التعبير الجسدي في العرض المسرحي
"إيزيس" لتوفيق الحكيم أنموذجًا

إعداد الدكتورة
ابتسام خالد شهاب الحمادي
المعهد العالي للفنون المسرحية - الكويت

الملخص

ينحو المسرح الحديث عمومًا إلى التجريب والاستثمار في الأداء الحركي والرقصات التعبيرية أكثر من النص المكتوب؛ ويُعد إخراج المخرج المرموق كرم مطاوع (١٩٣٣ – ١٩٩٦) لمسرحية "إيزيس" التي ألفها توفيق الحكيم (١٨٩٨ – ١٩٨٧) في العام ١٩٥٥، من أوائل المسرحيات العربية الرصينة التي احتفت بألوان مختلفة من التعبير الجسدي، برغم أنها اعتمدت على نص مكتوب.

وقد أفادت الباحثة من المنهج الوصفي التحليلي في رد الصورة الكلية إلى عناصرها الجزئية المتعلقة بأنواع التعبير الجسدي في هذا البحث: الأداء التمثيلي، والإيماء، والرقص.. إضافة إلى تحليل عناصر التصميم الحركي (الكوريوغرافي).

وقد جاءت معظم أحداث العرض السالف البيان، والذي بدأ في العام ١٩٨٦، في الساحات والأسواق، ووسط زحام عدد كبير من الشخصيات كالحراس وعامة الناس. كما خلا العرض من أية رقصة صامتة؛ وإنما كانت كلها مصحوبة بالغناء والكلام الدرامي، كتفسير إضافي، ومع ذلك، فقد ظل العمل وثيق الصلة بالنص المقروء، أكثر من كونه عرضًا للفرجة والإبهار البصري.

ولا يفوتنا أن ننوه، إلى أنه لم تمثل الشخصيات جزءًا حيويًا في الرقصات رغم وجودها ضمن الحيز هذا، وكان الأداء الحركي لها محدودًا نسبيًا. وفي مقابل ذلك، اتسمت الرقصات بروح معبرة عن الفلكلور المصري، وأقرب إلى المدرسية حيث تفتقر إلى الخيال التقدمي في تصميمها، وعلى مستوى توظيف التقنيات المبهرة.

من ثم خلص البحث إلى أننا إزاء "دراما موسيقية"، لكنها تقليدية إلى حدٍ كبير، احتفظت بالثقل الأساسي للنص المكتوب، بدلًا من التجريب والاستثمار في الرقص والموسيقى إلا بقدر ما يخدم النص.

الكلمات المفتاحية:

إيزيس – الكوريوغراف – الجسد – الرقص – كرم مطاوع.

ABSTRACT

Modern theater tends to experiment and invest more in movement and expressive dance than in written text; the distinguished director Karam Mutawa's (1933 - 1996) production "Isis", written by Tawfiq al-Hakim (1898 - 1987) in 1955, is considered one of the first sober Arab plays that celebrated different types of physical expression, even though it relied on a written text.

The researcher tries to study Mutawa's approach, in terms of acting, mime, and dance, in addition to analyzing choreography. Hence, the research concluded that we are facing a “musical drama,” but it is largely traditional, retaining the basic weight of the written text, instead of experimenting and investing in dance and music except to the extent that the text serves.

• Keywords: Isis - Choreography - Body - dance – Karam Mutawa.

١. حول المنهج والمفاهيم

يميل المسرحيون العرب إلى الإعلاء من قيمة النص المسرحي، وإلحاق العرض به كأنه مجرد تفسير وشرح مرئي لما أراده المؤلف؛ وكثيرًا ما ينشغل النقد بتحليل أفكار الكاتب وكيف عبر عنها المخرج، من دون إعطاء قيمة كبرى للمرئيات، خصوصًا تلك المتعلقة بحركة الممثل في الفضاء، وتصميم الرقصات بما تتطلبه من إضاءة، وأزياء، وموسيقى، وغناء. ولا مناص لنا من القول، بأن جهدًا كبيرًا يشارك فيه ممثلون وراقصون ومصممو ديكور وإضاءة وأزياء ورقصات، وعازفون ومدربون ورسامون، يسقط في النسيان ولا ينال ما يستحق من تحليل وتقييم.

وغني عن البيان، أن الدراسات المسرحية، تفتقد – إلى حدٍ غير قليل – الاهتمام بجسد الممثل، والأداء التعبيري، والحركي، وكأنه مجرد جهاز لغوي ناطق؛ من ثم يرن البحث هذا إلى معالجة هذا القصور، في أحد أشهر عروض المسرح العربي، وأعني "إيزيس" كرم مطاوع، ورد الاعتبار في الوقت عينه، لجوانب بالغة الأهمية – وإن تجاهلتها المقاربات النقدية التقليدية – خصوصًا تلك المتعلقة بالتعبير الحركي والأدائي وعلاقة أجساد الممثلين بالفضاء المسرحي.

وعليه، يرتكز البحث في الأساس على المنهج الوصفي التحليلي الذي يعيد تفكيك الصورة الكلية ويردها إلى عناصرها الجزئية والأساسية، وجمع البيانات المتعلقة بها وتفسيرها وصياغة الاستنتاجات.[١] وقد جرى الاستفادة هنا بدراسة حالة مسرحية "إيزيس"،[٢] واستقرائها لأكثر من سبب:

١) الانتماء إلى المدرسة التي تُعلي من القيمة الأدبية للنص المسرحي، خصوصًا أنها من أشهر أعمال أحد رواد المسرح العربي في العصر الحديث، وهو توفيق الحكيم،[٣] لاختبار إمكانية تطويرها كعرض بصري.

٢) تميز رؤية المخرج كرم مطاوع،[٤] في خلق عرض مواز يحفل بالأغاني والرقصات، وتصميم الأزياء، وتحريك الممثلين، والمجاميع؛ فالعمل من أوائل العروض العربية التي جمعت بين تميز النص الدرامي، والفرجة البصرية.

٣) المكانة التي احتلها العرض[٥] والاهتمام الكبير به في حينه رسميًا وشعبيًا.

ولما كان ذلك، يحاول البحث أن يعالج محورين أساسين: الأول يتعلق بإمكانات التعبير الجسدي للممثل نفسه وتشمل: الأداء، والإيماءة، والرقص، أما المحور الآخر فيختص بالعلاقة بين أداء الممثل والتصميم الكلي للفضاء بكل عناصره وتقنياته. وقبل أن نتطرق إليهما بالتفصيل، سوف نشير إلى أهم مفاهيم الدراسة:

١.١ التعبيرية Expressionism

ثمة فرق بين "التعبير" و"التعبيرية"، فالأول يقصد به كل تعبير فني مصمم لإظهار معنى عميق أو عناصر مخبأة، فهو حركة من الداخل إلى الخارج[٦]، وكثيرًا ما يرتبط استعماله في الدراما بأداء الممثل.

أما التعبيرية فهي تيار فني ظهر في ألمانيا بين عامي ١٩١٠ ــ ١٩٢٥ ثم انتشر عالميًا؛ كانت التعبيرية بمثابة صرخة احتجاج، انطلقت من خلال الرسم ثم انتقلت إلى الشعر والدراما، وقد عبرت عن الجيل الغاضب بسبب الحرب العالمية الأولى، وانهيار قيم الإنسان المتحضر. ومن الناحية الفنية كانت التعبيرية بمثابة ثورة على المدرسة الواقعية والطبيعية التي تعيد نسخ الواقع كما هو، علاوة على الرمزية والتأثيرية بكل غموضها وارستقراطيتها.[٧]

١.٢ الجسد The Body

ليس الجسد مجرد تكوين بيولوجي ذي صفات مادية متعارف عليها، فهو كيان يتوزع الاهتمام به بين شتى المعارف الإنسانية. يقول عالم الاجتماع الفرنسي دافيد لوبروتون David Le Breton (١٩٥٣ -)

الجسد بناء رمزي، وليس حقيقة في ذاتها. ومن هنا منشأ عدد لا يُحصى من التصورات التي تسعى لإعطائه معنى، وسبب طابعها الغريب والشاذ والمتناقض، من مجتمع لآخر.(٨)

تجدر الإشارة، إلى أنه لا شك في أن كل جسد محمل ومشحون بإرث تاريخي وثقافي، دون أن ينفي ذلك هويته الاجتماعية الآنية؛ فالجسد بانفعالاته وتفضيلاته وقدراته الحسية يعد مصدرًا رئيسًا للأعراف الاجتماعية.(٩) وعندما يقف الجسد ويتحرك على خشبة المسرح، فهو لا يقدم سماته البيولوجية للجمهور، بقدر ما يعكس معاني اجتماعية وثقافية وتاريخية، سواء في علاقته بذاته أو بأجساد الآخرين.

١.٣ الفضاء The Space

يحيل معنى الفضاء إلى حيز مكاني، وكذلك إلى المسافة والامتداد اللا محدود. وبالنسبة إلى المسرح، فهو يعني فضاء العرض والفرجة. أخذًا في الاعتبار أنه ليس مجرد شكل هندسي فارغ ذي أبعاد ثلاثية، وإنما باعتباره مجموع رموز العرض.(١٠) ولأن الجسد ينوجد في حيز يحتويه، فأي تعبير أدائي وحركي يقع في فضاء ما، وتتغير تبعًا لذلك العلاقات بين الجسد والفضاء بكل العناصر المتضمنة فيه.

