دار المنظومة
DAR ALMANDUMAH
الرواد في قواعد المعلومات العربية

| | |
|---|---|
| العنوان: | وسائل الرقص ورسائل الدراما |
| المصدر: | فكر وإبداع |
| الناشر: | رابطة الأدب الحديث |
| المؤلف الرئيسي: | الكيلاني، نيفين يوسف |
| المجلد/العدد: | ج55 |
| محكمة: | نعم |
| التاريخ الميلادي: | 2009 |
| الشهر: | سبتمبر |
| الصفحات: | 271 - 297 |
| رقم MD: | 155007 |
| نوع المحتوى: | بحوث ومقالات |
| قواعد المعلومات: | AraBase, HumanIndex |
| مواضيع: | الباليه، الرقص، الدراما ، اليونان ، بريطانيا ، مصر، الرقص الكلاسيكي ، الفنون الشعبية ، الرقص الجماعي |
| رابط: | http://search.mandumah.com/Record/155007 |

© 2021 دار المنظومة. جميع الحقوق محفوظة.
هذه المادة متاحة بناء على الإتفاق الموقع مع أصحاب حقوق النشر، علما أن جميع حقوق النشر محفوظة. يمكنك تحميل أو طباعة هذه المادة للاستخدام الشخصي فقط، ويمنع النسخ أو التحويل أو النشر عبر أي وسيلة (مثل مواقع الانترنت أو البريد الالكتروني) دون تصريح خطي من أصحاب حقوق النشر أو دار المنظومة.

# وسائل الرقص ورسائل الدراما

د. نيفين يوسف الكيلاني(•)

أسرف روانيو "عصر إليزابيث"، كما هو معروف، في "الجمع بين أنغام الرقص ومناظر الجنائز" – على حد تعبير "سدني" – وقد كان "ليسيديوس" محقاً حين تذمر من فقدان "وحدة النغم" في الدراما الإنجليزية. فالانتقال العنيف التعسفي من نغمة إلى أخرى يستطيع أن يحطم قوة الرواية،كالانتقال من مستوى أسلوبي إلى آخر (كأن ينتقل الروائي من العامية الدارجة إلى سياق الشعر غير المقفى، مثلاً)، وكالتأرجح بين ضروب مختلفة من القوالب الشعرية والتقاليد الشعرية (كأن تجعل الشعر الملقي إلقاء يخلق، في قسم من الرواية، معنى وصفياً، ثم، في قسم آخر منه، تعتمد اعتماداً كلياً على تلوين المناظر وعلى أثر الأضواء).

ولكن لابد أن نقرر: هل الانتقال، في هذه الحال، أو في تلك، يعد عنيفاً وتعسفياً؟ وإذا نظرنا في الدراما الشعرية الحديثة، وعلى الوجه الأخص في ما كتبه تي. إس. إليوت، وجدنا أن كتابها يستعملون النقلة من اللغة الفصحى إلى اللغة الدارجة، عامدين، كي يحققوا نوعاً خاصاً من السخرية، أو يجعلوا جانباً من الرواية

(•) أستاذ مساعد بقسم نقد الباليه بمعهد النقد الفني – أكاديمية الفنون...

تعليقاً ملتوياً على الجانب الآخر منها.

هذه "المشكلة" – "مشكلة البحث" – التي تعني بالإلحاح على التزام وحدتي المكان والزمان. تتوافق مع أفكار "ليسيديوس" حين يهاجم ما جرى عليه الإنجليز وبخاصة في "عصر إليزابيث"، وهو أن يضمنوا "التراجيديات" ما يسمى اليوم باسم "الترويح الكوميدي"، أي عندما يهاجم – بعامة – خلط المناظر الكوميدية والتراجيدية، فإنه لا يثير وحسب، "مشكلة الوحدة" في الأداء بل يولد، كذلك، مشكلة "وحدة النغم".

وقد عمد بعض النقاد المحدثين إلى تسويغ المناظر الكوميدية في كثير من مآسي شكسبير حين قالوا إنها تخفض من حدة التوتر حين يكون الاسترخاء والترويح المؤقت ضروريين، وقالوا في تسويغها: إن تلك المناظر الضاحكة تهيئ – في الوقت نفسه – مضاعفة رمزية للعمل التراجيدي الرئيسي، مما يزيد في عمق أهميته ويبعث أصداء جديدة من المعنى.

وقد تجد قلة من الناس يرتابون في قوة تأثير مثل هذا المنظر الضاحك، كمنظر قرع الباب في مسرحية "مكبث"[1]، وهو يتحرك حركة آسرة من القتل إلى الفسق العارض المبتذل، ويجعل الأزمة والإطراد يتصاحبان في ازدواج. ولكن لدى شكسبير نفسه مناظر هزلية في وسط المأساة قد يعجز الناقد عن إيجاد مسوغ لها.

[1] وليم شيكسبير، "مكبث"، ترجمها نظما وكتب المقدمة والحواشي محمد عناني، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٥.

وأما العناصر الكوميدية في مآسي معاصري شكسبير، فقلما تجد فيها ما يستطاع الدفاع عنه والتسويغ لوجوده على اعتباره "ترويحاً كوميدياً" ملائما من الزاوية المسرحية.

مع ذلك، يرجع الربط بين المسرح والرقص إلى جذور أعمق. وليس من الصعب أن نجد صور "التمسرح العفوي"، إذا جاز التعبير[٢]. لذا فإن ملحمتي هوميروس Homeros شاعر اليونان الأكبر، "الإلياذة" Iliad و"الأوديسا" Odyssey، كان خاتمة تراث طويل من شعر الأناشيد، وهو مدين لهذا التراث بقصصه ولغته وعروضه، وكثير من حيلة الشعرية التي جعلت شعره سهلا أخاذا. ولعله قد أدرج في شعره شذرات من قصائد سابقة، وإن كان يحتمل أنه قد غير فيها كثيرا خلال عملية بناء شعره هو[٣].

من هنا فقد "بدأت الدراما الراقصة" في اللحظة التي عبر فيها أول إنسان الفجوة التي تفصل "أنا" أو ضمير المتكلم عن "أنت" أو "ضمير المخاطب"[٤]. واحتلت الحركة المعبرة مكاناً مهما في تاريخ المسرح منذ نشأته الأولى في صورته البدائية حيث كان تمثيل الفصل بالحركة تعبيراً عن الشعور قبل الكلمة.

---

(2) J. Duvignaud, Sociologie du theatre, Paris, PUF, 1965, p.3.

