

سرديات الجسد في عروض المسرح الهندي المعاصر

Body narratives in Indian contemporary theater

أ.م.د. منقذ محمد فيصل أ.م.د.نشأت مبارك صليوا م.د. مصعب إبراهيم محمد

Musab_ibrahi7@yahoo.com

Monqeth70@yahoo.com

Nashat_theatre@yahoo.com

الفصل الأول

الأطار المنهجي للبحث

ملخص البحث

المسرح فن تواصل يربط بمحيطه ليشكل منظومة جامعة لمختلف الاختصاصات والمعارف العلمية والإنسانية، مسخراً أدوات التواصل الملفوظة والمرئية بهدف سرد مضامينه الفكرية عبر قالب فني جمالي، إذ يمكن للسرد أن يتمثل عبر اللغة المنطوقة - الشفوية أو المكتوبة - وكذلك الصورة المرئية - ثابتة أم متحركة- كما يمكن أن يتمثل عبر التنظيم المنتظم لكلا التوظيفين، لذا يعد السرد من أهم وسائل التعبير والاتصال في المسرح لما يتسم به من قدرة في نقل الموضوعات ضمن تسلسل حدثي متماسك ومتواصل، وبحسب آليات توظيفاته وبما يخدم أسلوب العمل. ومما سبق فقد قُسم البحث إلى أربعة فصول، تتأول الفصل الأول (الإطار المنهجي) متمثلاً بـ(مشكلة البحث، أهمية البحث والحاجة إليه، هدف البحث، حدود البحث، تحديد المصطلحات). وتضمن الفصل الثاني (الإطار النظري) مبحثين الأول: السرد والمسرح (مدخل مفاهيمي)، أما الثاني: السرد الجسدي - المضمون والمعنى، أما الفصل الثالث (إجراءات البحث) فقد احتوى (مجتمع البحث، عينة البحث، منهج البحث، أداة البحث، التحليل) وقد تم اختيار عينتين بشكل قصدي من مجتمع البحث هما مسرحيتي (ريتوسامهارا، ومريششاكنتيك)، واختتم البحث بالفصل الرابع (النتائج ومناقشتها) متناولاً النتائج والاستنتاجات وانتهى البحث بإحالات البحث ثم قائمة بالمصادر والمراجع.

Abstract

Theatre is a communicative art and related to its environment to constitute a comprehensive system for various types of fields and scientific-humanitarian knowledge, devoting communication tools, the spoken and the visualized ones, to narrate its ideological conclusions by an aesthetic-artistic matrix. Because narrative text can be represented by spoken language, whether oral or written in addition to the visualized image, whether stable or moving. It can also be represented through well organizing for both employment. Therefore narrative is considered the most important means of expressing and communicating in theatre for it is characterized with capability in transferring the subjects within a sequential event which is cohesive and communicative in accordance with the mechanisms of its employment and serves the style of work.

Based on what is mentioned above; the current study was divided into four chapters. The first dealt with the approach of represented in (the problem of the study, the importance and the need for it, the aim, and specifying the terms. The second chapter included the theoretical frame which consisted of two sections; (narrative and theatre: an introduction), (body narrative: content and meaning). As for the third chapter it dealt with the procedure which included: the community, the sample, the approach, the tool and the analysis. Two samples, from the community of the study, the two plays (Ritosamhara and Mershishaktic), were chosen intentionally. The study was ended with chapter four (findings and discussion), and it also included (the findings and conclusions), ending with a list of the bibliography.

الكلمات المفتاحية: السرديات: (narratives) السرد الجسدي: (Body narratives)

الفصل الأول (الإطار المنهجي)

مشكلة البحث

ولج السرد جانبي الخطاب المسرحي وتنوعت أشكاله بين المذاهب المسرحية من خلال التحولات التجديدية للنص المسرحي، فضلاً عن تنوع تلك الأشكال في أساليب الإخراج المسرحي، فقد كان للسرد أهمية كبيرة في الأسلوب الملحمي لبريشت الذي قدم خلاله السرد في قالب درامي منطوق ضمن امتداد زمني معين، في حين نجد ان المسرح الحديث وضع قالباً آخر للسرد قوامه الصورة المرئية كما في مسرح مايرهولد وارتو وكروتوفسكي وولسن، وهنا لا بد من الإشارة إلى أن السرد الجسدي لم يقتصر على عروض المسرح الحديث فقط وليست هي من أفصح عن ولادته، كونه متجذر في البدايات الأولى لظهور المسرح، وكذا الحال في المسرح الشرقي، فلو عدنا إلى جذوره لوجدنا ذات الطقوس الدينية قد تبنت هذا النوع من السرد المرتبط بالديانات التي تنتمي لها القبائل.

ويعتبر المسرح الهندي واحداً من أهم مسارح الشرق، إذ تعود بداياته إلى أقدم العصور، وكان يتم العرض من خلال أشرف الآلهة وبالاعتماد على الحركات التشكيلية والرقصات التي كانت تقام ضمن الإطار الديني للعبادة ويتم مجمل ذلك عبر استقراء التعاليم الدينية، ويعد الاستقراء احد الأشكال الرئيسية في المسرح الحديث. وبناء على ما تقدم يمكننا القول أن خصوصية السرد قد تجلت في المسرح الهندي من خلال أمكانية ترجمته بصرياً على منصة العرض وبما يتناسب والبنية العميقة للأحداث والصور التي تتضمنها المادة الإخراجية سواء كانت واقعية أو أسطورية. لهذا نرى ان الجسد يتخذ بُعداً أدائياً واتصالياً مهماً في مساحة السرد، فالحركة الجسدية لغة تحمل مفاهيم ومعاني وثقافات المجتمع. وفي ضوء ما تقدم تتحدد مشكلة البحث بالتساؤل حول : (تمثلات سرديات الجسد في عروض المسرح الهندي المعاصر؟) .

أهمية البحث والحاجة إليه:

تكمن أهمية البحث في تسليط الضوء على سرديات الجسد في المسرح الهندي المعاصر، فضلاً عن الإفادة من نتائجه للباحثين والمهتمين بالتمثيل والإخراج المسرحي.

هدف البحث:

يهدف البحث إلى: تعرّف تمثلات سرديات الجسد في عروض المسرح الهندي المعاصر.

حدود البحث:

زمانياً: مهرجان المدرسة الوطنية للدراما في دلهي ٢٠٠٠ - ٢٠٠٧ .

مكانياً: الهند/ المدرسة الوطنية للدراما في دلهي.

موضوعياً: دراسة تمثالات السرد الجسدي في عروض المسرح الهندي المعاصر.

تحديد المصطلحات:

السرد لغة: السرد في اللغة " مقدمة شيء إلى شيء تأتي به متسقاً بعضه في أثر بعض متتابعاً، سرد الحديث ونحوه يسرده سرداً إذا تابعه. وفلان يسرد الحديث سرداً إذا كان جيد السياق له." (١)

السرد اصطلاحاً: يُعرّف بأنه " نقل الحادثة من صورتها الواقعية إلى صورتها اللغوية" (٢) والفعل السرد هو "عمل درامي، على اعتبار أنه أي شيء يحكي، أو يعرض قصة، أكان نصاً أو صورة، أو أداء، أو خليطاً من ذلك" (٣) وعرف محمد حسين هيكل السرد على انه "القدرة على تصوير ونقل خبرات وتجارب البشر والنقاط صور حياة الجماعة التي يعيش فيها الكاتب وإثباتها على الورق." (٤)

التعريف الإجرائي (للسرد): عملية تواصلية وفق نظام تنبؤي معين تتم بواسطة كيان يستخدم أدواته اللغوية الشفاهية، الناطقة أو الجسدية الإيمائية لتحويل مضمون ما من صورته الواقعية إلى صورته المتخيلة.

التعريف الإجرائي (للسرد الجسدي): الحركات التي يقدمها الجسد عبر لغة تنبؤيه تعتمد كل ما هو بصري يرتكز على الإيماءة والإشارة والإمكانات التقنية لمطواعة الجسد ومرونته، فضلاً عن قدرته على بناء ألفة وانسجام تناغمي مع بقية عناصر العرض سعياً لطرح مضمون معرفي ضمن إطار بصري.

الفصل الثاني

(الإطار النظري)

المبحث الأول: السرد والمسرح (مدخل مفاهيمي)

نشوء علم السرد

يتحدد مفهوم السرد وفق معايير معينة، إلا أن هناك مشكلة في وجود نظرية تكون قادرة على تصنيف الكم الهائل من أشكال المسرودات، إن وجود الكثير من النقاد اللسانيين المتقبلين لفكرة وجود بنية سردية بالرغم أنهم غير قادرين على الفصل ما بين التحليل الأدبي وعن نموذج العلوم التجريبية التطبيقية ليكون بذلك لزوماً على تطبيق الأسلوب الاستقرائي الصرف على السرد، والبدء بدراسة كل مسرودات جنس من الأجناس في عصر من العصور، وفي مجتمع من المجتمعات، لغرض الانتقال بعد ذلك إلى تصور أولي لنموذج عام للنظرية (٥) ولذلك اتخذت

بحوث الشكلانيون الروس حيزاً كبيراً في الثلاثينيات، وتركزت على جانبي الشكل والتركيب البنائي الداخلي، فقد اتسم الهدف الأساسي للشكلانيين في جعل استقلالية للنقد الأدبي عن باقي العلوم الأخرى، لتكون بدايات علم السرد أو السردية تحت تأثير البنيوية، لإيجاد التوصيف المنهجي للنصوص السردية فقد "صاغ تودوروف مصطلح (علم السرد) لأول مرة عام ١٩٦٩ في كتابة (قواعد الديكامرون) وعرفه بـ(علم القصة)... ليصبح السرد فيما بعد مادة لكثير من الطروحات خارج حقل الدراسات الأدبية، إذ بدأ العلماء ينظرون لوظيفة السرد في كتابة التاريخ، والدين والممارسات القانونية.^(٦) وقد كان رولان بارت من أكثر منظري السرد تأثيراً، وكان الأقدم بين معاصريه على إعطاء حجم أكبر لمناهج علم الإناسة والألسنة البنيوية وتهيئة المناخ الدراسي للأدب الحديث، واستمرت هذه الدراسات من نقاد آخرين في طرح نظرياتهم في السرد إلا أن ما قدمه مؤلف علم الفلكلور الروسي (فلاديمير بوب) لتحليل السرد وهو الأبرز بين نقاد الروس ممن كان لهم دور مهم في تطوير البنيوية الفرنسية.

لقد كانت مشكلة بناء نظرية شاملة للسرد أمراً حاسماً في نظر (فكتور شكولوفسكي)، نظرية تستطيع إقامة جسر على الفراغ الذي واجهه البنيويون الفرنسيون مابين البنية الصيغية التكرارية في الأدب التقليدي والعقدة الأصلية في الرواية الحديثة. وقد ناقش شكولوفسكي جميع مظاهر نظرية السرد، وأيضاً هناك من النقاد الشكلانيين الآخرين الذين كتبوا عن نظرية السرد وكان لهم التأثير في النقاد الفرنسيين في الستينات، ولكن وبعد زمن قصير من نشر مقالات الشكلانيين في فرنسا عام ١٩٦٥ بدأ البنيويون بالاستفادة منها، ويعد أبرزهم (تريفان تودوروف) مترجم المقالات واشمل النقاد وأكثرهم نظامية حيث كانت كتاباته الخاصة عن السرد وكيف يمكن دمج نظريات الروس والفرنسيين ببعض، ودمج كذلك النقد الانكليزي والأمريكي مابين علاقتهم بالاهتمامات الأوروبية، ثم كان جيرارد جينيت الذي يتضح تأثيره في النقد الأمريكي من خلال كتاب يستخدم عمل البنيويين أساساً لنظرية سرد شاملة، وهو القصة والخطاب لسيمو تشاتمان.^(٧) من خلال هذا المسح البسيط لأغلب الفرضيات الأساسية في مجال نظريات السرد والتي أثرت من قبل النقاد الفرنسيين بالاعتماد على ما تبناه الشكلانيين الروس، يمكننا القول إن طروحات معينة يمكن أن نستخلصها وهي أن الرواية تمثيل واقعي للحياة ومكونها الأساسي هي التقاليد والخيال، وأيضاً هي عبارة عن غطاء لمجموعة من جمل مركبة بشكل تتابعي تحمل في مضمونه حدث وواقعة معينة تتمثل بالسرد، وإن القيمة الأساسية في ما جاء به البنيويين من خلال دراستهم للسرد هو تحفيز النقاد في تطوير نظريات ومقومات السرد.

تعددت مكونات السرد وفقاً لتعدد الأجناس واتخذت حيزاً كبيراً في مراحل التطور، وتداخل السرد في كينونتها كعنصر أساسي أو بالأحرى هو الأصل فيها، وبالتالي جاءت مكونات السرد وفق هذه الأجناس على شكل رسالة تبيث غير منظومة قنوات تتشكل بما يلي:

١. الراوي: وهو حسب بارت الوسيلة التي تستخدم لغرض الكشف عن مضمون الرسالة، وينقسم إلى متخيل وهمي يوجد على الورق للمحتوى المكتوب، وحقيقي مادي واقعي مرئي من قبل المتلقي.

٢. المروري: وهي المادة أو المضمون أو المحكي من قبل الراوي.

