

الجسد وإنشائية الصورة في عروض الرقص الدرامي (نار من السماء إنموذجاً)

عقيل ماجد حامد محمد

ملخص البحث

يشكل الجسد أحد أدوات الممثل المسرحي بوصفه العنصر الظاهر لديه ويستطيع من خلاله إيجاد علاقات تواصلية بما يحيطه ، فضلاً عن ذلك يؤدي الجسد في المسرح دوراً مهماً في العرض المسرحي بشكل عام ، ونرى في عروض الرقص الدرامي التي باتت تشكل أسلوباً جديداً في المسرح الذي يعتمد على الجسد بصورة مباشرة من خلال ما يطرحه من لغة تواصلية وتفاعلية مع المتلقي فضلاً عن إنتاجه لكثير من الصور التي تحيل المتلقي إلى مرجعيات فكرية وتاريخية وفنية عبر الحركة والتشكيل بوساطة الجسد ، معتمداً على الطاقة التي يمتلكها والقدرة على تحريك أجزائه بشكل يتوافق مع طبيعة الصورة المثارة وشكلها وهذا ما دعا الباحث إلى صياغة موضوعه بحثه (الجسد وإنشائية الصورة في عروض الرقص الدرامي - نار من السماء إنموذجاً) . أما أهم الاستنتاجات التي توصل إليها الباحث هي :

اشتغال المنظومة الجسدية على إنتاج الحركات والأوضاع الحركية التي تسهم في إظهار الشكل الجمالي والفني للصورة المسرحية ، حيث أغنى الجسد عن اللغة المنطوقة في إيصاله لمعنى العرض المسرحي .

عملت التشكيلات الجسدية على إعطاء صوراً إيحائية عن طبيعة الصراع الدرامي بين الشر والخير ، حاملة دلالات فكرية وجمالية ساعد فيها الجسد / الراقص على بروز قدرته في التكور مع محيطه وسينوغرافيا الفضاء المسرحي .

Abstract

A body one of the tools stage actor as the element appears has and which he can find relations of communication. including surrounds. as well as it plays the body in the theater an important role in the play in general. and we see in the dance drama that has become a new style in the theater. which depends on the body directly through the claims of the language of communication and interaction with the receiver as well as the production of many of the images that refer the recipient to the terms of reference of an intellectual. historical and art through movement and formation mediated by the body. depending on the energy possessed by the ability to move its parts in a manner consistent with the nature and the form is raised and this called for a researcher to formulate placed his research (the body and construction is in the dance drama fire from heaven. a model). The most important conclusions reached by the researcher are Physical functioning of the system on .1 the production of motor movements and conditions that contribute to the show aesthetic and artistic image of the play. where the richest body of the language spoken .in delivering it to the meaning of the play Worked to give physical formations.2 suggestive pictures of the dramatic nature of the conflict between good and evil. carriers intellectual and aesthetic implications of which helped the body / dancer on the rise of balling with his ability in the vicinity of Scenography and .theatrical space

أولاً: مشكلة البحث والحاجة إليه.

يعد الممثل المحرك الديناميكي للفضاء المسرحي واحد أهم الركائز التي يعتمد عليه المخرج في صياغة سينوغرافيا العرض من خلال أدواته (الجسد ، الصوت) وقدرته على التحول من حالة إلى أخرى، ومن تشكيل إلى آخر ، فجسد الممثل هو الجزء الظاهر للمتلقى إن الإمكان الاستغناء عن الصوت كعروض الرقص الدرامي والباينتوميم والمائم التي تعتمد على المنظومة الجسدية في صياغة العرض المسرحي . وبالجسد يمكن إبراز الكثير من المعاني والدلالات والتكوينات لتصوير حالات معينة ، فهو حامل لمجموعة من المفاهيم والاشتغالات على منظومته الحركية في توظيف ميكانزماته الأدائية ، لإظهار وتحفيز تلك الطاقة الخفية داخل جسده . تعددت في القرن العشرين الرؤى والطروحات في مجال الفن المسرحي منها مما صب جل اهتمامه بجسد الممثل وصوته وتشغيلهما معا في العرض والاعتماد على الدوافع السيكلولوجية في تحريكه واستخراج مشاعره في الأداء مثل (ستانسلافسكي) ، ومنهم من وقف أمام الجسد ووظفه بطريقه مغايرة واستخدامه للطاقة الفيزيائية كما في مسرح المخرج الروسي (مايرهولد) إذ عمل على إخراج الجسد من سجنه الداخلي وانطلق به نحو إبرازه أمام المتلقي بصورة تختلف عما سبقوه فطرح تجربته الجديدة (البايوميكانيك) التي تشغل على فيزيائية الجسد وإيقاعه الحركي ، وكذلك المخرج البولوني (غروتوفسكي) صاحب المسرح الفقير، الذي اعتمد على الممثل واستغنى عن بقية العناصر الأخرى ، وعدّ الممثل المحرك الأساسي في العرض المسرحي إذ وظف جسد الممثل في اعتماده على الطاقة الكافية فيه من خلال إنشاء حركات وملئ الفضاء بواسطة الجسد .

ونرى في عروض الرقص الدرامي ، التي تعتمد على جسد الممثل بشكل أساس صوراً وتشكيلات متعددة منها ما هو ثابت ومنها ما هو متحرك ، تتداخل مع الإضاءة والأزياء و الماكياج والسينوغرافيا لتكون لحظة زمنية متكامل فيها الصورة ، بشفرات يحللها المتلقي وصولاً إلى الثيمات النصية ، ومما تقدم فإن جسد الممثل قد أصبح البؤرة المركزية للعروض المسرحية المعتمدة على الكيروغراف كونه يُعد باثاً لكثير من الدلالات والإشارات التصويرية الفكرية ، والحاجة إلى البحث قائمة من خلال التعرف على قدرة الجسد على إنشائية الصورة في اللحظة الزمنية ، لذا فقد صاغ الباحث موضوعه بحثه الموسوم :

(الجسد وإنشائية الصورة في عروض الرقص الدرامي)

ثانياً: أهمية البحث

تتجلى أهمية هذا البحث في رصد المنجز الجمالي في العرض المسرحي من خلال الجسد الذي ينشئ صورة جمالية للعرض المسرحي وعليه نجد أن هذا البحث يمتلك أهميته المعرفية في تقديمه دراسة موضوعية للباحثين في العلوم المسرحية وخاصة الممثل والمخرج .

ثالثاً : أهداف البحث :

يهدف البحث :

١ - التعرف على توظيف الجسد وحركاته في إنشائية الصورة في عروض الرقص الدرامي من خلال /الاشتغال / الطاقة / القدرة / الخلق / التشكيل .

رابعاً: حدود البحث : يتحدد البحث من خلال:

١. الحد الزمني : ٢٠٠٠.
٢. الحد المكاني : في مدينة بغداد
٣. الحد الموضوعي : دراسة موضوعة الجسد والقدرات الأدائية في تشكيل الصورة المسرحية في عروض الرقص الدرامي

خامساً : تحديد المصطلحات والتعريف الإجرائي :

الإنشاء لغويًا : « إيجاد الشيء الذي يكون مسبقًا بمادة ومدة ، وفي الكليات الإنشاء إخراج ما في الشيء بالقوة إلى الفعل وعند أصحاب القلم يعلم بها كيفية استنباط المعاني وتأليفها مع التعبير عنها بكلام يطابق الحال وتدوينها وصاحبها مُنشئ .^١ »
والإنشاء هو : « الخلاصة الفكرية والتكوينية للرؤية الخارجية من ذات الفنان الى الحياة العامة ، وهي وليدة أفكاره ونزعاته على اختلاف اتجاهاته ، وهو يمثل عواطفه ونضوجه ومدى قابليته التطبيقية التي أوصلته الى هذا المستوى من الإخراج والأداء ويمثل شخصيته بما فيها ذكائه ومهارته وعمله وعواطفه وأحاسيسه ونزعاته السياسية والاجتماعية وانتماءاته المثالية . وقدراته على الأداء والشعور بالعاطفة والحس الجماليين ومدى ما يبذل من رؤى جديدة ومتطورة »^٢ .

أما الإنشائية فهي : « مجموعة من التكوينات النظرية الموزعة بنسق جمالي مُوحد منظومة العرض المسرحي وفق مساحة الفضاء الدائرية الجديدة^٣ وهنا لا بد من التفريق بين الإنشائية والتركيب .

جاء في المعجم الفلسفي إن : التركيب : (أ) بوجه عام : الجمع بين عناصر متفرقة ومحاولة التأليف بينها.