(٣) س.م. باورا، ترجمة محمد علي زيد وأحمد سلامة محمد وراجعه د. محمد صقر خفاجه، "الأدب اليوناني القديم"، القاهرة، دار القومية العربية للطباعة والنشر، من دون تاريخ، ص ٨.

(٤) وولتر سوريل، "الأوجه العديدة للرقص"، ترجمة عنايات عزمي، القاهرة، مكتبة غريب، ١٩٧٤، ص٢٤.

وفي حوالي سنة ٤٠٠٠ ق.م كانت تمثيليات راقصة كثيرة في مصر[٥] وغيرها من بلاد العالم القديم تستغرق أياماً. كما اتصلت الشعوب القديمة بآلهاتها عن طريق الرقص. ومن أشهر الحضارات القديمة التي مثلت الاتصال بالآلهة عن طريق الرقص والدراما بشكل عام هي الحضارة الكلاسيكية.

وإذا استعملنا مصطلح "كلاسيكيين – محدثين" عنينا به فنانين يحاولون أن ينشئوا نظرياتهم وتطبيقاتهم على أصول ما حققه الأدباء العظماء من اليونان واللاتين. كما يحاولون أن ينظموا الطرق التطبيقية الكلاسيكية والأفكار النقدية الكلاسيكية في ضميمة من القواعد يسير على هديها الأدباء المحدثون الذين أفادوا من ظهور الأساطير التي تجسد الآلهة وأنصاف الآلهة.

من هنا فبالإمكان تسمية هذا المقال مقترباً إلى طريقة نقدية في النظر إلى فن الباليه. هذا المقترب يؤلف تجربة في النقد الفني للباليه. إنه من خلال الآراء المتواترة من وجهات نظر متباينة، يقدم تعاريف ويوضح أشكالاً لطريقة جديدة نسبياً في دراسة فنون الباليه، هي، في جملتها، تركيز على "الأسطورة"[٦] والرمز.

---

[٥] د. عبد المحسن الخشاب، "التياترو القديم"، القاهرة، مطبعة أحمد علي مخيمر، ١٩٧١، ص ١١؛ إتيين دريوتون، "المسرح المصري القديم"، ترجمة وتقديم د. ثروت عكاشة، مراجعة د. عبد المنعم أبو بكر، ط٢، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٨.

[٦] قاسم الشواف (نقله إلى العربية وعلق عليه)، أدونيس (قدم له وأشرف عليه) "ديوان الأساطير/سومر وأكاد وآشور"، الكتاب الأول: أعطني، أعطني ماء القلب/ أناشيد الحب السومرية"، بيروت-لبنان/لندن، دار الساقي، ط١، ١٩٩٦.

طبعاً، ليس هناك من مدرسة متميزة للأسطورة والرمز. ولذا فإن علينا أن نقر من البداية بأن معاني الكلمات الأساسية نفسها في مثل هذا النقد متعددة ومتباينة. فالأسطورة تشير أحياناً إلى أقاصيص الأقدمين، وأحياناً إلى أشكال الإيمان المختلفة، أو أن لها وظيفة الفن الخلاق أو الفن الرمزي[٧]. الأسطورة تشمل النمط الأعلى ولكنها تتماشى أيضاً مع الأليجورة. وعلى غرار ذلك أيضاً نجد أن معنى الرمز يتداخل أحياناً مع معاني مصطلحات أخرى. مثلاً، قد يقال إن الرمز قد يربط بين عنصرين أو أكثر، ولكن الكناية والأسطورة تفعلان ذلك أيضاً.

انتقلت الأساطير إلى المسرح اليوناني القديم، كما هو معروف، في صورة دراما تمزج بين الرقص والموسيقى والإنشاد: "فبعد فترة طويلة من اختفاء الآلهة الوثنية واستقرار الديانة الجديدة، بحث الناس، من دون جدوى، عن موضوعات درامية نابعة من حياتهم، واضطروا، في النهاية، إلى الرجوع إلى أساطير اليونان ومجدها القديم بشيء من الحنين والحماسة. وكانت هذه هي النهضة التي عمت جميع أنحاء أوروبا"[٨].

وما كان عصر النهضة في أوروبا إلا محاولة لاستعادة فنون الحضارات الكلاسيكية، وكأن الباليه المعاصر يستعيد عمل ذوي "النزعة الإنسانية" في عصر النهضة، مأخوذاً بالحماسة التي شهدها عصر النهضة نحو الثقافة الكلاسيكية التي

---

[٧] انطون غطاس كرم، "الرمزية والأدب العربي الحديث"، بيروت – لبنان، دار الكشاف، ١٩٤٩.

[٨] وولتر سوريل، "الأوجه العديدة للرقص"، ترجمة عنايات عزمي، القاهرة، مكتبة غريب، ١٩٧٤، ص ٢٦.

وجهت أوائل النازعين إلى الاتجاه الإنساني الكلاسي وأنعشت الاهتمام بالدراسات القديمة في القرن السادس عشر الميلادي.

وتميز المسرح اليوناني القديم باعتماده على عناصر فنية أساسية بجانب التمثيل ألا وهو الموسيقى والرقص والإنشاد إيماناً واقتناعاً بتكامل الفنون: "فنون المسرح فنون متكاملة، وبالأحرى، فنون يكمل بعضها بعضاً وليس منها فن يمكن أن يقوم بنفسه بحيث لا تربطه بقية الفنون المسرحية الأخرى رابطة أو وشيجه"[٩].

ومن هنا ظهرت أهمية دراسة الفنون المسرحية "تكاملية" منذ نشأة المسرح وحتى يومنا هذا وخاصة المسرح اليوناني الذي كان وما زال مصدر إلهام الفنانين في شتى فروع الفن على مر العصور: "فقد اعتاد اليونانيون الالتذاذ بالشعر الغنائي وكانوا منذ أمد بعيد ينشدون أشعارهم على نغم الموسيقى. كما كانوا ينشدونها أحياناً على إيقاع الرقص"[١٠].

من هنا امتازت الحضارة الإغريقية بمشروع تحقيق التوازن التام بين الفن والحياة. إن كلمة دراما مشتقة من الفعل اليوناني القديم "دراؤ" بمعنى "اعمل" فهي

---

[٩] تشيلدون تشيني، "تاريخ المسرح في ثلاثة آلاف سنة"، ترجمة: دريني خشبة، القاهرة، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، ص (جـ).

[١٠] تشيلدون تشيني، "تاريخ المسرح في ثلاثة آلاف سنة"، ترجمة: درين خشبة، القاهرة، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، ٤٩.

