الرقص التعبيري في المسرح العراقي المعاصر

د. صاحب جياد اسماعيل

جامعة بغداد/ كلية الفنون الجميلة/ قسم الفنون المسرحية

Journalofstudies2019@gmail.com

الملخص:

يمكن القول أن الرقص التعبيري في المسرح يلامس التحولات الادائية التي تستند على تحول ايقاع الجسد ادائياً من شخصية المؤدي على الخشبة الى ذات الشخصية الدرامية محققاً بذلك تنوع وتغيير وفق معطيات وشروط مناسبة، فضلا عن التحول الصوتي من شخصية الى الشخصية المؤدية، والذي يتم من خلال الجسد والصوت وهو احد المعاني المعروفة للتعبير داخل اطار وحدة متغيرة يطلق عليها التحولات. لذلك حاولت التركيز على الرقص التعبيري في المسرح العراقي المعاصر، والتحولات الادائية لدى الممثل الصامت تناولت في الفصل الاول (الاطار المنهجي) والذي يتضمن مشكلة البحث التي حددها الباحث, وأهمية البحث وهدف البحث، ثم قام الباحث بتحديد حدود البحث وتحديد المصطلحات ومن ثم تعريفها اجرائياً, كما قدم الباحث في الفصل الثاني(الاطار النظري) ثلاثة مباحث اساسية، تناول في الاول " مفهوم الرقص التعبيري في الفن المسرحي المعاصر" اما المبحث الثاني" الرقص التعبيري في المسرح المعاصر.. اشكاله وتقنياته" وفي المبحث الثالث "التحول الشكلي للرقص التعبيري المعاصر عبر منظومة الاستعارات البصرية"، وثم استعرضت ابرز المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري. الفصل الثالث تناول إجراءات البحث، وتحديد عينة البحث مسرحية "صور من بلادي" سيناريو واخراج الدكتور أحمد محمد عبد الأمير. ومن ثم في الفصل الرابع تم استخراج النتائج والاستنتاجات، والخروج بتوصيات ومقترحات، ليتم أخيرا تثبيت مراجع ومصادر البحث.

الكلمات المفتاحية: (الرقص التعبيري، المسرح العراقي، التحولات الادائية).

Expressive dance in contemporary Iraqi theater

Dr. SahiB . j . Ismael

University of Baghdad/College of Fine Arts// Department of Performing Arts

Abstracts:

It can be said that the expressive dance in the theater touches the performative transformations that are based on the transformation of the performative rhythm of the body from the character of the performer on the stage to the same dramatic character, achieving diversity and change according to appropriate data and conditions, as well as the vocal

transformation from a character to a performing character, which is done through the body. And sound, which is one of the well-known meanings of expression within the framework of a changing unit called transformations. Therefore, I tried to focus on expressive dance in the contemporary Iraqi theater, and the performance transformations of the silent actor dealt with in the first chapter (the methodological framework), which includes the research problem identified by the researcher, the importance of the research and the goal of the research. The researcher also presented in the second chapter (the theoretical framework) three basic topics, in the first he dealt with "the concept of expressive dance in contemporary theatrical art", while the second topic "expressive dance in contemporary theater...its forms and techniques" and in the third topic "the formal transformation of contemporary expressive dance through Visual Metaphors System", and then reviewed the most prominent indicators that resulted from the theoretical framework. The third chapter dealt with the research procedures, and the identification of the research sample, the play "Sours from my country", a script and directed by Dr. Ahmed Mohamed Abdel Amir. And then in the fourth chapter, the results and conclusions were extracted, and recommendations and suggestions were made, in order to finally fix the references and sources of the research.

Keywords: (expressive dance, Iraqi theater, performance transformations).

المقدمة:

تتخذ عروض الرقص الدرامي أو التعبيري مكانة متميزة في الساحة المسرحية العراقية كـ "فن" له اشتراطاته الإبداعية والجمالية ونسقه الدلالي المعبر، يقدم هذا الفن احياناً كـ "عروض" منفردة بتنوع الأساليب المسرحية، مثل: البانتومايم والمايم والرقص الحر والرقص التعبيري أو الدرامي والحركي، والعروض التي اتخذت من الجسد وسيلة أساسية في التعبير عن الأفكار والهواجس الإنسانية المختلفة، والتي وجدت في هذا الفن مساحة واسعة وحرية كبيرة في التعبير عن شكل هذا الفن حتى وأن كان كلاسيكي تقليدي، وفق اشتراطات تستوعب عناصر فنيه مختلفة في توظيفها العلامي، الملامس للفيلم السينمائي والداتا شو والموسيقى والإضاءة، وايضا فنون الشارع وغيرها من عناصر العرض المسرحي الأساسية باستثناء الحوار. إذ تكون المساحة حرة في العمل والتلقي معا من أجل التعبير والتأثير معا.

فن الرقص التعبيري "الدرامي" موجود وبقوة رغم الاختلاف الفني في الأداء، لكن الجسد هو الحامل الأساس لفكرة الاشتغال والحركة التي تجسد الصراع بوساطة السلطة التقنيات الجسدية المتناسقة مع الموسيقى والإضاءة. رسخت مسيرة هذا الفن الأفعال الجادة والواعية والممنهجة لعروض تقدم مفاهيم حقيقية لكل حركة على الخشبة ولكل عناصر العرض الأخرى. كما يتميز هذا الفن باندفاعه نحو التجريب بوصفه فاعلا في الحركة المسرحية العراقية المعاصرة وخاصة العروض التي تمثل نقطة مضيئة في المسرح العراقي والمنسجمة فيها الإضاءة مع الحركة بشكل فائق وجميل ومعبر.

الفصل الاول/ الاطار المنهجي للبحث

اولا/ مشكلة البحث

يعد الرقص من الفنون الإنسانية الأولى التي تعمل على تجسيد بعض أفكار الأنسان، وبالتالي يستطيع أن يعبر عما يجول في داخله، قبل أن يخترع الكتابة واللغة فقد عبّر الأنسان بأعضائه وجسده قبل أن ينطق، إذ يأتي الرقص ملازماً للموسيقى أو مقدماً لها، عبر مجموعة من الحركات قد تكون التصفيق باليدين أو ضرب الأرض بالأقدام لتكوين الإيقاع.

إذا الرقص التعبيري هو لغة الحرية الكبيرة لكل البشرية، فهو لغة عالمية، وقد عرف الرقص على أنه من أقدم الفنون وأعرقها، فهو تعبير عن عادات الشعوب وحياتها اليومية، فضلا عن أنه لغة الجسد والتعبير الإيمائي الذي يقوم على تشكيل جسماني بشري حركي بجميع أعضاء الجسد الإنساني، ولا سيّما الرقبة والأطراف، الملازمة للموسيقى اليدوية، أو الآلات، وحتى الغناء، ليتم التفاعل معها عبر الارتقاء بالتلقي المعاصر، والمتمثل بأداء الرقص والحركة وما يعكسانه من أحاسيس للشخصية الإنسانية التي تؤدّي دورها الراقصة، أو الراقص، إزاء الحياة والطبيعة أو المشاعر العاطفية لفرد أو مجموعة، وقد يكون شكلا من أشكال الشعائر الطقسية أو الاجتماعية وحتى السياسية، أو يتخذ مظهر ومواقف تعبيرية أو عرضا كاملا لوقائع قصة مقترنة بموسيقى تصويرية من بدايتها حتى نهايتها.

وهناك منظومة كبيرة ومتعددة من الاشكال والأساليب التي لها خصوصية تمظهرت عبر مرجعيات فكرية وفلسفية وتاريخية ووقعت على خصائص فن الرقص التعبيري وتحديد المشكلة، بوساطة قراءة بعض الخصائص التي تقع في جوانب متعددة، وعليه لا يمكن تأشير مراكزها الا بفحصها واستخراج مكوناتها البنائية والدلالية، ليتم فحص أعمال الرقص التعبيري في المسرح العراقي المعاصر وتحديد المشكلة بالتساؤلات الآتية:

١ – ما هو مفهوم الرقص التعبيري في الفن المسرحي ؟ وكيف يتحول المفهوم في الحقل الرمزي؟

٢ – ما هي إشكالية أسلوب الرقص التعبيري في المسرح المعاصر.. أسبابه وتقنياته؟

٣ – كيف يشكل الرقص التعبيري في المسرح العراقي المعاصر عبر منظومة الاستعارات البصرية؟

على ضوء ذلك على ضوء ذلك حدد الباحث عنوان بحثه الموسوم (الرقص التعبيري في المسرح العراقي المعاصر)

ثانياً: أهمية البحث

١- يسعى البحث الى وضع الاتجاهات المعرفية والفنية، لفهم مصطلح الرقص التعبيري وفهم منظومة العناصر التي تنتظم فكرياً كـ "محاولة" لتعليل مفهوم هذا الفن في نتاجات المسرح العراقي المعاصر.

٢- يشكل هذا الجهد العلمي اهتمامات نقدية وفنية وجمالية بشكل عام والرقص التعبيري في المسرح بنحو خاص.

٣- إيضاح المؤثرات الفكرية والمعرفية لهذا الفن عبر قراءة التداخل المفاهيمي لأجناس الفنون المسرحية المتنوعة، وإيضاح المؤثرات الفكرية والمعرفية للحركات الفنية في الرقص التعبيري.

ثالثاً: أهداف البحث

يهدف البحث الى التعرف على الرقص التعبيري في المسرح العراقي المعاصر.

رابعاً: حدود البحث

١- الحدود المكانية: العراق

٢- الحدود الزمانية: يتحدد البحث الحالي بنماذج متفردة من ١٩٩٠ – ٢٠٢٢.

٣- الحدود الموضوعية: مفهوم الرقص التعبيري في المسرح العراقي المعاصر.

