الطقس فـــي عروض وليد عوني المسرحية

بشار عبد الغني محمد

جامعة الموصل/ كلية الفنون الجميلة

ملخص البحث

اتخذت الاشكال المسرحية المستحدثة اشتغالات تقانية تتمثل عبر العودة الى اصول المسرح البدائية التي اسهمت في تأسيسه، وقد ترشحت تلك التوظيفات عن الطروحات الفلسفية التي حاكى عبرها المنظرين بيانات فلسفية تنادي بالحنين الى الماضي والعودة الى الحياة الاجتماعية التي تتداخل عبرها العلاقات الحميمية، وكان جُل ما ارتكز عليه المنظرون هو الطقس بوصفه ظاهرة اجتماعية يجتمع حولها الناس من خلال تواصل وجداني يربط همومهم، فضلاً عن كونه اسلوباً تعبيرياً يحمل ملامح فنية يمكن الافادة منها في العرض المسرحي.

لقد تمظهرت تلك الطروحات في النشاط الادائي لرواد المسرح الحديث، اولئك الذين خرقوا بنية العروض التقليدية وأسهموا في بناء عروضهم على الممارسات الطقسية التي تجمع التعبير الجسدي بالرقص الدرامي، لاسيما (انتونين آرتو، وجيرزي جروتوفسكي، وبيتر بروك، وغيرهم) وقد لاقت تلك التوظيفات صداها في عروض المخرج اللبناني (وليد عوني) الذي اعتمد على الطقوس الراقصة في تركيب صورة العرض.

الفصل الأول (الإطار المنهجي)

مشكلة البحث :الطقس كشكل فرجوي ينتمي إلى العبادات والاحتفالات القديمة التي مارسها الإنسان في بداية اكتشافه للظواهر الطبيعية ، ومع تطور الفكر الإنساني تعقدت الطقوس شيئاً فشيئاً والتصقت بالعقائد والقيم الدينية المقدسة وتحولت إلى أشكال فولكلورية ، وظهرت في اغلبها ملامح الحياة الاجتماعية بتساؤلاتها وموضوعاتها العديدة فباتت تستحضر حالات عدة وتفترض مشاركة فردية أو جماعية من قبل الجماعات التي تؤدي طقوسها سواء في فضاءات مفتوحة أو مغلقة " ومع تطور أنماط المعيشة ، انحسرت ممارسة الطقوس الجماعية أو تغيرت طبيعتها بسبب غلبة الطابع الفردي على الحياة الاجتماعية ، لكن بعض الطقوس بقيت حية وحافظت على طابع القدسية وظلت تلعب دوراً اساسياً في تجمعات بشرية معينة ، وعلى الأخص لدى الأقليات العرقية أو العقائدية ... مما أعطى للطقس وظيفة إضافية هي التأكيد على الهوية والوجود ومحاولة التميّز التام عن الإطار العام الذي توجد فيه المجتمعات "[15: 297] ، وقد وجد المسرح في الطقس مادة أدائية لاستحضار العمق الجمالي للممارسة الإنسانية في عمق الوجود وتوظيفها بما يتناسب وعملية خرق سكونية الأشياء ولاحركيتها ، فأصبحت العروض المسرحية للمنظرين الغرب أمثال ارتو وبروك وكروتوفسكي ونظراً لتأثرهم بمعطيات المسرح الشرقي (الهندي والصيني والياباني) ، وكذا الحال بالنسبة للمنظرين العرب أمثال وليد عوني وعبد الكريم برشيد وغيرهم ، وسيلة لتفعيل المخزون المعلوماتي للدماغ

البشري بما يمتلكه من معتقدات دينية للتعبير عن إشكالية العصر الحاضر وما يعيشه الإنسان المعاصر ، وقد تعرض الطقس في تجاربهم إلى عمليات تصوير فوتوغرافي لما يمتلكه من آثار وجدانية مترسبة في اللاشعور الجمعي للأفراد والشعوب حيث المفاهيم والقيم التي تنتظم في نسق فكري قابل للتجديد سواء عن طريق الأفعال أو الرموز أو من خلال أشكال أدائية أخرى كالرقص .

إن خصوصية المسرح تكمن في كونه يحوّل تلك المفاهيم التي يتضمنها الطقس إلى صور فنية تمتلك بعدها الجمالي وتعبر في مضمونها عن تلك المعارف والأفكار التي يراد طرحها فنياً اعتماداً على إعادة تنظيمها بأشكال مبتكرة ومتجددة ومغايرة لواقعها من خلال النفاذ إلى جوهرها وكشف كنهها الحقيقي كمحاولة لإظهار المقدرة الفنية لبنية العرض المسرحي ، ومن هذا المنطلق فقد حدد الباحث مشكلة بحثه في التساؤل الأتي : **كيف وظّف المخرج وليد عوني الطقس في عروضه المسرحية ؟**

أهمية البحث والحاجة إليه : تتجلى أهمية البحث في تسليط الضوء على كيفية توظيف الطقس في عروض وليد عوني المسرحية ، فضلاً عن إفادته العاملين في مجال المسرح تمثيلاً وإخراجا، نظراً لما يقدمه من سعة معرفية، تجاه توظيف الطقس في العرض المسرحي ، والحاجة إلى البحث قائمة في كونه يُعد بحثاً أكاديمياً يتمحور في مضمونه حول آلية توظيف الطقس في المسرح العربي .

هدف البحث: تعرف كيفية توظيف الطقس في عروض وليد عوني المسرحية .

حدود البحث: يتحدد البحث من خلال :

الحدود الزمانية : من عام 1997 – إلى 2003 .

الحدود المكانية : عروض وليد عوني الراقصة في فرقة الرقص الدرامي الحديث ، التابعة لدار الأوبرا المصرية– القاهرة .

الحدود الموضوعية : دراسة كيفية توظيف الطقس في عروض وليد عوني المسرحية .

تحديد المصطلحات:

الطقس : - تعرفه ماري الياس وحنان قصاب بأنه " فعل جماعي له طابع القدسية وله برنامج وسيرورة هي مجموعة من المراسيم الاحتفالية (الدينية أو الاجتماعية) المتبعة في تجمع بشري ما ... والطقس كنوع من الاحتفال كان عند ظهوره نوعاً من التقليد الاجتماعي المباشر واقتصر على البعد الرمزي كما هو الحال في احتفالات الجمعة العظيمة وخميس الأسرار عند المسيحيين " [15: 296].

كما عرفه ج .ل .ستيان بأنه " عمل شعائري مقدس ، وهو عادة تعبير منظم عن تقاليد راسخة تتعلق بمعتقد ديني أو سلوك اجتماعي ، لكنه قابل للاستخدام على المسرح لغايات علمانية بحتة " . [6: 367]

والطقس هو " ممارسة فردية اجتماعية غايتها إيجاد حالة من التوازن بين المكونات والاستعدادات المؤهلة للإنسان فيزيولوجياً ونفسياً وعقلياً واجتماعياً ، وفي كل هذه الحالات فأن واسطة تحقيق هذه الغاية هي الجسد الإنساني ضمن آلية محددة من التقنيات ، وهي مساحة جزئية أو كلية لحركة الجسد ، وضمن حدود زمنية محددة. " [5: 48]

وجاء تعريف الطقوس بأنها " نوع من أنواع السلوك الاجتماعي، له صفة رمزية تنعكس في الشعائر والممارسات الدينية، وأحيانا يعبر عنها في سياق العادات والتقاليد ، كما توضح الطقوس معالم التركيب الاجتماعي، إذ تحدد أنماط العلاقات الاجتماعية المتنافسة بين الأفراد والجماعات ."[1: 405]

كماعرفه الحجاجي بأنه "أداء تمثيلي بقوم بدور كبير في السيطرة على الذهن، وربطه بواقع الخيال."[2: 466]

كما جاء بمعنى " التعبير عن معنى يراد نقله بلغة مليئة بالرموز ، حين تتضمن شيئا اكبر من معناها الواضح المباشر ، لكونها ذات مظهر لم يحدد بدقة أو يوضح بالكلمات. "[9: 17]

التعريف الإجرائي :

الطقس : تعبير جماعي أو فردي منظم ذو طابع قدسي او اجتماع عن تقاليد وعادات راسخة ، له صفة الرمزية ، ارتبط بواقع الخيال .

الفصل الثاني (الإطار النظري)

المبحث الأول

الطقس في المسرح الشرقي: بما إن المسرح يهتم في نشاطه الأدائي بفعل المشاركة الجماعية لذلك يُصار أن يمتلك الطابع المُعادل لقوة الطقس وغايته التي تكمن في التأثير بالفرد اجتماعياً واخلاقياً ، فحين كان الفرد " يقيم طقساً احتفالياً فأن محاكاته للفعل الأسطوري لم تنحرف بعيداً عن واقعية العرض كمكان محدد لأدائه حتى إذا وفّر له فعل المحاكاة تصوراً لنفسه ومدّه بالتعبير للانفصال عن وجوده الحقيقي ، والحياة التي يلعبها في العرض تلعب دوراً مطهراً يعزز من وحدة انسجامه مع المجتمع في إطار من واقعية العرض المحمولة على خيال يستجلي موقفاً يشد من عملية الأرز الاجتماعي."[17: 165 -166] لذا فان مراحل الطقس اولاً وإمكانية تحقيقه ثانياً كانت من أهم العوامل التي أكدت اقترابه من المسرح لخلق ائتلاف ممسرح يتحسس فيه الفرد وجوده وانتمائه الاجتماعي ويوجد حلاً لمشكلاته .