تعني إذن أي عمل أو حدث سواء في الحياة أو على خشبة المسرح[١١]. فقد اقترن المسرح بكل عناصره الفنية بالحياة. كما كان للرقص بصفة خاصة دور مهم سواء في الحياة العامة أو في الحياة الفنية.

كما اقترنت المناسبات المسرحية العديدة بالرقص والغناء، إذ أن اليونان كانوا يعتقدون في ضرورة حضور الإله ديونوسوس لمشاهدة المنافسات المسرحية التي تعرض فيها رقصات الديثورامبوس والمسرحيات بنوعيها. ورقصات الديثورامبوس كانت تقدمها مجموعة من خمسة صبية يتبارون مع خمسة رجال، ويبلغ عدد الجوقات المتسابقة عشراً[١٢].

فكان لكل مناسبة الرقصات والأغنيات الخاصة بها. نذكر منها على سبيل المثال:

**١) الرقص الديني:** "يمثل نوعاً من العبادة الدينية ووصفه "زينوفون" بقوله: "لم أحط أثناء قيمه بالرقص أنه لم يكن هناك جزء ساكنا في جسمه".

**٢) رقص الولائم:** وقد اختفى هذا النوع من الرقص بالولائم التي كانت تقام في القصور حيث كان من عادة الضيوف الرقص بعد الانتهاء من تناول الطعام كنوع من التسلية وتمضية الوقت.

---

(١١) د. إبراهيم سكر، "الدراما الإغريقية"، القاهرة، دار الكاتب العربي، من دون تاريخ، ص ٣.

(١٢) د. محمد صقر خفاجة وعبد المعطي شعراوي، "المأساة اليونانية في القرن الخامس قبل الميلاد"، القاهرة، الأنجلو، الألف كتاب، (٢٥١)، من دون تاريخ، ص٦.

**٣) الرقص العسكري**: اشتهرت به أسبرطة كنوع من التدريبات العسكرية للجنود لاكتساب اللياقة والمهارة القتالية.

اشتهرت في الحضارة الكلاسيكية مجموعة من الرقصات المعروفة والتي كان لكل منها المفردات الحركية الخاصة بها مثل "رقصة الهورموس" التي كانت تؤدي احتفالاً بتكريم الآلهة ديانا؛ و"رقصة البيروسية" وهي رقصة تعبر عن الحرب احتفالا بالذهاب للقتال؛ و"رقصة الإميليا"، وهي تنتمي إلى روح طبقة النبلاء والأمراء. وكانت تؤدي في الإحتفالات داخل القصور؛ وأخيراً "رقصة السيكنيس"، وهي رقصة ريفية كانت تؤدي لإرضاء آلهة الحقول. ثم صارت تؤدي في الإستعراضات الدرامية التي كان يجسد فيها المؤدون أدوار آلهة الحقول(١٣). وتطور الرقص بعد إضافة فن البانتوميم إليه واستلهام الملاحم(١٤) والأساطير للمضمون الدرامي. وتبع ذلك ظهور الدراما اليونانية التي كان مصدرها الملاحم والأساطير. وأصبحت فيما بعد مصدراً غنياً من مصادر الإلهام للعديد من الفنانين في شتى المجالات ومن أشهر تلك الملاحم، ملحمة "الإلياذة والأوديسا".

والجدير بالذكر في هذا السياق، أن الفرق الرئيس يقع بين الشاعر الذي يستمد التاريخ، وبين المؤرخ؛ وسبب ذلك مستمد من طبيعة "تأليف" الملحمة،

(١٣) د. أحمد جمعة، "الرقص في الحضارات القديمة"، "الفن المعاصر"، القاهرة، أكاديمية الفنون، العدد الأول، ١٩٨٦، ص ١٢٤.

(١٤) د. لويس عوض، "أسطورة أوريست والملاحم العربية"، القاهرة، دار الكاتب العربي، ١٩٦٨؛ "الملاحم"، مجلة "عالم الفكر"، الكويت، وزارة الإعلام، المجلد ١٦، العدد ١، أبريل ومايو ويونيو ١٩٨٥.

وهو ينطبق أيا كان الموضوع وأيا كانت نظم العادات على الشيء الذي ينطبق فيه الأسلوب وكون الفن قوطياً أو كلاسيكياً لا يؤثر بحال في هذا المجال.

و"الأوديسا" هي قصة شعرية للشاعر اليوناني الأشهر "هوميروس". وهي تقتصر على مغامرات بطل واحد. فتروي ملحمة "الأوديسا" أحداثاً جرت في العصور اليونانية القديمة، وهي قصة البطل "أودسيوس" الذي كان له دور مهم في أشهر حروب ذلك العصر وهي حرب طروادة، تلك الحرب الضروس التي استمرت قرابة العشر سنوات. وقامت من أجل استعادة الفاتنة "هيلينا" المخطوفة.

كما أن الجدير بالذكر في هذا السياق أن أحد الكتاب المتأخرين قد أصاب حين لحظ أن الأقدمين لا يوردون في التراجيديات إلا حكاية مأخوذة من طيبة أو طروادة، أو على الأقل شيئاً حدث في العصرين الطروادي والطيبي، مما قد أبلته أقلام شعراء الملاحم، فأصبح خلقاً بكثرة ما ردده الثرثارون المتعبدون ليونان حتى إنه قبل أن يظهر على المسرح يكون معروفاً لدى الجمهور. فحالما يسمع الشعب باسم "أوديب" يعرفون، مثلما يعرف الشاعر نفسه، أنه قتل أباه خطأ وباشر أمه قبل أن تبدأ الرواية.

وتروي "أوديسة" هوميروس الملحمة من خلال مجموعة من القصص القصيرة. فها هي قصة شجاعة "أوديسيوس" وإقدامه والإخلاص المتبادل بينه وبين زوجته "بنيلوبى". يذهب أوديسيوس بعد زواجه من بنيلوبي إلى الحرب. وتصور إحدى القصص الدور الذي لعبه أوريسوس في تلك الحرب عندما احتشدت السفن على مقربة من "طروادة".

