جماليات المقاربات المسرحية للوحات التعبيرية الراقصة في عروض الفرقة الوطنية للفنون الشعبية العراقية لوحة (الحجل) اختيارًا

The Aesthetics of Expressive Dance Tableaux in the Performances of the Iraqi National Folklore Troupe (Al-Hajjal) as choice

شهناز حيدر سليم

Shahnaz Haider Salim

العراق – جامعة بابل – كلية الفنون الجميلة– قسم الفنون المسرحية

Iraq - University of Babylon - Faculty of Fine Arts - Section Theatrical Arts

Email:fin٧٠٩.a.haider@student.uobabylon.edu.iq

أ.م.د. أنيس حمود معيدي

ASSIST. PROF . DR - ANIES HAMOOD MIADEI

العراق - جامعة بابل - كلية الفنون الجميلة- قسم الفنون المسرحية

Iraq - University of Babylon - Faculty of Fine Arts - Section Theatrical Arts

Email: anis.hamoud@uobabylon.edu.iq

ملخص البحث.

اللوحات التعبيرية الشعبية الراقصة لم تكن يومًا مجرد وسيلة لإنتاج الترفيه حسب، إنما هي دلالة لهوية حركية موسيقية عميقة الجذور وناقلة لذاكرة سمعية ومرئية وثقافية مشتركة, وأي مسار تحديثي لا بد أن يستند إلى فهم عميق لأصولها التعبيرية، ويستلهم منطقها الموسيقي وأسلوبها الأدائي من منبعها الأساسي، حتى لا تفقد الخصوصية المحلية, وما تقدمه الفرقة الوطنية للفنون الشعبية العراقية من لوحات تعبيرية راقصة في عروض تقوم على تجديد واعٍ ومنظم، يبدأ من الأصول الحركية الشعبية ولا يرفضها، ويضيف لها دون أن يفرغها من محتواها الشعبي, إذ إن التوازن بين الأصل والحداثة, وحده هو الضامن بحفظ هوية الفنون الشعبية الراقصة وتأمين استمرارها كعلامة حية في اللوحات التعبيرية الشعبية الراقصة.

عُني هذا البحث بدراسة (جماليات المقاربات المسرحية للوحات التعبيرية الراقصة في عروض الفرقة الوطنية للفنون الشعبية العراقية (لوحة الحجل) اختيارًا, واحتوى البحث على اربعة فصول, تناول الفصل الأول (الاطار المنهجي) مشكلة البحث والتي حُددت بالسؤال الاتي: ما جماليات المقاربات المسرحية في عروض الفرقة الوطنية العراقية للفنون الشعبية؟, وتجلت اهمية البحث في انه يُسهم في توثيق التراث الفني والثقافي للفرقة الوطنية الشعبية, ويُسلط الضوء على اهم الأساليب والطرق الفنية والاخراجية في مسرحة هذه اللوحات الى عرض مسرحي متكامل, اما الحاجة اليه فتمثلت بكونه يفتح المجال امام الباحثين لفهم العلاقة بين الرقص والموسيقى وبين التمثيل المسرحي, ومن ثم حدود البحث الزمانية والمكانية وحد الموضوع, إذ امتدت الحدود

الزمانية للبحث للحقبة من (١٩٧١-٢٠٢٥م) وجاءت الحدود المكانية للبحث معتمدة العروض المقدمة في العراق, اما حدود الموضوع فحددت بالمقاربات المسرحية للوحات التعبيرية الراقصة في عروض الفرقة الوطنية العراقية للفنون الشعبية.

اختتم الفصل بتحديد المصطلحات وتعريفها, وتوصلت الباحثان اللي التعريف الاجرائي (للمقاربات المسرحية)على إنها: الاقتراب أو التقارب الفني ما بين العرض المسرحي والعروض الغير مسرحية, التي تظهر وكأنها تقترب من العرض المسرحي وعناصره المتعددة من اضاءة, ازياء, موسيقى, اداء, ديكور, وبدلالات عدة ليس بالمعنى الحرفي لكن بشكل يقترب من الشكل المسرحي, وعرفت الباحثان (اللوحات التعبيرية الراقصة) بوصفها: مشهد/جزء درامي مسرحي من الرقص التعبيري تُشكل الحركة والايقاعات البصرية والحركية والمشاعر الانسانية وتتمظهر بأعمال فنية متنوعة, من فنون بصرية وحركية ولا تنحصر ضمن العرض المسرحي فقط.

تضمن الفصل الثاني(الاطار النظري) مبحثين, عُني (المبحث الأول) بدراسة المقاربة الدرامية في المسرح اللفظي والمسرح الحركي , اما (المبحث الثاني) عني بدراسة اللوحات التعبيرية الراقصة- المفهوم والتطبيق في الفنون البصرية, واختتم الفصل بالدراسات السابقة والمؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري.

اما الفصل الثالث(الاطار الاجرائي), حددت الباحثان فيه مجتمع بحثها من عروض الفرقة الوطنية العراقية للفنون الشعبية التي قدمت في العراق, وتم اختيار (لوحة الحجل), واعتمدت الباحثان المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري كأداة في تحليلها لعينة البحث, محللة عبرها لوحة (الحجل), كما ضم الفصل منهج البحث واداته ومن ثم تحليل العينة.

بينما احتوى الفصل الرابع على نتائج البحث ومناقشتها التي توصل اليها الباحثان والتي كان منها:

١-تقاربت اللوحة التعبيرية الشعبية من الرقص التعبيري المستند على خطوات إيقاعية متناسقة لا تتجزأ من شخصية الممثل(الراقص التعبيري) القائمة على دلالة الحركة.

٢-تقاربت اللوحة التعبيرية الراقصة من عروض المسرح الحركي, الذي لا يعتمد على كلام منطوق ونص مكتوب انما لغته التي يُعبر بها هي الحركة والجسد بديلًا عن الحوار التقليدي المعتاد, للإيصال الأفكار والمشاعر, كذلك تضمن الفصل التوصيات والمقترحات, وقائمة بالمصادر والمراجع والملاحق.

الكلمات المفتاحية: جماليات, اللوحات التعبيرية الراقصة

Abstract of the research:

Expressive folk dance tableaux have never been merely a means of entertainment; rather, they constitute a profound indication of deeply rooted musical–kinetic identity and serve as transmitters of a shared auditory, visual, and cultural memory. Any process of modernization must therefore be grounded in a thorough understanding of their expressive origins and draw upon their inherent musical logic and performance style from their authentic source, so as not to compromise their local specificity. The performances presented by the Iraqi National Folk Arts Troupe reflect a conscious and systematic renewal that begins with the popular kinetic foundations without rejecting them, adding new dimensions without stripping them of their folk essence. The balance between authenticity and modernity alone guarantees the preservation of the identity of expressive folk dance tableaux and ensures their continuity as a living cultural marker.

This research examines The Aesthetics of Theatrical Approaches to Expressive Dance Tableaux in the Performances of the Iraqi National Folk Arts Troupe (Al-Hajal Tableau as a Model). The study consists of four chapters.

Chapter One (Methodological Framework) addresses the research problem, formulated in the following question: What are the aesthetics of theatrical approaches in the performances of the Iraqi National Folk Arts Troupe?

contribution to documenting the artistic and cultural heritage of the National Folk Troupe and in highlighting the principal artistic and directorial methods employed in transforming these tableaux into integrated theatrical performances. The necessity of the research stems from its role in opening avenues for scholars to understand the relationship between dance and music, and between performative expression and theatrical representation. It also seeks to bridge the knowledge gap related to documenting and analyzing expressive dance tableaux as part of Iraqi artistic heritage.

The temporal boundaries of the study extend from ١٩٧١ to ٢٠٢٥, while the spatial boundaries are limited to performances presented in Iraq. The subject boundaries focus specifically on the theatrical approaches to expressive dance tableaux in the performances of the Iraqi National Folk Arts Troupe.