١.٤ كوريوغرافيا Choreography

يستعمل هذا المصطلح عادة بنطقه الإنجليزي، ويقصد به تصميم الرقصات، والكلمة في الأصل تعني "فن تدوين الرقصات" منحوتة من مقطعين من الكلمتين اليونانيتين وهما Choreia وتعني رقصات الجوقة، و Graphia ومعناها

تدوين. وقد عرف تدوين الرقصات في الحضارات القديمة لارتباطه بالطقوس الدينية، وتطور كاختصاص مستقل بفضل فن الباليه، ثم توسع الاهتمام به ليشمل مختلف أنواع الحركة، وأصبح مجالًا مهمًا تتداخل فيه فنون مختلفة، و لم يعد قاصرًا على تصميم الرقصات فقط، وإنما تشكيل الأداء الحركي للعرض المسرحي، حتى لو لم يتضمن رقصًا.(١١)

٢. أنواع التعبير الجسدي

بمجرد ظهور جسد الممثل على الخشبة، يبدأ جسده أداء خاصًا به، إما مصاحبًا لكلام يُقال، وإما مكتفيًا بلغة الجسد Body Language فمن المهم تفعيل القدرة التعبيرية للممثل، خاصة من خلال تطوير قدراته الصوتية، والإيمائية، والارتجال، والحركة، واللعب.(١٢) وإذا حاولنا وضع ترسيمة للتعبير الجسدي، كما تجلت في عرض "إيزيس"، سنجد أنها تشمل ثلاثة أنواع:

١) الأداء المباشر المصاحب للحوار والفعل الدرامي.

٢) الإيماء بتعبيرات الوجه أو أعضاء الجسد.

٣) الرقص بكافة أنواعه.

٢.١ الأداء

لا يبعد المعنى اللغوي لمفهوم الأداء كثيرًا عن معناه الاصطلاحي، فهو يدل على الإيصال وإتمام شيء ما، ولذلك يعرف المسرحي الكسندر دين Alexander Dean (١٨٩٣ – ١٩٣٩) في كتابه المعروف "أسس الإخراج المسرحي"، يعرف الأداء المسرحي بأنه "إعادة خلق الشخصية من الحياة ونقلها إلى المسرح"،(١٣) وبطبيعة الحال لا يقتصر الأداء التمثيلي على نطق الحوار، بل يشمل الحركة على خشبة المسرح وتطويع الجسد مع تبدل الأحداث والانفعالات.

ويرتكز الأداء التمثيلي على أسلوبين أساسيين: النسق الخيالي أي من الداخل إلى الخارج، والنسق التقني أي من الخارج إلى الداخل، حيث يهتم النسق الأول

بالأفكار الداخلية للشخصية والارتجال، والحوار مع الـذات، وتحليـل الشخصـية، والتعبير عن المشاعر الحميمة، بينما يركز النسق الآخر على التواصل مع الجمهـور، والنمذجة، والاقتداء بأداء ممثلين آخرين، ويناسب الأعمال الكلاسـيكية والأفـلام الملحمية.(١٤)

وهكذا يتبين، أنه في استهلال المسرحية، وتحديدًا اللوحة الأولى التي صاحبت عرض أسماء المشاركين فيها، تظهر تباعًا الشخصيات الرئيسية الثلاثية: "إيـزيس"(١٥) وسط الراقصين والراقصات، كأنها سيدة مقدسة في ثوب أبيض يرمز إلى الطهـارة، وعلى مستوى مرتفع يؤكد سموها وأنها تربط بجسدها بين السماء والأرض، مع فتح ذراعيها لأعلى حسب الشائع عن الرقصات والرسومات الفرعونية؛ من ثم عكـس الأداء الحركي المتأني لها، طبيعتها المقدسة، وإحاطة الراقصـين لجسـدها، وتبتلـهم باسمها، يدل على أنها محبوبة الشعب.(١٦)

وفضلاً عن ذلك، فمع ظهور "أوزيريس" زوج "إيزيس"،(١٧) بثوبه الأبيض، وغنائه، وخفة حركته على الخشبة، وورقة البردي في يده، فإن ذلك قد يـدل كلـه على أنه شخص أثير لدى الشعب، بوصفه ملم بأصول الحساب والزراعة والغنـاء، فهو مؤسس وصانع حضارة.

على النقيض من "أوزيريس"، تجلو شخصية "طيفون"(١٨) بخطواتـه الثقيلـة الحذرة، ونظراته الجهمة الفاترة، وزيه الأسود المزين بأحزمة فضية كأنها قيود معدنية، والحراس الذي يرتدون بدورهم زيًا مشابهًا ويحملون الحراب، بدا أنه رمـز لسـلطة الشر والأذى والخداع؛ وهكذا إذن، فإن الأداء الاستهلالي – اعتمادًا على حركـة الممثلين، والملابس، والإضاءة – كان قد قدم للمتفرج، الشخصـيات الرئيسـة في مظهرها وجوهرها، وطبيعة العلاقات المتوقعة بينها.

ونذكر أنه في مشهد إقناع "شيخ البلد" للأخ الشـرير "طيفـون" (ق٣٥) بطريقة التخلص من أخيه "أوزيريس"، يتحرك "طيفون" من خلفه ويظهر مـرة ذات

اليمين وذات الشمال، كأنه يحاول توصيل الفكرة إلى كلتا أذنيه، فيما يشبه وسوسة الشيطان للإنسان من كل جانب؛ وحين يتأكد "طيفون" من تخلص الجنود من جثمان شقيقه في النيل، يجثو على ركبتيه في توديع رمزي له متظاهرًا بالحزن، وبينما يمد له "شيخ البلد" يده كي ينهض بعدما صار ملكًا، ينظر إليه "طيفون" بارتياب ويتطلع إلى يده المدودة، ثم يستند على العصا وينهض وحده، كناية عن عدم الثقة بالرجل لأن من خان الملك السابق المغدور به، قد يخون الملك القادم أيضًا.

ويلاحظ أنه عند المواجهة بين "حورس" و"طيفون" (ق١٤٣) يتقاتل الاثنان بالحراب، ويتبادلان المواقع يمينًا ويسارًا، تعبيرًا عن تكافؤ قوة الاثنين، ومن ثم يسقط "حورس" أرضًا، ويتقلب بجسده مبتعدًا عن حربة خصمه، وهي حركة تنذر بخسارته للمواجهة؛ وهنا نلاحظ أن الشخصية لا تقدم نفسها للمتفرج عبر منطوقها اللغوي فقط، وإنما عبر الوضعية الأدائية والانفعالية للجسد، والتي تعبر عن المشاعر العميقة للذات، وثمة من يلخصها في أربع وضعيات رئيسة هي:

١) الاقتراب والإقبال Approach، ويتسم بالميل للإمام والانتباه، والتعبير عن شخصية إيجابية دافئة.

٢) الانسحاب Withdrawal وهو عكس الاقتراب، ويتسم بحركات سلبية كالارتداد للخلف والابتعاد، وقد يعبر عن شخصية حذرة وباردة.

٣) الامتداد Expansion ويشمل انتصاب الرأس، والصدر، وانفتاح الأطراف، ويعبر عن شخصية مغرورة ومتباهية ومسيطرة.

٤) لتقلص والانكماش Contraction ويشتمل على خفض النشاط والتهالك والتراخي، ويشير إلى شخصية متخاذلة وخاضعة.[١٩]

وبطبيعة الحال، قد تلتزم الشخصية بوضعية واحدة كنسق ثابت يعبر عنها، مثلما قد يتنقل الجسد بين أكثر من وضعية وفقًا لتحولات الشخصية وطبيعة المواقف التي تواجهها، على ألا يقع الأداء في فخ التنميط. ولو تفحصنا أداء

"إيزيس" وهي المنفردة ببطولة العرض، فقد تطلب منها تلوين انفعالات كثيرة ومتناقضة، واتخاذ وضعيات جسدية متباينة، في المشهد الاستهلالي (ق٣)، حيث تظهر فوق قطعة ديكور مرتفعة في ثوب أبيض أنيق موشى بالذهبي، وفوق رأسها تاج، وتقف ممشوقة القوام وقد فردت ذراعيها أفقيًا فوق أتباعها، وهي هنا وضعية امتداد نموذجية تعبر عن هويتها كملكة محبوبة ذات كبرياء، على عكس ظهورها في مشهد محاصرة أهل القرية لها ونعتها بالجنون وطردها، حين يبدو جسدها في ثوب أخضر، وهو يترنح يمينًا ويسارًا، وينحني إلى الأمام، ثم يزداد الحصار حولها (ق٥٧) فيتضاعف ترنح الجسدي حتى تكاد تقع، وهي تندفع يمينًا ويسارًا وسط الحصار، بينما الأيادي تتقاذفها وتتجاذبها.

كانت الوضعية السالفة البيان، مزيج من الانسحاب بوصفها باتت في علاقة عدائية مع المحيطين بها، علاوة على التقلص والخضوع لهم، وهو ما يعبر عنه الجسد بانحنائه كأنه على وشك الوقوع. ومما لا شك فيه، أن ما سبق كان على عكس مشاهدها مع زوجها "أوزيريس" التي اتخذ فيها الجسد وضعية الإقبال والاقتراب والدفء، كما في مشهد العثور عليه في مملكة بيبلوس (ق٧٤). وتأسيساً على ذلك، فقد عبرت مشاهد "أوزيريس" – بوجه عام – عن وضعية الإقبال، على عكس مشاهد أخيه "طيفون" التي ارتبطت بوضعية الامتداد والسيطرة والتفاخر، فهو يقف وحده غالبًا، متجهم الملامح، منتصب الجسد، ويملي الأوامر، وعن كثب منه حراسه، خصوصاً في المشهد الذي وضع فيه "أوزيريس" في التابوت وقذف في النيل، حيث يدخل الحرس أولًا مع شيخ البلد، ثم يظهر "طيفون" قادمًا متعالياً بمفرده (ق٣٣)، ونادرًا ما يستعمل يديه أو يسمح لأحد بالاقتراب منه.