(ب) بوجه خاص : منهج يقوم على السير من البسيط الى المركب .^٤
أما التعريف الإجرائي للإنشائية : هي التصورات الأولية في ذهن الفنان بمختلف اختصاصاته الفنية ، التي من خلالها يحول المنجز الفني إلى ارض الواقع ، مستخدماً تقنيات مختلفة لإيضاح وإكمال الشكل النهائي للعمل .

أما الصورة فيعرفها برنستون : « أشياء في ذهن المتلقي ، بينما نرى عن شخص آخر قابليته الفائقة في عملية تركيبية صور وذكريات وتأملات جديدة »^٥ .

ويعرفها هربت ريد على أنها الهيئة التي اتخذها العمل سواء كان بناءً أم تمثالاً ، أم صورة أو قصيدة شعرية ، فان كل شيء من هذه ، قد اتخذ حياة خاصة أو متخصصة ، وتلك الهيئة

١ محيط المحيط. قاموس مطول للغة العربية : تأليف المَلمُّ بَطرس البَستاني ، بيروت مكتبة لبنان ، ١٩٨٢ ، باب النون ، ص ٨٩٢ .

٢ عبو ، فرح : عناصر الفن ، ج ٢ ، بغداد ، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، إيطاليا ، (دار دلفين للطباعة والنشر) ١٩٨٢ ، ص ٧٦٧ .

٣ الحسيناوي ، فيصل عبد عودة : إنشائية العرض المسرحي العراقي في ضوء المنهج الظاهراتي ، أطروحة دكتوراه ، غير منشورة ، بغداد . كلية الفنون الجميلة ، ٢٠٠٢ ، ص ٤

٤ / صليبا ، جميل : المعجم الفلسفي ، القاهرة . الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية ، ١٩٨٢ ، ص ٤٢ .

٥ / برنستون : الصورة الفنية ، موسوعة برنستون للشعر ، تر نايف العجلومي ، ١٩٧٤ ، ص ٩٥ .

هي شكل العمل الفني»^٦ .
أما السيميائيون يرون أن الصورة : « هي إشارة محددة بموضوعها الدينامي بمقتضى طبيعتها الداخلية وهي تدخل بموجب علاقة متشابهة بينها وبين مدلولها»^٧ .
التعريف الإجرائي : الصورة : هي اللحظة الزمنية لإنتاج معنى ذي دلالة ، تتجانس مع عناصر العرض المسرحي من ديكور وإضاءة وأزياء وماكياج ، التي تحيل ذهن المتلقي إلى مرجعيات ماضية أو مستقبلية .
أما الرقص الدرامي فيعرفه (طلعت السماوي) : على أنه « فن تعبيرى يستثمر حركية الجسد وأوضاعه التشكيلية ، لينتج لغة حوارية مع الذات والآخر والوجود ، في ضوء فرضيات دلالية ترمي الى موضوعات او مضامين درامية»^٨ . أما التعريف الاجرائي للرقص الدرامي فهو : اسلوب في الدراما يستخدم الجسد كعنصر اساس في بناء الحدث المسرحي ، مبنياً على وفق الحركة والتعبير والاشارة والايماة لطرح الافكار بدلا من اللغة المنطوقة ، أخذاً من القصص والحكايات المختلفة سواء الواقعية او الاسطورية .

الفصل الثاني : الإطار النظري .

المبحث الأول : أولاً : مفهوم الجسد .

يعد جسد الممثل الأداة الأبرز اشتغالا في عروض الرقص الدرامي والمسرح التجريبي فلقد استطاع هذا الجسد أن يكون ذا الحظ العظيم في جذب الكثير من المخرجين إليه والوقوف عنده والتمعن بما يحمله من أفكار وتوظيفات ، ولقد ظهر الاهتمام بالجسد منذ العصور الأولى لظهور المسرحية في بلاد الإغريق ، عندما كان الممثل يقدم مسرحيات أمام الجمهور مستخدماً جسده للتعبير عن الحالة والشخصية التي يؤديها سواء كانت المسرحية تراجيدية كوميدية التي كانت تقدم أثناء الطقوس الدينية للآلهة إذ « كانت الأعياد في القرن الخامس العظيم تشتمل على مهرجانات وطقوس دينية وحفلات موسيقية وألعاب رياضية ومباريات في الشعر وأناشيد فرق الكورس ، وحفلات تمثيلية تعرض فيها المآسي والملاهي»^(٩) .
أدى الجسد الدور الأكبر في إعطاء الطابع المقدس المحيط بحالة من التعبدية والوجد مشتغلة على مفهومية الجسد المحمل بمجموعة من الإشارات والدلالات التي يرسلها إلى المتلقي بواسطة الحركات والتعبيرات سواء في الوجه اليد أو عن طريق توظيف الأعضاء الأخرى ؛ لان الإنسان وجد نفسه يحاكي الطبيعة من خلال الإشارات والتعبيرات الجسدية بإيقاعات مختلفة نظراً لما يقابله من المظاهر الكونية مستخدماً الطاقة الداخلية له فالجسد الإنساني يحتوي على عضلات وأعصاب ومفاصل وعظام ، وكل واحدة منها تقوم على إبراز وتشغيل المظهر الخارجي والداخلي للجسد وتعمل على ديمومة الحركة واستمرارها سواء في العروض الحاملة للغة أم في الفعل الصامت ، فضلاً عن تفاعله مع محيطه ففي المسرح

٦ / ريد ، هربت : معنى الفن ، تر سامي خشبة ، القاهرة (الهيئة المصرية العامة للكتاب) ، ١٩٩٨ ، ص ٢٠

٧ / محمد ، عزام : النقد والدلالة نحو تحليل سيميائي للأدب ، دمشق ، وزارة الثقافة ، الجمهورية العربية السورية ، ١٩٦٦ ، ص ١١ .

٨ . حوار مع طلعت السماوي في جريدة الزمان الالكترونية بتاريخ ٢٣ ، أكتوبر ، د .ت . الصفحة الثقافية .

٩ تشيني ، شلدون : تاريخ المسرح في ثلاثة آلاف سنة ، تر دريني خشبة ، ج ١ ، د ت ، ص ٥٤ .

ينصهر الجسد مع فضاء العرض بعناصره المرئية والمسموعة فضلاً عن فعله مع المتلقي وهذا ما أكدته (ميشيل فوكو) بقوله « إن الجسد هو السطح الذي تنقش عليه الأحداث نفسها ، والذي تقتفي آثاره اللغة ، وتقوضه الأفكار ومحور الذات المفتتة التي تتبنى وهم الوحدة الجوهرية »^(١).

فالجسد يكون حاضراً في فضاء العرض ليؤسس مجموعة من العلاقات المتبادلة مع معطيات المكان بقدرته الحركية على التنقل بشكل متحرر من الجاذبية المسيطرة التي تعيق عمل الممثل لذا لا بد من وجود مهارة حركية تتجسد في « مجموعة متكاملة من عناصر حركية وأخرى وظائفية . فإن كان مستوى تنمية هذه العناصر غير كاف فإنه من المستحيل تحقق المهارة الحركية »^(٢) . ويبقى الجسد وسط مجموعة المهارات الحركية التي يبني عليها الممثل دلالات وإشارات لإرسالها للمتلقي من خلال قدراته التعبيرية بوساطة الحركة ، وإن يخرج الطاقة المكبوتة ويدفها بطريقة تناسب أسلوب المنجز الحركي وان يحرقها أدائياً وهذا ما أكدته (أوجينييو باربا) : « أن تكون ممثلاً يعني أن تحرر نفسك »^(٣) . ان عملية التحرر التي يقوم بها الممثل مستخدماً جسده للقيام بفعل التحرر بحاجة الى انسيابية في حركة الجسد لان قيام الحركة على وفق معطيات الجسد ذي المرونة العالية واستخدام الاسترخاء يؤدي إلى إتقان الأداء فالحركة « هي التعبير المرئي عن الفكر والتجسيد الحي للفعل وتحدد قواعد علم التشريح ووظائف الأعضاء الجوانب الجسدية للحركة المسرحية »^(٤) . فالجسد هو العنصر الأكثر أهمية في العرض إذ يعد حاملاً للفكر المطور والفاهم لمدرجات العرض وآلية تشغيل أعضائه الحركية والحية ضمن الجوانب الجسدية للتعبير عن الحالة ، والممثل المسرحي بمجرد وقوفه على الخشبة دون إصدار أي حركة أو فعل أو حتى إشارة يدخل ضمن العملية التركيبية في تأسيس الفضاء بمكوناته الأخرى فضلاً عن وضع الهيئة الجسمانية للجسد تأخذ منحى متعددة في عملية التحليل الدلالي ولأن فن الممثل « مثله مثل أي فن لا يمكن أن يتم حتى على المستوى العقلي تفكيكه وإعادة تركيبه فتتأجه تشكل وحدات عضوية وليست ميكانيكية . وبمجملة عناصره المتعددة تخلق عنصراً جديداً »^(٥) .

