Fnon Al-Rafidayn Journal

Journal homepage: https://fnon.uomosul.edu.iq/
ISSN: 2960-1703 (Online), ISSN: 2960-169X (Print)
Open Access Full Text Article
Vol: 2, Issue: 3

Representations of Orientalism in French Theatrical Performances

Samir Reyad Mamdoh[1,*], Zakarya Jalal Basher[2]

1 College of Fine Arts, University of Mosul, Mosul, Iraq.

* Corresponding author: e-mail: samir.r.m@uomosul.edu.iq

Received: 02 July 2025 | Accepted: 31 August 2025 | Published: 30 September 2025

Abstract:

The growing interest in the concept of Orientalism in the arts in general, and theatrical art in particular, along with the emergence of new directing styles, has contributed to the production of a number of theatrical performances that address the East—especially Eastern theater—by employing its techniques and rituals. This has created a form of cultural cross-pollination on both sociological and anthropological levels, while simultaneously liberating Orientalism from its traditional colonial associations. Given the specificity of the research title, the authors found that examining the concept of Orientalism within the theatrical field reveals significant contributions to shaping contemporary global performances, as scholarly interest in this idea has recently increased. Hence, the researchers chose to address this topic.

The study is structured into four chapters. **Chapter One (Methodological Framework)** presents the research problem, which revolves around the central question: *How is Orientalism represented in contemporary global theatrical performances?* It further discusses the importance and necessity of the study, particularly its role in introducing the concept of theatrical Orientalism—which is largely absent from Arabic and Iraqi theatrical discourse—and incorporating it into performance studies. The chapter also defines the main terms used in the title.

Chapter Two (Theoretical Framework) consists of two sections. The first examines Orientalism—its concept, historical stages, major patterns, and leading figures—highlighting their ideas and contributions. The second section explores Orientalism in world theater, reviewing the works of key contemporary directors who have integrated Orientalism into their productions at both theoretical and practical levels, including Antonin Artaud, Jerzy Grotowski, Eugenio Barba, Ariane Mnouchkine, and Robert Wilson. The chapter concludes with key indicators derived from the theoretical review.

Chapter Three (Research Procedures) discusses the selected sample: the performance of *Inferno* by director Romeo Castellucci, deliberately chosen for analysis through a descriptive-analytical approach.

Chapter Four (Results and Conclusions) presents the major findings, including:

Orientalism and its influences appeared in the performance through the embodiment of both aesthetic and terrifying aspects, particularly in the opening scene featuring the formation of dogs and the actor.

The director used the actor's body and symbolism to highlight ritualistic elements with Eastern references, thereby engaging the audience. This was especially evident in the second scene, which juxtaposed the actor's naked body with the decorations on the façade of the papal palace.

Eastern religious rituals were emphasized through the collective movement of actors in the fourth scene, where they advanced toward the wall at the back of the stage and collided with it repeatedly.

The study concludes with a set of final conclusions and recommendations, accompanied by references and an English summary.

Keywords: Orientalisme, representation.

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

تمثلات الاستشراق في العرض المسرحي الفرنسي

سمير رياض ممدوح[١] ، زكريا جلال بشير[٢]

الملخص:

ان الاهتمام المتزايد بمفهوم الاستشراق في الفنون بصورة عامة وفن المسرح على وجه الخصوص وظهور أساليب اخراجية جديدة، أسهم في انتاج مجموعة من العروض المسرحية التي تعاملت مع الشرق والمسرح الشرقي تحديداً بتوظيفها تقنياته وطقوسه لإحداث نوع من التلاقح الثقافي على المستويين السوسيولوجي والانثروبولوجي وتحرير الاستشراق من مفهومه الكولونيالي، ولخصوصية عنوان البحث وجد الباحثان في دراستهما لمفهوم الاستشراق في الجانب المسرحي اشتغالات مهمة في تشكيل العرض المسرحي العالمي المعاصر ، اذ اخذ الاهتمام بالمفهوم يتزايد بشكل كبير فارتأى الباحثان للتصدي لهذا الموضوع ، وقد جاءت الدراسة الحالية بأربعة فصول، تضمن الفصل الأول (الإطار المنهجي) مشكلة البحث التي تمحورت في الإجابة عن التساؤل التالي: كيف تمثل الاستشراق في العرض المسرحي الفرنسي؟ ثم أهمية البحث والحاجة اليه والتي تمثلت في كونه يعرف الباحثين في الشأن الفني على مفهوم الاستشراق المسرحي الذي قد يكون مغيب عن القاموس المسرحي العربي والعراقي وعن تضمينه في العرض المسرحي. تلاها هدف البحث في التعرف على كيفية الاستفادة من توظيف الاستشراق وتقنيات المسرح الشرقي وطقسيته، ليختتم الفصل بتحديد أهم المصطلحات التي جاءت في عنوان البحث. أما الفصل الثاني (الإطار النظري) فقد جاء بمبحثين الأول: الاستشراق - مفهومه وتمرحلات المصطلح - انماطه وأعلامه سلط فيه الباحث الضوء على المفهوم وتمرحلاته وأبرز اعلامه وآراءهم ومناقشتها واستعراض لأهم انماطه، وتناول المبحث الثاني: الاستشراق في المسرح العالمي، حيث قدم الباحثان رصداً لأهم المخرجين المعاصرين الذين تمثل الاستشراق في نتاجاتهم المسرحية على المستويين التنظير والعمل المسرحي مثل: انطونين ارتو وجيرزي غروتوفسكي ويوجينيو باربا واريان مونوشكين وروبرت ويلسون... تلى بعد ذلك أهم المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري. أما الفصل الثالث (إجراءات البحث) فقد تضمن عينة البحث التي تمثلت بعرض مسرحية (الجحيم) للمخرج روميو كاستالوتشي والذي اختاره الباحثان كعينة قصدية تم تحليلها وفق المنهج الوصفي التحليلي، ليأتي بعد ذلك الفصل الرابع (النتائج والاستنتاجات) مستعرضاً من خلاله اهم النتائج ومناقشتها وجاءت أهمها :

١- الاستشراق وتأثيراته في العرض المسرحي تمثل عبر تجسيد الجانب الجمالي والمخيف فيه معاً، وذلك ما تحقق في اللوحة الأولى من خلال تشكيلات الكلاب والممثل.

٢- وظف المخرج جسد الممثل ورمزيته لإظهار الجانب الطقسي ذو المرجعيات الشرقية واشراك المتلقي وذلك ما تجلى في اللوحة الثانية من خلال تشكيل جسد الممثل العاري مع زخارف واجهة القصر البابوي.

٣- الطقوس الشرقية ذات الطابع الديني تمحورت من خلال أجساد الممثلين وحركاتهم كمجاميع في اللوحة الرابعة من خلال ذهابهم باتجاه الحائط في عمق المسرح وارتطامهم بالجدار بشكل متكرر.

ليختتم البحث بالاستنتاجات والتوصيات وصولاً لقائمة المصادر والملخص باللغة الإنكليزية.

الكلمات المفتاحية: الاستشراق، تمثلات.

الفصل الأول – الاطار المنهجي

مشكلة البحث: سلط البحث الحالي الضوء على موضوعة تمثل الاستشراق كمفهوم وكتقنية في العرض المسرحي اذ يعد الإستشراق واحداً من المفاهيم المثيرة للجدل في ميادين الدراسات التاريخية، ومنذ بدايات القرون الوسطى وصولاً الى نهايات القرن العشرين، لم يكن الشرق الا أحد أبرز المواضيع الخاضعة للدراسة والبحث في أوروبا بشكل خاص والعالم الغربي بشكل عام، وذلك سواء عبر النتاجات الأدبية و الفنية والتراجم التي قام بها المستشرقون، وقد لعب بعض المستشرقين دوراً بارزاً في نقل

١ مدرس/ جامعة الموصل – كلية الفنون الجميلة
٢ مدرس مساعد/ جامعة الموصل – كلية الفنون الجميلة

صورة الشرق والفن المسرحي الشرقي الى الأوساط الثقافية الغربية ومن هؤلاء المستشرقين (ادوارد ويليم لين) الذي وثق ودرس المظاهر المسرحية الشرقية في مصر ومنها عروض خيال الظل. و (ريتشارد بيرتون) الذي رأى بأن ليالي الشرق كنز من الحكايات الملهمة. إضافة الى المستشرق الفرنسي (ارنولد فان جينيب) الذي وجد بأن الطقوس الاجتماعية الشرقية هي مسرح يظهر فيه الجسد والرمز والجمهور كعناصر عرض مسرحي.