كانت سفن أوديسيوس الإثنا عشرة في وسط الصف عند الشاطئ مسئولة تحت قيادته عن الدفاع عن المدينة. استخدم أوديسيوس الحيلة لإقناع آخيل بالانضمام إلى قوات طروادة. فتنكر أوديسيوس في زي النساء للذهاب إلى القصر الذي اختفى فيه "آخيل" لكيلا يشارك في الحرب. وكان "آخيل" مقاتلاً جسوراً وولعاً بالأسلحة. فعرض عليه "أوديسيوس" الأسلحة التي ذهب ليبيعها إليه. وكشف عن شخصيته. وأقنعه بالذهاب معه إلى الحرب. فوضعا معاً خطة الحصان الخشبي. وقاد نفسه جماعة المحاربين المختبئين داخله. ونجحا معاً في استعادة "هيلينا" المخطوفة من دون أدنى ضرر.

## عودة أوديسيوس من الحرب:

في هذه القصيدة يصور هوميروس رحلة عودة "أوديسيوس" بعد الحرب إلى مدينة "إيثاكا". وهي تبدأ بتصوير أسطول "أوديسيوس"، وهو يعرض لأهوال الأعاصير وخوضه معركة قصيرة هو ورجاله للدفاع عن أسطوله من النهب حتى تدفعه الرياح إلى بلاد يأكل قومهم اللوتس. وبمجرد أن ترسو السفن يرسل أوديسيوس ثلاثة سفراء من رجاله يستقبلهم أهل البلدة بحفاوة. ويقدمون إليهم طعام اللوتس الذي يفقدهم الرغبة في العودة إلى موطنهم الأصلي. ويلاحظ أوديسيوس ذلك. فيأمر رجاله بالتعلق بالسفن لترحل بهم مسرعة لترسو بعد ذلك على شاطئ بلاد "الكوكلوبيس". وهم عمالقة بعين واحدة يقطنون المغارات ويعملون بالرعي.

ويخرج إليهم أوديسيوس بصحبة مجموعة من رجاله الذين يطوفون بالمدينة. ويخرج من أحد الكهوف عملاق. ويبتلع العملاق مجموعة من الرجال. ويحتجز العملاق مجموعة الرجال الأخرى داخل الكهف. ويتغلب على العملاق أوديسيوس بالحيلة. يعطيه جرعات كبيرة مسكرة. تفقده وعيه. ويفقأ عينه. ويخبره أن أسمه "نومان". ويأخذ رجاله وينطلق إلى الشاطئ ويصرخ العملاق مستغيثاً. ويحضر زملائه لنجدته. ويسألوه عن الفاعل. فيقول له: "نومان"، أي: "لا أحد". فيتركوه. وينحرفون متهمين أياه بالجنون. وينادي أوديسيوس العملاق من السفن. ويخبر أوديسيوس العملاق باسمه الحقيقي بأعلى صوته. ويقذفه العملاق بصخرة كبيرة. يخطئه. فيصلي للإله "بوسايون"، "إله البحر". ويصب عليه لعناته. ولا يعود لوطنه.

ويواصل "أوديسيوس" رحلته إلى جزيرة "أيولوس" ملك الرياح الذي يُسخر الرياح لمساعدتهم في الإبحار. ويعطيه حقيبة. حجز فيها العواصف والأعاصير. وعندما تقترب السفن من أرض الوطن يفتح البحارة الحقيبة في أثناء نوم أوديسيوس. ويبدأون رحلة العودة من جديد. إلا أن "أوديسيوس" يرفض استكمال الرحلة. ويظل أوديسيوس بسفينته في "أيولوس". وينجو أوديسيوس بينما يقتل جميع رجاله على يد آكلة لحوم البشر.

ويبلغ أوديسيوس جزيرة "آبابا" التي تحكمها "الساحرة كيركي". فنحن نتابع قراءة رواية ما أو مشاهدة مسرحية ما "لنرى مبلغها". ولكن حالما نعرف مبلغها، ويتلاشى سحرها علينا، نميل إلى نسيان الاستمرارية، وهي العنصر الذي مكننا من المشاركة في الرواية أو المسرحية. أن تذكر حبكة أي شيء يبدو في غاية الصعوبة. كل منا يعرف قصصاً أدبية كثيرة، بل يقدر أن يحاضر عنها، إذا أعطى قليلاً من الوقت، غير أنه يعجز عن إعطاء ملخص مسلسل لما حدث فيها، بالضبط كما أخفق بطل "طريق كل جسد"، رغم كل حماسته الدينية، في تذكر قصة قيامة السيد المسيح كما ترد في انجيل يوحنا. وليس هذا بالأمر الذي يؤسف له كثيراً. فكما أن "التورية" أحط أنواع الفكاهة، فإن جميع العارفين متفقون على أن تلخيص حبكة أية قصة أحط أنواع النقد الفني.

يرسل أوديسيوس رجاله إلى استكشاف المدينة. فتحولهم الساحرة إلى خنازير عن طريق الطعام السحري. فيشك قائدهم في الطعام السحري. فلا يأكله. فينجو من السحر. ويعود إلى أوديسيوس. ويخبر قائدهم أوديسيوس بما رأى. فيتجه لنجدة رجاله. ويعطيه "هرمس"، رسول الآلهة، نباتاً واقياً من السحر. ويذهب إلى الساحرة "كيركي" شاهراً سيفه. وتطلق كيركي سراح رجاله. فتفعل ذلك. إلا أنها

تستميله. فيظل إلى جوارها عاماً كاملاً إلى أن يقنعه رجاله بالرحيل لمعرفة نبؤة الآلة "تيريسياس".

فيحفر أولاً خندقاً. ويجري فيه دم الحيوانات. وتتجمع أرواح الموتى. وتشرب أرواح الموتى من الخندق. وتحيا أرواح الموتى من جديد. ومن ضمن أرواح الموتى تلك، روح والدته التي تخبره عن أحوال وطنه وأهله التعيسة. فيعود إلى رجاله. ويخبرهم بما يعرف. ويقررون الرحيل. ويمر بسفينة بمحاذاة الساحل. ويستمع إلى غناء "السيرنيس"، وهي ثغوى الرجال. وكانت الساحرة "كيركي" قد حذرته. وأراد رجاله أن يستمعوا إلى غناءها. فسد أوديسيوس آذانهم بالشمع. وأمرهم بالتجديف سريعاً بعيداً منها.