إن اشتغال الممثل على جسده وتطويع طاقته وقدراته الحركية من توازن وسيطرة و استرخاء و مرونة وتركيز جميعها تساعده على إنتاج تركيبات صورية بوساطته ويصبح لديه القدرة على إبراز القيمة الجمالية للتشكيل سواء بمجموعة أم بشكل منفرد ، ولتخلق عنصراً جديداً في كل لحظة أداء يقوم بها من أجل الفعل « والجسد عند الممثل .. المرونة الجيدة ، المطاولة ، القدرة التعبيرية ، وجمال الحركة ، فالحركة هي واحدة من أقوى وسائل

١٠ /١ جيلبرت ، هيلين و جوان تومكينتر : الدراما ما بعد الكولونيّة . النظرية والممارسة ، تر سامح فكري ، القاهرة ، (وزارة الثقافة ، إصدارات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ، ١٩٨٨ ، ص ٢٨٥ .

١١ / أ . ف . فيربيتسكايا : حركة الممثل على خشبة المسرح ، تر محمد مهران ، أكاديمية الفنون وحدة الإصدارات مسرح ، مطابع المجلس الأعلى للأناز ، ١٩٩٥ ص ١٧ .

١٢ باربا ، أوجينييو : أنثروبولوجية المسرح . مسيرة المعاكسين ، تر قاسم البياتي ، بيروت ، (دار الكونز الأدبية) ، ١٩٩٥ ، ص ٤٥ .

١٣ هلنون ، جوليان : نظرية العرض المسرحي ، تر نهاد صليحة ، الشارقة ، (منشورات مركز الشارقة للإبداع الفكري) ، ٢٠٠١ ، ص ١٨٦ .

١٤ . XXX : طاقة الممثل مقالات في أنثروبولوجيا المسرح اوجينييو باربا وآخرون ، فرديناندو تافافياتي ، بحث في كتاب ، تر إيليان ديشا . بربا ، وزارة الثقافة مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ، د ت ، ص ١٠٤

التعبير التي تعتمد على مرونة الجسد ، وقد تكون الحركة حركة عين أو رفع رأس أو إيماء يد ... الخ ، فكلها حركات .^{١٥} . فكلما امتلك الممثل جسداً مطواعاً قابلاً لأداء الأفعال والحركات بأوضاع مختلفة كان العنصر الجمالي للحركة واضحاً يعطي للمتلقي جاذبية في استقبال المزيد من الحركات ويعطي للممثل قدرة على المحافظة الحدث الدرامي ، أما (بيتر بروك) فقد نظر إلى جسد الممثل على أنه « وسيط تعبيرى قادر على توظيف الدلالة على نحو اشاري ، ومن ثم فإن لغة الجسد هي لغة قائمة بذاتها يمكن أن تحيا بعيداً عن اللغة المنطوقة^{١٦} . على الممثل أن يحول جسده الذاتي الذي هو عليه طبيعياً ويكون الجسد العارض الذي يشغل على مفردات الدلالات والإشارات ويكون جسده جسداً إيهامياً قادراً على إقناع المتلقي بما ينجزه ويعرضه على خشبة من حركات وانفعالات وتحولات في الشخصية الدرامية ، التي تتوقف على « التوزيع الصحيح للطاقة العضلية ، والحرية العضلية هي الحالة التي يبذل فيها الجسم ، عند كل حركة ، طاقة عضلية معينة بقدر ما تتطلبه هذه الحركة أو وضعية الجسم لا أكثر أو أقل^{١٧} .

ثانياً : مفهوم الصورة

تلتقط العين بواسطة الأشعة الساقطة عليها بتأثير الضوء الخارجي مجموعة من الخطوط المتلاشية والمتقاطعة فيما بينها التي تختلف حسب ألوانها وأحجامها وأشكالها ، لتكون لحظة من التعرف على ماهية الشكل الساقط فتنتج صورة واضحة للشكل المراد التركيز على ملامحه الخارجية ، وهذه العملية تستمر بشكل سريع وبديومة آلية في العمل دون التوقف فتتحول الأشياء المرئية الساقطة على العين بالوضوح بشكلها الصحيح ، فالعين هي أول آلة فوتوغرافية حية تعمل على إتقان الصورة وفهمها وتحليلها .

كما إن الممثل المسرحي بشكل خاص يستقي صوراً متعددة من الحياة الاجتماعية التي يعيشها ، مستخدماً عنصر تخزين الصورة في اللاوعي ويستدعي حضورها عندما يتطلب ذلك ، فتتحول الصورة الحياتية من الجو العام التي كانت فيه إلى عنصر ذاتي طابع فني خاص يجري عليها الممثل تغيراً في الشكل ويبقى على مضمونها الرئيس مركزاً على « خاصية الدماغ وقدرته على عكس العالم المادي لأن وعي الإنسان يمثل خاصية مميزة لمادة ذات تركيب عالي هو الدماغ^{١٨} . فجهاز الدماغ يعد خزين للصور التي يتم تخزينها بأشكالها وألوانها المتعددة ، فيتم تكوين الصورة من الجزء إلى الكل بعد

أخذ المرجعيات التي استقى منها الصورة وتوظيفها بشكلها الصحيح وهذا يأتي من خلال قدرة جسد الممثل على تهيئة الأوضاع الجسمانية على وفق حركات متناسقة متجانسة فيما

١٥ . مصطفى ، خالد احمد ، اعداد الممثل الشامل في المسرح العراقي ، رسالة ماجستير ، (غير منشورة) ، بغداد ، كلية الفنون الجميلة .
قسم الفنون المسرحية ، ١٩٩٢ ، ص ٩١ .

١٦ . الكاشف ، مدحت : اللغة الجسدية للممثل ، أكاديمية الفنون ، دراسات ومراجع ، المسرح (٤٤) ، مصر (مطابع الاهرام التجارية)
٢٠٠٦ ، ص ٧٨ .

١٧ . زاخافا ، بورس : اعداد الممثل ، تر توفيق المؤذن ، الناشر مكتبة مديولي ، ١٩٩٨ ، ص ٢٤١ .

١٨ - ف ، اهاناسييف ، أسس الفلسفة الماركسية ، تر ، عبد الرزاق الصافي ، منشورات الطريق الجديد ، ط٤ ، بغداد ، ١٩٧٦ ، ص ٤٩ .

بينها سواء الجسد المنفرد أم من خلال التشكيلات مُكونه دلالات تدل على أفكار مختلفة ، ومن ثم إيصالها إلى المتلقي بالمعنى المطلوب من خلال صورة الجسد . فصورة الجسد كما يطلق (ماريلوبرشون شويتزر) عليها « نطلق صورة الجسد على التمثيل العام الذي يمثله مجموع التصورات والادراكات والأحاسيس ، والمواقف التي شكلها الفرد في علاقته مع جسده خلال وجوده . وذلك من خلال التجارب التي عاشها »^{١٩} . فالصورة تتداخل مع المادة المحيطة بها وتشكل بناء موضوع جديد مكونة عوالم مشتركة مع المجتمع الذي تنشأ فيه ولأن المادة « التي يتركب منها أي عمل فني إنما تنتمي إلى العالم المشترك أكثر مما تنتمي إلى الذات الفردية ، ومع ذلك فإن في الفن تعبيراً عن الذات أن الذات تمثل تلك المادة بطريقة خاصة متميزة ، لكي تعاود إخراجها إلى العالم المشترك في صورة يكون من شأنها بناء موضوع جديد »^{٢٠} . ويرى الباحث إن الصورة هي قواسم مشتركة بين الكل ، ولا تدخل ضمن النظم الخاصة للفرد ، ولكن يكون الاختلاف في آلية وصياغة الصورة داخل المؤسسة التي تشتغل فيها الصورة بمختلف التخصصات الأخرى ، سواء في الفن أم غير ذلك .