The chapter concludes with the clarification and operational definition of terms. The researcher defines theatrical approaches operationally as: the artistic convergence between theatrical performances and non-theatrical presentations that appear to approximate the theatrical form and its multiple elements—such as lighting, costumes, music, performance, and scenography—conveying various meanings. This convergence does not imply literal theatricality but rather an approximation to theatrical structure and aesthetics.

the researcher defines expressive dance tableaux as: a dramatic theatrical scene or segment of expressive dance in which movement, visual and rhythmic patterns, and human emotions are embodied through diverse artistic forms—visual and kinetic arts—without being confined exclusively to conventional theatrical performance.

Chapter Two (Theoretical Framework) consists of two sections. The first section examines the dramatic approach in both verbal theater and physical theater. The second section explores expressive dance tableaux in terms of concept and application within the visual arts. The chapter concludes with a review of previous studies and the indicators derived from the theoretical framework.

Chapter Three (Procedural Framework) identifies the research population as one performance from the Iraqi National Folk Arts Troupe presented in Iraq—Al-Hajal Tableau. The researcher employs the indicators derived from the theoretical framework as an analytical tool in examining the research sample. This chapter also includes the research methodology, research tools, and sample analysis.

Chapter Four presents the findings of the study, among which are:

The expressive folk tableau converges with expressive dance grounded in harmoniously structured rhythmic steps that are inseparable from the personality of the performer (the expressive dancer), whose identity is based on the signification of movement.

The expressive dance tableau closely aligns with physical theater, which does not rely on spoken dialogue or written text; rather, its expressive language is movement and the body as a substitute for conventional dialogue in conveying ideas and emotions.

The chapter also includes recommendations, proposals, a list of references, and appendices.

Keywords: Aesthetics, Expressive Dance Tableaux.

الفصل الأول/ الإطار النهجي

اولا: مشكلة البحث.

شكل الرقص احد اهم الفنون في العالم, فمنذُ القدم لم يكن يعرف الانسان البدائي كيف يمكن ان يعبر عن ما بداخله, وكيف يتحاور مع الاخرين فقد كانت لغة التواصل بينهم عبارة عن حركات عشوائية غير مقصودة مثل الدبيب بالقدمين والقفز وعمل حركات بيده وقدمه اضافة الى اصدار اصوات وكلمات غير مفهومة ولم يكن الانسان البدائي مُدركاً للأهمية ما يقوم به غير انها لغة تواصل بينه وبين اقرانه, فهو كان بحاجة الى طريقة ما ليتواصل بها مع محيطه.

على مر العصور طور الانسان هذا الفن حتى اصبح لغة تعبيرية وفن من الفنون التي يمارسها الانسان لإيصال شعور او فكرة ما, فأخذ بممارسته ليتواصل مع الالهة وفي الطقوس الالهية التي كانت تُقام آنذاك وبهذا اصبح جزء لا يتجزأ من الفن, واصبح يُقدم على شكل لوحات تعبيرية راقصة ولكل لوحة قصة وحبكة وفكرة ورسالة يُراد ايصالها مُعتمدين الايماءات الجسدية المدروسة والمُنظمة بطريقة فنية مُنسقة غير معتمدين على الحوار والخط الدرامي التقليدي المسرحي المُتعارف عليه في المسرحيات التقليدية, ولقد اقام لهذا الفن فرق راقصة في مناطق مختلفة من العالم والوطن العربي ومن هذه الفرق الفرقة الوطنية الشعبية العراقية في العراق.

وقد شكلت اللوحات التعبيرية الراقصة في هذه الفرقة جُزءاً مُهماً من التراث الفني والثقافي في المجتمع العراقي وحتى العربي, فلم تكن تلك اللوحات مجرد رقصات بل كانت كل لوحة منها تحمل رسالة ما, تريد الفرقة ايصالها الى المتلقي ومن تلك اللوحات التي اشتهرت آنذاك (الهجع), (الساقية), (السماجة), وغيرها الكثير ولكن جميعها كانت تعتمد ايماءات جسدية وايقاعية ترافقها موسيقى ورموز بصرية موزعة بشكل دقيق ومنسق وكأنها عرض مسرحي لكن لا يحتوي على حوار واسس المسرحية التقليدية المعروفة رغم انها مقاربة لها, ومن هذا المُنطلق يسعى البحث الى رصد اساليب المقاربات المسرحية التي تسمح بإعادة تنظيم اللوحات التعبيرية الراقصة ضمن عروض مسرحية مع الحفاظ على دلالاتها التعبيرية والفنية وتقديمها كتجربة جمالية متكاملة.

و بناءً مما تقدم توصلت الباحثان الى صياغة مشكلة بحثها بالتساؤل الاتي.

ما جماليات المقاربات المسرحية للوحات التعبيرية الراقصة في الفرقة الوطنية للفنون الشعبية العراقية؟

اهمية البحث والحاجة اليه.

يُسهم في توثيق التراث الفني والثقافي للفرقة الوطنية الشعبية, كما يُسلط الضوء على اهم الأساليب والطرق الفنية والاخراجية في مسرحة هذه اللوحات الى عرض مسرحي متكامل دون ان تفقد جمالية ارثها الثقافي, ويعد مرجعاً علمياً يفيد المصممين والمخرجين المختصين في الفنون الشعبية, بكيفية استلهام ومسرحة الموروثات التراثية من الرقصات الشعبية.

هدف البحث.

التعرف الى جماليات المقاربات المسرحية للوحات التعبيرية الراقصة في عروض الفرقة الوطنية للفنون الشعبية العراقية.

حدود البحث.

- حد الزمان: (١٩٧١_ ٢٠٢٥)م.
- حد المكان: العراق

- حد الموضوع: جماليات المقاربات المسرحية للوحات التعبيرية الراقصة في عروض الفرقة الوطنية للفنون الشعبية العراقية.

تحديد المصطلحات.

المُقاربة لُغةً.

- "القرب نقيض البعد, قرب الشيء بالضم, يقرب قرباً و قرباناً وقرباناً اي دنا, فهو قريب, الواحد والاثنان والجميع في ذلك سواء"[١].
- "قرب الشيء– قرباً, وقرباناً: دنا منه, وباشره للتشديد في النهي عن الامر يقال: لا تقربه" [٢].

المقاربة اصطلاحاً.

- "يقوم الجامع المشترك, للمقاربات الرياضية للدراما, على التفكير حول توليفات المواقف الدرامية انطلاقاً من العلاقات المحتملة– الممكنة والمحققة فعلاً بين الشخصيات"[٣].
- "هي تصور لدراسة او معالجة المشكل او بلوغ غاية ترتبط بنظرة المتعلم الى المحيط الفكري الذي يحبذه وكل مقاربة ترتبط باستراتيجية عمل"[٤].

التعريف الاجرائي للمقاربات المسرحية.

هي الاقتراب او التقارب الفني ما بين العرض المسرحي والعروض الغير مسرحية, التي تظهر وكأنها تقترب من العرض المسرحي وعناصره المتعددة من اضاءة, ازياء, موسيقى, اداء, ديكور, وبدلالات عدة , ليس بالمعنى الحرفي لكن بشكل يقترب من الشكل المسرحي.

اللوحة لُغةً.

- من الجذر ل و ح " لوح اللام والواو والحاء اصل صحيح, معظمه مقاربة باب اللمعان, يقال: لاح الشيء يلوح, اذا لمح ولمع, والمصدر اللوح"[٥].
- " كل صحيفة من صحائف الخشب والكتف اذا كتب عليها سمي لوحاً, والواح الجسد: عظامه ما خلا قصب اليدين والرجلين. ويقال بل الالواح من الجسد كل عظم فيه عرض"[٦].

اللوحة اصطلاحاً.

- "هي نظام اشارات او رموز او دلالات, ثم يقوم المتلقي بمحاولة عزل مجموعة من القوانين التي تربط هذه الاشارات او العلامات لتكون معاني"[٧].
- "وحدة من المسرحية تتشكل عند التغيير في المكان والاجواء والحقبات الزمنية ولكل لوحة في غالب الاحيان ديكور معين"[٨].