فالمفهوم كان يشير الى مجموعة الدراسات التي اهتم بها الباحثون الغربيون حول اللغات والديانات والثقافات والتاريخ في اسيا والشرق الأوسط وشمال افريقيا، ثم تطور المفهوم ليشمل أقسام الفنون وفروعها ومنها الفن المسرحي والرؤى الاخراجية التي عبر من خلالها مجموعة كبيرة من المخرجين المسرحيين المعاصرين عن تأثراتهم بالشرق والاستشراق بواسطة توظيف الطقوس الشرقية وتقنيات المسرح الشرقي كفلسفة الزن الياباني والفكر الطاوي الصيني وتأملات الكاتاكالي الهندي ... برؤية جمالية فنية عصرية تقدم الشرق ليس كآخر ادنى بل ككيان متساوي في الحضور والهوية مع الغرب على خشبة واحدة، ومما تقدم صاغ الباحثان مشكلة البحث بالتساؤل التالي: كيف تمثل الاستشراق في العرض المسرحي؟

أهمية البحث والحاجة اليه: تتجلى أهمية البحث الحالي في تسليط الضوء على أهمية تمثلات الاستشراق في العرض المسرحي، مما يشكل قراءة جديدة للعروض الحداثوية المغيبة عن الساحة العربية، كذلك يعرف الباحثين والدراسين في الشأن المسرحي عن مخرج مغيب بسبب قلة التراجم يضاف الى القاموس العربي لمخرجين لم يسلط الضوء عليهم، أما الحاجة الى البحث فتكمن بأنه يفيد طلبة وهواة الفن المسرحي بالتعرف على الاستشراق كمفهوم فني جمالي في تشكيل العرض المسرحي على وجه التحديد، كذلك يسهم البحث الحالي في رفد المكتبات المسرحية بجهد علمي متواضع خدمة للمختصين في مجال الفنون المسرحية، لذلك تكمن أهمية البحث أيضاً كون ان المخرج كاستالوتشي لم تتم دراسته بعد، مما يتيح فرصة للإنفتاح على آفاق أخرى جديدة من التجارب الاخراجية.

هدف البحث: يهدف البحث الحالي الى تعرف تمثلات الاستشراق في العرض المسرحي الفرنسي.

حدود البحث:

الحد الزماني: ٢٠٠٨

الحد المكاني: فرنسا - مهرجان افينيون المسرحي - قصر البابوات في مدينة افينيون.

حدود الموضوع: دراسة تمثلات الاستشراق في العرض المسرحي الفرنسي.

الكلمات المفتاحية: الاستشراق، التمثل.

تحديد المصطلحات: الاستشراق (لغة): يعرفه أبن منظور بأن "الشرق نقيظ الغرب، وهو المكان الذي تشرق منه الشمس، واستشرق : اتجه نحو الشرق أو طلبه" (Manzur, n.d., pp. 162-163)

الاستشراق: (اصطلاحاً): يعرفه حوراني على انه "الدراسة الغربية للحضارات الشرقية، وقد نشأ كجزء من رغبة أوروبا في فهم العالم الإسلامي خلال الفتوحات والاستعمار" (Hourani, 1991, p. 46)

الاستشراق (اجرائياً): يعرفه الباحثان على أنه نقل صورة الشرق بقيمتها الطقسية وغناها الرمزي عبر تضمينها في العرض المسرحي من دون تشويه أو هيمنة كولونيالية.

التمثل (لغة): عرفه أبن منظور في لسان العرب بأنه "مثل الشيء بالشيء ومثله به تمثيلاً وتمثل له الشيء : تشكل وظهر في صورة كذا" (Manzur, n.d., pp. 636-637)

التمثل (اصطلاحاً): يعرفه جميل حمداوي ب "إعادة تشكيل شخصية أو مشهد أو فكرة سبق وجودها في الوعي الجمعي أو التأريخ، ضمن بنية جديدة، مع اعطاءها دلالات رمزية أو فكريو او جمالية جديدة" (Hamdawi, 2012, p. 143)

التمثل (اجرائياً): يعرفه الباحثان على أنه تجلي تقنيات المسرح الشرقي وجوانبه السيكولوجية والأنثروبولوجية في العرض المسرحي.

المبحث الأول : الاستشراق - مفهومه وتمرحلات المصطلح - انماطه واعلامه

يعد الإستشراق واحداً من أكثر المفاهيم إثارةً للجدل في حقل الدراسات التاريخية والثقافية وحتى السياسية، فمنذ القرون الوسطى وحتى القرن العشرين، ظل الشرق أحد أبرز المواضيع الخاضعة للدراسة والبحث في العقل الغربي، وذلك سواء عبر الأدب أو الفنون أو البحوث الأكاديمية، فالمصطلح يشير الى "مجموعة الدراسات التي اهتم بها الباحثون الغربيون حول اللغات والديانات والثقافات والتاريخ في اسيا والشرق الأوسط وشمال افريقيا" (Badawi, 1993, p. 9)لقد مرّ المصطلح بتمرحلات عديدة وتباينت مدارسه ومواقفها في السياق النقدي الحديث، سيما بعد طروحات ادوارد سعيد التي أثارت جدلاً واسعاً في أوربا وتم نقدها من قبل المستشرقين الغربيين، فبعد أن وجه إدوارد سعيد نقده للاستشراق وهاجمه عبر مؤلفه ذائع الصيت (الاستشراق)حيث أشار اليه ك "خطاب يُنتج معرفة ذات طبيعة سلطوية عن الشرق، وأن الغرب عبر الاستشراق خلق شرقاً متخيلاً يناسب حاجاته في التفوق والسيطرة" (Said, 1978, p. 2)فرد عليه كثير من المستشرقين والباحثين وانتقدوه على طروحاته ولعل أبرزهم (برنارد لويس، مستشرق ومؤرخ بريطاني-أمريكي) الذي رأى "أن سعيد إختزل الإستشراق في كونه أداة إستعمارية وأغفل الجهود العلمية الحقيقية" (Lewis, 1982, pp. 24-25) فؤخذ على إدوارد سعيد بانه لم يحط بالاستشراق في جوانبه ومدارسه بشكل دقيق فخلط ما بين الاستشراق الأكاديمي والاستشراق الأيدولوجي. كما رأى المفكر (تزفيتان تودوروف، ناقد أدبي ومفكر بلغاري-فرنسي) أن سعيد "قد اختار جانباً واحداً وهو الاخر الخارجي اكثر من الاخر الداخلي وركز على انسان الشرقين الادنى والاوسط، الاسلامي والعربي، ومن كل أنواع الخطاب لم يتناول غير ذلك الخطاب الكاشف الذي اقتصر على مرحلة تاريخية معينة". (Todorov, 1992, p. 113) وظهرت بعد ذلك دعوات تحذيرية لمستشرقين برروا نوعاً ما طروحات ادوارد سعيد ومنهم المستشرق الفرنسي (جاك بيرك، مستشرق فرنسي من أصل مغربي) اذ اشار الى ان "الاستشراق ليس دراسة موضوعية بريئة، بل هو موقف علينا أن نعي أن نظرتنا الى الاخر ليست معزولة عن مسارات الهيمنة" (Berque, 1975, pp. 149-150) ثم تطور بعد ذلك المفهوم وتوسعت مدارسه ليأخذ أكثر من مسار ونمط متجدد ليصبح "منظومة فكرية وثقافية شاملة تنتج وتعيد إنتاج صورة الشرق في الذهن الغربي" (Said, 1981, p. 25) ومن هذه المسارات والانماط هي :

الإستشراق الكلاسيكي: وهو أقدم أنماط الإستشراق والذي إهتم بدراسة اللغات والآداب الشرقية عبر الترجمة والتحقيق فقد "كان الإستشراق في بداياته مشروعاً علمياً خالصاً هدفه دراسة لغات الشرق ونصوصه، دونما تدخل في البنية الإجتماعية أو السياسية" (Hourani, Arab Thought in the Liberal Age, 1981, p. 43) فقد إنصبت جهود المستشرقين في هذه المرحلة على فهم حضارة الشرق من خلال جمع ورصد الآثار الأدبية وترجمتها، فقد أكد الكثير من المستشرقين الكلاسيكيين ذلك من خلال آرائهم في الشرق العربي، إذ ذكروا في مواطن عدة وعلى لسانهم "بأننا كنا نتعامل مع العالم العربي كما نتعامل مع اللاتينية، لغة ميتة لكنها مفيدة لفهم الحضارة" (Brockelmann, 1968, p. 7).

