تجليات مسرح الشرق الأقصي في المسرح المعاصر:
دراسة تطبيقية على فرقة مسرح الشمس

دكتورة/ منال محمود حسين فـــودة

المدرس بقسم الدراسات المسرحية – كلية الآداب

جامعة الإسكندرية

تمهيـــــد:

يحتل مسرح الشرق الأقصى مكانة هامة في المسرح المعاصر كأحد الروافد الرئيسية المغذية للمسرح الأوروبي؛ خاصة في مجال تقنيات الإخراج وسينوجرافيا العرض المسرحي. فمنذ دعا أرتو للقضاء على المسرح الغربي الحواري والعودة للأسطورة والطقس واعادة اكتشاف الطاقات الروحية الكامنة داخل الممثل كوسيط روحاني وليس كملقي لكلمات النص، اختلف مفهوم الكثير من رواد المسرح ووجهوا وجهتهم تجاه الشرق[١]، ويتضح هذا جلياً في أعمال جروتوفسكي بروك ومينوشكين وباربا.[٢]

وتنبع أهمية البحث في مجال مسرحنا المصري من زأوية مرجعيه مسرحنا الشرعية لتقنيات المسرح الغربي بشكل واضح. فلا يمكن لنا ان نغفل اذن تلك المؤثرات التي يزداد تواجدها يوما بعد آخر وستنعكس بقوة في مسرحنا العربي بالتأكيد. من هذا المنطلق وجدت ضرورة سبر اغوار تلك التقنيات وتفنيدها لتصبح جزء مطروحا داخل الثقافه المسرحية العربية.

وعلنا نبدأ بإيجاد الاجابة على التساؤل: لماذا مسرح الشرق الأقصى؟ هل كان استخدام تقنيات مسرح الشرق الأقصى رغبة وراء استجلاب أشكال جديدة للمسرح الغربي؟ أم أنها محأولات أنثربولوجية لإعادة اكتشاف أدوات ووسائل تعبيرية جديدة متأصلة في الذات البشرية؟ أم أنها رغبة لسبر اغوار المسرح الشرق اقصوي وتحليله والخوض في اسراره؟ وفي سبيل تفسير الأسباب نتتبع خصائص هذا المسرح المتفرد، ثم نرصد انعكاسه في بعض العروض الغربية والمعاصرة. ثم نعلل بالأدلة أسباب اختيار فرقة مسرح الشمس بالتحديد لتكون مجال البحث في علاقتها بمسرح الشرق الأقصى..

---

١ حسن يوسفي: المسرح والأنتروبولوجيا، دار الثقافة، الدار البيضاء، الطبعة الأولى ٢٠٠٠م، ص:٩٧

2 Richard Schechner: BERWEEN THEATRE AND ANTHROPOLOGY .university of Pennsylvania press. Philadellphia .1985. p9.

أولاً: ماهية مسرح الشرق الأقصى Far-east theatre:

يطلق مصطلح مسرح الشرق الأقصى على كافة الأشكال المسرحية المعروفة في منطقة الشرق الأقصى (الصين، اليابان، الهند، فيتنام، كوريا، تايلاند..وغيرها) من الدول المكونة لهذه المنطقة. ويتميز المسرح في هذه المناطق بشكل عام بسمات أساسية لا تختلف من مكان لآخر، فهو مسرح تركيبي يدمج في سهولة وتلقائية بين التمثيل والرقص والغناء والمايم والفعل السردي والحوار والفعل المادي والمؤسلب[1]. يجمع بين ماهو واقعي وخيالي، بين المرئي واللامرئي، كل في وحدة متناغمة تعبيراً عن الإيمان بوحدة الوجود[2].إنه مسرح شامل يقوم على أركان ثلاث هي الموسيقى والرقص والشعر. ولا نجد أبداً الفصل الأرسطي بين الأنواع؛ حيث إن العرض ذا الموضوع الجاد يمكن أن يحتوي على فواصل مضحكة، والمشاهد العنيفة يمكن أن تاخذ شكل الجروتيسك. ولا يوجد تمييز بين اللغة الشعرية واللغة النثرية اللذين يمكن أن يجتمعا معاً بسبب تلازم الكلام والغناء في النص[3]. إنه مسرح الأعراف المنمطة والروامز[4]، إنه مسرح طقسي بالدرجة الأولى.

تقنيات العرض المسرحي الشرق أقصوي:

إن الخطاب المسرحي المؤسلب المتضمن في العرض الأسيوي غير موجه إلى وعي المتفرج بالدرجة الأولى ولكنه موجه إلى ما وراء الوعي، إلى منطقة اللاوعي، إلى مخزن الرموز والأنماط الثابتة تحت عتبة الوعي – بتعبير يونج[5]- من هنا لا يدعو الخطاب المسرحي للتقليد أو التجسيد وإنما يدعو للتوحد الذي يخاطب اللاشعور، إنه يرتبط

---

١ راجع مصطلحات البحث

٢ راجع: صالح سعد: ميتافيزيقا الحركة دراسات في الدراما الحركية والرقص. مكتبة الشباب٣٧. الهيئة العامة لقصور الثقافة. ١٩٩٥.ص ١١٧

٣ ماري الياس، حنان قصاب: المعجم المسرحي-مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض. مكتبة لبنان. بيروت. ص ٢٧٦

٤ راجع مصطلحات البحث

٥ راجع: يونغ. ك.ج.:جدلية الأنا واللاوعي. ترجمة نبيل محسن. اللاذقية. دار الحوار. ١٩٩٧

بالتقمص الوجداني الروحي الذي يفرقه- على مستوى المردود النفسي- عن أسلوبي الحرفة الخارجية " فن العرض"، أو الداخلية " المعايشة الواقعية" في المسرح الغربي. والوصول لهذا النوع من التوحد والتجانس بين المتلقي والعمل لا يكون بالاعتماد على المضمون الدرامي للنص أو الخطاب الفكري له. وإنما يعتمد بشكل أكبر على التفاعلات الرمزية والمشفرة المعتمدة على اللغة الجسدية والصوتية في صورتها الأول. من هنا جاء المضون الدرامي متكرراً ونمطياً ومحفوظاً عن ظهر قلب. ويشمل العديد من الأنواع المسرحية؛ المسرحية الواقعية والتاريخية والعاطفية..الخ. وتتوحد كلها في عمل واحد في أغلب الأحيان؛ حيث تفتقد النصوص غالباً إلى ما يعرف بوحدة الموضوع في المسرح الغربي. ويبرز هذا في *أوبرا* بكين بشكل واضح، فهي تحتوي على مسرحيات الدراما التاريخية والعاطفية المغناه وفواصل مضحكة ومونولوجات متناقضة في طابعها. ويمكن تقسميم محتوى أوبرا بكين إلى نوعين أساسيين لا يخلو منهما أي عرض: مسرحيات مدنية ذات طابع عاطفي يغلب عليها الغناء، ومسرحيات حربية ذات طابع تاريخي تكثر فيها مشاهد القتال. كما إنه لا يوجد شخصيات مسرحية بالمعنى الغربي ولكنها أدوار محددة أقرب للشخصيات النمطية وتقسم إلى أربعة أصناف" :شينغ **Cheng** "أي دور الرجل، و"دان **Dan** "أي دور المرأة، و"تشي يو **Tch'eou** "أي الرجل الذي يؤدي دوراً كوميديا، و"تشي يو دان **Tch'eou-dan** "أي المرأة التي تؤدي دورا كوميدياً، و"دسينغ **Dsing** "أي الرجل ذو الوجه المدهون. وبالإضافة لهذه الأدوار الرئيسية توجد أدوار ثانوية تساهم في مشاهد القتال أو ترافق الأدوار الرئيسية[1]. أما الدراما في الكابوكي فتتألف من فقرات منوعة يمكن تطوير أي منها لتصبح مسرحية متكاملة. وقد اكتسبت عروض الكابوكي طابعًا دراميًا عندما أصبحت تستند إلى نصوص واقعية غالباً ما تحتوي على حبكة عاطفية مشوقة لا تخلو من طابع العنف وتجمع بين الماسأوي

١ ماري الياس: المعجم المسرحي. سبق ذكره. ص٧٩- ٨٠

والمضحك[1]. ويتألف ربرتوار العرض الكابوكي من ثلاثمائة مسرحية منها ثماني عشر تشكل الربرتوار الثابت ويعرفها المتفرج جيداً.

أما في عروض *النو* فلا يوجد أي طابع واقعي فهو عرض مؤسلب تماماً. وتصنف مسرحياته إلى خمسة فئات: النو الالهية والبطل فيها هو الإله- نو المعارك والبطل فيها هو الرجل- نو النساء والبطل هو المرأة- نو الجنون أو الحياه المعاصرة والبطل فيها هو المجنون- ونو الشياطين والبطل فيها هو الشيطان. ولا تحتوي مسرحية النو الواحدة على حبكة معقدة لأنها قصيرة وعناصرها مبسطة جداً، كما أن الحدث في كل مسرحية يتطور وفق بنية درامية ثابتة هي الاستهلال **Jo** والتصاعد **Ha** والخاتمة **Kyu** . والعلاقة بين البطل الرئيسي شيتة **shite** ومساعده واكي **waki** تظهر خصائص البناء الدرامي في النو حيث أن الواكي ينتمي للزمن الحاضر ولا يضع قناعاً، أما الشيتة فهو يمثل الزمن الماضي ويصور الأشباح وأرواح الرجال ويرتدي دائماً القناع، لهذا تخلق حالة المسرح داخل المسرح بسبب وجود زمنين مما يستدعي طرح الأحداث في قالب سردي[2]. أما في *الكاتاكالي* الهندي فتقوم الدراما على حكاية تتألف من مقاطع حوارية مغناة مأخوذة من الملاحم السانسكريتية القديمة (الماهاباهاراتا والرامايانا) يرويها المنشدون بمصاحبة آلات الإيقاع ويؤديها الراقصون بالحركة وبذلك يأخذ العرض طابعاً ملحمياً، وتشكل الحكاية بالنسبة للمؤدي القاعدة الاساسية التي تلخص الخطوط الاساسية للحدث وتسمح له بهامش كبير للارتجال والتنويعات وإضافة التفاصيل بالحركة[3].

ولا نبالغ عندما نؤكد على أن الشعر هو المحرك الأول للدراما الأسيوية بشكل عام- في أغلب أشكالها- وهذا الشعر يفرض بالضرورة قيوده على طبيعة العرض المسرحي؛ من حيث كون الشعر لا يتطلب حركة مسرحية واسعة، فهو يؤخر من طبيعة الفعل المسرحي ويفرض على الممثل وقتاً أطول في الإتيان بإيماءة أو إشارة ملائمة يملأ بها

---

١ نفسه. ص٣٦١

٢ ماري الياس: المعجم المسرحي. سبق ذكره.. ٥٠٩

٣ نفسه. ص٣٦٣

الفراغ، ومن هذا الفراغ- كما يؤكد فوبيون بأورز- ينبثق المغزى الفني للمشهد وفقاً للدراما الأسيوية. حيث يمنح الممثل الفرصة كاملة لخلق كل شيء في العالم بصورة رمزية، فيستثير في النفس سلسلة من الانفعالات المحددة المركزة التي قد تؤثر بشكل أعمق من طرق التمثيل الخالصة[1]. من هذا المنطلق الشعري للعرض لا يمكن تخيل العرض بدون الرأوي أو المؤدي للأشعار إلى جانب الممثل. وهذا الرأوي أو المنشد يطلق عليه "ماسك الخيط" **Sutradahara** "سوتراداهارا" لأنه المسئول عن تجميع خيوط القصة وتقديم المعلومات التي لا يستطيع الممثل تقديمها.

ثانياً: تقنيات الأداء التمثيلي:

إذا كنا نتحدث باستمرار عن تأكيد دور الممثل كعنصر حيوي فعال في المسرح الغربي، وإذا كان الهدف الرئيسي لمعظم أساليب ومدارس التمثيل التي وضعت في القرن العشرين هو تغليب دور الممثل على عناصر العرض الأخري، ففي مسرح الشرق الأقصى تتجلى بحق أهمية الممثل في العرض المسرحي دون أي تظاهرات للمطالبة بحقوقه.

فالممثل هو القائد والمالك لكافة الروامز والأعراف المنمطة والمؤسلبة المعبرة عن العالم ، والتي يستخدمها بحنكة وحرص شديد في ظل غياب أو تهميش دور كافة عناصر العرض الأخري لاستحضار كل عناصر العوالم المحيطة بنا سواء التي نعرفها أو لا نعرفها[2]؛ فهو يعبر عن عالمه الحاضر وعن الماضي، عن عالم البشر وعالم الآلهة وعالم الأرواح وأشباح..الخ من مظاهر وصور متباينة تتآلف كلها في تكوين واحد حي مقدس يسمى "الممثل". من هنا كانت كل تقنيات العرض المسرحي غير المتصلة اتصالاً مباشراً بعمل الممثل تأتي في المرحلة الثانية من حيث الأهمية –كالديكور والإضاءة- أما المكياج والملابس والأقنعة والموسيقى والغناء فتلقى أهمية عظمى لكونها روامز محددة في عمل الممثل.