التعبير لُغةً.

●"من الجذر ع ب ر , العين والباء والراء اصل صحيح واحد يدل على النفوذ والمضي في الشيء. يقال: عبرت النهر عبوراً. وعبر النهر : شطاً"[٩].

● " عبر عماً في نفسه وعن فلان: اعرب وبين بالكلام. و– به الامر: اشتد عليه.– بفلان : شق عليه و اهلكه والرؤيا: فسرها و فلاناً : ابكاه ويقال عبر عينه:؟ ابكاها"[١٠].

التعبير اصطلاحاً.

● " القالب الذي يصب فيه الانسان افكاره بلغة سليمة وتصوير صحيح, رابطاً بين ركن معنوي واخر لفظي"[١١].

●"الافكار التي ترتبط به او تناظره في ذهن المتكلم والمستمع"[١٢].

الرقص لُغةً.

●"التحرك والاضطراب, يقال: رقص قلبه, اي: اضطرب وتحرك. ويأتي بمعنى الاسراع, يقال: رقص البعير, اي: اسرع في مشيه, ويطلق على الخفض والرفع, ومنه قولهم: رقص الناس في سيرهم: اذا كانوا يرتفعون وينخفضون"[١٣].

● " رقص الرقاص: لعب ورقص الابل: اضطرب, و رقصت الخمر: غلت والرقص و الرقص والرقصان, محركتين: الخبب, ولا يكون الرقص الا للاعب وللابل ولما سواه: القفز والنقز"[١٤].

الرقص اصطلاحاً.

● " عمل يقوم بحركات بدنية خاصة على نظام مختلف الانواع باختلاف المكان والزمان والاحوال وهو عادة قديمة جدا مألوفة عند اقد الامم الى هذه الايام ناتجة عن اسباب دينية او افراح خاصة تحرك الانسان الى الحركة الحماسية"[١٥].

●"حركات يقوم بها الانسان او ربما الحيوان والنبات بكامل جسمه وبعدد من اعضاءه يؤديها في مكان معين تعبيراً عن شعور معين او عن انفعال وعاطفة معينة وفي مناسبات معينة لوحده او بمشاركة اخرين معه يؤدون حركات مماثلة او مغايرة وتأخذ تلك الحركات ايقاعات معينة في مكان محدود ام في فضاء واسع [١٦]".

التعريف الاجرائي للوحات التعبيرية الراقصة: هي مشهد/جزء درامي مسرحي من الرقص التعبيري تُشكل الحركة والايقاعات البصرية والحركية والمشاعر الانسانية وتتمظهر بأعمال فنية متنوعة, من فنون بصرية وحركية ولا تنحصر ضمن العرض المسرحي فقط.

الفصل الثاني/ الاطار النظري

المبحث الأول: المقاربة الدرامية في المسرح اللفظي والمسرح الحركي

يُعد المسرح واحداً من اقدم و اهم الفنون الإنسانية, ويقوم هذا الفن بالجمع بين الأداء والحركة والنص والصوت, فالمسرح ليس مجرد نص مكتوب يُنطق أو مجرد حركات يؤديها الممثل على الخشبة, إنما هو فن مركب يعتمد على تفاعل هذه العناصر مع بعضها البعض, إذ يسعى للتركيز على الصراعات الإنسانية والظواهر الاجتماعية ذات الأهمية في المجتمع الإنساني, وتقديمها بصورة حية و بحبكة مدروسة وجيدة تحمل رسالة وهدف انساني ما, ليغزو بذلك عواطف وافكار المتلقي ويجعل منه عنصرًا مُشاركاً في العرض, ويجعل من النص المكتوب فعل حي وليس مجرد كلام مكتوب يُقرأ, اذ يحمل رسالة يريد إيصالها إلى المتلقي ليتفاعل معها وتُأثر به, وهذا هو ما يميزه عن غيره من الفنون الأخرى, فهو يجعل من المتلقي عنصر مشارك متفاعل وليس حسب متلقي, مما يكسبه في نهاية العرض تجربة معرفية وعاطفية انسانية ببناء فني مُحكم ومُنظم, اذ يمثل البناء الدرامي هذا البيئة التي تضم هذه العناصر وتحدد علاقاتها, اذ انه يعمل كوسيلة لضبط الصراع, والإيقاع, وتوزيع الأحداث والشخصيات ويضم الفكرة أو الرسالة التي يريد العرض إيصالها, وهو بهذا يضمن تماسك هذه العناصر الفنية ويسعى إلى تحويلها إلى تجربة متكاملة للمتلقي, وتأتي هذه التوطئة الموجزة لفن المسرح باعتبارها منطلقاً تمهيدياً لفهم البناء الدرامي لكل من المسرح اللفظي والمسرح الحركي والمقاربة بينهما.

حيث ان جذور البناء الدرامي التاريخية, تعود إلى ارسطو, فهو أول من تناول الأسس النظرية لتنظيم الأحداث, وإن لم يذكر المصطلح حرفيًا, أذ وصف مفهوم الحبكة (plot) بأنها: "تنظيم الأجزاء المسرحية, أي ترتيبها إلى بعضها في اسلوب ما[١٧]".

وقد حدد (ارسطو), بجانب الحبكة ست عناصر رئيسية تُكمل البناء الدرامي لها وهي[١٨].

١. **الحبكة:** الجوهر الأول في التراجيديا.
٢. **الشخصية:** تتحدد ملامحها طبقاً للأفعال التي تقوم بها خلال مراحل العمل الدرامي.
٣. **الفكر**ة: القدرة على قول ما يمكن قوله, أو القول المناسب في الظروف المتاحة.
٤. **اللغة:** التعبير عن افكار الشخصيات بوساطة الكلمات.
٥. **الغناء:** يعد اكثر انواع التزيينات امتاعًا.
٦. **المرئيات المسرحية:** هي كل عنصر مرئي فوق خشبة المسرح.

اذ تشكل هذه العناصر اطار (ارسطو) الكلاسيكي للبناء الدرامي, فضلا على ان البعض من الباحثين المعاصرين حاولوا اعادة تفسيرها وتعريفها بما يتناسب مع تطور المسرح.

وعُرفت على انها "كيفية خلق العلاقات الحتمية بين الأحداث بعضها البعض حتى تشكل في مجموعها خطا واحد متسقاً[١٩]".

كما عُرفت بأنها "التطور في بنية التركيبة المسرحية, وصولًا إلى ذروتها ومن ثم إلى نتائجها النهائية[٢٠]".

المحور الأول: المسرح اللفظي(.verbal theatre)

المسرح الذي يعتمد على النص والكلمة والحوار كعناصر اساسية محورية, وهو ما اشار اليه (باتريس بافي) في محور حديثه عن "السبك المركزي" في المسرح الكلاسيكي, ويعد امتداد لفكرة (ارسطو) الذي عد النص هو العنصر الأول للعمل المسرحي, في حين تأتي باقي العناصر الحركية والبصرية بوصفها مُكملة للنص وداعمة له[٢١].

المحور الثاني: المسرح الحركي(physical theatre)

شكل من أشكال الأداء الجسدي, وواحد من أنواع المسارح ميزته إنه مسرح متفرد, لا يعتمد على كلام منطوق ونص مكتوب يؤديه ممثل على خشبة المسرح, إنما لغته التي يُعبر بها هي الحركة والجسد بديلًا عن الحوار التقليدي المعتاد, اذ يستعمل جسده كعنصر أساسي للتعبير عما يريد إيصاله من مشاعر وعواطف وأفكار ورسائل إنسانية واجتماعية.