٣. المروري له: وهو الكيان الذي يستقبل المضمون عبر المرسل أو الراوي كما ذكرنا سابقاً وهو المتلقي بشكليه القارئ أو المستمع والمشاهد. وهؤلاء هم فئة واقعية لهم تواجد فعلي.

يتكشف السرد بحسب المفهوم البنيوي بنمطين " يميزهما الشكلائي الروسي (توماشفسكي) قائلاً: هكذا يوجد نمطان رئيسيان للحكي: سرد موضوعي وسرد ذاتي ففي نظام السرد الموضوعي يكون الكاتب مطلعاً على كل شيء، حتى الأفكار السردية للأبطال، أما في نظام السرد الذاتي، فإننا نتتبع الحكي من خلال عيني الراوي (أو طرف مستمع) متوفرين على تفسير لكل خبر: متى وكيف عرفه الراوي (أو المستمع) نفسه."^(٨) لذا فإن أساليب السرد بشكليها الموضوعي والذاتي تناولت موضوعة التعبير عن المضمون عبر اللغة المنطوقة على لسان الراوي، اعتماداً على ما يحمله الصوت من مزايا في الأداء الصوتي والإلقاء، مستعيناً بمقارباته الأدائية من التمثيل عبر الصوت، بذلك يكون السرد هنا محمل بهذه المزايا وطبيعة التعامل معها من قبل الراوي. ومن أهم الوظائف والأدوار التي يقوم بها السرد هو دوره في خلق التواصل مع الآخر عبر وسائل وأدوات فنية تسعى لخلق جسر ممتد في بيئة تواصلية مليئة بالترقب والشدة والانفعال الذهني، وتستهدف في إنتاجيتها النص بمحتواه الأدبي المترجم.

إن وظيفة السرد لا يمكن أن نتلمسها إلا من خلال مكونات السرد، حيث أن أي وظيفة من وظائف السرد ترتبط بشكل مباشر مع فعل السرد والذي يقوم به السارد، حيث "يلاحظ إن السرد، في نص معين، ينهض به سارد بضمير المتكلم، إن الأمر يتعلق هنا بسارد ممثل: أنه يصبح شخصية محكية."^(٩) إذن ووفق هذا الطرح فإن كل المحكيات تتكون من نصين، نص للسارد، ونص للشخصية، وهنا يمكن ان نصنّف هذه الوظائف التي يقوم بها السرد وكما تبناها (لوبيوميردولوزيل) على وفق وحدتين السارد والشخصية كالتالي :

أ - الوظائف الأولية الضرورية.

١. للسارد وظيفة العرض بالنسبة لأحداث الحكاية: هو المحرك الملتزم إزاء القارئ، أما

الشخصية، تساهم بشكل عملي في الأحداث، لتقوم بوظيفة الفعل.

٢. العرض: عند السارد، لا ينفصل عن وظيفة المراقبة، وتعني أنه يحتل موقعاً مهماً

مادام هو الذي يدخل ضمن بنية المحكي وما يتعلق بالشخصية، أما وظيفة الفعل تؤدي

من قبل الشخصية كوظيفة تأويلية.

ب - الوظائف الثانوية أو الاختيارية:

يمكن أن تتبنى كل وحدة وظيفة الأخرى، لتكون بذلك وظيفة ثانوية، فالسارد مثلاً يمكن أن يكون له وظيفة الفعل والتأويل كوظيفة ثانوية، وأيضاً الشخصية يمكنها أن تقتني وظيفة العرض والمراقبة، وبشكل آخر يمكن للشخصية أن تتصرف كسارد والسارد كشخصية، ليتضح لنا ان النظام الذي جاء به وبلوره (دولوزيل) ينمي مبدأ التماسك ما بين نص السارد ونص الشخصية، فضلاً عن ذلك فقد ميز (جيرار جينيت) هذه الوظائف على نحو آخر:

١. الوظيفة السردية: وهي محايدة لكل محكي، وبالإمكان أن يعبر عنها نصياً، أو بالاختصار على تناول وذكر الشخصيات، وفيها يختزل السارد في الأغلب إلى دور المدون.

٢. وظيفة التوجيه: إن السارد يعلق على تنظيم وتحديد اقتصاد محكيه.

٣. وظيفة التواصل: إن السارد يتوجه إلى المسرود له وهو احد الأنواع كأن يكون القارئ النصياً والمتلقي الحاضر الذي يرى الصورة ويسمع الحوار.

٤. وظيفة الشهادة: إن السارد يشهد بصحة الحكاية، ويقدم كل مصادرها ومعطياتها.

٥. الوظيفة الإيديولوجية: إن السارد يفسر الوقائع انطلاقاً من معرفة عامة.^(١٠)

• السرد في المسرح الغربي والشرقي

جاءت بدايات نشوء المسرح بأشكال طقسية دينية تُسرد في احتفالات الديثرامبوس وفق نظام طقسي معين حيث ان " الديثرامبوس كان كله أو جله قصصياً سردياً في صورته، فكان يسرد أسطورة تتعلق بالإله."^(١١) لذا فقد اعتمد المسرح في بداية نشوئه على السرد اللفظي لبلورة المظهر الدرامي حيث " لا يذكر أرسطو في كتابه (الشعرية) شيئاً حول هذا الشكل الأدبي سوى انه يعده (الحالة القديمة للمسرحية)...ويضيف بان الأتسودة المدحية كانت في الأصل سردية ثم أصبحت إيمائية أي درامية."^(١٢) وبذلك فقد أستخدم السرد كوسيلة لنقل الأحداث من قبل الجوقة عبر الإنشاد والتعليق على الأحداث وشرحها والإخبار عن صورة الحدث الدموي الذي كان لا يسمح بتقديمه على المسرح، بل يزداد دور السرد مع الجوقة وما تقدمه من شرح للأحداث بصفتها صوت الشاعر -المؤلف- وهذا ما أكده أفلاطون في مفهومه للمحاكاة حين قال ان " كل قصيدة هي بمثابة سرد لإحداث سابقة أو حالية أو مستقبلية، ويتخذ سرد الأحداث - بالمعنى العام للكلمة- أشكالاً ثلاثة: أما الشكل السردى الصرف أو الشكل الإيمائي الذي يقوم على الحوار بين الشخصيات ... أو الشكل المزدوج أي التناوبي."^(١٣) ولو انتقلنا إلى مجتمعات أخرى بعيدة عن المجتمعات الإغريقية من حيث المعيار الجغرافي، كون إن الفكر والوعي الثقافي في هذه المجتمعات لا يقل أهمية عنها في المجتمعات الإغريقية وتواصل جذورها الثقافية ونقصد

هنا الشرق لنجد ثروة فكرية وممارسة فلسفية وطقسية نوعية متميزة، لما يحتويه من ثقافات متراكمة عبر العصور والأزمنة ونظراً لتعاقب العديد من الحضارات التي تملك جذور عميقة وذات امتدادات بعيدة لم يكن العصر الحديث قادراً على تجاوزها أو حتى الادعاء بقدرته على تفسيرها، فقد كان الشرق هو مصدر الهام للعديد من الممارسات الثقافية الإبداعية.^(١٤) وتعتبر الهند من حيث التصنيف الحضاري الفني لبدايات نشوء المسرح من أولى بلدان آسيا كما إنها المنبع لمعظم أشكال المسرح في ذات القارة، والحقيقة الأهم في هذا المجال هي إن الهند قد صدرت منها ومن الأشكال المسرحية نفسها (قاعدة استنساخ Aesthetics جمالية) يمكن الاعتماد عليها وتطبيقها في كل أشكال وضروب الرقص والدراما في آسيا.^(١٥) ولو عدنا إلى جذور المسرح الشرقي والهندي تحديداً نجدها قد ارتكزت على الموروث الديني، كون "المسرح الهندي قد نشأ بين الآلهة، وقد اشرف (براهما) نفسه، (روح العالم)، على إخراج أول عرض مسرحي، ويبدأ في استقراء أقدم الكتب المقدسة."^(١٦) وكان الاستقراء أحد أشكال السرد للحدث واستمرت التعديلات والإضافات لتؤسس لصناعة المسرح الهندي حتى أصبح المسرح من ضمن الفيدات الأربعة ليكون هو الفيدة الخامسة، حيث كانت "تسبغ التقاليد على المسرح عبر إعطائه اسم السفر الخامس مسحة من القدسية في الوقت نفسه، وتجعله واحد من المكونات الأساسية للحياة."^(١٧) بعدها انتقل المسرح الهندي إلى مرحلة أخرى من مراحل النشوء، وهي تقديم الملحمة عبر المسرح، إذ أن الرامايانا والمهاباراتا كانت قد "أثرتا تأثيراً كبيراً على نمو المسرح، فقد نشأت طبقة من المرتلين المحترفين كانت تجول في البلاد طويلاً وعرضاً وهي ترتل أمام الجماهير قصة هذه الملحمة أو تلك مصحوبة بالموسيقى والرقص."^(١٨) كما قدم العديد من المؤلفين عن طريق الاقتباس من الملحمة نصوص مسرحية عديدة "ومن أمثلة ذلك مسرحية (ساكونتالا)، وقد اقتبس المؤلف (كاليداسا) موضوعه من القسم الأول من المهاباراتا."^(١٩) وكل هذا يجعلنا نستدل على أن المسرح الهندي هو مزج ما بين المقدس الإلهي والإرث الاجتماعي ولهذا "فإننا نجد إن جذور المسرح (السانسكريتي) تمتد عميقاً وبعيداً في أعماق تاريخ التطور الأدبي والثقافي في الهند القديمة، فالمسرح نشأ خلال عملية طويلة بدأت بكتابات ذات طبيعة حوارية منذ حقبة الأسفار (الفيدا) وما بعدها، وتلاوات أو ترانيل في الطقوس الدينية، والتقاليد المستمرة للرقص والغناء ومسرحة تلاوات ملحمتي رامايانا ومهاباراتا من قبل المرتلين."^(٢٠) ولهذا تجلت خصوصية السرد في المسرح الشرقي من خلال إمكانية ترجمته بصرياً على منصة العرض وبما يتناسب والبنية العميقة للأحداث والصور التي تتضمنها المادة الإخراجية سواء كانت واقعية أو أسطورية. وحتى بعد أن انتقل المسرح من مرحلة النشوء إلى المراحل الأخرى المتقدمة وفق التسلسل الزمني لتطور فن المسرح بقى السرد محافظاً على كينونته وأهميته في المسرح وهذا ليس لكون السرد ذي أهمية فقط، بل لأن العرض المسرحي بشكله العام يحمل في مكنونه ضمناً

حالة من حالات السرد"مصطلح السرد علاوة على كونه العمل التواصلي الذي به وفيه ينقل المرسل رسالته ذات المضمون القصصي إلى مرسل له، رديفاً للكلام باعتباره وسيطاً يحمل الرسالة المذكورة." (٢١) و بحسب تحليل مكونات السرد يمكن تقسيم حالة السرد في المسرح الى:

الراوي (مخرج العرض) --- المروي (حدث، قصة ،نص مسرحي) --- المروي له (جمهور)

وهنا يقوم المخرج باستخدام لغة عرض مسرحي للتعبير عن الأفكار والأحداث وأي مضمون واقعي أو فلسفي، ليتحدد جنس العرض المقدم وفق اختياره لهذه اللغة، فيكون العرض تقليدي ذو لغة خطابية لفظية شفاهية منطوقة بين الشخصيات بصيغة حوارية أو سردية خطابية عبر شخصية الراوي، أو يستخدم اللغة الإيمائية ذات الدلالات القصصية في فضاء العرض، ليكون جنس العرض بصري تجريبي، أو تكون اللغة المستخدمة في بعض الحالات خليط من النوعين معاً كما هو في المسرح الشرقي القديم والمعاصر، فلو عدنا إلى العصور الوسطى في المسرح الهندي نجد إن السمة الهامة التي اتخذتها الأشكال المسرحية في المسرح الهندي بعد تجاوز مرحلة النشوء والمسرح السنسكريتي كانت تتمثل في أن يكون " الحوار النثري غائباً أو كان يحتل مكانة ثانوية، وتؤدي القصة الرئيسية بواسطة الغناء السردى أو بواسطة التمثيل الصامت والرقصات الدرامية، ففي الحقيقة إن الموسيقى والرقص يشكلان الجسم الضخم للعروض المسرحية التقليدية، وهي وسيلتهم للتواصل ولانتشار وهما العنصران الحاسمان لأسلوبهم المميز ولثقافتهم المسرحية." (٢٢) ورغم تأثير الثقافة الغربية ودورها المقصود في طمس وإلغاء الموروث الحضاري للهند بشكل عام والمسرح بشكل خاص أبان الاستعمار البريطاني، إلا أن المسرح الهندي تمكن من استغلال هذه الثقافة وتطويعها لصقل وتهذيب شكل المسرح توافقاً مع ما فيه من جذور وأصالة فتمكن من بلورة العديد من الأشكال والأساليب على مستوى تأليف وإخراج العرض المسرحي والخروج بالشكل المسرحي الجديد " عن طريق إثارة الإمكانيات الجديدة، إن أساليب الإخراج التي هي بصورة أو بأخرى أساليب المسرح الشامل التي يمتزج فيها الشعر والرقص والموسيقى والتمثيل الصامت وأيضاً بعض أشكال الفنون البصرية." (٢٣) وبذلك نجد ان علاقة السرد بالمسرح علاقة مترابطة بعيدة في امتدادها وتجذرها التاريخي، فمهما تطور فن المسرح ودخل في دوامات التغيير والتجريب الحديث يكون للسرد حضوراً كبيراً بأشكاله المختلفة عبر تجانس وتلاحق تقني فني أبداعى.