ومثلما التزم "طيفون" بوضعية ثابتة معبرة عن الامتداد والسيطرة، عبر "شيخ البلد"، عبر عن وضعية مناقضة تظهر الخضوع الدائم، فهو كثيرًا ما يقف في الخلف، ويتحرك بحركة متكاسلة توحي بالعرج، مع ابتسامة ماكرة؛ إنه نموذج

للشخصية المنكمشة التي تميل إلى الحيلة والخداع، وإن كان ذلك لا يعني افتقار الشخصية للقوة والنفوذ، ففي مشهد ذهابه إلى أهل القرية (ق٤١) يبدو متوددًا لهم، ولا تخلو إيماءاته من مرح ما، يتناسب مع خداعهم وإقناعهم بالملك الظالم "طيفون" بديلًا لأخيه الطيب.

نخلص من ذلك إلى أن ثلاث شخصيات رئيسة التزمت إلى حدٍ كبير بوضعية أقرب إلى الأداء المقيد هي: أوزيريس، طيفون، وشيخ البلد، كتجسيد للإقبال، والامتداد، والانكماش، بينما إيزيس تلون أداؤها الجسدي بين الوضعيات كافة.

٢.٢ الإيماء

لا يفوتنا أن ننوه بادئ ذي بدء، إلى أن الإيماء يعد جزءًا أساسيًا من التواصل البشري القديم، والصورة المتشكلة لما نفكر فيه، فهو لا يوضح مقاصدنا ونوايانا فحسب، وإنما يصف مواقعنا كما تظهر للآخرين، بل وانعكاسًا لجذورنا، ولثقافتنا ولموقعنا الوظيفي، ولمشاعرنا أيضًا. ومن الجدير بالملاحظة، أن الإيماءة لغة حركة لجزء من أجزاء الجسد أو أكثر تحمل لتعبير ما، وتحوي دلالات معينة، دون الإفصاح التام عن المعنى، إذ أنها تعتمد الإيحاء؛[٢٠] فالإيماءات عبارة عن "حركات مقصورة على أجزاء معينة من الجسم، كاليد أو حاجبي العين".[٢١]

ويلاحظ أنه لا تقتصر الإيماءة على إيصال معنى، بل لها قيمة معرفية وجمالية وتعبيرية؛ كما تتسع تمظهراتها لتشمل كل ما يصدر عن الجسد – باستثناء التكلم ــ فهي تشمل حركة العين والأطراف ووضعية الجسد وتحريكه، وتعكس تراتبية طبقية واجتماعية أو وظيفية، بل قد تتصارع وتتعارض أيضاً مع الرسائل الكلامية، بحكم صدورها كرد فعل لا شعوري أحيانًا.[٢٢] ولا تنفصل مسرحة الجسد عن كونه جهازًا لإطلاق الإيماءات المتلاحقة، إما لتدعيم الكلام، أو نقضه، أو الإيحاء بمعاني أخرى، أو تفاعلًا مع إيماءات الآخرين. فالنسق الإيمائي لا يتوقف عن إطلاق الإشارات في كل اتجاه، والتي يصنفها البعض إلى أنواع كثيرة منها: اشتقاقية ذات

تتابع منطقي معين، أو إضافية لا تُفهم إلا بإجراء تعديل عليها، أو إضافة شيء إليها، وظيفية أو تشخيصية لتصوير البيئة، وتراكبية تعتمد على اشتغال أكثر من جزء من الجسد، ومقامية تدل على مكانة ووظيفية الشخصية.(٢٣)

في المشهد الاستهلالي (ق١) ترفع الراقصات أذرعهن في إيماءة متكررة، حيث تنفتح الأذرع ثم تنضم إلى ناحية الجسد، وكأنها عملية استحضار لإيزيس. ترتفع مع الهمهمات والأصوات البشرية، ثم تتحرك شابة فشاب ويشير كلاهما بيده إلى إيزيس التي تنظر في اتجاه إيماءة اليد، ومع ربط الحركة بغنائها -عن دورها "شفيعة الحبايب" - فهي تتابعهم وتسمع حكاياتهم؛ وهنا تلعب حركات اليد دورًا مهمًا في إبراز مكانة إيزيس المقدسة، بينما في المشهد الذي تعلن فيه إيزيس لـ "توت" عن اختفاء زوجها أوزيريس، تدخل وهي تغطي وجهها بوشاح ثم تكشف حقيقتها لحظة إعلانها عن اختفاء الملك، وحين تعبر عما حدث بوصفه "كارثة توشك أن تقع" تضع يدها اليسرى فوق رأسها، ثم تضرب يديها في جنبيها.

وقد تفسر إيماءة اليد فوق الرأس بالإنكار وعدم التصديق، بينما الضرب باليدين على جانبي الجسد يحيل إلى الحيرة والتشوش؛ وهنا تبدو إيماءات اليد مغايرة تمامًا في دلالتها لمشهد استقبال إيزيس الاحتفالي. ومع تراجع "توت" عن مد يد العون لها، تعلن "إيزيس" أنها ستبحث عن زوجها بنفسها وترفع كفيها لأعلى من مستوى الرأس، في هيئة تشبه الراقصات على جداريات المعابد، وهي حركة مستلهمة من شكل زهرة اللوتس المقدسة عند الفراعنة، وكأنها في صلاة. وفي واقع الأمر، تتغير دلالة إيماءة اليد مجددًا، عند توديع أهل القرية لشيخ البلد (ق٤٧) بعدما حذرهم من المرأة المجنونة (إيزيس) فهم يلوحون بها في سعادة ويلقون بقبلات في الهواء، ما يدل على تصديقهم لوعوده الخادعة.

لا يتطلب الأمر إحصاء دقيقًا للانتباه إلى أن عرض "إيزيس" يقدم نموذجًا ثريًا لإيماءات الأيادي بالدرجة الأولى، سواء عبر الراقصات والراقصين، أو الجنود،

أو أداء إيزيس نفسها. وبطبيعة الحال – وكما أشرنا آنفًا – فهذه الإيماءات الصادرة عن جزء معين من الجسد، تتبدل في هيئتها ودلالتها، وقد تتصارع وتتناقض مع منطوق الكلام نفسه، إضافة إلى وجود أنواع أخرى من الإيماءات الصادرة عن أجزاء جسدية أخرى، فمثلًا في مشهد طلب "إيزيس" المساعدة من "توت" كاتب الشكاوى، وعازف الناي، يقول لها: "إني رهن إشارتك"، وفي اللحظة نفسها يرفع ركبتها اليمنى ويكسر عليها الناي؛ إن هذه الإيماءة المعبرة عن الغضب والعجز وقلة الحيلة، تتناقض مع ما قاله لها.

في مشهد لقاء "مسطاط" مع حورس، وهو ملثم نصف الوجه، كان التركيز على إيماءات العينين، كأنه يفحص ويختبر حورس ومدى جديته في أداء المهمة المنذور له، وبعد انتهاء لعبة التحطيب بينهما، يخبره أنه من أتباع الملكة "إيزيس" ودوره في حمايته، ثم يقف خلفه كحامٍ له، ويتضام الاثنان معًا ويرفعان عصا "مسطاط" ورمح "حورس" كناية عن الاتحاد بينهما، بينما يرفع الاثنان أعينهما لأعلى للتعبير عن جلال المهمة القادمة.

وبحسب الممثل الأمريكي جورج بيرنز، فإن "الشيء الأكثر أهمية بالنسبة للممثل هو الصدق"،[٢٤] وهو ما يتطلب حيوية أدائية، واستثمار المفارقات والمواجهات بين الشخصيات، لكن الملاحظ أن مواجهات "أوزيريس" وأخيه "طيفون"، أو حتى "حورس" عمه"، والزوجة "إيزيس" مع "طيفون" مغتصب عرش زوجها، كلها جاءت فاترة نسبيًا، ومالت إلى التنميط؛ فعلى سبيل المثال ظلت شخصية "أوزيريس" تؤدي بطريقة مثالية حالمة ولا علاقة جدية لها بأي تحولات درامية تدور حوله. ولعل نقد القاص المرموق يوسف إدريس (١٩٢٧ – ١٩٩١) للعرض يلامس ذلك حين تمنى لو كان المخرج قد أضاف كثيرًا من الشاعرية للمواقف الإنسانية العميقة، إلى جانب إعادة كتابة بعض المشاهد كتابة درامية حديثة.[٢٥]

٢.٣ الرقص

يُعرف الرقص إجرائيًا بأنه "أداء الشخص لمجموعة من الحركات باستخدام أطراف جسمه بطرق معينة، وتكون هذه الحركات في العادة متناغمة مع إيقاع موسيقي معين؛ وذلك للتعبير عن نفسه ومشاعره وطاقته".(٢٦) وقد عُرف الرقص المسرح Dance Theater منذ عام ١٩٢٨ وتأثر بالرقص التعبيري الألماني، وسجلت سبعينيات القرن العشرين بروزًا لافتًا لفن تصميم الرقص.(٢٧) وعلى مدار تاريخه، دمج المسرح أنواعًا متباينة من الرقص التي تتطلب تصميمًا حركيًا خاصًا بها، أبرزها: الشعبي، التعبيري، الصوفي، المعاصر، والرقص الرقمي.(٢٨)