---

١ راجع فوبيون باورز: المسرح في الشرق. (دراسة في الرقص والمسرح في آسيا). ترجمة: أحمد رضا محمد رضا. دار الكتاب العربي. القاهرة. ص٢٤

2 **Richard Schechner: Performance Studies: an introduction.Routledge.2002. p29**

ويعتمد التمثيل بشكل أساسي على *"الرقص"*. فالرقص هنا ليس عنصر ترفيه أو تزيد عن سياق العرض، وإنما هو نظام متكامل مركب من جميع الحركات المعقدة والصعبة التي تتطلب تجديداً في وضعيات ووظائف الجسد نفسه، وبالتالي يستلزم تدريبات شاقة من أجل الوصول للحظة المثالية للتعبير، تلك اللحظة التي تتلاشى فيها أي مقأومة للجسم وهو ما شغف به جروتوفسكي وعبر عنه بتعبير "الاستعداد السلبي" أو الطريق السلبي للقيام بالفعل.هنا تتجلى صعوبة الرقص الشرق أقصوي في ضرورة اختزال وحصر الحركة في أضيق حيز ممكن انطلاقا من مفهوم الطاقة الكامنة التي لا تتطابق بالضرورة مع المعنى الشائع للحركة في المكان، أو انتشارها مكانياً، وإنما- كما يؤكد باربا- يمكن أن تختزن الطاقة كاستثمار أو تحريك داخلي للقوة مع بذلها في أفعال أكثر كثافة وأكثر تحديداً في الفراغ، هذا التحريك لا يفيد في خلق حركة وإنما في مقأومة قوة أخرى سواء حقيقية أم خيالية، يتعلق الأمر إذن بتحول السكون إلى فعل، وصولاً إلى الجسد المتمدد وذلك ليس من خلال تمدد الحركة في الفراغ(أي تمدد الطاقة في الفراغ) وإنما من خلال الانقباضات داخل الجسد (أي تمدد الطاقة في الزمن) لكي يصبح حياً حتى في سكونه. وهناك قاعدة في تعاليم النو تؤكد أن ثلاثة أعشار حركة الممثل يجب استثمارها في الفراغ بينما عليه استثمار سبعة أعشار في الزمن[1].

إلى جانب الرقص يتجلى "التعبير الصامت " كعنصر ضبط إيقاعي في العرض المسرحي- خاصة في عروض الكابوكي-؛ حيث إنه ينسق المساحة الزمنية بين مشاهد السرد ومشاهد الذروة[2]، كما أن هناك مجموعة محددة من المشاهد الصامتة التي تصور الأحداث التي لا يمكن ظهورها على المسرح كالتعذيب أو القتل أو الاغتصاب. وبشكل عام نؤكد على أسلبة حركة الممثل بوجه عام في مسرح الشرق الأقصى فلا توجد حركات طبيعية أو عشوائية أو ارتجالية، وإنما هي حركة مؤسلبة منمطة سواء كانت راقصة أو إيمائية أو مشفرة كتلك التي يستخدمها الممثل في أوبرا بكين في التعبير عن

---

١ يوجينو باربا: طاقة الممثل. ترجمة: سهير الجمل. وحدة اصدارات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي. أكاديمية الفنون. القاهرة.١٩٩٩ ص٦٣

٢ صالح سعد. ميتافيزيقا الحركة. سبق ذكره. ص١٢٢

الدخول والخروج خاصة في غياب الديكور؛ حيث يفهم منها المتلقي عناصر الزمان والمكان. على سبيل المثال يستدل على السفر في البحر من حركة التجديف في مركب غير مرئي، والسفر على ظهر حصان من حركة سير فرس غير موجود فعلياً على المسرح، والسفر مشياً على الاقدام من حركة ذرع الخشبة طولاً وعرضاً، كما يوحى بالمعركة من خلال صراع بعض المقاتلين الأساسيين وبالجيش الضخم من خلال بعض الفرسان. وتتجلى أهمية الحركة الإيمائية بوضوح في المسرح الهندي حيث يعتمد أداء الممثل بالكامل على التجسيد الإيمائي للقصة التي يرويها المنشد في خلفية المسرح، وهذا الفصل في طرائق التعبير ما بين اللفظي والمرئي يجعل تركيز المتلقي على التعبير الإيمائي للممثل تركيزاً مضاعفاً ويحمل الممثل مسئولية بالغة الصعوبة في إتقان مهارة استخدام التعبير الإيمائي في أجزاء الجسم المختلفة خاصة الوجه واليدين والقدمين. بل ويعتبر في بعض الأحيان العنصر السردي مجرد مدخل أو نقطة انطلاق للممثل ليقدم سلسلة متكاملة من المعاني والأحداث بالحركة الإيمائية والرقص مع مصاحبة الموسيقى. ويعني هذا أن الأداء الإيمائي يحمل وظيفة نقل المعلومات لأنه يحتوي على علامات بصرية وحركية تلعب دوراً أساسياً في نقل المضمون للمتلقي. مما جعل شيبارد يؤكد على أن المسرح الهندي عباره عن لغة إيمائية بسيطة يمكن لأي فرد أن يفهمها مع قليل من المتابعة لها دون معرفة باللغة الهندية[١]

والخلاصة هي أن التعبير الصامت تحول في مسرح الشرق لمنظومة محددة الدلالات تحتوي على ١٧٢ حركة لملامح الوجه ، و٤٢٧ حركة لليد و١٧٦ حركة للساق والقدم و٢٩ حركة للجذع والبطن[٢].

---

١ سماح خميس: التناول الدرامي للأسطورة في المسرح الهندي. رسالة دكتوراه. كلية الآداب. جامعة الإسكندرية. غير منشورة. ص ١٢٦. مقتبس من

Richmond Shepard. Mime the technique of silence. NewYork, Drama Book Specialists. 1971.

٢ صديقة عبد المنعم. أساليب فن التمثيل الصامت في المسرح الأمريكي في النصف الثاني من القرن العشرين. رسالة ماجستير. كلية الآداب. جامعة الإسكندرية.غير منشورة ص ١٥. مقتبس من: نبيل راغب: دليل الناقد الفني. القاهرة. مكتبة غريب. ١٩٨٠. ص ٣٣

أما التعبير الصوتي فهو ينحى للغناء والترنيم والإلقاء المنغم بشكل عام حيث تحتل الجوقة مكانة هامة على المسرح؛ فهي تقوم بسرد الحدث المؤدى على المسرح ورواية القصة، والغناء المصاحب للأداء، مما يجعلها شخصية رئيسية في العمل المسرحي، ومكانها ثابتاً على المسرح دائماً بشكل مرئي وواضح للمتلقي مما يساعد في تأكيد عناصر التغريب المسرحي والابتعاد عن أي منحى واقعي أو إيهامي في العرض.أما بالنسبة للممثل فتعبيره الصوتي محدود ومقصور على الغناء في بعض الأحيان أو القاء بعض كلمات على لسان الشخصية التي يقدمها. ويتطلب منه ذلك استجلاب طبقات صوتية متنوعة وغريبة تناسب الشخصيات النمطية المقدمة؛ ففي أوبرا بكين على سبيل المثال، حيث يحتل السرد مكانة موازية للتعبير الحركي، نجد الرجال يقومون بكافة الأدوار مما الزمهم يتعدد النبرات الصوتية وإتقان أنواعها المتباينة؛ فالصوت المستعار للشباب والنساء، والصوت الطبيعي للشخصيات المسنة والمضحكة.

ولكن ينبغي التأكيد على أن قوة وبراعة الممثل هنا لا تكمن في أسلبته أو تشفيره للعرض المسرحي- فهي لغات إشارية وتعبيرية تتناقلها الأجيال في هذا المسرح- وإنما تكمن براعته في إعداده لذاته – لجسده وروحه وعقله- ليكون قادراً على تحقيق ما أسماه باربا "طاقة الحضور"، التي تسبق أي تعبير فعلي على المسرح . وقد اتخذ إعداد الممثل في مسرح الشرق الأقصى – خاصة في اليابان- بعداً روحياً وفلسفياً عميقاً بعيداً عن المستوى التقني أو الحرفي لعمل الممثل المحترف، حيث يقوم الإعداد على تعاليم زيامي التي استقاها من فلسفة الزن البوذية، والتي تؤثر في الممثل تأثيراً شخصياً لأنها تصقله من الداخل وتمنحه السيطره على أدواته الجسدية منذ طفولته وحتى النضج، فتؤهله لتحمل مسئولية الشخصية التي سوف يلعبها بقية حياته. وهذا لأنه من المتعارف عليه في المسرح الشرق أقصوي أن الممثل يتخصص في أداء شخصية محددة يظل يلعبها طوال حياته بل ويورثها لأبنائه واحفاده، وهناك عائلات ظلت تقدم فن الكابوكي لمدة ١٧ جيلاً متعاقباً. أما في الصين فيتم التدريب على إتقان الأعراف والروامز الإشارية والحركية لأوبرا بكين منذ سن الثامنة ولمدة سبع سنوات، ويشمل الإعداد تدريباً صوتياً وجسدياً شاقاً مع

دروس في الغناء والإيقاع، ويتم أيضاً توزيع نصوص لأدوار محددة لتخصيص الممثل وتنميطه في شخصية واحدة.

إن سلوك الممثل على المسرح في الشرق الأقصى مغاير تماماً لسلوكه في الحياه العادية وهذا عنصر هام يفرقه عن ممثل الغرب. ومن هنا يحتل الإعداد الأولي أهمية كبيرة لإخراج الممثل من سلوك الحياه العادية أولاً والذي يطلق عليه Lokadharmi لوكادارمي، لإدخاله في السلوك الفني أو التعبيري Natyadharmi ناتيادارمي، أو سلوكه في وضع الرقص كما يسمى.

ولتعديل هذا السلوك والارتقاء بالممثل يركز الإعداد على تحقيق قوة الحضور أو طاقة ما قبل التعبير، والتي تعتمد على مبدأ "بذل أقصى طاقة لتحقيق أقل عائد"، والتي من شأنها تشكيل حياة جسد الممثل قبل الشروع في أداء أي شيء. ويقول باربا " إن قمة الحضور هي في ممثل يجسد غيابه"[1]؛ أي في قدرته على اثبات وتحقيق حالة الاستعداد والتوافق العميق، وقدرته على المقأومة والمثابرة.

وتحظى مناطق محددة في الجسم البشري بأهمية خاصة أثناء الإعداد الجسدي للممثل كالأرجل والأيدي والأعين؛ فمثلاً يعتبر البحث عن "نقطة الارتكاز" للجسم عنصراً هاماً وأساسياً في عمل ممثل الشرق الأقصى ويفرقه عن زميله الغربي؛ حيث يميل الشرقي إلى الغوص في الأعماق والارتباط بالجذور بدلاً من السعي للارتفاع عن الارض عالياً. ويرجع الميل إلى حجب الوجه بالمكياج أو بالقناع إلى إبراز حركة القدمين. ويوضح سوزوكي أن وضع القدمين هو أساس الأداء المسرحي لأنهما تحددان هيئة الجسد، وأن فن النو هو فن السير الذي تخلق فيه القدمان عالماً فنياً بأكمله. كما تتضح في الوضع الاساسي لقدمي ممثل جزر بالي كافة الأسس التقنية فوق الاعتيادية والتي تتعلق بتبديل التوازن وتناقض الاتجاهات وإلغاء الثقل والمقأومة السلبية[2]. وبشكل عام نلحظ أن حركة

---

١ باربا: طاقة الممثل. سبق ذكره. ص ٥١

٢ نفسه. ص ٧٥

الأرجل والجسم عامة في فن الكاتاكالي أبطأ وأكثر تحديداً وتركيزاً عن الحركة في فن النو أو الكابوكي.

كما يحتل التعبير بالعين اهتماماً كبيراً – خاصة في الكاتاكالي- حيث اهتم الممثل في الشرق بإعادة خلق الحركة الموازية لحركة العين الدائبة وذلك عن طريق انقباضات وانكماشات واتخاذ اتجاهات مصطنعة تبرز النظرة وإرغام العين على أن تتحرك لتثبيت نظرتها على نقاط محددة في الفضاء المحيط. فيبرز تعبير العين أثناء العرض بشكل واضح ومباشر ومؤسلب لأقصى درجة. ويساعد في إبرازه المكياج المبالغ فيه الذي يحدد العين ويكثف أي تعبير يصدر منها.أما الأيدي والأصابع فتحتل مكانة كبيرة في مسرح الشرق الأقصى؛ فحيث تتحرك الأيدي تتبعها العين وحيث تتجه النظرة يتبعها الفكر وحيث يتجه الفكر يتبعه الإحساس وحيث يتجه الاحساس توجد الرازا "التجربة الفنية". هي تلعب دورا هاما في المسرح الهندي؛ حيث تتحدد في خمسين وصفاً يتبع نظاماً معقداً للغاية، هذا النظام يحتوي على إشارات محددة المعاني، ومن بينها "المودراس" Mudras التي تشمل ٢٤ وضعا مختلفاً للأيدي، وأوضاع kras and Manis التي يتبعها ممثل جزر بالي، وتشمل الأصابع وقبضة اليد والمعصم. بينما تشفير الأيدي لدى الممثل الياباني لا يعبر عن كلمات وإنما عن معان بذاتها. وهنا تفقد اليد دلالتها الأصلية وتكتسب دلالات صوتية وإخبارية[1]. أما أوبرا بكين فلا تشمل مودرا للتعبير، وإنما تستخدم التمثيل الإيمائي العام.