ويُعرفه (باتريس بافي) بأنه "شكل من المسرح, يفضل الحركة والتعبير الجسدي, لكنه لا يستبعد مبدئيًا استعمال الكلمة والموسيقى وكل الوسائل المشهدية المعقولة, هذا النوع يميل إلى تجنب لا مسرح النص فقط, ولكن الإيماء أيضًا والذي غالباً ما يكون عبداً لأسلوب العرض الإيمائي الكلاسيكي على طريقة (مارسيل مارسو) ليجعل من جسد الممثل نقطة انطلاق المشهد وحتى الكلام, حيث إن الإيقاع والجملة والصوت تولد كحركات تعبيرية[٢٢]".

اذ تشكل الحركة في المسرح "جوهر العملية المسرحية في صيرورتها وإن الحياة على المسرح مقترنة بوجودها وانها لا تقتصر على جزء معين من جسد المؤدي بقدر ما تقترن بالجزء المتحرك منه[٢٣]" نظراً لكون كل جزء من اجزاء الجسد يسهم بتحديد الحركة في المشهد[٢٤] , فالحركة تضم كل ما هو متحرك ولا تقتصر على جسد المؤدي فحسب[٢٥].

يمكن للحركة أن تتسع لتشمل العناصر البصرية في العرض, لكن الجسد يضل محور العرض الأول, مما يعني إن الممثل يُعبر بجسده وحركته أولًا لا بكلماته, وممكن أن تُضاف باقي العناصر من إضاءة وديكور وموسيقى وازياء لتعزز التجربة البصرية للعرض وتخدم التعبير الجسدي لكن الجسد هو المتكلم الأول والكلمة وبقية العناصر تأتي من بعده, وبناءً على ذلك ظهر ما يُعرف **بالتعبير الحركي** الذي يحول دور الحركة والجسد إلى الركيزة الأساسية للمسرح الحركي, فالتعبير الحركي, يعد امتدادًا طبيعيًا لتطور المسرح الجسدي, إذ تطور بوصفه شكلًا ادائيًا يتخذ من الحركة لغة بديلة عن الكلمة معتمدًا على الجسد في أيصال المعاني والمشاعر الإنسانية, وقد قدمه بعض الباحثين بتعريفات متعددة, إذ ذُكر: بأنه "تقنية أداء مستعملة في المحترف وتهدف إلى تفعيل القدرة التعبيرية للممثل خاصةً من خلال تطوير قدراته الصوتية والإيمائية وقدرته على الارتجال[٢٦]" .

وعُرف ايضاً بأنه "فن يُعبر عن انفعالات وطاقات الجسد الإنساني التي يقوم بها بعض الأفراد باستعمال أعضاء جسدهم فكل فعل سلوكي يحدث على خشبة المسرح الهدف منه التعبير أو الإيحاء عما يجول داخل انفسهم من حركة جسدية تحمل دلالات ومعاني وابعادًا وأفعالًا معينة[٢٧]".

ومن زاوية أخرى, يمكن القول: أنه "تلك اللغة التي لها قوانينها الخاصة تشبهُ في نظامها, وتنظيمها لغة الكلام حيث تعد الإشارة المرئية في اللغة الإشارية منظمة بالطريقة نفسها التي تنظم فيها الإشارات الصوتية في اللغة الصوتية[٢٨]".

وتماشيًا مع تم ذكره, يمكن تعريفه: بانه وسيلة فنية تعبيرية مدروسة بدقة استعملها الممثل منذ زمن بعيد ليعبر بها عما يريد إيصاله إلى المتلقي من دلالات ورسائل إنسانية واجتماعية, فكل حركة وإشارة تصدر منه تحمل معانٍ متعددة. ولتطبيق هذه الدلالات وإيصال الرسائل والمعاني, اعتمد أساليب متعددة للتعبير الحركي ساهمت في توضيح المشاعر والدلالات للمتلقي, ومنها الرقص التعبيري, التمثيل الصامت, المايم والبانتومايم.

١- الرقص التعبيري(Expressive Dance)

اللغة التي يتمكن عبرها الأنسان أن "يُعبر عن عواطفه وأحاسيسه عن طريق الجسد وصولًا إلى التسامي الذي تندمج فيه الروح بالجسد ضمن حركات متناسقة[٢٩]", إن كل حركة يجسدها تحمل تعبيرًا يود إن ينقله إلى المتلقي لتعبر عما يجول في دواخله من مشاعر وهواجس, يتمتع الرقص التعبيري "بخطوات متناغمة إيقاعية ذات جمال خاص وهو جزء لا يتجزأ من شخصية صاحب كل خطوة تعبيرية محكومة بالانطباع الذي وصف به الإنسان عامةً فمعيار الأصالة في الرقص هي الخطوة ببصمتها الحقيقية القائمة على مرونة دلالة الحركة[٣٠]".

٢-التمثيل الصامت(play dumb)

يُعد احد أنواع التمثيل, يتم بدون كلام وهو "مسرحية قصيرة لا تنطق فيها كلمات, ويؤدي فيها الممثلون أدوارهم بالإيماءات والحركات الجسدية, وقد شاع بين القرنين الثامن عشر والعشرين[٣١]", وهو "تعبير مسرحي فني خلاق قائم على التمثيل الحركي الصامت المُتجافي عن الكلام وهو عرض حركي عماده الجسد والحركات أمام النظارة الحاضرين بأبدانهم[٣٢]".

يعتمد التمثيل الصامت على "الأداء الإيمائي بدون استخدام الكلام, اذ يرتكز فيه العرض على قدرة الجسد المرن في تصوير بيئة الحدث والمكان في فضاء تجريدي يتكون من ماكياج وأزياء...الخ ويرافقها المؤثر الموسيقي, ويعتبر من أقدم الفنون التي عرفتها الشعوب وجزء من نشاطها, ولا زال مستمر في التواصل المعرفي والجمالي, كونه معتمد على لغة التعبير الفطري المباشر لدئ الإنسان من غير حواجز لغوية مما جعله من أهم النشاطات الفنية وأجملها وأقدمها

على الاطلاق وأقربها للإنسان[٣٣]", اذ تعود جذوره إلى المسرح الإغريقي القائم حينها على عنصرين أساسيين هما: "الفن الإيمائي المسرحي أولًا والفن الأدبي ثانيًا[٣٤]" , لكنها كانت محدودة الظهور, وكانت مرتبطة بالغناء والموسيقى في الوقت الذي كان فيه الجانب الشعري يغلب النصوص الدرامية وكان هدفها نقل المعلومات والأحداث المسرحية ولم تكن تعرض أمام الجمهور لدواعي أخلاقية أو فنية, في المقابل كان التعبير الجسدي والحركة هما أساس الأداء وجوهر العملية الدرامية[٣٥], اطلق على هذا النوع من العروض تسمية **المسرح الصامت**

الإيمائي, إذ كان الممثلين آنذاك يعتمدون التمثيل الإيمائي لتقديم مقدمة للعرض التراجيدي, وأطلق عليه اسم **اثلوج** ومعناه **رسام السلوكيات** وكانوا يوظفونه لتقديم الدروس الأخلاقية فضلًا عن ذلك تضمين تلك العروض أشكالا أخرى مثل: الفارس والتهريج وكانت الجوقة مصاحبة لهذا النوع من العروض معتمدة التمثيل الإيمائي[٣٦].

بعد أن رسخ التمثيل الإيمائي جذوره في المسرح الإغريقي أستمر في تطوره ليصل إلى الحضارة الرومانية, إذ عرف في عهد الرومان "بأبسط صورة من صور التسلية الدرامية المعروفة في الأزمنة الكلاسيكية وأكثرها استمرارًا, ولم يكن في منشئه مندرجًا في إطار الأنواع الدرامية الحقيقية, وكان يوجد في جميع أنحاء العالم القديم مهرجون ولاعبين سيرك وأكروبات يستعرضون فنونهم ومهاراتهم في الأسواق والشوارع والقرى والساحات العامة لأحياء الحفلات في الأعياد وغيرها[٣٧]" إذ كانت روما آنذاك تولي أهمية كبرى لأنواع مختلفة من الترفيه والفنون, كالتمثيل الإيمائي, المايم والبانتومايم أو الملهاة الإيمائية الصامتة[٣٨].