الاستشراق الرومانسي/ الجمالي: يتميز هذا النمط عن سابقه بخصائصه الجمالية، فهو لا يقوم بالضرورة على التحليل الأكاديمي الكلاسيكي أو الغايات الإستعمارية المباشرة، إنما يقوم بتصوير الشرق بوصفه أحد الفضاءات الغرائبية الساحرة والفاتنة، ويمكن القول بان هذا النمط هو نتيجة طبيعية لتأثر مستشرقيه بترجمة (الف ليلة وليلة)، إذ وجدوا أن "الشرق ليس مكاناً، بل هو فكرة أو حلم ناعم يشبه القصائد الشرقية التي لا تنتهي" (Moore, 1817, pp. 6-7).

الاستشراق الكولونيالي/ الإستعماري : في نهايات القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين ظهر هذا النمط من الاستشراق ليعبر عن آراء المستشرقين الراديكاليين الذين إتسمت طروحاتهم بتشويه صورة الشرق، سيما الشرق المتوسط، لأهداف سياسية، من أهم المستشرقين الذيم تبنوا هذ النمط من الاستشراق، الفرنسي(إرنست رينان مفكر وفيلسوف ومستشرق) والذي وجد بأن "الشرق يفتقد المبادرة العقلانية، ولا يستطيع ان ينفصل عن الغيبية والأسطورة". (Renan, 1801, p. 25) وفي الجانب الآخر- اي الجانب الشرقي العربي- ظهر اسم (إدوار سعيد) لتصبح طروحاته الراديكالية معادلاً موضوعياً لطروحات (رينان) تجاه الشرق فقد رأى سعيد بأن "الإستشراق لم يكن مجرد خطاب بريء، بل أداة فكرية لخدمة المشروع الإمبريالي" (Said, 1981, p. 17).

الإستشراق الجديد : بعد الثورة التكنلوجية التي ظهرت في العالم الجديد والمتغيرات السياسية والديموغرافية وتداخل المفاهيم والتحول الذي حل في الوعي المجتمعي سيما مع بدايات القرن الواحد والعشرين، لم تعد وظيفة الاستشراق هي نقل صورة الشرق للغرب فحسب، إنما جاء "الاستشراق الجديد لا ليهتم بفهم الاستشراق، بل لإدارته ومراقبته وتوجيهه وفق منطق الهيمنة"

(Massad, 2013, p. 87) لذا يرى الكثير من الباحثين في الدراسات الإستشراقية بأن الإستشراق الجديد أكثر خطورة من الإستشراق القديم التقليدي كونه"يجسد إستعماراً معرفياً ناعماً، يلبس لباس الليبرالية، لكنه يعيد إنتاج الخوف من الآخر" (Dabashi, 2009, p. 34).

أبرز المستشرقين وآثارهم

في هذا المحور يستعرض الباحثان أبرز أعلام المستشرقين الذين كان لهم دوراً فاعلاً في نقل صورة الشرق بمجمل جوانبه التاريخية والثقافية والادبية والفنية وذلك عبر الترتيب التاريخي لحيواتهم وعبر جهودهم في الترجمة ورحلات الاستكشاف التي قاموا بها، فمنهم من أبدى إهتماماً لدراسة الادب الشرقي ومنهم من كانت له آراء في المسرح الشرقي والعربي بشقيه النص والعرض، ويمكن هنا الاشارة الى المستشرق الفرنسي (انطوان غالان) الذي يدين له الكتاب الغرب بشكل عام والأوربيين/الفرنسيين على وجه الخصوص وذلك لجهوده في ترجمة حكايات الف ليلة وليلة الى الفرنسية ولأول مرة، لما لها من أثر على نتاجات الكتاب المسرحيين والادباء الاوربيين على حدٍ سواء، إذ يرى غالان أن "في قصص شهرزاد يكمن سر الشرق المثير، الذي الهم الخيال الأوربي وصنع له أفقاً جديداً من التخييل المسرحي" (Galland, 1704, p. 45) فتلك الترجمة اكسبت غالان شهرته ومكانته الريادية من بين المستشرقين الأوائل فهو يؤكد على أهمية تلك الترجمة حين يقول "ترجمتي لهذه الليالي لم تكن مجرد نقل كلمات، بل تقديم الشرق بوجهه الفاتن والمخيف في آن واحد" (Galland, 1704, p. 77)) فتحت تلك الترجمة الباب لقيام الكثير من المستشرقين برحلات الى الشرق العربي لاكتشاف ذلك السحر الذي شغلهم وألّب مخيلتهم، ومن هؤلاء المستشرق الانكليزي(إدوارد وليام لين) الذي عاش في مصر وكان له دوراً توثيقياً هاماً في التراث والفولكلور المصري فضلاً عن اهتمامه بتوثيق ودراسة المظاهر المسرحية المحلية والشعبية هناك فقد "وثق عروض خيال الظل(القرقوز) والحكواتي كأشكال تمثيلية شعبية، واهتم بتفصيل الشخصيات والحركات والاساليب التعبيرية لهذه العروض، وقال عنها : إن عروض القرقوز ليست مجرد ترفيه بل هي إنعكاس حي لروح الجماعة المصري، تحمل في ثناياها حكمة شعبية وروحاً نقدية تظهر فطنة ممثليها" (lane, 1836, p. 241) وعلى الرغم من بساطة تلك العروض وعدم التزامها بقواعد العرض المسرحي وعدم توافر كثير من عناصر العرض المتكامل يقر (لين) بأهمية هذا النوع من العروض بما تمتلكه من طابع شرقي واحتفالي إذ يؤكد ذلك حين يقول : "لا يمكن إعتبار هذه العروض مسرحاً بالمعنى الأوربي، فهي تفتقر الى النص المكتوب والبنية الدرامية، لكنها تمتلك جاذبية فريدة تسحر الجماهير" (lane, 1836, p. 244) لقد تبعت رحلة واقامة (ادوارد لين) الى الشرق رحلات لمستشرقين اخرين هبوا لاكتشاف ذلك العالم الذي يجهلونه ومنهم المستشرق والرحالة الفرنسي(إرنست رينان) قام برحلة مطولة الى الهند رأى من خلالها بأن "الشرق فضاءً روحياً غنياً بالرموز، لكنه متجمد خارج حركة التاريخ، وهو ما انعكس على فهمه للفن والمسرح الشرقي" (Afaya, 2001, p. 141) لقد أعجب رينان بالمسرح الشرقي الهندي فبعد زيارته ألف مسرحية تحمل عنوان(كاليداسا) ذكر في مقدمتها اعجابه بما شاهده حيث قال: "لم تعرف الهند المسرح بالمعنى اليوناني للكلمة، لكنها تمتلك فناً من الوهم قائم على النشوة والحلم، يتجاوز في شاعريته دراماتا الغربية" (Renan, 1801, p. 8) ليس غريباً أن يُحدِث الشرق وفنونه وعوالمه كل ذلك التأثير في الفكر الغربي ولعل ذلك كله يعود لتلك القطعة الأدبية التي سحرت أوربا والقارة اللاتينية، فحكايات الف ليلة وليلة كانت بمثابة الدعوة الى الشرق، سيما وان المستشرقين قاموا بترجمتها لأكثر من ترجمة، فبعد أن قام(غالان) بترجمتها الى الفرنسية وشغل الوسط الادبي والفني والثقافي الفرنسي على وجه التحديد والاوربي بصورة عامة بسحرها، جاء المستشرق البريطاني(ريتشارد بيرتون) ليترجمها الى الانكليزية بنسخة غير خاضعة للرقابة وذلك من شأنه أن الهم الكتاب الانكليز وفتح امامهم أبواب الشرق الساحر بعجائبيته وغرائبيته لينهلوا منه ما شاءوا، لقد رأى بيرتون بأن الشرق العربي عبارة عن قصص وحكايات بصرية وشفاهية لحظوية إذ يؤكد ذلك حين يذكر بأن "ليالي العرب كنز من الحكايات التي تحاكي الحياة، لكنها تفتقر الى البنية الدرامية والنص المكتوب" (Burton, 1885, p. 312) لم تقتصر جهود المستشرقين على ترجمة الف ليلة وليلة والجوانب التوثيقية للاحتفالات الشعبية وبعض العروض المسرحية، انما كانت هناك جهود جبارة من قبل عدد من المستشرقين في ترجمة وتحقيق للعشرات من الكتب العربية سواء في اللغة او الادب وجمع لنتاجات الشعراء والادباء العرب وقد أخذت مجموعة من المستشرقين تلك المسؤولية على عاتقها حباً بالعربية وآدابها. وفي مطلع القرن العشرين بدأ الاهتمام في المسرح الشرقي والعربي يأخذ مجالاً أوسع سيما بعد ظهور مستشرقين اهتموا بالجانب الطقسي فيه، كالمستشرق الفرنسي (ارنولد فان جينيب) الذي رأى بأن "كل طقس