خامساً: تعريف المصطلحات

١ – الرقص

لغة: الرقص هو تأديةُ حركات بجزء أو أكثر من أجزاء الجسم على إيقاعٍ ما، للتعبير عن شعور أو معانٍ معينة، وهو أنواع منه: الرقص الإيقاعي، والرقص الحديث الذي هو نوع من أنواع الرقص المسرحي الذي يهتم بالحركة كتعبير عن الشعور الداخلي. (١)

كما أن هناك تعريف آخر للرقص يؤكد على أن الرقصُ: هو أداءُ الشخص لمجموعةٍ من الحركات باستخدام أطراف جسمِه بطرقٍ معينة، وتكون هذه الحركات في العادة متناغمة مع إيقاع موسيقي معين، وذلك للتعبير عن نفسه ومشاعره وطاقاته، وهو مظهرٌ من مظاهر الاحتفال والفرح والبهجة. (٢)

اصطلاحا: الرقص هو نوع من فن الأداء يتألف من سلسلة مختارة إرادياً من حركات الجسم، للرقص أنواع عديدة مثل الرقص القطبي، الرقص بالسيف، والرقص على الخيل والرقص كمجموعات كما في الحفلات وأيضا اشتهر الرقص مع النعام والرقص مع بعض الحيوانات أو الطيور الأخرى. فهو عبارة عن حركات الجسم المستمرة ويتطلب الموسيقى. (٣)

ويعرف (ليفاري) الرقص بأنه: رقص تكون فيه الحركة والموسيقى والديكور والملابس تابعه جميعها لسياق القصة والحبكة المسرحية. (٤)

التعريف الاجرائي:

الرقص هو شكل من أشكال الفنون المسرحية يتكون من تسلسلات من الحركة، إما مرتجلة أو مختارة بشكل هادف، هذه الحركة لها قيمة جمالية ورمزية في كثير من الأحيان، ويمكن تصنيف الرقص ووصفه من خلال تصميم الرقصات الخاص به، أو من خلال مجموعة الحركات الخاصة به، أو من خلال الفترة التاريخية أو مكان نشأته.

٢ – التعبير:

لغة: هو لغة الصمت ليس لغة مجاورة للغة التصويت وانما جزء من اللغة نفسها، اي انه اللغة التي تكون حيز صوتي قائم على بنية الظهور والغياب، اي والاعتماد على التعبيرات من خلال حركة الجسد او المواقف الصامتة في المسرحيات.(٥)

عرفته ايضا ايناس عبد المجيد: بأنه لغة الإفصاح والإبانة عن مشاعر الإنسان بطريقةٍ واضحةٍ يفهمه بها الناس الآخرين، أما اصطلاحًا فهو: نشاط أدبي واجتماعي يصوغ بها الفرد أفكاره ومشاعره وأحاسيسه بطريقة أدبيةٍ فنية وصور إبداعيةٍ وتصويرٍ جميل. (٦)

اصطلاحا: التعبير حركة تسعى إلى عكس سياق الطبيعة وحركتها ضمن حدود الطبيعة وخط سيرها، فضلاً عن ذلك، فالحركة التعبيرية في العرض الصامت هي دالة تأتي على ثلاث أشكال، ردة فعل أزاء الشيء أو ضده أو تجسيدًا لماهيته. (٧)

ويعرفه أحمد محمد عبد الأمير على أنه: فن يعطي للإيماءة حالة شعرية ذات شكل مجرد, تميزها عن بقية الإيماءات الاعتيادية, من خلال تجانس المضمون والشكل لينتج المعنى الاجتماعي للإيماءة المعبر عنها , وبالتالي تعكس التلقي من خلال التأويل الدلالي المقرب لها. (٨)

التعريف الاجرائي:

لا يقتصر التعبير فقط على تعريفٍ من عدة كلماتٍ وكفى، بل هو صياغة لإنسانٍ كاملٍ في قالبٍ لغوي أحب استعمال الأدب وأبدع في تصوير ذاته فيه، لذلك فإنه لا بد من التعرض إلى كيفية كتابة موضوع التعبير بعد أن تم التعريف بأهمية التعبير في اللغة والحركة الصامتة.

٣ – الرقص التعبيري

الرقص التعبيري "الدرامي" عمل حداثوي يتحول بصورة جمالية دائمة، وذلك بوصفه هدفاً أو واقعة مدركة تولد فائضاً من المعاني تنتجها جملة من العناصر المتفاعلة في العرض من خلال لحظة مسرحية هي بعض من لحظات العمل برمته. (٩)

٤ – الرقص الدرامي

تعرف "سوزان لانجر" الرقص الدرامي بأنه: حركة أو نسق حركي فصل نفسه عن الحركة في عمومها بحكم تكوينه، إذ يكتسب هويته الفنية داخل سياق العرض ليتميز بذلك عن الحركة العادية. (١٠)

٥ – المعاصر

لغة: اسم مصدره عاصر يعاصر معاصرة، بمعنى عاش معه في عصر واحد وزمن واحد. أما كلمة "عصر" فعل فهو عصر يعصر، ويعصر عصراً فهو عاصر والمفعول معصور، فعصر المؤسسة والمقصود بها في اللغة: الرأي بمعنى جودته وإحكامه. (١١)

اصطلاحا: هو الابتكار والتميز في الرأي والفكر وجودته في النسب وعراقته، كما يعني التجانس مع الزمان والتواصل في حياة الشعوب، وأن يكون حاضرنا مبني على تفكير معمق لاستخدام تطبيقات جديدة لم يسبق لها أحد. وبالمواءمة بين مصطلح الأصالة والمعاصرة، تقضي على معوقات التقدم في الحاضر، دون الوقوع في المحاولة والخطأ لمعرفة الماضي برؤية واعية. (١٢)

صحيفة الاتحاد، مقال بعنوان الأصالة والمعاصرة، دكتور حسن حنفي، منشور في ٢١يونيه ٢٠١٤م.

التعريف الإجرائي:

المعاصر هو كل ما يحدث في الوقت الحاضر والذي ينتمي إلى أقرب فترة تاريخية، ويشير المصطلح الحقائق أو الظروف أو الظواهر التي تحدث في الوقت الحاضر والتي تشكل جزءاً من واقع حالي معين، على عكس حقائق الفترات التاريخية الأخرى للإنسان. وبهذا المعنى، يمكن وصف الفترة المعاصرة بأنها فترة ذات حضور متزايد للتكنولوجيا، والاتصالات، والانفتاح الاجتماعي والتجريد الفني.

الفصل الثاني/ الإطار النظري

المبحث الأول

مفهوم الرقص التعبيري في الفن المسرحي المعاصر

الرقص التعبيري لغة فنية للتعبير عن الروح والذات، فلكل منا طريقته الخاصة للتعبير ليستمر بواسطتها مع الآخرين، فالرقص يعتبر إحدى تلك الأساليب ولكن يجب معرفة ما ذلك النوع وعلى أي شيء يعتمد.

والجدير بالذكر أن الرقص التعبيري هو فن تصميم الرقصات ويطلق عليه اسم فن "الكيروغرافيا" وهذا الاسم أُطلق نسبة إلى "كيروغراف" وهو أسم يُطلق على مصمم الرقصات والمسؤول عن التنظيم للحركة في العرض المسرحي [١٣]. كما أن الرقص التعبيري بالرغم من أنه صامتاً، ولكنه يستطيع التعبير عما يرغب قوله الراقص عن طريق انسجام الحركات مع المشاعر والموسيقى. كما في شكل (١)

شكل (١) انسجام الحركة مع المشاعر والموسيقى

هناك أقسام خاصة بالرقص التعبيري؟

كما هو معروف فإن الرقص التعبيري يقسم الى فرعين رئيسيين "كلاسيكي ومعاصر" فكيف يمكننا أن نميز فيما بينهم؟ [١٤]

في ذلك المنحى يذكر لا وند [١٥]: أن مدارس الرقص ليست فقط مقتصرة على مجالات الجاز والبالية مودرن واللمون والكلاسيك بل هي نوع من أنواع الرقص الجديدة، لكن كيف لنا أن نفرق بينهما. كما أن لكل منها أسلوب معين، فكل مدرسة يمكنها اختيار ما تفضله عن الأخرى لأن لديها اطلاعاً بحسب المختصين، ولذلك

يمكننا التفريق بين الجاز والباليه الكلاسيكي أو حتى عن الباليه المودرن. فعلى سبيل المثال مدرسة "مارتا غراهام" أول من اعتمدت على النفس العالي في الجسد، كما أن اللمون يعتمد أيضاً على الحركات الأرضية للراقص.

ماذا قال "لاوند هاجو" عن الرقص وما هي علاقته بالرقص المعاصر؟

بدأ الرقص في فرقة زنوبيا القومية عام (١٩٩٠)، كما اهتمت تلك الفرقة بالجمع بين الرقص الشعبي والرقص المعاصر وكان هذا على يد الخبيرة التشيكية "آنا تشومبيليك" بالإضافة إلى المصمم السوري "معتز ملاطيه لي"، وبعدها بدأ لاوند مشواره مع تلك الفرقة، عبر مهرجانات عالمية ودولية منها: الهند، الأردن، هولندا، مصر" وغيرها الكثير.

في عام (١٩٩٤) التحق بفرقة فهد العبد الله اللبنانية كراقص ومدرب وشارك في العديد من المهرجانات منها: "منزل الدين، بعلبك، ماليزيا، دولة فرنسا". أسس للمرة الأولى فرقته الخاصة عام (٢٠٠١) وسماها بإسم "رماد للمسرح الراقص" وقدمها بأول عرض على المسرح الثقافي الفرنسي، واستمرت عروضه عام كامل بمناسبة يوم الرقص الدولي يوم ٢٩-٤ من كل عام.