وقد جاء التمثيل الإيمائي في البداية, كمسرحيات شعبية مرتجلة "يصاحبها حوار خشن مفحش احياناً كثيرة ثم تحول بعد ذلك إلى مسرحيات ادبية كاملة, اما التمثيل **الصامت الحديث** إذ نشأ شعبيًا على أيدي الفرق المتجولة خاصةً في فرنسا وانجلترا, مستفيدين من تراث المسرحية المرتجلة الإيطالية, واخيرًا تحول إلى تمثيل صامت يعتمد على الحركة والإشارة والإيماءة دون مصاحبة أي نوع من الكلام, أشتهر بعض الممثلين بهذا النوع لبراعتهم فيه ومنهم الفرنسيون(ديدرو, جان لوي بار, مارسيل مارسو وجاك ليكوك)[٣٩]".

وفي هذا السياق يتكون العرض الإيمائي الصامت من العناصر الحسية التالية: "الإيماءة, والأداء التقني, الديكور المجرد, الموسيقى, الأزياء, المكياج[٤٠]" وكما يلي:

أولًا: الإيماءة(Gest)

أداة "غير لفظية لنشاط الإنسان, تتميز بأصلها البيولوجي الطبيعي, في الوقت نفسه كانت الإيماءة وما زالت طريقة فريدة للتواصل ووسيلة في الفن غير النطقي الذي يتلخص في ترميز المعلومات الروحية العملية, تقوم بمهمة استيعاب الرموز وفكها من قبل المتلقي ادبيًا وهكذا تصبح تكوين ثقافي, إلا إن فهمها من قبل المشاهد يبقى متعلق بحالته وكفاءته العقلية والنفسية[٤١]" كونها "حركة تؤدي دور الكلمة أو الحرف المفرد, وقد تُعبر عن مضمون كامل, بعض الأحيان فضلًا عن استخدامها كشكل من أشكال الرمز أو الشفرة [٤٢]".

كما ان **الإيماءة** تعد وحدة من "مجموعة علاقات متغيرة تعبر تارة عن العلاقات الاقتصادية والاجتماعية التي ترسم شخصيات مختلفة فيما بينهما, عبر عصور طويلة وتارة أخرى هي إشارة صغيرة جدًا تعبر عن المقاومة أو الإذعان, مثل تشنج أو انقباض زائل عن الجسم[٤٣]" و تمثل "لغة حركة لجزء من اجزاء الجسد أو أكثر, تحمل تعبيرًا ما, وتحوي دلالات معينة, تشتغل الياتها على تراكب عناصر الداخلية لتوليد المعنى دون الإفصاح عنه تمامًا, وتعتمد الإيحاء والإبانة ولها خصائص وسمات تنبثق من بنائها الداخلي[٤٤]".

وبناءً على ذلك **فالإيماءة,** تعد طريقة تواصلية فنية لا تعتمد على الكلمات أو الحوار المنطوق لتفسيرها, أذ يمكن أن تُغني عن مشهد حواري كامل عبر الإيحاء برمز أو إشارة قد تبدو بسيطة للمتلقي إلا أنها تحمل في طياتها معانٍ ودلالات عميقة ورسائل إنسانية يود المؤدي إيصالها.

ثانيًا: الأداء التقني

يكون أداء الممثل الصامت مدروس ودقيق وكل حركة يفتعلها لها أهدافها الواضحة في مخيلته فلا توجد أي حركات عشوائية وهو عارف من أين يبدأ بالحركة وإلى أين يتوقف وما الهدف منها وكيف تصل للمتلقي بشكل محسوس وملموس مبتعداً عن الغموض والترميز , متحركاً ليستكشف ما حوله عبر حركات عمودية متمسكة متمشيًا على الأرض مبتعدًا عن القفز منوعاً بحركاته وإيقاعاته مستفيدًا من مرونة جسده ومهاراته الأدائية معبرًا عن المشاعر عبر تعابير الوجه و حركات الجسم خالقًا عالم خاص به مليء بالهواء, وبجسده حسب حر غير مقيد بالزمن ولا المكان الذي هو فيه, محلقاً بكل ما يملك من أبداع ومرونة ليصل إلى الحرية في التعبير عن دوافع الشخصيات والأحداث الدرامية للعرض بدون أي قيد يوقفه[٤٥].

ثالثاً: الإضاءة المسرحية

"فن وعلم توظيف الضوء بشكل فني واستراتيجي على المسرح بهدف أيجاد تأثيرات بصرية محددة وتعزيز الأداء الفني, وتحسين تجربة الجمهور[٤٦]", وتؤدي الاضاءة "دورًا دلاليًا مستقلًا, وهو تأكيد دلالة اللغة الجسدية للممثل, والتركيز عليها فوق خشبة المسرح, ومن مهامها الوظيفية ومن ثم الدلالية تحيد المكان وربما الزمان, ويمكن بها فصل ممثل عن آخر فوق الخشبة بغية ابرازهما, بالنسبة لما يحيط بهما, وبالتالي تصبح الإضاءة دلالة تشترك في توليدها مع الممثل, فهي احيانًا تسقط على وجه الممثل لتربطه في علاقة مع جزء من الديكور أو مع قطعة اكسسوار, فضلًا عن الدور الدلالي للألوان التي تحتوي عليها هذه الإضاءة[٤٧]".

رابعاً: الموسيقى

عبارة عن "نبذبات منتظمة في ازمنة موقوتة بصورة تستسيغها المشاعر وتلتذ بها عن طريق الاستمتاع[٤٨]", اما بخصوص العرض الصامت فهي "العنصر السمعي الوحيد في العرض الصامت والضروري, اذ يرافق العمل من أول لحظة انطلاقه, ويعد مكملًا للأداء الممثل من حيث تحديد الإيقاع, ورسم لأجواء التجربة, وتعويض حاسة السمع عن غياب اللغة الشفاهية, كاستعمال الموسيقا العالمية أو المحلية أو مؤثرات, مطر, طلق ناري, صوت الباب, فهي عنصر مكمل لخلق الانسجام داخل مكونات العمل وخلق التأثير النفسي والجمالي لددي المتلقي كذلك لتعوض حالة النقص لغياب اللغة المنطوقة[٤٩]".

خامسًا: الماكياج المسرحي

يعد **الماكياج** احد العناصر المسرحية التي لها دور في ايصال الشخصية إلى المتلقي, فعبر المكياج يتمكن المخرج ان يعمل على اظهار عمر الشخصية وجنسيتها وابراز الملامح التي تطلبها الشخصية مثل التجاعيد والندوب والعيوب وغيرها مع الأخذ بالحسبان اختيار الألوان التي تناسب الشخصية ووضعها النفسي[٥٠],

والماكياج المسرحي "يستطيع بصفته جزءاً متكاملًا مع تمثيل الشخصية ان ينير الشخصية امام الممثل وامام المتلقي ويضع بين يد الممثل وسيلة فعالة بطريقة ممتازة لإخراج صورة باهرة ومدهشة[٥١]", باعتباره ذا "قيمة جمالية بحد ذاته لا سيما لما يمثله من أهمية في الأداء الإيمائي[٥٢]".

سادساً: الديكور

فن "التزيين الذي يعكس اللون والصور فيه, ويجعل العرض الدرامي غنيًا بالفرجة الجمالية, وهو يعكس المغزى من المسرحية, والفكرة التي تقدمها, ويحدد مكان المسرحية وزمانها, ويوحي بالجو العام والمزاج[٥٣]", كما هو العنصر الأساسي "الذي ينبني من داخله العرض, ليخلق بنية المشاهدة, تبعاً لاحتياجاته وشروطه المادية, بالإضافة إلى رسم مسار الأجواء المسرحية, التي تتحرك الأحداث تحت اطارها, إذ يحدد مدة المشاهدة المقدمة ونوع الإضاءة التي يحتاج اليها العرض ليكون مُعبرًا عن التفاصيل الدرامية[٥٤] ".