وعلى الرغم من اختلاف الأسلوب الطقسي لكل مجتمع فان الاعتقاد بتأثيره يشكل محطة هامة في بلورة النظرة القدسية تجاهه، لهذا فان أي تفكير بجوهره وماهيته هو بمثابة محاولة للرجوع إلى الماضي والاغتناء به حاضراً ومستقبلاً تحقيقاً لمبدأ التلامس بين الأزمنة الثلاثة ، فالطقس هو نقطة يلتقي عندها القديم والجديد معاً " والمواقف يُعاد تقديمها في مجموعة من الطقوس المعروفة ، ولهذه المواقف بداية ووسط ونهاية ، وهناك تطور طبيعي للأحداث ... يحمل في طياته سحر أو غموض فعل مقدس ذو معنى ، ويمكن أن يكون هذا هو مصدر قوتها في المسرح. "[4: 527]

امتاز المسرح في الشرق في كونه مسرح طقسي ديني يعتمد في مضمونه على الاحتفالات والكرنفالات والرقصات التي وجدت مع وجود الشعوب البدائية، وقد شكلت هذه الممارسات الشعائرية وسائط ثقافية تستوعب عمليات التعبير الفردي والجماعي في دورة الحياة التي فرضتها البيئة وحددتها الثقافة ، اذاً فكل ما هو موجود من مظاهر احتفالية عند الإنسان البدائي يدين بشكل أو بأخر إلى الطقوس والاحتفالات الدينية التعبيرية.

ومن ناحيته فقد ارتبط المسرح الشرقي بتلك الجذور على نحو مباشر كونه قد توارثها عبر الأجيال ، وما نلتقي به في الطقس الشرقي هو نتاج تقاليد ومعتقدات وتجارب روحية يمكن لها أن تحقق اجواءاً انفعالية للمتعبدين أو المشاركين فيه ، وقد " ظل هذا المسرح مغلقاً على نفسه ولم تتم الإشارة إليه إلا بشكل عابر في كتب تاريخ المسرح الغربية حتى نهاية القرن التاسع عشر حيث أُكتشفت جمالياته وشكلت مصدر الهام للمسرح في الغرب"[15: 276] ولما كانت الطقوس الشرقية مرتبطة إلى حد ما بالواقع الحياتي والبيئة لبلد معين ، لذا فقد اختلفت في بعض وتشابهت في البعض الأخر ، إلا أنها ورغم ذلك فقد امتلك كل بلد منها ما يميزه عن غيره من حيث الشكل أو المضمون في عملية الأداء الطقسي .

الطقس في المسرح الهندي : وفي الهند تميز الطقس الديني في كونه فناً سماوياً قائماً بذاته يتم من خلاله تمجيد المقدسات والقيم السماوية ، لذلك فقد أثّرت معطيات الطقس بشكل كبير على حياة الأفراد وممارساتهم الدينية والدنيوية ومن المظاهر التي هي انعكاس لتأثيرات الطقس في المسرح الهندي ، هي مظاهر الرقص ، وفي السياق المسرحي يختلط الرقص بالتمثيل ويقترنان معاً لأداء الفعل الطقسي ومجرياته ووقائع عقدته وتطوراتها لأجل إحداث التوازن ما بين الماضي والحاضر.[ينظر:17: 190 -191] وينطوي الطقس في المسرح الهندي على إمكانية الإبلاغ ، أي إبلاغ الحالات النفسية بواسطة تعبيرية الوجه وتحولاته وأشكاله المتعددة ، فيغدو الطقس ممارسة إيمائية حركية تنتمي إلى ثقافة الجماعة وبيئتها ومقتضيات عقيدتها الدينية ، مما يجعله معيناً في تحقيق الغاية من خلال التعرف على الحياة الداخلية للفرد والتغلغل فيها " وهذا الوضع جعل مسرح الكاطاكالي الهندي يعتمد بدوره على تعبيرية الوجه ودوره في خلق مختلف الأشكال الملائمة لترجمة مختلف الحالات النفسية."[7: 32]

ارتبط الطقس الهندي بالدراما ارتباطاً وثيقاً واعتمد في ذلك على معطيات النصوص والكتب الدينية وتلاوة الأسفار الأسطورية عبر حركات وإيماءات وصور تعبيرية تروي الحكايات ، واتخذ الرقص في ذلك صفة العنصر الذي يحقق ذلك الترابط في نوع من الدراما التي تجمع الفن الإلهي والبشري في الوقت نفسه " وقد استند الرقص الهندي إلى أصول ونظام مدروس له شفراته المحددة ، وهي الحركات الدقيقة مثل (المودرا) التي تتضمن معاني يمكن أن تروى من خلالها الحكايات والأساطير... والاهتمام بالتفاصيل في تكنيك الرقص الهندي في الطقوس يتأتى من الالتزام بحرفيات ممارسة حركات الطقس نفسه ، فالإشارات الدقيقة والمقاييس المحكمة تساعد على تحديد مكان وطبيعة القرابين والطلبات." [5: 77] وهذا الارتباط بين الطقس الديني والدراما الهندية صنع قوة المسرح الشرقي عموماً والهندي خصوصاً في نظر الغرب، وإذا ما تتبعنا تأثير المسرح الهندي لاكتشفنا إن اكبر درجاته كانت في بالي التي اكتسبت مجموعة من النماذج الأدائية واحتفظت بها مثل (خيال الظل) النموذج القديم لجزيرة يافا في اندونوسيا التي تنتمي إليها وقد يكون من المهم الإشارة إلى أن أهم الاهميات في خيال الظل وعروضه هو تقديم الطبقات القديمة ، إضافة إلى الاحتفاظ بعالم الرقص الدرامي في جزيرة بالي ... ودرامات الرقص المعبرة عن الرعب والفظاعة والثقافة النسائية التي تشرف على رعاية النباتات والزراعة برقصاتها الناعمة ، كل هذه العناصر الفنية أدخلت علامات محددة في نظام الحركة المتغيرة. [ينظر: 8: 282 -283] وتميز سكان بالي في كونهم هواة يتقمصون الشخصيات ويقدمون العروض الدرامية التي توجه رسالتها إلى الجمهور متضمنة قصص يافا القديمة وأساطيرها (الرامايانا

والمهابهاراتا) وهو ما يعني إن الثقافة في بالي سارت على خطين متجاورين الأول يتحدد بما جاءت به جزيرة يافا والثاني يتضمن ما قدمه سكان بالي تأثراً بمن سبقهم إضافة إلى الخبرة التي تكونت لديهم في تقديم العروض .

الطقس في المسرح الياباني : اتخذ الطقس في اليابان أهميته في كونه حاجة اجتماعية يشارك فيه الناس بأشكال احتفالية مختلفة للتعبير عن أفراحهم وأحزانهم أو لوصف أنشطة مختلفة كالصيد والحرب والعبادة وغيرها ، ولقد كان الرقص الطقسي في المسرح الياباني محكوماً بالطبيعة الاجتماعية والجغرافية والمعيشة للفرد والمجتمع لذلك عبّر الرقص عن دينامية الحياة وعلاقة الإنسان بالكون، ولقد افرز الطقس في اليابان عن ظهور نوعين مهمين من أنواع الدراما هما (النو والكابوكي) وحمل النوع الأول طابعاً ارستقراطياً نبيلاً في رقصاته وموضوعاته ، بينما اتخذ الأخر طابعاً شعبياً ، وتمتع النوعان بشيء من الامتياز لطرحهما نماذج من القضايا الهامة على مستوى المجتمع الياباني ، لذا كان المسرح قد دخل حيز الوجود عبر الرقص فقد تطورت الدراما اليابانية من الطقوس الدينية ومن احتفالات البلاط ومن مختلف لعب التنكر والرقصات الشعبية ، وقد كانت معظم الطقوس والاحتفالات تقام لغرض تسلية العامة في ساحات المعبد ومن ثم صارت في المقام الأول تسلية ارستقراطية. [ينظر: 3: 166 -167] وقد تضمن الطقس في اليابان مجموعة من السمات التي تميزه في كونه يتجه في مضمونه نحو الاحتفاظ بالتقاليد والأعراف بكفاءة ودراية تامة وذلك بفعل الإعداد الدرامي والتقنيات الحديثة ، كما تميز النوعان الدراميان (النو والكابوكي) في كونهما مرتبطان ارتباطاً عميقاً بالطقوس والاحتفالات الدينية والدنيوية وهذا ما منحهما صفة الإقناع في الشكل والمضمون لذا " فمسرح النو والكابوكي اليابانيين الناشئين عن الرقص الطقسي لا يزالان يحتفظان بتلك الأصوات والسمات الهامة للرقص في المسرح، ولم يزل الراقص ينتقل من عالم إلى أخر، وعندما يتكلم يخرج أصوات وكلمات غريبة غير مفهومة حتى عند أهل لغته." [5: 85]

إن ما يمكن تأويله من الطابع الاحتفالي في الطقس الياباني هو تلك المشاهدة التي ترتكز على تحقيق الإيهام بمجموع الوقائع التي يحتويها النص الطقسي ، فضلاً عن فعل المشاركة في ذلك الطقس والذي يتماهى من خلاله الفرد حينما يصور الأفعال أو الأشخاص أو الآلهة ويحاكيها بموضوعات تتنوع فيها الأساليب ما بين الرقص والمحاكاة لتحقيق السمو الروحي .

الطقس في المسرح الصيني : إن تركيبة المجتمع الصيني فرضت على أفراده التمسك بتقاليد السلوك المرعية وعدم تجاوز أي عُرف أو تقليد ينتمي إليها ليظل دائما محل الشرعية ، وقد اخترقت هذه المفاهيم وغيرها من العوامل التأثيرية المضامين والأشكال الأدبية والثقافية ، وكان للمسرح نصيب من ذلك حيث تداخلت الطقوس والشعائر الدينية في جنباته ومنها اكتسب قوته وتأثيره الايجابي وتُمثل الدراما الشعائرية في المجتمع الصيني واسطة ثقافية شاملة للتعبير الجماعي والفردي في كافة مراحل دورة الحياة الاجتماعية الشخصية التي تفرضها البيئة الطبيعية أو تحددها الثقافة ، ويندمج في هذا النوع من الاحتفالات كل من الفن والدين والحياة اليومية ، وتتجدد المعاني الثقافية فتنطلق من جديد على مسرح يسع المجتمع كله. [ينظر:5: 52] لذا فالإنسان الصيني اصطنع لنفسه عالماً مثالياً وواقعاً تسود فيه القيم المطلقة شيّده من تلك الأساطير والطقوس وكان يبغي من ذلك صياغة دلالة معرفية يستعين بها لتفسير تلك الظواهر بما يتلائم وتفكيره.