لكن في القرن العشرين بشكل فعلي تم الخروج من كلاسيكية الرقص، فالروس على طريق المثال كانوا يقدمون بحيرة البجع وغيرها، عن الباليهات الدولية، لأن الباليه على العموم يعتمد على طاقة وأسلوب للرقص معين، لا يعتمد على فكرة الإحساس والمشاعر [١٦]. كما

شكل (٢) تجسيد الإحساس والمشاعر عبر الرقص المعاصر

متى ظهر الرقص التعبيري المعاصر؟

في أبان الحرب العالمية الثانية تحديداً، ظهر الرقص التعبيري المعاصر لأنه كان انتفاضة للتعبير عن المشاعر، وبمعنى آخر أنهم كانوا يعيشون حياة تتضمن سوء في المعاملة دون رجالهم وغيرها من أمور تنجم عن الحرب.

ف "خرج" فئة من النساء وقاموا بالتعبير عن مشاعرهم ورقصن بحرية في الشوارع، وعملن على نزع أحذيتهن ويرقصن حفات الأقدام لكى يشعرن بالحرية، ومن هنا جاءت فكرة أن أهم شيء بالرقص المعاصر هو آلية الربط أو الارتباط ما بين قدم الراقص والأرض. (١٧)

فالرقص المعاصر هو الذي يعبر عن فكرة معينة بالأداء الجسدي أو الروحي، فإذا ما تمتع الراقص بهذه الصفات فهو غير قادر على الخوض في الرقص المعاصر. كما أن هذا الرقص هو تعبير ذاتي عن الروح الداخلية التي تعبر عن الحرية. فضلاً عن أنها لغة تجعل الجسد يحكى ما بداخله دون الكلام، وإخراج الطاقة السلبية للجسد دون خطوات معروفة ودون حساب قبل أن تمنح الاحتمالية أن تكون جزءاً من الطبيعة، فهي ثائرة لا تقيد حرة تمنح جمالاً معبراً. (١٨)

الرقص التعبيري مفهوم يلامس الروح والجسد

أكدت البروفيسور "زابينا كوخ" رئيس قسم الدراسات العليا للعلاج الحركي والدواء بالرقص بجامعة هايدلبرغ الألمانية، قالت أن الرقص هو اللغة التي تساعد المريض أن يعبر عن مشاعره سواء كانت بالفرح أو الحزن، وذلك عن طريق الحركة وإدراك وضعية الجسد والشعور به، لذلك فأنه يستخدم كعلاج في العديد من الأمراض، مثل: الاضطرابات النفسية كـ "الاكتئاب" بكل أنواعه والتوحد والفصام، لذلك يلجأ المريض للرقص التعبيري على فكرة الارتباط الوثيق بين المشاعر والحركة مما يجعله طريقة ناجحة في علاج الأمراض النفسية.

الرقص التعبيري هو مصطلح للحركة التي نشأت في عام (١٩٠٠) احتجاجا على الركود الفني من الباليه الكلاسيكي ونحو النضج في مستقبل الفن بشكل عام. إذ كان يُنظر إلى الباليه التقليدي على أنه التقشف والميكانيكي والمحكم بإحكام في الأشكال الثابتة والتقليدية. (١٩)

كانت هذه الرقصة الجديدة أكثر حرية وطبيعية وأقل تحكمً، وقد تأثر بشدة من قبل مرور تعبيرية الفنون البصرية. ازدهر الرقص التعبيري حتى الحرب العالمية الثانية، عندما اختفى بالكامل تقريباً في وسط أوروبا.

كانت أمسيات الرقص المتميزة العديدة التي قدمت نموذجية بالنسبة للرقص التعبيري، وقد تأثرت هذه بمطالبات الفرد بإنشاء وتقديم أعمال الرقص الخاصة بهم، غالباً ما كان مصممو الرقصات والراقصون نفس الشخص. كما في شكل (٣)

شكل (٣) حركة الرقص المتأثرة بمطالب الفرد

إيمي توزي (توسيج) وإيفلين إيبين، بودنويزر باليه في سينتينيال بارك في سيدني ١٩٣٩

متنوعة هي المصطلحات التي تلامس مفهوم "الرقص التعبيري"، والذي جاء في منتصف القرن العشرين، وذهب إلى المفهوم الأوسع للرقص الحديث بحلول نهاية القرن العشرين، وقد تم لم شمله إلى حد كبير ودمج مع الباليه التقليدي. وهناك اسماء ترتبط بالرقص التعبيري الألماني بـ "مسرح التنز"، منها: Moderner Tanz،، Absoluter Tanz، Bewegungskunst . [٢٠]

كان يُنظر الشكل القديم إلى الباليه على أنه ترفيه سطحي، ليكون الرقص الجديد فناً فردياً وفنياً. يرى الباحث أن فن الرقص هو فن الحركة، فهو بمثابة ثورة تنتج العديد من التعابير، لتظهر المزيد من الروح والعاطفة وأقل براعة، كما أن العديد من الرقص هو ارتجالي غير مقيد واستفزازي. وأعربت حركات الإصلاح الروحي والجسدي بمرور الوقت عن نفسها برقصة عارية جديدة "طبيعية"، إذ احتلت النساء مركز الصدارة عام (١٩٠٠)، عبر أسلوب وأزياء الرقص الكلاسيكي. وهذا ما تأكد في توحيد الجسد

والعقل والروح في هذا الفن المعبر عن الإلهام، كما في الفن اليوناني والمصري القديم، خلال فترة الاستشراق. كانت الحركات الثورية في ألمانيا والولايات المتحدة واضحة في هذا الجانب، وهما دولتان لم يكن لديهما تقاليد قديمة الجذور. [٢١]

لمدارس الرقص التعبيري فلسفات خاصة وتأكيدات للرقص، مثل الطبيعة، والتنفس، والتوتر/ الاسترخاء، وغير ذلك. غالباً ما كان يرتبط الرقص بالتماس الأرض، و "وزن" حركات الرقص، والتجارب مع الموسيقى، كما يتم التأكيد وبقوة على الجسد. وكان رودولف فون لابان [٢٢] (Rudolf von Laban)، شخصية نظرية بارزة مبنية على أفكار ميتافيزيقية، أصبح أيضا مركزاً للرقص الجديد، وكان أحد طلابه كورت جوس. كما كانت هناك "ماري ويغمان" رائدة في مجال الموضة كراقصة ومصممة رقصات ومعلمة، في مدرستها بـ "دريسدن" التي افتتحت عام ١٩٢٠، وقامت بتدريس الراقصين الطموحين الرائدين في أوروبا، منهم: جريت بالوكا، وهارالد كروتزبرج ، وجينا فالك. وأتت "هانيا هولم" بـ "نظرياتها" إلى الولايات المتحدة، بينما قطعت "بيرجيت أكيسون" طريقها في أبحاث الرقص. كما في شكل (٤)

شكل (٤) ماري ويجمان مع الطلاب ١٩٥٩.

جاءت رقصتها المستقلة والرائدة لتشكل العمود الفقري للرقص الحديث ، الذي امتدت فروعه العديدة حتى اليوم. [٢٣]

المبحث الثاني

الرقص التعبيري في المسرح المعاصر.. اشكاله وتقنياته

الرقص الدرامي فن يعبر عن عواطف الانسان بلغة الحركة، فهو من اللغات الاولى التي عرفها الانسان إلى جانب الصوت والدراما، ليشكل أساس وانطلاق باقي الفنون من بعده.. والرقص يجمع بين الرياضة والفن بحركات متناسقة تختلف في شكلها وإيقاعها باختلاف وقت ومكان ظهورها، لارتباطها بالعادات والتقاليد المجتمعية، وذلك وفق ما يقدمه النظام التخطيطي المرتبط بوجود الإنسان ونشاطه. في نهاية القرن التاسع عشر، بدأ الاهتمام يتحول في المسرح من اللغة المعروفة أو التقليدية إلى لغة متميزة خاصة به، هي لغة الجسد، إذ بدأ المسرحيون الجدد يكتشفون ما للصورة والجسد من تأثير كبير في المشاهد، خصوصاً بعدما أخذت الطروحات الحداثوية بالاتساع في مجالات الفن والأدب والمسرح، والتي اقترنت عادة بالتمرد والتحرر والتحدي عبر قدرة عناصر العمل المسرحي علىِ التوحد في وحدة فنية كاملة. (٢٤)

والرقص عموماً، يعد أقدم أشكال الفنون وأعرقها، إذ يخاطب الآخرين بلغة الحركة للتفاعل مع المجموع والتعبير عن مظاهر الحياة، وعلى نحو يكون فيه المؤدي والمشاهد في تشاركية لإنتاج المعنى ضمن إطار الحدث ذاته، أو الطقس الروحي الذي يحيطهما، من هنا أكتسب الرقص المعبر خصوصيته وهويته الثقافية التي تجسد صورة هذا المجتمع أو ذاك عبر تقديمها على هيأة فعل معبر. كما في شكل (٥)

شكل (٥) رقص درامي يمثل الفزع والخوف والانفعال

يعرّف (ليفاري) الرقص بأنه: الحركة والموسيقى والديكور والملابس تابعه جميعها لسياق القصة والحبكة المسرحية [٢٥]. وينظر إليه على أنه: تأدية حركة بجزء أو أكثر من أجزاء الجسم على إيقاع ما للتعبير عن شعور أو معان معينة، وهي على أنواع وأصناف تمتاز بخصوصية الأداء أو الوصف [٢٦]. كما ويعرف الرقص التعبيري بأنه التعبير عن الحركة الجسدية المنظمة في شكل دال عن مفاهيم وأفكار تتجاوز قدرة الفرد على التعبير عنها بوسائل فكرية عقلية [٢٧].