المبحث الثاني

السرد الجسدي (المضمون والمعنى)

إن ارتباط السرد بالمسرح يحمل صفة التلازم والانسجام، وعلى المستويين اللفظي المنطوق والحركي الصوري، غير إن التطور الاجتماعي وارتقائه إلى قمة العولمة وتبني سياسة الانفتاح على العوالم الأخرى في العصر الحديث والدعوات التي أشارت إلى تلاقح الحضارات أدت إلى سعي المخرجين للبحث عن لغة عالمية مفهومة من الجميع تلبّي هذا الطموح الحدائث بعد أن أصبح الاعتماد على اللغة المنطوقة لا يتماشى وهذا التلاقح الفكري الجديد، فلقد أثبتت هذه اللغة عجزها التام عن إنتاج المعنى وإيصال المضمون للعمل الفني، إذ أن اللغة المفوظة صعبة الفهم من قبل المتلقين ذو الأجناس المختلفة، ونتيجة لذلك أصبح لزوماً على المسرح أن يرجح كفة المستوى الحركي الصوري، واعتماده كقالب مادي يعبر من خلاله المخرج عن المضمون الذي يبتغي إيصاله، وقد وجد المخرجون من دعاة التحديث غايتهم في استخدام اللغة الجسدية التي قوامها الحركة والإيماءة والرقص التعبيري مستثمرين بذلك الجسد وحركته وكل ما تحمله من دلالات رمزية، فإن "النظام الدلالي للحركة تطور عبر المفهوم المعرفي الذي جعل الإنسان يفسر الظواهر ويجد لها الإجابات."^(٢٤) علاوة على أن الممثل بامتلاكه جسد قادر على تشكيل جمل بصرية يقوم بسردها وإيصال ما تحمله من مضمون ومعنى دلالي ورمزي عبر جسده "حيث يتمتع الممثل بالثراء الرمزي من ناحية، وبواقعية التعبير الإنساني من ناحية أخرى، مما يمنحه مرونة لا تتوفر لأي من عناصر العرض المسرحي الأخرى بالقدر نفسه، ومن ثم فإن كافة دلالات العرض المسرحي تتمركز حول هذا الممثل، ومنه، واليه، في الوقت الذي يكون فيه الممثل واعياً بأنه لا ينتج المعنى بمعزل عن تلك العناصر الأخرى، بل عن طريق علاقات التأثير المتبادل بين جسده وبين كل عنصر منها على حدة، وبين جميع العناصر بعضها وبعض."^(٢٥) أي أن جسد الممثل يكون المسؤول الرئيسي عن إنتاج المعنى وكل ما يحيط به يعد بمثابة وسائل مساعدة لتشذيب وصلل ذلك المعنى، لما يمتلكه من بعد أدائي واتصالي كما هو الحال مع الإستراتيجية التي تصاغ على أساسها عروض المسرح الشرقي، وقد ظهر مخرجون تبنوا الآليات التي قدمت على أساسها العروض الشرقية وهنا سيتناول الباحث بعض من هؤلاء المخرجين كنموذج متجاوزاً التكرار والمطابقة بين المخرجين الذين اقتربت توظيفات الجسد فيما بينهم بشكل كبير.

يعتبر فسيفولد مايرهولد احد المخرجين الذين يميلون إلى البحث والتحري عن أشكال وتجارب إخراجية جديدة بعيدة عن السائد والتقليدي، وقد أدت لتساؤلاته وبحثه الميداني المتكرر والمستمر في إشكاليات فن المسرح- عبر العمل المتواصل مع الممثلين وقيامه بإخراج العديد من العروض المسرحية- إلى تمكنه فهم عمق فن التمثيل والإخراج، ليعتبر هذا الطريق الجديد منطلق أو أرضية خصبة لشكل مسرح جديد "أطلق عليه تسمية المسرح الشرطي ذلك المسرح الذي طرح إمكانية تبسيط التقنيات المسرحية، وتحرير الممثل ... ويعطي له استقلالية في خياله

الإبداعي.^(٢٦) كل هذا كان له الدور الأساسي بل هو المنطلق الأهم الذي مهد لظهور البيوميكانيكا التي كانت عبارة عن تمارين وضعها بنفسه مع مجموعة من الممثلين لتكون تمارين أساسية في تربية الممثل عنده، إن أسلوبه في الإخراج قد وُضع وفق خط بياني مستنداً على المبادئ الموسيقية، في كلاً من الزمن والإيقاع والهارموني، حيث كان دؤوب في التأكيد عليها ضمن طريقته الإخراجية، فضلاً عن توجهه إلى استخدام سرديات الجسد في التمثيل والتمثيل الصامت محاولةً منه للعودة إلى الأصول والجذور فقد "استخدم البانتومايم لتقريب المسرح من منشأه الارتجالي مع إخضاع الأداء للرسم والموسيقى في الوحدة الأوركسترالية."^(٢٧)

إن عملية الارتكاز على السرد الجسدي وتوظيفه لدى ماير هولد وفق أسس و تمارين البيوميكانيكا اخذ بعداً عميقاً وتجارب عديدة، فقد اهتم بجسد الممثل بعناية فائقة مع التأكيد على ما يسرده الجسد من دلالات وتفصيل دقيقة، باعتبار "إن إشارات الممثل وحركاته يجب أن تتسجم مع شرطية الكلام - والغناء وينهل مايرهولد معايير الكثرة في هذا الجانب من مواصفات فن التمثيل في الدراما الموسيقية."^(٢٨) إن جانب البيوميكانيكا وإبراز عمل الممثل وفق الوضعيات البلاستيكية (النحتية) دفع مايرهولد إلى خلق تقنيات خاصة لمران وتهيئة الجسد تختلف بطبيعتها عن التعامل التقليدي في تدريب الممثل وتعامله مع الفضاء المحيط به.

لقد تعامل مايرهولد مع البيوميكانيكا وفق أسس ومرتكزات فلسفية خاصة اعتمدها لغرض إكساب الممثل قدرات حركية فنية هادفة ومعبرة تمكنه من التعامل مع العرض وفق ميكانيكية عالية وبطاقة هائلة تصل إلى المرحلة القصوى والاقتصاد بالحركة، وتمكنه من اكتساب قدرات أكروباتية تساعده على الفعل ورد الفعل الموازي .

لم تكن البلاستيكية عند مايرهولد هي المطابقة للكلمات، فحسب ما يحدد بان هناك جسر يمهده المخرج بين المتفرج والممثل، وذلك بعد أن يتعمق في فكرة المؤلف ليقترح حركات بلاستيكية على الممثل، والتي من شأنها أن ترغم المتفرج على فهم الحوار الداخلي بالصورة التي يسمعه بها المخرج عبر الممثلين، وذلك عبر أدوات الجسد نفسها. إذ يعتبر مايرهولد حركات اليدين، وأوضاع الجسم والنظرات، والصمت هي التي تحدد حقيقة علاقات الناس المتبادلة، فالكلمات لا تقول كل شيء، ومثل هذا الطرح يجعل مايرهولد يطمح إلى تحديد هذه اللغة المسرحية كونها بحاجة إلى تهذيب ورسم الحركات على خشبة المسرح، وبهذا الصدد يقول: إن الكلمات للسمع، أما البلاستيكا فمن أجل العين ليكون بذلك عمل الخيال عند المتفرج تحت ضغط مؤثرين هما البصري والسمعي.^(٢٩)

كان مايرهولد يبغي تحقيق التركيبية في الفن المسرحي، بمعنى انه لم يكن يرغب في تحقيق أحداث وحقائق منفصلة، بل كان يهدف إلى أن يتوجه الجمهور نحو التفكير الواعي والربط الواسع والمتكامل للمادة المسرحية، وبذلك يكون الفعل المسرحي على الخشبة لا يتطابق

بالضرورة مع النص المسرحي، بل يتجه نحو التطور من خلال قوانينه الشعرية الخاصة به، وذلك بغية كشف جوهر المشكلة.^(٣٠) ولا بد من الإشارة إلى إن كل ما طرحه مايرهولد من تجارب وتطبيقات ميدانية وتطبيقية حول آلية أداء الممثل ومحاولة صياغة نظريته التي عرفت بنظرية الآلية الحيوية كان الغرض الأساس منها هو اعتقاده " إن نظرية الآليات الحيوية هي محاولة للبحث عن أساليب جديدة في التعبير بمعزل عن الكلمة ومدلولها اللفظي."^(٣١) وتأسيساً على ما تقدم يمكن القول إن مايرهولد في اعتماده على السرد الجسدي في إنتاج المعنى المضموني لأعماله المسرحية عبر الارتكاز على ديناميكية الحركة والإيماء بوصفها الأدوات الأفصح والأكثر بلاغة في التعبير والتواصل.

ومن المخرجين الذين اهتموا بدلالات السرد الجسدي البولندي جيرزيجرو توفسكي، فإن ما جاء به بمجمل تطبيقاته في مؤلفه المسرح الفقير ما هو إلا إنصاف لدور الممثل واعتباره العنصر الأهم في العملية المسرحية، وما بذل من جهد وسعي متواصل من خلال الاطلاع والتعمق في مناهج الآخرين إلا دليل على حرصه بأن يعطي الممثل ما يستحقه، فقد وصل إلى يقين مطلق إن العرض المسرحي يمكن أن يستغني عن اغلب العناصر التي اعتبرها زائدة، بل إنها تؤثر على أداء الممثل وتجعله قريب من التصنع، فتجربة العرض المسرحي من منطلقه "لا يمكن أن تتحقق دون الممثل، ودون المتفرج، فالحضور البشري الآني المباشر يشكل جوهر التجربة، وتعد هذه الفكرة هي الركيزة التي شيد عليها جروتوفسكي أسلوبه الإخراجي."^(٣٢) وبذلك تميز عن أصحاب اتجاهات مسرحية المسرح التي كانت تعتمد على جميع فنون خشبة المسرح، ووفق هذا الاهتمام الخاص بالممثل كان لابد للممثل أن يمتلك مقومات فنية ومهارية، وهذا ما ركز عليه جروتوفسكي من خلال مسرحه، فجسد الممثل وإيماءات الوجه هما المنطلق لأفعال مختلفة.

إذن فقد أخذ الممثل مركز الصدارة عند جروتوفسكي معتمداً بشكل شبه كامل على السرد الجسدي في إنتاج المضمون لتكون وظيفة الجسد تقديم مسرودات الدواخل النفسية وعوالم اللاشعور وما يكتنفها من غموض وهكذا على الممثل إن يكون قادر على فهم الذات، والغوص في مكنونها الداخلي الذاتي الخفي والتضحية بهذا الجزء المكنون داخلياً لتكمن الصعوبة في إظهاره والكشف عنه، حيث أنه "بواسطة الصوت والحركة يستطيع التعبير عن تلك الدوافع التي تحوم على الخط الفاصل بين الحلم والحقيقة."^(٣٣) بذلك نجد إن جروتوفسكي قد استعان بالجانب الصوتي ليكون داعماً للسرد الجسدي في إنتاج المضمون العام للعمل المسرحي ولا يقصد هنا بالجانب اللفظي الكلمات المنطوقة، بل استخدم الصوت كصوت فقط مع توظيف الحركات الجسدية بشكل معين لخلق لغة أخرى بالإضافة إلى استخدام شيء من اللغة المنطوقة،

ليكون " هذا الخليط من العناصر غير المتجانسة مضافاً إليه طبقة اللغة كفيل بان يخلق انفعالات انعكاسية بدائية." (٣٤)

ويتكشف تأثر جروتوفسكي بالمسرح الشرقي من خلال إخراجهِ لعرض (شاكونتالا) للمؤلف (كاليداس)، وهنا يتمظهر محور جديد في عمله هو تفسير العلاقات الإنسانية، إذ يقول " قمنا بتقديم العرض المسرحي (شاكونتالا) حيث حللنا من داخل بنيته إمكانيات إبداع لغة تتشكل من العلاقات الإنسانية المركبة التي يتضمنها العرض المسرحي...أردنا أن نبداً عرضاً، يمنح المتفرج الأوربي صورة حقيقية غير مزيفة عن المسرح الشرقي." (٣٥) وكما يبدو هنا انه ارتكز على هذا الجانب وما فيه من علامات ودلالات تنبثق من جسد الممثل، على شكل مسرود متقن في ديناميكيته مما يحتم عليه أن يكون قادر على التحكم بجسده وما يرسله من دلالات ترتبط جميعها في منظومة لغة تتصل بالآخر لغرض الوصول إلى معنى داخلي.