ثالثاً : مفهوم الرقص الدرامي

ظهر مصطلح الرقص الدرامي في العصر الحديث في الثمانينات من القرن الماضي ، ولكن بوصفه فناً برز مع وجود الإنسانية التي حاولت محاكاة الطبيعة من خلال التقرب لها عن طريق التعبير بالحركات «والرقص الطريقة البدائية البالغة منتهى الأهمية في إظهار الشعوب الهمجية لمشاعر المحبة والتقديس نحو الأرواح»^{٢١} ، وكان استخدامه خاصاً للطقوس وعبادات الآلهة في السابق ، كعبادة القمر أو الشمس والمطر وغيرها من المظاهر الطبيعية التي أراد الإنسان محاكاتها بواسطة الرقص ، فلم يكن يدرك بأن ما يقوم به هو فن ، أو رقص ، بمفهومه الواضح ولكنه أراد الاستعانة عن لغة اللسان من خلال الحركات والإيماءات والإشارات الجسدية فكان نوع من الرقص المقدس الذي هو « إعلان عن مبايعة مستمرة لمن تتم عبادته »^{٢٢} . فظهرت أسماء للرقصات خاصة تقام ضمن زمن معين كرقصة الحرب والزراعة والمطر والزواج الخ من مظاهر الحياة المختلفة .

فالرقص تعبير حركي بواسطة الجسد وتتفاعل الروح معه من خلال الموسيقى ، ولقد اعتمدت « الظاهرة المسرحية على امتزاج الرقص والغناء والتلاوة ، فتتميز بلغة الإشارة والأقنعة والأزياء والإيقاع والرقص والماكياج والحركة بمصاحبة الموسيقى »^{٢٣} . فلكل حركة لها وضعيتها الخاصة التي تتميز بها وتحيل إلى دلالة معينة على وفق الإدراك السائد وضمن الطقوس الدينية التي تشير إلى نوع وطبيعة الآلهة المعبودة فهي « الأداء ينبغي أن

١٩ - راجع ، الصادق ، ضريبة (السعادة) للاشهار وتوثيق الجسد ، مجلة عالم الفكر ، العدد ٤ ، المجلد ٢٧ ، إبريل - يونيو ٢٠٠٩ ، ص ١٧٩ .

٢٠ - ديوبي ، جون : الفن خبرة ، ترزكريا ابراهيم ، القاهرة (دار النهضة العربية) ، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر ، ايلول ، ١٩٦٣ ، ص ١٨١ .

٢١ - تشيني ، شلدون ، مصدر سابق ، ص ١٥ .

٢٢ - محمود ، ابراهيم : وإنما أجسادنا .. الخ ديالكتيك الجسد والجليد دراسات مقارنة ، دمشق (وزارة الثقافة ، منشورات الهيئة العامة

السورية للكتاب) ٢٠٠٧ ، ص ٩٦ .

٢٣ - مصطفى ، خالد احمد : اعداد الممثل الشامل في المسرح العراقي ، مصدر سابق ، ص ٢٢ .

تكون التعبيرات الجسدية مثل المحادثة^{٢٤} . بمعنى ان الحركات بواسطة الجسد تشابه اللغة المنطوقة في الفهم والوضوح والإدراك المعرفي بين المتحدثين . وعليه أخذت سمة الرقص تتطور بين الشعوب مستمدة أفكارها وأشكالها من الطقوس الدينية القديمة ، وقبل الولوج أكثر في الرقص الدرامي لابد من الاشارة الى نوع آخر يشابه هذا النوع في التعامل مع الجسد ولكن يختلف من حيث الاسلوب والأداء وهو التمثيل الإيمائي او ما يطلق عليه (pantomime) و التمثيل الصامت (mime) ، وتشغل الأفعال والحركات الصامتة على المنظومة الجسدية للممثل ومن دون استخدام الكلمة في العمل ، وتعتمد على ما يقدمه الجسد من تعبيرات في الوجه واستخدام تقنية الخيال في خلق وابتكار الصورة المتخيلة التي يتعامل معها من خلال اصطدام جسده بالفضاء . مكونا حركات ذات دلالات معرفية وفكرية وجمالية بتوظيف تقنية الجسد الحركي ، وفي كل الاحوال فإن « التمثيل الإيمائي يسعى دوما الى مرونة مثالية وجسد يتناسب مع الاوضاع الكلاسيكية ، جسد اقرب الى فن النحت منه الى التصوير ، أما البانتوميم فيظل يسعى الى محاكاة الانماط والوضعية الاجتماعية ، او الى محاكاة التاريخ المنطوق او المكتوب محاكاة هزلية ساخرة ، بقصد تفكيكه ، واعادة تشكيله بصورة تكشف عن زيفه وما فيه من أكاذيب وضلالات^{٢٥} »

لقد أوضحت الثقافات الاجتماعية والفنية ، عبر التاريخ مفاهيم ودلالات الرقص بشكله الفني والجمالي باحثاً عن أساليب خاصة مستمدة من قصصها الأسطورية القديمة ففي اليابان مثلاً وخاصة المسرح (الكابوكي) وظف الرقص بشكل أساسي في عروضه وقد تميز الرقص بحركات وأفعال مستمدة أفكار الرقصات من قصص أسطورية أو واقعية ممزوجة بعصر الخيال لإبراز الجانب الجمالي في التشكيل والتكوين الحركي التي تشتغل على الفعل الداخلي للروح محرّكة العضلات والأعصاب مع التعبيرات المستخدمة في الوجه من انفعالات وأفعال وردود الأفعال منتجة الحالة المراد أدائها و تتناغم مع القطع الموسيقية اذ تتفاعل معها ومع الذات اذ يمكن « التفكير في الرقص بوصفه امتداداً فنياً للتعبير الذاتي الذي يتم من خلال الموضع الجسمي^{٢٦} » إضافة إلى أهمية التدريب على الرقص يكمن «بارتقاء الجسد ، وباللياقة البدنية الكلية ، لكن لغة الموضع الجسمي ، والايماء ، هي لغة ينبغي اكتسابها ايضاً^{٢٧} . فيشكل الجسد في الفضاء الدرامي أشكالاً من الحركات واللغات مبنية على لياقته الجسدية والحركية على وفق نتاجات معرفية على الخشبة .وعلى ذلك » فإن الجسد في حالة من الديمومة التعبيرية حتى في لحظات سكونه ، او ثباته عند القيام بفعل ظاهري ، او خارجي الامر الذي يمنح الجسد قدراته على توليد الصور المتتالية في الدلالات والمعاني المقصودة^{٢٨} .

٢٤ .جوردن ، جون هايز ، التمثيل والاداء المسرحي ، تر محمد سيد ، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ، (مطابع المجلس الاعلى للأثار ، د ، ت ، ص ، ٤٦ .

٢٥ . سعد ، صالح : الانا . الاخر . ازدواجية الفن التمثيلي ، الكويت ، سلسلة علم المعرفة (٢٧٤) ، مطابع السياسة ، ٢٠٠٠ ، ص ١٢٤ .

٢٦ . ويلسون ، جيلين : سيكولوجية فنون الاداء ، تر شاكر عبد الحميد ، سلسلة عالم المعرفة (٢٥٨) ، الكويت ، مطابع الوطني ، ٢٠٠٠ ، ص ٢٢٢ .

٢٧ . ويلسون ، جيلين : سيكولوجية فنون الاداء ، المصدر نفسه ، نفس الصفحة .

٢٨ . الكاشف ، مدحت : اللغة الجسدية للممثل ، مصدر سابق ، ص ٢٢ .

وبما ان الجسد في كل الأجناس المسرحية التي ظهرت على مر التاريخ له الوقع الاكبر في اللغة الاشارية والدلالية الناتجة عن تداخل في الصورة الفنية المتجسدة على خشبة المسرح ومستخدماً عناصر الحركة في تكوين الصورة النهائية للمنجز فضلاً عن وضوح مفاهيم الرقص الذي أوضحه (جون مارتن) على انه « التعبير من خلال الحركة الجسدية المنظمة في شكل دال عن مفاهيم وافكار تتجاوز قدرة الفرد على التعبير عنها بوسائل فكرية عقلانية»^{٢٩}. فإن الرقص الدرامي يبحث عن الطاقة الداخلية لجسد الممثل من خلال الحركة والفعل والصراع مع الفضاء مكوناً صوراً داخلية للممثل يرسلها الى المتلقي بشكل الواضح والمقروء بواسطة لغة الجسد الحركية .

المبحث الثاني : آليات إنشاء الصورة في عروض الرقص الدرامي .

