستطيع الممثل الوعي والتركيز على تلك العناصر مما يساعده على تطوير مهارات الأداء الأساسية لديه في تحقيق حضور ديناميكي على المسرح.

أضف إلى ذلك أن رقص وجهات النظر من الرقصات التي تسمح للجسم باستكشاف غريزتها الطبيعية أثناء تحركها في الفضاء وتفاعلها بشكل فطري مع المحفزات الخارجية. وهو ما يُمكِّن الممثلين من تقمص الشخصيات الدرامية بشكل أعمق.

رقص السوزوكي:

يعد رقص السوزوكي Suzuki method طريقة حديثة لتدريب الممثل، وتهتم باستعادة وعي المؤدي بجسده وإعادة استكشاف القدرات التعبيرية الفطرية له. وقد تطور رقص السوزوكي على يد المخرج المسرحي Tadashi Suzuki عام 1970. وقد تأثر سوزوكي، في هذا النظام البدني الصارم، بأشكال أدائية متنوعة مثل الباليه والمسرح التقليدي الياباني والإغريقي وبعض فنون الدفاع الأدائية.

وتقوم هذه الطريقة بمحاولة التركيز على تطوير قدرة الممثل العاطفية والجسدية وإدراكه الحسي لكل العناصر على خشبة المسرح. كما تولي اهتمامًا خاصًّا بالجزء السفلي من الجسم، وخاصة عمل القدم، ذلك الجزء الذي يمكِّن الممثل من التحكم في تنفسه وتركيزه. حيث تهدف طريقة سوزوكي، من خلال التركيز على القدمين، إلى تقوية المراكز الحسية بالجسد والتي أصبحت ضعيفة بفعل تناسيها وإهمالها. مما يساعد الممثل على الانضباط والقوة والتركيز، كما يعلم الممثل أن التمثيل يبدأ وينتهي من القدم What is siti's training, (2021, p. 1).

ولقد تعرف مؤسسو الفرقة، لين برادلي وسيمون وودز، على تلك الأساليب الأدائية من خلال الاحتكاك بشكل مباشر مع مبتكري هذه النماذج الأدائية. كما أنهم كرسوا جهودهم، مع بقية أعضاء الفرقة، لمحاولة الكشف عن الحدود المشتركة بين مختلف الثقافات والمنهجيات.

زن زن زو وتفكيك النسق التراتبي المجتمعي:

قامت الفرقة بطرح رؤيتها، وسعت في دحض الأنسقة الثقافية المجتمعية والسياسية التي تكرس للمركزية الأوروبية من خلال إعادة تناول العديد من الكلاسيكيات وتخريب البنية الحكائية في تلك النصوص. نذكر على سبيل المثال ماكبث لشكسبير التي تم إنتاجها من قبل فرقة زن زن زو. وقد تألف طاقم الممثلين من جنسيات مختلفة؛ يابانيين، وأستراليين، وأمريكيين. كما تم عرض المسرحية من خلال اللغتين الإنجليزية واليابانية، حيث كان هناك أربع ساحرات؛ اثنتان تتحدثان اللغة الإنجليزية وتتحدث الأخريان اللغة اليابانية. ومن الملاحظ أن تلك التعددية اللغوية أسهمت في خلق هجنة ثقافية ساعدت في إزاحة المركزية الإمبريالية.

أضف إلى ذلك اعتماد هذه النسخة من شكسبير على توظيف البنية الجسدية، والرقص، والموسيقى؛ للكشف عن الاضطرابات التي يعاني منها ماكبث. كما اعتمدت بشكل كبير على رقص البوتو للتعبير عن رغبات ماكبث الدفينة وتسليط الضوء على الجوانب المظلمة داخل شخصيته.

ولا يمكننا أيضًا إغفال تناول فرقة زن زن زو لنص شكسبير العاصفة؛ حيث يعد نص العاصفة لشكسبير من النصوص التي تلقي الضوء على العلاقة بين المستعمر (البريطاني عادة) والسكان الأصليين؛ أصحاب الأرض المحتلَة. وقد تناولت الفرقة تلك العلاقة من خلال وجهة نظر ما بعد كولونيالية. وكان الجسد، في ذلك العرض، بمثابة أداة للتشكيك في ادعاءات ومزاعم الاستعمار.