إن ارتباط الممثل بموضوعه الخارجي يجب بالضرورة أن يحدث استجابة مباشرة للذاكرة والخيال، فالممثل أثناء فترة التمرينات عليه أن يركز على البحث في محتوى الذاكرة الجسدية اي ما يعرف بالاستجابة الداخلية لأي مثير خارجي، وبالتالي يكون تأكيد ذلك في سلوكه الادائي، وهنا يقول جروتوفسكي إنني ابحت عن تداعياتي الحرة، مفاتيح ذكرياتي، لا لأتعرّف عليها عن طريق الفكر، بل بواسطة دوافعي الحسية، لينتم بذلك التداعي الجسدي الذي يقدمه الممثل على أساس نظام من القواعد التعبيرية التي تقع تحت مبدأ التناقض الظاهري، والذي يقود إلى البحث عن الحلول الجسدية، أو الرغبة في أداء الفعل أو العجز عن أدائه والتي تجعل من الممثل سلبياً من الخارج عن طريق إلغاء ما مطلوب التعبير عنه، من أجل تأكيده، غير ان ما جاء في نظرية جروتوفسكي حول المسرح الفقير كان ابعده من ذلك، حيث يؤكد وبشكل عملي قدرة الممثل ان يحل محل كل حوامل العلامات الأخرى في العرض، وذلك عند صياغة شجرة أو كرسي أو اي شيء موظفاً جسده فقط في هذه الصياغة، وبذلك يكون جسد الممثل قد منح أبعاد دلالية غير مألوفة، أراد منها أن يحول مجموعة الحركات والإيماءات إلى ما يعرف بالسلوك الإشاري ليتمكن الممثل من الاستعانة بها عوضاً عن أبجدية اللغة المنطوقة، إن كل هذه المحاولات التي قام بها جروتوفسكي بغية التوصل إلى أعماق السلوك الإنساني، بهدف أن يبني جسداً يربط الإلهام بالتقنية باحثاً عن جذورنا، ومحاولاً معرفة أصولنا الإنسانية وسلوكنا، ليبرج عمله ضمن مجال الانثروبولوجيا، تمهيداً لما سار عليه باربا الذي أسس فيما بعد ما يعرف بانثروبولوجيا المسرح. (٣٦)

لم تكن محاولات جروتوفسكي للسير عكس التيار فقط بل كان وفق منظور فكري يسعى إلى اكتشاف عناصر جديدة عند الممثل وابعاده عن التعامل مع الشخصية وفق الأسلوب التقليدي وأتباع التقنية الروحية والتعري من الداخل، فضلاً عن نقل عدواه إلى المتلقي، وعليه "

يقوم الحضور المادي للممثل بتوليد اثر حسي في المتلقي.^(٣٧) وعلى ذلك يمكن أن نستخلص إن ما أراده جروتوفسكيهو إعطاء جسد الممثل الفسحة الكاملة لإظهار لغته التعبيرية الخاصة وعكس ما يحمله من مكنون داخلي إلى المتلقي .

يتسم الاسلوب الإخراجي للمخرج الانجليزي بيتر بروك بمحاولة البحث عن المسرح القادر على بعث الطاقة الروحية سواء بالنسبة للمتفرج أو الممثل، لتمتاز تلك التجارب باكتشاف جانبي الحياة ببعديها الفيزيقي والروحي، وبالرغم من تلاقي الغاية مع جروتوفسكي من قبل إلا انه تميز بمحاولة صياغة مسرح شعبي ينظم خلاله الروحي الشعائري والاحتفالي الشعبي، في وحدة فنية. ان ما جعل محاولات بروك تختلف عن المخرجين الغربيين هو المزوجة ما بين جانبي العقلانية الغربية والروحية الشرقية، فاستخدام اليوجا الروحية وأفكار ارتو وستانسلافسكي، والأسطورة الشرقية برموزها وإشارتها الثقافية مع أفكار كريج وأبيا، كما تمكن من توظيف التاريخ والأدب والأسطورة لخدمة العرض المسرحي، لتستمر عنده عملية المزوجة بكل أشكالها الفنية، فقد أراد أن ينتج مسرحاً ينتمي إلى القبيلة البشرية كلها، وكذلك اعتمد كما هو الحال مع جروتوفسكي على الممثل بطاقته التعبيرية التي تعتمد السرد الجسدي كحاضنة للمضمون الفكري، من خلال توظيف الصوت والحركة والإيماء والغناء والرقص، ولم يعتمد على اللغة المنطوقة، فقد كان يتجول بفرقته المتنوعة الأجناس والثقافات في بلدان مختلفة، إن تجاربه في الهند وإيران وإفريقيا دعت إلى اتهامه بأنه يحاول نفي اللغة من على المسرح، غير انه كان يحاول أن يوازي ما بين اللغة المنطوقة واللغة المرئية كونها تسبب عائق بين المتلقي والعرض.^(٣٨) وعلى هذا الأساس وفي مجال تطوير اللغة المرئية التي تعد عنده وسيلة التعبير لهذه الثقافات المختلفة، وبهدف توليد معاني ودلالات عالمية موحدة ومتفق عليها، فقد " نظر بروك إلى جسد الممثل، باعتباره وسيطاً تعبيرياً قادر على توظيف الدلالة على نحو إشاري، ومن ثم فان لغة الجسد هي لغة قائمة بذاتها يمكن أن تحيا بعيداً عن اللغة المنطوقة."^(٣٩) بذلك يكون قد غير من أولويات التواصل التقليدية، لتزداد أهمية العناصر الثانوية الخاصة بالإيماء والنبرة والطبقة الصوتية والحركة، وهي جميعها ذات طبيعة تعبيرية، على حساب العنصر الأول في العروض التقليدية الخاص بالمعنى الذهني، إن كل هذه المحاولات قامت على مرتكز فكري حاول بروك تبنيه وهو ان المسرح لا يجب أن يحاكي الحياة بل عليه أن يخلق التجربة وبشكل مباشر فإن "خلف هذا البحث عن اللغة الجسدية يكمن إيمان شبه صوفي بالدلالة الميتافيزيقية للجسد باعتباره ذلك الجذر العضوي الذي يجمع البشر جميعاً."^(٤٠)

لقد كان لبروك كبير اهتمام بالمسرح المقدس فهو في نظره مسرح يجعل غير المرئي مرئياً باحثاً عن الأسس التي تمكننا من إدراكه، هذا النوع يميل إلى الجانب الروحي الساحر ذي الجذور البدائية، والمعتمد على الجسد الإنساني وما به من طاقات، ففي عرض (المهابهاراتا)

والذي يمثل عودة جلية لمسرح الأسطورة، والتي كانت تعكس الحروب التاريخية القديمة" تحتوي هذه الملحمة ميثولوجيا غير غريبة بشكل كامل، وهو ما جعل بروك ينظر إلى عرضه باعتباره احتفاء بعمل يرسل أصدائه إلى البشرية كلها... فلم يكن المنهج الذي اعتمده عرض مهاباراتا منهجاً شاملاً فقط - يربط كل جوانب التجربة الإنسانية العملي منها، والفني، والروحي، مستخلصاً الجوهر حتى من مجرد حركة أصابع وكاشفاً عن ذلك الجوهر باعتباره جزءاً دالاً من كل لا يتجزأ - ولكنه مزج أيضاً بين العرض والمراسم بشكل يصعب فيه التمييز بينهما.^(٤١) لم يكن طرح بروك لأفكاره وآراءه الإخراجية المتعمقة في امتدادها وتجذرها العميق، إلا لغرض إكساب فن الإخراج مرتكزات فكرية فلسفية تدعم الأسس التي يقوم عليه هذا الفن، ليتبنى مفهوماً عميقاً لرؤية العالم والإنسان.

أما عن الأمريكي روبرت ولسون فقد حاكت أعماله أفكار (جيرترودستاين) ليكون وريثاً للسرياليين مما دعاه إلى الابتعاد عن المسرح السردى الملفوظ، والبحث عن صياغة مسرحية تبحث عن بدائل لما تقدمه اللغة المنطوقة ليجد الحل في الجسد الحي بوصفه سارد جيد لمضامين أعماله الملغزة المحملة بالغموض الذي يكتنف الأحلام والرؤى لذا فقد اعتمد على أسلوب الكتابة التصويرية تارة وأسلوب الواقعة تارة أخرى، لتحقيق هدفه المسرحي.^(٤٢)

إن تجارب ولسن المسرحية تمحورت حول الجانب النفسي للمتفرج والبحث عن ذاته داخلياً، ففي احد أعماله (افتتاحية الجبل كا) قدم صياغة جديدة اقتربت مما جاء به بروك في الأورجست، فقد كان تعامل ولسن مع المتفرج مبنياً على جعله في دوامة تفكير واسترجاع للذات، كان العمل لمدة سبعة أيام ينتقل في كل يوم المتفرج مابين مواقع العرض الجبلية والتي كانت عبارة عن كولاج من الأشياء المتداخلة ومختلفة الأجناس والمرجعيات، بالإضافة إلى أن عدد الممثلين كبير ومن جنسيات مختلفة." وكان على المتفرج أيضاً أن يصوغ المعنى الذي يحسه من مجموع الخبرات المسرحية التي تلقاها، ويرى ولسن إن هذه الخبرات تعد نوعاً من السيكودراما psychodrama التي يمكن أن تقود المتفرج لمعرفة ذاته معرفة حقيقية، وذلك عن طريق قدرة الصورة المركبة والصيغ السمعية على التأثير في وجدان المتفرج.^(٤٣) وقد اتسمت حركات الممثلين بشيء من البطء لإضافة دلالة تعبيرية أراد منها أن تأخذ زمناً من الفراغ لتتوضح وتعبّر عن مكنونها، فتكون هذه الحركة "من أهم الحركات النمطية في مسرح (ويلسن)... فكلما كانت الحركة أبطأ عند تحرك الإنسان، زادت قدرتنا على الرؤية."^(٤٤) إن ما سعى إليه ولسن من خلال هذه الصيغ هو تبنيه " المفهوم الطليعي لدور المخرج باعتباره مؤلفاً وحيداً للعرض المسرحي."^(٤٥) وما يمتلكه من قدرات في مجال التشكيل والتصميم الكيروكراف، جعله يؤمن بان الإخراج هو فن يقوم بصياغة جديدة للغة المشهدية، وهنا نكون قد اقتربنا من شكل جديد للنص يتشكل من خلال صيغة العرض البعيدة عن النص الأصلي والتي بدورها

تدفعنا إلى ما يشبه الحلم " فأحلامنا_ كما يقول فرويد _تتناول اهتماماتنا ومشاغلتنا المكبوتة والمستبعدة من عالم الوعي أثناء نومنا لان في حالة اليقظة تقوم الأنا العليا بدور الرقيب وتمنع ظهور هذه الأشياء المكبوتة.وبعبارة أخرى فان العقل الباطن يترجم همومنا ومصادر قلقنا عن طريق عمليتين أطلق عليهما فرويد عملية التكثيف وعملية الإزاحة."^(٤٦) وهكذا فإن الصياغة التي نهجها ولسن في الإخراج المسرحي قد ارتكزت على الجانب الصوري والحركي لدى الممثل ومحاكاة الأحلام ودواخل الإنسان هنا يمكن القول ان السرد الجسدي الذياعتمده مسرح الرؤى جاء بهدف إنتاج معنى مغاير يرفض التسلسل المنطقي المنضوي تحت عباءة الوعي، ليسرد الممثل عبر جسده كل ما هو مغمور وشائك ومكنون في أعماق اللاشعور.

تمثلت وظيفة الجسد في المسرح الملحمي من خلال ما استقا هبروتولد بريخت من المسرح الشرقي، وعلى وجه التحديد ما تناوله حول تعامل المسرح الشرقي مع حركة الممثل والإيماءة، حيث انه اعتمد الجست *gestus* أو الإيماءة، كمرتكز آخر من مرتكزات نظرية المسرح الملحمي، باعتبارها وسيلة من الوسائل المتعددة التي يلجأ اليها لتحقيق وظيفة التغريب في عروضه، والإيماءة تشكل تعليقا على الشخصية بذاتها، وعلى قدرتها في الاستجابة للأحداث التي تجري بينها وبين مجموعة الشخصيات المحيطة بها، حيث ان الجست كفكرة تقترب من "فكرة توحيد أو تكامل عناصر التعبير، ففي كليهما تتحد الحركة واللغة للتعبير عن رسالة واحدة بصورة واضحة لا يمكن تزييفها. وقد تتخذ الجست، أو الإشارة الحركية الدالة صورة حادثة قصيرة في المسرحية ... ومن ناحية المفهوم، تستند نظرية الجست إلى الإيمان بان الفعل، وخاصة الفعل الحركي والإيمائي والإشاري، اقل عرضة للتزييف من اللغة."^(٤٧)

اختلف برخت عند استخدامه للجست عن الآخرين ، وبالرغم من اعتبار عنصر الجست احد مرتكزات نظرية المسرح الملحمي عنده، إلا أن توظيف الإيماءة والحركة عند الممثل لم يكن الغرض منه سوى التعبير عن وضع وحالة اجتماعية، كون انه " في اعتماده على عنصر (الجست) لم يستخدم حركة الممثل الإيمائية كنوع من الاستشهاد بها أو التعبير عن الدافعية، بقدر ماكان يستخدمها فقط للتعبير عن الوضع الاجتماعي."^(٤٨) لتوحي حركة جسد الممثل، بدلالة معينة من شأنها سرد حالة اجتماعية أو مضمون سياسي، ومن الوسائل التي استخدمها برخت في عروضه والتيكان فيها تأثير المسرح الشرقي واضح هو "استخدامه الرقص والغناء واللذين اتخذا شكلاً ودوراً مختلفاً عن المسرح التقليدي، فالرقص في مسرح برختلايعتمد على الحركات الإيقاعية التي تجعل المسرح يقترب من الواقع، بل اعتمد على الوجه الاجتماعي لحركة الجسد."^(٤٩)

إن تعامل المسرح المعاصر مع جسد الممثل بوصفه السارد الأمثل الذي يحاكي لغة العصر العالمية قد اخذ حيزاً كبيراً في إتمام هدف المسرح وإنتاج المعنى المقدم، وذلك لأن "عمل الممثل يعتمد على تحويل الدلالات التلقائية إلى دلالات موجهة إرادياً، وعلى الجانب الآخر يقوم

الطرف الآخر من العرض المسرحي وهو المتلقي بتحويل هذه الدلالات إلى لغة ذات معاني واضحة ومحددة، وذلك خلال أداء الممثل الحركي، والأوضاع الجسدية المختلفة.^(٥٠) مما دفع دعاة التجديد في الأساليب الإخراجية إلى تبني هذا الجسد وتوظيف لغته في التعبير عن الأفكار مرتكزين على البدايات الأولى والجذور المتمثلة بالطقس والقدسية.

(المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري)

١. تختلف دلالات السرد الجسدي التي تحمل المعنى والمضمون في المسرح بحسب البيئة الاجتماعية التي يقدم لها، أي أنه ينتج معانيه على وفق رموز متفق عليها ومفهومة من قبل المتلقي ضمن امتداد زمكاني معين .
٢. يعد السرد الجسدي فعل تواصل بين منظومتين:الأولى منظومة باثة لدلالات وعلامات تشكل بتركيبها معناً للمادة المعروضة بصيغة جمالية. أما الثانية:منظومة استقبال تستلم أفعال الجسد وتردها إلى معانيها العامة مع تحقق المتعة والإبهار المتحقق عن الصياغة الجمالية لآليات العرض.
٣. يعتبر السرد عبر الإيماءة احد أشكال السرد وهو الذي يعتمد على حوار الجسد عبر الإيماء الذي يقوم على الحوار بين شخصيتين.
٤. الاعتماد على السرد المزدوج الذي يستند على التناوب بين اللغة (المنظومة الحوارية الملفوظة) وبين اللغة الجسدية في العمل الواحد .
٥. الارتكاز على السرد الجسدي في إنتاج المعنى للأعمال المسرحية المتبنية للممارسات الطقسية والشعائرية، المتأثرة بفنون وحضارة الشرق.
٦. يعد الرقص الدرامي احد أدوات السرد الجسدي في المسرح الحديث بوصفه وعاء حي وناقل لمضمون العمل.
٧. تفعيل نحتية الأجساد وبلاستيكيته، فضلاً عن إخضاع الأداء للرسم والموسيقى بوصفها وسيلة من وسائل السرد الجسدي في المسرح.
٨. يمكن للسرد الجسدي توظيف الجسد الفرد أو التشكيلات الجسدية للمجموعة ككل موحد في إنتاج المعنى المضموني.
٩. يتميز السرد الجسدي بالتكثيف والاقتصاد عبر وسائله وأدواته السردية كالحركة والإيماءة في إيصال صور مرئية تعبر عن المعنى المضموني.

-
١٠. تعد البيوميكانيكا وفق نظرية الآليات الحيوية من مرتكزات السرد الجسدي التي تكسب الممثل قدرات حركية معبرة وهادفة تحييد النص المكتوب عبر منتج سردي دلالي محمل بالمضامين والمعاني العامة.
١١. الاعتماد على السرد الجسدي في إنتاج المعنى المضموني عبر تقديم مسرودات الدواخل النفسية وعوالم اللاشعور وما يكتنفها من غموض ليتم الكشف عنه بواسطة الصوت والحركة.
١٢. توظيف لغة الأصوات والحركات عبر الاستعانة بالجانب الصوتي ليكون داعماً للسرد الجسدي في إنتاج المضمون العام للعمل المسرحي، لخلق لغة تتمتع بالأصالة والتفرد والاستقلال عن لغة الكلمات المنطوقة.
١٣. الارتكاز على السرد الجسدي في دعم المعنى المعبر عن حالة اجتماعية معينة، عبر تفعيل دور الفعل الحركي والإيمائي والإشاري تقدمه نظرية الجسد.

الفصل الثالث

(الإجراءات)

أولاً : مجتمع البحث :

يتكون مجتمع البحث من العروض المسرحية المقدمة في مهرجان المدرسة الوطنية للدراما في دلهي / الهند National School of Drama للفترة من (٢٠٠٠ - ٢٠٠٨)، وكما هو مبين في جدول العرض في الملحق.

ثانياً : عينة البحث :

تم اختيار عرضين بوصفهما نماذج مختارة وبصورة قصدية وفقاً للمسوغات الآتية:

١. يمكن تطبيق المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري عليها بمستوى أكثر من غيرها.
٢. توفر أقرص مدمجة للعروض، مما يسهم في دراستها بصورة أكثر تمعناً.

ثالثاً : منهج البحث :

تم اعتماد المنهج الوصفي في تحليل عينات البحث .

رابعاً : أداة البحث :

اعتمد الباحث على :

١. المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري.
٢. الأقرص الليزرية الخاصة بالعروض.

التحليل :

العينة الأولى: ريتوسامهارا Ritusamhara

إخراج: راتان ثيام RatanThiyam

تشكل فضاء العرض من سايك خلفي تكونت أمام مجموعة من التشكيلات لكتل متباينة ومغطاة بقماش خفيف تظهر خلاله مجموعة من الفتيات الراقصات، يشكلن بأجسادهن تكوين ثابت غير متحرك، ، وعلى وقع أهات وإيقاعات تصاحبها أجراس ذات طابع ديني تعبدي طقسي يدخل الكاهن ليزيل قطعة القماش عنهن، ثم يبدأ الحركة بالمزامنة مع الترانزيتل الطقسية الأقرب إلى السرد اللفظي المدموج بحركات تعبديّة، فيبدو المشهد الاستهلاكي أشبه بشرح توضيحي حول الطبيعة ودورة فصول السنة، متناولاً في سرده اللفظي مقتطفات من القصيدة الشعرية الأصلية (كاليدياسا)، وكيف تم تناول الفصول فيها، وتستمر الراقصات بأدائهن السردية الجسدي من خلال قيامهم برقصات تعبيرية تعبر عن طقس تقديس الطبيعة، يسردن من خلالها المعنى والمضمون الحقيقي للحدث، وتحتوي سردية الجسد في المشهد على وصف أول فصول السنة

الهندية وهو (غريشما)، فتنوع الدلالات وفق ما يحمله الجسد من رموز ومضامين تمتلك امتدادها الاجتماعي فتبحث في انتاج المعنى التواصلية مع متلقي العرض اعتماداً على السرد الحركي. يدخل المسافر الباحث عن الحياة الجديدة، ومع مجموعة من التشكيلات الجسدية للراقصات، تظهر كتلتين غير متكافئتين من حيث الحجم، فنرى مجموعة الراقصات بجهة مع عزل أحدهن بجهة أخرى ليوحى لنا هذا التشكيل بحالة المناجاة والاستجداء من الرجال بعدم الرحيل والسفر، وهنا نتلمس حالة السرد الجسدي التي أوصلت لنا المعنى والمضمون من خلال التكوينات المكثفة عبر وسائل الجسد وادواته السردية الى جانب الاستعانة بالأدوات الصوتية الداعمة للسرد في حركات الجسد وإيماءاته وإيحاءاته التي عبرت بشكل واضح عن حالة الفقر التي عانى منها المجتمع الهندي في موسم معين، فقد كانت حالة الجفاف واليباس وقلة مصادر العيش إحدى أهم المبررات التي يتعكز عليها من يروم السفر والرحيل، واعتمد الممثل في تجسيدها على حركات أدائية تتحول خلاله الراقصات إلى ما يشبه الشخصيات الحيوانية التي تتواجد في الغابات، وتكون عبر أجسادها طيور وعصافير تعيش معاناة الجفاف وقلة المياه في هذا الفصل من السنة، ثم تدخل مجموعة أخرى من الشخصيات بتشكيل متباين، وهم يرتدون ملابس سوداء وأوشحة ذات لونين (الأحمر والبرتقالي) لوني النار، ويتحركون بأشكال متناغمة مع المؤثرات الموسيقية، للدلالة عن حالة الحريق في الغابة والتي غالباً ما تحدث في فصل الصيف، فينتج عنها موت لبعض الحيوانات ومنها الطيور، وقد ارتكز الممثل على سرده الجسدي للتعبير عن حالة الكائنات البشرية ومدى تأثرها في هذا الفصل عبر تفعيل دور الحركة والإيماءة في دعم السرد لصياغة جمالية أدائية تتناوب في مراحلها بين المنظومة الحركية والحوارية بين الحين والآخر، وهنا ينتهي المشهد الأول مع وصف حرائق الغابات الناجمة عن حرارة الصيف.

أما الجزء الثاني من العرض فقد عبّر عن فصل سنوي آخر هو فصل (فارشا) حيث المطر والرياح الموسمية التي طال انتظارها، ويبدأ المشهد بتشكيل جسدي لإحدى الطيور التي نجت من الحريق، بتكوين منكمش تحت شجرة، تتبعث فيها الحياة من جديد مع قطرات المطر النازلة، والتي يكشف عنها وضعية لجسد فتاة تتحرك بمرافقة المؤثرات الصوتية وهي تحاكي تساقط المطر عليها، بعدها تدخل شخصية الطاووس، يبدأ حوار بين الشخصيتين حول سعادتهما بنزول المطر الذي خلص الغابة من الحريق، ولكن سرعان ما تزداد المخاوف من كثرة هذه الأمطار والرياح القوية، والتي تبدأ بتدمير مزروعات الغابة، فهذه الأمطار هي رغبات جيشة مندفعة بقوة لا يمكن السيطرة عليها ولا يوثق بها، وقد اعتمد الممثلان في تحقيق الخطاب المسرحي على السرد المزدوج حيث جمعاً بين لغة الجسد بسرديتها ومنظومة الحوار بتواصليتها، ومن خلال حركاتهما الراقصة استطاعا تفعيل نحتية أجسادهما وبلاستيكيتهما ليخضعا الأداء إلى المعنى وإبراز المضمون، وهذا الوصف للحدث تجسد أيضاً عبر عكس الحالة الإنسانية ليتمثل

بمجموعة من الفتيات اللواتي تنتظرن طويلاً وصول عشاقهن، فتبرز حالة الاستعداد لاستقبال العشاق عبر رقصات وتكوينات جسدية تجمع كل فتاة بعشيقها القديم على أنغام موسيقى إيقاعية وحركات معبرة عبر منتج سردي دال يتداخل بقوة في إنتاج المعنى ونقل المضمون، وصولاً إلى حالة الانفعال الزائد في التعبير عن الشوق المنفلت والمؤقت من قبل الشباب، ليخلفوا وراءهم أثر نفسي عميق لدى الفتيات للدلالة على الفلسفة القائلة بان أمطار الصيف لا أمان لها، وهذه المقاربة والتشبيه بين فصل (فارشا) المطر والرياح الموسمية وحالات العشق الانفعالي الخارج عن السيطرة (النزوة) عند المجتمع الإنساني، وبالعودة إلى تشخيص حالات السرد الجسدي في هذا المشهد فقد جاءت التشكيلات الجماعية والمنفردة لتوضح معنى الحدث في المشهد.

بعدها يعيد المخرج رسم صورة مسرحية أخرى لفصل (شارات) الخريف، فتظهر على المسرح شخصيتان بوضع الجلوس وبزي هندي تقليدي ذو طابع ديني، يقوم احدهما بتراتيل طقسية يغلب عليها الطابع الديني، وفي الجهة الأخرى من وسط المسرح تتحرك هناك فتاة يبدو عليها ملامح الحزن والتعب، تقوم بإشعال قنديل زيتي لإضاءة المكان، مع استمرار الرجلان بالسرد اللفظي والتراتيل، وعند نهاية دورهما تبدأ الفتاة بالحركة والإيماءة مع حوار بكائي وبصيغة المنولوج، ليتضح من خلال أدائها وتكوينها الجسدي انها تبوح بمعاناتها وآلامها نتيجة غياب شيء عنها أو رحيل شخص ما وتركها تعاني من هذه الآلام، تستمر في مناشدتها إلى أن يحدث التغيير في وضعية الجسم وانتقالها من الجلوس إلى حالة الوقوف بشموخ مع تغيير بخلفية المنظر عبر توظيف فني في استخدامات الإضاءة، بعدها تدخل مجموعة راقصة من الفتيات على شكل أزهار اللوتس التي تطفو فوق سطح الماء وهي تنشد مقطوعة غنائية تحاكي شجون الفتاة، لتتفاعل معهم وتتحرك بأداء راقص بسيط فيه شيء من الاستذكار للحالة التي تعاني منها، وتتحكم سردية الجسد مع الأداء الصوتي في صور المشهد ككل حيث تتداخل منظومة الأداء الجسدي مع المكان لتكوّن منظومة باثة للدلالات المركبة وتمنح لتلك التراكيب معنى جمالي وفكري.