ثالثاً: سينوجرافيا المسرح:

يتسم الديكور بالبساطة بشكل عام في مسرح الشرق الأقصى وينحى إلى التجريد؛ حيث تأتي أهميته في الدرجة الثانية بعد العناصر المرتبطة بالممثل ارتباطاً مباشراً. ففي أوبرا بكين على سبيل المثال يتكون المسرح من خشبة مرتفعة مربعة يحيط بها الجمهور من ثلاث جهات ، تلك الخشبة خلفيتها ستارة كبيرة منقوشة ومزخرفة، ولا تستخدم ستارة أمامية للفصل عن الجمهور. وقد يوجد في خلفية المسرح بعض المقاعد أو

1 Nalini Natarajan “Handbook of Twentieth-Century Literatures of India” Greenwood Press,1996.p.74

ما يشابهها يستخدمها الممثلون استخدامات متعددة ككرسي العرش أو مقاعد الحديقة..الخ وقد يعبر عن اسوار القلعة برسم واقعي لها على قماش أزرق. وقد تستخدم بعض الاكسسوارات بشكل واقعي كالأكواب والسيوف، أما الديكورات التفصيلية فتستبدل بالتمثيل الإيمائي.كما يغيب الديكور في أوبرا بكين لأن المونولوج الذي تفتتح به المسرحية يحدد المكان والزمان، كما أن الأداء الإيمائي واللباس المحدد لكل دور والمكياج المنمط عناصر لها دلالاتها المكانية والزمانية.

كذلك في النو والكابوكي فيتسم المكان المسرحي بالتجريد أيضاً حيث الخشبة الواسعة الفارغة من أي ديكور اللهم إلا شجرة صنوبر في الخلفية ، وممشى يسمى "هاشيغاكاري" يصل للجهة اليمنى من الخشبة المسقوفة التي تصل مساحتها إلى حوالي ستة أمتار مربعة. ويستعاض عن الديكور بالألوان والحركة والأغراض الموحية ذات الوظيفة الدلالية وبكلام الممثل الذي يصف المكان ويحدده عند دخوله. ولكن قد تستخدم بعض الأغراض المسرحية والحيل كنزول الثلج أو صعود أبخرة..الخ كعناصر إبهار في المشهد[1].

أما في عرض الكاتاكالي الهندي فلا يوجد ديكور وإنما خشبة عارية تماماً تحمل الممثلين والموسيقيين فقط، وتحاط بالستائر المشدودة وتتميز بالإضاءة المركزة التي تصدرها المشاعل الزيتية، والتي يستخدمها الممثل في إحداث تأثيرات درامية بالاقتراب أو الابتعاد عن مصدر الضوء.

ويحتل اللون مساحة هامة جداً في مسرح الشرق الأقصى ويتضح هذا مباشرة من خلال صورة الممثل؛ حيث أن الممثل كيان متكامل من الإبداع اللوني سواء في المكياج- أو القناع إذا وجد- أو في الملابس. وينسحب هذا على أغلب أنواع المسرح الشرق أقصوي بداية من الكاتاكالي الهندي مروراً بالكابوكي فالنو ثم أوبرا بكين. فالزخرفة اللونية تميز مسرح الشرق الأقصى عن غيره من المسارح. ولا نجد أحداً ممن استعانوا بتقنيات مسرح الشرق في المسرح الغربي قد أغفل هذا الجانب اللوني الهام. ليس فقط لإضفاء الشكل الجمالي والامتاع البصري للعرض، وإنما للاستفادة من الترميز اللوني المتبع

---

١ شاكر الحاج مخلف: كتاب اليابان يرفعون الحواجز. سبق ذكره

في المسرح الشرقي. حيث يحمل كل لون معنى محدد لا يحيد عنه وذلك بالطبع يسهل على المتلقي فك شفرات الشخصيات النمطية المقدمة منذ الوهلة الأولى. ففي أوبرا بكين على سبيل المثال تغيب الأقنعة- ولا تستخدم إلا في حالة تقديم الحيوانات والآلهة- ويكون الاعتماد بالكامل على استخدام الدلالات اللونية في المكياج ومساحتها؛ حيث إن تغطية الوجه بالكامل باللون تختلف في دلالاتها عن تغطية منتصف الوجه أو جزء منه؛ فطلاء الوجه بأكمله بالأبيض يدل على النميمة وفقدان الاستقامة. أما طلاء نصف الوجه السفلي بالأبيض مع ترك الجبهة بلونها الطبيعي فيدل على الميل إلى المداهنة .أما الدور المضحك الذي لديه ميل إلى المداهنة فيكتفي بوضع نقطة واحدة بيضاء في منتصف الوجه، وبهذا تتحدد صفات الشخصية من المساحة اللونية. يمثل الأحمر الوفاء والشرف، والأسود الصراحة والجرأة والأبيض الخبث والخيانة، والقرمزي الهدوء والشجاعة، والأزرق الغامق يدل على الجلافة في الطبع، والأصفر يدل على القسوة. ويميز اللون الرمادي الشخصيات الطاعنة في السن، والوردي للمقاتلين من الشيوخ، أما الفضي فهو لون الآلهة[1]. أما الملابس فتشهد أوبرا بكين تنوعاً زاخراً في الألوان والأشكال الزخرفية، ولا يدل الزي على فترة تاريخية بعينها أو منطقة بذاتها، لكنه يؤدي نفس وظيفة المكياج في تصنيف الأدوار والصفات والانتماءات الاجتماعية، فالشخصيات التي تنتمي إلى نفس الطبقة أو لها نفس الطباع ترتدي أزياء متشابهة، كذلك تدل الألوان ونوعية القماش على وضعية الشخصيات وصفاتها؛ فالحرير الابيض يدل على النقاء أما الكتان الأبيض يدل على الحداد ويرمز الحرير الأحمر إلى السعادة أما القطن الأحمر فيدل على مجرم أو أسير يقاد إلى الإعدام .كذلك تدل الثياب السوداء على الفقر والضعة والحزن ويخصص البني الغامق للشيوخ والبني الفاتح للفلاحين والبرتقالي للأمراء. ويحرص الممثلون الرجال على ارتداء الذقون الطويلة واستخدام الكثير من الاكسسوار بشكل عام، خاصة الأعلام المثبتة في ظهر الممثل[2].

---

١ مجلة الصين اليوم. chinatoday.com.cn

٢ ماري الياس، حنان قصاب. المعجم المسرحي. سبق ذكره. ص٨.

وفي الكابوكي يستخدم أيضاً المكياج المؤسلب، لكنه يعتمد هنا بشكل أساسي على الخطوط الملونة وطريقة تقسيمها للوجه والتعبير عن إيجابية أو سلبية الشخصية- خيرة أو شريرة- وهذه التركيبة التخطيطية للمكياج مستمدة من أقنعة النو وتماثيل الآلهة البوذية الملونة. أما الملابس فيرتدي زي الكابوكي المكون من الكيمونو الياباني ذو الاكمام العريضة. ويرتدي الممثل القبقاب أو الجوارب حتى لا يتزلق على أرض المسرح الملمعة دائماً.

أما في النو فتستخدم الأقنعة النمطية التي تحمل تعبيرات ثابتة وتعبر عن الشخصيات، ويضعها الجميع ماعدا شخصيات الشباب من سن العشرينيات حتى الاربعينيات، وهؤلاء يظهرون على المسرح بدون أي مكياج. وتتميز الاقنعة بصغر الحجم وخلوها من الألوان وتستخدم معها باروكة الشعر. أما الملابس فتتميز بالفخامة والألوان الباهرة والتطريز الثري الموشى بالذهب والفضة وينتعل الممثلون جميعاً صنادل بيضاء ذات أحزمة مضفرة[1].

أما عروض الكاتاكالي فتحظى الألوان فيها بأهمية عظمى سواء في المكياج أو الملابس. والمكياج يحتوي على تراكيب لونية محددة لكل شخصية لا تحيد عنها ويتلقى الممثل تدريباً لفترات طويلة على كيفية وضع المكياج لنفسه. ويساعد المكياج على تكثيف كل تعبير يظهر على وجه الممثل خاصة في منطقة العين. أما الملابس فهي معقدة للغاية ولها أسلوب خاص في الارتداء، وتحتوي على الكثير من التفاصيل والاكسسوار والحلي التي تفرق شخصية عن الأخرى. فهناك "ساثويكا **Sathwika** وهي ملابس البطل، و"كاثي"**Kathi** الشرير، "مينوكو **Minukku** النساء. وهكذا تعرف الشخصية من ملابسها ومكياجها مباشرة[2]. لهذا فهي مؤسلبة للغاية وتمثل مع المكياج دلالات وشفرات يملك مفاتيحها المتلقي الهندي.

---

١ شاكر الحاج مخلف: كتاب اليابان يرفعون الحواجز. ٢٠٠٦/٨/٣١.

www.japansaito.biogspot.com

2 Kathakali- Traditional Dance of Kerala. www.chandrakantha.com

خامساً: الموسيقى والمؤثرات الصوتية:

لقد ارتبط التعبير الشعري في الدراما الأسيوية بالموسيقة ارتباطاً وطيداً؛ حيث أن الموسيقى كفيلة بتدعيم الشعر والرقص باللون الجمالي، وتخفيف ما قد يتولد من ملل أو إطالة شعرية. وقد أشار "بهاراتا" أن "الآلات الموسيقية هي أساس كل عرض مسرحي"[١]. وينبغي أن نؤكد على أن استخدام الموسيقى في مسرح الشرق الأقصى لا يهدف بأي شكل إلى تقوية اللحظة الشعورية لدى الممثل، وإنما هي ألحان ثابتة اتفق عليها منذ زمن بعيد تشكل رموزاً محددة، وتقدم في الغالب لملء الفراغ الساكن في العرض، وهي على أحسن الفروض تزيد الأداء رونقاً وتضيف قدراً من الهدوء أو التوتر أو القوة. ولكن لا تحمل كلمة "ألحان محددة" هنا معنى الثبات اللحني، حيث أن الموسيقى في آسيا غالباً ارتجالية، من تأليف العازف نفسه حين يعزف على آلته، فلا يعزف ألحان ملحن آخر. وإنما نعني بألحان محددة أن لها سمات واضحة وثابتة لابد من توافرها في اللحن ليوحي بالمعنى المراد التعبير عنه موسيقياً.

وبشكل عام تستخدم الموسيقى الشعبية المنتشرة في تلك المناطق. فلا يسعون في الأشكال الكلاسيكية لمسرح الشرق الأقصى إدخال تعديلات جذرية في عناصر العرض، ومن بينها نوع الموسيقى المصاحبة والآلات المستخدمة. وتصاحب الموسيقى معظم العرض فلا تتوقف إلا في مناطق بسيطة خاصة في الكاتاكالي وأوبرا بكين. كما كان التنأوب بين السرد والغناء المصحوب بالموسيقى من عناصر التغريب الأساسية في النو. وتعتمد الآلات بشكل عام على آلات الايقاع المتنوعة خاصة الطبلة بشكالها وأحجامها المختلفة؛ كطبلة الكتف Kotsuzumi وطبلةَ الورك Otsuzmi وأحياناً الطبلَ ذا العصيtaiko في النو وآلات الطرق النحاسية مثل Manjira في الكاتاكالي[٢]، وبعض الوتريات كما في أوبرا بكين. ويحيط الموسيقيون جانبي خشبة المسرح في أوبرا بكين أما في الكاتاكالي

---

١ راجع: فوبيون باورز: المسرح في الشرق. . سبق ذكره. ص٢٩

2 Kathakali- Traditional Dance of Kerala. www.chandrakantha.com

فيحتلون خلفية خشبة المسرح بينما لا يظهرون في النو والكابوكي. وتتميز موسيقى أوبرا بكين بكونها صاخبة وتعتمد على الصنج بشكل واضح عن غيرها.

سادساً: آليات التلقي :

إن العلاقة بين المتلقى والعرض الشرق أقصوي تختلف كلية عن علاقة المتلقي بالعرض المسرحي الغربي؛ حيث إن الشفرات والروامز والاعراف التي يستخدمها الممثل الشرق أقصوي لابد وأن يعيها المتلقي بشكل واضح وغير قابل للخلط. وقد يتشابه هذا مع العلاقة التي كانت تسيطر على المسرح اليوناني القديم، حينما كان يذهب المتفرج وهو يعلم تماما بمجريات العرض. من هنا كان لابد للمتفرج- تماماً كالمتفرج اليوناني القديم- أن يعي تاريخ بلاده وأساطيره وتراثه الذي هو أساس تلك العروض.