وتعتبر أوبرا بكين خلاصة الفنون التقليدية في الحضارة الصينية ، وقد تبلورت وأخذت شكلها النهائي في القرن التاسع عشر حيث دخل الحوار واحتل مكاناً في السرد الذي كان سائداً في المسرح الصيني بشكل عام..وتعتمد أوبرا بكين أدوات تعبير خاصة تنسجم فيما بينها هي الموسيقى والغناء والرقص ، بالإضافة إلى الأدوات المنمطة والماكياج الرمزي والأزياء المرمزة والإكسسوار المحدد لطريقة الأداء والإلقاء الخاصة. [ينظر:5: 80] وشكلت هذه العناصر أساساً لمسرح بكين كونها اعتمدت في شكلها على مرموزات لأشكال من الممارسات الحياتية والخيالية وضمت إلى جانبها عناصر مسرحية أخرى كالألعاب الاكروباتية وغيرها .

اوجد المسرح الصيني انواعاً من الأشعار الغنائية والرقصات الطقسية التي كانت تعرض في القصور والبلاطات الملكية وبأشكال شبه احترافية وقد صُفّت هذه الأشعار من الطقوس الشامانية وعبرت في كل سطر منها عن إمكانية تجسيد وتقمص شخصيات مختلفة. إن الصورة التي انطوى عليها الطقس في الصين فرضت اشكالاً من الرموز التي تلاءمت مع ما تضمنته الأساطير والوعي البدائي فكانت بمثابة النموذج الذي يحافظ على التوازن المجتمعي ونموه لبناء شروط ثقافية ملائمة للحياة ، وما نتج عن ذلك هو عملية تفسير المحتوى للحفاظ على ثبات الطبائع الإنسانية بفعل الأفكار التي تؤثر على كيانه النفسي إن الطقس بعدّه نسق من العلاقات الفكرية والروحية يقترن ثباته في الوعي الإنساني بثلاث أركان أساسية : الفلسفة – الدين – الأخلاق ، وما يصدر عن هذه الأركان من أدبيات تهتم بوصف معنى مخصص دال على موقف الحضارة العامة من الفعل الاجتماعي ، وعند تشكيل هذا الفعل في الحياة العامة فان وجود المسرح يتكفل بالتقويم والتصوير. [ينظر: 17 : 176] ومن هنا يمكننا القول بان تداخل الطقس والمسرح من شأنه أن يكون خطوة مهمة لنقل مضمون الحضارات باختلافها لخلق نوع من التواصل بين القديم والجديد مع الاحتفاظ بالشروط التاريخية التي بُنيت عليها تلك التقاليد والممارسات والأساطير .

المبحث الثاني

الطقس في المسرح الغربي: تضمنت الدراسات الطليعية توجهاً واضحاً في قراءة الطقس من جوانبه كافة حيث النماذج الثقافية كالكرنفالات والاحتفالات الشعبية وغيرها من الأشكال التي تتواجد في سياق التراث الشعبي وامتد اداته الجوهرية ، ومن مبدأ التوظيف الإبداعي باتت هذه الممارسات وسيلة للتغيير والتجدد في المشروع الحداثوي للطليعية باعتبارها الحد التجريبي للحداثة وبكونها تمتلك وظيفة مزدوجة في التقويض والاكتشاف ، فبالنسبة لباختين فان جوهر الطقس يتمثل في مجموعة من الممارسات الكرنفالية التي كانت سائدة منذ القدم في احتفالات مواسم الحصاد واحتفالات المجتمعات الكاثوليكية ، وجميعها تضمنت في أدائها رقصات مختلفة وغناء وارتداء الأقنعة للتنكر والقصد من ذلك هو تغيير وضع الذات وتطهيرها، وقد " لاحظ باختين إن أثناء الكرنفال تتوقف مؤقتاً القوانين ، والممنوعات ، والمحظورات التي تحدد بنية ونظام الحياة العادية مما يجعل الكرنفال مكاناً تتكون فيه بطريقة ملموسة ، نصفها حقيقي ونصفها لعب وتمثيل ، انواعاً جديدة من العلاقات المتبادلة بين الأفراد ، وتتسم هذه العلاقات بأنها تتعارض مع كل علاقات التسلسل الطبقي في الحياة خارج المهرجان." [14 : 45 -46] كما اعتبر باختين تلك الممارسات بمثابة ثقافة روحانية تعلو في مفهومها على كل ما هو مادي وفيزيقي مؤكداً بأنها السبب الأساسي للوجود الإنساني على الأرض، وقد ربط نيتشه الطقس بعملية التطهير واعتبره نتيجة له ، فمن خلال أداء الطقوس يتحقق نوع من

التطهير الجماعي للأفراد على حد سواء ، واقترب في ذلك من نظرة باختين في إن الأشكال الطقسية والكرنفالات التي كانت تؤدى في القرون الوسطى كانت تحقق وظيفة تطهيرية جماعية وتحرر الفرد من المخاوف والتهديدات التي يتعرض لها في حياته ، وقد شكّل ظهور مؤلفهُ (مولد التراجيديا) محطة هامة في بلورة نظرته حول الطقس ومفهوم التطهير ، إذ اعتبر نيتشه بان الأدوار التي كانت تؤديها الجوقة عند اليونان تمتلك طابعها الطقسي على مستوى التراجيديا وبذلك أشار إلى أهمية الرجوع ليس إلى الطقوس الدينية فحسب بل وإنما إلى المستويات البدائية الوحشية التي يتصرف الفرد فيها على سجيته مما يساهم في تطهيره من خلال إفراز تلك المكبوتات الغريزية ، وقد أكد بشكل كبير على ذلك من منطلق انه الجانب الأصدق في التعبير الخالي من التزييف. [ينظر: 10: 160 -163] وقد جاء اهتمام نيتشه بالطقس وأهميته عند الفرد من إيمانه المطلق بامتلاك الطقس إمكانية تحقيق مبدأ التحول عند الفرد أو الجماعة وتنظيمهم في مجتمعات حضارية تسعى إلى تحقيق النظام الاجتماعي المستقر ، وقد اجتذبت هذه الفروض الحضارية التقليدية اهتمام مجموعة من الفنانين وواضعي النظريات كونها اتخذت صفة العمليات التي تطورت استجابة للظروف والتغييرات الثقافية التي تصادف الفرد داخل مجتمعه .

إن النماذج الثقافية الأسيوية كانت هي الحافز الأساسي لأغلب حركات التجديد الفني في المسرح الغربي " فليس غريباً أن يشكل المسرح الشرقي فضاء جاذبية عميقة وعشق كبير للعديد من المسرحيين الغربيين المعروفين ، والحال إن هذا المسرح يمتلك خاصية أساسية تتمثل في حفاظه على ذاكرته واتصاله الشديد بتقليده الفرجوي ذي الأصول الطقوسية المقدسة ، انه مسرح عرَفَ كيف يدخر تمسرحه ، هذا الادخار الذي جعل من بريشت وارتو وغيرهما عشاقاً للشرق ولجمالياته." [7: 26] فقد تأثر انتونين ارتو بأساليب الاحتفالات الطقسية في جزيرة بالي ، كما تأثر بيتر بروك بمعطيات مسرحي النو والكاتاكالي معتمداً على انتقاء ما يجعل من مسرحه مسرحاً طقسياً موازياً لتلك النماذج ومشابهاً لها ، أما كروتوفسكي فقد اقر بتأثير تقنيات الأداء والتمثيل في مسرح النو على تجاربه المسرحية ، واستعار من بعض المصادر الصوفية لإضفاء صفة التلاقح الثقافي على مسرحه .

انتونين ارتو : يعد الفرنسي ارتو من أهم المخرجين الذين توجهوا في ممارساتهم العملية نحو الطقوس والأساطير القديمة كمحاولة منه لخلق مسرح احتفالي طقسي متكامل في جميع جوانبه ، فاعتمد على صيغ متعددة أهمها اعتبار أداء الممثل على منصة العرض جزء من الطقس كونه الوسيلة التي ينقل من خلالها العدوى إلى جمهور المتلقين ، فكانت الخطوة الأولى لتحقيق هدفه هي رفض المبادئ التي استند غليها المسرح الغربي آنذاك والمطالبة بإعادة المسرح إلى جوهره الأساسي كما كان في الماضي " وقد وجد ارتو في طقوس جزيرة بالي في اندونيسيا وفي المكسيك نموذجاً لما يمكن أن يكون عليه المسرح في حال بعثه من جديد وبمعطيات مختلفة." [15: 66]

والى جانب ذلك دعا ارتو إلى ضرورة توظيف الأصول الطقسية في المسرح على اعتبار إن الحركة البدائية المستمدة منها تعتبر أساساً للتعبير على منصة العرض ومن الممكن من خلالها التغلب على حالة الجمود التي يعاني منها المسرح الغربي " ونتيجة لذلك حصل التقاء جديد بين الرقص والمسرح ، فمن جهته تبنى المسرح التعبير الجسدي والإيماء والرقص ، في حين توجه الرقص نحو مزيد من الدرامية حين اكتسب طابعاً تعبيرياً ،

كما برزت أهمية الكوريغرافيا بمفهومها الجديد كتصميم للرقص في الفضاء المسرحي من اجل عرض ما."[15 : 227] وقد كان تأثر ارتو بالمسرح الشرقي تاثراً عميقاً منذ أن شاهد ولأول مرة عرض مسرحي في الشرق الأوسط ، لقد أثر ارتو في مفهومه حول مسرح القسوة في صورة المسرح الغربي نظراً لما اعتمده في عملية التقديم حيث ضم السحر إلى جانب الحلم ليستدل الطريق في اكتشاف القيمة الرمزية للطقوس في الشرق ، وكانت الخطوة الأولى في هذا التأثير هو اعتبار المسرح كالطاعون من ناحية تأثيره في المتلقي ، فلابد للمسرح أن يثير في النفس حالة من الغيبوبة والذهول التي تثيرها وقوع كارثة أو استشراء وباء ما لتحريك تلك النفس نحو فهم العالم اللامحسوس " إن ارتو كان يرسم من خلال ذلك وجه أخر للمسرح الغربي ، الوجه الذي يتأسس فيه المسرح على حالة ما قبل اللغة ، الوجه الذي تمحى فيه ملامح تعهر الفكرة المسرحية ، والوجه الذي يضمن للغة المسرح خصوصيتها وصفاءها ، وبالتالي طابعه الفيزيقي ، لقد أكد ارتو إن على المسرح الغربي الذي يجهل خصوصية المسرح أن يطلب من المسرح البالينى درساً في الروحانيات."[7 : 97]