أما المشهد الأخير فيبدأ بتكوينين شبه متناظرين من حيث التشكيل، حيث نرى في عمق المسرح رجل مع امرأة في جهة يمين المسرح بوضعية الجلوس حول مسطبة عليها أقذاح لمشروب معين، المرأة في مستوى أعلى من الرجل، ونفس التشكيل في جهة اليسار مع اختلاف وضعية الجلوس فقط، تتوسطهم كتلة كبيرة عليها شجرة، إن طبيعة التكوينين يحملان مضمون واضح لهذه الجلسة، فالظاهر أنها جلسة خلال ليلة باردة من موسم الشتاء، يظهر فيها تسامر بين عشاق، وهنا انتقل المخرج في هذا المشهد إلى فصل آخر من هذه الفصول وهو فصل (هيمانتا) الشتاء، فهو بارد جداً وليله طويل لا ينتهي بسرعة ويحتاج إلى حالة دفئ عاطفي يخفف من برد هذا الفصل، يستمر المشهد على نفس التكوين مع بعض السرد اللفظي والحوار

المتبادل بين الشخصيات، إلى أن تدخل شخصية المسافر وهذه المرة يحمل بيده آلة الكمان الموسيقية، يرتقي الكتلة الوسطية ويبدأ بالعزف والتحرك على الإيقاع الموسيقي ليعبر عن صياغة جمالية أدائية لبيئة اجتماعية تجمع أفرادها بمضامين متداولة في حالات كالحب وحوار العشاق، وتشكل السرد الجسدي في مجموع الحركات التي أداها المسافر بمصاحبة الكمان رغم كونها حركات موضعية إلا أنها استطاعت أن تعبر عن تلك الروحية التي تعترى ممثلي المشهد باختلاف مستوى الحضور.

وفي المشهد الأخير وفيه ينتقل المخرج لمعالجة فصل الربيع (فاسانتا) وطريقة وصفه مسرحياً، حيث بدأ مع دخول مجموعة من الفتيات بملابس زاهية وألوان براقّة، مع حركات جسدية تنبئ بحالة الفرح والسرور، والإعلان عن بدء فصل الخير والفرح والأزهار والألوان، يتخلل هذا المشهد ثلاث حالات يكون فيها لجسد الممثلين دور واضح في سرد وإظهار مضمون ومعنى الحدث، فتتجسد الحالة الأولى في التشكيل الذي تكونه مجموعة الفتيات، ليتم من خلاله تقديم وصف للتباهي واستعراض الألوان والأزياء الاحتفالية استعداداً للطقس الاحتفالي عبر عرض أزياء يحاكي العروض الحديثة من ناحية الأداء واستعراض تفاصيل الزي، والحالة الثانية تتجسد بدخول مجموعة من الفتيان وهم يحاولون استعراض بعض المغامرات العاطفية وكيفية استقطاب الفتيات أليهم، من خلال حوارات لفظية وأداء حركي معين مستخدمين بذلك منظومة الجسد ككل وملاحم الوجه التعبيرية، إلى أن يتم اللقاء بين المجموعتين، لتعلن إيقاعات الطبول ورنات الساجات والموسيقى، التي تقترب منهم بدء الحالة الثالثة وهي دخول رجل الدين والبراهمة مع رايات الاحتفال بالربيع، فتبدأ الرقصات الجماعية وأغاني الأفراح، والتي هي عبارة عن مجموعة حركات استعراضية يؤديها الجموع جسدياً، معبرين من خلالها عن أفراحهم وابتهاجهم، يستمر هذا الحدث حتى نهاية العرض.

استند المخرج على الجسد والرقص في هذا العرض، وعدّه مرتكزاً أساسياً، تسانده الموسيقى والإضاءة، لتسهم في تجسيد رؤاه، فعبّر حركة المجموعة ترجم المخرج أغلب مضامين الأحداث، وأكد المعنى فيها، واستمر المخرج بوساطة التكنيك الحركي الانتقال من حدث إلى آخر، عبر مشاهد العرض كافة لينتج عن ذلك عرض مسرحي غنائي راقص مرتكزاً على نص شعري غنائي ذو طابع طقسي ديني، ليكون بذلك المخرج قد أجاد بترجمة هذا النص وتحويله إلى عرض مرئي تكون فيه سرديات الجسد المحور الأساسي.

العينة الثانية: مريشاكاتيك Mṛcchakaṭika

تأليف: شودراكا، إخراج: روين داس

عالج المخرج موضوع العرض بمهارة ونجح في تقديم صياغة بصرية جمالية على الرغم من وجود عدد كبير من الشخصيات الثانوية والتعقيدات الناجمة عن الأحداث السياسية ذات المساس المباشر بالعلاقات الشخصية المرسومة بذائفة رفيعة، وجاء الافتتاح بشكل طقسي ديني من خلال ترنيمات دينية باللغة الهندية القديمة مع أداء تعبدي راقص ينتمي إلى الطقس القديم تقدمه إحدى الفتيات، وارتكزت في ذلك على إمكانياتها الجسدية وتواصلية التعبير في الإيماءة والإشارة والتشكيل، فاستطاعت أن تثبت لغة طقسية عميقة في شكلها ومضمونها الديني والفكري استندت فيها على سردية الجسد ومخرجاته الادائية في إنتاج المعنى.

ومن ثم خاطب المخرج الجمهور عبر شخصيتان اعتمدتا على السرد الحوارى ليؤكدنا على أن هذا العرض وكل ما يقدم إنما هو لعبة مسرحية يؤديها ممثلون محترفون، وليس إيهاماً بالواقع أو بديلاً عنه، تبعثها إضاءة وصوت طبول يرافقها صوت الموسيقى ودخول الحشود بالتناوب مع الغناء الجماعي والتهيئة لخلق الطقس الديني من خلال هذا التجمع، تتحول الفتاة لأداء رقصة تعبيرية عبر حركات متقنة تخضع الصوت الموسيقي للمعنى وتعتمد على حوار الجسد مع موجودات الفضاء وأجساد الممثل ينفي تشكيل صور العرض، فاستطاع المخرج أن يحقق مساراً سردياً يتكامل فيه المعنى وتحقق فيه تلك المنظومة الأدائية التي سعت دائماً إلى إبراز شكل الطقس وكيفية ممارسة الشعائر.

تدخل الشخصيتان لتؤكد أن العرض مجرد لعبة تمثيلية تصور واقعاً معيناً، فيظهر لنا المسرح بفضائه الكبير المتشكّل عبر ديكور كبير مكون من عدة مستويات وبأشكال هندسية تختلف ارتفاعاتها عن بعضها البعض وتتناظر بين جهتي المسرح من اليمين والشمال، ومن بعيد تبرز منصتين يغلب عليهما طابع الارتفاع في جزء والانخفاض في الجزء الآخر بغية توظيفهما في بعض الأحداث التي تضمنها العرض، فضلاً عن جموع كبيرة من الأشخاص وحالة مزدحمة لتوحي الصورة بمكان هو الأقرب إلى ساحة عامة للتسوق والتبضع، يدخل من جهة اليمين (شاروداتا) ومن جهة اليسار (فاسنتاسينا)، ويلتقيان صدفةً وهنا تتقابل العيون وتنبت بذرة صغيرة من العاطفة والحب بشكل عفوي، واعتمد المخرج في رسم صور المشهد على وضعيات مختلفة للجسد تباينت وتعددت ما بين الحركة والثبات لصياغة جمالية ادائية ينتظم فيها المعنى وتحقق فيها عملية التلقي بأكمل شكل ممكن، فاستطاع الممثلون وعبر سردية الجسد وسردية الحوار أن يستعرضوا مجموع العوالم التي تضمنها المشهد.

يعود المشهد من جديد بنفس التشكيل والمكانية، وهنا تظهر شرائح متعددة من المجتمع والعديد من المهن لتعبر عن نفسها من خلال حركات جسدية تعتمد سرد المعنى شكلاً وحواراً، ومع انتقال الصورة المشهدية التي لا يطرأ عليها أي تغيير بالجوانب المؤثثة للفضاء، ينتقل أداء الحدث إلى المعبد في مكان إقامة شاروداتا، وهناك يبدأ الحوار بينه وبين تابعه المقيم في المعبد،

ويبدأ المشهد بالتنامي والتصاعد معلناً عن بداية الحدث بدخول شقيق الملك وهو يطارد (فاسنتاسينا) مع مجموعة من أتباعه المتسكعين في وقت متأخر، إلى أن تصل مكان إقامة (شاروداتا) من دون أن تعلم عن حقيقة هذا المكان، وهنا يسوده الظلام مما يصعب عليهم الروية الواضحة، ووسط هذه الأجواء استطاع المخرج وبواسطة ممثليه أن يضيف للصورة المشهدية معاني ودلالات حملت في شكلها مضامين العرض وبيئته ورموزه ومفاهيمه، فضلاً عن إمكانية المؤدين من تحقيق الإبهار الجسدي وتجسيد العوالم الجمالية، تحقق كل ذلك عبر الحركات والإيحاءات التي يبثها التشكيل الجسدي للممثلين يرافقه بعض الحوارات اللفظية لتمثل حالة سرد جسدي لفظي مزدوج.

وتبعها المخرج بمشهد اختباء (فاسنتاسينا)، وهنا تحدث مفارقة بين (شاروداتا) وبين (فاسنتاسينا) يتم الكشف من خلالها عن وجود (فاسنتاسينا) داخل المكان وهنا تزداد المودة والتقارب من لبعضهما البعض، فتخبرهم عن قصتها وتطلب منهم الاحتفاظ بالحلي الخاصة بها خوفاً من أن يسرقها اللصوص أثناء العودة إلى المنزل، تعود (فاسنتاسينا) إلى قصرها وهي في حالة نشوة وشوق متلهفة للتقرب إلى (شاروداتا) فتظهر لنا مع وصيفتها لتسررها بهذا الحب، وهنا شهد الفضاء تغييراً واضحاً، وأداءً تمثيلاً ساهمت خلاله عدد من الممثلين الثانويين للتعبير عن هذا التغيير بالمكان من خلال عدة تشكيلات وحركات نستدل من خلالها على هذا التغيير وغاياته ومضامينه ومعانيه، مع الإشارة إلى أن المخرج اعتمد في نفس المشهد على بعض الجمل اللفظية التي أكدت على تغيير مكان المشهد.

ومع دخول شخصية الأم العظيمة، والتي أراد المخرج أن تظهر على شكل دمية كبير تقترب من حجم الإنسان العادي مع ملامح كبير بالسن تقوم بتحريكها فتاتان بشكل يوحي إنهما يساعدان امرأة كبيرة بالسن لا دمية يحركونها لتحمل بمضمونها قيم دلالية وجمالية، وتجري الأحداث في هذا المشهد لتحتوي على غزارة إنتاجية في المعنى اعتماداً على غزارة حالات السرد الجسدي الذي من خلاله يتم إنتاج المعنى والمضمون دون أن يعتمد على اللغة الملفوظة، فالصورة المتشكلة عبر تلك الحركات والإشارات وتكوينات الجسد استطاعت أن تنطق بمضمون ومعنى الحدث.

تستمر الأحداث وصولاً إلى سماع خبر مغادرة (شاروداتا) من منزله بحثاً عن حلول لازمة التي هم فيها، فتقوم (فاسنتاسينا) مع حاشيتها بزيارة منزله لتجد حجم المعاناة التي يمر بها حبيبها، وذلك عبر حدث يجسده طفل (شاروداتا) وهو يبكي ويرفض اللعب بعربة من الخشب بعد أن كان لديه عربة من الذهب، فتراضيه (فاسنتاسينا) بان تعطيه قلاذتها الذهبية ليجلب له عربة أخرى ثمينة، وبالعودة إلى مشهد اللقاء، تصل العربة عند باب القصر لتأخذ (فاسنتاسينا) إلى الموعد، ولكن صاحب العربة يضطر للمغادرة بطلب منها لعدم، وفي هذه الأثناء يصادف تواجد

عربة خاصة بشقيق الملك (سانستها ناكا) كان قد أرسلها لجلب فتاة متعة له من الجواري، وفي هذه المفارقة يحدث الالتباس إذ تصعد (فسانتاسينا) في عربة شقيق الملك ظناً إنها عربة (شاروداتا)، وتتطلق العربة، وفي هذا الوقت بالتحديد يكون هناك ثورة جامحة من قبل مجموعة من الشباب الفقراء ضد الملك الظالم والمغتصب للحق الشرعي للملك المحبوس داخل القصر، محاولين تحرير الملك من سجنه، فيتمكن الملك المسجون من الهروب من سجنه، فيجد عربة أمام القصر فيصعد إليها وينطلق السائق به إلى (شاروداتا) ظناً منه بأنها (فسانتاسينا)، وعند الوصول يكتشف (شاروداتا) الأمر ويطلب الملك السجين منه أن يساعده في الاختباء من جند الملك الظلام، أما فيما يخص (فسانتاسينا) فقد أخذتها الظروف والقدر إلى حتفها من دون أن تعلم فعند وصول العربة تتصدم بما تشاهده كون إنها في المكان الخطأ وعند الإنسان الخطأ، فتتصاعد الأحداث هنا ويحاول شقيق الملك إجبارها على الرضوخ له إلا أنها ترفض فيقرر قتلها والانتقام لكبريائه منها، فيتركها جثة هامة، ليكتشف الكاهن وجودها وإنها لاتزال على قيد الحياة فيأخذها بعيداً، ويبقى شقيق الملك معتقداً أنها قتلت ليتهم (شاروداتا) مع الدليل الذي لديه وهو قلادة (فسانتاسينا) التي قدمتها للطفل، باعتبارها احد دوافع القتل، مع كل هذه الأحداث في هذه المشاهد كان هناك دور واضح للجسد والإشارات الإيحائية المرافقة للحوار اللفظي، فيتمثل من خلالها السرد الجسدي الذي يتيح للغير ملم باللغة المنطوقة من أن يفهم المضمون والمعنى معتمداً كلياً على لغة الجسد والسرديات التي بثها عبر الأداء الذي قدمه الممثلين، ولا يخفى ان هناك شيء من المبالغة في بعض الحركات التي اقتربت من كونها حركات زائدة لا تخدم المعنى أو تبالغ في تقديم المعنى، إلا أن التوافق بين اللغتين اللفظية والجسدية كان موجود في تلك المشاهد من خلال التحليل الوصفي لها.