لهذا نجد الممثل لا يلجأ لأي من تقنيات التقليد أو التجسيد لإقناع المتفرج بأنه الشخصية أو لتوصيل خطاب سياسي أو اجتماعي مباشر- كما يحدث في المسرح الغربي- وإنما يقدم الممثل مجموعة محكمة التركيب والصنع من الشفرات التي تخاطب اللأوعي الجمعي لدى المتفرج والتي من شأنها جمعه مع الممثل في حالة من التوحد أقرب ما تكون من حالة المشارك في طقس ديني[1]. إنها الرموز الجماعية الشاملة الضاربة بجذورها في التاريخ الاجتماعي والاسطوري للإنسان. لهذا فالممثل هنا مجرد حامل للاستعاره "وسيط "لا يتبع خط اللغة أو الحوار المنطقي وإنما يسعى وراء الإيقاع الذي يحكم العرض، ومن هنا تأتي أهمية الرقص والغناء في عروض الشرق الأقصى. أما المتلقي الغربي الذي لا يدرك تلك الروامز والأعراف التي تحكم العرض الشرق أقصوي فيكتفي عند مشاهدته له بأن يتمتع بالجماليات البصرية والغنائية التي تسيطر على عروض المسرح الشرق أاقصوي بشكل عام[2].

---

1 Richard Schechner: By Means of Performance: Intercultur Studies of theatre and ritual. Wenner-Gren Foundation for Anthoropological Research. Cambridge. University press.1997. p29

٢ .راجع: مارفن شبارد لوشكي: كل شيء عن التمثيل الصامت- فهم واداء الصمت المعبر. ترجمة سامي صلاح. القاهرة. الهيئة المصرية العامة للكتاب.١٩٩٥. ص ٦٥

وهكذا فيمكننا القول إنه إذا كان المسرح الغربي قد تحرر من سطوة الطقس الديني وخرج عنه لينفصل تماماً بأشكال وتقاليد جديدة، فإن المسرح الشرق أقصوي حافظ إلى أقصى درجة على تلك السمة الدينية الطقسية التي تغلف عروضه وتمنحها القوة المؤثرة في اللاشعور الجمعي. لهذا يعرف إلى الآن – على الرغم من الابتعاد زمنيا عن بداياته- بأنه المسرح الطقسي.

وكما سبق القول، فإن المتفرج هنا متحرر من فكرة التقيد في مقعده أمام العرض بشكل كلي، فهو يخرج ويدخل من قاعة العرض بحرية، يتنأول المأكولات والمشروبات، يتبادل أطراف الحديث مع أقرانه. حيث تسيطر المسرحة على كافة عناصر العرض المسرحي، ولا يوجد أي تقارب أو محأولة لتمثيل أو محاكاة الواقع بأي شكل من الأشكال. من هنا تبرز براعة الممثل الذي يستطيع أمام هذا الجو الاحتفالي المحافظة على هدوءه الداخلي ويبقى في كامل طاقته وحيويته وتركيزه طوال العرض لا يشت لحظة عن التركيز في منظومة أدائه المحكمة التي لا يشوبها أي خلل.

المؤثرات الشرق أقصوية في فرقة مسرح الشمس:

فرقة مسرح الشمس Theatre du Soleil

تبرز فرقة مسرح الشمس- بقيادة آريان مينوشكين- كواحدة من اشهر الفرق المسرحية التي ذاع صيتها في نهايات القرن العشرين، واستطاعت في وقت قصير أن تحقق لنفسها نهجاً وطريقاً يميزها عن غيرها من الفرق الآخرى. واستطاعت مينوشكين أن ترتقي بفن المسرح في اتجاه متميز يتوافق مع ما نادى به بيتر بروك في تحقيق المسرح العالمي؛ حيث استطاعت أن تمزج داخل الفرقة العديد من الثقافات والجنسيات المختلفة الشرقية والغربية في كل متجانس، وقدمت بهم عدداً لا بأس به من العروض المتميزة التي أثارت إعجاب العالم اجمع.

وقد سعت مينوشكين سعياً حثيثاً وراء البحث عن الإنسان وعن أعماق ذاته الرازخة تحت نير الرأسمالية ، وفي هذا الخضم الهائل من التقاليد المسرحية الغربية خرجت لتبحث عن ضالتها في مسرح الشرق بسحره وتفرده، وتقاليده الأصيلة المترسخة في أعماق المجتمع ككل، حيث الطقوس والأعراف والقيم والتشفير والتأمل، ابتعدت قدر استطاعتها عن التقاليد المسرحية الغربية لتجعل المتفرج الأوروبي غير مقيد بأطر الحضارة الغربية أثناء مشاركته في فنون فرقتها، لقد كانت دعوتها للمتفرجين للخروج من أسر الحضارة المتبلدة للبحث عن ذواتهم داخل عوالم أخرى غير مطروقة بالنسبة لهم، حتى وإن كانت تعرض موضوعات من واقعهم الأليم، إلا أنها تستغل دائماً الأطر البعيدة عن ثقافة الغرب حتى تبتعد إلى أقصى حد عن الانغماس في الطبيعية والواقعية.

ويبرز تأثر مينوشكين بتقنيات مسرح الشرق في بعض من أهم عروض فرقتها، وبدأتها بعرض "العصر الذهبي"" L'age d'or ١٩٧٥ حيث احتوى العرض على الكثير من تقنيات مسرح الشرق الأقصى القديم إلى جانب الكوميديا دي لارتي مما حقق له نجاحاً جماهيرياً هائلاً[١]. وتبعته سلسلة من العروض المتميزة مثل ريتشارد الثاني **Richard II**

---

١ نهاد صليحة: التفسير والتفكيك والايديولوجية. الالف كتاب الثاني. الهيئة .٢٠٠٠. ص٢٣١

١٩٨١- الليلة الثانية عشرة La Nuit des rois ١٩٨٢- هنري الرابع Henry IV ١٩٨٤- عرض "لنديا" L'Indiade – وعرض "آل أتريوس" Les Atrides. عرض "فجأة في ليال الاستيقاظ "soudian des nuits d'eveil 1997 - عرض "طبول على السد" Tambours sur la digue 1999. وفي الجزء التالي من البحث نتعرض بالإجمال لتأثر الفرقة بتقنيات مسرح الشرق ثم نفرد الحديث عن عرضين من عروض تلك الفرقة "يتشارد الثاني" و"آل أتريوس" كنماذج تطبيقية للدراسة.

أولاً: التقنيات الشرق أقصوية في مسرح الشمس

أولا: المضمون الدرامي للعروض المسرحية:

عندما نحلل المضمون الدرامي لأعمال مينوشكين المسرحية، يبدو جلياً أنها لم تتأثر بالمضمون الدرامي للنصوص الشرق أقصوية قدر تأثرها بتقنيات التعامل مع المادة الدرامية؛ فالنص ليس هو المحرك لإيقاع العرض، وإنما هو عنصر مساعد فقط في إمداد العرض بمادة يمكن العمل من خلالها. كما أنها استعارت بوضوح فكرة التركيز على الأعمال التاريخية والأسطورية الممتدة في الضمير الجمعي؛ فقد انشغلت مينوشكين كثيرا بالثقافات الشعبية والبحث بداخلها عن بدائل للحياه في ظل سيطرة الرأسمالية وانحدار القيم الغربية، فكانت تسعى دائماً مع أعضاء فرقتها لتأسيس مسرح شعبي يلتحم بقضايا الواقع. فلم يكن مسرح الشمس مسرحاً للدعوة السياسية ولكنه كان مؤسسة سياسية يسارية مبنية على عقائد أفرادها وإيمانهم الشديد بضرورة الوعي العميق لكافة الحقائق السياسية والاجتماعية والتاريخية، لأنها هي بالضرورة الأساس الذي يقوم عليه أي نشاط مسرحي من شأنه التأثير في أكبر شريحة من المجتمع[١]. فهو إذن خطاب اجتماعي شامل لا يخاطب فئة بذاتها وإنما يسعى حثيثاً للبحث في جذور البشرية الضاربة في أعماق الأسطورة والتراث. من هنا كان انجذابهم واضحاً لمسرح الشرق الأقصى واستلهام الكثير من عناصره لتحقق تلك الغاية.

---

١ نهاد صليحة: التفسير والتفكيك والايديولوجية.سبق ذكره. ص٢٠٦

أيضاً لم تسع مينوشكين لتصوير قضايا فردية، وإنما سعت لتقديم أبرز القضايا العامة التي تشغل العالم، وهي في ذلك تقترب من الفكر الشرق أقصوي الذي لا يعبر عن قضايا فردية وإنما يعبر عن كل ما هو متأصل في الضمير الجمعي. ولكنها ركزت على القضايا الاجتماعية والسياسية المعاصرة، حتى لو استعانت بكلاسيكيات المسرح كالأعمال التراجيدية اليونانية والشكسبيرية، فقد كان الهدف من ذلك إيجاد معادل فني تطرح من خلاله صور مشابهه. لهذا فقد اختارت تقنيات بعيدة تماماً عن تراث المسرح الغربي لتقدم من خلالها تلك الكلاسيكيات. وذلك لتبعد عن ذهن المتلقي أي تصور سابق له عن تلك الاعمال، وحتى لا ينساق وراء الأعراف المسرحية الغربية المعتادة ولا يركز على الهدف الحقيقي من العرض وهو تفسير الظاهرة والتعليق عليها بهدف إيجاد شكل أفضل للحياة الانسانية. إن مينوشكين لم تسع لجعل نص شكسبير أو اسخيلوس نصاً شرق أقصوياً، وإنما هي على يقين وقناعة تامة بقيمة هذه النصوص، ومن هذه النقطة على وجه التحديد سعت لإبعادها عن كل أشكال الزيف والتنميط والاكلاشيه. إنها مقتنعة بأن التقاليد المسرحية الغربية لا تصلح أبداً لتقديم الكلاسيكيات، وانما تريد لها شكلاً جديداً يبرز جوهرها ومكنونها العظيم، مثلها مثل بروك الذي انتهج نفس النهج وهو يقدم شكسبير؛ فكان يبحث أيضاً عن المغزى وراء مسرح شكسبير وأصالته وجذوره من حيث تداخل أحداث الواقع والأسطورة من خلال الطقس. فبرغم وضوح تقاليد المسرح الهندي الكلاسيكي في الليلة الثانية عشر، وبرغم مزجها طقوس الشرق الأقصى والأوسط في هنري الرابع، وتداخلهما في عرض "لانديا"، واستلهامها لتقاليد مسرح التبت في عرض "فجأة في ليال الاستيقاظ"، وبرغم سيطرة تقنيات مسرح البونراكو الياباني في عرض "طبول على السد"، فإنها رغم هذا كله تجنبت الإحالة المباشرة إلى تراث بعينه واكتفت بخلق جو عام يوحي بالشرق. أي أن هدفها لم يكن البحث التاريخي أو الانثربولوجي بل كان إبداع لغة مسرحية جديدة للجمهور المعاصر تعتمد على مفردات عالمية الدلالة مستقاه من مجموعة متنوعة المصادر[1].

1 The intercultural performance reader. patrice pavis.Routledge. london 1996.p; 79

ثانياً: السمات العامة للأداء التمثيلي بالفرقة:

أما الأداء التمثيلي فيظهر رغبة مينوشكين الأساسية في الوصول بالممثل لخلق لغة مشفرة خاصه بالفرقة كتلك التي يستخدمها الممثلون في مسرح الشرق الأقصى، فإن أكثر ما يجذبها نحو مسرح الشرق الأقصى هو قدرة الممثلين على خلق استعاراتهم لتصوير ما بداخل الإنسان من مشاعر عن طريق الإشارات والحركات والإيقاعات[1] . وقد أكدت مراراً على أن الدور الأساسي في مثل تلك العروض يقع على عاتق الممثل؛ حيث يتحمل مسئولية خلق الصور المشفرة وسط هذا الفضاء الخالي.

وكان عنصر الإيقاع من أبرز العناصر التي تأثرت بها منوشكين من مسرح الشرق الأقصى؛ حيث سعت حثيثا للبحث عن الإيقاع الملائم للحدث، ليس المهم هو تفاصيل الحدث أو الظاهرة وإنما المهم هو الوصول للإيقاع المنضبط الذي يعبر فعلياً عن هذا الحدث.

وتلخص مينوشكين مفهومها عن أهمية الأداء التمثيلي في العرض، وعلاقته بتفسير النص فتقول "كل شيء يأتي من الكلمات ولكن الكلمات يجب أن تخرج من الأداء".فإن انخراط الممثلين في الطقس المسرحي يستطيع استقطاب المتلقي للدخول في خضم الطقوس والرموز المشفرة المتدفقة في العرض المسرحي ، بحيث لا يستطيع الانفلات من هذا الحدث المتكامل، ولا يستطيع إلا أن يكون جزء منه بكامل إرادته ورغبته.

ثالثاً: السينوجرافيا:

وقد ظهر تأثر مينوشكين الواضح بالتوجه الشرق أقصوي في استخدام الفراغ المسرحي؛ فقد أكدت على أن استخدام الديكورات الكثيرة تعوق خيال المتفرج في تفسير كلمات النصوص الكلاسيكية العظيمة وتحد من خلق الصدى المباشر لأفكارها. والحل يكمن في رأيها في استخدام فضاء وأضواء وألوان بدلاً من الديكورات، من خلال الأزياء المسرحية والمكياج وانعكاس الأضواء المسرحية لخلق تركيبات لونية خلاقة تسهم بشكل

---

١ دافيد وليامز: مسرح الشمس. سبق ذكره ص ١٣٩

فعال جداً في خلق حالات طقوسية متميزة، وقد تجلى من خلال تلك التراكيب تأثرها المباشر بتشفير الألوان والأشكال المستمد من مسرح الشرق الأقصى. ويتضح هذا في أغلب العروض المتميزة للفرقة مثل "طبول على السد" و"ريتشارد الثاني"و"فجأة في ليال الاستيقاظ" و"هنري الرابع"..الخ.