إن أكثر ما اثر على ارتو في توجهاته نحو توظيف الطقوس والممارسات الدينية وجعله يستعير ثيماته من الديانات الشرقية هو مشاهداته للدراما البالينيزية الراقصة وما تحتويه من السحر والميتافيزيقيات التي تسبب حالة الفزع الديني لدى الجمهور وتستحوذ عليهم " إن تلك الصلة التي يصنعها ارتو في تلك المشابهة المجازية بين الجسدي والروحي تعد سمة أساسية في منحى ارتو المسرحي ، فالميتافيزيقيا تجد طريقها إلى الذهن من خلال الجلد ، كذلك يتم تجسيد ديناميات الوعي في إيقاعات مشهدية ... على المسرح اذاً أن يقوم بتطوير لغة طقوسية من خلال إعادة اكتشاف العلامات الكونية."[12 : 114] وفرض ارتو على تلك المعاني الدينية الفوقية مدلولات كونية من حيث أشكالها وتقنياتها كمحاولة منه للبحث عن الذات والبناء الروحي في سياق المعاناة والقسوة وبهذا امتلك ارتو رؤى نادرة للمسرح تمثلت بالتقاليد الشرقية.

جيرزي جروتوفسكي : أكد جروتوفسكي في الكثير من مداخلاته بخصوص التقاليد المسرحية غير الغربية احترامه لأخلاقيات العمل التي تمثلت في المؤدين الشرقيين، كان سعي جروتوفسكي نحو مسرح للأسطورة من خلال العودة إلى الجذور الطقسية الأولى فضلاً عن تتبعه لأساليب التدريب في المسرح الشرقي وبخاصة النو الياباني والكاتاكالي الهندي وأوبرا بكين الصينية والقوالب الطقسية الأخرى وسعى من كل ذلك إلى إيجاد نوع أو أسلوب ناضج للتعامل مع ممثله للوصول الى ما اسماه مسرح العلاج الروحي .

شبّه جروتوفسكي العرض المسرحي بالطقس الديني القبلي الذي يوحد المجتمع اذ ان المتفرج فيه يجدد وعيه بحقيقته الذاتية خلال الأسطورة ومروراً بالخوف يصل للتطهير ، ولإدراكه ان إيمان المجتمع بالطقس قد تضاءل الى حد ما اخذ يبحث عن معادل غير ديني يحقق المشاركة الأصلية بدلاً من تحقيق استجابة اندماجية مع النفس.

بدأ جروتوفسكي عمله في المسرح مؤكداً على ضرورة " التركيز على الإنسان الفرد في إطار مسرح علاجي ذي طابع اجتماعي حيث بدأ بالتمييز بين الأساطير الموروثة والمستنبطة من الثقافة ، وبيّن واقع الإنسان المعاصر مستنداً على فكرة مؤداها إن الأساطير والصورة الفنية ظهرتا نتيجة للسعي إلى التوحيد بين البشر من اجل دحض فكرة النظرية حول الطبقات ، وهو في هذا يتجاوز سابقيه في تشجيع الجمهور على المشاركة في نقد المناهج البدائية وإعادة تقويمها في ضوء الخبرات الفردية والجماعية."[16 : 41 -42] فكان المسرح بالنسبة

إليه تجربة اجتماعية تستثير الفكر وتستبعد الحواجز المادية والنفسية بين المشاركين في الطقس المسرحي ، وهذه التجربة هي بمثابة تحفيز المتفرج نحو اكتشاف حقيقة ما يكمن في نفسه سواء بوعي أو بدون وعي " وبهذا فقد حاول جروتوفسكي البحث عن تعريف محدد للمسرح ... وقد جاءت نتيجة دراساته واكتشافاته متمركزة في العلاقة بين المؤدي والمشاهد ، وكانت عروضه في المسرح الفقير تنزع عن نفسها كافة العناصر الغير ضرورية ، الأمر الذي كشف عن المسرح باعتباره وسيلة من وسائل الاتصال مع المجتمع ، كما كشف عن ذلك الثراء الذي يحويه داخل طبيعته الاجتماعية."[16 : 42 -43] فاتصف مسرحه بمواصفات قريبة الشبه من الطقوس والاحتفالات ، وامتدت جذوره إلى تاريخ البشرية عندما توغل في حيثيات الفعل الإنساني وجوهره على مستوى الطقس الديني أو في الحياة الثقافية الفاعلة .

كان للزيارات التي قام بها جروتوفسكي إلى مسارح الشرق كالمسرح الصيني الكلاسيكي ومسارح أسيا الوسطى أثراً ملحوظاً في نشاطه الفني " فقد اعتبر المسرح ومنذ البداية كواسطة لإنماء القدرات الكامنة في الإنسان – الفنان ودفعه إلى تحقيق صورته الكاملة ، كانسان كامل ، يوظف بشكل هارموني كل طاقاته الجسدية والنفسية والذهنية في فعل واحد شامل يظهر في الصور الإبداعية لكي يكون عمله تجربة نادرة مضيئة تعكس تلك العوالم المخفية فيه وتتيح للمتفرج أن يعيش التجربة نفسها."[11 : 34] وكان التكنيك المتبع في المسارح الشرقية وبخاصة مسرح النو والكابوكي ومسرح بكين والكاتاكالي من المحفزات المهمة لجروتوفسكي لجعل ممثله قادراً على التوغل في أعماق ذاته واكتشاف بواطنها وبالتالي سيتمكن من إزالة كل المشاكل التي قد تعرقل انفتاحه ونموه الفسيولوجي .

بيتر بروك : سعى بروك في معظم تجاربه إلى إيجاد مسرح أسطوري يرجع في جذوره الأولى إلى الطقس لذلك فقد استعار في تجاربه مجموعة من تقنيات الرقص في مسرح الكاتاكالي الهندي ومسرح النو الياباني واعتبر بروك إن معطيات الطقوس الشرقية من شأنها أن تكون نموذجاً مهماً في نوعية المسرح الذي يسعى إلى تحقيقه " فالمنهج الذي اعتمده في عرض المهابهاراتا كان منهجاً شاملاً يربط كل جوانب التجربة الإنسانية ، العملي منها ، والفني ، والروحي ، مستخلصاً الجوهر حتى من مجرد حركة الأصبع ، وكاشفاً عن ذلك الجوهر باعتباره جزءاً دالاً من كل لا يتجزأ ، فضلاً عن كونه منهج يمزج ايضاً بين فنون العرض والمراسيم الطقسية بشكل يصعب التمييز بينهما."[12 : 273] واعتمد بروك خلال تجربته على عنصري الممثل والجمهور كون العرض المسرحي بحسب رأيه ينحصر بينهما ، لذا حاول اعداد ممثله على اساس البحث عن لغة مشتركة في اغلب الثقافات تتكون من الاصوات والاشارات والحركات ومن ثم تحويلها الى عناصر نفسية تنقل المعاني .

ينظر بروك إلى المسرح في ضوء العلاقة المباشرة بين المؤدي والمتلقي لكي يجعل من فعل تصوير الحياة شيئاً يمكن ادراكه حسياً من قبل المتلقي اما في شكل خبرات دينية مقدسة او في شكل ابعاد ميتافيزيفية تتمثل في السحر والممارسات الشعائرية المقدسة والتي من الممكن التعبير عنها في شكل نظم ومعتقدات مختلفة " وكل هذه الطقوس والمعتقدات من شأنها ان تعطي شكلاً مادياً ملموساً لما هو غير مرئي وميتافيزيقي ، الا ان بروك في عمله يمنح اللامرئي شكلاً مادياً مرئياً ، ويحول المجسدات المرئية الى عناصر تعبر عن إيحاءات وعوالم غير مرئية وغيبية ... فنظر إلى كل ذلك على انه خبرات دينية مقدسة تقع خارج العالم المادي وخارج إدراكنا العقلي لها كالسحر والأساطير والعالم الروحي."[13 : 232] ويرى بروك ان تلك الخبرات يمكن ان

يكون لها تأثير واضح في العالم المادي اذا استطعنا توظيف الفن في محاكاة كل محسوس وتحويله الى حقيقة مادية ملموسة تمتلك شكلها وايقاعها وعالمه الجمالي .

ان الطقوس الافريقية والتقاليد الشرقية كانت من اهم المرجعيات التي اعتمدها بروك ليقود جمهوره الى طقس مسرحي اسطوري يرجع بالدراما الى جذورها الاولية فاهتم باصولها واشكالها البدائية وانهلّ من مدوناتها الاسطورية والملحمية الكثير " وكان إغفال العالم الحديث للشعائر والطقوس ، وضياع الروحانيات التي تؤكد عليها المجتمعات البدائية هو ما جعل بروك يدرك اقتراب الانهيار الاجتماعي في الغرب ، وكان هذا الإدراك هو الذي حدا به إلى التوجه نحو خلق مسرح طقسي يعرض الجانب الروحي ويقدم للمجتمع إحساساً بالانتماء الجماعي لتدعيم الإحساس بروح المشاركة داخل المجتمع."[13 : 220] كما قام بتشكيل فرقة مسرحية متعددة الثقافات والجنسيات وقادها نحو تطوير لغة ومفردات مسرحية مشتركة ، ودفعته هذه التجربة الى اكتشاف تجليات الجسد الانساني بجذوره واصوله البدائية " وقد ادى هذا الوعي من جانب بروك الى البحث عن جماهير تفتقد الى المفاهيم الاساسية الخاصة بالخط القصصي والتظاهر، والقناعات المتعلقة بالسرد الخطي أو التمثيل الايهامي ، وكان هذا يعني عملياً قلب اولويات التواصل التقليدية بحيث تزداد اهمية العناصر الثانوية الخاصة بالايماءة والنبرة والطبقة الصوتية وديناميات الصوت او الحركة - وهي عناصر لها جميعاً قيمة تعبيرية – وذلك على حساب العنصر الاول والخاص بالمعنى الذهني."[12 : 253] الا انها تجسدت في منظومة ادائية زاخرة بالعلامات والرموز نظراً للحضور النسبي للاصول الطقسية في مسرحه والتي اصبحت فيما بعد واقعاً مناسباً للعروض المسرحية التي قدمها في سياق عمله ضمن المركز الدولي للمسرح .

المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري

1. تعد الطقوس الذاكرة الحضارية للأمم والشعوب، بما تعكس في صورها لنواحي الحياة وسعيها للربط بين الديني والاجتماعي والتاريخي.
2. يعد الطقس كقيّم ومفاهيم تنتظم في نسق فكري قابل للتجديد ، سواء عن طريق الافعال أو الرموز أو من خلال أشكال أدائية أخرى كالرقص .
3. يحوّل المسرح المفاهيم التي يتضمنها الطقس ، الى صور فنية تمتلك بعدها الجمالي .
4. منحت احتفالية الطقس النشاط الانساني القدرة على عرض المعاني الروحية، التي تختصر الأحداث والتجارب التاريخية المتعلقة بالتراث الانساني وحضارته ومعالمه .
5. يعّد الطقس الهندي ممارسة ايمائية حركية، تنتمي الى ثقافة الجماعة وبيئتها، يعتمد تعبيرية الوجه لترجمة مختلف الحالات النفسية، ليتحول الوجه الى أداة توليد الاقنعة المتنوعة.
6. وظّف الطقس الهندي النزعة البدائية والصياغات الطقوسية، ومن منتجاتها ظهور أنواع من الرقص المتأثر بالطقوس الدينية .
7. جاء الرقص الطقسي الياباني محكوم بالطبيعة الاجتماعية والمعيشية للفرد والمجتمع، ليعبّر عن دينامية الحياة، وعلاقة الإنسان بالكون .
8. يحقق الطابع الاحتفالي في الطقس الياباني، الإيهام بمجموع وقائع النص الطقسي، ويصور الأفعال ويحاكيها بأساليب بين الرقص والمحاكاة، تحقيقا للسمو الروحي .

9. فرضت الصورة في الطقس الصيني أشكالا من الرموز، تلائم ما تتضمنه الأساطير والوعي البدائي، فكانت نموذج يحافظ على التوازن المجتمعي.
10. يعد تداخل الطقس والمسرح في الصين، خطوة مهمة لنقل مضامين الحضارات، لخلق التواصل بين القديم والجديد، مع الاحتفاظ بالشروط التاريخية للأساطير والتقاليد .
11. دعى (ارتو) الى توظيف الأصول الطقوسية، على اعتبار أن الحركة مستمدة منها، وتبنّى المسرح التعبيري الجسدي والإيماء والرقص .
12. شبّه جروتوفسكي العرض المسرحي بالطقس الديني القبلي، الذي يوحّد المجتمع، اذ يجدد المتفرج فيه وعيه بحقيقته الذاتية، خلال الأسطورة، ومروراً بخوف يصل للتطهير.
13. سعى (بروك) لإيجاد مسرح أسطوري يرجع في جذوره إلى الطقس، فاستعار في تجاربه تقنيات الرقص في مسرح الكاتاكالي الهندي ومسرح النو.
14. وظّف (بروك) الفن في محاكاة كل محسوس، وتحويله الى حقيقة مادية ملموسة، تمتلك شكلها وإيقاعها الجمالي.
15. خلق (بروك) مسرح طقسي، يعرض الجانب الروحي، ويقدم للمجتمع احساسا بالانتماء الجمالي، لتدعيم الإحساس بروح المشاركة داخل المجتمع.

الفصل الثالث/ (إجراءات البحث)

مجتمع البحث: تم اختيار مجتمع البحث الحالي من العروض المسرحية الراقصة التي قدمت من قبل فرقة الرقص الحديث ، التابعة لدار الاوبرا المصرية ، وهي من اخراج (وليد عوني)[٥] ، للفترة من (1997 _ 2003).

عينة البحث: قام الباحث باختيار ثلاثة عروض مسرحية كنماذج مختارة من عينة البحث ، وحسب الجدول الأتي :

ت	اسم المسرحية	المخرج	سنة العرض
1	الفلاح الفصيح	وليد عوني	1997
2	خيال الماتى (حارس الظل)	وليد عوني	1999
3	حلم نحات	وليد عوني	2003

وتم اختيار عينة البحث بطريقة قصدية اعتماداً على المسوغات الآتية :

1. تباينت عروض مجتمع البحث من حيث توظيف الطقس فيها فاختار الباحث هذه العينة لأنها أكثر اقتراباً من تحقيق هدف البحث .
2. توفرها على أقراص مدمجة CD-DVD ، إلى جانب ما كتب عنها في الصحف والمجلات والجرائد .

منهج البحث: أعتمد الباحث على المنهج الوصفي في تحليله لعينة البحث المختارة من العروض المسرحية ضمن سنوات حدود البحث وذلك لملائمته هدف البحث .

تحليل العينة :عرض الفلاح الفصيح: اخراج : وليد عوني

فكرة العرض: يتكون العرض من ثمان لوحات راقصة ويعد العرض محاكة لفلم سينمائي بعنوان (الفلاح الفصيح اخراج شادي عبد السلام[٦] ، وهي شكوى لفلاح فرعوني الى الاله.

الافتتاح : يمهد المخرج للعرض بأداء طقس خارج ستارة المسرح، ويكمن الفعل الأدائي لشخصية ارتدت الزى الشعبي المصري تعزف على الرق، وغناء لموال يحيلنا الى التراث المصري القديم ، بالرغم من غرائبية اللهجة غير المفهومة، اذ يعد الطقس ذاكرة حضارية للأمم والشعوب، اذ تعكس في صورها كل نواحي الحياة، فتربط بين الديني والاجتماعي والتاريخي.

اللوحة الاولى : بدأ العرض بدعم موسيقي، شكّل المخرج صورته الطقسية، بتوزيع اربعة عروش فرعونية تربع عليها اربعة مؤدين بزي فرعوني، يحملون صولجانات طويلة، فتشكّل الطقس خلال ضربات ايقاعية بواسطة الصولجان، فضلاً عن ايقاع اهتزاز مجموعة من الاجراس الصغيرة (جناجل)، اظهر المخرج للمتلقي ان ما نحن في صدده هو طقس فرعوني بامتياز، اذ سعى المخرج الى تحويل مضامين طقسه الى صور مسرحية راقصه، امتلك بعدها الجمالي المطلوب .

اللوحة الثانية: اضاف المخرج حزمة ضوئية في وسط المنصة، اظهر فيها الفلاح عاري الجسد، لم يرتدي سوى قطعة قماش (وزرة فرعونية)، توحي بأن الفلاح فرعوني، فضلاً عن الحزم الضوئية الاربعة التي تظهر العروش الأربعة، تواصل الطقس الراقص المدعم بالإيقاع، ثم صدح تسجيلاً صوتياً عن لسان الفلاح كمناجاة للإله، اظهره مثقلاً بالهموم، فجسّد المخرج هذا الهّم خلال إظهاره لصخرة عظيمة تتدلى من السماء (قرب السايك)، اظهرت الفلاح ضئيلاً بنسبة لهذه الصخرة (الهّم)، اذ سعى (عوني) الى ادراج افعالاً ورموزاً من اجل تنظيم نسق فكري، شكّل طقسه المسرحي المدعم بالأشكال الأدائية والراقصة.

اللوحة الثالثة : تواصل الرقص الطقسي من خلال الصور الفنية المشكلة على المنصة، اذ تتكشف الاضاءة لتظهر تفاصيل الصورة ، من عروش أربعة والفلاح، فضلاً عن الصخرة العظيمة المتدلية من الاعلى، تتكشف الرؤيا عن شخصيتين مضافتين، الاولى راقص عاري الجسد بجزئه العلوي، يحمل بيده رمحاً ويرتدي (نظارة طبية)، اذ سعى المخرج لإظهاره بشكل غرائبي، جمع بين الايحاء الفرعوني مع المعاصرة، من خلال (النظارة)، فضلاً عن شخصية السيدة التي ارتدت (النقاب) الشعبي، زي يحيلنا الى منطقة سيناء المصرية، ساهمت السيدة برفقة الفلاح بأداء رقصة طقسية جمعت الماضي بالحاضر، وبإشراف من صاحب (النظارة)، وبإيقاع حي، عبر صولجان اصحاب العروش الأربعة، فحقّق (عوني) طابعه الاحتفالي في الطقس، فضلاً عن فعل المشاركة بين الفلاح والسيدة وبرفقة الآخرين، ليصوروا أفعال الافراد أو الآلهة ليحاكيها خلال الرقص، فحقّق السمو الروحي.

اللوحة الرابعة: تواصل الطقس بين محاوره الثلاثة (الفلاح والسيدة) من جهة، وصاحب النظارات من جهة، وأصحاب العروش الأربعة من جهة اخرى، تمارس الضغوطات على السيدة والفلاح من اجل تكميم الافواه، وبالرغم من محاولة الاثنين استخراج الكلمات بصعوبة بالغّة، دعمت اصوات (الهمهمات) الاداء الطقسي

بشكل ظاهر، باستثناء بعض التداخلات الموسيقية التي حافظت على غرائبية عالية للجو، انتهت بفرض عقوبة على الفلاح، اوقعته اسفل الصخرة، برفقة السيدة، شكّل مزجاً بين الماضي والحاضر، فهدّف الطقس هنا، نقل مضمون الحضارات لخلق التواصل بين الحضارتين، مع الاحتفاظ بالشروط التاريخية اللأساطير والتقاليد، في تلك الحقبة الفرعونية.