وفي المشهد الأخير يبقى الديكور دون أي تغيير فقط يتم إضافة بعض العناصر الصغيرة لإظهار شكل ومكان المحكمة والمستشارين، فيتم تداول أركان الاتهام والأدلة ومبررات القتل، حيث يدخل شقيق الملك وباندفاع كبير محاولاً تثبيت التهمة على (شاروداتا) وهنا يأتي دور الأم العظيمة صاحبة القرار السديد والذي لا يخالفه احد، ويحاول (شاروداتا) الدفاع عن نفسه ولكن دون فائدة فالأمور كلها ليست لصالحه مع ميول الجميع لتنفيذ رغبة شقيق الملك، وعند دخول التابع المقيم وبانفعال كبير يتهجم على شقيق الملك ويحاول ضربه تسقط منه القلادة لتكون هي الدليل الحاسم والذي يثبت التهمة عليه، حتى إن الأم العظيمة تتأكد منها وتقر بان الفاعل هو (شاروداتا) فيكون القرار بإعدامه أمام الناس، وهنا يحدث التغيير المشهدي الذي عودنا عليه المخرج بتغيير مكانية الحدث عبر الفعل المشهدي للحدث والذي يحول الصورة للمكان في ذهنية المتلقي بشكل تلقائي، فيصبح المكان من قاعة محكمة إلى ساحة عامة يتجمهر

فيها الناس ليشاهدوا تنفيذ الحكم، وفي هذه الأثناء وحالة الرفض من قبل الجمهور المحتشد للإعدام ومعرفتهم بأنه مظلوم تأتي لحظة التغيير المواقبة للحظة الإعدام، وهي تغيير الحاكم حيث يقوم الحاكم الشرعي باستعادة حكمه وقتل الحاكم الظالم، إلا أن الأمور لا تزال غير مستقرة فشقيق الملك يطالب بالتنفيذ، والأمر كله يحتاج إلى معجزة حتى توقف الإعدام، وهنا تأتي المعجزة وهي دخول (فسانتاسينا) التي لا تزال على قيد الحياة، لتخبر الجميع بأنها حية ولم تمت، فتسقط التهمة عن (شاروداتا) ويعم الفرح والسرور ويطلب الجميع بقتل شقيق الملك إلا أن (شاروداتا) يعفو عنه، غير أن رجالات الحكم الجديد تطالب بعقوبته وسجنه، وفي هذه اللحظة يصدر الحاكم مرسوم يعيد فيه مكانة (شاروداتا) ويسمح له بالزواج من (فسانتاسينا)، ليعيش الجميع بمحبة ويعم السلام، وهنا خلال هذا المشهد الذي لم يخلو من دور الجسد الذي قد يكون دوره محدد بعض الشيء إلا أنه موجود مع أغلب الأفعال التي أداها الممثلين، فقد وظف المخرج السرد المزدوج الذي يجمع بين المرئي والملفوظ غير أن الغلبة هنا كانت محسومة لصالح الملفوظ كما بين الوصف انفاً خلافاً للمشاهد السابقة.

إن ما يميز هذا العمل من حيث التركيب البنائي للحدث والشخصيات هو أن شخصية البطل فيه تبقى مفعمة بالنبل الأصيل والكرم سواء كان في حالة الفقر المدقع أو في قمة النجاح والانتصار، إذ يظهر قدراً عالياً من الشهامة والسمو عند عفوه عن شقيق الملكة، إن بساطة الأسلوب تجعل شودراكا أقرب إلى الطبيعة المسالمة البسيطة والعفوية في الطرح، ولا شك في أن مثل هذا المزيج من الحب والمكائد السياسية والهزل الممتاز واللصومية الشريفة تشكل عامل جذب كبير إلى هذا العمل الفني عبر القرون، ولاسيما أن القصة مستمدة من الواقع المعيش، وليس من الملاحم كعادة معظم المسرحيين، فهي بهذا تقدم صورة تفصيلية دقيقة، معيشياً وأخلاقياً، عن الطبقات الاجتماعية المختلفة التي سادت الهند آنذاك.

النتائج ومناقشتها والاستنتاجات

١. اعتمد مخرج مسرحية ريتوسامهارا على دلالات السرد الجسدي التي تحمل المعنى والمضمون في المسرح بحسب البيئة الاجتماعية التي يقدم لها، وهذا كان واضحاً من خلال الرقصات التي كان يؤديها الجسد منفرداً أو ضمن مجاميع، أي أنه ينتج معانيه على وفق رموز متفق عليها ومفهومة من قبل المتلقي ضمن امتداد زمكاني معين، بحيث إنها تكون مبهمة لمتلقي من غير البيئة الاجتماعية المنتمة لجنس الرقصة، وفي المقابل جاءت الدلالات ضعيفة في عرض مسرحية مريششاكاتيك كون المخرج لم يعتمد وعلى طوال العرض أي نوع من أنواع الرقص، فقط في البداية أو الافتتاح والتي هي ليست من ضمن حدث العرض.

٢. وظف مخرجي المسرحيتين دور الجسد وسردياته في فعل التواصل بين المنظومتين الباعثة والمستقبلة، من خلال إيصال المعنى والمضمون في اغلب المشاهد التي تناولها العرضين، فقد كانت هناك الكثير من الدلالات والعلامات التي شكلت بتركيباتها معنأً للمادة المعروضة بصيغ يغلب عليها الطابع الجمالي، بالإضافة إلى أن منظومة الاستقبال لم تجد صعوبة في استقبال افعال الجسد وترجمتها إلى معانيها، مع تحقيق المتعة والانبهار التي تحققت من الصيغ الجمالية لكل اليات العرض.

٣. لم يتناول مخرجي المسرحيتين توظيف الإيماءة بشكل محدد ومعزول عن باقي الأدوات وأشكال السرد بل إنها لم تستخدم بشكل واضح، فضلاً عن كون طابع العرضين لم يعطي الفرصة أو المجال لتوظيف الإيماءة فطبيعة الأحداث تخلو من أي حوار إيمائي بين شخصيتان، كون ان اللغة الملفوظة لم يتم الاستغناء عنها مطلقاً في العرضين.

٤. لم يتناول السرد الجسدي في المسرحيتين إفراز مكونات اللاشعور وإنما اعتمدا على المعنى المضموني الواضح الذي يترجمه الجسد عبر التشكيلات الفردية والجماعية، فاعلب الأحداث لم تتناول أي حالة من حالات اللاشعورية .

٥. اعتمد عرض مسرحية مريششاكاتيك وبشكل كامل على السرد المزدوج الذي يستند على التناوب بين اللغة الحوارية الملفوظة وبين اللغة الجسدية في العمل الواحد وفي بعض الأحيان تسير لغة الجسد في هذا العرض بشكل متوازي متوافق مع منظومة الحوار الملفوظ، في حين كان عرض مسرحية ريتوسا مهارا معتمد بنسبة كبيرة على اللغة الجسدية كون العرض غنائي راقص تنقلص فيه مجالات توظيف المنظومة الحوارية الملفوظة.

٦. تم الارتكاز على السرد الجسدي في تقديم الممارسات الطقسية والشعائرية في العرضين، كون الأعمال هي أصل ومنبع لجذور فنون وحضارة الشرق، بالإضافة إلى أن النصوص التي تم معالجتها من قبل مخرجي العرضين هي نصوص ذات طابع طقسي شعائري متجذر.

٧. اعتمد عرض مسرحية ريتوسا مهارا على الرقص الدرامي بشكل كبير وقد تجسدت اغلب المشاهد في هذا العرض عبر الرقص الدرامي التعبيري بوصفه أداة حية لنقل المضمون الخاص بالعمل، في حين ان عرض مسرحية مريششاكاتيك لم يتناول الرقص بأي شكل من أشكاله التعبيرية، فضلاً عن افتقاره لهذا العنصر المهم والمرتكز الأبرز الذي تستند عليها الدراما الهندية بشكل عام وعلى كافة المستويات الفنية.

٨. لم يتناول مخرجي المسرحيتين توظيف مصطلح نحتية الأجساد وبلاستيكيتهما في ما قدماه من عرض ولكن انفرد عرض مخرج مسرحية ريتوسا مهارا في مجال الرقص

وخضوع أدواته الحيوية للموسيقى من خلال تفاعل الجسد عبر الرقص الجسدي، الذي كان يتحرك في الفضاء على انغام إيقاعية موسيقية تحاول تطويع هذا الجسد للنغم الموسيقي وتظهره كنوطة موسيقية.

٩. اعتمد عرض مسرحية ريتوسامهارا على توظيف الجسد وفق التشكيلات الجسدية عبر مجاميع الراقصين وبشكل جماعي موحد، وارتكز على عنصر المجاميع والتشكيلات الجسدية كمنطلق لإظهار الفعل الدرامي، في حين غاب هذا التوظيف عن عرض مخرج مسرحية مريششاكاتيك إلا في تكوين وحيد فقط في بداية المشهد الأول حيث وظف مخرج العمل التشكيلات الجماعية في هذا المشهد لإعطاء معنى ومضمون دلالي لمكانية معينه فقط، وغابت هذه التشكيلات عن باقي العرض.

١٠. وظف مخرج مسرحية ريتوسامهارا لغة الأصوات والحركات بشكل كبير مستعيناً بالجانب الصوتي والمؤثرات فكان هو الداعم الأكبر للسرد الجسدي في إنتاج المضمون العام للعمل المسرحي بهدف خلق لغة تفرد بها الجسد واستقل عن لغة الكلمات المنطوقة، في حين افتقر عرض مسرحية مريششاكاتيك إلى توظيف هذا المؤشر والتعامل مع الصوت جاء وفق سياق العرض كمؤثر ساند للغة المنطوقة.

١١. في كلا العرضين كان هناك سرد جسدي وفق نظرية الجسد، والمعبرة عن الحالات الاجتماعية، فقد وظف عرض مسرحية مريششاكاتيك نظرية الجسد في إظهار العديد من المعاني التي تعبر عن حالات اجتماعية طبقية توضح التفاوت بين هذه الطبقات لتكون الحركة التي يؤديها جسد الممثل في هذا العرض هي لغة بثت المعنى والمضمون التعريفي لهوية هذه الطبقات الاجتماعية، وكذلك الحال في عرض مسرحية ريتوسامهارا حيث كانت الحالات متنوعة وذات طابع اجتماعي بحث وكان للجسد دور مهم في التعبير عن معنى هذه الحالات وفق نظرية الجسد، وإبراز التفاوت الطبقي الاجتماعي في العمل.

الاستنتاجات

١. استعانت المسرحيتان بالسرد الجسدي وبالتحديد السرد المزدوج الذي يستند على التناوب بين اللغة كمنظومة حوارية ملفوظة وبين لغة الجسد لتعميق النوازع الداخلية والخارجية للشخصيات، وتركيز الانتباه على معاناتها النفسية، في وحدة صورية عن طريق التشكيل والموسيقى.

٢. اعتمد المخرجان التجريد واستخدام الإيقاعات الحركية المتوافقة مع الموسيقى بشكل واضح .

٣. تمكنت سرديات الجسد في عينة البحث من أداء وظيفتها في فعل التواصل بين المنظومتين الباعثة والمستقبلة، من خلال إيصال المعنى والمضمون وتجسيد الشكل في الفضاء المسرحي وتحريكه من خلال التكوينات وصولاً إلى ما هو جمالي.
٤. اعتمد المخرجان على القيم الرمزية التشكيلية عبر منظومة السرد الجسدي بشكل متوازن مع الكلمات في تحريك الأحاسيس.

التوصيات

يوصي الباحثون بما يأتي:

١. اقامة ورش عمل دورية في المؤسسات الاكاديمية الفنية، لاسيما كليات الفنون الجميلة لوضع برنامج تدريبي للمخرج والممثل، يهدف الى تطوير المهارات والامكانيات الجسدية لطلبة المسرح، فضلا عن تدريبهم على تقنية التحكم بالدلالات التي يبثها الجسد وجمالياته.
٢. اقامة مؤتمر او ندوة بحثية تختص بالمسرح الشرقي (الهندي، الصيني، الياباني) الحديث، وتناول احداث المخرجين والمنظرين له.

المقترحات

١. دراسة السمات الجمالية للسرد الجسدي في المسرح الصيني والمسرح الياباني (دراسة مقارنة).
٢. التحولات الدلالية لحركة الجسد من الموروث الى المقدس في عروض المسرح الياباني.

الهوامش

١. أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور، لسان العرب، (القاهرة: دار المعارف ، ٢٠٠٣)، ص ١١٠.
٢. اسماعيل، عز الدين، الادب وفنونه، ط ١، (القاهرة: دار الاعتماد ، ١٩٥٥)، ص ١٨٧.
٣. منفريد، يان ، علم السرد، مدخل إلى نظرية السرد، تر: أماني أبو رحمة، (دمشق، سورية، دار نيوى للدراسات والنشر والتوزيع ، ٢٠١١)، ص ٥١.
٤. الاسود، فاضل، السرد السينمائي، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ت ١٩٩٦) ص ٨٠.
٥. ينظر: بارت، رولان واخرون، شعرية السرد، تر: عدنان محمود محمد ،(دمشق: وزارة الثقافة منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، ٢٠١٠)، ص ٩.
٦. منفريد ، يان ، علم السرد، مدخل إلى نظرية السرد، مصدر سابق ، ص ٧.