إجتماعي هو مسرح، فيه يظهر الجسد والرمز والجمهور في منظومة واحدة" (Vangennep, 1909, p. 12) فهذه إشارة واضحة منه بأهمية الطقوس الاجتماعية الشرقية ومالها من قيمة فنية ترتقي لأن تضاهي قيمة المسرح الحديث، إذ يؤكد جينيب في السياق ذاته على أن "الطقوس تنتقل بين حالات اجتماعية مختلفة، في داخلها قوة درامية لا تقل عن المسرح الحديث" (Vangennep, 1909, p. 12) ليس جينيب وحده من أقر بخصوصية المسرح الشرقي والعربي وثراء خصائصه، وأنه ليس نسخة فوتوغرافية عن المسرح الغربي، فقد وجد المستشرق الانكليزي(الكسندر هاملتون كب) أن "الادب العربي بما فيه المسرح قد تطور في أطر أصطدامه وتفاعله مع الحداثة الغربية وهو - اي المسرح العربي- لم يكن مجرد تقيد اعمى للغرب، بل كان فعلاً ثقافياً ناتجاً عن حاجة مجتمعية لمخاطبة الذات بلغة العصر" Gibb)،(H.A.R., 1962, p. 93 إن ما يميز كِب عن غيره من المستشرقين عدا سابقه الروسي كراتشكوفسكي، وما يميزه عن المستشرقين الغربيين تحديداً هو إهتمامه بدراسة النتاجات الأدبية والفكرية الشرقية والعربية الحديثة، وذلك من شأنه أن يمد جسراً ما بين القارئ الغربي والعالم الشرقي والعربي ويسمح برؤية حديثة من الخارج الى الداخل أو بالأحرى من الغرب الى الشرق ف "الباحثين الأوربيين غالباً ما كانوا يعنون بالجانب التاريخي للشرق العربي ولا يلتفتون الى الحركات الفكرية والفنية الحديثة فيه والتي إتخذت على عاتقها مسؤولية تغيير المجتمع العربي الحديث" (Fawk, n.d., p. 331) وبناءً على ذلك يمكن القول بان هاملتون يعد نقلة وانعطافة نوعية في ميدان الاستشراق سيما عبر مغادرته المنهج الوصفي الكلاسيكي الذي سار عليه الجيل السابق له من المستشرقين وتوجهه الى رؤية اكثر انفتاحاً على السياقات الاجتماعية والسياسية وذلك ما انعكس على دراسته للادب العربي بوصفه مرآة للمجتمع وتحولاته، كما أبدى كب اهتماماً محدوداً بالفنون انما لافت وعلى رأس تلك الفنون المسرح العربي فقد "كانت عناية كب بالمسرح العربي غير مباشرة، الا أنها انطلقت من اهتمامه العميق بتطور البنية الثقافية الحديثة عند العرب، والتي يعد المسرح أحد أهم تجلياتها" (Youssef, 2010, p. 211) ترك كب الكثير من الاثار والدراسات التي أثرت المكتبة الغربية والشرقية/العربية منها: "الاتجاهات الحديثة في الإسلام١٩٤٧، والدراسات العربية: مقالات في اللغة والأدب، كما ساهم في الإشراف على الموسوعة الإسلامية" (H.A.R., 1962, p. 93). أما في النصف الاول من القرن العشرين لم يغب الحضور النسوي في حركة الاستشراق ومع تطور الصناعة وظهور وسائط جديدة كالفوتوغراف، برزت من بين الأسماء النسوية المستشرقة والمصورة الفوتوغرافية(مارغريت ميخائيليس زيك، مستشرقة ومصورة فوتوغرافية نمساوية المولد) والتي مزجت ما بين الحس الفني والجمالي ووعي كبير عبر مجموعة ثرية من الالتقاطات التي شكلت علامة فارقة في نقل صورة الشرق في أعين الغرب، والجدير بالذكر أن (مارغريت) تمثل النمط الاستشراقي الفني والثقافي وليس الاستعماري او الايديولوجي الذي هاجمه (ادوارد سعيد) واخذ حيزاً كبيراً في طروحاته، وذلك ما أكده كثير من الباحثين بمجال الاستشراق إذ ترى الباحثة (ماريا دلفين سانز) بأن "ميخائيليس تندرج ضمن المستشرقين النساء اللواتي حاولن إعادة تعريف العلاقة بالشرق من موقع أكثر تواضعاً وذاتياً، فهي لم تصور الشرق من فوق، بل حاولت التساكن معه، عبر عدسةٍ تعكس التباسها هي، لا إختزال الآخر" (Sanz, 2017, p. 124) كما تأثرت بالطقوس الدينية والشعبية الشرقية عبر رحلاتها الى مصر وفلسطين وسوريا والعراق ووجدت بأن "المسرح الشرقي ينبع من الجسد والحركة، وهو تجسيد حي لحياة الناس، لا مجرد نص يقرأ" (Michaelis, 1924, p. 56) إنعكس تأثرها بالمسرح على مشغلها ونتاجها الفوتوغرافي من حيث تعاملها مع الحركة والظل والضوء وزوايا التصوير والتأثيث الفضاء الصوري ف "الصورة عند ميخائيليس هي مشهدية رمزية، توازن فيها الوثيقة المسرحية والمنظر الإيقوني" (Zisman, 2012, pp. 71-72) لقد صرحت ميخائيليس في احدى رسائلها عن اعجابها في الطقوس الدينية والشعبية سيما في فترة تواجدها بفلسطين وقد شبّهت تلك الطقوس بالمسرح وهذا ما وثقته بعدستها، كصلوات اليهود عند حائط البراق، وحلقات الذكر والتعليم الديني للأطفال المسلمين، فوجدت في ذلك على حد وصفها بأن "هناك شيء مسرحي في وقفة الرجل العجوز أمام الجدار، وفي إنحناءة النساء، وفي ترتيب الخطوات، كأنهم في بروفة أزلية" (Sanz, 2017, p. 125) كل تلك الكتل المتحركة مع الازياء التي ترتديها الاجساد وقداسة المكان وطقسية الفعل دفعت بميخائيليس أن تعتبر تلك المفردات هي أشبه ما تكون بعناصرغنية لعرض مسرحي يومي غير متفق عليه وهو مادة خام للاستكشاف والتأمل والاقتناص الصوري والذي تجلى في مجمل صورها ف"عدسة ميخائيليس ليست عدسة مراقِبة، بل عدسة سينوغرافية تلتقط الشرق كخشبة مسرح" (Sanz, 2017, p. 124).