وبالتالي فقد كان العرض محاولة جادة لتقديم نص شكسبير من خلال وجهة نظر ما بعد كولونيالية، وتحقق ذلك من خلال تسليط الضوء على الصراع بين المستعمَر/المتبوع، والمستعمِر/ التابع. ومحاولة تفكيك تلك التراتبية؛ من خلال زحزحة المركزية الغربية، بجعل شخصية كاليبان هي الشخصية المهيمنة؛ ليمثل عكس الأدوار داخل العرض شكلًا من أشكال تحدي الإمبريالية الاستعمارية. وقد لجأت الفرقة في سبيل تحقيق ذلك إلى توظيف رقص البوتو ونظريات الكرنفال لميخائيل باختين بهدف تخريب دعائم الاستعمار. ومن ثم فقد ألقت المسرحية الضوء على الصراع الدائر بين المستعمِر والمستعمَر، وعملت على جلب الشخصيات المهمشة إلى مركز الحدث.

وقد تم تقديم مسرحية العاصفة لشكسبير من خلال المزج بين العناصر البصرية والجسدية والسمعية، وإعادة حكي مسرحية شكسبير الكلاسيكية من خلال الموسيقى والغناء والرقص.

وإذا توقفنا عند العرض المسرحي Wiled differently نجد أنه من تأليف زن زن زو بالكامل. حيث تدور الحبكة المسرحية حول ثمانية فنانين من أصحاب الإعاقات المختلفة. ومن ثم تسليط الضوء على قصة كل شخصية فيهم، وقصة إعاقتهم. حيث تم الكشف عن الاضطرابات النفسية والتحديات الحياتية التي يواجهها هؤلاء؛ من خلال المزج بين تقنيات المسرح الجسدي، والرقص، والموسيقى. كما تألف العرض من العديد من اللغات لخلق هجنة لغوية؛ في محاولة من صناع العرض للاحتفاء بالتنوع. ومن ثم يعدّ العرض بمثابة منبر للمهمشين، وصوت لهؤلاء المختلفين في تكوينهم الجسدي والعقلي ومنحهم الفرصة لمشاركة مواهبهم الفريدة وقصصهم المؤثرة.

ولا يمكننا إغفال دور زن زن زو في هدم الحائط الرابع، في محاولة لجعل المشاهد جزءًا من بنية الحدث. فمن أتيحت له الفرصة لمشاهدة أحد عروض فرقة زن زن زو سيتعرف على جماليات هذا المسرح، وسيشاهد كيف أن الحدود الفاصلة بين الممثل والجمهور تتم إزالتها. حيث لا يتم تحديد كرسي معين للجمهور؛ ليظل الجمهور في حالة حركة مستمرة، يشاهدون العرض من كل اتجاه، على عكس المسرح التقليدي الذي تظل فيه مجبرًا على الاستلقاء على كرسي واحد ومشاهدة الأحداث من زاوية واحدة طوال العرض.

عرض كباريه وتفكيك التراتبية المجتمعية:

منذ نشأة مؤسسة زن زن زو وهي تعتنق فكر الاحتفاء بالآخر؛ ذلك القطاع من المجتمع الذي يتم إبعاده وتهميشه. ففي ألمانيا النازية، على سبيل المثال، قام هتلر بإرسال هؤلاء الآخرين others إلى المحارق الجماعية. وقد بدأ هتلر باليهود، ثم المثليين، يليهم الغجر، وألحق بهم في النهاية فناني الكباريهات. ومن ثم فمسرحية كباريه هي قصة هؤلاء الآخرين. والتيمة الرئيسة للعرض هي الاحتفاء بهذا الآخر.

ويعد عرض كباريه Cabaret عرضًا مسرحيًّا موسيقيًّا أنتج عام 1966. وتم استلهامه من النص المسرحي أنا كاميرا لجون فان دروتن John Van Druten عام 1951. تلك المسرحية التي تم استلهامها من رواية وداعًا برلين 1939 Goodbye to Berlin. وتعد رواية وداعًا برلين سيرة ذاتية للكاتب الأمريكي كريستوفر ايشيروود .Christopher Isherwood حيث استند كريستوفر ايشيروود في روايته إلى تجاربه التي عاشها في جمهورية فايمار Weimar Republic وعلاقته مع مغنية الكباريه جين روس Jean Ross البالغة من

العمر تسعة عشر عامًا. والتي تشارك الكاتب ايشيروود سكنًا متواضعًا في برلين. حيث تعمل روس مغنية في الحانات والكباريهات من الدرجة الثانية. وأصـــبحت حاملًا نتيجة لانخراطها في علاقات جنســـية داخل تلك الحانات، وتوقعت روس حينها أن والد الطفل هو عازف الجاز في إحدى الحانات التي تعمل بها، مما قادها إلى التفكير في إجهاض ذلك الجنين.