ومعظم هذه الأنواع تتجلى نسبيًا في عرض "إيزيس"، فثمة استلهام لحركات الأذرع من رسومات المعابد المصرية القديمة، إضافة إلى روح البيئات المصرية المتنوعة مثل البدو والصيادين، في تأكيد على مفهوم الهوية المصرية، مقابل رقصة الاحتفاء بأوزيريس وإيزيس في مملكة "بيبلوس" (ق٨١) التي تستلهم الفلكلور الشامي الشعبي وحركات الدبكة، ولا يخفى هنا المعنى السياسي المرتبط بعدم تعارض القومية العربية مع الهوية المصرية؛ يُضاف إلى ذلك الرقص المعاصر المُستلهم من روح الباليه، في هندسته وخفته، والمُتحرر من تقنياته الجافة وأزيائه الصارمة، ليصبح أكثر بساطة، وتعبيرية. وإذا كانت الراقصة الحداثية الأميركية مارتا جراهام Martha Graham (١٨٩٤ – ١٩٩١) ترى في الرقص طريقة مختلفة في التعبير عن الأشياء تكشف عن "العواطف الذاتية" للراقص،(٢٩) فإن رقصات العرض لا تذهب في هذا الاتجاه، بل تظل مقيدة بالاحتشاد الجماعي والتعبير عن أفكار عامة مفسرة للنص الدرامي والغنائي، أكثر من كونها ذاتية. وبصفة عامة اتسمت رقصات العرض بملمحين رئيسين:

١) ملمح تعبيري يجسد المعاني التي يرددها الراقصون والكورال والممثلون، للتعبير عن المهن والبيئات المختلفة، فمثلًا بعد عودة "أوزيريس" كي يواصل تعليم

الفلاحين كانت هناك رقصة قصيرة مع أغنية "يا أخضر علمنا" (ق٩٠) غلب عليها اللون الأخضر كقيمة تعبيرية، فيما حمل الراقصون الفؤوس القصيرة كناية عن عملهم بالفلاحة، بينما اتخذت رقصة الاستعراض في مملكة بيبلوس سمتًا عسكريًا (ق١٣٢).

٢) ملمح فلكلوري يعبر عن روح الحضارة المصرية القديمة، فمثلًا تبدأ المسرحية برقصة لشابات وشباب، شبه ملتصقين في دائرة واحدة، كأنهم بتلات في وردة كبيرة، ومع تلاصق الأجساد اعتمد التصميم على حركة الأذرع كأنها رفرفة أجنحة طيور، أو في وضع ابتهال ودعاء للتقرب من إيزيس واستحضارها من الغياب، وترديد اسمها، وبالفعل تبزغ إيزيس في منتصف المجموعة وعلى مستوى أعلى، كأن الوردة المشكلة بأجساد الراقصين تفتحت عنها.

وحين يصطف الراقصون والراقصات خلف زوجها أوزيريس في أداء حركي يتسم بالازدحام والتكاسل، ينتقد ذلك ويشير إلى أن الرقص المصري لا يكون هكذا: من قال أن رقصنا بنبضه البصري والحركي بالشكل هذا؟ (ق١٣)؛ وهنا تنتشر الراقصات حوله متباعدات، في أداء أكثر حيوية ومرحًا وحرية. وكانت رقصات الغرض، قد اعتمدت على المجاميع من الشباب والشابات، وقلما كانت هناك رقصة فردية، مثلما ندرت مشاركة الشخصيات الرئيسية في الرقص باستثناء "إيزيس". وغني عن البيان أنه ظل للكلام، والأغاني، حضور أساسي في كل رقصة، كتفسير إضافي لها، و لم توجد أية رقصات صامتة تكتفي بالتعبير الجسدي وحده.

وبرغم التأكيد على أن العرض "دراما موسيقية" واستحضاره للرقص في معظم المواقف الدرامية، إلا أنه المخرج أبقى الأولوية للكلمة المنطوقة – نثرًا وغناء – وخلت الرقصات من الإبهار، والصمت؛[٣٠] رغم أن التوقف المؤقت، والغياب التام للكلام والحركة، له تأثيره الكبير علمياً في الجمهور، ولكن مطاوع قلل من شأن

القيمة الدرامية لحالات الصمت؛[٣١] وربما يُفسر غياب الإبهار، وعدم إطلاق العنان للتعبير الجسدي، وندرة لحظات الصمت، بأمرين:

١) هيمنة النص المكتوب والرغبة في عدم المساس به.

٢) ما نُشر عن ضيق الوقت لإعداد العرض تزامنًا مع تجديد وافتتاح المسرح القومي، والخلاف داخل وزارة الثقافة ما بين اختيار نص "إيزيس" أو "مجنون ليلى" لأحمد شوقي، ليكون عرضًا غنائيًا ملائمًا لحضور رئيس الجمهورية، والطابع الاحتفالي للافتتاح.[٣٢]

وإذا كانت الفلسفة ما بعد الحداثية للمسرح، تميل إلى تنظيم عناصر العرض زمنيًا وتوزيعها مكانيًا، بطريقة تستهدف إحباط أي محاولة لبناء صورة موحدة،[٣٣] وبالتالي ترسيخ معنى محدد، فإن رؤية كرم مطاوع الإخراجية، وظفت أداءات الممثلين، وفق رؤية تعبيرية، لا تبالغ في الغموض والرمزية، ولا تحاكي الواقع، وإنما تمرر عبر القصة الأسطورية، والرقصات، معان سياسية واضحة تتعلق بأهمية: العلم، والإنتاج (الزراعة)، والموسيقى (الفنون)، إضافة إلى أهمية "العدالة" المفتقدة على مستويات كثيرة، بسبب جشع "شيخ البلد" وأعوانه، واستبداد "طيفون"، حيث مثل – وارتبط – أوزيريس بتلك القيم جميعًا. وربما بسبب تأرجح العرض ما بين الدراما والفرجة الموسيقية الراقصة، بدا التعبير الجسدي للممثلين مقيدًا؛ حيث اشتغل بالدرجة الأولى على الأداء الحركي، وما يتطلبه من إيماءات تعبيرية وانفعالية بما يتناسب مع الشخصية والموقف الدرامي، وقلما كانت هناك مشاركة راقصة.

٣. التصميم الحركي

يتميز المسرح الحركي Physical Theatre ليس فقط بوجود الرقص، وإنما هو مسرح هجين يعتمد على الموسيقى والغناء والأداء الجسدي و"المايم" والارتجال والصمت والاستعانة بوسائط مختلفة، ومنح الأولوية لإمكانات الأجساد على الخشبة؛ ولما كان ذلك، فإن الاشتغال على التصميم لا يقتصر على الرقصات فحسب، وإنما يشمل الأزياء، والإضاءة، والديكور، وتحقيق الانسجام بين العناصر الدرامية والبصرية والحركية، وتطويع وتكوين الحيز المناسب لتلك العناصر، لأن كل شيء في الفضاء المسرحي يظل في حركة وتحول، بما يخدم الحدث الدرامي ويعبر عن تطوره. ولأن "إغلاق فضاء العرض، والتأثيرات الضوئية والهندسات الركحية والماكياج والتموجات الموسيقية والملابس.. عوامل تؤدي إلى تحقيق الحلم عبر المشاهدة من خلال اتجاه واحد: جسد الممثل".[٣٤] ولذلك لا ينفصل التصميم الحركي عن الوعي بطبيعة الأجساد والأداءات الخاصة بها، مثلما لا ينفصل عن إدراك ماهية سائر عناصر العرض. وسنتطرق فيما يلي لأبرز تلك العناصر التي لا غنى عنها وهي كيفية تكوين الحيز وما يحتاج إليه من ديكور، والإضاءة، والموسيقى، والأزياء والإكسسوارات، وأخيرًا: طبيعة العلاقة بين الأجساد داخل الحيز:

٣.١ تكوين الحيز

يبدو الفضاء خاليًا ساكنًا، إلى أن تبدأ المسرحة، التي تقسمه إلى أحياز متغيرة أثناء العرض، ويجري بناؤها وهدمها مع تبدل الحدث الدرامي، وبالتالي يشمل التغيير كل المرئيات التي يؤطرها الحيز أو التي تساهم في تكوينه وتشكيله؛ فهو تكوين دينامي لا يعرف السكون ولا الاستقرار، قد تثبت الأشياء ويتحرك الممثل نحوها، وقد تتحرك مع حركته، بينما تواكب الأزياء والموسيقى والأغاني والإضاءة، تلك الحركة جماليًا ودراميًا، من ثم يصبح تكوين الحيز مهمة معقدة مشتركة ما بين المخرج والسينوغراف والكوريوغراف.

ولا ماص من القول، أنه يراعى في التكوين: طبيعة وأماكن الأجساد الراقصة، وحركة الرقص نفسها، وطبيعة المكان الذي تؤدى فيه، والزمن الذي سوف تستغرقه، والهدف الدرامي منها،[٣٥] إضافة بالطبع إلى متطلبات التكوين من أزياء وموسيقى وإضاءة. وما يهمنا هنا، هو علاقة التعبير الجسدي بالفضاء المحيط به، والمتغير خلال العرض، فلا وجود لحركة خارج إطار المكان والزمان، سواء أكانت مقاومة أم مسايرة للجاذبية الكونية.[٣٦] وبوجه عام، يميل تكوين الحيز إلى الشكل شبه الدائري، حيث تؤدي الرقصات في وسط وعمق المسرح ويغلب عليها مشاركة عدد من الراقصات والراقصين، كتعبير عن عامة الشعب؛ ففي الرقصة الاستهلالية تشكل أجساد الراقصين ما يشبه زهرة لوتس تتفتح، ومع ظهور "إيزيس" تتباعد الأجساد على الجانبين وخلفها، لإبراز حضورها وحدها فوق قطعة ديكور مرتفعة، للدلالة على سموها كملكة إلهية. وبينما تتحرك وتتمايل وهي تفرد ذراعيها، يحيط بها الراقصون في نصف دائرة. ولا يتغير التكوين كثيرًا مع ظهور زوجها "أوزيريس" كناية عن مكانتهما في قلب الناس وإحاطة الجميع لهما.