وهذا ما تؤكده الأشقر بأن الرقص: ابتكار معاني معبرة باستمرار ليعطي معنىً للوجود وعلى نحو يكون معه لغة مكثفة ومحملة بأفعال الوعي [٢٨]. وبهذا المعنى يصبح العرض الدرامي الراقص تجسيداً أو خلقاً للواقع بفعاليته وديمومته ذاتها التي تحدث بشكل ملموس، بمعنى أنه مسرحة للواقع، يقدم معنى الشكل أو ينتج تقنيته في وعي المشاهد من خلال قيمة فكرته الفلسفية الأساس، والتي تنقل حالة شعورية وفكراً ذهنياً على نحو ما مع ملاحظة قابلية حركاته للتحول، الأمر الذي يجعل منه وبكل الأحوال قابلاً للفهم وفقاً للسياق الذي يرد فيه.

على ضوء ذلك ارى أن الرقص الدرامي (Drama Dance): نمطاً من الفن المسرحي الذي ينزاح إلى انسجام التشكيل الحركي تماشياً مع الإيقاع الموسيقي ليرسم صورة جمالية في وعي المتلقي، ويلبي في الوقت ذاته عن حاجات نفسية تخدم أغراضاً فلسفية وجمالية وشعورية، تقدم في عمل أدائي تعبيري واحد.

كما يعمل الرقص الدرامي على تفعيل الوعي وتعميق قراءته للواقع عبر تقديمه بصورة جمالية، ذلك أن الأنشطة الاعتيادية تبدو ذات طابع غرائبي حينما تقدم في إطار فني يدفعنا بالنتيجة إلى إعادة اكتشاف ماهية تشكلها الظاهراتي. كما أن للرقص الدرامي وظيفة الإضاءة الرمزية للحقائق الإنسانية التي لا يمكن التعبير عنها لغوياً، وذلك بوساطة المزاوجة بين الوظيفة التعبيرية والحركة الدالة. لذا يمكن القول بأن فن الرقص الدرامي وحركاته المعبرة كدلالات وعلامات تساعد على احتواء تاريخ الإنسانية، من خلال إدراكه (تشخيصه) وإعادة إنتاجه (تجسيده) شعورياً كما يظهر لتجليات الوعي والوجدان، إذ يرتبط فيه التجسيد الخارجي بالتعبير الجسدي عن المشهد الطبيعي، أي

أن خصائص الحركة الأدائية المعبرة تصبح بهذا المعنى متخطية لنمطية الأسلوب أو المنهج، أو حتى مجرد التعبير عن شيء معين، بل تصبح طاقة معبرة عن فلسفة كاملة يتلازم فيها التمظهر الخارجي مع المضمون.

تعتمد التقنية وقراءة العرض الدرامي الراقص، على تحديد بعض المفاهيم الخاصة بأنواع الرقص حتى يتسنى لنا معرفة شكل الأنواع المرتبطة بجنس الرقص بشكل عام، ومن ذلك نورد الأنواع وفروقها، وكما يلي[٢٩]:

١ – الرقص التجريدي (abstract dance): رقص واضح لا يتقيد بفكرة أو قصة معينة.

٢ – الرقص التعبيري (action dance): رقص يعبر عن فكرة أو موضوع معين.

٣ – الباليه (ballet dance): نوع من أنواع الرقص الكلاسيكي الفني الذي يتميز بالتنوع الجمالي والشكلي والمهارة والدقة الأدائية في التصميم والأداء التعبيري الخاص والمتفرد، وهو معروف بثلاثة أساليب فنية أدائية منها المدرسة: "الفرنسية، الايطالية، الروسية".

٤ – الرقص الفلكلوري (folk dance): رقص جماعي تؤديه جماعات ما قد لا تكون متخصصة بالرقص، تعبر رقصاتهم عن عادات وتقاليد مجموعة ما أو هوية إقليمية شعبية أو دينية. يعد هذا الرقص من الأنواع القديمة في الرقص وأكثرها انتشارا وتنوعاً ما بين الشعوب ويعد جزأ من موروثاً يعبر عن هويتها الثقافية وامتدادها التاريخي والثقافي وان لكل دولة عدد هذا النوع، مثلاً: للعراق ثلاث فرق تمثل فلكلور مدينة البصرة وإقليم الشمال والفرقة القومية للفنون الشعبية، ولمصر عدة فرق متخصصة في هذا المجال من الرقص وتعد (فرقة محمد رضا) من أشهرها محليا ودوليا، إذ تجمع اغلب أنواع الرقصات المصرية من الساحل الشمالي إلى أسوان جنوبا. وهذا النوع من ابسط أنواع الرقص من حيث التدريب والأداء والتقديم لأنه محدود الشكل والتصميم ومقيد بالمنقول والمحفوظ في الذاكرة الجمعية ولا يعرف لها صاحب أو مؤلف بل هي ملك للجماعة وتعبر عنهم جيل بعد جيل. تعد أحيانا شكلا من أشكال الرقص الوطني أو القومي.

٥ – الرقص الوطني (national dance): رقصات جماعية تعبر عن ثقافة جماعات كبيرة تعرف بالتميز والتفرد لتعبر عن تلك الجماعات التي تمثل دولة ما من الدول وتميزها عن الدول الأخرى في شكل الأداء وتعبر عنها كإيقونة، وهي تتشكل عن مجمل الرقصات الفلكلورية القديمة لتلك الدولة دون تمييز ما بين نوع فلكلوري ونوع آخر.

٦. الرقص السلالي "الفلكلوري"(folklore): وهو من أقدم الأنواع وأعرقها ارتباطا بالتقاليد والخرافات والأساطير الموروثة قديما في العصور الغابرة والمختلفة وتعبر عن ثقافة ومحمول فكري مهم وتروي حكاية أسطورية كالنشوء والولادة والخصوبة والنماء أو تعبر عن موقف إنساني من الوجود، يقدم في المعابد والمناسبات الدينية المهمة كاحتفالات الأكيتو. أمثالها الرقصات السلالية القديمة: الهندية، والهندوسية، والفرعونية.

كانت أولى البوادر هي ولادة الحركة المقصودة لذاتها والمعبرة لدى الإنسان عندما ازدادت حاجته الملحة للتعبير عن تجربته ومعاناته لأقرانه الآخرين، وذلك عندما بدأت بوادر وعيه الأول بذاته وتقلباتها بالتشكل، فأراد تبعاً لذلك نقل شعوره إلى إنسان آخر معلماً إياه تجربة مرت به أو لغيره أو لغز محير له، من هنا أصبح جسم الإنسان وعاءً يحوي لغته وإيماءاته وحركاته. وقد استمرت هذه الرغبة في التعبير وهذه الوظيفة في الأداء إلى اليوم، بل أصبحت لبنى أساس في احتواء كل المعاني التي يريد الفرد التعبير عنها [٣٠]. كما

شكل (٦) يمثل التعبير عن السعادة

وهذا قد يتوافق مع ما جاء به المختصون في العمل المسرحي، والتأكيد من خلالهم على أن تطور فن التمثيل يأتي عن تنامي فن الرقص الدرامي، إذ كانت الحركة التعبيرية ناجحة في تحقيق ذلك كما كانت وسيلة اتصال شعورية مثلى لأنها إيقاع

وقصة وفعل، وهذا ما أكد علاقتها بالشعور الدرامي وجعل أساسها العاطفة، أما محتوى الحركة فيدرك آنياً من خلال تشكلها وتنوع إيقاعها، إذ أن هذا الشكل المتنوع يتكون لدى المشاهد صورة ومضمون للفكرة المعبرة عنها، كما تتضح وبالدرجة نفسها نتيجة التتابع والتماسك الحركي مع بعضها البعض. إضافة إلى ذلك، فإن المشاهد يشكل معنى الحركة في وعيه كظاهرة ليتوصل عنها إلى درجة من المعرفة يستقري فيها الحركة آنياً، أي أن ما يقرأه المشاهد هو ظاهر الحركة ليكمل هو بدوره الإحساس بها، وعندما يتوهج الإحساس يبدأ البحث عن الشكل التقني برفع المعايير والمقاييس والتوصل تدريجياً إلى المعنى الأساس. (٣١)

أعتقد أن الفلسفة التي تنقلها الحركة التعبيرية هي فلسفة العرض ذاتها، والتي تسعى إلى إظهار تقلبات الذات والطبيعة وظواهرها، لذا يجب أن تخدم الحركة التعبيرية وتوظف لإظهار الفكرة الفلسفية التي أثارت الجدل دون أن تستثني علائق المعنى مع الوجود الذي إليه ترجع الفكرة، فالحركة يجب أن تحقق شكلاً درامياً على مستوى الحس (التعبير) والمكان والزمان. (٣٢)

تستعرض الحركة التعبيرية في العرض الدرامي الراقص افتراضات محددة، يمكن لها أن تنتج أفعال قصدية لها اشكال وسمات تقنية نفعية تركز على بيئة العرض الراقص، ليكون مختلف بمضمونه ومظهره الدرامي المعاصر الذي ابتكر لنفسه لغة تتطابق مع تلك التي حلم بها (رولان بارت) (٣٣)، لتصنع الاضطراب في تقنيات اللغة وتحررها من المعتاد، أن تلك الحركة المعبرة الغير قابلة للنقل بقدر ما تبدو قابلة للتحرير والتساؤل والتوليد، لذا فالرقص الحديث أصبح قادراً على الانفلات من سطوة الفكر المفاهيمي ، لبمعنى آخر، له القدرة على أن يتمرد على الفهم والدلالة الأحادية التمركز (٣٤)، وهو ما يسميه "دريدا" (٣٥) بـ "المركزية الفكرية". يعد دريدا أول من استخدم مفهوم التفكيك بمعناه الجديد في الفلسفة، وأول من وظفه فلسفياً بهذا الشكل وهو ما جعله من أهم الفلاسفة في القرن العشرين