لنجد الكاتب ايشيروود يرغب في تقديم خدمة إلى روس من خلال تظاهره بأنه هو والد الطفل كي يسهل عملية الإجهاض لروس داخل المســتشــفى. وكادت روس أن تموت نتيجة إهمال الطبيب داخل غرفة العمليات. ولذا فعندما ذهب ايشــيروود إلى مســتشــفى برلين للاطمئنان على روس بعد عملية الإجهاض، تعرض لنظرات احتقار من قبل موظفي المســتشــفى اعتقادًا منهم أن ايشــيروود أجبر روس بقســوة على الخضــوع لعملية الإجهاض التي كادت أن تودي بحياتها.

وبينما كانت روس في طريقها للتعافي من عملية الإجهاض، كان الوضع السياسي في فايمار آخذًا في التدهور نتيجة نمو الحزب النازي بقوة يومًا بعد يوم. ونتج عن ذلك انتشـــار الفقر والبطالة والمظاهرات والتقاتل بين قوى اليسار المتطرفة وقوى اليمين في ألمانيا. وأدرك العديد من المهاجرين لألمانيا أنه حان الوقت للعودة إلى بلادهم. حيث كان هناك إحساس بالهلاك داخل شوارع برلين.

وبعد أسبوعين من تنفيذ أدولف هتلر لقانون التمكين الذي أسهم في تعزيز دكتاتوريته، فر إيشيروود من ألمانيا عام 1933. وقام هتلر والقوى النازية أثناء ذلك بإغلاق معظم الكباريهات في برلين . ولذا فر العديد من ممثلي ومغني تلك الحانات إلى الخارج، وكان مصــير من تبقى داخل برلين هو لقاء حتفهم داخل معســكرات الاعتقال.

وكانت هذه الأحداث الواقعية بمثابة مصدر إلهام للكاتب ايشيروود لروايته وداعًا برلين. وقام الكاتب جون فان دروتن فيما بعد بمعالجة رواية وداعًا برلين داخل مسرحيته تحت عنوان أنا كاميرا التي عرضت عام 1951. ثم تم تناول تلك الأحداث داخل المسرحية الموسيقية الشهيرة، كباريه، عام 1966 (Isherwood, 2012).

وإذا توقفنا عند عرض كباريه سنجد أن أحداث العرض الموسيقي تدور في برلين، في الفترة من 1929 إلى العام 1930، تزامنًا مع صعود النازيين إلى السلطة. وتلقي المسرحية الضوء على الحياة الليلية في برلين في ذلك الوقت من خلال ملهى ليلي يســمى كيت كاتKit Kat Klub . وتدور الحبكة حول علاقة الكاتب الأمريكي كليفورد برادشــو Clifford Bradshaw مع عازفة وراقصــة الكباريه ســالي بولز Sally

Bowles. كما يتم تضمين حبكة فرعية عن قصة حب محكوم عليها بالفشل من قبل السلطة الحاكمة. حيث تدور قصة الحب تلك بين الألمانية فرولين شنايدر Fräulein Schneider صاحبة منزل تقوم بتأجيره وبين حبيبها المسن هير شولتز Herr Schultz بائع الفاكهة اليهودي.

وتدور الحبكة الرئيسة لمسرحية كباريه حول الكاتب الأمريكي كليفورد برادشو الذي يصل برلين عبر قطار السكك الحديدية تزامنًا مع صعود الحزب النازي وسيطرته على زمام الحكم. حيث يسافر كليفورد إلى ألمانيا للعمل على روايته الجديدة. ويقوم كليفورد بالسكن داخل منزل للإيجار تملكه سيدة مسنة تدعى فرولين تشانيدر. ويصادف أن يتقابل الكاتب الشاب كليفورد مع ارنست لودفيج Ernst Ludwig؛ المهرب الألماني، الذي يعرض على كليفورد العمل في السوق السوداء.

ويتعرف كليف أثناء إقامته على كباريه يديره رجل يدعى ايمسي Emcee. ويتعرف كليف في ذلك الملهى على مغنية وممثلة، تسمى سالي بولز، ويعجب بها كليف ويعرض عليها توصيلها إلى المنزل. وتجيبه سالي أنه لا يمكنها ذلك لأنها على علاقة بماكس Max مالك الكباريه وهو شديد الغيرة عليها.