وتنتقل الملحمة إلى مغامرة أخرى. تمر السفن بمضيق. يصطف على جانبه وحوش ضخمة. تبتلع كل من يقترب منها ويتبع أوديسيوس تعليمات الساحرة كيركي وينجو من تلك الوحوش برجاله إلا أنه يقترب في النهاية من أحدهم، وتسمى "سكولا". وتبتلع "سكولا" مجموعة من رجاله. وينجو بالمجموعة الباقية فترسو بهم السفن على شاطئ مدينة ثريناكيا. هنا كانت تعيش ماشية هيليوس الشمس، وهي حيوانات مقدسة حذرته الساحرة كيركي من قتل الحيوانات المقدسة إلا أن رجاله ذبحوا عدداً من الماشية لإعداد الطعام في أثناء نوم أوديسيوس فتتأ لم هيليوس لذلك واشتكى إلى الآلهة زيوس كبير الآلهة طالباً إنزال العقوبة بهم. فأرسل ريحا عاتية أغرقتهم جميعاً ولم ينج إلا أوديسيوس لعدم اشتراكه في قتل الماشية. فأمسك بحطام السفينة وحملته الأمواج بعيداً إلى ساحل جزيرة مهجورة استقبلته أحدى الحوريات المحبوبة وأقام معها بتلك الجزيرة سبع سنوات إلى أن اشتاق إلى وطنه ولم تفلح محاولاتها في إثناءه عن الرحيل وعدته بالمساعدة وتوسطت لدى

الآلهة زيوس لمساعدته.

وكنه بنى زورقاً ليبحر به عدة أيام إلى أن تهب عاصفة عاتية. تحطم الزورق وتنقذ أوديسيوس إحدى حوريات البحر التي تعطيه وشاحاً يلفه حول وسطه ليساعده على السباحة إلى أن يصل للشاطئ منهكاً وتراه ابنة الملك فتأمر خادمتها بمساعدته حتى يعود إلى وطنه على ظهر إحدى سفن الملك.

ويختتم هوميروس ملحمة "الأوديسا" بعودة أوديسيوس إلى موطنه متنكراً فلا يتعرف إليه أحد ويفاجأ بكثرة خطاب زوجته "بنيلوب".

كانت بنيلوبي تشترط على خطابها إكمال النسيج الذي تقوم به كمعيار في اختيار الزوج المناسب.

كانت بنيلوبي تنسج بالنهار وتقوم بالليل بفك النسيج حتى لا تضطر إلى اختيار زوج إخلاصاً لزوجها أوديسيوس وإيمانها بقرب عودته ويدخل اوديسيوس القصر متنكراً في زي فقير يطلب المساعدة وتأمر بنيلوبي خادمتها بإطعامه وغسل قدميه. وفي أثناء قيامها بذلك، تكتشف الأثر الذي تركه الخنزير الوحشي في قدم من قدميه في أثناء صراعه فتتعرف إليه بنيلوبي ويقوم أوديسيوس بقتل الطامعين في عرشه وطالبي الزواج من زوجته من خلال مباراة تقترحها بنيلوبي بين المتنافسين. ولا تلبث أن تنقلب إلى مذبحة تتخلص فيها منهم جميعاً وتنتهي بذلك الملحمة نهاية سعيدة.

## عصر تاريخ النص الأدبي الكلاسيكي:

ويواجه المؤرخون صعوبة شديدة في تحديد الزمن الذي كتب فيه هوميروس ملحمتيه "الإلياذة" و"الأوديسا".

عاش هوميروس في عصر سابق على عصر "هسيود". وربما عاش ما بين ٨٥٠: ٨٣٥ ق.م[١]. لكن من المستحيل أن يكون هوميروس قد عاش بعد عام ٨٥٠ فأثر الأشعار الهوميرية كان واسعاً. وكانت شهرة الأشعار الهوميرية واسعة وقد بلغت الآفاق البعيدة كما كان هناك ميل في القرن التاسع عشر الميلادي، أي في الوقت الذي ساد فيه المذهب الرومانتيكي، إلى عقد المقارنة بين هذه القصائد والقصائد الجرمانية أو الاسكندنافية.

وكان للعالم الفرنسي "فيكتور بيرار" بعض الملاحظات على القصائد وهي وصف الأدوات التي يستعملها الإنسان والمساكن ومظاهر الحياة بشكل عام. واستند إلى أن الحفائر التي وجدها علماء اليونان في موكيناي وطروادة كشفت عن آثار دلت على أنه كانت هناك حضارة ميسينية قبل الغزوات التي قامت بها القبائل الدورية. لذلك مال العلماء في ذلك الوقت – نهايات القرن التاسع عشر الميلادي، إلى الرأي القائل بأن هذه القصائد احتوت على وصف شامل لمظاهر الحضارة الميسنية الباهرة.

وأما المؤرخ الألماني إدوارد ماير فيقول في كتابه "عن تاريخ العالم القديم" إن

[١] "أوديسة هوميروس"، ترجمة أمين سلامة، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٧٧.

هوميروس عندما تحدث في قصائده عن مدينة طيبة القديمة إنما عني بها تلك المدينة التي كانت مزدهرة في عهد الأسرتين التاسعة عشرة والعشرين. ولا يقصد بها تلك المدينة التي كانت في عهد الملك "شيشونج"، وهي التي كانت تعاصر هوميروس. ولم يحدد هوميروس بالطبع أي مدينة يقصد وإنما اكتفى بقوله مدينة طيبة ذات المائة باب وكأن كل ما يعنيه تحديد فقط اسم للمدينة التي يتحدث عنها في قصائده.

دائماً ما تبدأ الأفكار الجديدة بمحاولة استرجاع القديم في الفنون. ففي فن الرقص ظهرت في نهايات القرن التاسع عشر الميلادي إرهاصات الرقص الحديث بثورة على التقاليد الكلاسيكية التي اعتبرها رواد الرقص الحديث مقيدة ومتكلفة ولا تعبر عن مشاعر حقيقية. ولجأوا إلى استلهام الطابع الإغريقي في الرقص في عروض الرقص الحديث التي قدموها.

وكان من أشهر من اتبع هذا الأسلوب إزادورا دنكان ١٨٧٨ -١٩٢٧، محاولاً استمداد حركاته من تقليده للرسومات الحركية الراقصة الموجودة على الأواني اليونانية من أجل العثور على حركات تلقائية[١٥]. وما لبث أن اصبح استلهام العناصر الحركية للرقص في الحضارة اليونانية القديمة هو نقطة البداية للاتجاهات الحديثة للرقص في القرن العشرين.

ولم يتوقف مبدعو فن الرقص المعاصر عند استلهام الحركة حسب. وإنما لجأوا

(١٥) د. سامح صابر، "الأساليب الفنية للرقص الحديث"، القاهرة، أكاديمية الفنون، المعهد العالي للباليه، ٢٠٠١، ص ٦٣.