المبحث الثاني: الاستشراق في المسرح العالمي

لم يكن الاهتمام بالشرق هو أمراً جديداً بالنسبة للغرب، فقد ساهمت البعثات الى الشرق وكذلك الرحلات التي قام بها الرحالة المستشرقون في نقل صورة الشرق، مما انعكس على النتاجات الادبية والفنية للكتّاب والفنانين العالميين، فعلى مستوى الأدب ولا سيما المسرح إذ ضمّن الكثير من الكتّاب الطابع الشرقي في نصوصهم المسرحية سواء كانت في الشخصيات وأبعادها أو على مستوى الحوارات أو البنية الدرامية وبيئتها المكانية، وانعكس ذلك أيضاً على أعمال المخرجين المسرحيين الغربيين إذ تأثرت مجموعة من المخرجين بالشرق وتبلور ذلك التأثر في رؤاهم الإخراجية وعلى رأسهم المخرج الفرنسي (انتونين آرتو) حيث يعد أول من تطرق للمسرح الشرقي وضمّنه في بياناته (المنفيستو) التي نظّر لها في كتابه (المسرح وقرينه) حيث ذكر تأثره في مسرح بالي إذ يقول : "لقد أدهشني أن أرى ذلك الفن المسرحي الذي لا يحتاج الى كلمات لكي يكون فعّالاً، كانت الأجساد تتكلم، والإيماءات تفتح مجالات التعبير المغلقة في مسرحنا الغربي" (Artaud, 1958, p. 49) لقد لجأ آرتو للمسرح الشرقي بعد أن تمرد على المسرح الغربي وقواعده السائدة آنذاك والتي كان يجدها متقولبة على النص وعلى آلية الاداء ونمطيته، فأفصح عن ذلك حين ذكر بأن "المسرح الاوربي الحديث ميت لأنه فقد علاقته بالجسد والإيقاع والقداسة، أما المسرح الشرقي فلا يزال يحتفظ بهذه القوى" (Artaud A. , 1938, p. 52) لم يتأثر آرتو وحده بالشرق من بين المخرجين الذين جاءوا من بعده فقد ظهرت بعد الحرب العالمية الثانية كوكبة من المخرجين الذين زاروا الشرق وتاثروا به وبالمسرح الشرقي وانعكس ذلك التأثير على أعمالهم المسرحية ومن بينهم المخرج البولندي (جيرزي غروتوفسكي) الذي تأثر بالفلسفات الشرقية وممارساتها الطقسية مثل اليوغا التي عمد الى توظيفها في تدريبه لممثليه بمختبره المسرحي فأن "اليوغا لم تكن تمارين جسدية فقط عند غروتوفسكي، بل وسيلة للوصول الى التركيز الداخلي وحالة الصفاء الذهني أثناء الأداء" (Cuesta, 2007, p. 77) لقد تركت رحلاته الى الشرق اثراً بالغاً في طروحاته التنظيرية ومشغله المسرحي، فقد تأثر بالمسرح الكاثاكالي الهندي والنو الياباني والطقوس الصينية، إذ أبدى اعجاباً واهتماماً كبيرين بهذه الاشكال من العروض وقد ذكر بأنه"في الكاتاكالي يتجلى الجسد كوسيط للروح، وهذا ما حاولت نقله الى مختبر الممثل" (Barba E. , 1995, p. 94) كما اهتم بالطقس الديني الشرقي الهندي البوذي وممارسات (الزن اليابانية) والفكر (الطاوي الصيني) إذ "أدخل غروتوفسكي البعد البوذي للمسرح، حيث الصمت هو اللغة، والفراغ هو الفعل" (Banu, 1984, p. 112) وقد إنعكس ذلك ليس فقط في عروضه، إنما عمد الى توظيف تلك الممارسات كتقنيات لتدريب الممثلين ما قبل العرض المسرحي سيما الجانب السيكولوجي فأن "تدريبات غروتوفسكي لم تكن جسدية فحسب، بل ذات أصول تأملية روحية تحمل أثر الزن وممارسات الطاوية" (kumiega, 1985, p. 54) أما على مستوى العرض المسرحي فقد شكل التأثر الشرقي وروحانياته حيزاً كبيراً من عروضه المسرحية ورؤاه الاخراجية وقد تمثل ذلك في عرض(الامير قسطنطين) أو (الأمير الصلد) إذ أن "خشبة المسرح بدت وكأنها ساحة طقسية شرقية، والممثل أشبه بنسّاك الزهد الهندوسي، يتطهّر خلال العرض" (Schechner, 1988, p. 138) والجدير بالذكر انه لم يكن تأثر غروتوفسكي بالشرق وتوظيفه في أعماله إستعارياً أو مقحماً، إنما كان تاسيسياً لمسرحه الجديد الذي يعتمد في جوهره على الانسان وجسده المعبر، فالتقاليد الشرقية تتحول في أعماله من مواد ثقافية الى ممارسات وجودية حية لا تفصل بين الأداء والتأمل فان "غروتوفسكي لم يمارس الإستشراق بالمعنى الإتهامي، بل اندمج في الفكر الشرقي تأملياً واستخلص منه عناصر روحية تؤسس لما سماه المسرح الشاهد، فقد كانت عودة غروتوفسكي للشرق، عودة لداخل الذات، لا للمكان الشرقي الخارجي" (Pavis, 1998, p. 162) واذا كان غروتوفسكي قد أحدث ثورة جذرية بتنظيراته عن المسرح الفقير فأن تلامذته ذهبوا الى تطوير ذلك المفهوم وخلق مفاهيم أخرى توالدت عن مشغل غروتوفسكي ومنهم (يوجينو باربا) تلميذه الأقرب الذي مضى في تطوير مشروعه الخاص من خلال (أنثروبولوجيا المسرح) حيث تفاعلت بين المعلم والتلميذ عناصر البحث المسرحي الروحي والجسدي لتمتد من بولندا الى أنحاء العالم، إذ يرى باربا بأن "غروتوفسكي لم يكن فقط مخرجاً متميزاً، بل كان أيضاً رجل معرفة، لقد علّمني كيف أن العمل المسرحي يمكن أن يكون مساراً معرفياً وروحياً" (Barba E. , 1999, p. 18) تأثر باربا بالشرق كأستاذه وأعجب بالطقوس الشرقية بعد رحلاته الى الهند واليابان والصين وغيرها من دول الشرق فقد كتب يصف انطباعه "عندما دخلت معبداً هندياً لأول مرة، شعرت أن المسرح الغربي يعاني من الجفاف، هناك كان الجسد يتكلم بلغة لا نملكها بعد" (Watson, 2002, p. 90) بعد تأثره بالشرق لم يكتف باربا بالمشاهدة والتأثر والإقتباس فحسب، بل ذهب بفرقته الى اماكن متعددة من الشرق ووصل الى اقاصيها ليقوم بما اسماه فن المقايضة، فهو لا يرى

الشرق ككنز يجب ان يتم الاستيلاء عليه ومصادرته، انما كيان يريد ان يقيم معه علاقة قائمة على الاخلاق المسرحية والتواضع الابداعي ويرى بان من غير الانصاف ان نأخذ من دون أن نعطي او ان نفهم ما نأخذ وممن، لذا يقول باربا "يبدأ الخطر عندما نخلط بين التبادل والغزو، كثير من المخرجين يرتدون أقنعة أسيوية دون أن يصغوا الى الصمت خلفها" (Barba, 1999, p. 17) ويمكن القول بان باربا وعبر المقايضة التي كان يجريها مع المجتمعات الشرقية والشرق الاسيوية نوعاً من الإستشراق الثقافي الرافض للاستشراق الكولونيالي، كونها عملية تبادلية لا يفرض باربا فيها تقاليد غربية معينة دون اعطاء مساحة لتلك المجتمعات بالتعبير عن تقاليدهم أيضاً، فهي أشبه ماتكون بعملية تلاقح ثقافي فني، ولا تقتصر تلك الممارسة على المسرح إذ فتح باربا الفضاء لجميع الاشكال الابداعية، فان المقايضة على حد تعبير باربا هي "لحظة لقاء نستبدل فيها عروضنا بعروض من الآخرين، رقص، أغنية، قصة، لعبة، ذكرى، ليست عرضاً لمسرحنا، بل ممارسة ثقافية تبادلية، حيث يصبح الفن وسيلة للتبادل لا للهيمنة" (Barba E. , 1999, p. 74) اما بالنسبة للعروض المسرحية التي قدمها باربا فقد تمثل فيها تأثره بالشرق سيما صمت الزن الياباني الذي اعجب به باربا واعتبره في الكثير من العروض يمكن ان يحل محل الحوار اللفظي لما يحمله من بعد تأملي وروحاني إذ كتب يؤكد ذلك "إن صمت الزن هو ما سعيت الى إستعادته في عرض (منزل والدي) حيث يمكن للفراغ أن يكون أبلغ من أي حوار" (Barba E. , 1972) كما اولى باربا جسد الممثل أهمية كبيرة وقد منحه بعداً جديداً في التعبير، سيما بعد تأثره بالطقوس الشرقية ففي "عرضه المسرحي(المليون) لم يكن الشرق ديكوراً، بل خريطة خفية داخل جسد الممثل" (Schechner, 1981, p. 94) وكما إهتم باربا ومعلمه غروتوفسكي بالمسرح الشرقي، ظهر الاهتمام ذاته لدى مخرجين آخرين تعاملوا مع الشرق كحاجة وضرورة قائمة، للغرب بشكل عام وللمسرح الغربي على وجه الخصوص، ومن هؤلاء المخرجين المخرجة الفرنسية (آريان مونوشكين) التي أكدت ذلك بقولها "ذهبت الى الشرق لأني كنت أبحث عن شيء مفقود في المسرح الاوروبي، الإيقاع، الحضور، الجسد، القداسة" (Mnouchkine, 2003, p. 37) ويمكن القول بأن مونوشكين هي مخرجة كما باربا مارست الاستشراق الفني والثقافي وما بعده عبر مسرحها (مسرح الشمس) ورفضت الاستشراق الكولونيالي رفضاً قاطعاً إذ أنها "تقدم مثالاً لما بعد الإستشراق، حيث يتشارك الشرق والغرب خشبة المسرح دون هيمنة" (Pavis, 1996, p. 134) وذلك ما إنعكس على عروضها المسرحية إذ تواجه الاستشراق الاستعماري وتدينه بشدة بإظهار جماليات الشرق وسحره، والمجتمعات الشرقية كمجتمعات غنية بالحضارة والتقاليد، بمعنى آخر انها اكتسبت غناها من شعبيتها ومحليتها وطقسيتها، وترفض التعاطي معها كشعوب درجة ثانية او مجتمعات عالم ثالث، فإن "عروض مونوشكين مثل: المهابهارتا وريتشارد الثاني، هي ليست مجرد إعادة إنتاج ثقافي، بل إعادة توزيع جمالي للعالم، وهي بذلك تفكك مفردات التمثيل الكولونيالي" (Fischer, 2002, p. 211) فعروضها المسرحية هي لا تقع ضمن عروض الربتوار، حيث أنها لا تتعامل مع الشرق وفق نظرة كلاسيكية، انما هي تذهب الى أبعد من ذلك إذ تتجاوز الاستشراق الكلاسيكي وتمضي الى ما بعده، حيث لا سلطة تعلو على سلطة الانسانية والفن ف"حضور الشرق بعروض مونوشكين لا يصنف ضمن الاستشراق الكلاسيكي، بل هو ممارسة ما بعد إستشراقية تعيد توزيع السلطة الرمزية على خشبة المسرح" (Pavis, 1996, p. 135) وعلى الرغم من تنوع الاساليب الاخراجية الحديثة وتعدد التيارات والرؤى ظل الشرق مصدر الهام واهتمام المخرجين العالميين إذ ظهرت مجموعة من المخرجين المعاصرين والمجددين اللذين تبنوا الفلسفات الشرقية وجعلوها مرتكزاً لأعمالهم المسرحية، ومن بين هؤلاء المخرجين هو المخرج (روبيرت ويلسون) فان "مسرح ويلسون ليس سردياً بل مكانياً وزمانياً، متأثراً بأشكال الطقوس الاسيوية وخاصة مسرح النو الياباني حيث الايماءة والصمت متساويان في المعنى" (Innes, 1993, p. 269) لقد تميزت عروض ويلسون المسرحية بالحركة البطيئة وان هذا البطء هو ليس اعتباطياً أو بداعي خلق الشعور بالملل لدى المتلقي كما هي الحال في عروض مسرح اللامعقول، انما هي دعوة الى حالة تأملية، وذلك ما تأثر به ويلسون من الشرق اذ يقول "تعلمت من المسرح الشرقي بأن البطء ليس خمولاً بل شكل من أشكال التأمل" (Wilson, 1994)وقد تمثل ذلك في مجمل عروضه المسرحية التي كان يقترن فيها الصمت ببطء الحركة مما يؤكد تأثره بالمسرح الشرقي وجعله منطلقاً لرؤاه الاخراجية المغايرة فقد أعاد صياغة الحركات اليومية في شكل طقوسي بصري وفق ايقاعات بطيئة، ففي عرضه المسرحي "فويتسك جرد ويلسون الشخصية من الواقعية وجعل الزمن ينهار في عين المتفرج من خلال البطء والتكرار البصري" (Billington, 2000, p. 13) وفي عروضه الاخرى تمثلت أيضاً اهتماماته بالمسرح الشرقي بما فيه من تنوع وغنى كالنو الياباني والاوبرا الصينية والضوء الطقسي في الكاتاكالي ففي عرض أينشتاين على الشاطئ "يتجلى تأثير مسرح النو الياباني والاوبرا الصينية في بنية الزمن والحركة والضوء فهو