ولم يستمر رفض سالي لكليف طويلًا حيث طردها ماكس من الكباريه في اليوم التالي. مما جعلها تلجأ إلى كليف وتعرض عليه العيش معه؛ كونها لا تملك مكانًا للعيش فيه. ويقاوم كليف الفكرة في البداية ثم سرعان ما يرحب بها. ويقوم ايمسي، مدير الملهى، في مشهد موازٍ، بغناء أغنية تعلق على ترتيبات المعيشة الجديدة لكليف وسالي.

وتزامنًا مع بدء العلاقة العاطفية بين كليف وسالي، يقوم صاحب متجر الفواكه اليهودي بإعطاء ثمرة أناناس للسيدة تشانيدر كبادرة رومانسية. يلي ذلك مشهد غنائي لنادل شاب داخل الملهى الليلي وهو يغني النشيد الوطني لألمانيا وينتقل ببطء وبشكل تدريجي إلى أغنية قاتمة مستوحاة من النازية. ليكون المشهد الغنائي بمثابة تمهيد لتصاعد الأحداث فيما بعد، وتطور تلك العلاقات العاطفية في ظل صعود النازية.

وقد ظل كليف وسالي يعيشان معًا لشهور، ونشأت بينهما علاقة حب إلى أن اكتشفت سالي أنها حامل لكنها غير متأكدة من يكون والد طفلها، ومن ثم تقرر إجراء عملية إجهاض. بينما يرفض كليف ذلك الحل ويعرض عليها الاحتفاظ بالجنين قائلًا ربما يكون ذلك الطفل طفله.

وقد ظلت العلاقة بين الألمانية تشايندر واليهودي السيد تشالتز مستمرة إلى أن اكتشفت تشايندر أن إحدى نزيلات المنزل، وتدعى كوست Kost، تقوم بإحضار البحارة إلى غرفتها، مما يجعل السيدة تشايندر تقوم

بالتشـــديد عليها بألا تقوم بتلك الأفعال مرة أخرى، وأن تلك التصـــرفات تصـــدر فقط عن العاهرات. فتغتاظ كوسـت وتقوم بإفشـاء سـر العلاقة بين السـيدة تشـايندر والسـيد شـالتز بائع الفاكهة. وفي سـبيل إنقاذ الموقف وللحفاظ على سـمعة السـيدة تشـايندر يقوم شـالتز بإخبار كوسـت أنه والسـيدة تشـايندر مخطوبان وسـيقومان بالزواج في خلال ثلاثة أسابيع. وحين تشكره السيدة تشايندر على موقفه النبيل لإنقاذ سمعتها يجيبها شالتز بأنه معجب بها وجاد بشأن خطبتها.

وأثناء حفل خطبة السيدة تشايندر والسيد شالتز تقوم كوست بالانتقام منهما من خلال إبلاغ ارنست الذي كان يرتدي حينها شارة النازية، وتخبره أن شولتر يهودي الجنسية. مما يجعل ارنست يتوجه إلى تشايندر بتحذير شديد اللهجة أنه لا يمكنها الزواج من يهودي وأن ذلك يعد أمرًا غير حكيم.

وتزامنًا مع ذلك المشهد تقوم كوست ورفاقها بغناء أغنية تحت عنوان، غدًا ينتمي لي، مع إيحاءات نازية أكثر وضوحًا؛ للإشارة إلى تحكم الحزب النازي في غد البلاد وفرض السيطرة التي ستعيشها ألمانيا الفترة المقبلة.

يلي ذلك مشـهد يجمع بين تشـايندر والسـيد شـالتز، وتشـايندر تعبر عن مخاوفها بشـأن زواجهما الوشـيك. بينما يؤكد لها السيد شـالتز أن عليها أن تطمئن وأن كل شـيء سـيكون على ما يرام. ليقطع المشـهد اصـطدام لبنة تم إلقاؤها بعنف عبر النافذة الزجاجية على منزل السـيد شـولتز. مما يزيد من خوف تشـايندر. بينما يقوم شـولتز بطمأنتها وأنها مجرد حجارة ألقاها الأطفال المشاغبون بالشارع. لكن تشايندر تصبح خائفة بشكل كبير.