ثم يتوقف الرقص، وينتهي المرح، فور دخول "طيفون" – الشقيق الشرير لـ "أوزيريس" – فينقسم الحضور إلى نصفين، ويقف الأخوان في المنتصف متباعدين، ويظهر في الأعلى والعمق حارس مثل شبح أسود، ينذر بخطر قادم، ولم يتطلب الانتقال من الاستهلال الراقص إلى المشهد التمثيلي الدرامي أي تغيير كبير في طبيعة الديكور الذي اعتمد دائمًا على قطع قليلة وبسيطة، كإشارات رمزية، بما يتيح مساحة فارغة على الدوام للأداء الراقص.

وفي مشهد السوق يتخذ التكوين شكلًا فوضويًا، حيث الملابس المعلقة وحزم الغاب، مع كثرة النساء، وظهور بعضهن ينقلن الأقفاص أو يحملن سلال الخوص، وفجأة يتلاشى الهرج والمرج وتختفي معظم النسوة مع ظهور "شيخ البلد" وجنوده، ثم يصبح التكوين شبه خال مع وصول "توت" وصديقه "مسطاط" ومجيء

"إيزيس" تطلب المساعدة. كما يحتفظ التكوين بحزم الغاب التي تشبه سيقان البامبو الكبيرة في مشهد المؤامرة التي يديرها "طيفون" و"شيخ البلد" للتخلص من "أوزيريس"، حيث احتفظت الأحياز عمومًا بهويتها كأماكن مفتوحة قريبة من النيل. وفي الإطار نفسه، يكون الازدحام في السوق، ووسط أهالي القرية التي يتلاعب بها "شيخ البلد" أو يتجادل السكان فيها حول ما يحدث في البلاد، بينما تطل "إيزيس" وحدها في مستوى آخر، كأنها تنظر إليهم من السماء، أو تنتقل من قرية إلى قرية وهي تغني وتنادي على زوجها المختفي.

ثم يعود الرقص مع دوران أهل القرية حول "إيزيس" ونعتها بالمجنونة داعين إلى طردها (ق٥٦)، فتدور الرقصة وسط الفضاء مع الاحتفاظ أيضًا بدائرية التكوين برغم الفوضى والازدحام حولها. ولم يمنع الحفاظ على شكل الحلقة ونصف الدائرة، من تلون الرقصات لإظهار اختلاف البيئات والأحياز، فعند وصول "إيزيس" إلى "تانيس" (ق٦٤) المطلة على النيل، اتخذت الرقصة طابعًا ساحليًا يستلهم أداء القص البحري – تحديداً البمبوطية – التي تعتمد على حركات الذراعين، والقفز لأعلى حولها، إضافة إلى إظهار قطع ديكور بسيطة مثل شبكة الصيد، وسمكتين عالقتين في الأعلى. ثم يتغير الإيقاع وطبيعة الرقص كناية عن وصولها إلى بلدة بدوية الطابع (ق٦٥)، فبدلًا من حركة اليدين الحرة، تغير وضع أجساد الراقصين، بتثبيت وثني الذراع اليسرى خلف الظهر ورفع اليمنى لأعلى، والقفز المنتظم في خطوات إيقاعية تشبه "الدبكة" الشامية.

أما كتل البناء والقصور فلم تظهر مع غلبة الأحياز المفتوحة، باستثناء قرب نهاية الجزء الأول، عند وصول "إيزيس" إلى مملكة بيبلوس، فيتخذ الحيز شكل ساحة أمام قصر الملك، وهو عبارة عن جدار كبير يغلق خلفية الفضاء وله بابان صغيران على مستوى مرتفع، أمام كل منهما سلالم تهبط إلى الساحة. ويُحتفظ بالمستوى المرتفع لوقوف ملك "بيبلوس" وحراسة، بينما يقف "أوزيريس" و"إيزيس" أمامه في

المستوى المنخفض، للتعبير عن ولائهما له وحاجتهما لدعمه. ويُستفاد من المستويين في رقصة توديع المملكة وانتهاء الجزء الأول من العرض.

لقد مثلت أحياز الجزء الأول وتقع في حوالي (٧٤ق): خسارة أوزيريس لعرشه، وغدر أخيه به، ثم رحلة إيزيس الطويلة في البحث عنه حتى العثور عليه. وفصل بين الجزء الأول والثاني بمشهد أقرب إلى السرد السينمائي، مختلف جذريًا عن سائر المشاهد، حيث تظهر "إيزيس" و"أوزيريس" وهما يقودان قاربًا في النيل، وهناك أفراد من الشعب على الشاطئ يغنون، بينما عبرت أحياز الجزء الثاني عن عودة أوزيريس وإيزيس إلى الوطن، ومحاولته العمل بين الناس بعيدًا عن أعين حاشية أخيه، وإنجاب الابن حورس، ثم عثور شرطة "طيفون" عليه وقتله، وحين تعترف "إيزيس" لكل من "توت" و"مسطاط" باحتمال قتله، يبدو الحيز حولهم خاليًا إلا من شجرة في الخلفية على هيئة قوس. وعند غنائها الحزين الشبيه بالتعديد، تأخذ الراقصات حولها شبه دائرة تحيط بها، وتتسم حركة الأذرع بقدر من البطء تعبيرًا عن الحزن. وفي مشهد ظلم "شيخ البلد"(ق١١٠) للناس في السوق ومواجهة "توت" له، يعبر الحضور الجسدي للناس والجنود عن معنى الزحام في الخلفية وراء الرجلين. ولم يتطلب الأمر في مشهد رشوة "إيزيس" لشيخ البلد (ق١١٣)، سوى تغيير الشجرة التي على هيئة قوس، إلى شكل بسيط من الأعمدة على اليمين قليلًا، في إشارة إلى بيت ناء تسكن فيه. على عكس الفوضى والزحام في مشاهد السوق يتخذ الراقصون أشكالًا منظمة وزيًا موحدًا مع حركات ذات مسحة عسكرية عند استعراض القوة أمام ملك بيبلوس (ق١٣٢) وإظهار بلوغ "حورس" مرحلة الشباب.

وفضلاً عن كل ما سبق، يأتي الحيز الأخير أقرب إلى شكل المحاكمة، وتوزيع الأجساد يمينًا ويسارًا، وعلى مستوى أعلى في العمق، حيث يتوزع أفراد الشعب وجنود "طيفون"، وهو المشهد الوحيد الذي يضم جميع شخصيات العرض

تقريبًا، ويختتم بانتصار "حورس" وأداء رقصة وأغنية له تطلب منه أن يكمل مسيرة والده في العدل وتعليم أبناء الشعب.

وبصفة عامة، تحيل الأحياز إلى بيئات مختلفة عن طريق عناصر بسيطة، مع إتاحة مساحة خالية لحركة الشخصيات والراقصين والجنود، كما انطوى وجود هذا العنصر أو ذاك، على قيمة تزيينية أكثر منها درامية، حيث تبقى الأشياء ساكنة لا تتفاعل معها الشخصيات، ربما باستثناء مشهد مواجهة "حورس" و"طيفون" (ق١٤٠) حيث تدلت في الخلفية، شبكة من الأحبال، وظفت في القبض على "حورس" ولف الأحبال حوله كناية عن سجنه ووقوعه في قبضة "طيفون".

٣.٢ الإضاءة Lighting Design

لا تهدف الإضاءة المسرحية إلى إنارة الحيز المعتم ولا مجرد الزينة الساطعة، وإنما هي تصميم يُبتكر من الضوء، وتلعب دورًا مؤثرًا في الرؤية الإخراجية، بدءًا من خدمة الممثل بالتركيز عليه، أو تهميشه وعزله، مرورًا بخلق إيقاع للعرض وابتداع جو معين، كما إنها تشبه الموسيقى في التأثير في خيال المشاهد وتحريكه دون تشتيت انتباهه، بوصفها "مادة عجائبية سلسلة المرونة لا مثيل لها، تشكل العرض وتحدد مساره، بحيث تفرض نغمتها على الخشبة، وهي تجسد الفعل المشهدي، وتتحكم في مراقبة إيقاع العرض، وتضمن انتقال الحالة المشهدية في كثير من اللحظات، وتنسق بين الأنظمة والأفعال المشهدية الأخرى بحيث تربط بعضها ببعض أو تعزل البعض الآخر".[٣٧]

وقد اهتم تصميم الإضاءة بإنارة عمق المسرح، حيث ترتكز معظم المشاهد التمثيلية والأدائية، واستثمار أكثر من قيمة لونية، حيث إنه – على سبيل المثال – في المشهد الاستهلالي (ق١) تميل الإضاءة إلى الإعتام والتكثيف، واللون الأزرق، ما يوحي بولادة الفجر، ويتناسب مع استدعاء "إيزيس" من غيب الزمان، كما تزداد الإضاءة سطوعًا وتقترب من اللون الذهبي المشرق مع ظهورها وسط شعبها.

وعند ظهور "طيفون" (ق١٤) غلب على الجزء الأمامي من الحيز اللون الأصفر، حيث يتواجه الأخوان، بينما في الخلفية حيث يبدو الحارس مثل شبح أسود كان ثمة لون أحمر قاتم ينذر بالخطر والدم القادم، كما تبدو الإضاءة أكثر سطوعًا في حضور الأخ الطيب، وأكثر ميلًا للإعتام مع الأخ الشرير. بينما في الأعلى يفرد الحاس جناحيه ليبدو مثل خفاش عملاق.