اللوحة الخامسة : تواصلت شخوص اللوحة السابقة في الصورة الطقسية الجديدة، والتي دعمّت بالآهات والهمهمات، مع محاولة الفلاح الزحف بأرجاء المسرح، تتبعها حركة السيدة، فالهّم القديم يناظر الهّم الحالي، وتبقى مراقبة صاحب (النظارات) ظاهرة، تواصل الطقس الراقص، وتعالت الاهات والهمهمات، الداعمة لمحاولات الفلاح أن يخطو خطواته رويداً رويداً، حتى وصل حالة الاستقامة الجسدية، اذ اتكأ (عوني) على الوعي البدائي، والمتمثل بالهمهمات والأداء الراقص، من اجل ضخ الرموز الملائمة لتشكيل صورته في الطقس، لتحقيق حالة من الموازنة بين الجانبين البصري والسمعي، لخلق طقسه المطلوب.

اللوحة السادسة : حرّك صاحب (النظارات) الصخرة المتدلية يميناً وشمالاً، فتعالت الاهات، وتؤدي بالتالي الى انهيار كل من الفلاح والسيدة، لتحولّت رقصتهم الطقسية على ارض الخشبة، تواصلت الاهات بمشاركة رجال العروش، يؤدي الفلاح حركاته الطقسية الراقصة (منحني الظهر)، اذ سعى عوني الى محاكاة كل محسوس في طقسه، وتحويله الى حقيقة مادية ملموسة، تمتلك شكلها وإيقاعها الجمالي .

اللوحة السابعة: تصاعدت وتيرة الايقاع الصوتي، فضلاً عن تسارع الايقاع الحركي الراقص للطقس، وصلا الى القمة، التي تمهّد لصوت الإله الذي يطالب الفلاح بإقامة العدل، ويبّين أن البقاء للإله.

تتعالى الآهات وتصدح، يعتدل رجال العروش في جلستهم إيذانا للحدث الهام، ترتفع الصخرة الى السماء بإشارة من (صاحب النظارات)، مع بقاء الفلاح راكعاً، ليعرض (عوني) الجانب الروحي من خلال الطقس، ليقدم للمجتمع احساساً بالانتماء الجماعي لتدعيم الاحساس بروح المشاركة.

اللوحة الثامنة : تعلن الافراح وتتعالى الصيحات، ينشد المنشد من جديد باستخدام (الرق)، يرقص الفلاح طرباً بشكل طقسي وإيقاعي، اذ منحت الاحتفالية الطقسية النشاط الانساني القدرة على عرض المعاني الروحية، التي اظهرت الاحداث التاريخية المتعلقة بالتراث الانساني وحضارته ومعالمه .

ساهم (رجال العروش) بخلق الايقاع الصوتي عبر الصولجانات التي تضرب الأرض، فضلاً عن تعالي الصيحات - بالرغم من غموض المعنى الملفوظ - والأصوات المبهمة، اشبه ما تكون للطقوس البدائية الافريقية القبلية، وهذا ما طغى على الحركات الراقصة التي يؤديها الفلاح، تكتمل الصورة الطقسية من خلال المادة الفلمية المعروضة على السايك، والتي تمثل عملية (كسوف الشمس) يليها انطلاق اشعة الشمس وظهور الكرة الارضية والاجرام السماوي، فضلاً عن الشمس.

تعالت اصوات الطبول الافريقية بطقسية متسارعة، دعمت الرقص الطقسي، امتزج بها اصوات المزامير المصرية مع خشخشة صولجانات (رجال العروش)، تداخلّت الحركة الراقصة بين طقسية افريقية بدائية، ورقصات (الافراح المصرية المعاصرة)، فالطقس لدى (عوني) ممارسة ايمائية حركية، تنتمي الى ثقافة وبيئة جماعة ما تعتمد الرقص الجسدي لترجمة مختلف الحالات النفسية، ليتحول الجسد والوجه الى اداة لتوليد الدلالات المتنوعة والمختلفة.

عرض : خيال الماتى (حارس الظل) (**) **سيناريو وإخراج : وليد عوني.**

فكرة العرض: تكوّن العرض من تسعة لوحات راقصة، تتناول موضوعات وأحداث يومية، زاوج من خلال عرضها بين الماضي والحاضر، والتوغل في الطقس الافريقي تارة، والآسيوي تارة أخرى، بحثاً عن الحارس أو الرقيب الساعي لأخذ دوره الصحيح.

اللوحة الأولى: استهل (عوني) العرض باعتماد الايقاع المرافق للرقص الذي اقترب من روحية الطقس الافريقي، عزفاً وغناءاً ، فجاء الرقص داعماً لهذا التوجه، سعياً لتفعيل فكرة ان الطقس يمنح النشاط الانساني قدرة على عرض المعاني، التي تختصر أحداث وتجارب تتعلق بالتراث الانساني وحضارته، وقد اعتمد الازياء المعاصرة للدلالة عن الزمن الحاضر.

اللوحة الثانية: شكلّت لوحة ساقي الزهور المعادل الموضوعي بين دورة الحياة، من تكوين الغيوم والمطر، وحالة سقاية الزهور، معتمداً مبدأ البؤرة المشتتة في تشكيله لحركات الراقصين، وفي تشكيله للصورة المسرحية، لينتقل المخرج بالراقصين الى اللعب بمفردة القناع، بعد اظهار شكل خيال المآتى، وسعي الراقصات اعتماد منح القناع الورقي دلالاته، وبدعم مباشر من الموسيقى والأغاني المصرية القديمة، لتكون الملمح الطقس الاساسي في هذه اللوحة.

اللوحة الثالثة: لجأ عوني خلال هذه اللوحة الى ابراز سمات الطقس الاسيوي، فشكّل هيكل (خيال المآتى) مركزاً لحركة الراقصين حول الدمية، التي غلب عليها الطقسية اليابانية، المدعّم بالأزياء والأقنعة لتشكيل الصورة، فجاء الطقس محكوماً بالطبيعة الاجتماعية والجغرافية المعيشية للفرد، اذ يعبّر الراقص عن دينامية الحياة وعلاقة الانسان بالكون، فطرح احد الراقصين التساؤل التالي (ما هو الحب؟) فعّم المشهد أداء رقص على أنغام (أغنية قديمة لام كلثوم)، فظهر احدهم حاملاً (الكلاكيت السينمائي)، ثم اظهر المخرج على ملامح وإشارات تدلل على الطقس الاجتماعي المصري القديم، كالفتاة ذات الزي الريفي القديم وعلى رأسها (جرّة)، والرجل ذو الطربوش، والمرأة ذات العباءة السوداء، وبائع الصحف، الخ ... من رموز تعمق طقسية المشهد، وذلك بعّد الطقس ممارسة ايمائية حركية، تنتمي الى ثقافة وبيئة، باعتماد الحركة الراقصة والزى في تشكيل الصورة المسرحية.

اللوحة الرابعة: عمد المخرج خلال اللوحة الى تقديم اكثر من حدث، بدءاً بتشكيل شكل الميزان عبر (خيال المآتى) ومجموع الراقصين، ومن ثم الرقص على انغام اغنية للأطفال من التراث الموسيقي المصري القديم، لتتحول الى رقصة منفردة لفتاة تظهر معاناة الفتاة العربية من القيود الاجتماعية التي تكبلها، لتظهر الطقس كقيم ومفاهيم تنتظم في نسق فكري واجتماعي قابل للتجديد، سواء عن طريق الافعال أو الرموز أو عن طريق الاشكال الادائية الراقصة، فختم المخرج اللوحة برقصة حركية مدعمة باصوات الهمهمات البشرية فقط بشكل طقسي بدائي.

اللوحة الخامسة: شكّل المخرج في هذه اللوحة طقس اجتماعي اخر، متمثلاً بالفتاة الشعبية حاملة (سلة الغسيل) وتؤدي لوحة راقصة على انغام الموال الشعبي المصري، لتمثل قصة حب بريئة لأبن الجيران، ختم (عوني) طقسه، باستعراض صور لرموز عربية وعالمية مثل (كارتر - جيفارا – رواد الفضاء – شارلي شابلن

وغيرهم) وقد نشرت صورهم على حبل الغسيل. لتكون معادلاً موضوعياً لبساطة الفتاة والشاب وما يقابلها من شخصيات ورموز.

اللوحة السادسة: طرح في هذه اللوحة تساؤلاً آخر (ما هو الظل؟) تضاربت الحركة الراقصة المدعمة بالحوار، لتشكّل مشهد طقسي حركي، بالاستغناء عن الحوار، فمنحت الصورة المسرحية دلالات رمزية، تشكل في مجملها طقس راقص، يترشح انقسام في المجاميع الراقصة، لتشكل لنا مجلس سمر غنائي في احد الملاهي، اذ تصدح الاغاني القديمة جداً والتراثية، يقطعها صوت اوبرا غريبة، ثم يعود الطقس العربي، ثم الاوبرا العالمية، وكذا تحولت هذه المقارنات لمرات عدّة، لأجل المقارنة بين الموروث الشعبي المحلي والأوربي، بدعم من الازياء والموسيقى التي تحيلنا الى اربعينيات القرن الماضي، وهي سمة من سمات التداخل الحاصل بين رسالة المسرح والطقس، اذ يعدان خطوة لنقل مضمون الحضارات، لخلق التواصل بين القديم والجديد، مع الاحتفاظ بخصوصية كل طقس بشكل مستقل.

اللوحة السابعة : في هذه اللوحة عمد المخرج تواصل احدى الراقصات بهيكل (خيال المآتى)، بعده الحبيب، وشكّل طقسه خلال اعتماد التراث التونسي القديم، يقابله راقص آخر في حزمة ضوئية ثانية وبجغرافية مغايرة، تؤدي بنفس اللحن ولكن باللغة الفرنسية، اذ قارن المخرج بين الطقس العربي وآخر أوربي، ثم مزج كلا الحالتين بشكل مغاير عن السابق، اذ اتكأ المخرج على استعارة تجارب أخرى، نراه في المقارنتين بين المصري الشعبي والأوبرا ثم التونسي والفرنسي لتشكل معطيات طقسية من شأنها ان تكون أنموذجاً سعى الى تحقيقه.