لكل جزء مكونات متعددة تتداخل فيما بينها لتصبح جزءاً كبيراً ، فالجسد مكون من هيكل عظمي ولحم وأعصاب وجلد ، فأصبح جسداً متكاملًا يتحرك بشكل مستمر جامعاً من الروح طاقة داخلية للتفاعل مع المحيط سواء من الناحية السيكولوجية ام البايولوجية (الجسم التشريحي للانسان) ، ونرى في خشبة المسرح فضاءً كبيراً بحاجة الى تأنيته بشكل يتناسب مع طبيعة العرض المسرحي من عناصر سمعية وحركية وبصرية ، فالديكور مثلاً يضع الحدود البصرية للمكان الذي تكون فيه المسرحية ، قصر ، او بيت صغير ، او كوخ ، او غابة ، والاضاءة تغطي جواً عامة للمكان وتساعد على اضاءة روح المتعة البصرية للمتلقي وتحوله الى عالم مغاير ومختلف وبهذه الطريقة التي يطلق عليها آلية للعمل على إنشاء صوراً تحيل المتلقي الى نوع العمل .

وفي عروض الرقص الدرامي التي يصبح فيها جسد الممثل هو العنصر الأول في تكوين الصورة الحركية وبأثمن من خلالها رموزاً وتأويلات مستخدماً أعضاءه الحركية كافة ، لينظم من خلالها تشكيلات ذات دلالات والتي تجعل من المتلقي في حالة من الترقب والانتباه . بالإمكان تقسيم آليات إنشاء الصورة في عروض الرقص الدرامي من خلال مجموعة من العناصر أهمها : ١- الخيال . ٢- الحركة . ٣- التشكيل . ٤- السينوغرافيا . ٥- الموسيقى والمؤثرات الصوتية .

١- الخيال : يؤدي الخيال لدى الممثل دوراً مهماً ويستطيع أن ينقله من الفيزيك إلى الميتافيزيك مستخدماً الجانب الشعوري في مخيلته ، ونرى في عروض الصامتة أن الممثل يبتكر أشياء من خياله مكوناً موضوعاً يتلاعب به من خلال اليد والوجه وباقي الأعضاء الأخرى في إيضاح مستلزمات العمل الوهمية ؛ لان خيال الإنسان « يستطيع أن يستعيد التصورات التي تخلقها كل الحواس الخمسة . أي البصر والسمع واللمس والشم والذوق »^{٣٠} فالممثل ينقل كافة وظائفه الحيوية في خيال الدور والشخصية ، ليستمد طاقته الداخلية ويوظفها في الحركة ، فعلى الممثل الراقص ان يستعين بخياله ويوظفه في عمله الراقص ليكون متحرراً من قيود

٢٩- كاي ، نك : ما بعد الحداثة والفنون الادائية ، تر نهاد صليحة ، القاهرة . (الهيئة المصرية العامة للكتاب) ، ١٩٩٩ ، ص ١٧
٣٠- زاخوفا ، بورييس : فن الممثل والمخرج . محاضرات ومقالات ، تر عبد الهادي الراوي ، المملكة الاردنية الهاشمية . عمان ، مطابع الدستور التجارية ، ١٩٩٦ ، ص ١٧٤ .

الفكرة الواحدة في عمله كراقص مستخدماً لغة الجسد في التعبير عن دواخله النفسية في الحركات والتكوينات . لذا فإن « الخيال بوجه عام لا يعمل في فراغ ، بل يجب أن يكون هناك انطباعات حسية يعتمد عليها »^{٢١} . وعليه فالخيال « ذكريات متفرقة غالباً لا يربطها منطق متماسك ، انطباعات غير متصلة بدون روابط بينها بالضرورة ، نزوية وغالباً ما يشار إليها بالأفكار الطائشة »^{٢٢} . فعلى الممثل - الراقص أن يتمتع بخيال واسع وأفق لا محدود من أجل تطوير وتوسيع مفردة الخيال التي يمتلكها ليكون متمكناً في أي لحظة إظهارها على خشبة ويؤطرها بالإطار الجمالي للحركة المسرحية .

٢ . الحركة :

تعد الحركة الديمومة المستمرة على خشبة المسرح وتمتاز بجمالياتها ورشاقها نظراً لما يتمتع به الممثل من قابلية حركية ولياقة ومرونة عالية في جسده ، وتتم الحركة عند إصدار أمر من المركز الرئيس للإنسان وهو الدماغ ملعناً إلى أعضائه بالقيام بالحركة المعينة على وفق أفعال ودوافع مختلفة وتبرر الحركة على المسرح فضلاً عن مناطق القوة والضعف مضيفاً الى الحركة شغلاً مسرحياً يستطيع الممثل المسرحي استغلاله في البحث عن خصائص الشخصية الدرامية وهذه الحركات المتنوعة تأخذ وظائف متعددة وهي حسب تقسيمات (هيننج نيلمز)

أ / الحركة المستقيمة straight movements : وتعمل هذه الحركة على الدوافع القوية والبسيطة .

ب / الحركة المنحنية : curved movements : الخط المستقيم أقصر بعد ، ولكن الطريق وسط حقل يكون دائماً منحنيًا .

ج / الحركة المتعرجة : sidewise movements : وتستعمل الحركة المتعرجة حرفياً عند تمثيل مشهد طويل ليس فيه غير حركة قصيرة واحدة .^{٢٣} . إن هذه الحركات الأساسية لعمل الممثل وتحركاته على خشبة ينبغي أن تكل برشاقة عالية وخفة ومرونة من أجل أن يبقى عنصر الجمال حاضراً في المسرح ، وأيضاً تتحكم هذه الحركات بالمتطلبات الجسمية فظالما يحافظ الممثل على وضعه الجسماني بشكل رشيق وقوام متناسق تبقى هذه الحركات وغيرها المنشقة عنها (الفرعية) التي يضيفها المخرج والممثل أثناء التمارين وتعمل الحركات على الفعل الفيزيائي لجسد الممثل التي تعمل على العضلات والمفاصل في القيام بالحركة كنظرية (البايوميكانيك) التي استخدمها (مايرهولد) أثناء تعامله مع الممثل وقيامه على ثلاث خطوات وهي « التحضير للفعل . وقفة والفعل نفسه . وقفة وماله من رد فعل مطابق كان الهدف من الميكانيكية الحية هو تنظيم استجابة الممثل العاطفية وتنظيم استجابته عضلاته أيضاً . كما هي حال الراقص فإن كل حركة وكل إيماءة يأتي بها الممثل على المسرح ستكون

٢١ . جوردن ، هازي : التمثيل والاداء المسرحي ، مصدر سابق ، ص ٨٧ .

٢٢ . المصدر نفسه ، ص ٩٢ .

٢٣ . نيلمز ، هيننج : الإخراج المسرحي ، تر أمين سلامة ، مكتبة الانجلو المصرية ، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر ، د ت ، ص ١٧١ . ١٧٢ .

محسوبة ومضبوطة ولا تكون تلقائية أبداً^{٢٤}. فالأفعال الفيزيائية التي تعطي للممثل حركة وطاقة وتساعد على القيام بالكثير من الليونة والمرونة والرشاقة أثناء التحرك على المسرح وتجعل جسد الراقص بشكل خاص مطوعاً للحركات الجمبازية والباليه والافادة منها في الحركات البهلوانية كما في عروض السيرك .

٢. التشكيل :

يأتي التشكيل المسرحي ضمن المراتب المهمة في العرض المسرحي ، لما يحمله من أبعاد فكرية وجمالية ودلالات معرفية ، ويوصل للمتلقى صوراً عن طبيعة التشكيلات ، ويتم توظيف التشكيل بوسائط متعددة منها توزيع الديكور ، والممثلين ويساعد جسد الممثل في بناء التشكيل إذ يجب « أن تبين التشكيلات علاقة كل شخص بالآخر ، وكذلك علاقته بكل جسم رمزي على المسرح ... ومراعاة تركيز خطوط التوجيه المختلفة بطريقة تجعل عيون المتفرجين تتجه تلقائياً نحو مركز الاهتمام »^{٢٥} .

وفي عروض الرقص الدرامي التي قد تخلو عروضها من المستلزمات الأخرى ، فيكون الجسد هو المفردة الوحيدة التي يستطيع الكيروغراف (مصمم الرقص) في إظهار قابلية الجسد على جعله يقصي المواد كافة ، ويعمل على تهيئة الحركات والتشكيلات كافة من ألعاب أخرى كالجمباز والبهلوانات الحركية والباليه في جعل الجسد متداخل مع بعضه البعض ، ويدخل الممثل كفرد في التشكيل من خلال جسده ، إذ يستطيع أن يأخذ أوضاعاً جسديه تلبى الحاجة للتشكيل ، وأيضاً مع مجموعة الأجساد الأخرى .