ومايزت الإضاءة بين المشاهد المتوازية، التي يظهر فيها جموع الناس والحراس و"شيخ البلد"، في مقدمة خشبة المسرح، مقابل مشاهد "إيزيس" وحدها وهي تغني، في إضاءة دافئة ومكثفة حولها، وعند عثور "إيزيس" على زوجها في "بيبلوس" (ق٧٤) يطغى اللون الأخضر على التكوين، وكأنه إشارة إلى تجدد الحياة، وعودة الغائب، وانشغال "أوزيريس" بتعليم شعب المملكة شؤون الزراعة، وتتسم الإضاءة حول الزوجين بالدفء والانتشار.

ونخلص إلى القول، بأن الإضاءة ارتبطت في توزيعها وقيمها اللونية، بطبيعة الشخصيات ووظائفها، إضافة إلى ملائمة الحدث الدرامي الذي تكشف عنه وتؤطره.

٣.٣الموسيقى

لا تسير موسيقى "إيزيس" على وتيرة واحدة، وتفتقد إلى البناء الأساسي المهيمن والصارم، حيث تميل إلى التعبيرية المرتبطة بطبيعة كل مشهد، ففي الاستهلال نزعت إلى الأوركسترالية والفخامة، ومشاركة الكورال النسائي والرجالي، وتوظيف الإيقاعات والأبواق والوتريات، مع التنغيم الصوتي والآهات؛ وقد حافظ التأليف الموسيقي على الروح الأوكسترالية، كإطار مرن، جرى تضمينه بمقاطع موسيقية شعبية وشرقية الطابع. وسواء اتسمت الموسيقى بالأوركسترالية أو الشعبية، فقد ظل الاعتماد الدائم على الكورال وغناء الجماميع في معظم المشاهد الراقصة؛ مثلًا في مشهد محاصرة "إيزيس" (ق ٥٦) ونعتها بالجنون، مالت كلمات الأغنية وأداء الكورال إلى

الحس الشعبي، والإيقاع الخفيف السريع مع تكرار كلمة واحدة "اطردوها" وكان اللحن أقرب إلى إيقاع الزار المعروف مع ربطه بالطابع الأوركسترالي. كما برز الحس الشامي الشعبي أمام قصر ملك بيبلوس (ق٨١)، وفي مشهد "التعديد" على مقتل "أوزيريس" (ق١٠٥) اعتمدت الموسيقى بشكل أساسي على الطبول والدفوف في ضربات إيقاعية حزينة مالت إلى البطء، ثم طابع المارشات العسكرية ونفخ الأبواق في مشهد استعراض القوة وظهور حورس في مرحلة الشباب والقوة (ق ١٣٢).

كذلك عكست الألحان معرفة مؤلفها بالموسيقى الغربية والشرقية معًا، وبدت أقرب إلى روح الأوبريت، الذي يمزج بين الغناء والموسيقى والحوارات، ويتسم بحس تعبيري تبعًا للمواقف، ما بين الخفة والبهجة والحزن، دون اللجوء إلى تراكيب لحنية معقدة؛ لقد بدا تنفيذها أقرب إلى مفهوم التداعيات عبر الحواس،[٣٨] بمعنى أن كل معنى أو مقطع يثير انفعالًا أو معنى ما لدى المتلقي، فلحن الحب كأنه يحلق في السماء، واللحن الكئيب بطيء وقاتم، وعندما تبحث "إيزيس" (ق٤٣) عن زوجها وتسأل عنه الناس والأماكن، مالت النغمة إلى الخفوت والبطء اعتمادًا على الوتريات، كأنها موسيقى جنائزية، على عكس اللحن الختامي (ق١٦٥) حين يصبح حورس خليفة لأبيه، ويغني له الشعب: "علمنا.. يا حورس علمنا"، في جمل إيقاعية قصيرة ومبهجة.

وهكذا نخلص إلى القول، بأن موسيقى "ايزيس" اتسمت بروحها التعبيرية عن الأحداث والشخصيات، وتوظيف آلات حديثة نسبيًا، وليس الآلات المعروفة لدى المصريين القدماء مثل الهارب والناي والليرا والصلاصل.

٣.٤ الأزياء والإكسسوارات

تكمل الأزياء والإكسسوارات بناء الشخصية والوعي بها، ومن ناحية أخرى تعكس بيئتها وعصرها وطبقتها الاجتماعية، إضافة إلى ملائمتها للحدث الدرامي. فعلى سبيل المثال وظف "التاج" على رأس "إيزيس" وليس زوجها في مشهد الاستهلال (ق٧) ما يوحي بكبريائها مقابل تواضع الزوج، ويمكن تأويل ذلك بسلب السلطة منه لاحقًا، لكن في معظم مشاهدها خلال رحلة البحث عن زوجها اكتفت "إيزيس" بوشاح أخضر يزين شعرها، وأحيانًا لم تتزين بشيء سوى الشعر المستعار. وفي وقت عينه، ارتدى ملك بيبلوس التاج (ق٧٧) وما يشبه التاج الفضي على رأس "طيفون" (ق١٤) بحكم أنه القائد مسؤول الأمن، كما يظهر شريط فضي أصغر حجمًا على رأس "شيخ البلد" كناية عن مكانته التي تلي "طيفون" في الأهمية، وبالنسبة إلى الجنود فقد ارتدوا الخوذ الذهبية (ق٥٧).

وبرغم الاهتمام بالتيجان وأغطية الرأس والأوشحة، للنساء والرجال، لكنها لا تُحاكي بدقة رداء الرأس الشهير المعروف باسم NEMS وهو عبارة عن قطعة قماش توضع فوق الرأس وتمر على الجبهة وتنسدل من خلف الأذنين على الكتفين؛[٣٩] كما لم يلتزم مصمم الأزياء بذلك الشريط الذي يغطي ويزين الكتفين، فاستعمله أحيانًا كما في مشهد النقاش بين إيزيس ومسطاط وتوت (ق٩٧)، واستغنى عنه كثيرًا، بينما حافظ نسبيًا على تغطية الرأس بالشعر المستعار، والذي كان شائعًا عند معظم المصريين باستثناء البنات صغيرات السن والخادمات.[٤٠]

وعلى مستوى الملابس، فقد قدمت "إيزيس" محاكاة للأزياء المصرية القديمة التي تميل إلى اللون الأبيض وتعتمد على خامة الكتان، واختصت به الشخصيات الطيبة عمومًا مثل: إيزيس وزوجها وابنها، وكثيرًا ما تم تزيينها بشرائط وحواف خضراء، كما ارتدى رجال إيزيس المخلصين مثل "مسطاط" و"توت" اللون نفسه،

في مقابل "طيفون" و"شيخ البلد" وجنودهما، الذين مالت ألوانهما إلى درجات الأسود مع تطريزه بإكسسوارات وإضافات فضية معدنية، كناية عن الشر والقوة.

وما بين هيمنة اللونين الأبيض والأسود كتصنيف أساسي بين الشخصيات، تميزت الأزياء بدرجات لونية أخرى منها الأخضر، والأرجواني، والأزرق، والبنفسجي والرمادي. فعلى سبيل المثال طغت على ملابس عامة الشعب في السوق درجات باهتة من الرمادي والبني (ق ٤٥)، وبرغم الاهتمام بوجود حزام يربط الوسط، إلا أن الأردية لم تكن فوق الركبة حسبما اعتاد المصريون القدماء[٤١]، بل طويلة ومسدلة.

وتماشياً مع ما تم ذكره، فإن من أبرز الإكسسوارات الدالة على المكانة الاجتماعية، ووظيفة كل شخصية، ظهرت على الخشبة الحراب الحربية والعصي الضخمة، وبدرجة أقل عناصر أخرى شباك الصيد والمقاطف والفؤوس؛ أي أن الأزياء والإكسسوارات عكست نسبيًا ملامح الملابس المصرية القديمة، لكن ليس بدقة واقعية، وإنما كانت أقرب إلى التعبيرية.

٣.٥ العلاقات بين الأجساد

كل ما يظهر في فضاء العرض من أشياء وأجساد، يتعالق تلقائيًا مع العناصر الأخرى، وقد يكتسب معان إضافية ليست له في ذاته. وبالضرورة تعكس هذه العلاقات رسائل وشفرات خاصة موجهة إلى المتفرج. وترتبط هذه العلاقات بالحركة والمسافة معًا، فهناك ثلاثة أنساق بونية رئيسية: الثابت الذي يشير إلى طبيعة خشبة المسرح نفسها وعلاقتها بالصالة، ونصف الثابت وهو خاص بالديكور والأثاث القابل للتحريك، والمتحرك ويخص العلاقات بين الأفراد على الخشبة.[٤٢]

وبالنسبة للنسق نصف الثابت الذي يشمل قطع الأثاث والديكور فقد كان قليلًا نسبيًا، وشكل خلفية للحدث الدرامي، بينما كان التركيز كله على النسق المتحرك بين الراقصين والشخصيات في ساحات شبه خالية. وبرغم أن الحضارة

الفرعونية تميزت في العمارة والنحت وصناعة التماثيل، لكن هذا التميز يكاد لا يظهر في فضاء العرض.