يلي ذلك المشــهد عرض راقص لإيمســي وهو يغني ويرقص بصــحبة امرأة ترتدي زي غوريللا، ويعبر من خلال الرقصــات والأداء الجســدي والكلمات أن حبهما قوبل برفض عالمي. ومن ثم يوجه ايمســي حديثه إلى الجمهور بأن عليهم أن يكونوا أكثر انفتاحًا. وأخذ في الدفاع عن حبيبته التي ترتدي زي غوريلا واختتم غناءه ورقصـــه بأن العالم يمكنه تقبلها إذا رآها من خلال عينه. حينها لن تبدو يهودية على الإطلاق. ليكون ذلك المشهد الغنائي بمثابة دلالة سيميولوجية لتسليط الضوء على العلاقة بين السيدة تشايندر الألمانية والسيد شالتز اليهودي ورفض النسق السياسي والمجتمعي لعلاقتهما.

ويتبع ذلك المشـهد دخول تشـايندر غرفة كليف وسـالي لتعيد هدية خطوبتها موضـحة أن زواجها من شـالتز قد انتهى أمره. وحينما يعترض كليف بأنها لا تستطيع الاستسلام بهذه السهولة أجابته تشايندر أن هذا هو الخيار الوحيد أمامهما نتيجة لتصاعد حكم النازية داخل البلاد.

وهو ما جعل كليف، بالتبعية، يفكر جديًّا في مغادرة ألمانيا؛ لأن الأمر أصبح غير مبشر تمامًا بعد تولي النازية زمام الأمور. وألح كليف على ســـالي أن تغادر ألمانيا معه حتى يتمكنا من تربية طفلهما معًا في أمريكا. بينما تحتج ســـالي وترفض مغادرة ألمانيا وتدّعي أن حياتها في برلين رائعة. وعندما يلفت كليف انتباهها إلى البيئة السياسية المحيطة والاضطرابات الاجتماعية التي تتزايد، تجيبه سالي بأنها لا تهتم بالسياسة، وتتركه عائدة إلى الكباريه.

وتقوم سالي في اليوم التالي بإجراء عملية الإجهاض والذهاب إلى كليف لإخباره بالأمر فيجيبها بصفعة على وجهها، ثم يرجوها أن تغادر معه ألمانيا لكنها تجيبه بالرفض، فيغادر كليف حزين القلب.

ومن ثم نجد أن أحداث المسرحية تدور حول قصة حب بين شخصيتي سالي وكليف اللذين يقعان في الحب داخل ملهى ليلي، ثم تنهار علاقتهما داخل نفس الملهى. كما تركز المســـرحية على شـــخصـــية الكاتب كليف؛ الشـــاب الســـاذج الذي يبحث عن حرية جمهورية فايمار[4] ليشـــهد تدمير وتقويض المُثُل والعلاقات التي يتغذى عليها الشعب في ظل بيئة سياسية وحشية وفاسدة. لتكون المسرحية بمثابة رحلة استكشاف ذاتية وصحوة سياسية.

كما لا يمكن إغفال دور العرض في إلقاء الضوء على محاولات ألمانيا النازية في التخلص من كل المهمشين داخل المجتمع. هؤلاء المهمشـــون الذين تم تجســـيدهم داخل المســـرحية من خلال الملهى الليلي الذي يســـكنه الفنانون والغجر واليهود والمثليون؛ هؤلاء المهمشون أو الآخرون الذين وجدوا موطنًا لهم في ثلاثينيات القرن الماضي، قبل وصول هتلر إلى السطة، داخل ذلك العالم السفلي الذي يعد بمثابة ملاذ للمهمشين.

وإذا توقفنا عند فضـــاء المعنى الذي يتولد عن ذلك العرض المســـرحي ســـنجد أنه يطرح عدة تيمات مثل: العنصرية، والاضطهاد، وتمييز الآخر عن طريق لونه، وعرقه، وديانته.

وبالعودة إلى السياق السياسي في ظل عهد ألمانيا النازية نجد أن اليهود كانوا ذلك الآخر الذي تم رفضه وبتره من المجتمع. ومن ثم تعد تيمة إقصاء الآخر أحد المفاهيم المحورية في مسرحية كباريه. ومن ثم يأتي العرض

[4] تعدّ جمهورية فايمار Weimarer Republik هي الجمهورية التي نشـــأت في ألمانيا في الفترة من 1918 إلى 1933. وتقر بعض السرديات التاريخية أن جمهورية فايمار كانت ساحة لحرية التعبير، وفضاء لنشر الفنون والحرية. وقد تولد الكباريه في تلك البيئة ليكون مساحة حرة غير مقيدة بأي سياسات أو قيود اجتماعية أو جنسية. ولم يستمر ذلك طويلًا حيث سقطت جمهورية فايمار بعد فترة وجيزة حينما سادت سيطرة النازيين الفاشية على ألمانيا. وقد أسهم هذا التحول المفاجئ من الحرية المفرطة إلى السيطرة الخانقة في زيادة تضخيم المأساة (Storer, 2013).