٤. السينوغرافيا :

تشير كلمة (السينوغرافيا) إلى إنها تعود إلى زمن الإغريق وهي تتكون من مقطعين الأول (scene) وهي تعني المشهد أو المنظر و الكلمة الثانية (Graphic) وتعني التصوير أو الرسم ، وتكون الكلمتين بمعنى رسم المنظر أو تصويره^{٢٦}. لقد أخذت السينوغرافيا جوانب عدة من خشبة المسرح فاشتغلت على التقنيات وعلى الإخراج وعلى الكثير من التفاصيل الأخرى ، وهنا نقف عند عمل السينوغرافيا مع الممثل المسرحي بوصفه أحد أهم العناصر المسرحية التي تؤسس فن التنسيق من خلال التشكيلات الجسدية التي تضيف إلى العرض جمالية تكوينية تهتم بالصورة الحركية الدرامية متداخلة مع التقنيات الأخرى من إضاءة وإزياء ، فالإضاءة تعد بوصفها الصورة المحركة المتكاملة التي يراها المتلقي من خلال التحولات اللونية في الضوء التي تسرق المتفرج بصيغ جمالية ولأن « الديناميكية الخاصة بالضوء تأخذ بالهيمنة على عملية التصميم في المراحل الأخيرة من تصميم الإنتاج أكثر من جميع العناصر البصرية »^{٢٧} فالسينوغرافيا تعمل على تحرير العناصر وإعادة تركيبها بشكل يتناسب مع موضوع العرض

٢٤. افنر ، جيمز روز : المسرح التجريبي من ستانيسلافسكي إلى بيتر برووك ، تر انعام نجم جابر ، بغداد (دار المأمون للترجمة والنشر) ، ٢٠٠٧ ، ص ٤٥ .

٢٥. نيلمز ، هيننج : الاخراج المسرح ، مصدر سابق ، ص ١٥٤ .

٢٦. ينظر : عيد ، كمال : سينوغرافيا المسرح عبر العصور ، القاهرة ، (الدار الثقافية للنشر) ، ١٩٩٧ ، ص ٥ .

٢٧. السعدي ، يوسف رشيد : عمل المخرج مع مصمم المناظر في العرض المسرحي العراقي ، رسالة ماجستير ، (غير منشورة) ، بغداد : جامعة بغداد . كلية الفنون الجميلة . قسم الفنون المسرحية (١٩٨٩ ، ص ٩١ .

وتنصهر مع فضائه مكونة تأثيرات بصرية وسمعية ، فجسد الممثل مكون من عناصر عدة وهي العنصر الحركي من خلال الجسد المتحرك بديمومة مستمر ضمن سينوغرافيا الفضاء الزين الذي يعمل على تنسيق التشكيلات الحركية مع بعضها البعض .

٥ . الموسيقى والمؤثرات الصوتية :

الموسيقى لغة العالم ، وهي اللغة الوحيدة بعد لغة الجسد الذي أصبح لغة متداولة بين الشعوب ، تتميز الموسيقى بقدرتها على المحافظة على ايقاع العرض بسبب زمنها الدقيق وتساعد الموسيقى في تدعيم الجو العام للعرض بشكل عام وتحيل المتلقي الى عوالم تدخله في جو اللعبة المسرحية ويبقى في تواصل مع المسرحية ، أما علاقة الممثل بالموسيقى فيه تؤدي جانبا مهما إذ بواسطتها يستطيع الممثل ان يندمج في الشخصية ويكون صورا خيالية ومن ثم يطبقها على ارض الواقع ، ولا يمكن عزل الموسيقى عن العرض المسرحي او استقلالها منفردة ولا « يعني استقلال الموسيقى كونها عنصر سمعي ، السماح لها بالابتعاد عن العناصر المسرحية الاخرى ، بل على العكس ، لايد من سماع الموسيقى التي تشترك معها في إظهار العوامل المعبدة المختلفة التي تكون عنصرا مهما في بناء المسرحية حتى تستوعبها كالقصة تماما ، فالموسيقى إذن تروي القصة والصراع الذي يدور في المسرحية وترسم الشخصيات»^{٢٨} ويستمد الممثل / الراقص حركاته التعبيرية من القصة التي تروها الموسيقى إذ يتفاعل جسده وإحساسه مع الجو الموسيقي ويبني من خلالها فضاء العرض المسرحي . وتشكل الموسيقى والمؤثرات الصوتية بناءً صوريا خياليا تساعد تكوين معطيات العرض الراقص .

الدراسات السابقة :

قام الباحث بالتقصي والبحث عن موضوعات تشابه موضوعه الموسوم « الجسد وإنشائية الصورة في عروض الرقص الدرامي » فلم يجد ما يشير الى دراسة الموضوع .

ما أسفر عنه الإطار النظري من مؤشرات ودراسات السابقة .

- ١ . اشتغال الجسد على ابراز الدلالات الحركية والاشاربية من الاوضاع الجسدية المختلفة وقدرته على أداء الحركات الجمبازية والبهلوانية المتعددة ، والتي تعمل على إظهار الجانب الفيزيائي للجسد ، والتحول من حالة حركية الى اخرى بشكل مرن ، واستقبال المدخلات التي يضيفها الممثل ويوظفها من خلال الطاقة الروحية في عمله المسرحي .
- ٢ . ابراز اللياقة والمرونة والرشاقة الجسدية خلال التعامل مع معطيات عروض الرقص الدرامي بشكل خاص لكون الجسد حامل للغة الوحيدة في العرض ، ويكون الجسد مرنا ومطواعا ومتفاعلا مع متطلبات الحركات الراقصة .
- ٣ . تشتت الصورة على ما يحمله الجسد من حركات وتشكيلات متداخلة مع محيطه في الفضاء وتتناسب مع معطيات الجو الدرامي للفعل الحركي ، لتظهر صورا مختلفة متسلسلة ولتشكل عرضا صوريا ناطقا من خلال الجسد .
- ٤ . تظهر العروض الدرامية الراقصة قدرتها على التعبير بواسطة الجسد موظفة العناصر

٢٨ . العذاري ، طارق : حرفة الإخراج المسرحي ، أريد ، (دار الكندي للنشر والتوزيع) ، ٢٠٠٩ ، ص ١٠٨ .

السينوغرافية في خدمتها بشكل يعطي للمتلقي قدرة على التواصل الفكري والصورى خلال العرض .

5 . قدرة الموسيقى والمؤثرات الصوتية على خلق جو صوري يتفاعل من خلالها الممثل / الراقص ، لإنشاء فضاء درامي تتجانس فيما بينها العناصر المسرحية الأخرى .

الفصل الثالث: إجراءات البحث :

أولاً : مجتمع البحث وحدوده : عروض الرقص الدرامي ٢٠٠٠- ٢٠٠٥ .

ثانياً : عينة البحث : مسرحية (نار من السماء) إعداد وإخراج (علي طالب)

ثالثاً : منهج البحث : اعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليلي في تحليله للعينة .

رابعاً : أداة البحث : اعتمد الباحث على تحليل العينة على : مؤشرات الإطار النظري .
الأقرص المدمجة .

تحليل العرض : اسم المسرحية : (نار من السماء) *

إعداد وإخراج : (علي طالب) **

فكرة العرض :

تدور فكرة العرض حول بداية نشأة الخليقة ونزول آدم وحواء على سطح الارض ، يخرج آدم من كيس الذي وضعه المخرج ويبدأ باكتشاف ماحولته من خلال حركات اليد اليمنى في بداية الخروج ومن ثم يسحب اليد اليسرى ويخرج الجسد بشكله النهائي ، ومن ثم يدخل عنصر الشر متمثلاً بالشیطان ، ويصور لنا العرض خروج حواء من ضلع آدم بشكل تشكيلي ، ومن ثم يبدأ الاكتشاف الارض من قبل آدم وحواء ويدخل الشيطان بينهما لتفريقهما بحركات تعبيرية راقصة متناغمة مع الموسيقى ، ومن ثم دخول الشياطين الاخر بحركات راقصة شيطانية تعبر عما في داخل النفس الشريرة من غرائز جامحة للتفرقة ما بين الخير والشر ، وفي لوحة اخرى الصراع ما بين هايبيل وقابيل والاقتيال بينهما وكيف سوّت نفسه لقتل اخيه وهنا يدخل الشر مرة اخرى في النفس البشرية ، وتدخل مجموعة من الناس ومعهم الشياطين يشكل جسدكم تشكيلات محورية ويدور خلفهم الشياطين وبحركات من رؤوس الشياطين التي تقلدها المجموعة تعطي دلالة على انقياد الناس للنفس ، ولكن لا يبقى للشر مكان يعود الناس الى رشدهم وينتهي العرض بسقوط الشياطين في ارض الضياع والعودة الى ماكانوا عليه وهي جهنم تنزل من اعلى المسرح جدار يسقط على رؤوس الشياطين معلنا انتهاء العرض .