اللوحة الثامنة: في هذه اللوحة عمد المخرج في تشكيل صورته في الطقس، الى اعتماد اشكال من الرموز تتلائم وما تتضمنه الاساطير والوعي البدائي، لتعد نموذج يحافظ على التوازن المجتمعي، اذ بنيت اللوحة عبر اصوات الهمهمات والحركة الراقصة الطقسية البدائية، فيحمل (خيال المآتى)، وتحيطه الرقصات الطقسية، ويظهر تساؤل ثالث (ما معنى الانطوائية ؟)، وتنوعت الازياء بين الزى الغربي والعربي الحديث والإسلامي وغيرها، تدخل حلقة الرقص فتاة معاقة يحملها احدهم، وبالتدريج تنهض المعاقة لأداء الرقص على صوت الناي، لإظهار مبدأ الموسيقى العلاجية، وتتداخل معها موسيقى واغنية تراثية (طلعت يا محلّة نورها)، وبانتهاء الاغنية تعود الفتاة لأعاقتها الأولى لإيضاح اهمية الطقس الحركي والتراثي لهذه المعاقة.

اللوحة التاسعة : في هذه اللوحة عمّد المخرج الى عزل (خيال المأتى) واحدى الراقصات في حزمة ضوئية، وعلى انغام الة (الجوزة)، وبأسلوب تراثي لغناء الموال (اسلوب الراوي المصري)، تواصلت معه وكأنه انسان معين، ختم المخرج اللوحة بطقس اغريقي، خلال دخول راقصين اثنين وقد ارتديا زي من الاجراس الصغيرة، التي يرتديها رجال القبائل الافريقية البدائية خلال رقصاتهم الطقسية، فشكّل طقس آخر ختم به اللوحة. ختم المخرج العرض بأسلوب أشبه ما يكون كعرض للأزياء ، من خلال تقدم الشخوص في حركة على ممر معين معلنين اختتام العرض.

عرض حلم نحات[***] اخراج وليد عوني :

فكـرة العـرض : تكـون العـرض من اثنـا عشـر لوحـة راقصـة، فشـكّل محاكـاة لحلم نحـات، فتتكـون بيئـة العرض خلال المقارنة والمزاوجة بين نحات معاصر ونحات فرعوني، تسرد احداث مرّت بمصر قديماً وحديثاً، يساهم فيها كلاّ النحاتين على حد سواء.

اللوحة الأولى: عمّد (عوني) في تشـكيل صورته الطقسية، استخدام الضوء الملون وتأثير الدخان، فضلاً عن توزيعه لسبعة منصات لتماثيل مغطاة بالقماش، يتمايلن رقصاً على انغام الموسيقى، الممزوجة بين عزف (الجلو) وفي ذات الوقت وظّف غناء ايقاعي طقسي بكلمات مبهمة، ظهر راقصان جسّد الاول شخصية نحات معاصر، والثاني شخصية نحات فرعوني يحمل (ازميلاً ومطرقة)، رقص الجميع بشكل اسطوري، ممزوج بين الفرعوني والمعاصر، اذ تداخل الطقس بالرقص الدرامي، لنقل الحضارات لأجل خلق التواصل بين القديم والجديد، مع التأكيد على الشروط التاريخية والأسطورية والتقاليد المتوارثة، وضع المخرج مجموعة من (المراوح) لتحيط بمكان العرض من كلا الجانبين، ولتدفع بالهواء الذي يمنح القماش اثناء الرقص الدرامي جمالية عالية مدعمة بالضوء والدخان.

اللوحة الثانية: انتقل النحات الفرعوني بحركات طقسية حول التماثيل المغطاة بالقماش، في حين سعى النحات المعاصر لكشف التماثيل النسوية، من خلال سحبه للغطاء القماشي، طغى الغناء المبهم المرفق بالإيقاعات الافريقية على العزف السابق، شكّل (عوني) صورته الطقسية، من خلال دعمها بالحزم الضوئية الجانبية الملونة بالوردي والبنفسجي والدخان، لتمنح الصورة الطقسية غرائبيتها الحلمية، وعكسها على الزي الابيض للتمثيل، اذ منح الطقس مفاهيم درامية تضمنتها الصورة الطقسية امتلك بعدها الجمالي.

اللوحة الثالثة : شكّل (عوني) صورته الطقسية خلال منح الفضاء المسرحي الضوء الازرق، وشكّل (السايك) كلوح طيني، واحاط بمكان التمثيل بالمشاعل، وضع في بقعة ضوء منصة تمثيل تضم فتاة وشاب يرقصن بشكل طقسي، ليجدا حالة الحب وبأجواء حالمة مدعمة بالموسيقى الكلاسيكية الغربية، تظهر ايادي النحات الفرعوني للدلالة على أنهما عمل نحتي فرعوني في طور الانجاز، اذ يعد الطقس هنا ذاكرة حضارية للفرعونية كونها تعكس في صورها نواحي الحياة، فتربط في ثناياها بين الديني والاجتماعي والتاريخي في ذات الوقت.

اللوحة الرابعة : ظهر في حزمة ضوئية اخرى تمثال (لأم كلثوم)، ويرقص النحات المعاصر برفقة التمثال بشكل طقسي، للإيحاء بتشكيل جسدها، ومن ثم يضع المنديل بيدها، ويكمل هذه الصورة الطقسية أغاني (لام كلثوم) القديمة، والتي غنتها في بداية مشوارها، فتكشف الإضاءة مجموعة من تماثيل أخرى تساهم بهذا الطقس الراقص، ليتواصل الطقس بانسحاب النحات خارجاً تليه (ام كلثوم)، اذ يعد الطقس هنا قيم تنتظم في نسق فكري قابل للتجديد، عن طريق الافعال والرموز، من خلال اشكال ادائية تدعم الرقص، لأجل عرض التشكيل الطقسي الراقص، لحقبة زمنية معلومة من تاريخ مصر المعاصر.

اللوحة الخامسة: عاد (عوني) للمزج بين الفرعوني والمعاصر، بحضور راقصة بزي اسود، حملت على رأسها (جرة ماء)، تعامل معها كلا النحاتين، موسيقى غرائبية طقسية، تخللتها كلمات مغناة، أوحيت بالطقس الإفريقي القديم، ساهم جموع الراقصين بالطقس، ثلاث راقصات داخل أكياس بيضاء ساهمن بالطقس، من خلال اظهارهن لحركات تشكلت خلالها صورة الطقس الراقص، اذ منحت احتفالية الطقس النشاط

الإنساني القدرة على عرض المعاني الروحية، التي اختصرت الاحداث والتجارب التاريخية المتعلقة بالتراث الإنساني.

اللوحة السادسة: شكّل (عوني) صورته الطقسية خلال ثلاث بقع ضوئية، احداها لرجل عاري يمثل تمثال مكتمل، وثانية شملت النحات الفرعوني وهو يحضّر قطعة طين (فتاة داخل كيس من القماش)، تكورت الفتاة كأنها كتلة طين، يشكلها النحات كيفما يشاء، وفي البقعة الثالثة وضع النحات المعاصر مع قطعة طين بذات الطريقة.

اعتمد (عوني) الهمهمات والألفاظ غير ذات المعنى، فمنحت الطقس قدسية وغرائبية وبأجواء حلميه، اذ يعد الطقس ممارسة إيمائية حركية للجسم، تنتمي إلى ثقافة وبيئة لجماعة ما، يعتمد الجسد والتعبير الوجهي، لترجمة مختلف الحالات النفسية، لتوليد كماً هائلاً من الصور الطقسية.

اللوحة السابعة: شكّل (عوني) صورة الطقس، خلال تشكيله لمجموع الراقصين برفقة النحات المعاصر، الذي يراقص رجل بالزي (الصعيدي)،من أجل أداء (رقصة العصي) على أنغام موال شعبي، يحكي قصة (نعيمة)، تداخل في الرقص تواليا جميع التماثيل برفقة موسيقى المزامير المصرية، اذ اعتمد (عوني) تقنية الرقص للتعبير عن مضامين اجتماعية وثقافية لأجل تشكيل صورته الطقسية.

اللوحة الثامنة: شكّل النحات المعاصر كتلة طين، تشكل هيئة فتاة، تعامل معها جنسياً، خلال أدائها لحركة راقصة، وفي الخلف رقص النحات الفرعوني مع (أزميله ومطرقته)، حاملا بيده تاج (نفرتيتي)، للمزاوجة بين الحالتين، فمنح دلالات ورموز جنسية في هذه الصورة الطقسية، لإمتداد الجذور التاريخية الممتدة من الماضي الى الحاضر، دعمت أصوات الآهات والهمهمات الصورة ومنحتها الطقسية والقداسة، اذ وظّف (عوني) النزعة البدائية والصياغات الطقسية، لأجل أظهار انواع من الرقص المتأثرة بالطقوس الدينية.

اللوحة التاسعة: بدأ (عوني) صورته الطقسية، خلال توظيف غناء (الحكواتي المصري)، المدعّم بعزف (الربابة) و (المزامير) الموال الريفي، فمنح المكان والزمان دلالتهما للريف المصري، وقف ثلاثة راقصات (منحوتات بيضاء)، يحملن على رؤوسهن (الجرار)، رقص من حولهن مجموعة منحوتات ذكورية، وبحضور النحات المعاصر، دعمت هذه الاجواء الحلمية طقسية الصورة، بمساندة من الضوء الملون والدخان، فضلاً عن دعم (المراوح)، اذ وظف (عوني) الطقس في محاكاة كل محسوس، لأجل تحويله إلى حقيقة مادية ملموسة، امتلكت شكلها وإيقاعها الجمالي.

اللوحة العاشرة: شكّل (عوني) طقسه الصوري، بمساهمة من ستة راقصين وفتاة (بخمار)، تحيلنا إلى زمن الستينات من القرن الماضي، اذ مثّل الطقس ثورة شعبية، بحضور النحات المعاصر يصل الجميع إلى شخصية تمثل (سعد زغلول)، اعتلت منصة، وتلوح للمتظاهرين، يعم الفضاء دخان وأضواء ملونة حالمة، يؤدي الجميع رقصة طقسية، تحوّل نمط الموسيقى إلى (مزامير الأفراح)، المدعّم بالتصفيق وإيقاع الطبول، عمّد (عوني) اعتماد تقنية الرقص لتشكيل طقسه، للتعبير عن مضامين اجتماعية وثقافية وسياسية، اذ يعد الطقس ذاكرة حضارية تربط بين الديني والاجتماعي والتاريخي.