وفي الصدد نفسه، فإن العلاقات بين الأجساد في الفضاء أربع؛ وثمة علاقات أساسية تحكم تحليل هذا النسق، وقدرة الممثل على أداء الشخصيات بطريقة قابلة للتصديق، والتمييز بين أوضاع الجسد الكلية والإيماءات النوعية أو الخاصة بجزء معين من هذا الجسد، ثم طريقة استخدام الحيز الشخصي، وأخيرًا طريقة الحركة والاستفادة من المؤثرات المختلفة.(٤٣)

كما تكتسب الشخصيات حيزها الرمزي الخاص من خلال عملية من التداعي أو الترابط، فعندما تنجذب الشخصية إلى منطقة خاصة على الخشبة تصبح منطقتها السيكولوجية، وتلقائيًا سيقوم الجمهور بتخصيصها لها(٤٤) فمثلًا في العلاقة بين "شيخ البلد" والشرير "طيفون"، غالبًا كان يدور حوله، ويظهر خلفه بوصفه تابعًا له (ق ٣٥)، لكن هذه العلاقة تتحول جذريًا، حين يفقد "طيفون" سلطته مع انكشاف المؤامرة أمام الشعب، وهنا يتقدم "شيخ البلد" إلى الأمام ويتراجع "طيفون" للخلف (ق ١٥٦). وحين يلتقي "طيفون" مع أخيه "أوزيريس" يقف الاثنان متباعدين، الأول على اليسار (رمز الشر) والآخر على اليمين (رمز الخير)، في تأكيد على الصراع المتوقع بينها، وفي كل أحواله حافظ "طيفون" على حيز شخصي بعيدًا عن الاحتكاك بالآخرين.

أما خريطة حركة "إيزيس" فاتسمت بالتنوع، أحيانًا تبدو في هالة ملكية أعلى من الجميع، كما في مشهد الاستهلال (ق٣)، وأحيانًا في الزحام بين أهل القرية وهم يطردونها بعدما فقدت هيبتها الملكية وخسرت زوجها (ق٥٧)، بينما اتسمت علاقتها مع زوجها "أوزيريس" بالحميمية والقرب الشديد (ق٧) يجلسان متجاورين على العرش، ويلتقيان ويتعانقان بالأيدي (ق٧٤)، ويضمهما القارب معًا (ق٨٦). ورغم أن "شيخ البلد" يقترب من مسافتها الحميمة وهي تستقطبه وترشيه،

لكنه يفعل ذلك بطريقة الخضوع والإذعان لها حيث يجثو على ركبتيه أمامها وهي تستند على عصاه (ق١١٥).

ونافلة القول، ما يعني أن توظيف العلاقات بين الأجساد يحكمه طبيعة الشخصيات ووظائفها الدرامية، وحفاظها على حيزها الشخصي والنفسي. في الوقت ذاته، تنسجم تلك العلاقات مع المشاهد التي تضمنت رقصات تعبيرية، أخذًا في الاعتبار أن معظم الشخصيات الرئيسية لا تشارك مشاركة فعالة في الرقص باستثناء "إيزيس"؛ إذ لا يميل العرض في استحضاره للأجساد، سواء في علاقتها مع ذاتها، أو مع الآخرين، إلى المبالغة في الأسطَرَة، أو التطرق إلى أولوهية أوزيريس وربطه بمفاهيم البعث والخلود، بل حافظ العرض على تهذيب الأسطورة وتقريبها من الواقع، كقصة عن السلطة والغدر، وقيم الأسرة، ووفاء وإخلاص الزوجة، وانتقام الابن لأبيه.

ويبدو أن توفيق الحكيم كان شديد الحرص على ذلك، حيث أوضحه بجلاء في البيان الختامي للنص بأنه لا يقصد "تصوير الحياة الفرعونية، أو بسط العقائد المصرية القديمة، بل المقصود هو إبراز أشخاص الأسطورة إبرازًا جديدًا إنسانيًا"[٤٥] أي أنسنة الأسطورة، وتجريدها من معانيها الرمزية الخالدة، وجعلها أقرب إلى الواقع كقصة لانتصار الخير على الشر؛[٤٦] ويستحسن الناقد محمد مندور (١٩٠٧ – ١٩٦٥) ما فعله الحكيم كي يعالج عددًا من قضايا الحياة الواقعية الحية خصوصًا تلك الفجوة بين النظرة المثالية للسلطة القائمة على العلم والعدالة وخدمة الناس (أوزيريس) والنظرة الواقعية القائمة على الظلم والخداع (طيفون).[٤٧]

وترتبط العلاقات بين الأجساد والشخصيات، بالبنية الدائرية والتكرارية للعرض، فالبداية كانت بتمجيد إيزيس والنهاية كذلك، وما بينهما انتقلت الأسرة الملكية الطيبة من الثنائي "أوزيريس وإيزيس" إلى ابنهما "حورس" وزوجته، كخليفة وامتداد للقيم ذاتها، بينما هرب "طيفون" رمز الشر الأبدي (أو الموت) الذي قضى

على البنية الأسرية في صورتها الأولى، وهكذا توارى "طيفون" في العتمة، بينما تصدرت إيزيس المشهد لتمنح بركتها لابنها وزوجته، ويبدأ عهد جديد.

٤. الخاتمة

بناء على ما سبق، لا شك في أن توصيف عرض "إيزيس" بأنه "دراما موسيقية"، يجعله صالحًا لدراسة وتحليل التعبير الجسدي؛ لكنه إجمالًا قدم دراما تقليدية، احتفظت بالثقل الأساسي للنص المكتوب، بدلًا من التجريب والاستثمار في الرقص والموسيقى، إلا بقدر ما يخدم النص ويكرر مقولاته.

و لم تمثل شخصيات الممثلين جزءًا حيويًا في الرقصات، رغم وجودها ضمن الحيز؛ وحتى الأداء الحركي لها ظل محدودًا نسبيًا، باستثناء مشاهد قليلة منها مشهد التحطيب بين حورس و"مسطاط" أو مبارزة "حورس" مع "طيفون". ومن بين الشخصيات الأساسية، كانت "إيزيس" الأكثر مشاركة في الأداء التعبيري في أكثر من رقصة، ما يعني أن أداء الممثلين ظل مقيدًا لمصلحة الصوت وليس الجسد والتعبير عنه.

بصفة عامة، اتسمت الرقصات نفسها بروح تقليدية، معبرة عن الفلكلور المصري أو الشامي، وأقرب إلى المدرسية حيث تفتقر إلى الخيال في تصميمها، وتوظيف تقنيات مبهرة، كما افتقر العرض نسبيًا إلى الحيز الشخصي، فمعظم الأحداث كانت في الساحات والأسواق ووسط زحام عدد كبير من الشخصيات كالحراس وعامة الناس.

لقد خلا من أية رقصة صامتة، حيث جاءت جميعها مصحوبة بالغناء والكلام الدرامي، كتفسير إضافي. بالتالي ظل العمل وثيق الصلة بالنص المقروء أكثر من كونه عرضًا للفرجة والإبهار البصري؛ وبرغم خلو التعبير الجسدي من "المايم" والأداء الآلي، لكنه احتفى بالأداء التمثيلي، والإيماءات، والرقص. وقد وظفت تلك الأداءات وفق تصميم كوريوغرافي يهتم بالقيم التعبيرية للإضاءة والموسيقى، وتجميع الحشود في فضاء خالٍ نسبيًا، بما يتيح حرية الحركة للراقصين، والكشف عن طبيعة العلاقات الجسدية والنفسية والطبقية بين الشخصيات الرئيسة.

المصادر والمراجع

أولًا ــ المصادر:

١. توفيق الحكيم، إيزيس، القاهرة، مكتبة الآداب، ١٩٥٥.

٢. عرض إيزيس، إخراج كرم مطاوع، نسخة عن اليوتيوب.

ثانيًا ــ المراجع العربية:

١. أبو الحسن سلام: الممثل وجماليات التعبير الجسدي، الحوار المتمدن، العدد ٣١٥٦، ١٦/١٠/ ٢٠١٠.

٢. أحمد محمد عبد الأمير: مفهوم الإيماءة ودلالاتها في التمثيل الصامت، موقع المهرجانات العربية، فبراير ٢٠٢٠.

٣. أنوار البخاري: الرقص بين الطقوسي والأدائي، مجلة روافد، المجلد ٦، ديسمبر ٢٠٢٢.

٤. ثناء الكراس: "إيزيس" الحكيم ترى النور على أيدي كرم مطاوع وتحظى بإعجاب مبارك، موقع فيتو، ٢٠٢٢/١/٢.

٥. ربحي عليان وعثمان غنيم، مناهج وأساليب البحث العلمي، دار صفاء للنشر، عمان، ٢٠٠٠.

٦. زاوي أسماء، استلهام التراث الأسطوري الفرعوني في مسرحية توفيق الحكيم "إيزيس"، مجلة الرسالة للدراسات والبحوث الإنسانية، جامعة أحمد بن بلة، الجزائر، العدد ٤، ديسمبر ٢٠١٩.

٧. عبد الغفار مكاوي، التعبيرية في الشعر والقصة والمسرح، طبعة هنداوي الإلكترونية، ٢٠١٨.

٨. عمرو حسين، الملابس في مصر القديمة، الناشر المؤلف نفسه، طبعة إلكترونية، ٢٠١٠.

٩. ماري إلياس وحنان قصاب، المعجم المسرحي، مكتبة لبنان (ناشرون)، بيروت، ١٩٩٧.
١٠. محمد مندور، مسرح توفيق الحكيم، طبعة هنداوي الإلكترونية، ٢٠٢٠، ص. ٨٦ ــ ٨٨.
١١. مظفر كاظم وحاتم مهدي: أداء الممثل في الدراما الراقصة، مجلة بحوث الشرق الأوسط، جامعة عين شمس، العدد ٧٠، ديسمبر ٢٠٢١.
١٢. يوسف إدريس، عزف منفرد، طبعة هنداوي الإلكترونية، ٢٠١٩.