ليكون بمثابة صفعة على وجه المجتمع ودعوة لمجتمعاتنا للاعتراف واحتضان الآخر؛ ذلك الآخر الذي طالما حاولت المجتمعات رفضه وقمعه.

ومما سبق يمكننا القول: إنه تم إحياء برلين ثلاثينيات القرن الماضي من خلال التناول الجريء والصادم للمسرحية الموسيقية الهزلية الشهيرة كباريه. حيث أعادت المخرجة تقديم العمل مع طرح تيمة خفية ومظلمة للسرد للكشف عن أنساق ثقافية معاصرة ومضمرة. وعمل المصمم بيل هايكوك ومصمم الإضاءة بين هوغز معًا لخلق فضاء مسرحي يضعنا داخل ملهى ليلي داخل جمهورية فايمار قبل الحرب العالمية الثانية، وقدموا للجماهير صورة بصرية تجمع بين الجمال والقبح. كما ابتكرت المخرجة لين برادلي مزيجًا من الأداء الحركي الذي يجمع بين أنماط مسرح البوتو والنو جنبًا إلى جنب مع أشكال الأداء المسرحي الغربية. قد كان لرقص البوتو دور لا يمكن إنكاره في إبراز التشوه الجسدي لهؤلاء المهمشين.

وإذا توقفنا عند عنصر الموسيقى وارتباطها بالتيمة المطروحة داخل العرض المسرحي؛ سنجد أن ملحن العرض اختار توظيف موسيقى الجاز jazz music داخل البنية المشهدية؛ وذلك لارتباط نشأة تلك الموسيقى بالعبودية، كما أنها تتصف بكونها موسيقى الآخر؛ حيث نشأت موسيقى الجاز من خلال أمريكيين ذوي أصول أفريقية فى أواخر القرن التاسع عشر، ولم تكن تستخدم هذه البنية الموسيقية لقدرتها فقط على التعبير عن تقاليدهم، حيث كان لموسيقى الجاز القدرة على منح القوة للآخر لتخطي الاضطهاد الذي يتعرض له (Peretti, 1994).

وبإعادة النظر إلى منظومة الكباريه نجد أن له نفس التاريخ من الاضطهاد والنظرة الدونية، حيث إن من ساعد في نشأته هم الطبقات المهمشة فى أوروبا؛ هؤلاء الذين يتم وصفهم دومًا بالمدنسين أو فاعلي الفاحشة في نهايات القرن التاسع عشر.

ومن اللافت للنظر أن الموسيقى كانت تتغير في العرض تبعًا للجمهور وطلبه، حيث إن الجمهور هنا مشارك في الأداء وفي تصميم عناصر المسرحية. ومن ثم فالسلطة، في كباريه، ليست للمؤدين فقط، بل كان الجمهور عنصرًا فاعلًا أتيحت له فرصة تبادل السلطة مع المؤدين.

ومن الملاحظ أن فرقة زن زن زو اهتمت منذ إنشائها بالاحتفال بالآخر، تلك الفئة من المجتمع التي تم تصنيفها إلى مجموعة مهمشين في سبيل تعزيز الهيمنة السياسية والأيديولوجية لمن هم في السلطة. تلك الفئات المهمشة التي تم إرسالهم إلى غرف الغاز تباعًا في عهد هتلر. حيث أرسل هتلر اليهود أولًا ثم المثليين والغجر

يليهم المعاقون وأخيرًا فنانو الكباريه أنفسهم. ليكون عرض كباريه تجسيدًا لهؤلاء الآخرين الذين يرقصون بإغراء رقصتهم الأخيرة.

وعلى صعيد آخر سنجد أن الملاهي الليلية هي دلالة سيميولوجية تجسد المساحات التخريبية الشريرة والجميلة للغاية. حيث يتحدى ساكنو تلك الملاهي الليلية السياسة المسيطرة من خلال رقصاتهم وطريقهتم في الغناء. كما أن جميع الشخصيات في العرض، هم آخرون بشكل ما، يشتركون في تقويض البنيات التقليدية للمجتمع من خلال ذلك الاحتفال المختلف والفوضوي.