ف، "الحركة التعبيرية في العرض الدرامي الراقص ليس من شأنها أن تحمل المشاهد على قنص المعنى فحسب، بل تهدف إلى زجه في فيض معرفي تساؤلي ينبثق

من العرض ذاته، أي أخذه في رحيل معرفي استكشافي لطبقات العرض الراقص، والمعبر عنه بلغة مشكلة إبداعياً لأجل تغير بنية الذائقة لتصبح النتيجة فهماً ذاتياً يزيد من قيمة المضمون الوجودي للعرض، ويثري الأبعاد الجمالية التي أقصت اللغة التخاطبية واستبدلتها بلغة الشكل التي لم تزل عصية الفهم ولم تتوضح جلياً نوعاً ما حتى الآن، إذ أن القراءة الاستكشافية لهذه اللغة الشكلية، تعكس الانفتاحات الثقافية التي تنتج دلالة وتأويل للحركة التعبيرية انطلاقاً من ضعفها اللا محدود وانتهاءً بقوة هذه الانفتاحات. لتعمل اخيراً على تشتيت الفكرة التقليدية التي تنسب للعرض الدرامي الراقص شكلاً أحاديا، لذا فهي أصبحت بالضرورة غير معنية بمهمة الكشف عن القصدية الثابتة أو المتغيرة، بل بقراءة نوعية تعيد إنتاج المفاهيمي لشكل الحركة التعبيرية الراقصة. كما في شكل (٧)

شكل (٧) يمثل الحركة التعبيرية

كما أكد (نتشه) أهمية لغة الرقص لديه إذ قال "أن الرقص مواجهة وانقلاب على الجسد الانضباطي وهو نفسه في حركة مسرحة الواقع المتمرد على تقنياته، ولعل العرض الذي يغاير المألوف في الشكل المتداول ومن قبله في المجتمع يشكل خرقاً لما هو موثوق فيه من خلال الجسد, وهكذا تكون تقنية الرقص ملحمة تجسد كوميديا وتراجيديا الجسد، إذ يتجلى المؤتلف والمختلف في جغرافيته بمنعطفاتها وأغوارها وبلاغتها [٣٦]. ولأن الجسد هو التعبير الأول في المسرح، فأنه يتحول في انتقاله من الحياة الطبيعية إلى الخشبة ومن ثم إلى طبيعة أخرى مجازية، لتتحول من طبيعتها المادية إلى مستويات مجازية. والتعبير الجسدي في العرض الدرامي الراقص ينتمي إلى

ذلك الفضاء المجازي الذي من خلاله يحول اللغة الدرامية إلى لغة واقعية لها خصوصية وبنية مميزة. (٣٧)

الرقص التعبيري هو لغة الجسد المؤداة بإيماءات وتحريض وتفعيل مع الروح، لهذا فهو يشكل علاقة تواصلية مع الآخر المحيط به، والموجه خطابه قصدياً إليه، كما أنه محاولة للاستمرار في الواقع والتفاعل معه والتحاور جدلياً مع قضاياه الوجودية. والرقص بمعناه الواسع هو انتفاضة جسدية قد تكون أو تبدو غامضة أحياناً، لكنها تبقى بكل الأحوال انتفاضة يجسدها الجسد، عبر الحفر في أعماق الذات ليساهم في إغناء كينونتها الإنسانية، وبالتالي هو تعميق وتوسيع حدودها وثراء معناها. على ضوء ذلك ارى أن الرقص الدرامي هو تأكيد لانفعالات الإنسان من الداخل، فالرقص توازن الروح مع الجسد وتوازن الجسد مع الواقع، وتوازن الروح مع الروح من خلال الجسد.

المبحث الثالث

التحول الشكلي للرقص التعبيري المعاصر عبر منظومة الاستعارات البصرية

يعكس التحول الشكلي بصريا على التعبير الجسدي المتوازن مع فضاءات الرقص التعبيري الممسرح، لوحات مشهدية متنوعة بصريا، وحركيا إذ يلعب الإيقاع الحسي دوراً مهما في إبراز الخصائص المتميزة في مساحة الرقص التعبيري المعاصر بشكل خاص مع الحفاظ على الأضواء، والمؤثرات البصرية والسمعية، إذ يؤدي الرقص التعبيري أدواره التعبيرية و الدرامية الحركية . لتشمل هذه التأثيرات الفعل المؤدي الى خلق مصطلحات فنية خاصة بهذا الفن الراقص من حيث الرسم بالأجساد على إيقاع الصوت، لتتشكل الألوان ضمن لوحات فنية بصرية تختلط فيها الأزياء والإضاءة والموسيقى مع الرؤية الإخراجية. وقد يتم استخدامها تخيلياً لقول شيء فيما يتعلق بعناصر الشخصية والمواقف والمكان والجو المسرحي. (٣٨)

المسرح غني بالتداخلات والتحولات والتغيرات التعبيرية المثيرة للدهشة، والتي تعصف بالوجدان والحس الإدراكي حيث يلعب الجمال التعبيري دورا مهما في خلق

المشاهد المختلفة كل دقيقة، وكأن مدة المسرحية او مدة العروض الراقصة هي معرض تعبيري تجسيدي يقتصر على الجماعة والفرد بمعنى من الكل الى الجزء، وبالعكس ضمن دائرية تصميمية تتكرر فيها الخطوات، ضمن نغمة موسيقية تتقابل فيها الأدوار الدرامية على مسرح فني مكتمل بالاستعارات البصرية. مما يؤكد ذلك أن الرقص الدرامي، يعني فن التقليد، أو فن المحاكاة لكل ما تحتويه الحياة [٣٩]. ليتم عبر الحواس الجمالية الخروج من الواقع التقليدي الى الواقع المعاصر بوساطة الخيال الممتلئ بالفضاءات التخيلية المتأثرة بالسينوغرافيا، فالأضواء والالوان والكتل الراقصة الموحية بلوحات تجريدية ورومانسية وواقعية تتغير بدينامية على المسرح، لتترك المشاهد في لحظة نشوة بصرية ترتبط بانفعالات الراقص والمشاهد على السواء. كما في شكل (٨)

شكل (٨) تحول حركي للرقص التعبيري المعاصر

يؤكد المختصون أن الفنان حالم اكثر بكثير من الحياة اليومية التي يعيشها، وهذا ما يؤكد على ان الانسان الذي يحلم يكون فنانا ذا موهبة تفوق كثيرا موهبة الانسان الذي يكون يقظاً. حيث لا تستطيع الكلمات أن تعبر عن الوقت الذي تستغرقه الرؤية في مدة قليلة، لمشاهدة التعبيرية الراقصة ضمن عروض هذا الفن بشكل عام، والذي تتولد عنه لغة تحاكي المتلقي بمختلف اللغات، ليتم تحريك الساكن وتحويل الجمود الصامت بالأحلام الى رؤى تأخذك الى مساحة واقعية مغايرة. الأداء التعبيري هو فن الصمت والحركة والعقل والإحساس, وفن مرتبط بحياة الإنسان، يصور شخصية أو حالة معينة باستخدام الإيماءات ووضعيات الجسد بعيدا عن الكلام. [٤٠]

ليتم بعدها تحديد الفعل الذي يعمل على رسم الحدث ضمن مفاهيم مسرحية تؤدي دورها في ايصال الفكرة تعبيريا عبر العناصر الفنية الحركية وضمن فضاءات

المسرح، والرواسب الحسية التي تسمح للرائي التقاط الاشارات من الراقصين التعبيرين، وكأن المسرح هو القلب النابض بالحياة، المأخوذ بالأحلام المؤدية الى الواقع الممزوج بالحوار المفتوح بين البصر وبقية الحواس حيث الوصول الى ذروة الحدث لإنتاج النغمة والإيقاع، والخطوات الراقصة والفضاءات الداخلية المرسومة براقصين او بعالم مرئي يخلق البهجة في النفس. وهذه محاكاة لأفعال تقوم بها شخصيات تعتمد على اداء الممثل وخاصة الحركة وبدون كلام. (٤١)

يجمع فن الرقص التعبيري المعاصر، بين التوليفات الحسية المؤلفة من مفردات فنية مشتركة تتميز بالدهشة والاستبصار المبني على انعكاسات مسرحية تنسجم مع الأزمنة المجتمعة في مكان واحد، وهو خشبة المسرح او الفضاء الداخلي الانعكاسي الذي يضيء الفضاءات الخارجية المفتوحة على ايحاءات زمكانية محصورة بالمعنى التعبيري البصري المؤدى من قبل الراقصين، إضافة الى الموسيقى، والألبسة التي تلعب دورا مهماً ومنسجماً مع اللغة اللونية التي تتوافق مع تكنيك الضوء، وعظمة المشهد الانساني، والمعاني التمثيلية المؤدات برقصات قوية مسرحياً، لتتوحد مع الرسم الحسي الترابطي بين الجسد والايقاع السمعي والبصري. وهذا قد يختزل الكثير من الحوار بتعبير جسدي راقص ملون بتلوينات الواقع والخيال الهادف الى تحويل المادة المكتوبة الى ايحاءات راقصة مؤداة على خشبة مسرح هي بمثابة فضاءات مسرحية مفتوحة. كما في شكل (٩).