أيضاً إلى توظيف عناصر المسرحى اليوناني القديم في عروض الرقص المعاصر في محاولة لخلق شكل فني مبتكر يجمع بين أصالة القديم والتقنية التكنولوجية المتطورة في المسرح الحديث.

وما يعنينا نحن هنا هو تلك الثورة الفنية التي تركها لنا التراث والتي كانت مصدراً مهماً للفنانين في شتى المجالات لاستلهماها في أعمالهم وبالتحديد في فن الباليه حيث الهمت الأوديسا مصمم الباليه والمخرج "ريناتو جويكو" تقديم "طروادة" على مسرح دار الأوبرا المصرية في الفترة الأخيرة.

## المخرج ريناتو جويكو:

من المعروف أن "ريناتو جويكو" بدء حياته الفنية في ميادين فن الباليه كراقص أول عام ١٩٥٩ على مسرح مدينة فلورانسا بإيطاليا. ثم اتجه إلى تصميم الرقصات. وكان أول من استخدم نظريات "لويجي ماتو" التي تدعو إلى الثورة الفنية على التقاليد الكلاسيكية المتبعة في تصميم وإخراج الرقص في ذلك الوقت، جنبا إلى جنب مع الباليه الكلاسيكي. واتجه في عقد السبعينيات من القرن المنصرم إلى الاهتمام بفن "الجاز". كما قدم أكثر من ثلاثمائة عملا للتليفزيون الإيطالي.

وفي العام ١٩٨٠ افتتح "ستوديو ريناتو للرقص" بروما. وأصبح من أشهر وأهم مراكز التدريب على فنون الرقص. وعمل به أشهر الأساتذة. وتخرج فيه أفضل راقصي المسرح في إيطاليا. كما قام ريناتو بتأسيس الفرقة الإيطالية للرقص المعاصر منذ أكثر من ثلاثين عاما. وفي عام ٢٠٠٥ كرمته وزارة الثقافة الإيطالية.

واشتركت فرقته مع وزارة الخارجية في تقديم عروض فنية مختلفة في عدة دول أوروبية كأسبانيا وألمانيا والمجر وروسيا والولايات المتحدة الأمريكية، ومصر، بعرض، قدمه عام ٢٠٠٠ على دار الأوبرا المصرية.

## عرض باليه أوبرا أوديسيوس بطل طروادة:

قدم هذا العرض لأول مرة على مسرح الكولوسيوم بروما في مايو ٢٠٠٥. ثم قدم في مصر عام ٢٠٠٧. وأعاد ريناتو هذا العمل على دار الأوبرا المصرية في أكتوبر ٢٠٠٨ ضمن احتفالات الأوبرا بمرور عشرين عاماً على افتتاحها.

واقتبس هذا العمل من الملحمة الأشهر في الأدب اليوناني القديمة وهي "الأوديسا". وقد ظهرت الملحمة في صورة صوتية موسيقية وغنائية وبصرية من خلال الرقص. كما مثلت الفكرة الدرامية الأساسية للملحمة وهي رحلة عودة بطل حرب طروادة أوديسيوس إلى وطنه التي استغرقت عشر سنوات بعد انتهاء الحرب. استخدم في أسلوبه في الإخراج الجمع بين السمات الأساسية للمسرح اليوناني باسم الجوقة وهي مجموعة من المنشدين يقومون بتجسيد الرواية بالغناء ومصاحبة الموسيقى ثم الراقصين الذين قدم من خلالهم رؤيته الفنية في تجسيد الملحمة مستخدماً أحدث تقنيات السينوغرافيا الحديثة والتي تعد من مفردات الرقص المسرحي الحديث منذ نهايات القرن الماضي كتقنيات فنية لها دور أساسي في العرض.

يبدأ العرض بسرد الراوي على خلفية موسيقية. يروي السارد النص الأصلي "للأوديسا" بأداء بالجزء الأول، وهو الأسطورة ويروي فيه تحدي أوديسيوس لإرادة

الآلهة التي حكمت عليه بعدم العودة إلى وطنه. ويجسد رينـاتو هـذا الموقف مستخدما افتتاحية موسيقية مصاحبة لشاشات عرض ضخمة في خلفية المسرح. تظهر عليها العواصف والأعاصير ومقاومة أوديسيوس لها وهو على حطام سفينته. ما أن يصل للشاطئ حتى يقدم أول رقصة فردية له في العرض ذي الطابع الحديث في الأداء. تعقبها رقصة جماعية لمجموعة من الفتيات ذات طابع إغريقي الملامح من حيث الملابس وكلاسيكية الأداء. يشاركهم فيها أوديسيوس. وتدعوه البطلة في هذه الرقصة إلى قصر والدها.

ويصور المشهد التالي الحياة داخل قصر الملك. ويبدأ بأنشودة عاطفية تشدو بها مغنية الأوبرا باللاتينية على أنغام موسيقى الكترونية ذات طابع إغريقي. ويصاحب الغناء رقصة ثنائية كلاسيكية بطيئة (Adagio) وهي الجزء البطئ في الرقصة الثنائية الكبرى التي عادة ما كانت تقدم ضمن عروض الباليهات الكلاسيكية المعروفة. وتستخدم فيها المفردات الحركية المعروفة في الرقص الكلاسيكي المزدوج أما في خلفية المسرح فقد جلس الملك وأفراد الحاشية يتابعون الرقص الذي يستمر إلى أن ينتهي الملك فجأة بإشارة من يده.

ويعود الراوي وكأن اوديسيوس يتحدث مع نفسه. ويروي ذكريات الحرب التي يتذكرها. يقدم رقصة منفردة تعبر عن المعاناة التي عاناها أثناء الحرب اختار المخرج فيها الإظلام التام للمسرح مع التركيز على إضاءة دائرية خافتة على أوديسيوس وهو يقدم تلك الرقصة في أداء حركي بطئ تركز في مقدمة المسرح. وما أن تنتهي الرقصة حتى تفتح بوابة كبيرة في الخلفية. ويظهر من خلالها حصان طروادة الخشبي الشهير. ويخرج إلى المسرح مجموعة من الجنود ممثلة في فريقين لتصوير مشهد حرب طروادة.