رابعا: الموسيقى والمؤثرات الصوتية:

ويتكرر التوجه الشرق أقصوي في استخدام الموسيقى والمؤثرات الصوتية في أغلب عروض مينوشكين؛ وقد كان التأثر بإيقاعات موسيقى الشرق الأقصى من بين أفضل وأبرز العناصر التي قدمها مسرح الشمس؛ فقد قدمت مزيجاً رائعاً من التداخلات الشرقية والطقسية متعددة الثقافات للتعبير عن المضمون الشعري للعروض المقدمة. واستطاعت الموسيقى تحقيق استجابة جيدة بين المتلقي والعرض، حيث تدخله في أجواء بعيدة تماماً عن عالم المسرح الغربي النمطي. عالم يعتمد على الإيقاعات البدائية المتداخلة الصادرة من آلات أيقاعية ووترية أغلبها مأخوذ من الآلات الشرق أقصوية كطبلة الكتف وطبلةَ الورك والطبل ذي العصي وآلات الطرق النحاسية. ويظهر الموسيقيون في أغلب العروض على المسرح مصاحبين للممثلين بل ومشاركين في العرض أحيانا كما في "طبول على السد"، "فجأة في ليال الاستيقاظ".

آليات التلقي

وتسعى مينوشكين سعياً حثيثاً لتحقيق أجواء من الألفة بين الممثل والمتفرج لتخفيف حالة التوتر وكسر حالة الانفصال بينهما ليشعر الجميع بأنه جزء من هذا الاحتفال المسرحي، فتجذب المتفرج منذ البداية إلى الأجواء السرية للممثل، فتجعله يتجول بحرية بين غرف الملابس والمكياج، يشاهد الممثلين أثناء الاستعداد للعرض، يتبادل معهم أطراف الحديث[1]. وها هو عرض "آل أتريوس" يبدأ بالطقوس الخاصة بالفرقة والتي تهدف لخلق علاقة حميمية مع المتفرج منذ اللحظة الأولى لتواجده بالمكان. فتستقبل

1 Mufson, Danial: Ariane Mnouchkine and Theatre du Soliel Interactive Archive. www.alternativetheatre.com

منوشكين المبكرين من الحضور، وتقدم لهم الطعام أيضاً في غرفة ملحقة بساحة العرض تستخدم كمكتبة. وهذا الطقس منذ اللحظة الأولى يشعر المتفرجين بأنهم شركاء في العرض. إن هذا يخلق علاقة حميمية وألفة كتلك التي تواجدت في العصور الإغريقية للمسرح[1]. بعدها تصحبهم منوشكين إلى ساحة العرض عبر غرفة الطعام. وما أن يبدأ العرض** حتى يندمج الجمهور مع الممثلين في طقس تطهيري يطرح تساؤلاً مغزاه "ترى هل نطيع قوادنا نحن أيضاً إلى النهاية؟ حتى وإن أفضى بنا ذلك إلى خنادق القبور؟" إن الجمهور هنا مشارك فعلي، إنه أشبه بجوقة إضافية بديلة يضاف تصفيقها واستحسانها إلى ربرتوار الأصوات والآلات الموسيقية المستخدمة في العرض. وينسحب هذا المفهوم على أغلب عروض مسرح الشمس، مما ساهم في خلق مسئولية من المتفرج تجاه العروض بشكل عام.

ثانياً:النماذج التطبيقية:

أولاً :عرض ريتشارد الثاني:

اتسمت المعالجة الدرامية التي قدمتها مينوشكين لنص شكسبير "ريتشارد الثاني" بالغرابة والانتقائية التي لا تخلو من الانسجام والتناغم. هذا رغم هجوم بعض النقاد على هذا التوجه مثل روبين سميث الذي قال في وصفه لريتشارد الثاني" جاء العرض في صورة طقس غريب ملزم، يتقافز فيه الممثلون عبر المسرح وقد تمزقت الأبيات الشكسبيرية في أفواههم إلى صيحات خشنة. وتحولت الشخصيات كلها إلى دمى"[2]. ولكن لعل هذا الذي انتقده سميث هو من أسباب نجاح هذا العرض وإقبال المتلقي الغربي عليه، حيث يشاهد تراثه الآن ولأول مرة غريباً عنه، يتلقى منه شفرات ورموز جديدة يستشعرها أكثر مما

---

1 Goetsch,Sallie: Playing against the text: Les Atrides and the history of reading Aeschylus. TDR(Cambridge, Mass.) 22-9-1994

** راجع تفاصيل العرض في:

McDonald, Marian: Les Atrides. Theatre Forum.California. University. USA.1992.`

٢ راجع: نهاد صليحة: التفسير والتفكيك والايديولوجية.سبق ذكره. ص٢٣٣

يدركها. إذن فإن مينوشكين تستعير من هذه الأشكال ما يبعدها عن الطبيعية، إنها تستخدم هذه الأشكال المسرحية حتى تحقق طقساً شكسبيرياً؛ خلطاً من البساطة والدقة اللذين أكدتهما من خلال ترجمتها. لقد سعت للبحث عن لغة جديدة مباشرة غير التي اعتادها الناس في الشكسبيريات، لهذا كانت أبعد ما يكون عن اختيار ممثلين إنجليز بارعين في إلقاء اللغة الشعرية المنمقة ليكونوا حاملين الرسالة المسرحية. وفي المقابل لم يكن هدف الفرقة تقديم صورة صادقة للتقاليد المسرحية الشرقية التي استلهمتها، فرغم ظهور تقاليد مسرح الكابوكي في ريتشارد الثاني فإنها رغم هذا كله تجنبت الإحالة المباشرة إلى تراث بعينه واكتفت بخلق جو عام يوحي بالشرق. وفي النهاية لقد استخدمت منوشكين هذه الأشكال المشفرة لتركز على الجوهر وتتجنب الخوض في التفاصيل. ومرة أخرى فإن القضية لديها ليست الاستعارة من المسرح الياباني أو الهندي ولكن القضية هي التعبير من خلال الإشارة[1].

لقد عرض الممثلون أنفسهم وسط فضاء مسرحي واسع؛ حيث غطي مدخل المسرح بأشكال تشبه الأقلام الرأسية الملونة باللونين الأبيض والأسود مما يعطي انطباعاً بجو العصر الإليزابيثي[2]. أما ساحة العرض ذاته فكانت توحي بالأجواء الشرقية؛ حيث مساحة التمثيل المربعة الخالية من الديكورات اللهم إلا ستائر ملونة بألوان غنية وتحمل دلالات رمزية في ذات الوقت وكانت الألوان المسيطرة هي الذهبي والأزرق والأخضر، كما تغطي الأرضية بسط فاخرة ويتوسط المسرح ما يشبة "الدكة الخشبية" يستخدمها الممثلون استخدامات متنوعة. وكل زأوية من زوايا المنصة تتصل بمدخل للممثلين تغطيه ستارة ويفضي إلى ممر خشبي مرتفع على نهج الكابوكي يستخدمه الممثل للوصول إلى خشبة المسرح أمام الجمهور إما جرياً أو انسياباً أو دحرجة. وعلى أحد جوانب المنصة في مكان واضح للعيان وقف الموسيقيون وسط مجموعة هائلة من الآلات الغريبة. وقد نجح "جاي كلود فرنسوا" في استحضار تقنيات سينوجرافية تشكل جوهر بناء المسرح الشرق

---

١ جوليت جودارد: ساموراي شكسبير. ترجمه: جوليت جودراد وديفيد ويليامز. جريدة لومنت ١٥ ديسمبر ١٩٨١. متضمنة في مسرح الشمس. ديفيد وليامز ص ١٤٣-١٤٥

٢ راجع: ديفيد ويليامز:مسرح الشمس. سبق ذكره. ص ١٤٣-١٤٥

أقصوي؛ حيث الألوان الدافئة والمتوهجة والظلال الموحية والستائر الحريرية متعددة الألوان.

واهتمت مينوشكين بتطويع الملابس والاكسسوار في توضيح سمات الشخصيات بصورة مؤسلبة تماماً كما يحدث في المسرح الأسيوي؛ كما سعت إلى تحقيق حالة من الإبهار بخلق أجواء أسطورية تحوي مزيجاً رائعاً من التداخلات الثقافية والحضارية المتنوعة. فيطل علينا الممثلون في مزيجاً عجيباً ومدهشاً من طرز الملابس متنوعة المصادر، فهي مزيج من العصور الإليزابيثية والعصور الوسطى اليابانية وملابس خليطاً من عروض الكاتاكالي والنو..الخ. ولكن يسيطر بشكل عام الطابع الشرقي القديم. فقد ارتدى الفرسان تنورات واسعة مطرزة غامقة اللون، وقد كانت تضفي جمالاً بصرياً كبيراً عندما يرقصون بخطوات واسعة تساعد في الإبهار البصري للعرض. كما ارتدى الأبطال التنورات نفسها ولكنها بيضاء، وتتحلى كافة الملابس بالياقة الإليزابيثية الكبيرة المعروفة في التاريخ[1].

أما الأداء التمثيلي فيبدأ بطقس مسرحي قبل بداية العرض؛ يبدأه الموسيقيون الذين احتلوا أحد الجوانب الثلاث المحيطة بخشبة المسرح. وقد انخرطوا فجأة في أداء طقس أشبه بالصلاة، وقد ساعد هذا على جذب انتباه المتلقين تدريجياً إلى أن استقروا. وتميزت الموسيقى الشعبية الطقسية التي شملت معظم مشاهد الاحتفالات الملكية في عرض "ريتشارد الثاني". وتداخلت الطبول والصنج وآلآلات النحاسية بأنواعها في ثورة موسيقية عارمة يخلقها "جان جاك لوميتر **jean Jacques Lemetre** الذي لقبه بعض النقاد بـــ"ساموراي المسرح الموسيقي الأوروبي"، للحد الذي جعل الموسيقى أحد أبطال هذا العرض.

وفجأة يبدأ المشهد الافتتاحي محققاً تأثيراً صادماً بالنسبة للمتلقين اللذين قد يكونون على دراية كاملة بنص شكسبير الأصلي. فلا يبدأ الحدث من حيث يتوقعون، وإنما تدق الصنوج وتقرع الطبول ويتدفق الممثلون عبر الممرات الخشبية الجانبية إلى خشبة المسرح بسرعة مذهلة، وساهمت الملابس الزاهية الألوان المتعددة الطرز والأنماط في خلق

---

١ ديفيد ويليامز: مسرح الشمس. ص ١٤٣-١٤٥

حالة من الذهول مع الأقنعة الكاملة أو النصفية التي ترتديها بعض الشخصيات. وما أن يصل الممثلون إلى خشبة المسرح، حتى يلتفوا حول أنفسهم ويصطفوا على المسرح أمام الجمهور، بينما يعتلى الممثل الأول- ذو الملابس المختلفة- الدكة الخشبية مؤدياً بعض الحركات الرمزية الخاصة بمسرح الشرق، والتي تدل على ما يحدث في الاحتفالات الملكية الرسمية. وقد كانت هذه المغالاة في الابتعاد عن الطبيعية في أداء مثل هذه المشاهد مدخلاً قوياً أبعد كل تصور منطقي أو تقليدي في أذهان المتلقيين. كما كان الممثلون يوجهون الحديث إلى الجمهور مباشرة بدلاً من مخاطبة بعضهم البعض، وكان الإلقاء يتم بصورة إنشادية خطابية وتصاحبه الطبول والصنوج بين الحين والآخر.

وقد استخدم الممثلون نظاماً معيناً من الإشارات والإيحاءات للدلالات على المشاعر المتباينة ، وفي تصميم تلك اللغة لم يحاك الممثلون مصدراً بعينه بل استلهموا لغة الإشارة العالمية كما فسرتها تقاليد المسرح الأسيوي ووضعت شفرتها فلم يكن المرء في حاجة للإلمام بتقاليد الكابوكي ليدرك دلالة اتساع فتحتي الأنف أو إطراقة الرأس أو حركة مفاجئة من اليد[1]. وقد انبهر الجمهور بروعة أداء الممثلين ومهارتهم العالية في تنفيذ هذه المنظومة الإشارية، وهذه المهارة والدقة تولدت من التدريب المستمر على تقنيات المسرح الأسيوي حيث الحركة المركزة والخطوط الواضحة؛ حيث يقف الممثلون وجهاً لوجه مع المشاهدين وسيقانهم مثنية وأيديهم مفروده ورؤوسهم منتصبة دون أن ينظر بعضهم لبعض مطلقاً ودون أدنى حركة وينطقون كلماتهم التي تصاحبها إيقاعات جان جاك دومتر. وتخرج الكلمات بوضوح تام كالموسيقى التي تسبح في الهواء، وتتولد سلسلة من الأحداث المتدفقة وسط هذا الخضم الهائل من الطاقة الكامنة بداخل الممثلين، والتي تنعكس فى كل خلجة من خلجاتهم[2].