شكل (٩) تجسيد المشهد الانساني الحداثوي

تتميز الحركات التعبيرية الراقصة عبر اجساد الراقصين، وما تحمل من معان تأثيرية تتداخل وتتقارب وتتماثل فيما بينها بحيث لا تقتصر على العروض الراقصة

المختلفة المشاهد في كل الفصول المسرحية. بل تعتمد على الفن الحسي المندمج مع الفنون الراقصة بأنواعها من باليه او رقص شعبي يحمل في طياته تراثيات جمالية، وما الى ذلك من الأنواع الاخرى التي تجمع ما بين الشرق والغرب، وحتى بلغة استشراقيه معاصرة مرسومة بتعبيرات فلكلورية غنية بتفاصيل شرقية ذات أصول عربية، ولكن ضمن أسلوب الفن التعبيري الراقص والمعاصر. وأن هذا الأداء يصدر من فعل خارجي ورأي ثالث يقول أنه يستخدم ايهامات الشيء، فهي لغة جسدية للتعبير الانفعالي. (٤٢)

تصاحب تحولات الحركة التعبيرية ذات الرؤية الفنية مؤثرات تتمثل بالانفعالات الذهنية التي تؤثر على الرائي بمؤثرات الراقصين من فرح وحزن وغضب، فالاستعراض الكلي للمعنى التمثيلي المفتوح تأويلياً على تعبيرات مستوحاة من قصص وأساطير وأحداث تاريخية، وحتى أدبية تترجم المضمون التشكيلي المنبعث من الالوان والاضواء والسينوغرافيا الديناميكية، والمنسجمة مع الأداء الحركي، والبلاغة التعبيرية المنبعثة من ليونة الأجساد وحركتها المتكاملة مع الرقص بشكل عام. كما في شكل (١٠)

شكل (١٠) تأثير تقنيات الإضاءة على الرقص التعبيري المعاصر

ويمكن أن تتظافر العناصر البشرية في الرقص الممسرح أو المتحول بصريا عبر استعارات تكوينية من حيث العنصر الحركي والموسيقى بمختلف حيثياتها، والمؤثرة سمعيا وبصريا في تكوين لوحات تعبيرية بشرية تترجم المضمون الدرامي الحركي الناطق فنياً بالجمال، وبمختلف المواضيع المحسوسة وجدانيا والمنبعثة من تصميمات كل مشهد يندمج بشكل كلي مع المعنى والعناصر المسرحية والمتضمنة مؤلفات موسيقية، وما الى ذلك مما يهدف الى ايصال المضمون بشكل بصري مقروء

حسيا من قبل المتلقي، وبشكل اختزالي للتحولات الشكلية، والمعالجات الفنية، كـ "الأزياء" والأضواء والسينوغرافيا، وهذا يكشف مدى قوة الأداء الاحترافي في الرقص التعبيري للمسرح العراقي المعاصر. والصفة الأساسية الأخرى للتحولات الشكلية، هي الممثل ومرونة الحركة، إذ يجب أن يكون قوامه لدناً وشديداً، لتلبية المتطلبات المتناقضة لخفة الحركة والثبات. (٤٣)

يرى الباحث أن التوافق الحركي والسمعي المتجانس مع الرؤية التي يتأملها كل من الراقص والمتلقي على السواء، قد تؤثر على الإشباع الفني المرتبط بتنمية الفهم والإدراك عن طريق المشهد التعبيري الراقص، المحمل بالمشاعر الجمالية من تخيلات داخلية وخارجية تمتزج بالفضاءات المتنوعة، وبموضوعية راقصة وذاتية تعبيرية تنبعث منها روح الجماعة، والقدرة الكامنة في الكل الحركي المؤدي الى نجاح المسرح التعبيري الراقص، والذي يجعل المشاهد مقيد بالخيال والتخيل والتفكر والتأمل. مما يحفز المشاعر على المتابعة لكل مشهد ديناميكي احترافي يجسد الحدث بلغة تعبيرية راقصة تُحمل بالانفعالات والمشاعر، وحتى بعقلانية انسانية تتناغم مع المحاكاة التمثيلية وتعدد الوانها ومعانيها وأبجدياتها الراقصة المتوافقة مع الاطر الفنية المتخيلة والواقعية. ولابد أن نشير إلى أن التقنية والتي عرفها الكساندر دين هي وسائط وآليات تنفيذ أي عمل, سواء كان فنياً أم غير ذلك, فضلاً عن أنها الوسائل والأدوات اللازمة لتكوين صورة معينه يتخيلها الفنان. (٤٤)

يعتمد هذا الفن على رؤى عالمية تحاكي الشعوب كافة، وبمختلف المستويات الفنية التي تكشف عن قيمة الحركة والإيماءة والتعبير الصامت في حياة الانسان، فلا تكتمل الحضارات ما لم تستطع محاكاة الشعوب بأبسط التعبيرات واصعبها في آن واحد . لأن التحول الحركي في المفاهيم البصرية، يكشف عن طريق كل ما هو داخلي وصامت، ليرسم داخل الفضاء بحرية حركية مناسبة لكل راقص يستطيع أن يمنح تعبيرات جسده الانفعالية المتفاعلة مع الرؤية او الفكرة والتصور العقلي المراد إيصاله جماليا من خلال المسرح التعبيري الراقص.

مؤشرات الإطار النظري:

١ – الرقص التعبيري لغة فنية للتعبير عن الروح والذات، وهو فن تصميم الرقصات المنظمة للحركة في لعرض المسرحي.

٢ – يستطيع الرقص التعبيري، التعبير عما يرغب قوله الراقص عن طريق انسجام الحركات مع المشاعر والموسيقى.

٣ – الرقص المعاصر هو الذي يعبر عن فكرة معينة بالأداء الجسدي، ليعبر عن الحرية واخراج الطاقة السلبية.

٤ – الرقص التعبيري يعمل على فكرة الارتباط الوثيق بين المشاعر والحركة، مما يجعله طريقة ناجحة في علاج الأمراض النفسية.

٥ – غالباً ما يرتبط الرقص بالتماس الأرض، و "وزن" حركات الرقص، والتجارب مع الموسيقى، كما يتم التأكيد وبقوة على الجسد.

٦ – يعتمد الاداء التعبيري مجموعة مفاهيم وأفكار تتجاوز قدرة الفرد على التعبير عنها بوسائل فكرية عقلية.

٧ – يصبح العرض الدرامي الراقص تجسيداً أو خلقاً للواقع بفعاليته وديمومته ذاتها التي تحدث بشكل ملموس.

٨ – يعمل الرقص الدرامي على تفعيل الوعي وتعميق قراءته للواقع عبر تقديمه بصورة جمالية.

٩ – تستعرض الحركة التعبيرية في العرض الدرامي الراقص افتراضات محددة، يمكن لها أن تنتج أفعال قصدية لها اشكال تقنية نفعية تركز على بيئة العرض الراقص.

١٠ – الرقص الدرامي هو تأكيد لانفعالات الإنسان من الداخل، فالرقص توازن الروح مع الجسد وتوازن الجسد مع الواقع.

١١ – التحول الشكلي يعكس بصريا التعبير الجسدي المتوازن مع فضاءات الرقص التعبيري ، لوحات مشهديه متنوعة بصرياً وحركياً.

١٢ – تتحدد مدة العرض الدرامي الراقص عبر الخطوات المركزة على نغمة موسيقية تتقابل فيها الأدوار الدرامية على مسرح فني مكتمل بالاستعارات البصرية.

١٣ – يتم عبر الحواس الجمالية الخروج من الواقع التقليدي الى الواقع المعاصر بوساطة الخيال الممتلئ بالفضاءات التخيلية المتأثرة بالسينوغرافيا.

١٤ – يتوافق التعبير البصري مع اللغة اللونية وتكنيك الضوء، وعظمة المشهد الانساني، والمعاني التمثيلية المؤدات برقصات قوية لها بعد حسي ترابطي يوجد بين الجسد والايقاع السمعي والبصري.

الفصل الثالث/ إجراءات البحث وتحليل العينة

أولاً: إجراءات البحث

١- مجتمع البحث

تناولت الدراسة فنان له حضور بارز في الفن المسرحي التعبيري، وما تمتاز به اعماله من تنوع في الرقص التعبيري للمسرح العراقي المعاصر، وقد تم حصر مجتمع البحث طبقا لمحددات موضوعة البحث الحالي وحدوده.

٢- عينة البحث

اختار الباحث من مجتمع البحث عمل في الرقص التعبيري كعينة قصدية، وفقاً للمحددات الآتية:

١ – عرض مجتمع البحث على مجموعة من السادة الخبراء، والأخذ برأيهم حول اختيار نماذج عينة البحث.

٢ – تنوع النموذج المختار من ناحية الموضوع أو التقنيات والأساليب الإخراجية المستعملة، بما يتيح المجال لمعرفة الرقص التعبيري في المسرح المعاصر.

٣ – عطي نموذج العينة تمثيلا واضحاً لمجتمع البحث الأصلي.

٣ – أداة البحث

من أجل تحقيق هدف البحث والكشف عن مفهوم الرقص التعبيري في المسرح العراقي المعاصر، اعتمد الباحث المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري بوصفها أداة لتحليل نماذج عينة البحث.

بعد أن أطلع الباحث على المتغيرات التي تشكل مجتمع البحث ومعرفة المجال الذي تشتغل فيه، فقد تم اختيار وتحديد عينة البحث ضمن حدود البحث الذي استطاع أن يتعرف على طبيعة الرقص التعبيري في المسرح العراقي المعاصر.

٤ – منهجية التحليل

اعتمد الباحث المنهج الوصفي في تحليله لنماذج العينة في وصف المنجز ومن ثم تحليله بالاعتماد على أداة التحليل.

٥ – أداة التحليل

اعتمد الباحث على ما تم إفرازه من مؤشرات الإطار النظري في تنظيمها وتصنيفها كأداة للبحث ومعيار لقياس وتنفيذ عملية تحليل نماذج العينة.