وعلى غير المعتاد في مشاهد الحروب في الرقص المعاصر أو عروض الباليه بشكل عام حيث دائما ما كان يعتمد المصمم على الأعداد الكبيرة من الراقصين لإستعراض مهارته في التشكيلات الحركية وإظهار براعته في السيطرة على المجموعات الكبيرة من الراقصين، اختار ريناتو أن يقدم مشهد الحرب من خلال مجموعتين من الراقصين لا تتعدى ثمانية راقصين. وعبر في مشهد اتسم بالتصميم الحركي والتشكيلات التي اعتمدت على الأشكال الهندسية التي كان يصطف فيها الجنود في أثناء القتال وهي الصفوف المتلاحقة ووحدة التكوين الحركي، وبمصاحبة راقصة منفردة تقوم بدور هيلينا. تنتقل في الرقص بين الفريقين لتجسيد الصراع الذي انتهى بانتصار أوديسيوس وإنقاذه لها.

وينتقل الراوي إلى الجزء الخاص بالرحلة كما اختار ريناتو، وهو الجزء الثاني في العرض. واتسم بكثرة الرقصات وتنوعها. فمنها ما اختار المصمم أن يكتفي بتقديم انطباعه عن الموقف وخاصة المشاهد التي تعتمد على وصف المشاعر والأحاسيس. ومنها ما أختار أن يكون في صورة سرد للمواقف الدرامية من خلال مصاحبة الراوي للرقص على أنغام الموسيقى الإلكترونية المسجلة والغناء الأوبرالي الحي على المسرح.

فنرى الجزء الخاص بجزيرة اللوتس يعتمد على تجسيد مشهد نزول الجنود إلى الشاطئ منهكين من الرحلة وتناولهم لنبات اللوتس ومحاولة أوديسيوس إنقاذهم من خلال مجموعة من الرقصات الجماعية التي تنتمي إلى الرقص الحديث بكل سماته وخصائصه والتي من أشهرها كثرة المفردات الحركية الراقصة الأرضية؛ واستخدام الجسم البشري في تكوين تشكيلات جماعية جمالية عن طريق تشابك الأذرع وتشابك أجسادهم في أشكال جمالية.

وأما رقصة الكهف فكانت ذات طابع بدائي. اعتمدت على آلات الإيقاع المختلفة وإيقاع سريع ومتلاحق. عبر عنها التصميم الذي وضعه ريناتو في رقصة جماعية ذات خطوات سريعة ومتلاحقة. عبرت عن الصراع بين جنود أوديسيوس من ناحية والمخلوقات الخرافية داخل الكهف من جهة أخرى. وأكد ريناتو على طابع البدائية من خلال تخفي الجنود في جلود الماشية وأقنعة الحيوانات للتنكر والهروب التزاماً بالنص الأصلي.

ويعود مرة أخرى إلى الرقصات الثنائية. فيستكمل أوديسيوس رحلة العودة. ويلتقي بالساحرة كيركي. ويجسد المصمم في هذه الرقصة محاولة الساحرة كيركي في السيطرة على أوديسيوس ومحاولة أثناءه عن لعودة إلى وطنه من خلال رقصة ثنائية حديثة مزدوجة. عبرت فيها المفردات الحركية للساحرة عن محاولة السيطرة عليها عن طريق كثرة حركات التفاف الأذرع وتشابكهما في مرونة شديدة. وشبهها ريناتو بالأفعى بتأكيده على الحركات الزاحفة والمتلاحقة المتصلة في مرونة شديدة. والزي الذي أرتدته يشبه جلد الأفعى إلى حد كبير.

وتنتهي الرقصة بخضوع أوديسيوس لها وصرف النظر عن العودة للوطن.

ويعود ريناتو مرة أخرى إلى استخدام عناصر السنوغرافيا كما في مفتتح العرض. فتظهر الشاشات المتحركة في خليفة المسرح مرة أخرى. يروي الراوي المؤامرات التي يتعرض لها أخيلوس ابن أوديسيوس ووالدته في وطنها بمصاحبة مؤثرات صوتية ومرئية توحي بجو من الوحشة والغموض. وجسد ذلك بالرقص من طريق مجموعة من الراقصين ارتدوا ملابس فضفاضة من دون ملامح وخافين وجودهم بأوشحة تعبيرا عن التخفي لتدبير المؤامرات في تشكيلات دائرية ذات

خطوات متلاحقة بطيئة. وتزداد في سرعتها مع كثرة المفردات الحركية الدائرية والقفزات المتلاحقة

ويتألم أوديسيوس عندما يعرف تلك الأخبار من الساحرة. ويطلب منها مساعدته على العودة. وينتهي المشهد برقصة منفردة لآخليوس. يعبر فيها عن معاناته وألمه النفسي في أثناء مقاومته للمؤامرات. أنشودة حزينة. وتظهر على الشاشات في خلفية المسرح سفن أوديسيوس وقد تأهبت للرحيل.

وتميز المشهد التالي برقصة ذات مستوى متميز سواء من ناحية التصميم الحركي أو الأداء لمجموعة من عرائس البحر في تشكيلات اعتمدت على حركات الذراعين والنصف الأعلى من الجسم. واعتمد فيها ريناتو على الزحف على الأرض لتغيير التشكيلات الراقصة. وأغفل تماما أي حركة للقدمين تأكيدا على شخصية عرائس البحر. وهو ما يعد في غاية الصعوبة لفن يعتمد بالدرجة الأولى على "حركات القدمين".

وينتقل المصمم بين الرقصات الجماعية تارة والرقصات الثنائية تارة أخرى في تناغم وسلاسة وتوازن لا يخل بالمضمون الدرامي ويدل على حس فني متميز فيبدأ المشهد التالي برقصة ثنائية لأوديسيوس والأميرة التي تنقذه عندما تتحطم سفينته على شاطئ جزيرتها وتوعده بتقديم العون للعودة إلى وطنه وتصور الرقصة حيرة الأميرة بين رغبتها في بقاء أوديسيوس معها ورغبته في العودة إلى وطنه في رقصة ثنائية كلاسيكية معاصرة ظهر فيها واضحا تأثير الخليفة الكلاسيكية التي بدأ بها ريناتو حياته الفنية وذلك بإدخال عناصر من الرقص الكلاسيكي المزدوج الخالصة مع الرقص المعاصر في تصميم حركي متناسق أظهر درجة عالية من التمكن في

الأداء للراقصين لينتقل بالمشاهد مباشرة إلى قصر بنيلوب زوجة أوديسيوس وولدها آخليوس ليصور حياة القصور الإغريقية في رقصة فردية لزوجة أوديسيوس مع مجموعة من أفراد الحاشية في رقصة بطيئة ذات طابع تاريخي إغريقي. ويظهر التناقض الشديد والتقابل النوعي بينها وبين الرقصة التي تلتها مباشرة وهي رقصة ثلاثية حديثة تعبر عن أوديسيوس إلى وطنه من دون أن يتعرف إليه أحد.