ثانيًا ــ المراجع الأجنبية المترجمة:

١. باتريس بافيس، معجم المسرح، ترجمة ميشال خطار، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ٢٠١٥
٢. جلين ويلسن، سيكولوجية فنون الأداء، ترجمة شاكر عبد الحميد، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، العدد ٢٥٨، مارس ٢٠٠٠
٣. دافيد لوبرتون، أنثروبولوجيا الجسد والحداثة، تر: محمد عرب صاصيلا، المؤسسة الجامعية للنشر، ط٢، بيروت، ١٩٩٧
٤. كرس شلنج، الجسد والنظرية الاجتماعية، ترجمة منى البحر ونجيب الحصادي، مشروع كلمة، أبو ظبي، ٢٠٠٩.
٥. كير إيلام، سيمياء المسرح والدراما، ترجمة رئيف كرم، المركز العربي الثقافي، ١٩٩٢
٦. نانسي كايزن، مسرح الجسد، موقع الحوار المتمدن، العدد ٦٨٢٧، ٢٠٢١/٢/٢٨
٧. نك كاي، ما بعد الحداثية والفنون الأدائية، ترجمة نهاد صليحة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٩.

الهوامش والإحالات :

١. ربحي عليان وعثمان غنيم، مناهج وأساليب البحث العلمي، دار صفاء للنشر، عمان، ٢٠٠٠، ص. ٤٣.

٢. نشر توفيق الحكيم مسرحية "إيزيس" للمرة الأولى عام ١٩٥٥، حسبما أشار محمد مندور في كتابه "مسرح توفيق الحكيم" (ص٨٣)، واعتبرها يوسف إدريس في كتابه "عزف منفرد: دراسات ومقالات" (ص٨٩) آخر مسرحية كتبها الحكيم متأثرًا بمحاكاة كتاب المسرح للأساطير الإغريقية. وتنقسم المسرحية إلى ثلاثة فصول، تتضمن الأول أربعة مناظر والثاني منظرين والثالث اشتمل على ثلاثة مناظر.

٣. يعد توفيق الحكيم من أهم كتاب ومؤسسي المسرح العربي في القرن العشرين، ومن أشهر أعماله: أهل الكهف، السلطان الحائر، بجماليون، براكسا، والأيدي الناعمة. واشتهر بما يسمى "المسرح الذهني" ومزج الرمزية بالواقعية.

٤. يعد كرم مطاوع (١٩٣٣ ــ ١٩٩٦) من أبرز مخرجي المسرح المصري منذ ستينيات القرن الماضي، ومن أهم أعماله: الفرافير، ياسين وبهية، الفتى مهران، وطني عكا، ثأر الله، وليلة مصرع جيفارا.

٥. عرضت مسرحية "إيزيس" على خشبة المسرح القومي في يناير عام ١٩٨٦ بمناسبة تجديد وافتتاح المسرح القومي، وشارك في التمثيل: سهير المرشدي (إيزيس)، أحمد حمدي (أوزيريس)، حمزة الشيمي (طيفون)، أحمد حلاوة (توت)، رضا الجمال (ملك بيلوس)، نبيل بدر (شيخ البلد)، أحمد إبراهيم (حورس)، كما شارك مخرج العرض كرم مطاوع في دور (مسطاط). ديكور وملابس: سكينة محمد علي، أشعار وأغاني: صلاح جاهين، موسيقى وألحان:

هاني شنودة، قيادة أوركسترا: حسن شرارة، تصميم باليه: عبد المنعم كامل، إخراج تلفزيوني جلال غنيم.

٦. باتريس بافيس: معجم المسرح، ترجمة ميشال خطار، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ٢٠١٥، ص. ٢٢٨.

٧. عبد الغفار مكاوي: التعبيرية في الشعر والقصة والمسرح، طبعة هنداوي الإلكترونية، ٢٠١٨، ص. ٥ ــ ٧.

٨. دافيد لوبرتون: أنثروبولوجيا الجسد والحداثة، ترجمة محمد عرب صاصيلا، المؤسسة الجامعية للنشر، ط٢، بيروت، ١٩٩٧، ص. ١١ــ ١٢.

٩. كرس شلنج: الجسد والنظرية الاجتماعية، ترجمة منى البجر ونجيب الحصادي، مشروع كلمة، أبو ظبي، ٢٠٠٩، ص. ١٧.

١٠. ماري إلياس وحنان قصاب: المعجم المسرحي، مكتبة لبنان (ناشرون)، بيروت، ١٩٩٧، ص. ٣٣٧ ــ ٣٤١.

١١. مرجع سابق، ص. ٣٧٣ ــ ٣٧٥.

١٢. باتريس بافيس: معجم المسرح، ترجمة ميشال خطار، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ٢٠١٥، ص. ٢٢٩.

١٣. مظفر كاظم وحاتم مهدي: أداء الممثل في الدراما الراقصة، مجلة بحوث الشرق الأوسط، جامعة عين شمس، العدد ٧٠، ديسمبر ٢٠٢١.

١٤. جلين ويلسن: سيكولوجية فنون الأداء، ترجمة شاكر عبد الحميد، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، العدد ٢٥٨، مارس ٢٠٠٠، ص. ١٢٥ ــ ١٢٦.

١٥. سهير المرشدي.

١٦. تجدر الإشارة إلى أن العرض لم يلتزم بمشاهد النص وترتيبها، فالاستهلال كرس لمكانة إيزيس والطابع الموسيقي الاحتفالي، بينما المنظر الأول في النص

كان على شاطئ النيل وتناول شكاوى الفلاحات من جشع شيخ البلد (ص. ١١)

١٧. أحمد حمدي.

١٨. حمزة الشيمي.

١٩. انظر جين ويلسن، ص. ٢٠١.

٢٠. أحمد محمد عبد الأمير: مفهوم الإيماءة ودلالاتها في التمثيل الصامت، موقع المهرجانات العربية، فبراير. ٢٠٢٠.
https://www.arab-festivals.com/arnews

٢١. انظر جين ويلسن، ص. ١٩٤.

٢٢. المرجع السابق، ص. ١٩٤.

٢٣. أحمد محمد عبد الأمير، مرجع سابق.

٢٤. انظر جين ويلسن، ص. ١٢٥.

٢٥. يوسف إدريس، عزف منفرد، طبعة هنداوي الإلكترونية، ٢٠١٩، ص. ٩٤.

٢٦. أنوار البخاري: الرقص بين الطقوسي والأدائي، مجلة روافد، المجلد ٦، ديسمبر. ٢٠٢٢.

٢٧. انظر باتريس بافيس، مرجع سابق، ص. ١٥٥.

٢٨. أنوار البخاري، مرجع سابق.

٢٩. نك كاي: ما بعد الحداثية والفنون الأدائية، ترجمة نهاد صليحة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٩، ص. ١١٣.

٣٠. تطلب الأمر حوالي خمسة وثلاثين عامًا، قبل أن تظهر "أوزيريس" كأسطورة راقصة، وقد تخلصت كليًا من نص توفيق الحكيم، خلال العرض الذي صممته وأخرجته كريمة بدير وعرض على مسرح دار الأوبرا المصرية عام ٢٠٢١.

٣١. أنظر جين ويلسن، مرجع سابق، ص. ٢١٥.

٣٢. ثناء الكراس: "إيزيس" الحكيم ترى النور على أيدي كرم مطاوع وتحظى بإعجاب مبارك، موقع فيتو، تاريخ الدخول: ٢٠٢٢/١/٢
https://www.vetogate.com/4495325

٣٣. أنظر نك كاي، مرجع سابق، ص. ٧٧.

٣٤. نانسي كايزن: مسرح الجسد، موقع الحوار المتمدن، العدد ٦٨٢٧، تاريخ الدخول: ٢٠٢١/٢/٢٨.
https://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=710520

٣٥. مظفر كاظم، مرجع سابق.

٣٦. أبو الحسن سلام: الممثل وجماليات التعبير الجسدي، الحوار المتمدن، العدد ٣١٥٦، تاريخ الدخول: ١٦/١٠/ ٢٠١٠.
https://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=232098

٣٧. أنظر باتريس بافيس، مرجع سابق، ص.٢٠٣ ــ ٢٠٤.

٣٨. أنظر جلين ويلسن، مرجع سابق، ص. ٢٨٤.

٣٩. عمرو حسين: الملابس في مصر القديمة، الناشر المؤلف نفسه، ٢٠١٠، ص. ٧٠.

٤٠. المرجع السابق، ص. ٧٥.

٤١. المرجع السابق، ص٢٠

٤٢. كير إيلام: سيمياء المسرح والدراما، ترجمة رئيف كرم، المركز العربي الثقافي، ١٩٩٢، ص. ٩٨ ــ ٩٩.

٤٣. أنظر جلين ويلسن، مرجع سابق، ص. ١٩٣ ــ ١٩٤.

٤٤. أنظر جلين ويلسن، مرجع سابق، ص. ٢١٩.

٤٥. توفيق الحكيم، إيزيس (القاهرة: مكتبة الآداب، ١٩٥٥)، ص. ١١٥.
٤٦. زاوي أسماء: استلهام التراث الأسطوري الفرعوني في مسرحية توفيق الحكيم "إيزيس"، مجلة الرسالة للدراسات والبحوث الإنسانية، جامعة أحمد بن بلة، الجزائر، العدد ٤، ديسمبر ٢٠١٩.
٤٧. محمد مندور: مسرح توفيق الحكيم، طبعة هنداوي الإلكترونية، ٢٠٢٠، ص. ٨٦ ــ ٨٨.