سابعاً: الزي المسرحي

"تصميم دلالة يعين الممثل في عملية الأداء وهو عملية تجسيد المعنى الذي يشتمل على جميع عناصر الفن بدون استثناء, وان القيمة الجمالية في الزي تزداد وتتسع بوحدة الأشكال والألوان وتنوعها بحيث تصبح أكثر جمالًا حتى تصل للمتلقي بكل سلاسة, وهذه العملية لا يمكن أن تتم إلا عبر خصائص معينة ينبغي توفرها في العرض المسرحي, اذ تتطلب إدراك الجزئيات في العمل الترابطي وتحديد الزمانية والمكانية للزي مع الديكور والإضاءة, وأيضَا لاجتذاب النظر في المتعة عبر اسلوب الزي المختار اذ لابد ان تكون ذات ميزات بسيطة في سرعة إيصالها للمتلقي[٥٥]".

المبحث الثاني/ اللوحات التعبيرية الراقصة- المفهوم والتطبيق في الفنون البصرية

المحور الاول: الرقص التعبيري- المفهوم والتطور التاريخي

شهدت مراحل تطور حياة الأنسان البدائي على مدار الألاف القرون وصولاً إلى إلان جُملةً من التحولات, اسهمت بدورها في تكوين وتطوير فكره وهيئته الفكرية والجسدية ليصل إلى ما هو عليه اليوم, إذ بات ذلك واضحًا في تعبيراته الفكرية والجسدية وكان لجسده نصيبًا من ذلك, إذ استطاع أن يوظفه بطريقة فنية وحسية عبر ما اسموه ب(الرقص) إذ تدرج هذا الفن من مجرد طقوس بدائية وحركات مبهمة ومجردة, كانت مرتبطة بالتعبير والبقاء والتقرب من الإلهة إلى شكل فني واعي ومُعبر عن رسائل وأهداف إنسانية وفنية في العصر الحديث, إضافة إلى كونه فن راقي يعكس ثقافات الشعوب المختلفة حول العالم.

فكل شعب له أنواع من الرقصات حسب المناسبة التي لديه, "ففيها الرقص الاجتماعي, وكذلك الإنساني فمضمونه الأعجاب والتعبير عن الوجدان والإحساس, لذا يقتبس الأنسان الرقص من بيئته, ولا سيما طيورها وخيولها وغزلانها, ويطلقها للتعبير عن دواخل وشجون حياته وانفعالاته[٥٦]", فالإنسان البدائي "استطاع بغريزته أن يتوصل إلى الرقص, بدوافع عديدة منها إفراغ شحنة طاقته وتجسيد بطولته والاحتفال, كانت الرقصات تتضمن حيوية الحركة دون أن يكون لها طابع الفن, فعبر عن مشاعره العميقة, عبر حركة لا حدود لها فالطبيعة من

حوله تتحرك حركات إيقاعية, كحركة الماء وحركة الريح في الحقول ودقات قلبه, هي حركات إيقاعية فكان من الطبيعي أن يبتكر الحركة الإيقاعية تعبيرًا عن شعوره بالفرح والسرور[٥٧]".

يأتي الرقص في "المرتبة الأولى مباشرةً بعد ما تؤديه الشعوب البدائية من الأعمال التي تضمن لها حاجاتها الضرورية المادية, وهو أقدم الوسائل في التعبير ومن ثم كان الخطوة الأولى نحو الفنون[٥٨]", فالإنسان البدائي بعد "حصوله على الحاجات المهمة يبحث عن وسيلة تعبير, في زمن افتقد فيه الكلمة[٥٩]".

ولا مناص من القول: إن الرقص "من اقدم أشكال التعبير عند الأنسان, وأكثرها رسوخاً في الضمير الجمعي, وصحيح إنه لم يكن حركات إيقاعية راقية كما هو إلان, ولكنه كان مجرد القفز فرحًا أو غضباً أو خوفًا[٦٠]", لكن فن الرقص "رغم ذلك لم يكن مجرد ظاهرة جسدية فحسب, إنما هو تعبير روحي في اسمى معانيه, لآن أعضاء الجسد في حالة الرقص تتحرك استجابةً لنداءات روحية, وصلت مرحلة الصفاء الكامل من الخلاص من مكابدة الحياة وقلقها وشوائبها, للاتحاد المنسجم بالمطلق الأثيري الذاهب نحو المطلق الجمالي في تناغم يملا فضاء الفراغ بالجمال[٦١]"

ومن زاوية اخرى كان الانسان يتخذ الرقص عوضاً عن الكلام الذي لم يصنعه الانسان بعد, اذ كان لزاماً على الانسان ان يشرح ما يفعله خلال ملاحقته للفريسة, الا انه كان يفتقر الالفاظ اللغوية المعبرة, كان يتحتم عليه ان يمثل الحركات في والصراع مع الفريسة بشيء من التمثيل, وربما كان احدهم اكثر خيالا وشاعرية جعلت من غيره ان يعيدها, اذا مر بالتجربة نفسها, مع الزمن ترسخت هذه الحركات وصارت تقاليد ادائية متوارثة, وصارت معبرة عند المؤدي والمشاهد وشيء للمتعة لهم وبمرور الزمن تطورت هذه الحركات التمثيلية المباشرة لتصبح حركات رمزية, وصار الهدف ليس تقديم الحقيقة فحسب بل صارت وسيلة للاستمتاع بالحقيقة.[٦٢] بعد أن اتخذ الأنسان البدائي من جسده وحركته ا وسيلة تعبيرية للتواصل مع اقرانه, يُعبر بها عن أفراحه تارةً وعن أحزانه ومشاعره وما يكمن في نفسه من انفعالات وعواطف إنسانية, تحول رقصه "إلى صلاة, إلى طقس ديني, إلى شكر خاص, فصار يتحدث إلى الهته بحركات فوضوية, بأيد تلوح وجسد يهتز, خاطب الإلهة بالرقص في زمن لم يطلب فيه منها سوئ العون والرأفة, ثم استعماله بعد ذلك في عباداته فصار مقامه مقدسًا, إذ عبر عن حزنه في المأتم بحركات فيها عمق وخشوع, واستعملته الشعوب القديمة في معظم نواحي الحياة في تقديم القرابين وفي السحر والعبادة وحفلات الولادة والحفلات العامة والصيد والمرض والحصاد[٦٣]".

فضلًا من كونه يحمل وظيفة قومية معبرة عن تقاليد وأصالة تلك الشعوب, إضافة إلى كونه كان تعبير عن سير أجدادهم واساطيرهم حول الخُلق أو مواعظ ودروس تثقيفية, ليتطور هذا الفن بالتدريج, "فلم تخلُ منه أمة من أمم العهد القديم, ولكنهم كانوا يرقصون أما تحمساً لحربٍ أو قيامًا بعبادة أو على سبيل اللهو في الولائم ونح وها[٦٤]", لذلك ظهر بوضوح في حضارات عديدة, (كحضارة وادي الرافدين), إذ ذُكر فن الرقص "في النصوص المسمارية كأحد الألعاب التي مارسها سكان وادي الرافدين القدماء, كما في العهد القديم الذي له علاقة وثيقة بالطقوس الدينية[٦٥]".

ان الرقص التعبيري كان ذا "طابع نفعي سحري يمارس عند الاستعداد للقتال, لاستنهاض همم المقاتلين وفي السلم أيضًا, وكذلك لغرض المغازلة, وإلاهم في التفكير السومري القديم هو التقرب للآلهة لأغراض شتى, ولا سيما من أجل أخصاب الأرض وجني المحاصيل وفي استعمالات الطقوس السحرية, إذ هناك رقصات لتقليد الحيوانات مثل رقصة الدب ورقصة الذئب[٦٦]", فالحشرات ترقص "وأشهرها رقصة النحلة, ولغة التخاطب بين النحل هي الرقص, والطيور ترقص عند الطعام وعند طلوع الشمس, أما الأنسان فهو الراقص الأول بين مخلوقات الله, فهو المبدع في فن الرقص"[٦٧], فيما بعد صار الأنسان يمارس الرقص لأجل المتعة, ونوعًا من الترويح عن النفس وتهذيب الغرائز والسلوك في الحياة, وتربية الذوق السليم والحس المرهف[٦٨]".