٧. ينظر: مارتن، ولاس، نظريات السرد الحديث، تر: د. حياة جاسم محمد ، (المجلس الاعلى للثقافة، ١٩٩٨)، ص ٣٠.
٨. يوسف، امنة، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، ط ٢، (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠١٥)، ص ٤٢.
٩. جينيت. جيرار، واخرون، نظرية السرد من وجهة النظر الى التبئير، تر: ناجي مصطفى، (القاهرة: منشورات الحوار الاكاديمي والجامعي، ١٩٨٩)، ص ٩٩.
١٠. ينظر: جينيت، جيرار، واخرون، نظرية السرد من وجهة النظر الى التبئير، مصدر سابق، ص ١٠٠ - ١٠٢.
١١. نيكول، الارديس، المسرحية العالمية ج ١، تر: عثمان نوية، (القاهرة: هلا للنشر والتوزيع، ٢٠٠٠)، ص ١٣.
١٢. جينيت، جيرار، مدخل لجامع النص، تر: عبد الرحمن ايوب، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة افاق عربية، بلا.ت)، ص ٢١.
١٣. جينيت، جيرار، مدخل لجامع النص، نفس المصدر ، ص ٢٢.
١٤. ينظر: شكير، عبد المجيد، الجماليات المسرحية التطور التاريخي والتطورات النظرية، (سوريا: دار الطليعة الجديدة، ٢٠٠٥)، ص ٥٧.
١٥. ينظر: بأورز ، فوييون، المسرح في الشرق - دراسة في الرقص والمسرح في اسيا، تر : احمد رضا محمد، (الشارقة : مركز الشارقة للإبداع الفكري ،بلا.ت)، ص ٨.
١٦. بأورز ، فوييون ، المسرح في الشرق - دراسة في الرقص والمسرح في اسيا، مصدر سابق ، ص ١٥.
١٧. بهات، س، المسرح في الهند القديمة ، تر: فاضل جتكر، (دمشق: مجلة الحياة المسرحية ،وزارة الثقافة والارشاد القومي ،العدد ٢٦ - ١٧ - ١٩٨٦)، ص ٨٢.
١٨. بهات ،س، المسرح في الهند القديمة، نفس المصدر ،ص ٨٣.
١٩. بأورز ،فوييان ، المسرح في الشرق -دراسة في الرقص والمسرح في اسيا ،نفس المصدر ،ص ٢٧.
٢٠. بهات ،س، المسرح في الهند القديمة، نفس المصدر، ص ٨٢-٨٣.
٢١. القاضي ،محمد ، واخرون ، معجم السرديات، (تونس: دار محمد علي للنشر، ٢٠١٠) ، ص ٢٤٦.
٢٢. جين، نيميتشاندر، المسرح الهندي التراث والتواصل والتغير، تر: د. مصطفى يوسف منصور، (اكاديمية الفنون وحدة الاصدارات مسرح ٣٨ ،المجلس الاعلى للثقافة، بلا.ت) ، ص ٤٥-٤٦.

٢٣. جين ،نيميتشاندر، المسرح الهندي التراث والتواصل والتغير ، نفس المصدر ص ٨٧.
٢٤. عبود، عبد الكريم، الحركة على المسرح بين الدلالات النظرية والرؤية التطبيقية، (لبنان: دار الفنون والادب منشورات ضفاف، ٢٠١٤) ،ص ١٥.
٢٥. الكاشف ، مدحت، للغة الجسدية للممثل، دراسات ومراجع المسرح /٤٤_ اكااديمية الفنون ،(القاهرة: مطابع الاهرام التجارية،٢٠٠٦)، ص ٣٦.
٢٦. بيانلي ، قاسم ، الاخراج وفن المسرح ،(عمان : دار الاكاديميون للنشر والتوزيع ،٢٠١٧)، ص١٨٧- ١٨٨.
٢٧. مهدي ، اسس نظريات فن التمثيل، (بنغازي: دار الكتب الوطنية ، بلا)، ص ١٧١.
٢٨. مهدي ، عقيل، اسس نظريات فن التمثيل ، نفس المصدر، ص ١٨٥.
٢٩. مهدي ، عقيل ،اسس نظريات فن التمثيل، نفس المصدر ، ص ١٨٣.
٣٠. ينظر: عبد الوهاب، شكري، الاسس العلمية والنظرية للإخراج المسرحي، (الاسكندرية: مؤسسة حورس الدولية للنشر والتوزيع ،٢٠٠٧) ص ١٤٣.
٣١. ابو دومة، محمود، تحولات المشهد المسرحي الممثل والمخرج، (القاهرة: دار شرقيات للنشر والتوزيع ،٢٠٠٩)، ص ٤٣.
٣٢. ابو دومة، محمود ، تحولات المشهد المسرحي الممثل والمخرج، نفس المصدر ،ص ٨١-٨٢ .
٣٣. جروتروسكي، جيرزي، نحو مسرح فقير، تر: كمال قاسم نادر،(العراق: منشورات وزارة الثقافة والاعلام، ١٩٨٢)، ص ٣٣.
٣٤. جروتروسكي، جيرزي، نحو مسرح فقير، نفس المصدر ، ص ٥٩.
٣٥. جروديتسكي، أوجست ، حركة التجديد في المسرح العالمي المخرجون البولنديون نموذجاً، تر: هناء عبد الفتاح، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١٠)، ص ٧٦.
٣٦. ينظر: الكاشف، مدحت، للغة الجسدية للممثل، مصدر سابق، ص ١٠١.
٣٧. الكاشف، مدحت، للغة الجسدية للممثل، نفس المصدر، ص ٤٥.
٣٨. ينظر: ابو دومة، محمود، تحولات المشهد المسرحي الممثل والمخرج، مصدر سابق، ص ٩١.
٣٩. الكاشف، مدحت، للغة الجسدية للممثل،مصدر سابق، ص ٧٧- ٧٨
٤٠. اينز ،كريستوفر، المسرح الطبيعي ،تر: سامح فكري،(القاهرة: المجلس الاعلى للآثار ،١٩٩٦)، ص٢٥٤.
٤١. اينز ،كريستوفر، المسرح الطبيعي، نفس المصدر ،ص ٢٧٣.
٤٢. ابو دومة، محمود، تحولات المشهد المسرحي الممثل والمخرج، مصدر سابق، ص ١١١.
٤٣. ابو دومة، محمود، تحولات المشهد المسرحي الممثل والمخرج، مصدر سابق، ص ١١٣.

٤٤. هبner، ريجمونت، جماليات فن الاخراج، تر: هناء عبد الفتاح، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣)، ص ٢٤٨.
٤٥. ابو دومة، محمود، تحولات المشهد المسرحي الممثل والمخرج، مصدر سابق، ص ١١٤.
٤٦. كونسل، كولين، علامات الاداء المسرحي مقدمة في مسرح القرن العشرين، تر: امين حسين الرباط، (القاهرة: وزارة الثقافة مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، ١٩٩٨)، ص ٢٧٣.
٤٧. هلنتون، جوليان، نظرية العرض المسرحي، تر: د. نهاد صليحة، سلسلة المسرح رقم (١٣) (القاهرة: هلا للنشر والتوزيع، ١٩٩٩) ص ٢٨٢.٢٨٣.
٤٨. الكاشف، مدحت، المسرح والإنسان، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٨)، ص ١٦٠.
٤٩. ابو دومة، محمود، تحولات المشهد المسرحي الممثل والمخرج، نفس المصدر، ص ٦٥.
٥٠. الكاشف، مدحت، للغة الجسدية للممثل، مصدر سابق، ص ٤٧.

المصادر

١. أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور: لسان العرب، (القاهرة: دار المعارف، ٢٠٠٣).
٢. ابو دومة، محمود، تحولات المشهد المسرحي الممثل والمخرج، (القاهرة: دار شرقيات للنشر والتوزيع، ٢٠٠٩).
٣. اسماعيل، عز الدين، الادب وفنونه، ط ١، (القاهرة: دار الاعتماد، ١٩٥٥).
٤. الاسود، فاضل، السرد السينمائي، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٦).
٥. اينز، كريستوفر، المسرح الطبيعي، تر: سامح فكري، (القاهرة: المجلس الاعلى للأثار، ١٩٩٦).
٦. بارت، رولان واخرون، شعرية السرد، تر: عدنان محمود محمد، (دمشق: وزارة الثقافة منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، ٢٠١٠).
٧. بأورز، فوبيون، المسرح في الشرق - دراسة في الرقص والمسرح في اسيا، تر: احمد رضا محمد، (الشارقة: مركز الشارقة للإبداع الفكري، بلات).
٨. بهات، س، المسرح في الهند القديمة، تر: فاضل جتكر، (دمشق: مجلة الحياة المسرحية، وزارة الثقافة والارشاد القومي، العدد ٢٦-١٧، ١٩٨٦).
٩. بيانلي، قاسم، الاخراج وفن المسرح، (عمان: دار الاكاديميون للنشر والتوزيع، ٢٠١٧).
١٠. جروتوفسكي، جيرزي، نحو مسرح فقير، تر: كمال قاسم نادر، (العراق: منشورات وزارة الثقافة والاعلام، ١٩٨٢).

١١. جروديتسكي، أوجست، حركة التجديد في المسرح العالمي المخرجون البولنديون نموذجاً، تر: هناء عبد الفتاح،(القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١٠).
١٢. جين، نيميتشاندر، المسرح الهندي التراث والتواصل والتغير، تر: د. مصطفى يوسف منصور، (اكاديمية الفنون وحدة الاصدارات مسرح ٣٨، المجلس الاعلى للأثار، بلات)
١٣. جينيت، جيرار، مدخل لجامع النص، تر: عبد الرحمن ايوب، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة افاق عربية، بلا).
١٤. جينيت، جيرار، وآخرون، نظرية السرد من وجهة النظر الى التبئير، تر: ناجي مصطفى، (القاهرة: منشورات الحوار الاكاديمي والجامعي، ١٩٨٩)
١٥. شكير عبد المجيد، الجماليات المسرحية التطور التاريخي والتطورات النظرية، (سوريا: دار الطليعة الجديدة، ٢٠٠٥).
١٦. عبد الوهاب، شكري، الاسس العلمية والنظرية للإخراج المسرحي، (الاسكندرية: مؤسسة حورس الدولية للنشر والتوزيع، ٢٠٠٧).
١٧. عبود، عبد الكريم، الحركة على المسرح بين الدلالات النظرية والرؤية التطبيقية، (لبنان: دار الفنون والادب منشورات ضفاف، ٢٠١٤).
١٨. القاضي، محمد، وآخرون، معجم السرديات، (تونس: دار محمد علي للنشر، ٢٠١٠).
١٩. الكاشف، مدحت، المسرح والانسان،(القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٨).
٢٠. الكاشف، مدحت، للغة الجسدية للممثل، دراسات ومراجع المسرح /٤٤_ اكااديمية الفنون،(القاهرة: مطابع الاهرام التجارية، ٢٠٠٦).
٢١. كونسل، كولين، علامات الاداء المسرحي مقدمة في مسرح القرن العشرين، تر: امين حسين الرابط،(القاهرة : وزارة الثقافة مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، ١٩٩٨).
٢٢. مارتين، ولاس، نظريات السرد الحديث، تر: د. حياة جاسم محمد، (المجلس الاعلى للثقافة، ١٩٩٨).
٢٣. منفريد، يان، علم السرد، مدخل إلى نظرية السرد، تر: أماني أبو رحمة، (دمشق، سورية، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، ٢٠١١).
٢٤. مهدي ، عقيل ،اسس نظريات فن التمثيل، (بنغازي: دار الكتب الوطنية ، بلات).
٢٥. نيكول، الاردائيس، المسرحية العالمية، ج ١، تر: عثمان نوية، (القاهرة:هلا للنشر والتوزيع، ٢٠٠٠).
٢٦. هبئر، زيجمونت، جماليات فن الاخراج، تر: هناء عبد الفتاح،(القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣).

٢٧. هلتون، جوليان، نظرية العرض المسرحي ، تر : د. نهاد صليحة ، سلسلة المسرح رقم (١٣) (القاهرة : هلا للنشر والتوزيع ، ١٩٩٩).

٢٨. يوسف، امنة، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، ط٢، (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠١٥).

(الملاحق)

ت	اسم المسرحية	إخراج	مكان العرض	السنة
١	ريتوسامهارا Ritusamhara	راتان ثيام RatanThiyam	دلهي /مهرجان الرابع للمدرسة الوطنية للدرامة	٢٠٠٢
٢	مريششاكاتيكا Mṛcchakaṭika	روبن داس Robin Das	دلهي /مهرجان السابع للمدرسة الوطنية للدرامة	٢٠٠٥
٣	مالافيكانيमितرام Mālavikāgnimitram	راجيندران Rajendran	دلهي /مهرجان السابع للمدرسة الوطنية للدرامة	٢٠٠٥
٤	ميديا ماتيرال Medea Material	ستيغان شوساكي Stephan Shuske	دلهي /مهرجان الثامن للمدرسة الوطنية للدرامة	٢٠٠٦
٥	شيلاشرينجار Shilashringar	روبن داس Robin Das	دلهي /مهرجان التاسع للمدرسة الوطنية للدرامة	٢٠٠٧