يختزل الدراما الى اشارات وتجارب تأملية" (Aronson, 1986, p. 89) والجدير بالذكر أن عرضه المسرحي نظرة الأصم هو من أكثر عروضه تمثلاً بتأثره بتقنيات المسرح الشرقي حيث تبنى الأحداث على الايماءة الدقيقة والزمن الممتد وذلك نوع من أنواع تفكيك السرد المسرحي وتحويل العرض الى صور مركبة ذات طابع طقسي تأملي وفي هذا الصدد يقول ويلسون "كنت مفتوناً بمسرح النو الياباني، حيث لا شيء يحدث بسرعة، لكن كل شيء يحدث بعمق" (Wilson, 1980, p. 35).

ومما سبق يجد الباحثان أن جميع المخرجين الذين تم رصدهم ومنجزاتهم الفنية سعوا الى التعامل مع الشرق ككيان مستقل له هويته الخاصة التي لا يمكن طمسها أو تشويهها أو مصادرتها بأي شكل من الاشكال فهم بالمجمل ينتمون فنياً ومسرحياً الى الاستشراق الثقافي والفني الجمالي ويرفضون ضمنياً دعوات المستشرقين الراديكاليين والاستشراق الكولونيالي بجميع أشكاله.

المؤشرات التي أسفر عنه الإطار النظري:

أسفر الإطار النظري عن جملة مؤشرات فنية والتي من شأنها أن تفيد إجراءات تحليل نماذج عينة البحث وتساهم في صياغة نتائجه وعليه حددها الباحثان على النحو الآتي:

١. اثرت حكايات الف ليلة وليلة من خلال ترجمتها، اذ عدت النافذة الاولى التي اطل منها الشرق لتقديم نفسه بوجه فاتن ومخيف في ان واحد، وذلك ما انعكس على العرض المسرحي الغربي المعاصر.
٢. في تجارب مخرجو القرن العشرين تجلى الجانب الطقسي للمسرح الشرقي اذ يظهر الجسد والرمز والمتلقي كمنظومة واحدة.
٣. ان ما تضمنته الطقوس الشرقية الدينية والشعبية من افراد ومجاميع وحركات وازياء وقداسة وطقسية الفعل والمكان اشبه ما تكون بعناصر عرض مسرحي.
٤. لا يحتاج الفن المسرحي الشرقي بالضرورة الى كلمات ليكون فعالاً فالأجساد تتكلم والايماءات الدقيقة تفتح مجالات التعبير المغلقة في المسرح الغربي.
٥. ان تأثر روبيرت ويلسون بالتقنيات المسرحية الشرقية دفعه الى تجريد الشخصيات الواقعية وجعل الزمن ينهار في عين المتفرج من خلال البطء والتكرار البصري.
٦. ويلسون عمد الى توظيف الضوء الطقسي مع الحركة واختزال الدراما الى اشارات وتجارب تأملية.

الفصل الثالث: إجراءات البحث

منهج البحث: اعتمد الباحثان على المنهج الوصفي التحليلي في تحليل عينته المختارة لملاءمته في تحقيق هدف البحث.

عينة البحث: اختار الباحثان عينة البحث والمتمثلة بعرض مسرحية (الجحيم) بالطريقة القصدية بوصفها عينة مختارة تتوافق مع متطلبات البحث. يمكن القول إن العينة قد تم اختيارها عمداً من قبل الباحثان لعدة أسباب، منها أنها عكست بدقة مشكلة البحث وأهدافه وأهميته، بالإضافة إلى ملاءمتها لطبيعة الأداة وشكلها النهائي، مما يضمن الوصول إلى آلية البحث وعملية الكتابة، وقدرة الباحثان على مشاهدة العرض.

اداة البحث: أستند الباحثان على المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري، ومشاهدة العرض بعدها المعايير التحليلية في تحليل العينة.

تحليل عينة البحث: عرض مسرحية الجحيم. إخراج: روميو كاستالوتشي. قدم العرض في مدينة افينيون بفرنسا خلال مهرجان افينيون المسرحي ٢٠٠٨.

ملخص عن المخرج والعرض:

المخرج روميو كاستيلوتشي، ولد في ١٩٦٠ في تشيزينا، هو مسرحي وفنان تشكيلي. يُعد من أبرز رواد المسرح الطليعي في أوروبا منذ تسعينيات القرن الماضي، حيث أبدع وأخرج عشرات العروض، وعمل كاتباً ومخرجاً ومصمماً للديكورات والإضاءة والصوت والأزياء.

في عام ١٩٨١ أسس فرقته المسرحية. غالباً ما تتسم أعماله بتعدد التخصصات، حيث تجمع بين المسرح والفنون البصرية والتأمل الفلسفي. وهو معروف بنتاجاته الفريدة والمثيرة.

فكرة العرض

تدور أحداث المسرحية حول رحلة الانسان الذي يجد نفسه في منتصف عمره تائهاً في غابة مظلمة ليكون رمزاً لفقدان المعنى والضياع الروحي، وهي تجربة بصرية وجسدية وروحية عميقة تعكس حالة الضياع، الألم، الخطيئة البشرية، إذ بدل أن نرى شخصيات دانتي التقليدية، نشاهد لوحات بصرية صادمة ومتقطعة تمثل العذابات الانسانية، الغوص في دواخل النفس، التكرار، فهي ليست رحلة عقاب، بل كشف وجودي عن هشاشة الانسان وحضوره الفاني، إذ يمنح العرض بعداً تأملياً فلسفياً بصرياً وجودياً للإنسان وهويته.