مما يظهر ان الرقص في حضارة الرافدين قديمًا كان له وظيفتان تعتبر اساسيتان وهما:

الأولى: دينية طقسية للتضرع والتقرب من الالهة وللوصول الى التطهير الروحي والتخلص من الضغوطات الحياتية والنفسية وتأديب النفس, ليتنعم بشعور داخلي عميق وصفاء روحي.

الثانية: ترفيهية واجتماعية ليعبر بها عن احتفالاتهم ومناسباتهم الدنيوية واعيادهم, اذ كان شيء مقدس بالنسبة لهم وضروي في حياتهم.

اما في(مصر القديمة) فالرقص هو "اقدم الفنون, فعمره التقريبي يبلغ (٢٥٠٠٠) سنة, ان النقوش الفرعونية القديمة تصور راقصين و راقصات, وتذكر التوراة كيف رقص داود امام الرب[٦٩]", ووجد "بنوعه وشكله منذ العصور الموغلة في القدم, في النقوش الهيروغليفية بمعابد طيبة والقرنة وغيرهما مناظر مما يقع داخل البيوت كمناظر الراقصات في ثياب كالاتي يلبسنها الان, وفي اوضاع وحركات لا تختلف في شيء عن اوضاعهن وحركاتهن اليوم[٧٠]", فذلك وجد هذا الفن منذ زمن بعيد بأشكال مزخرفة وفنية في المعابد والقصور والبيوت كما ذُكر في الكتب السماوية ومنها التوراة كدليل على تواجده, اذ كانت الرقصات "جزءا اساسيا من الطقوس الدينية في مصر القديمة وادت دورا مركزيا في تجسيد المعتقدات الروحية وتأكيد الاتصال بين البشر والعالم الالهي, حيث ساهمت حركات الرقص في خلق اجواء من الاحتفال والتقديس, مما جعل الطقوس اكثر تأثيرا وحيوية في التعبير عن القيم الروحية والاعتقاد الديني[٧١]".

المحور الثاني: تطبيق اللوحات التعبيرية الراقصة في الفنون البصرية

تمثل اللوحة التعبيرية الراقصة في الفنون البصرية (ومنها الرسم والسينما) جزء او (مشهد) من الرقص التعبيري, كما انها نتاجات فنية مرئية تُشكِّل الحركة والعاطفة والأفكار الإنسانية للرقص، غالبًا بأسلوب غير واقعي يركز على المشاعر الإنسانية وتظهر هذه اللوحات في نتاجات فنانين كلوحات راقصة، أو نتاجات بصرية مستحدثة مستوحاة من الرقص التعبيري، بوصفه حركة مغايرة للباليه الكلاسيكي منذ بدايات القرن العشرين، إذ

تُوظَّف الخطوط والألوان والصورة الحركية للتعبير عن الفرح, الوجود، الألم، أو القوة والحيوية للجسد الإنساني المتحرك, مما يجدر دراسة وتتبع كيفية تطبيقها في تلك الفنون البصرية.

اولا: فن الرسم التشكيلي

احد الفنون البصرية , يمتلك "وسيطاً تعبيرياً يتجلى بالخط واللون وعناصره هي الخط والكتلة والشكل والظل والضوء واللون[٧٢]" , استخدم لتوثيق تاريخ الحضارات والاساطير والطقوس البدائية, اذ كان الانسان قديما يرسم ويوثق احداثه اليومية المهمة على جدران الكهوف او على الصخور, ولنقل المعلومات لبعضهم , ويمكن الافتراض ان اصل الرسم كان في العلامات الخام التي كانت تخدم غرضا مفيدا, فقد كانت تُرسم على الرمل او الارض الطرية او تخدش على لحاء الاشجار او على الحجارة والعظام والجلود, وقد تكون الخطوة التالية هي ملئها بطبقة من التراب الملون وهي خطوات قادت نحو الرسم كفن جمالي, لتتحول بعدها حاجة الانسان العملية الى جمالية, وبدأت تطالب بالزخرفة البيئية كخطوة تالية بعد الزينة الشخصية[٧٣]

لذا صار فن الرسم يعطي شكلا لشيء لا يمكن التعبير عنه بوسائل اخرى, ويتيح للفرد جزءًا من الواقع لا يمكن ملامسته الا عبر الوعي الفطري[٧٤], وذلك عبر استعمالهم الالوان والخطوط بطرق غير تقليدية واسلوب اكثر تعبيرية لتوصيل المشاعر والعواطف الحسية و تصويرهم للحركة الداخلية بواسطة الوانهم وخطوطهم التي باتت وكأنها ترقُص او تتنفس, مخاطبين مشاعر المتلقي ليصل لهم شعورهم من دون الحاجة لشرح.

باعتباره ليس مجرد خطوط والوان بل تجربة جمالية ممتعة للعين ومحفز للخيال الانسان التي ينتج عنها لوحات تعبيرية معبرة يبتكرها عبر فرشاته والوانه وان كانت تجربته خاصة به فأنها بذات الوقت ابداع مجتمع كامل فالرسام ابن بيئته ومن بيئته يستلهم افكاره بلوحات تعكس جوانب مختلفة من مجتمعه عبر فرشاة رسامين من جنسيات مختلفة وكثرة عبر مسار تاريخي طويل[٧٥], وقد تجلى هذا الامتداد التاريخي والتنوع في لوحات عدد من الرسامين من العالم العربي والغير عربي, معبرين عن الرقص بلوحات تعبيرية تجسد بها الرقص.

ثانياً: فن السينما

تعد السينما واحدة من الفنون السردية البصرية لاعتمادها بالأساس على الصورة المتحركة, إذ تعتمد على عملية توظيف الصورة المتحركة والصوت والمونتاج لتنقل الواقع والتسلية واثارة مشاعر المتلقي, بطرق فنية صامتة أو مع الحوارات, فهناك سينما تُقدم افلامًا صامتة تحمل هدف ورسالة فنية ما, تعتمد إيماءات وجسد الممثل الذي يقدم مشاهد سردية حركية وكأنه يرويها, لكن بدون كلام منطوق, إذ يعتمد جسده الراقص فيحول مشاعره الداخلية إلى لغة بصرية, تقرأ من قبل المتلقين, وكأنه رقص تعبيري غني ومعبر, بالمقابل هناك أفلامًا

سينمائية بحوار وجسد وإيماءات تتكامل مع بعضها لتنتج لوحة سينمائية متكاملة بقصة ومشاعر وحوار صوتي, وموسيقى ورقص وتمثيل وإخراج...الخ, وكأنها فن تجتمع فيه الفنون.

وعن تطبيق اللوحات التعبيرية الراقصة في السينما, فمنذ ظهور السينما والتلفزيون الأول في مطلع القرن العشرين والثاني في اوائل الثلاثينات, كان للرقص ارتباط وثيق مع وسيلتي الاعلام هاتين, وتعد هذه العلاقة تبادلية : اذ تتقاطع صور الشاشة مع الارض الحي للرقص ويُترجم الرقص الى الشاشة او يُصمم خصيصًا لها, ان عرض صور العرض الحي ليس ظاهرة حديثة ففي اوائل القرن العشرين ابدع (جورج ميلييس*) عدة افلام لاستعمالها في النتاجات المسرحية, واستمر استعمال السينما في الاداءات الحديثة اذ وظف مصممو الرقص البريطانيون ونظراؤهم الفرنسيون اسقاطات افلام او فيديوهات ضمن اعمالهم الاخيرة, كما دخل الرقص في الموسيقيات الهوليوودية وافلام الرقص الشعبية في السبعينات والثمانينات[٧٦].