* عرضت المسرحية عام (٢٠٠٠) على قاعة مسرح الرشيد في بغداد

** علي طالب مخرج وممثل ومؤسس فرقة مردوخ للرقص الدرامي عام ٢٠٠٠-٢٠٠١ أخرج ومثل في مسرحية (عطيل) و (نار من السماء) للرقص الدرامي .

التحليل :

إن الجوهر الحقيقي للفعل الجسدي هو القدرة على اداء الحركات والتعبيرات الجسدية التي تساعد في إبقاء المتلقي ضمن الجو العام للعرض ، هكذا كانت الانطلاقة الاولى لعرض (نار من السماء) لقد استخدم المخرج التقنيات الجسدية المختلفة في ايصال أكبر عدد ممكن من الصور التاريخية الاولية لنشأة الخليقة ضمن تصورات فنية حديثة ، التي بدأها بتحريك اليد اليمنى نحو الأعلى بأسلوب أولي عندما يريد الانسان ان يحركها للمرة الاولى أو بعد عطل جرى لها فلا بد من ان تتحرك ضمن الخط الاولي أي بحاجة الى عملية فحص وتدقيق لجهازية العضلات والاعصاب على العمل ، فتتحرك أدم بعد أن اخرج يده من الكيس أو القشرة مكتشفاً قدرة جسده على التحرك فتتفاعل مع المحيط والجو العام لتستشيق الهواء ضمن حركة ايقاعية تسير على وفق زمن الموسيقى الموحد ، ومن ثم يسحب اليد الاخرى وتبدأ اليدان بالتعامل مع بعضها وبعد ان اكتمل الاكتشاف للموقع الارض من خلال تلامس الايدي للارض يخرج أدم من كيسه ساحباً رأسه الى الاعلى ومن ثم يقف ، ومن هنا تبدأ عضلات الجسد بالتححرر .

يدخل الشيطان بحركات تختلف عن حركات ادم / الخير ، فللشيطان وسائله في التعبير ما في دواخله مستخدماً أشكالاً من الأفعال الجسدية التي أفرزت عن طبيعته شخصيته من خلال الحركات التي يقوم بها فاستخرج الطاقة الخفية الشريرة التي يحملها فتناغم الجسدان ، فأعطى صوراً من خلال التشكيل الفردي لكل واحد منهم ، ومن ثم تخرج حواء من ضلع أدم فاستخدم المخرج الإضاءة الخافتة لجذب الجمهور، وشده نحو الصورة التي سوف تنتجها الحركة والتشكيل بواسطة الجسد ، ومن ثم تظهر حواء ويبدأ بالرقص مستخدمين أجسادهم للتعبير عن ما يجول في دواخلهم ، لقد أظهرت حواء عدم قدرتها على استخدام جسدها كراقصة للعرض الدرامي وإنما ظهر كدلالة أنثوية فقط في العمل الدرامي ، وهذا ما عاق أدم من خلال الحركات الهوائية التي قاما بها وعدم قدرته على السيطرة عليها مما شكل له فقدان التوازن وضياح جمالية الحركة ، وتشير هذه النقطة على عدم تطوير جسد حواء والمحافظة على رشاقة جسدها ؛ لان الرشاقة والمرونة شرط أساسي في عروض الرقص الدرامي.

ونرى أدم أيضاً يملك جسداً مشبعاً بالعضلات لكنها عاقت حركته مما جعلته يحاول ان يبقى محوري الحركة وحتى عند القيام بالحركات الطويلة ، أو المستقيمة فإنه يقوم بها بصعوبة ، على عكس مجموعة الشياطين التي تمتلك جسداً مطواعاً بهلوانياً قابلاً للمطوعة والقفز وتشكيل الصور ذات دلالات فكرية وجمالية من خلال التشكيلات الجسدية والوقوف فوق بعض والتداخل الجسدي وكأنهم جسداً واحداً يتحرك لمفرده.

لقد أغنت مجموعة الجسد عرض (نار من السماء) بالكثير من التشكيلات الجسدية والصورية وبقية جسدهم محافظاً على رشاقته ومرونته وتوازنه طيلة فترة العرض ، ويدل ذلك على ان الممثل يعمل على تطوير قدراته الجسدية من اجل إكسابها الطاقة والقوة طوال اشتغالها في العرض المسرحي .

أما من جانب الموسيقى والمؤثرات الصوتية ، فلقد جاءت ضمن سياقات وطبيعة العرض فجعلت الحركات تسير مع إيقاع وزمن الموسيقى فضلا عن استجابات الممثلين لها والتعامل مع الضربات الموسيقية بشكل يعطي القدرة على :

١ - الاستجابة الفكرية.

٢. الاستجابة العضلية .

٣. الاستجابة الشعورية ، لوظيفة الممثل / الراقص .

وفي الإضاءة التي كان لها الأثر الواضح في إعطاء الجو العام في بداية العرض من خلال البقعة الأولية في وسط المسرح أثناء خروج آدم من الكيس ، فقد جعلت المتلقي في حالة من الترقب لما سيحدث بعد لحظات ، واستعمال الإضاءة الجانبية في لحظة دخول مجموعة الشياطين من جوانب المسرح غيرت من طبيعة المشهد السابق لتحول المتلقي من حالته السابقة إلى لحظة وصورة جديدة من العرض .

لقد فصل المخرج (علي طالب) المجموعتين الخير والشر من خلال الحركات الجسدية المختلفة ، وكذلك استخدامه للأزياء الدلالية فقد كان ملبس المجموعة الإنسانية / الخير بنبطونات بيضاء للدلالة على النقاء والصفاء والأرض الخصبة التي يمكن أن تزرع فيها شوكا فنبت وتزرع فيها أيضا وردا فنبت ، اما المجموعة الثانية الشياطين فقد استخدم ملابس قريبة الى لون التراب (عسلي) ممزقة بعض الشيء من جهة الأقدام واضعا ماكياج على الوجه والصدر والبطن مستخدما الوان مشوهة ممزوجة بشكل غير نظامي تعطي دلالة الى طبيعة جنس الشياطين وهذا طبعا تصور المخرج في الطرح لهذا الأنموذج .

ويرى الباحث ان طبيعة الجسد يمكن ان توظف وظائف عدة مختلفة وكل واحدة منها تصور لنا صورة لا تشبه الأخرى من ناحية العمل على الجسد ، فدلالات الجسد وطاقته وقدرته على إتقان الحركات نابغة من قابليته على تكوير نفسه في حالة تطلب منه ذلك لكن على صاحبة أن يجعله دائما بحالة من الإشباع المعرفي والحسي وتمرينه على مختلف التمارين الحركية المتنوعة .

النتائج ومناقشتها :

من التحليل السابق للعينة يمكن حصر ابرز النتائج التي توصل إليها الباحث بما يأتي :

١ _ اعتمد المخرج على صياغة العرض الدرامي الراقص على القدرة الجسدية في اظهار المقدرة الفردية في انتاج الدلالة الحركية ، من خلال التعبيرات والايماء والاشارات .

٢ _ أظهر المخرج طاقات الراقصين بشكل يتناسب مع طرح فكرة العرض ، من التشكيلات الحركية .

٢ _ اعتمد المخرج على إنشاء الصورة من جسد الممثل مستخدماً عناصر العرض الاخرى من اضاءة وازياء وماكياج .

٤ _ استعان المخرج بالحركات البالية والجمباز وتوظيفها في حركات الممثلين الراقصين (الشياطين) مما اضاف الى العمل روح وجمالية في التشكيلات الحركية .

٥ __ إبراز الممثلين الذين يحملون مرونة ورشاقة في أجسادهم ، على عكس البعض الآخر ، الذي كان يتحرك بصفة جسده كذات وليس جسد عارض راقص .

الاستنتاجات :

اشتغال المنظومة الجسدية على إنتاج الحركات والأوضاع الحركية التي تسهم في إظهار الشكل الجمالي والفني للصورة المسرحية ، إذ أغنى الجسد عن اللغة المنطوقة في إيصاله لمعنى العرض المسرحي.

عملت التشكيلات الجسدية على إعطاء صوراً إيحائية عن طبيعة الصراع الدرامي بين الشر والخير ، حاملتة دلالات فكرية وجمالية ساعد فيها الجسد / الراقص على بروز قدرته في التكور مع محيط وسينوغرافيا الفضاء المسرحي .

شكلت الموسيقى والمؤثرات الصوتية عنصراً مهماً في العرض الراقص ، مرسلة إلى الجسد / الراقص طاقة حركية شعورية يتحرك من خلالها بشكل متناسق ضمن إيقاعات الموسيقى التصويرية .