---

١ راجع: نهاد صليحة: التفسير والتفكيك والايديولوجية. الالف كتاب الثاني. الهيئة .٢٠٠٠. ص٢٣٥-٢٣٦

٢ جوليت جودارد: ساموراي شكسبير. ترجمه: جوليت جودراد وديفيد ويليامز. جريدة لومنت ١٥ ديسمبر ١٩٨١. متضمنة في مسرح الشمس. ديفيد وليامز ص ١٤٣-١٤٥

وعن أسلوب تعامل الممثل مع بناء شخصيته المسرحية يقول "جين مايكل دبراتس"- أحد ممثلي الفرقة- "إن ما نسميه "الحالة" في عملنا هو الشعور الأولي الذي يشغل الممثل، لذلك فعندما يغضب الممثل يجب أن يرسم الغضب، يجب أن يمثل. إن شخصيات شكسبير تتأمل دائماً مشاعرها الداخلية، وتلك المشاعر يجب أن يترجمها الممثل، هناك كيمياء لتحويل تلك المشاعر إلى صور، فلا يكفي أن يشعر الممثل ولكن يجب تحويل هذه المشاعر لصور يعرضها على المتفرج، كما أن الممثل لا يعرض الحالات المتوسطة ولكن المتطرفه حتى لو كانت حالة الفتور فيكون فتوراً متطرفاً. إن الصور الذي ينتجها نص شكسبير ليست صوراً كاملة ولكنها المواد الخام للأداء التمثيلي. إن شكسبير يحول كل الصور والإيحاءات والأفكار إلى أدوات أدائية للممثل ومهمة الممثل أن يلتقط هذه الصور ويحولها في صورة مشفرة، وإذا نقل الكلمات فقط فإنها لن تكون مشفرة للعرض المسرحي، إن الممثل شخص يفك شفرة الإشارات ويتواصل من خلال فلتر الأداء، حينئذ فقط تتحول الصور إلى مشاعر[1].

ولكي يستطيع الممثل الوصول لتلك الحالة لابد له من التدريب الشاق على استيعاب الكثير والكثير من الإشارات والشفرات وأنماط التعبير المستقاه من الأشكال التعبيرية المختلفة سواء الشرقية أو الغربية. وذلك ليكون لديه زخيرة كبيرة يستطيع استخدام ما يصلح منها لتحويل مشاعر اللحظة إلى صورة واضحة مركزة تعبر عن المضمون الكامن وراء الكلمات. فإن ممثلي مسرح الشمس- رغم الاعتماد الواضح على الكثير من التقنيات الشرقية- يحاولون دائماً خلق شفراتهم الخاصة التي تعكس ما بداخل الشخصية المسرحية في صيغة مركزة. لهذا فقبل المضي في عرض ريتشارد الثاني سعت مينوشكين لتعريف أفراد فرقتها على بعض الأشكال المختلفة لمسرح الشرق، من خلال الأفلام وسماع الموسيقى الشرق أقصوية..الخ. وإمدادهم بصور عن فترة العصور الوسطى الأسيوية، لكنها لا توجههم للاستعانة بحركة معينة أو أسلوب محدد في الأداء. وفي نفس الوقت تبحث الفرقة في تاريخ العصور الوسطى الأوروبية ويعكفون على دراسة كلمات

---

١ مسرح الشمس. دافيد وليامز. ص ١٤٦

النص، ودراسة تفاصيل الشخصيات. حيث أن تلك التفاصيل هي التي تصنع حالة الشخصية الأساسية التي لا يمكن للممثل الحياد عنها، إنها "موقف الشخصية تجاه الحياة. وهذا الموقف- كما يؤكد جروجيز بيجون أحد ممثلي العرض- يجب أن يجسده الممثل من خلال "صيغة وشكل" وليس مجرد شعور في المطلق؛ أي أنه يجب تحديد مشاعر اللحظة بالضبط والتعبير عنها بالمعنى الحرفي، فعندما تقول الشخصية "أنا أشعر بالألم" يجب أن يعرض الألم في أسلوب تام وكامل ولا يحتمل التأويل. ومن هنا لم يصلح أسلوب البناء النفسي التدريجي والمعاناة الداخلية المنطقية في التعبير عن عروض شكسبير كما تراها فرقة مسرح الشمس. إنهم يرون أن أعمال شكسبير تحتوي على الكثير من المتناقضات المتعاقبة اللحظية غير المتصلة[1]

ثانياً: عرض آل أتريوس:

وفي عرض "آل أتريوس" تقدم مينوشكين مزيجاً من مجموعة أعمال درامية تتناول نفس الأسطورة برؤى متعددة، ولكنها كانت تخدم الهدف النهائي الذي تسعى لتقديمه، فجاء الإعداد الدرامي معتمداً على "إيفيجينيا في أوليس "لـــ"يوربيديس "و"أجاممنون " و"حاملات القرابين "لـــ"اسخيلوس" و"ربات الانتقام "لـــ"اسخيلوس "لتصبح رباعية تتناول لعنة بيت آل أتريوس. وتتحدث فيه مينوشكين بالرمز والاستعارة عن كافة أشكال السلطة الطاغية التي يمارسها الرجال ويذهب ضحيتها النساء والأطفال. ويتبنى العرض منظوراً نسائياً في التفسير؛ فعلى سبيل المثال يجعلنا نتفهم دوافع "كليتمنسترا" في قتل زوجها، وإبرازها في صورة الضحية التي يحولها القهر إلى منتقمة قاسية. ولا يقف انتصار العرض للمرأة عند هذا الحد؛ فالنساء في العرض لا يتميزن فقط بقوة الشخصية والسيطرة التي تعتبر رد فعل على قسوة المجتمع الذكوري، بل أيضاً يتميزن بالسمو الأخلاقي على الرجال الذين يمارسون القهر عليهن[2]. إن هذا العرض يقوم على فكرة

---

١ راجع: دافيد ويليلمز. ص١٦٧

٢ راجع:

McDonald, Marian: Les Atrides. Theatre Forum. California University. USA.1992.

التكرار اللانهائي، تكرار صور التضحية والانتقام والقتل، ويقود إلى تكثيف الاحساس بالمأساة بصورة حادة عنيفة، فكأن العرض محاولة لاحتواء الجنون الانساني المنتشر في كل شيء من حولنا*. كما أن العرض نموذج حي على التواصل والانصهار بين الفنون القديمة والمعاصرة. وبين مختلف الثقافات الشرقية منها والغربية، مع التأكيد المستمر على عناصر مسرح الشرق الأقصى وتقاليده المميزة. إن هذا العرض يعتبر من بين العروض المتميزة التي تعرض التراجيديا الإغريقية في شكل معاصر متميز يحمل الكثير من عناصر التجريب والتطوير في تقنيات العرض المختلفة، ولكنه لا يحيد بالتراجيديا عن مسارها الطبيعي وإنما يسعى لتقوية مضامينها بمختلف التقنيات مع دمجها بشكل خفي ولكنه مستشعر بقضايا المجتمع المعاصر.

وقد حافظت مينوشكين في هذا العرض على شكل ساحة العرض الفارغة التي يملؤها الممثل لا غير. إنها ليست خشبة مسرح، ولكنها حلبة لمصارعة الثيران، في خلفيتها بوابة كبيرة تدخل منها المركبات والممثلون، بالإضافة إلى المداخل الجانبية التي يدخل منها بعض الممثلين وهم محمولين على مركبات تدفع على عجل. وتستخدم تلك المركبات استخدامات أخرى؛ فها هي تدخل عليها إيفيجينيا مع أمها إلى ساحة التمثيل من عمق الخلفية، ثم تتحول المركبة بوضوح إلى صورة مذبح لتقديم القربان تقتل عليه إيفيجينيا وتخرج من المسرح عليه أيضاً. كما استعانت مينوشكين بالأجواء الأسطورية حينما قدمت في مدخل المسرح ممراً مليئاً بالتماثيل المنحوتة في الرمال والتي تصور بالحجم الطبيعي جنود الإمبراطور "شن-شي-هوانج-تي" التي نحتت من الحجر الرملي فتناغمت في لونها مع محيطها الرملي، وزودت بأثواب طويلة منتفشة ذات طابع صيني عبرت عن الجيوش المنتصرة التي تمثل عودة أجاممنون. إن مرور المتفرجين في وسط هذا المدخل الأسطوري يحيل المتفرج للأجواء الشرق أقصوية التي ستحيطه في العرض وتؤهله لاستقبال تلك الرؤية الطقسية للعنة بيت أتريوس.

---

* راجع:

Keen, Adrian: Contemporary Theatre Around theWorld- Theatre du Soliel. ArtsAlive. www.artsalive.ca

وتطل علينا كافة الشخصيات في تراكيب لونية تشكل مزيجاً مركباً من الكاتاكالي والكابوكي، يتضح فيها الاستخدام الرمزي المؤسلب سواء في الملابس أو في المكياج؛ فها هو أخييل في صورة الشاب المختال المغرور جعلته المخرجة يتزين بعدد من الحلي المزودة بمرايا وجعلته يتأمل نفسه فيها بين الحين والآخر ليتأكد من تمام زينته، فغدت هذه الحركة إشارة بليغة على نرجسيته. وها هو يرتدى الأحمر مع بعض لمسات من الأسود، مما يوحي بالشباب والمكانة النبيلة وطبيعة شخصيته النارية والمختالة. وقد ساعد هذا الاستخدام الرمزي للتركيبات اللونية في تشفير وترميز العرض على النمط الشرق أسيوي؛ فقد تسيد الأحمر والأسود والأبيض والذهبي الوان الملابس، فحملت إشارات واضحة إلى الصراع بين الخير والشر من ناحية، وإلى الدماء التي تراق في سبيل كنوز الذهب من ناحية اخرى. ارتدى الشباب اللون الأبيض والكهول الأسود. واستغل العرض ما لهذه الألوان من دلالات في الدراما اليابانية، وبالإضافة إلى دلالاتها الغربية، فالأبيض فيها لا يرمز إلى الخير فقط بل إلى الموت أيضاً، والأسود يرمز إلى القوة والآلهة إلى جانب الموت، والأحمر يرمز إلى الشباب والعواطف المتأججة وأيضاً الدم، وحين يجتمع اللونان الأسود والذهبي يصبحان رمزاً للسلطان والبيوت الملكية. وقد جعلت منوشكين "إفيجينيا" ترتدي ثوباً أبيض يتخلله خط أحمر فجاءت صورة تفصح عن معاني الشباب والنقاء والموت في آن واحد، وكأنها عروس لن تلبث أن تغمرها الدماء. ويرتدي أجاممنون وزوجته اللون الأسود وحده فهو يناسب سنهما، ويفصح عما تتسم به شخصية أجاممنون من خديعة وإجرام، كما يفصح عن اليأس الذي يميز شخصية زوجته. أما كاسندرا فترتدي ملابس بيضاء تماما لتناسب دور الضحية المتوقعه للآلهة واقتربت من ثياب الفتيات في الاحتفالات الرسمية اليابانية، وحملت في يدها عصاة تشبه السيف الذي يستخدمه اليابانيون في الانتحار. وقد التزم مكياج الممثلين أيضاً بهذه الأنسقة اللونية للملابس، وحول وجوههم إلى اقنعة دالة على أدوارهم وشخصياتهم، تماماً كما يفعل المكياج في عروض الكابوكي وبعض الوان المسرح الهندي "إنه مكياج مصنوع بعبقرية. بحيث تكون عضلات الوجه واضحة، إنه لا يخفي بل في الحقيقة يكشف، عندما يحرك الممثل خديه أو أنفه..إلخ يبديها المكياج من مسافة بعيدة جداً. وأيضاً الزي، إنه يفرض في حزم طريقة تحرك معينة، فإذا

فقدت التحكم في جسمك فإنه يبدي ذلك مضاعفاً عشر مرات. وبمجرد أن تبدي إشارة خفيفة سوف ترى من مسافة بعيدة"[1]. لقد التزمت مينوشكين بشكل واضح بتقاليد مسرح الشرق الأقصى- خاصة الهندي والياباني- في عناصر كثيرة من العرض، وكان الاستخدام الحي في عناصر الأزياء والمكياج، من بين العناصر المبهرة التي أحالت المتفرج لأجواء ممتلئة بالسحر والغرابة، وابتعدت تماماً عن الأجواء الواقعية لتدخل بعمق إلى الأجواء الأسطورية.