اللوحة الحادية عشر : تشكلّت صورة الطقس خلال رقص مجموعة من التماثيل العارية، بدعم من النحات الفرعوني، وعلى أنغام كلمات غنائية مبهمة، أشبه بالأغاني البدائية للقبائل الإفريقية، بطقس تعبدي

أسطوري، وبأجواء حالمة من الضوء الملون والدخان، اذ وظّف (عوني) النزعة البدائية والصياغة الطقوسية، لأجل اظهار أنواع من الرقص المتأثر بالطقوس الدينية والطقوس البدائية.

اللوحة الثانية عشر : ثمان راقصات إرتدين العباءة البيضاء، يمثلن ثمان تماثيل، بوقوفهن على منصات بمواجهة المراوح، لأجل منح التأثير الجمالي للرياح أثناء أدائهن رقصتهن الطقسية، بمعية عزف كلاسيكي غربي، وبأجواء حالمة (ضوء ملون – دخان – مشاعل في ارجاء المسرح)، تواصلت الرقصات الطقسية بحضور كلا النحاتين، اذ اعتمد عوني احتفالية الطقس التي منحة النشاط الانساني القدرة على عرض المعاني الروحية، التي تحضّر الاحداث والتجارب التأريخية، والتي تتعلق بالتراث الإنساني، وتواصلت الرقصات لتخفت الاضاءة رويداً رويداً، مع تواصل الطقس للدلالة على استمرارية الطقس الحركي دائماً، حتى خفتت الاضاءة تماماً، مع تواصل الموسيقى ...

الفصل الرابع:

النتائج ومناقشتها والاستنتاجات

النتائج ومناقشتها :

1. اقترب (عوني) خلال عرض(الفلاح الفصيح) من الرقص الطقسي الياباني المحكوم بالطبيعة الاجتماعية والمعيشية للفرد المصري، إذ عبّر الرقص عن دينامية الحياة المصرية القديمة، وعلاقة الإنسان المصري بالكون ، بينما حاكى في عرض(حلم نحات) أسلوب الطقس الهندي في توظيفه للنزعة البدائية والصياغات الطقوسية، من خلال الرقص المتأثر بالطقس الديني، ولجأ في عرض (خيال المآتى) للاقتراب من الطقس الياباني، في تحقيقه الطابع الاحتفالي في الطقس، للإيهام بواقع النص الطقسي، وتصويره للأفعال التي حاكاها بأساليب تنوعت بين الرقص والمحاكاة، ليحقق السمو الروحي.
2. وظّف (عوني) في عرضي (الفلاح الفصيح – خيال المآتى)، اسلوب الطقس الصيني، من خلال فرضه عبر الصورة في الطقس أشكالاً من الرموز، تلائم ما تتضمنه الاساطير والوعي البدائي .
3. اقترب (عوني) في عرض (الفلاح الفصيح) من سعي (بروك) لإيجاد مسرح أسطوري يرجع في جذوره الاولى الى الطقس، فيما حاكى (عوني) اسلوب (بروك) في عرض (خيال المآتى) بسعيه لخلق مسرح طقسي يعرض الجانب الروحي ويقدم للمجتمع احساسا بالانتماء الجماعي ليدعم مبدأ الاحساس بروح المشاركة داخل المجتمع المصري .
4. لجأ (عوني) في عرضي (خيال المآتى – حلم نحات) الى منهج (بروك) من خلال سعيه لتوظيف الفن في محاكاة كل محسوس وتحويله الى حقيقة مادية ملموسة تمتلك شكلها الطقسي الراقص وايقاعها الجمالي.

الاستنتاجات:

1. إنمازت العروض الثلاثة، باعتماد الطقس كقيم تنتظم في نسق فكري، عن طريق الأفعال أو الرموز من خلال الرقص الطقسي .
2. حوّل (عوني) في عروضه الراقصة، المفاهيم التي تضمّنها الطقس، الى صور فنية امتازت ببعدها الجمالي .

3. إعتمد (عوني) في عروضه الراقصة احتفالية طقسية، منحت النشاط الإنساني القدرة على عرض المعاني الروحية، التي اختصرت الأحداث والتجارب التاريخية المتعلقة بالتراث الإنساني المصري وحضارته وبيئته .
4. أستطاع (عوني) خلال عروضه الراقصة، محاكاة الطقس كممارسة إيمائية حركية، تنتمي الى ثقافة المجتمع المصري وبيئته .
5. تداخل الطقس والمسرح والرقص في عروض (عوني)، لنقل مضامين الحضارة الفرعونية، لخلق التواصل بين القديم والجديد في المجتمع المصري .
6. إعتمد (عوني) في عروضه الراقصة، الطقس كذاكرة حضارية للشعب المصري، تعكس في صورها نواحي الحياة، وربطها بين الديني والاجتماعي والتاريخي .

المصادر والمراجع

1. إحسان محمد الحسن ، معجم علم الاجتماع ، بيروت : دار الطليعة ،1999.
2. احمد شمس الدين ، الأسطورة في المسرح المصري المعاصر ، القاهرة : دار الثقافة للطباعة والنشر ، 1975.
3. ادوين ديور : فن التمثيل ، الأفاق والأعماق ، ج 1 ، راجعة وتقديم : فوزي فهمي ، مركز اللغات والترجمة ، أكاديمية الفنون، القاهرة ، 1998
4. أدوين ويلسون : التجربة المسرحية ، ترجمة : إيمان حجازي ، القاهرة : وزارة الثقافة ، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ، 2001 .
5. إكرام الأشقر : الرقص لغة الجسد ، دار الفرات ، بيروت ، لبنان ، 2003 .
6. ج. ل. ستيان ،الدراما الحديثة بين النظرية والتطبيق ، تر: محمد جمول ، دمشق : وزارة الثقافة ،1995.
7. حسن يوسفي : المسرح والانثروبولوجيا ، مطبعة النجاح الجديدة ، الدار البيضاء ، المغرب ، 2000 ، ص 32 .
8. سيكاي جيرج : علم اجتماع المسرح ، ج 2 ، ترجمة : كمال الدين عيد ، وزارة الثقافة ، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ، القاهرة ، 2005.
9. شارل غوستاف يونك ، الانسان ورموزه ،تر: سمير علي ،بغداد: دار الحرية للطباعة ، 1984.
10. فردريك نيتشه : مولد التراجيديا ، ترجمة : شاهر حسن عبيد ، دار الحوار للنشر والتوزيع ، سوريا اللاذقية ، 2008 .
11. قاسم بياتلي : غروتوفسكي ... والمسرح ، دراسات ونصوص ، المختبرات المسرحية في تجربة غروتوفسكي الإبداعية ، دائرة الثقافة والإعلام، حكومة الشارقة ، دولة الإمارات ، 2003.
12. كريستوفر أينز : المسرح الطليعي من (1892 -1992) ، ترجمة ، سامح فكري ، مركز اللغات والترجمة – أكاديمية الفنون ، وزارة الثقافة ، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ، مطابع المجلس الأعلى للآثار ، القاهرة : 1994 .
13. كولين كونل : علامات الاداء المسرحي – مقدمة في مسرح القرن العشرين ، ترجمة : امين حسين الرباط ، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ، القاهرة ، 1998.
14. مارفن كارلسون : فن الأداء ، مقدمة نقدية ، ترجمة : منى سلام ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، سلسلة الفنون ، القاهرة ، 2010 .
15. ماري الياس ، حنان قصاب حسن : المعجم المسرحي ، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض ، ط2 ، مكتبة لبنان ، ناشرون ، بيروت ، لبنان ، 2006 .
16. مدحت الكاشف : المسرح والإنسان – تقنيات العرض المسرحي المعاصر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 2008 .
17. مهند طابور : الطقس وأثره في التمثيل ، مكتبة الفتح ، بغداد ، 2007 .

❖ وليد عوني: مخرج ومصمم رقصات ،ولد عام 1951 ، عمل كمصمم مع (موريس بيجار) عرض في مصر عام 1990 ،أسس فرقة للرقص الحديث في دار الابرا المصرية ، عام 1993 ، أخرج ما يزيد عن ثلاثون عرض مسرحي راقص منذ عام 1993، قدم عرض الفلاح الفصيح في دار الاوبرا المصرية، عام 1997، بمشاركة فرقة الرقص الدرامي الحديث، التابعة لدار الاوبرا المصرية في القاهرة. 2010.

❖❖ عرض خيال المآتى: (حارس الظل) عرض مسرحي للرقص الحديث، عرض في دار الاوبرا المصرية عام 1999، بمشاركة فرقة الرقص الدرامي الحديث، التابعة لدار الاوبرا المصرية في القاهرة .

❖❖❖ عرض حلم نحات: عرض مسرحي للرقص الحديث، عرض في دار الاوبرا المصرية، عام 2003، بمشاركة فرقة الرقص الدرامي الحديث، التابعة لدار الاوبرا المصرية في القاهرة.

Ceremony in Waleed Awni's Dramatic Shows

Bashar Abdulghani Mohammed.....
College of Fine Arts / University of Mosul

Abstract

The modern dramatic forms used technical works represented by going back to the primitive origins of drama which participated in establishing it. Those employments were results of philosophical thoughts through which many scholars stimulated philosophical tendencies call for miss for the past and going back to the social life through which intimate relations are interacting. The most important thing that the scholars relied on was ceremony as a social phenomenon which people gather around it through sentimental communication relate their concerns in addition to considering it as an expressive style carries artistic characteristics can be benefitted of in the dramatic show.

These thoughts were represented in the performing activity of the pioneers of modern drama, those who violated the traditional construction of the shows and contributed in building their shows based on ceremonial practices which associate the body expression with dramatic dance, Antony Arto in particular, Jerzi, Grotovsky, Peter Brook and others). These employments received its echoes in the shows of the Lebanese director Waleed Awni who adopted the dancing ceremonies in constituting the picture of the show.