ونجد أن ما وراء السرد meta narrative يركز على العواقب الوخيمة في حالة المجتمع الذي يرفض الآخر المختلف. وأن الإنسان يخشى ما لا يفهمه عن الآخرين أو عن نفسه. وأن القدرة على الحب لا يعوقها الجنس أو العرق أو التوجه أو العقيدة. وأنه يمكننا اكتشاف ذواتنا من خلال التعرف على الآخر؛ ذلك الآخر الذي يقتحمنا ويعيش بيننا. هؤلاء الغرباء / الآخرون الذين يتم اضطهادهم من قبل من هم في مناصب سلطوية. ومن ثم علينا عدم تصديق كل ما نسمعه سواء من الدعاية النازية أو الإعلانات الاستهلاكية المعاصرة التي لا تزال تدعم رفض الآخر المختلف.

فلطالما كان لدى مسرح زن زن زو تطلع لاحتضان كل من يجلس على هامش المجتمع. حيث إن لدى الفرقة اعتقادًا بأنه لا يجب قبول أولئك الذين يعتبرهم المجتمع آخر فحسب، بل أيضًا لا بد من الاحتفاء بهم. ومن ثم كان تركيزهم وافتتانهم بمن يطلق عليهم المجتمع مختلفين أو غير مقبولين أو آخرين. كما كان لدى فرقة زن زن زو افتتان في عكس وتبديل الأدوار المجتمعية ولو ليوم واحد فقط. حيث يصبح الأحمق ملكًا، والعبد سيدًا، والفقراء يتحولون إلى أغنياء. ومن ثم كان توظيف أصول الكرنفال في عروض زن زن زو. كون ذلك المهرجان الكرنفالي يمتلك القدرة على خلق مساحة تعبير حرة وفضاء لعب يتسم بالفوضوية والكوميدية، أضف إلى ذلك القوة الطقسية التي تؤثر تأثيرًا قويًّا على الجمهور المشاهد. مما ينتج عنها موجة من التطهير تتسرب في جميع أنحاء المجتمع.

ومن ثم تقوم فلسفة زن زن زو على التخلص من التراتبية المجتمعية لمدة يوم واحد؛ يوم واحد لكنه كفيل بإحداث انقلاب للأنساق الثقافية؛ حيث يتم تسليط الضوء على البنيات المجتمعية مما يسمح بإلقاء نظرة سريعة على ازدواجية القيم الثقافية. ولذا فعندما ينتهي الكرنفال تعود ذات القيم والأنساق المجتمعية ولكن مع تغير في الوعي الجمعي.

الخاتمة:

مما سبق يمكن القول إن زن زن زو لديها اقتناع تام بوجوب تقبُّل الآخر، ليس هذا فحسب، بل والاحتفاء به. فهم دومًا يحتفلون بالمهمشين ويعطونهم الدور الأكبر في مسرحهم. فالمسرح هنا يعد مرآة لكل تناقضات المجتمع وإلقاء نظرة سريعة على القيم الثقافية الظالمة في المجتمع. ولذا استندت التقنية الفنية لزن زن زو إلى استلهام الأسلوب الأدائي الكرنفالي المظلم؛ في محاولة لاستكشاف أقصى درجات التعبير الأدائي البدني؛ ليكون الجسد، في حد ذاته، وسيلة لطرح التابوهات.

ومن ثم يمكننا القول إن زن زن زو تعد تجربة مسرحية متعددة الثقافات حاولت إنشاء مسرح تفاعلي يحاول إشراك الجماهير داخل الحدث المسرحي من خلال خلق مساحة تفاعل بين الممثلين والجمهور؛ مساحة تفاعل تتراوح بين الحميمية والتصادم والترويع والإقناع.

والناظر إلى الأساليب التي تستخدمها زن زن زو يعتقد للوهلة الأولى أن هناك تضاربًا في الأساليب المستخدمة، ولكن الحقيقة أن المزج بين كل تلك الأساليب الشرقية والغربية خلق نوعًا من الهجنة. كما تعمل تلك التدريبات على صهر الجسد مع الصوت والعقل والروح لتنتج مسرحًا ما بعد كولونيالي متعدد الثقافات يحتفي بالمهمشين. أضف إلى ذلك استطاعة مؤسسي مسرح زن زن زو خلق علاقة بين الممثلين والجمهور تتراوح بين الحميمية والتصادمية والطقوسية.