ثانياً: تحليل عينة البحث

مسرحية: (صور من بلادي)

سيناريو واخراج: الدكتور أحمد محمد عبد الأمير

نوعها: مايم خيال الظل

تقديم: ورشة الدمى للتمثيل الصامت في محافظة بابل

قدم ضمن مهرجان أيام مسرحيه للمركز العراقي للمسرح

مكان العرض: قاعة داخل بناية المسرح الوطني

تاريخ العرض: ٢٠١٣

فكرة العرض:

يأتي العمل في إطار تقديم نشاطا معرفيا وتربويا، وجماليا، في مجال فن التعبير الإيمائي الصامت، إلى جانب التدريب والتجريب والتطوير في مجال فن التعبير الإيمائي الصامت لطلبة المسرح في جامعة بابل بكلية الفنون الجميلة.

العرض المسرحي من تجارب البانتويم، والمايم "الجسدي، والموضوعي"، والرقص الدرامي، والرقص المعاصر، ومايم الشارع، ليعلن عن تجربة جديدة يحكي بها فن قديم برؤية حداثوية تقدمية على الساحة المحلية، يكون فيها الظل أساس عملية الإرسال، والقراءة الجمالية، والتواصل المعرفي، ففن الظل الذي عرف بتأريخه أنه دمى

خيال الظل، المتحرك عبر الخيط، أو العصا مع الراوي، فيما تقتصر تجربة "صور من بلادي" على ظل الجسد راويا وحيدا مجردا عبر إيماءاته الدالة على الشخصية، والحدث الدرامي المتنامي، بطريقة الظل بيئة الحكاية، ومكانها من غير وسيط، ليكون "مايم خيال الظل" نمطا دراميا إيمائيا ظلياً صامتا، ولتكون مسرحية (صور من بلادي) تجربة تسقط ظل الواقع المجرد، وجوهره الحقيقي على ستارة بيضاء شفافة، فالجسد هنا يرسم حقيقته على الستارة البيضاء من غير ألوان، بحيث لا يكون في هذا العمل غير الحقيقة ذاتها.

تحليل المسرحية:

زاوج المخرج في عذا العمل بين فن الظل والمايم، واضعا الجسد في أقصى طاقاته التعبيرية، كاشفا الطاقة الكامنة للذات عن طريق الإيماءة الذكية والصورة المعبرة في العرض عن الألم والوجع العراقي. كما عمل المخرج على فن الظل في انجاز رؤيته الدلالية والجمالية في هذا العرض، إذ لعب على موضوعة الحجوم عن طريق استثمار الإضاءة التي شكلت عنصرا فعالا في انتاج المعنى عبر الدمى الصغيرة المستخدمة للسيارة والرشاش. لقد خلق المخرج شبكه من التحولات بوساطة الاضاءة والصور المكانية والزمانية لتصبح وسيلة للتعرف على الواقع، وتوضيح الفكرة بخطوط مختلفة منها: "الاعلى – الاسفل – البعيد – القريب – المنفتح – المغلق"، ليظهر روح المكان وتواصله العميق بين الحركة والشكل لتلك النماذج المترابطة والخلاقة لأجواء مميزة ومعبرة عن صفات الشخصية الثقافية والاجتماعية والعقائدية والأخلاقية.

كما في المشهد الذي عبر عن التمسك بكرسي الوظيفة / السلطة، الذي يصل إلى درجه إن يحرق كل شيء، فكان لمشهد الحرق جمالية خاصة، ثم الإشارة إلى تلك الثروة التي تبعثرت وبسبب جشع المسؤولين، ومن ثم صنع الفرقة والاقتتال بين أبناء الشعب الواحد الذي سرعان ما ينتبه لها ليرمي هذه السلطة بالحجارة، وواضح كيف أفاد من الإضاءة في تقليص حجم الفراغ، نقلنا المخرج الى صورة أخرى هي إدانة القتل والإرهاب في مشهد تدمير الأسلحة وعقد السلام بين الشخصيات في فرحة ترمز الى النور والانفتاح والحرية والمستقبل وتنظيف ما خلفه الإرهاب من خراب ودمار. وترك

عدة اسئلة من خلال العرض، هي هل قوى الظلام والظلمة أقوى؟ هكذا يبدو العرض رغم ما تخلله من اضاءات تكشف عن بعض الحركات البطيئة التي تمثل الحياة، وبين توليف الصور والانسيابية في التجسيد / السرد الإيمائي والرقص في تحولات وتكنيك أدائي وإخراجي لنسق منظومة الوحدات الدلالية التشكيلية والإيقاعية والبصرية في إطار الصراع العام الذي حاول العرض الكشف عنه عبر ربط موضوعي ينتقل من صورة لأخرى يجمع فيها الألم والهم والوجع الإنساني للحالة العراقية بكل تنوعاتها، وهذه هي الثيمة الأساس التي قامت عليها ونهضت عليها بنية العرض.

اجتهد المخرج والممثلون لخلق تناغم بين الحكايات في تحولاتها الفكرية والنفسية حيث أثث الخشبة لبناء هذه الثيمة بالجسد وحركاته وتكويناته وخيال الظل والداتا شو، وتمكن من خلق التوازن الإيقاعي بين الصورة والصوت ليحقق بذلك اهم عوامل النجاح الإبداعي، ليشارك المتلقي ويدخله في لعبة البحث ورحلة الحفر في أعماق الحدث غير متناسيا الرمز العراقي المهم والذي بدأ به العرض وأنتهى به، وهو تشكيل تابلوه نصب الحرية معززا عراقية الألم.

الفصل الرابع/ النتائج والاستنتاجات

أولاً : النتائج

١ – يعتمد المخرجون في هذه العروض على تنوع الفعل الرئيسي، وابعاده الملامسة لواقع فعل الأداء المسرحي الصامت، لقراءة الصراع واشكاله المتعددة عبر اشكاليات الحياة وصعوباتها في فهم وتحقيق التعامل بأساليب مرنة وناجحة.

٢– إن توظيف الافعال التعبيرية المتجددة من قبل الكتاب والمخرجين في مسرح الاداء الصامت التعبيري عن طريق الرقص، يعتمد على الفضاء وخصوصية الاداء وتحولاته عند الممثل الصامت، ايضا على تأثير مستوى الفعل بوصفه فكرة.

٣– تتضح مادة العرض الغنية بمفرداتها وأحداثها وتحولات مع فن الرقص التعبيري والأداء الصامت، وفق طبيعة الادراك البصري الذاتي، وتبادل الأثر الدلالي.

٤- التأكيد على تأثيث فضاء العرض من قبل المخرجين في الاداء الحركي ، بدلالات تمنح المتلقي فرصة المشاهدة وتأويل القراءة، لما له أثر واضح في ترسيخ الرؤية واسلوبها متعدد السمات الفنية.

٥- أكدت النظم المعرفية والفكرية في المسرح العراقي الصامت والرقص التعبيري المعاصر، على أهمية التجربة الحداثوية الجديدة، في إثراء الساحة المحلية، بعملية التحولات الادائية، والقراءة الجمالية، والتواصل المعرفي، عبر استعراض دمى خيال الظل، المتحرك عبر الخيط

٦- لعبت القيم التعبيرية والتحولات الادائية في هذا الفن التعبيري، دورا مهما في الافصاح عن تنوع الرؤى من اجل ابراز الوسائل التعبيرية التي يوظفها المخرج لترجمة أفكاره وأهدافه، وتوظيف تشكيلاتها الحركية الى صوره نابضة بالحياة وإيصالها بأفضل الطرق، لرسم معالم جمالية متعالية القيم.

ثانيا: الاستنتاجات

١- التأكيد على فاعلية الرؤية البصرية عبر العروض المسرحية للأداء التعبيري الراقص، والتي تثري الثقافة المعاصرة، وتسهم في تعميق القيم والمثل العليا، لتحقق التجانس عبر التحولات الادائية الصامتة الحية.

٢- استمرارية المسرح العراقي المعاصر عبر التحول الادائي المعبر عن الفعل الذاتي وابعاد الدلالة النفسية التي تفصح عن الأبعاد وانعكاساتها على الصور التركيبية التي ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالحدث، وبأبعاد الشخصية الثلاث "الطبيعية والاجتماعية والنفسية.

٣- للبيئة المحلية دور مهم في التنوع الادائي الصامت الحاصل لدى المسرحيين العراقيين، وذلك بالحضور الواضح في نتاجاتهم، ودورها ايضا بشكل الملامح المسرحية في المعطيات المعرفية والجمالية التي لها ابعاد تشاركية بين العرض والمتلقي.

٤- تظهر المضامين الاجتماعية والأحداث المرتبطة بالحياة اليومية العراقية بكل قسوتها ومأساتها على اقتناص مشاهد بوساطة مجال التجربة الموضوعية الخيالية

المرتبطة بالمسرح والاداء الصامت، ليتم تجسيد الفكرة عبر عالم الواقع المحسوس والذي هو في حقيقته عالم مغاير له طبيعة خاصة.

التوصيات:

يوصي الباحث بعد توصله الى النتائج والاستنتاجات، بما يلي:

١ – إقامة دورات تدريبية خاصة بتطوير اداء الممثل، وغرس المفاهيم الادائية للممثل في فن الرقص التعبيري.

٢ – ادخال التجارب الادائية في الاداء الصامت للممثلين والعاملين في مناهج الدراسة الاكاديمية للتعرف عليها واكتساب مهارات جديدة تضاف الى مهاراتهم.

٣ – إقامة ورش خاصة للتعرف على اتجاهات اداء الممثل الصامت في فن الرقص التعبيري، وكيفية اداءه وفق تغيرات اداء كل اتجاه.