تحليل العينة:

اللوحة الاولى

تكشف الإضاءة الشاعرية الخافتة عن الفضاء المفتوح والواجهة المعمارية داخل القصر البابوي اذ توحي اجواء ما قبل العرض ببداية طقس ديني اكثر منه عرضاً مسرحياً، يدخل ممثل الى وسط منطقة الاداء ثم يرتدي سترة واقية، ثم يتم إدخال مجموعة كلاب مقيدين منقبل اشخاص يقومون بربطهم في مقدمة المسرح وينسحبون بينما الكلاب تبدأ بالنباح تارةً على الممثل وتارةً أخرى على الجمهور، ثم تقوم تدخل كلاب ثلاثة من جانب المسرح وتهاجم الممثل الذي يسقط أرضاً على الفور، بعد هجوم الكلاب على الممثل وتعالي أصوات نباحهم تنتقل حالة الهلع والخوف من الخشبة الى المتلقي. وعلى الرغم من حالة الهستيريا التي تثيرها هذه اللوحة فأن الكتل الموزعة من الكلاب الحية وهي تعض بجسد الممثل تشكل مع السينوغرافيا المعمارية لواجهة القصر البابوي وما تتضمنه من أقواس وزخارف ذات طابع شرقي صورة جمالية فنية.

اللوحة الثانية

بعد انسحاب الكلاب والممثل الذي لم يصب بأذىً يخلع سترته ويغادر المسرح، يدخل ممثلاً مجرداً من ملابسه لا يرتدي سوى لباساً داخلياً يؤدي حركات بطيئة قبل ان يتسلق على الواجهة المعمارية للقصر البابوي، حتى يصل الى اماكن مرتفعة بما تتضمنه من نوافذ واقواس تاريخية، فيشكل الممثل بجسده العاري مع إحدى الزخارف الدائرية لوحة جمالية تحمل دلالات متوالدة، ابرزها هي أن الانسان الغربي المعاصر هو يعاني من الحاضر الذي افقده هويته، وذلك ما يؤكده جسده العاري، وانه لا بد من العودة الى الجذور، الى التاريخ الى الروح ودواخل الذات، فهذا الالتصاق بالجسد المجرد والتشبث بالزخارف الشرقية ما هو الا تمرداً على تقاليد المسرح الغربي وتكلفه من جانب، ومن جانب آخر لتحرير المتفرج من هذه الاغلال المسرحية وجعله يعيش حالة من التطهير العلاجي، وهو كذلك دعوة للعودة الى الينابيع الاولى للمسرح الشرقي الذي يحرص دائماً على إظهار الجسد والرمز والمتلقي كمنظومة واحدة.

اللوحة الثالثة

يدخل منطقة الاداء طفل ذو عشر سنوات بلباس عصري يلتقط كرة سلة يلقها عليه من أعلى البناية الممثل العاري بعد ارتطامات متعددة للكرة الساقطة، ثم يتبادلان النظرات والايماءات المتكررة بصمت لوقت ممتد وبطء في الحركة، بعد ذلك يشرع الممثل العاري بالنزول من البناية لكن هذه المرة من الداخل ومع نزوله تومض النوافذ واحدة تلو الاخرة بإنارة خافتة متدرجة تعكس ظلال الطفل الواقف في الاسفل وهو ينظر بترقب قابضاً بيده الكرة وممعناً بالنظر الى النوافذ تارةً وتارةً أخرى الى الجمهور بحركة الية بطيئة وايماءات دقيقة، اذ حولت تلك الاضاءة الطقسية مع الحركة البطيئة دراما العرض الى اشارات وتجارب تأملية، ففي مجمل اللوحات همش المخرج الحوار الملفوظ وأبرز الجانب البصري للتعبير عن ثيمة العرض وأحداثه، عبر الأجساد والايماءات الدقيقة بمساندة عناصر العرض كافة وذلك ما يؤكد تأثر المخرج بالمسرح الشرقي، يصل الممثل العاري الى الطفل ويأخذ منه الكرة بذات الايقاع البطيء وينظر الاثنان والايماءات الترقبية ترتسم على وجههما في لحظات من التأمل والصمت المطبق.

اللوحة الرابعة

في اللوحة الرابعة يتفاجأ الجمهور بدخول مجاميع كبيرة من الممثلين الى منطقة الاداء بأعمار مختلفة وبثياب عصرية يمشون متراصين وبعد لحظات يتساقطون كمجموعات وبالتتابع، ثم يتدحرجون وهم مستلقين بأجسادهم من مقدمة المسرح الى نهايتها

وبالعكس بينما الممثل العاري يعيد الكرة الى الطفل مرة أخرى ويتسلق البناية حتى يصل الى أعلاها ويختفي، يبقى الطفل مذهولاً من الجموع البشرية المتدحرجة حتى يقوم احدهم رجل مسن يأخذ الكرة من الطفل ثم يعيدها ويرجع الى حالته الاولى لتحل محله شخصيات اخرى على التوالي بذات الايقاع الحركي، تنتهي هذه اللوحة بنهوض تلك المجاميع وذهابها باتجاه عمق المسرح وضرب الحائط بأقدامهم بشكل متكرر، وهم مطأطئ رؤوسهم وهذه احدى المقاربات للطقوس الدينية الشرقية والتي تبين تأثر المخرج بها سيما أن هذه الطقوس الشرقية التي تؤديها افراد او مجاميع بما ترتديه من ازياء وما تقوم به من أفعال وحركات ذات طابع قداسي وتأثير المكان تعد اقرب ما تكون لعناصر عرض مسرحي، وذلك ما حرص مخرج العرض الى توظيفه.

اللوحة الخامسة

في اللوحة الاخيرة الختامية للعرض تقف المجاميع مذهولة يتقدمها الممثل العاري في مستوى اعلى من الاخرين وسط المسرح ليسقط نفسه الى الخلف كنهاية حتمية لوجوده، اما بقية المجاميع فتواجه المصير ذاته واحداً تلو الآخر، بدى ايقاع اللوحة الاخيرة اكثر بطئاً من اللوحات السابقة كإشارة من المخرج بالنهاية الحتمية للشخصيات، إذ عمد المخرج الى كسر افق التوقع لدى الجمهور كما بدأ في اللوحة الاولى بإدخاله للكلاب، يعود مرةً أخرى بإدخال حصان يجول المسرح جيئة وذهاباً تارةً وتارةً أخرة بشكل دائري، حيث يؤكد المخرج عبر رسم الحركة على أن الزمن ليس خطياً بل دائرياً والتجربة الروحية ليست إنتقالاً من سبب الى نتيجة، إنما انكشاف داخلي متكرر وعلى الرغم من ان النص الاصلي المستوحى من دانتي فان العرض لا يتعامل مع الجحيم كعقوبة اخلاقية، بل كتجربة روحية غامضة، اراد المخرج ان يؤكد حضور الشرق والشرق العربي بإدخاله الحصان لرمزيته، كما اضفى حضوره الى الشخصيات الاخرى طابعاً تجريدياً وأخرج الشخصيات من واقعيتها، بعد ان يغادر الحصان منطقة الاداء، تمتد قطعة قماش كبيرة من عمق المسرح الى بدايته لتغطي المتلقين جميعهم وتكون فوقهم كسحابة، فيشاركون بتحريكها بأيديهم في سحبها الى الصف الاخير من مقاعد جلوسهم، اراد المخرج ان يقول في هذه اللوحة التي تترجم الثيمة الرئيسية في العرض، أن انه ليس مستشرق بالمعنى التقليدي للكلمة، لكنه استخدم أدوات الاستشراق كالجسد والصمت والفضاء والرموز، في حوار مع الشرق، لا ليضعه كآخر بل ليستعير لغته الروحية والبصرية ويجعل المشاهد الغربي يواجه نفسه من خلال مرآة الآخر.