وأكد المصمم في هذه الرقصة على الطابع الحداثي للرقص في مجموعة الخطوات المشتركة بين الراقصين الحفاة الثلاثة. واكتفى الملابس المعروفة والمميزة لرقص الحديث وهي التي تظهر كافة الملامح الجسدية وملاحقة للجسم من دون الإشارة إلى طابع أو إضافة إكسسوارات، وذلك على عكس جميع الرقصات السابقة.

ويعود الراوي إلى السرد الدرامي في استكمال عودة أودسيوس فنرى تعرف رجل مسن إليه. كان يعلمه الصيد في حياة وذلك في مشهد إيمائي تمثيل صامت أكثر منه راقص ويكاد يكون المشهد الإيماني الوحيد في هذا العمل بأكمله والذي أراد به ريناتو أن يستعرض قدرته على توظيف عناصر فنية عديدة في عمل واحد بدءا من الشكل القديم والكلاسيكي للمسرح الإغريقي وحتى عروض الرقص الحديث التي تعتمد على عناصر السيوغرافيا كشريك أساسي للرقص في العمل.

ويظهر كيف اعتمد أوديسيوس على الحيلة في الجزء الثالث والأخير من هذا العمل للتخلص من المتآمرين على عرشه.

ويختتم العرض برقصة ثنائية بين أوديسيوس وزوجته. وتعبر عن العاطفة

المتبادلة بينهما، وهي رقصة ذات طابع كلاسيكي معاصر.

وعلى الرغم من انتماء هذا العرض في تصنيفه الفني إلى الرقص الحديث، ومع أن من أهم ملامحه أنه لا يعتمد على السرد بقدر ما يعتمد على إبراز الشكل الجمالي للتصميم الحركي والذي يعبر عن المضمون برؤية خاصة للمخرج بالإضافة إلى استخدام عناصر السينوغرافيا الأساسية كشريك أساسي.

لكن "رينا توجريكو" جمع ين أهم سمات المسرح الإغريقي القديم في الشكل الفني وهي وجود شخصية الراوي والمنشد والممثل الذي بالطبع يستبدل بالراقص في العروض الراقصة وسمات عروض الرقص المسرحي الحديث التي من أهمها عدم الاعتماد على التجسيد بقدر اعتمادها على تقديم رؤية خاصة للمصمم والمخرج عن طريق مزج الرقص بالموسيقى والغناء والسينوغرافيا.

إن من أهم ما ميز أسلوب "رينا جريكو" في إخراج هذا العمل رمزيته واعتماده على رواية الراوي لتبيين المضمون الدرامي للمتفرج لإعطاء الفرصة للإبداع في التصميم الحركي ليأخذ مكانه، وهو ما اعتبر توظيفا لعنصر أساسي من عناصر المسرح اليوناني والتأثر الواضح بالاتجاهات الحديثة في الرقص من دون التقيد بالأصول الكلاسيكية على الرغم من نشأته عليها بداية حياته الفنية عندما قدم بعض ملامح من الرقص الكلاسيكي وطوعها ببراعة لتدخل ضمن نسيج العمل المتكامل. ولم تخرج منفصلة عنه واعتمد على عناصر التقنية الحديثة (السينوغرافيا) كعامل مشارك وأساسي في العرض وقد جمع رينا توجريكو في أسلوبه في الإخراج بين الأصالة والمعاصرة في عرض باليه "أوبرا أودسيوس – بطل طروادة".

## مراجع البحث:

١- وليم شكسبير، "مكبث"، ترجمها نظما وكتب المقدمة والحواشي محمد عناني، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٥.

٢- س.م. باورا، ترجمة محمد علي زيد وأحمد سلامة محمد وراجعه د. محمد صقر خفاجه، "الأدب اليوناني القديم"، القاهرة، دار القومية العربية للطباعة والنشر، من دون تاريخ.

٣- وولتر سوريل، "الأوجه العديدة للرقص"، ترجمة عنايات عزمي، القاهرة، مكتبة غريب، ١٩٧٤.

٤- د. عبد المحسن الخشاب، "التياترو القديم"، القاهرة، مطبعة أحمد علي مخيمر، ١٩٧١؛ إتيين دريوتون، "المسرح المصري القديم"، ترجمة وتقديم د. ثروت عكاشة، مراجعة د. عبد المنعم أبو بكر، ط٢، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٨.

٥- قاسم الشواف (نقله إلى العربية وعلق عليه)، أدونيس (قدم له وأشرف عليه) "ديوان الأساطير/ سومر وأكاد وآشور"، الكتاب الأول: أعطني، أعطني ماء القلب/أناشيد الحب السومرية"، بيروت – لبنان/لندن، دار الساقي، ط١، ١٩٩٦.

٦- أنطون غطاس كرم، "الرمزية والأدب العربي الحديث"، بيروت – لبنان، دار الكشاف، ١٩٤٩.

٧- وولتر سوريل، "الأوجه العديدة للرقص"، ترجمة عنايات عزمي، القاهرة، مكتبة غريب، ١٩٧٤.

٨- تشيلدون تشيني، "تاريخ المسرح في ثلاثة آلاف سنة"، ترجمة: دريني خشبة، القاهرة، وزارة الثقافة والإرشاد القومي.

٩- تشيلدون تشيني، "تاريخ المسرح في ثلاثة آلاف سنة"، ترجمة: درين خشبة، القاهرة، وزارة الثقافة والإرشاد القومي.

١٠- د. إبراهيم سكر، "الدراما الإغريقية"، القاهرة، دار الكاتب العربي، من دون تاريخ.

١١- د. محمد صقر خفاجة وعبد المعطي شعراوي، "المأساة اليونانية في القرن الخامس قبل الميلاد"، القاهرة، الأنجلو، الألف كتاب، (٢٥١)، من دون تاريخ.

١٢- د. أحمد جمعة، "الرقص في الحضارات القديمة"، "الفن المعاصر"، القاهرة، أكاديمية الفنون، العدد الأول، ١٩٨٦.

١٣- د. لويس عوض، "اسطورة اوريست والملاحم العربية"، القاهرة، دار الكاتب العربي، ١٩٦٨؛ "الملاحم"، مجلة "عالم الفكر"، الكويت، وزارة الإعلام، المجلد ١٦، العدد ١، أبريل ومايو ويونيو ١٩٨٥.

١٤- "أوديسة هوميروس"، ترجمة أمين سلامة، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٧٧.