ومن ثم يوفر مسرح زن زن زو فضاء ما بعد استعماري وساحة مقاومة للإمبريالية الاستعمارية وإعطاء صوت للفئات المهمشة ونقد بنية القهر. ولا يمكن إنكار دور المسرح الجسدي، على وجه الخصوص؛ في خلق خطاب مضاد يكون فيه الجسد والصوت والفضاء والتفاعل مع المشاهدين بمثابة عناصر لمقاومة الهيمنة الاستعمارية.

ونستخلص مما سبق أن التهجين الثقافي الذي سعت إليه زن زن زو، ومحاولاتها لتبني خطاب ثقافي مختلف أسهم بشكل كبير في إنتاج ثقافة هجينة، وتفكيك الأنساق الثقافية المجتمعية التي أسست لفكر المركز والهامش. وتبعات ذلك الفكر من تمييز ثقافي، وعرقي، وإداري. ومن ثم فالفرقة حاولت إنتاج هويات هجينة بعيدًا عن فكر النقاء العرقي الذي أدى إلى الانقسامات والصراعات الأثنية. أضف إلى ذلك إتاحة فرقة زن زن زو الفرصة للثقافات الفرعية لأن تكون في مركز الحدث ومحاولة تهجينها مع الثقافات الغربية لإنتاج فضاءات هجينة ومتعددة الثقافات.

ملحق الصور

Kazuo Ohno performing in Chisato Katata of Shinonome Butoh. (Credit: The New York Times)

Cabaret (Credit: Justine Walpole)

Credit: power arts)(Cabaret

Wired deffirently (credit: simon woods)

Wired deffirently (credit: simon woods)

The tempest (credit: playlabtheatre)

Hjikata Tatsumi in Hosotan (A Story of Small Pox, 1972) choreo-graphed by Hijikata at the ato siata Shinjuku bunka (Art Theatre Shinjuku Culture). (credit: Onozuka Makoto)

Viewpoints (credit: *Estúdio23/Pexels)*

Suzuki method (credit: ruby donohoe)

قائمة المصادر والمراجع

References

Arts Front. (n.d.). Lynne Bradley. https://artsfront.com/member/lynne-bradley:49662

ATES, A. (2023, September 28). *13 Types of Acting Techniques*. backstage. https://www.backstage.com/magazine/article/acting-techniques-mean-1534/

Bradley, L. (2011, August 4-20). *Cabaret*.

Bradley, L. M. (2017). *Found in translation: Transcultural performance practice in the 21st century* (Doctoral dissertation, Queensland University of Technology). (pp. 27-31)

Brady, O.E. (1996). [Review of the book Zen Zen Zo's Macbeth]. *Theatre Journal 48*(1), 97-98. https://doi.org/10.1353/tj.1996.0019.

Butoh. Asian Traditional Theatre Dance. (n.d.). https://disco.teak.fi/asia/butoh/

Fraleigh, S. H. (2010). *Butoh : metamorphic dance and global alchemy*. University of Illinois Press.

Grotesque. (n.d.). Bulgaria: Pancho Vladigerov National Academy of Music.

Isherwood, C. (2012). *Goodbye to Berlin* (Vol. 1237). New Directions Publishing.

Lazaroo, N. (2012). The Extraordinary Body?: Training and creation in the work of Zen Zen Zo physical theatre.

Lazaroo, N. D. (2013). These Things of Darkness: A Postcolonial Experiment in.

Zen Zen Zo's The Tempest (2009). *Contemporary Theatre Review*, *23*(3), 380-389. https://doi.org/10.1080/10486801.2013.806315

Peretti, B. W. (1994). *The creation of jazz: Music, race, and culture in urban America*. University of Illinois Press.

Peretti, B. W. (1994). *The creation of jazz: Music, race, and culture in urban America*. University of Illinois Press.

Storer, C. (2013). *A Short History of the Weimar Republic*. United Kingdom: Bloomsbury Publishing.

Suzuki, D. T. (1908). *Outlines of mahayana buddhism*. Open Court.

What is siti's training. SITI Company. (2021, February 23). https://siti.org/training/sititraining/.

WordPress. (2017). *Butoh: The intercultural embodiment of opposition*. *Commodities Conflict and Cooperation at: https://sites.evergreen.edu/ccc/artsculture/butoh-the-intercultural-embodiment-of- opposition-lorena-macias/*.

Zenzenzo training (n.d.). https://www.zenzenzo.com/training#:~:text= The%20 culture%20of%20Zen%20 Zen,years%20spent%20living%20in%20Japan.

Zenzenzo. (n.d.). zenzenzo about. https://www.zenzenzo.com/about.