ويتجلى في هذا العرض تدريب الممثل المكثف على الأداء المؤسلب في الكاتاكالي والكابوكي، خاصة من خلال عنصر "الرقص" الذي جاء كعنصر توكيد وتكثيف للحظة الدرامية. فمع بداية العرض تفاجئنا الجوقة برقصة أقرب ما تكون للطقس على قرع الطبول والصنج الأسيوية، وأحالت دقة وجمال الحركة المؤسلبة مع الملابس الشرقية والمكياج الرمزي المتفرج إلى حالة من الانتباه غير العادي الذي دفع أحد النقاد للقول إنه عندما رأى هذا المشهد أحب الجوقة الإغريقية لأول مرة في حياته[2]. وبالإضافة لرقصات الجوقة المتميزة انفردت الشخصيات بأداء رقصات معبرة عن اللحظة الدرامية؛ فبعد مقتل أجاممنون تنخرط كليتمنسترا أمام جسده المسجي على الأرض في رقصة معبرة عن نشوة الانتصار. وكانت تلك الرقصة أكثر وحشية وقسوة من رقصة النصر التي أدتها إيفيجينيا بعد أن اتخذت قرار التضحية بنفسها. ورغم أن كلا الرقصتين تعبر عن النصر، إلا أن رقصة كليتمنسترا كانت مستوحاه من تراث الرقص الأسباني والبرتغالي والبرازيلي، أي تلك الأنماط المتسمة بقدر كبير من الوحشية والعنف، بينما جاءت رقصة إيفيجينيا أقرب إلى تقاليد الرقص الهندي الأقرب للاتزان والهدوء. وفي نهاية حاملات القرابين يقدم أورستيس رقصة ملتاثة يتحدى بها أمه وعشيقها أن يعودا إلى الحياة مرة اخرى ليقتلهما من جديد، وتتبع لوثته بصورة طبيعية من النشوة الهستيرية التي انتابته بعد أن نفذ جريمته الوحشية ورأيناها بأعيننا. وكل الرقصات الملتاثة التي تقدمها الشخصيات في العرض تمثل

1Rogoff, Gordon : ***Ariane Mnouchkine, Theatre du Soleil.***
www.classic.helma.at/hannes/infosys/wf/mnouchkine

2 Goetsch,Sallie: Playing against the text: Les Atrides and the history of reading Aeschylus. TDR**(Cambridge, Mass.) 22-9-1994**

مزيجاً غريباً من الإحساس بالانتصار الذي تشوبه مرارة الشعور بالمأساة، بل ويمكننا أن نعد هذه الرقصات تعبيراً فردياً بليغاً عن البشاعات والمذابح العامة التي تحدث في كل الحروب. ويتأكد لنا من خلال هذا المزج الرائع بين الثقافات المتنوعة- التي تنتمي أغلبها للشرق- ولع مينوشكين بتجميع أكبر قدر من أدوات التعبير متعددة المصادر والاستفادة منها بكافة الطرق لتوصيل الرسالة في أبسط وأجل صورها.

وفي "آل أتريوس" تتسرب أنغام الطبول الخافتة إلى أسماع المتفرجين قبل العرض. وقد تشكلت موسيقى العرض من مزيج من الموسيقى الشرق أقصوية المعتمدة على الطبول بأنواعها وبعض آلات النفخ والوتريات. واختلطت الموسيقى الحية مع المسجلة. وقد اختار "لوميتر" أن يفتتح كل المسرحيات التي تشكل العرض بدقات الطبول التي تعلو تدريجياً، وتزداد حدة وكثافة، لتمهد لالتحام الجمهور التحاماً حيوياً حميمياً مع العرض. "وتقوم الموسيقى طوال العرض بدور المعلق على الأحداث، تماماً مثل الموسيقى الأوركسترالية في عروض النو اليابانية أو الأداء الموسيقي في عروض الكابوكي أو الكاثاكالي. وتتسم الموسيقى هنا بتنوع أصولها وقومياتها، فالآلات خليط من الآلات الشرقية والغربية. وتعتمد الموسيقى على الإيقاعات المتنوعة التي يتخللها من حين لآخر لحن شرقي حزين، ثم تتبدد كل الأصوات في الصمت، وبهذا تشكل مقابلاً فعالاً يجسد المعاني التي يموج بها العرض ويبلورها"[1]. ويتلو قائد الكورس الأبيات وحده، بدلاً من أن تغنيها المجموعة أو تنشدها على غرار الجوقة الإغريقية القديمة. وبينما يلقي القائد الأبيات تقوم بقية الجوقة بالرقص وأداء التشكيلات الحركية التي تعلق عليها، وهكذا تلعب الجوقة دور المتلقي الذي ينفعل بما يسمع، ويعبر عن انفعاله بصورة تشكيلية مؤثرة في التو واللحظة. ولا تقل الصور الحركية التي تكونها الجوقة هنا أهمية عن الكلمات التي ينطق بها قائدها. وهذه استعارة أخرى من المسرح الأسيوي الذي ينفرد به المنشد أو الراوي بالغناء بينما يقوم الممثل بالتعبير الحركي المعبر عما يقول.

---

١ عبد الله، سعاد: *المسرحيات اليونانية القديمة في مسرح الشمس*. مجلة المسرح. ع ١٠٦ عام ١٩٩٧. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة. ص ٦٨

وهكذا تضافرت كافة العناصر الفنية في هذين العرض لتؤكد التأثر المباشر بالتقنيات الشرق أقصوية ومحاولة استخدامها بشكل فعال في عروض المسرح الغربي المعاصر لتقديم صور فنية جديدة متميزة.

نتـــــــــــــــائـــــج البحـــــــــــــث

- سعت فرقة مسرح الشمس لتحقيق العالمية في التلاقي والتآلف المسرحي بين "الأنا والآخر" من خلال البحث عن وسائل تواصل وتعبير جديدة غير اللغة المنطوقة.

- يعتبر الترميز والتركيز من العناصر الأساسية التي استفادتها فرقة مسرح الشمس من مسرح الشرق الأقصى.

- نهلت فرقة مسرح الشمس من كافة المنابع الشرقية على اختلاف أنواعها.

- كان الابتعاد عن التعبير النمطي والطبيعي من أهم الأسباب التي دفعت الفرقة إلى الابتعاد عن أشكال التعبير الغربية والسعي وراء تقنيات جديدة.

- جددت الفرقة في استخدام التقنيات الشرق أقصوية بما يتلاءم والهدف المنوط من العمل.

- إن الإطار العام لعروض الفرقة المتأثرة بمسرح الشرق الأقصى لم يمنع مطلقاً استخدام تقنيات وأساليب مسرحية غربية جنباً إلى جنب مع مثيلتها الشرقية. وأعتقد أن هذا التلاقي من أسباب نجاح تلك العروض، حيث إنه لو قدمت بشكل شرقي بحت كان من الممكن ألا تتواءم كثيراً مع التفكير الغربي.

- كان السعي وراء إيجاد إيقاع جديد للمسرح من الأسباب التي دفعت الفرقة لمسرح الشرق الأقصى.

- لقد أيقنت مينوشكين ومن وراءها فرقتها بأن تصوير الكلاسيكيات العظيمة على المسرح - كالأعمال الإغريقية والشكسبيرية- أمر بالغ الصعوبة. ومن منطلق عدم إمكانية تكرار النمط الإغريقي أو الشكسبيري على المسرح، ومن منطلق الإيمان بعدم صلاحية تقنيات الطبيعية والواقعية والملحمية لتقديم مثل هذه الأعمال، كان التوجه ضروري وفعال تجاه مسرح الشرق الأقصى. فهي من جانب تؤكد للمتلقي ابتعاده الزماني

والمكاني عن تلك الكلاسيكيات، ومن ناحية أخرى تصدمه بحداثة عرض الأفكار المستمدة من تاريخه هو الحضاري بمنظور جديد ومختلف عنه كلية.

- تعاملت الفرقة مع التقنيات الشرق أقصوية بحرص شديد لأنها جديدة كل الجدة عليهم وبالغة التعقيد، ويجب استخدامها بحذر. ومن هنا لم يحاولوا تقليد الأداء المسرحي هناك، وإنما استجلبوا ما يقوي ويغذي تجسيدهم للشخصيات المقدمة. فكان هدف الممثل للوصول لروح الشخصية ودوافعها الأصيلة للفعل، وفي سبيل تحقيق هذا بشكل مقنع على المسرح لجأ للترميز والتشفير المكثف للتعبير اللحظي القوي.

- يمكن التأكيد على أن تعامل الممثلين في فرقة مسرح الشمس مع التقنيات الشرق أقصوية خاصة في مجال التمثيل كان استلهاماً وليس تقليداً؛ فمعظم الأشكال التعبيرية التي ظهرت في أعمالهم كانت تستوحي حالة التعبير الشرقية ولكنها غير مقلدة أو ناقلة لتقنيات بعينها دون غيرها.

- اتفقت مينوشكين مع الكثير من رواد المسرح المعاصر الباحثين وراء أنثربولوجيا المسرح مثل بروك وباربا في التركيز على تقنيات بعينها تتكرر في صيغ مختلفة، وهذه التقنيات هي: استخدام لغة الجسد كلغة أولى للعرض- الاعتماد على الرقص المشفر لتكوين لغة عالمية- تعدد الثقافات وتبادلها بين أعضاء العمل- التأليف الجماعي.

ملحق المصطلحات:

١- الإمبراطور "شن-شي-هوانجي Qin Shin Shi Hungdi: هو إمبراطور الصين العظيم الذي استطاع توحيد الصين كلها تحت إمرته. وقد حكم من ٢٥٩ ق.م إلى ٢١٠ ق.م. وأدخل إصلاحات هائلة على البلاد لكن حكمه كان عنيفاً لأقصى الحدود.

٢- أوبرا بكين Peking opera or Beijing opera: أو (الأوبرا الصينية) عرض مسرحي نمطي له طابع المسرح الشامل، وقد يطلق عليه تراجيديا موسيقية ذات فواصل كوميدية. تبلورت وأخذت شكلها النهائي في القرن التاسع عشر.

٣- بهاراتا Bharata: هو الحكيم الهندي الذي يقال إنه أفضي إليه بكل أسرار الفنون الدرامية من روح العالم "براهما" وقد وضع مصنفاً ضخماً يضم كل هذا يسمى "بهاراتا ناتيا ساسترا" ويضم قوائم لتفاصيل العرض المسرحي كاملة.

٤- بونراكو bunraku: هو مسرح الدمى الياباني واشتهر في أواخر القرن السادس عشر. وهو تحريك للعرائس مع مصاحبة الغناء القصصي والموسيقى.

٥- الدراما السنسكريتية Sanskrit drama : مجموعة قصص درامية ظهرت تقريباً منذ القرن الثالث الميلادي في الهند. وتعتبر إلى حد كبير قصص دنيوية بعيده عن ملحمتي "الرامايانا والماهبهاراتا". ومن أبرز كتابها "كاليداسا Kalidasa وبهاسا Bhasa" ومن أبرز النصوص "شاكونتالا" Shakuntala و"لعبة عربة النقل الصغيرة Mricchakatika The little Clay Cart".

٦- الرامايانا Ramayana : سيرة حياة راما. وهي ملحمة شعرية هندية تروي أفعال وآلام البطل الأسطوري "راما" ولا سيما قصة اختطاف زوجته والعثور عليها وتحريرها. وتتألف من حوالي أربعة وعشرين ألف بيت مزدوج.

٧- الروامز **codes** : مجموعة من القواعد التنسيقية المرتبطة بمنظومة علامات نوعية تسمح بالانتقال من نظام تعبيري إلى نظام تعبيري آخر دون تغيير المضمون أو المعلومة. وتتطلب الروامز تفكيكاً واعياً من المتلقي وتعتبر جزء من النشاط التأويلي الذي يقوم به.

٨- الأعراف **conventions**: قواعد يلتزم بها صاحب العمل المسرحي ويقبلها المتفرج في عملية التواصل. ويقبل المتفرج الأعراف المسرحية دون التوقف عندها عندما تكون جزء من لاوعيه المعرفي، ولكنها قد تتحول إلى روامز عندما تقدم خارج إطارها المكاني والزماني الأصلي المسرحي والاجتماعي والبيئي؛ فأعراف المسرح الشرقي تصبح روامز مختلفة بالنسبة لجمهور لم يتعود عليها.

٩- الزن: **Zen** هي فلسفة أو مدرسة قامت على تعاليم البوذية وتعني التأمل والتفكر. وقد نشأت في الصين في القرنين السادس والسابع الميلادي.

١٠- الأسلبة: مشتقة من أسلوب **style** ، وتعني في المسرح الابتعاد عن المحاكاة التصويرية للواقع والاكتفاء بتقديم علامات تدل عليه. ويمكن تحقيق الأسلبة في كافة عناصر العرض، وهناك مسارح تقوم بأكملها على الأسلبة كمسرح الشرق الأقصى.

١١- الكابوكي **Kabuki** هي تسمية مأخوذة عن الفعل الياباني **Kabuku** الذي يعني التلوي وفقدان التوازن ويندرج ضمن المسرح الغنائي الشرقي. وظهر في القرن السادس عشر وكان المعبر عن صراع طبقة التجار الجديد مع النظام الإقطاعي. ويصنف كمسرح شعبي.

١٢- الكاتا **Kata**: "الشكل أو التقنية أو التقليد في الكابوكي والنو والبونراكو وغيرها. وهي تعني دائماً شيئاً ملموساً: حركة ما طريقة جلوس تنتمي إلى نوعية من الأداء الحركي الخاصة بأدوار بعينها، إنه أيضاً استخدام باروكة أو زي أو موسيقى معينة في الخلفية أو اكسسوار مخصص لمشهد أو دور محدد ... وباختصار فإنها تكمن في مفهوم تقليد راسخ يقوم من خلال التكرار ونقل عناصر ابداعه إلى الجيل التالي بتثبيت أشكال

معينه. والكاتا ليس له قيمه مطلقة فبعضها يعد تعبيراً أساسياً لعدة أنواع من الأدوار والبعض الآخر لا يصلح سوى لأداء دور بعينه فوجوده محدود زمانياً ومكانياً.