المقترحات:

يقترح الباحث العناوين التالية لاستكمال ما بدأه في بحثه، وكما يلي:

١ – تحولات الاداء التعبيري الصامت واشتغالاته ما بعد الحداثة.

٢ – إيماءة الرقص التعبيري في المسرح المعاصر للممثل الصامت.

المراجع والمصادر العربية:

١ – معجم المعاني الجامع، موقع تقييمات، www.taqyimat.com

٤– سيرج ليغاري، فن الرقص الأكاديمي، ترجمة: أحمد محمد رضا، القاهرة: دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، ١٩٩٨، ص ٢٩.

٥ – سمير الجلبي، معجم المصطلحات المسرحية، بغداد: دار المامون،١٩٩٢، ص ٦٥.

٦ – ايناس عبد المجيد لطيف، ميساء محمد كريم أحمد، ضعف كتابة التعبير عند طالبات معاهد (الطبعة العدد الثاني عشر)، الكرخ – بغداد: بحث صادر عن معهد اعداد المعلمات الصباحي في المحمودية، ٢٠١٠، ص ١٧٩ – ١٨٠.

٧ – عوني كرومي، وآخرون، تقنيات تكوين الممثل المسرحي، ط١، عمان: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، دار الفارس للنشر والتوزيع، ٢٠٠٢، ص ١٨٨ – ١٩٠.

٨ – أحمد محمد عبد الأمير, المسرح الصامت بين المفهوم والتقنية, ط١، عمان: دار الأيام للنشر والتوزيع, ٢٠١٧, ص٢٤.

٩ – نك كاي، ما بعد الحداثة والفنون الأدائية، ترجمة: نهاد صليحة، القاهرة: الهيأة المصرية العامة للكتاب، ط١، ١٩٩٩، ص ٣٠.

١٠ – المصدر نفسه، ص ١٣١؛ للمزيد ينظر: كمال الدين عيد، أعلام ومصطلحات المسرح الأوربي، الإسكندرية: دار الوفاء لدينا للطباعة والنشر، ط١، ٢٠٠٥، ص ٣٣٥-٣٤٠.

١١ – معجم المعاني الجامع، باب معنى كلمة الأصالة موقع www.almaany.com

١٢ – معجم المعاني الجامع، باب معنى كلمة الأصالة موقع www.almaany.com.

١٣ – إتش وبارتش، آي بيرجسون، صناع الرقص الحديث في ألمانيا: رودولف لابان، ماري ويغمان، كورت جوس، مجموعة الناشرين المستقلين، ردمك: ٢٠٠٣، ص ٤.

١٤ – ج. روبنسون، الرقص الحديث في فرنسا (١٩٢٠-١٩٧٠)، ردمك: ١٩٩٨، ص ٩٠.

١٥ – لاوند هاجو: مؤسس فرقة رماد للمسرح الراقص تم تكريمه في اليابان عدة مرات كما نال الميدالية الذهبية للرقص عام (١٩٩٧)، حاز على جائزة الراقص المميز في مهرجان القارات الخمس في الصين. وصمم هاجو العديد من العروض الراقصة، كما حول روايته الأدبية كوليت خوري إلى عرض راقص تحت عنوان ستلمس أصابعي الشمس.

ينظر: Hanibaael: 018/11/2018. www.hanibaael.com

١٧ – داس، تانوشري (١٠ يوليو ٢٠١٩). الرقص يمكن أن يصور أي شيء. www.thehansindia.com .

١٨ – الكسندرا كولب، أداء الأنوثة، الرقص والأدب في الحداثة الألمانية، أكسفورد: بيتر لانج ٢٠٠٩، ص ٩٧.

١٩ – صوفي كونستانتى، Dancing Diva: Hilde Holger's choreography، المسرح البريطاني أخيرًا وتنتصر، قسم الفنون، ١٩٩٣، ص ٣ – ٤.

٢٠ – هيدويج مولر، التعبيرية،'Ausdruckstanz' ومسرح الرقص الجديد في ألمانيا"، ٢٠١٢ ص ١٩ – ٣٠. (نُشر لأول مرة في عام ١٩٨٦)

٢١– Aggiss and Cowie، Anarchic Dance ، قائمة الأعمال، روتليدج، ٢٠٠٦ ، ص ١٧٧.

٢٢ – رودولف فون لابان: ولد (١٨٧٩ – ١٩٥٨)، فنان رقص ومُنظر، وهو أحد رواد الرقص الحديث في أوروبا، وضع عمله لأسس تحليل حركة لابان، تدوين لابان، تصوير حركات لابان، وتم اعتباره واحداً من أكثر الشخصيات أهميةً في تاريخ الرقص والمبارزة. ينظر:

Karina, Lillian & Kant, Marion, (2003) (Translator: Steinberg, Jonathan). "Hitler's Dancers: German Modern Dance and the Third Reich" (New York & Oxford: Berghahn Books, p. 50.

٢٣ – Patruni Chidananda Sastry، حول الشكل التعبيري للرقص، وكيف يمكن أن يعطي صوتًا للمجتمعات – Living News، 2018.

٢٤ – نك كاي، ما بعد الحداثة والفنون الأدائية المصدر السابق، ص ٤٢.

٢٥ – سيرج ليغاري، فن الرقص الأكاديمي، ترجمة: أحمد محمد رضا، القاهرة: دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، ١٩٩٨، ص ٢٩.

٢٦ – ينظر: مجموعة من المؤلفين، مجموعة المصطلحات العلمية والفنية التي اقرها المجمع، المجلد ٤، القاهرة: الهيئة العامة لشؤون الطباعة، ١٩٨٣، ص ١١٩.

٢٧ – نك كاي، المصدر السابق، ص ١٣١.

٢٨ – أكرم الأشقر، الرقص لغة الجسد، بيروت: دار الفرات للطباعة والنشر، ٢٠٠٣، ص ٣٩.

٢٩ – ينظر: مجموعة من المؤلفين، مجموعة المصطلحات العلمية والفنية التي اقرها المجمع، المصدر السابق نفسه والصفحة نفسها.

٣٠ – ولد سوريل، الأوجه العديدة للرقص، ترجمة: عنايات عزمي، القاهرة: دار غريب للطباعة والنشر، ١٩٧٤، ص ٢٨.

٣١ – عوني كرومي، وآخرون، المصدر السابق، ص ١٨٨.

٣٢ – المصدر نفسه، ص ١٩١.

٣٣ – رولان بارت: ولد (١٩١٥) في شربور، فيلسوف فرنسي، ناقد أدبي، دلالي، ومنظر اجتماعي. أصيب بالسل في مطلع حياته، ونال شهادة في الدراسات الكلاسيكية من جامعة السوريون عام ١٩٣٩، وتعرض لحادث تُوفي على أثره في (١٩٨٠). ينظر: مؤيد عباس، البنيوية، دار رند، دمشق، ٢٠١٠، ص ٨٣.

٣٤ – عبد الرحمن محمد العقود، الإبهام في شعر الحداثة، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سلسلة كتب عالم المعرفة، ب . ت، ص ٣٢٨.

٣٥ – جاك دريدا: ولد في مدينة الأبيار بالجزائر (١٩٣٠)، هو فيلسوف وناقد أدب فرنسي، وتوفي في باريس ٢٠٠٤. ينظر:

Humanities citation ranking – Hmolpedia ,www.eoht.info، مؤرشف في ٢٠ يوليو ٢٠١٨.

٣٦ – أكرم الأشقر، المصدر السابق، ص ٣٩ – ٤٠.

٣٧ – سير جيمس فريز، الغصن الذهبي، دراسة في السحر والدين، ترجمة: أحمد أبو زيد، القاهرة: الهيأة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧١، ص ٤٥ – ٤٦.

٣٨ – الكسندر دين, أسس الإخراج المسرحي, ترجمة: سعدية غنيم, القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب, ١٩٧٥، ص٣٦٧.

٣٩ – فاسيل انجف، فن التمثيل الإيمائي، ترجمة: محمد سعيد جوخدار، مجلة الحياة المسرحية، العدد (٥٦)، وزارة الثقافة، دمشق: ٢٠٠٥، ص ٣٤.

٤٠ – علي العبادي, المايم دراسة في الاداء التمثيلي, خطوط وظلال للنشر والتوزيع, الاردن، ٢٠٢١ , ص ١٠.

٤١ – ماري الياس، حنان القصاب حسن، المعجم المسرحي, مكتبة لبنان ناشرون، بيروت: ٢٠٠٦، ص ٣٧٥ – ٣٧٦.

٤٢ – مارافين شبارد لوشكي, كل شيء عن التمثيل الصامت, ترجمة: سامي صلاح, المجلس الأعلى للثقافة, ٢٠٠٢, ص ١٢.

٤٣ – توبي كول، هيلين كريش سينوي، الممثلون والتمثيل، ترجمة: ممدوح عدوان، وزارة الثقافة، المعهد العالي للفنون المسرحية، دمشق: ١٩٩٧، ص٨٠.

٤٤ – ينظر: الكساندر دين, العناصر الأساسية لإخراج المسرحية, ترجمة: سامي عبد الحميد, اكاديمية الفنون الجميلة، جامعة بغداد, بغداد: ١٩٧٣، ص١٢.

المصادر الانكليزية:

2- "Judith R. Mackrell, "Dance PERFORMING ARTS .www.britannica.com, Retrieved 27-6-2018. Edited

3- Ballet in Western Culture: A History of Its ،Carol Lee (2002) ،Origins and Evolution, p. 10 – 11.

16- Amelie Soyka (Hrsg.): Tanzen und tanzen und nichts als tanzen. Tänzerinnen der Moderne von Josephine Baker bis Mary . Wigman, Berlin,2004, p. 122.