الفصل الرابع / النتائج ومناقشتها:

النتائج:

١. الاستشراق وتأثيراته في العرض المسرحي تمثل عبر تجسيد الجانب الجمالي والمخيف فيه معاً، وذلك ما تحقق في اللوحة الأولى من خلال تشكيلات الكلاب والممثل.
٢. وظف المخرج جسد الممثل ورمزيته لإظهار الجانب الطقسي ذو المرجعيات الشرقية واشراك المتلقي وذلك ما تجلى في اللوحة الثانية من خلال تشكيل جسد الممثل العاري مع زخارف واجهة القصر البابوي.
٣. الطقوس الشرقية ذات الطابع الديني تمحورت من خلال أجساد الممثلين وحركاتهم كمجاميع في اللوحة الرابعة من خلال ذهابهم باتجاه الحائط في عمق المسرح وارتطامهم بالجدار بشكل متكرر.
٤. في مجمل لوحات العرض همش المخرج الحوار باعتماده الجانب البصري من خلال أجساد الممثلين وايماءاتهم وما تحمله من قدرات تعبيرية متأثراً بالفن المسرحي الشرقي وذلك ما تبين في مجمل العرض.
٥. جانب من تقنيات المسرح الشرقي وظفت من قبل المخرج كتجريد الشخصيات من واقعيتها وقد تجلى ذلك في اللوحة الأولى بإدخاله للكلاب واللوحة الخامسة عند دخول الحصان الى منطقة أداء الممثلين وتأثيره على واقعية الشخصيات.
٦. دعمت الإضاءة الطقسية حركة الممثلين وتحويل الدراما الى إيماءات وتشكيلات رمزية ذات أبعاد تأملية شرقية وذلك ما تمثل في اللوحة الأولى والثانية عبر توظيف اضاءة خافتة لواجهة القصر البابوي فضلاً عن التدرج الضوئي في النوافذ المطلة على منطقة الأداء وما تحمله من شاعرية أقرب ما تكون الى اضاءة عروض الكاتاكالي الهندي.

الاستنتاجات:

١. تفتحت افاق جديدة للاستشراق في التعبير الفني حيث أصبح المسرح منصة لاستكشاف الشرق بمعزل عن الجانب السياسي والكولولنيالي وذلك عبر توظيف تقنيات المسرح الشرقي في عروض المسرح الغربي.
٢. اسهمت الرؤى الاخراجية للمخرجين المعاصرين أمثال مونوشكين وباربا وكاستالوتشي في التعامل مع الاستشراق بحيادية وتقديم الشرق للعالم ككيان له حضور هوية مستقلة.
٣. الفن المسرحي المعاصر لعب دوراً بارزاً في خلق التوازن ما بين الشرق والغرب عبر التداخل الهارموني في الجذور الثقافية والاهتمام بالجانب الأنثروبولوجي.

التوصيات:

١. انشاء ورش عمل متخصصة وتأسيس برامج تدريبية لعمل المخرج مع الممثل والاهتمام بتوظيف تقنيات المسرح الشرقي لما تحمله من خصائص متأصلة في المسرح.
٢. دعم البحث الاكاديمي في مجال المسرح وتشجيع الدراسات التي تبحث في التمازج ما بين المسرح الشرقي والغربي والحفاظ على الجانب الفني.
٣. ادخال التكنولوجيا الحديثة في العمل المسرحي لتوظيف التقنيات الشرقية وتحفيز الابداع وتعزيز المهارات.

المقترحات:

يمكن اجراء دراسة في تحليل تجارب أعضاء فرق مسرحية مختلفة حول كيفية التعامل مع الاستشراق الجديد وتطوير ومتابعة قدراتهم ونتاجاتهم.

كما يقترح الباحثان التصدي لدراسة الاستشراق في اطار المسرح الإنكليزي : تمثلات الاستشراق في العرض المسرحي الإنكليزي المعاصر.

References:

Afaya, M. N.-D. (2001). *Al-Ishraq, the Image of the Arab in Western Thought.* Casablanca: Arab Cultural Center.

Al-Mudarris, F. A. (2012, Issue 41). The Efforts of the Russian Orientalist Ignatius Kratchkovsky in the History of Arabic Literature. *Journal of Rafidain Literature*, p. 32.

Aronson, A. (1986). *Robert Wilson and His Collaborators.* Theatre Communications Group.

Artaud. (1958). *The theater and its double.* trans: mary caroline richards, grovee prees.

Artaud, A. (1938). *Le theatre et son double.* gallimard..

Badawi, A. R. (1993). *Encyclopedia of Orientalists.* Beirut: Dar Al-Ilm Lil-Malayin.

Banu, G. (1984). *Le theatre, sortie de secours.* Paris: Actres sud.

Barba. (1999). *Interview in performance.* research, vol 4, no 2.

Barba, E. (1972). *Notes on performance.* Odin teatret archivesm 1972,(ISTA).

Barba, E. (1995). *The paper canoe: A Guide to theatre Anthropology.* Routledge.

Barba, E. (1999). *land of ashes and diamonds: my apprenticeship in poland.* black mountain press.

Berque, J. (1975). *The Problem of Arab Identity.* Beirut: Publications of the Arab Research Foundation.

Billington, M. (2000). *Robert Wilson.* The Guardian.

Brockelmann, C. (1968). *History of Arabic Literature.* Beirut: trans: Nabil Amin Faris and Munir Al-Baalbaki, Dar Al-Maaref.

Burton, R. (1885). *Thebook of the thousand nights and a night.* London: Burton club.

Dabashi, H. (2009). *Post-orientalism: knowledge and power in time of terror.* transaction publishers.

Fawk, J. (n.d.). *History of the Orientalist Movement/Arab and Islamic Studies in Europe until the Twentieth Century.* Damascus: trans: Omar Lutfi Al-Alam, Dar Qatiba.

Fischer, E. (2002). *The transformative Power of Performance.* Routledge.

Galland, A. (1704). *Les mille et une nuits.* Paris: Charles saillant et Charles desercy.

Gibb،H.A.R. (1962). *Studies on the civilization of islam.* Princeton: Princeton university press.

Hamdawi, J. (2012). *Dictionary of Modern Literary Terms.* Rabat: Arab Cultural Center Publications.

Holmberg, A. (1996). *Robert Wilson's Theatre.* Cambridge: Cambridge University Press.

Hourani, A. (1981). *Arab Thought in the Liberal Age.* Beirut: trans: Kamal Al-Sayyid, Dar Al-Nahar.

Hourani, A. (1991). *Islam in European Thought.* Cambridge: Cambridge university press.

Innes, C. (1993). *Avant Garde Theatre 1892-1992.* Roultedge.

lane, E. W. (1836). *Manners and customs of themodern Egyptians.* London: John murray.

Lewis, B. (1982). *The question of orientalism.* New York: The new york review of books.

Manzur, I. (n.d.). *Lisan al-Arab.* Cairo: Dar al-Maarif, n.d., vol. 10.

Massad, J. (2013). *The Exceptionalism of Islam.* Beirut: Arab Center for Research and Policy Studies.

Michaelis, M. (1924). *Flok arts of Egypt.* Cairo: American university in cairo press.

Mnouchkine, A. (2003). *Le Theatre est un sort de combat.* Edition de l'Aube.

Others, M. I. (1989). *Al-Mu'jam Al-Wasit, (The Intermediate Dictionary).* Istanbul: Dar Al-Da'wa.

Pavis, P. (1996). *The Intercultural Performance Reader.* Rout ledge.

Pavis, P. (1998). *Dictionary of the theatre.* Toronto: University of Toronto press.

Renan, E. (1801). *Calidasa: drame indien.* Paris: Michel levy.

Said, E. (1978). *Orientalism.* New York: Vintage books.

Said, E. (1981). *Orientalism.* Beirut: trans: Kamal Abu Deeb, Arab Research Foundation.

Sanz, M. D. (2017). *Gendered eyes: female orientalism in visual arts.* Routledge.

Schechner, R. (1981). *Interview with Eugenio Barba.* t d r : the drama review, vol.25. no.3.

Schechner, R. (1988). *Performance Theory.* Routledge.

Shalq, A. (2001). *Carl Brockelmann and Orientalism.* Beirut: Al-Ijtihad Magazine, Issue 50.

Todorov, T. (1992, Issue Three, trans. Diaa Khudair). The Other in Orientalist Discourse. *Foreign Culture MagazineTzvetan Foreign Culture Magazine, Issue Three, Ministry of Culture and Information - General Directorate of Cultural Affairs*, p. 113.

Vangennep, A. (1909). *Les rites de passage.* Paris: Emile nourry.

Watson, L. (2002). *Negotiating cultures: eugenio barba and the intercultural debate.* Manchester: Manchester university press.

Wilson, R. (1980). *The Theater of Images.* Harper and Row.

Wilson, R. (1994). Interview With Le Monde.

Youssef, A. H. (2010). *Orientalism and its Representations in Modern Arab Culture.* Beirut: Arab Center for Translation and Publishing.

Zisman, I. (2012). *Photography and orientalism revisited.* Oxford: Oxford university press.