١٣- الكاتاكاليKathakali: تعني (الحركة التي تحكي قصة) وهو نوع من الأربع أنواع في الرقص المسرحي الهندي (بهاراتا ناتيام- كاثاكالي-كاثاك- مانيبوري). تبلور شكله الجمالي بداية من القرن السابع عشر حين انفصل عن المسرح الديني وبدأ يتخذ الروامز الخاصة به والتي تتعلق بنظم الألوان والمكياج والحركة المنمطة والشخصيات النمطية الماخوذة من الأساطير.

١٤- الكارتوشري Cartoucherie: إنه مكان فسيح ملحق بأحد مخازن الأسلحة القديمة داخل فرنسا خصص لتقديم عروض فرقة مسرح الشمس، ويسهل إعادة تشكيله نظراً لفضاءه المتسع.

١٥- الماهبهاراتا Mahabharata: ملحمة هندية تشمل قصص مغامرات طويلة تتناول الآلهة والبشر والأبطال العظام والمعجزات. ويبلغ حجم الماهبهاراتا ثمانية أضعاف مجموع الإلياذة والأوديسية معاً. وتحكي قصة الأخوة "باندافا" الخمسة الذين يقعون في صراع مع أولاد عمومتهم الخمسة "كورافا" ويستمر هذا الصراع طويلا في سبيل السيطرة على البلاد.

١٦- مسرح الشمس Theatre du Soleil: هو جماعة مسرحية جامعية انشأها منوشكين ١٩٦٤ اثناء دراستها لعلم النفس بالجامعة. وفي ١٩٧٩ أصبح "الكارتوشري" هو مقر الفرقة الدائم. وتعتبر فرقة من بين أبرز الفرق العالمية التي تسعى لاستخدام التاريخ والكلاسيكيات لطرح رؤيتها في قضايا العالم المع، ولتبدع شكلا جديدا من أشكال المسرح ينتهج الانتقائية والتعددية.

١٧- المسرح الطقسي"Ritual theatre هي تسمية لمسرح يحاول أن يعطي لنفسه وظيفة قريبة من الطقس أو الاحتفال في المجتمع من خلال استعارة الشكل وعلاقة المتلقي بالعرض. ويمكن تصنيف المسرح الطقسي إلى فئتين :الفئة الأولى

تستعير من الطقس شكله فتضع المسرح في قالب احتفالي تطغى عليه المسرحه وتستخدم أسلوبا إخراجيا يحول النصوص التقليدية إلى عروض طقوسية، الفئة الثانية تشمل العروض التي تقوم على مبدأ القدسية وتستعير من الطقوس والأشكال المسرحية القديمة ومن المواكب الدينية شكلها ومضمونها وجوهر العلاقة التي تخلقها مع المشارك وهي حالة من الاستغراق قد تصل إلى حد النشوة أو الوجد **Trance** أي أن الممثل يكون فيها وسيطا بين عالم ملموس وعالم غيبي .ويعتبر ارتو اهم من دعوا إلى العودة إلى الطقوس وخلق المسرح الاحتفالي الطقسي، وقد بلور الفكرة من بعدة جروتوفسكي، وتأثرت فرقة مسرح الشمس كثيرا بالصيغ الطقوسية لخلق مسرح مختلف باستخدام الأعراف والرموز بكثافة بحيث تطغى على عناصر العرض الأخرى.

١٨- المودرا **Mudra**: أوضاع اصطلاحية رمزية يستخدمها ممثل الشرق-خاصة الهند- في التعبير، بعضها يشمل الجسم كله، ولكن يتركز معظمها في الأيدي والصابع.

١٩- النو: **Noh** :تعني الانجاز البارع. وتكمن اصوله في نوع من عروض المنوعات الذي انتقل من الصين إلى اليابان في القرن الثامن الميلادي. وقد تشكل فن النو على ايدي "كان آمي **Kan Ami**"(1333-1384) وابنه "زيامي"-**Zeami** (1363-1444) الذي كتب اغلب مسرحيات النو. كان مسرح النو منذ بدايته تسلية النخبة من المثقفين وطبقة الساموراي النبلاء. وهو بجوهره وشكله مستمد من فلسفة الزن التي تنادي بالانضباط والتوازن والتركيز والتقشف وتجأوز الذات.لهذا يقوم على مبدأ السيطرة العقلية ويبتعد عن الزخرفة المشهدية والإبهار رغم جماليته.

قائمة المراجع

أولا المراجع والدوريات العربية والمترجمة:

١) بيتر بروك: النقطة المتحولة. أربعون عاما في اكتشاف المسرح. ترجمة فاروق عبد القادر. سلسلة عالم المعرفة عدد ١٥٤. الكويت.١٩٩١

٢) جان دوت:" التعبير الجسدي للممثل. ترجمة حمادة ابراهيم. وحدة الاصدارات. عدد ٦.اكاديمية الفنون. القاهرة. ١٩٩٥.

٣) جفري بارندر: المعتقدات الدينية لدى الشعوب. ترجمة: د.امام عبد الفتاح إمام. مراجعة د. عبد الغفار مكاوي. عالم المعرفة. ١٧٣. المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب- الكويت.١٩٩٣.

٤) جون جاكو: دراسات مختارة من مسارح آسيا. ترجمة: نورا أمين. وزارة الثقافة. القاهرة. ١٩٩٥.

٥) جيمس ليفر: الدراما ازياؤها ومناظرها. ترجمة مجدي فريد. مراجعة سعد الخادم.المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر.

٦) حسن يوسفي: المسرح والأنتروپولوجيا، دار الثقافة، الدار البيضاء، الطبعة الأولى ٢٠٠٠

٧) سعاد عبد الله: المسرحيات اليونانية القديمة في مسرح الشمس. مجلة المسرح. ع. ١٠٦. الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة.١٩٩٦

٨) شيلدون شيني: تاريخ المسرح في ثلاثة آلاف سنة. ترجمة دريني خشبة. المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر. وزارة الثقافة. القاهرة. ١٩٦٣

٩) صالح سعد: ازدواجية الفن التكثيلي. عالم المعرفة عدد ٢٧٤. الكويت.

١٠) صالح سعد: دراسة خاصة عن المسرح الياباني."مسرح النو الياباني- عشر مسرحيات مختارة "سلسلة المسرح العالمي. اعداد ٣٠٨-٣٠٩. المجلس الوطني للفنون والآداب. الكويت

١١) صالح سعد: ميتافيزيقا الحركة- دراسات في الدراما الحركية والرقص. مكتبة الشباب٣٧. الهيئة العامة لقصور الثقافة. ١٩٩٥

١٢) فوبيون باورز: المسرح الياباني. ترجمة سعد زغلول النجار. المؤسسة المصرية العامة للتأليف والطباعة والنشر. القاهرة ١٩٦٤

١٣) فوبيون باورز: المسرح في الشرق (دراسة في الرقص والمسرح في آسيا). ترجمة: أحمد رضا محمد رضا. دار الكتاب العربي. القاهرة.

١٤) ك.ج.يونغ : جدلية الأنا واللاوعي. ترجمة نبيل محسن. اللاذقية. دار الحوار. ١٩٩٧

١٥) ماثازو ناكامورا: من مسرح الشرق: المسرح الياباني (الكابوكي). ترجمة عبد الوهاب محمود خضر. وزارة الثقافة. القاهرة ١٩٩٥.

١٦) مارفن شبارد لوشكي: كل شيء عن التمثيل الصامت- فهم واداء الصمت المعبر. ترجمة سامي صلاح. القاهرة. الهيئة المصرية العامة للكتاب.١٩٩٥.

١٧) ماري الياس، حنان قصاب: المعجم المسرحي-مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض. مكتبة لبنان. بيروت. ١٩٩٧

١٨) نهاد صليحة: التفسير والتفكيك والايديولوجية. الالف كتاب الثاني. الهيئة المصرية العامة للكتاب .٢٠٠٠

١٩) نيميتشيا ندراجين: المسرح الهندي التراث والتواصل والتغير.. ترجمة: مصطفى يوسف منصور. سلسلة المسرح عدد ٣٨ . اكاديمية الفنون. القاهرة.٢٠٠٠.

٢٠) هنري ويلز: المسرح الكلاسيكي الهندي؛ دراسات حول إسهامه في الأدب والمسرح العالمي. ترجمة: على فرغلي. وزارة الثقافة. القاهرة. ١٩٩٥

٢١) يوجينو باربا. ارض الماس والرماد. ترجمة. د. هناء عبد الفتاح. الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة. ٢٠٠٤.

٢٢) يوجينو باربا: طاقة الممثل. ترجمة: سهير الجمل. وحدة اصدارات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي. أكاديمية الفنون. القاهرة.١٩٩٩

ثانياً: المخطوطات:

١) سماح خميس: التناول الدرامي للاسطورة في المسرح الهندي. مخطوطة دكتوراه غير منشورة- جامعة الاسكندرية ٢٠٠٥

٢) صديقة عبد المنعم. أساليب فن التمثيل الصامت في المسرح الأمريكي في النصف الثاني من القرن العشرين. رسالة ماجستير غير منشورة. كلية الآداب. جامعة الاسكندرية.

المراجع الأجنبية:

Robert leach: Makers of Modern Theatre. New York routledge,2004

Victor H. Mair: the Colombia History of Chinese Literature. Colombia University press 2001.

Patrice Pavis : The Intercultural Performance reader. Routledge. London 1996.

Nalini Natarajan: "Handbook of Twentieth-Century Literatures of India" Greenwood Press,1996.

Nalini natarajan "handbook of Twentieth-century Literatures of India" Greenwood Press,1996

McDonald, Marian: Les Atrides. Theatre Forum. California University.SA.1992.

Mufson, Danial: Ariane Mnouchkine and Theatre du Soliel Interactive Archive.

McDonald, Marian: Les Atrides. Theatre Forum.California University. USA

Rogoff, Gordon : Ariane Mnouchkine, Theatre du Soleil.

Keen, Adrian: Contemporary Theatre Around the World- Theatre du Soliel

McDonald, Marian: Les Atrides. Theatre Forum. California University. SA.1992.

Richard Schechner: BERWEEN THEATRE AND ANTHROPOLOGY .university of Pennsylvania press. Philadellphia.1985

Richard Schechner: Performance Studies: an introduction.Routledge.2002.

Richard Schechner& Willa Appel: By Means of Performance: Intercultural Studies of theatre and ritual. Wenner-Gren Foundation for Anthropological Research. Cambridge. University press.1997

Goetsch,Sallie: Playing against the text: Les Atrides and the history of reading Aeschylus. TDR(Cambridge, Mass).

ثالثاً المواقع الالكترونية

١- شاكر الحاج مخلف: اليابانيون يرفعون الجواجز.

***www.japansaito.biogspot.com* 31/8/2006**

2- ***Chandra & David: Kathakali- Traditional Dance of Kerala. www.chandrakantha.com***

3- ***www.classic.helma.at/hannes/infosys/wf/mnouchkin***

4- ***Mnouchkine, Ariane: Theatre du Soliel. www.theatre-du-soleil.fr***

5- ***Kathakali- Traditional Dance of Kerala. www.chandrakantha.com***

6- ***www.theatre-du-soleil***

7- ***chinatoday.com.cn***

8- ***New York Times Review. Jean Jacques Lemetre. Les mille et.. Instruments .Art Works Berlin. www.nytimes.com***

رابعاً: المشاهدات:

١- مشاهد مسجلة من عرض ريتشارد الثاني. إعداد وإخراج آريان مينوشكين. ديكور: جاي كلود فرنسوا. موسيقى جان جاك لوميتر. مهرجان افينيون ١٩٨٢

٢- مشاهد مسجلة من عرض طبول على السد: تأليف هيلين سيكوس. اخراج آريان مينوشكين. ديكور:جاي كلود فرنسوا. موسيقى جان جاك لوميتر.٢٠٠٢

les-tambour.mp4

٣- مشاهد مسجلة من عرض فجأة في ليل الاستيقاظ". تأليف جماعي بقيادة: هيلين سيكوس. اخراج آريان مينوشكين. موسيقى جان جاك لوميتر. ديكور: جاي كلود فرنسوا. ١٩٩٧

٤- مشاهد مسجلة من عرض آل أتريوس.إعداد وترجمة : آريان مينوشكين وهيلين سيكوس. اخراج آريان مينوشكين. موسيقى جان جاك لوميتر. ديكور: جاي كلود فرنسوا.١٩٩٧

٥- مشاهد مسجلة من عرض الكاتاكالي:

Kathakali performance Onam Video GreetingsKerala. www.indiavideo.org

٦- مشاهد مسجلة من عرض كابوكي :

Kabuki- Noh theatre in Tokyo for EO event.2007. www.youtube.com

٧- مشاهد مسجلة من عرض أوبرا بكين:

Chine, l'opera de Pekin (CH-7)

٨- مشاهد مسجلة من عرض بونراكو:

Bunraku- classical Japanese puppet art-screener. Commentary by Faubion Bowers.Contemporary Arts Media.www.artfilms.com.au