أظهر بعض الممثلين / الراقصين عدم قدرتهم على الحركة المتوازنة ضمن معطيات الرشاقة الجسدية بسبب نقص في التمارين الحركية ، مما أثر على بعض الحركات والتشكيلات كما في مشهد الأول بين آدم وحواء .

ظهر عنصر الخيال واضحاً من خلال : (أ) فكرة العرض (ب) صياغة الحركات والتشكيلات الجسدية (ج) تأثيث الفضاء السينوغرافيا بواسطة الجسد .

قدرة الجسد على إنشاء صوراً ديناميكية تكنولوجية تعمل على توحيد الفكرة العامة وإبراز الطاقات الحركية ضمن سلسلة من التحولات الدلالية في العرض الدرامي الراقص .
التوصيات :

يوصي الباحث من خلال ما ظهر من نتائج واستنتاجات ما يأتي :

١. فتح ورشات تخصصية في الرقص الدرامي ، التي تعمل على دراسة أكاديمية للحركات الجمبازية والبالية والكلاسيك و النيوكلاسيك .

٢. تأكيد وظيفة الجسد من خلال دروس اللياقة المسرحية لطلبة الفنون الجميلة ، واعمامها على جميع المراحل الدراسية .

٣ __ إقامة مهرجانات خاصة لعروض الرقص الدرامي محلياً ، ولذلك للتواصل ونقل الخبرات بين الممثلين / الراقصين والإفادة من تجارب السابقين .
المقترحات :

يقترح الباحث ما يأتي :

١ __ دراسة جماليات الجسد في عروض الرقص الدرامي .

٢ __ دراسة توظيف السينوغرافيا في عروض الرقص الدرامي .

٣ __ الأسس الفنية للإنشاء الحركي في عروض الرقص الدرامي .

المصادر والمراجع

١. أ. ف. فيريبتسكايا : حركة الممثل على خشبة المسرح ، تر محمد مهرا ، أكاديمية الفنون وحدة الاصدارات مسرح (١) ، مطابع المجلس الاعلى للأثار ، ١٩٩٥ .
 ٢. أفتز ، جيمز روز : المسرح التجريبي من ستانيسلافسكي الى بيتر برووك ، تر انعام نجم جابر ، بغداد (دار المأمون للترجمة والنشر) ، ٢٠٠٧ .
 ٣. ايفانز ، جيمس روس : المسرح التجريبي من ستانيسلافسكي الى اليوم ، تر فاروق عبد القادر ، ط١ ، ١٩٧٩ .
 ٤. باربا ، أوجينيو : أنثروبولوجية المسرح . مسيرة المعاكسين ، تر قاسم البياتي ، بيروت (دار الكنوز الأدبية) ، ١٩٩٥ .
 ٥. برنستون : الصورة الفنية ، موسوعة برنستون للشعر ، تر نايف العجلومي ، ١٩٧٤ .
 ٦. شلدون ، تشيني : تاريخ المسرح في ثلاثة آلاف سنة ، تر دريني خشبة ، ج١ ، د ت .
 ٧. تيلر ، جون رسل : الموسوعة المسرحية ج ١ ، تر سمير عبد القادر الجليبي ، بغداد ، (دائرة الاعلام . سلسلة المأمون) ١٩٩٠ .
 ٨. جوردن ، جون هايز : التمثيل والاداء المسرحي ، تر محمد سعيد ، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ، (مطابع المجلس الاعلى للأثار) د ت .
 ٩. جيلبرت ، هيلين و جوان تومكيتز : الدراما ما بعد الكولونيالية . النظرية والممارسة ، تر سامح فكري ، القاهرة ، (وزارة الثقافة ، اصدارات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ، ١٩٨٨ .
 ١٠. ديوي ، جون : الفن خيرة ، تر زكريا ابراهيم ، القاهرة (دار النهضة العربية) ، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر ، ايلول ، ١٩٦٣ .
 ١١. ريد ، هربت : معنى الفن ، تر سامي خشبة ، القاهرة (الهيئة المصرية العامة للكتاب) ، ١٩٩٨ .
 ١٢. زاخافا ، يوريس : اعداد الممثل ، تر توفيق المؤذن ، الناشر مكتبة مدبولي ، ١٩٩٨ .
 ١٣. _____ : فن الممثل والمخرج . محاضرات ومقالات ، تر عبد الهادي الراوي ، المملكة الاردنية الهاشمية ، عمان ، مطابع الدستور التجارية ، ١٩٩٦ .
 ١٤. سعد ، صالح : الانا . الاخر . ازدواجية الفن التمثيلي ، الكويت ، سلسلة عالم المعرفة (٢٧٤) ، مطابع السياسة ، ٢٠٠٠ .
 ١٥. صليبيا ، جميل : المعجم الفلسفي ، القاهرة . الهيئة العامة لشؤون المطابع الاميرية ، ١٩٨٣ .
 ١٦. XXX : طاقة الممثل مقالات في انثروبولوجيا المسرح اوجينيو باربا وآخرون ، وزارة الثقافة مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ، د ت .
 ١٧. عيو ، فرج : عناصر الفن ، ج ٢ ، بغداد ، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، ايطاليا) ، دار دلفين للطباعة والنشر) ، ١٩٨٢ .
 ١٨. العناري ، طارق : حرقية الاخراج المسرحي ، أريد ، (دار الكندي للنشر والتوزيع) ، ٢٠٠٩ .
 ١٩. عيد ، كمال : سينوغرافيا المسرح عبر العصور ، القاهرة ، (الدار الثقافية للنشر) ، ١٩٩٧ .
 ٢٠. ف ، افاناسييف : أسس الفلسفة الماركسية ، تر عبد الرزاق الصايغ ، منشورات الطريق الجديد ، ط٣ ، بغداد ، ١٩٧٦ .
 ٢١. الكاشف ، مدحت : اللغة الجسدية للممثل ، أكاديمية الفنون ، دراسات ومراجع ، المسرح (٤٤) ، مصر (مطابع الاهرام التجارية) ، ٢٠٠٦ .
 ٢٢. كاي ، نك : ما بعد الحداثية والفنون الادائية ، تر نهاد صليحة ، القاهرة ، (الهيئة المصرية العامة للكتاب) ، ١٩٩٩ .
 ٢٣. محمد ، عزام : النقد والدلالة نحو تحليل سيميائي للأدب ، دمشق ، وزارة الثقافة ، الجمهورية العربية السورية ، ١٩٦٦ .
 ٢٤. محمود ، ابراهيم : وإنما أجسادنا الخ ديالكيتيك الجسد والجلد دراسات مقارنة ، دمشق ، (وزارة الثقافة ، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب) ، ٢٠٠٧ .
 ٢٥. محيط المحيط . قاموس مطول للغة العربية : تأليف المعلم بطرس البستاني ، بيروت . مكتبة لبنان ، ١٩٨٢ ، باب النون .
 ٢٦. نيلمز ، هيننج : الاخراج المسرحي ، تر أمين سلامة ، مكتبة الانجلو المصرية ، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر ، د ت .
 ٢٧. هلتون ، جوليان : نظرية العرض المسرحي ، تر نهاد صليحة ، الشارقة ، (منشورات مركز الشارقة للابداع الفكري) ، ٢٠٠١ .
 ٢٨. ويلسون ، جيلين : سيكولوجية فنون الاداء ، تر شاكر عبد الحميد ، سلسلة عالم المعرفة (٢٥٨) ، الكويت ، مطابع الوطني ، ٢٠٠٠ .
- الرسائل والاطاريح :**
٢٩. الحسيناوي ، فيصل عبد عودة : انشائية العرض المسرحي العراقي في ضوء المنهج الظاهراتي ، اطروحة دكتوراه ، (غير منشورة) ، بغداد . كلية الفنون الجميلة ، ٢٠٠٢ .
 ٣٠. السعدي ، يوسف رشيد : عمل المخرج مع مصمم المناظر في العرض المسرحي العراقي ، رسالة ماجستير ، (غير منشورة) ، بغداد (جامعة بغداد . كلية الفنون الجميلة . قسم الفنون المسرحية) ، ١٩٨٩ .
 ٣١. مصطفى ، خالد احمد : اعداد الممثل الشامل في المسرح العراقي ، رسالة ماجستير ، (غير منشورة) ، بغداد . كلية الفنون الجميلة . قسم الفنون المسرحية ، ١٩٩٢ .
- الدوريات :**
٣٢. رابع ، الصادق : ضريبة (السعادة) للاشهار وتوثيق الجسد ، مجلة عالم الفكر ، العدد ٤ ، المجلد ٢٧ ، ابريل . يونيو ، ٢٠٠٩ .