سجل الأوائل من ممارسي هذا الفن مثل (توماس اديسون) والاخوة لومير في فرنسا, حركات الراقصين في تجاربهم وعروضهم العامة, واطلق على هذا الفن فيلم الرقص للإشارة الى نوع فني يمثل الحركة الكوريغرافية او الرقص على الشاشة عبر دمج لغات الرؤية لكل من الكوريغرافيا وصناعة الافلام, وهناك العديد من المناهج في فيلم الرقص, بدا من السرد الخطي التقليدي وصولا الى المناهج المفاهيمية, الا ان الهدف يظل واحدًا وهو انتاج عمل فني فريد يقدم سردا بصريا كوريغرافيًا باستعمال ادوات كل من الرقص والسينما.[٧٧]

واثرت اللغة الايمائية للأداء الدرامي على الشاشة وتأثرت بها الممارسة الكوريغرافية لإنتاج لحظات من الرقص الايمائي التعبيري, كما تمكنت اشكال متنوعة من المونتاج مثل القطع المفاجئ والتطابق في الحركة من انشاء اشكال جديدة من الرقص اذ يتم توزيع الاستمرارية الكوريغرافية عبر الاجسام والمواقع, او انتاج رقص غير شكلي من اشياء جامدة وتقدم الرقصات التوحدية التي تهرب من ادراك المشاهد في العرض الى الكاميرا لتُكشف وتُعالج باستعمال تقنيات الفلم التجريبية[٧٨].

المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري

١-تبرز اهمية البناء الدرامي كوسيلة لتماسك العناصر الفنية ويتم ذلك من خلال ضبط الايقاع والصراع وتوزيع الشخصيات والاحداث.

٢-تمتلك الحبكة القدرة على تنظيم اجزاء العرض الراقص باعتبارها الخط الدرامي للحركة والتصاعد البصري في العرض.

٣-تُمثل الشخصية المحور الاساسي في اي عرض مسرحي سواء راقص او درامي, فمن خلالها تبنى الاحداث الدرامية.

٤-تشكل الحركة عاملاً اصيلاً في عملية مسرحة العروض الراقصة.

٥-تعتبر الفكرة الركيزة الاساسية التي يبنى عليها العرض فلا عرض بدون فكرة.

الفصل الثالث/ اجراءات البحث

عينة البحث: اعتمد الباحثان عرض (الحجل)

ت	اسم العرض	تصميم واخراج	موسيقى	المؤدون
١	الحجل	حسن سعدون	انور الشيخلي	هناء عبدالله حسن سعدون مجموعة راقصات

اولا : منهج البحث : تم الاعتماد المنهج الوصفي التحليلي في تحليل عينة البحث.

ثانيا : اداة البحث : تم الاعتماد على مؤشرات الاطار النظري كأداة للتحليل.

تحليل العينة:

اسم العرض: الحجل

موسيقى: انور الشيخلي

تصميم وتدريب: حسن سعدون

الراقصين: هناء عبدالله – حسن سعدون– مجموعة راقصات

المتن الحكائي للعرض:

يستند العرض في سرديته البصرية الحركية على عدة افكار ومحاور, فالعرض يتحدث عن مجموعة راقصات وراقص يؤدون رقصة شعبية حركية متناغمة وبانسيابية عالية ومنسقة على خشبة المسرح, بزي شعبي بحت بالوان زاهية مُختارة بدقة, مرتديات (الحجل) وهو ثيمة العرض, ويقومون بأداء راقص شعبي جماعي, اضافة الى فردية الراقصة ذات الزي المختلف وبقدم لا ترتدي الحجل مثل الباقيات, والراقص الذي يمثل العنصر التفاعلي مع الراقصة المنفردة, الذي كون معها الثنائي الاساسي, ليُفاجئ بعدها برحيلها, وتعود الراقصات بالظهور مجدداً ويظهر الرجل باحثاً عنها بينهم حتى تعود الراقصة تلك مجدداً, ليعود معها الفرح والطاقة الى الرجل ويتشاركون الرقص معا.

مع انفتاح ستارة المسرح ينطلق السرد الحركي في مجرياته, بعد ان تظهر المجاميع الراقصة من الفتيات, واللاتي يظهرن بزي شعبي عراقي بحت بلون اخضر زاهي يعكس الفرح والحيوية والنشاط ويعطي بعداً بصريا للعرض, اذ يقدم الزي هنا افكاراً ودلالات معرفية عن الشخصية وعمرها وزمنها ويولد مشاعر مختلفة لدى المتلقي من خلال الوانه الزاهية والتصميم والإكسسوار المضاف اليه مما عزز من الحالة الدرامية للمشهد, وقُرب هذا المشهد من الشكل المسرحي الاعتيادي, فدخول الراقصات بانتظام وانسيابية, مثله مثل افتتاح المشاهد المسرحية,

واستثمار الراقصات الفضاء المسرحي, اضافة على ان الزي الشعبي والاكسسوار لم يكن مجرد زي فلكلوري, بل استخدم للتكوين بصري واضح على المسرح, وحركات الراقصات الايقاعية المتناغمة مع الانغام الموسيقية لم تكن مجرد رقص حر, بل ان كل حركة كانت محسوبة, وان اداء الراقصات كان اشبه بالأداء المسرحي المنظم, وهو تجلٍ واضح للمقاربة المسرحية التي تشكلت بدخول المجاميع الراقصة في بداية العرض بشكل مسرحي منظم, ليذهبنَ من بعدها الى يسار المسرح بخطوات راقصة مع الايقاع الموسيقي ذاته, يستمر العرض بعد ذلك في ذات السياق, اذ تظهر الراقصة الفردية من يمين المسرح بخطوات راقصة وايقاع حركي بطيء, مستغلة الفضاء المسرحي وان اختيارها الدخول من اليمين ليس عشوائياً بل كان مقصوداً وذلك لغرض استثمارها ابعاد خشبة المسرح, وان خطواتها البطيئة سمحت للمتلقي ان يركز على دخولها مما عزز من المقاربة المسرحية, اذ ان الايقاع الحركي الذي استخدمته الراقصة بات وكأنه مشهد تمثيلي فتحولت به من راقصة فردية الى عنصر مسرحي ضمن بناء العرض.

لتبدأ الراقصة الفردية بالرقص في وسط المسرح مع ايماءات تمرد, مقاومة, واصرار واضحة ظهرت على وجهها, اذ ان الايماءة اساساً تعد لغة تواصلية تحمل مشاعر وتعابير انسانية, فمن خلال تلك الايماءات وضحت الراقصة طبيعة شخصيتها وما تضمره بدواخلها, ليدخل الرجل الراقص ويضيف بدخوله بعداً بصرياً جديداً للعرض ويظهر مع الراقصة بثنائي مسرحي متكامل, وهو ما يتجلى عنه مشهد متكامل على المسرح, لتستغل بعدها الراقصة ملامحها لكسب تعاطف الرجل معها, بتوجيه نظراتها الحزينة والتي ملئها الحزن والحسرة الى قدميها التي كانت خالية من (الحجل) وهو ثيمة العرض, بلغة ايمائية تواصلية.

ذهاب الرجل لبرهةً ورجوعه مع (الحجل) بإيماءات حملت معاني الرجولة والشهامة كاسباً رضى الراقصة الحزينة, ليتصاعد الايقاع الموسيقي من موسيقي بطيء هادئ الى انغام عالية, اثرت الجانب الدرامي واثارت مشاعر المتلقي, لتتغير ملامح الراقصة وتغادرها ملامح الحزن والحسرة بملامح باردة فرحة خالية من كل ذلك, فضلاً عن حركتها المتسمة بالفرح والانتصار والرضا, دخول الرجل بفعل مسرحي من خلال تقديمه (الحجل) للراقصة, بمشهد مسرحي واحداث مرتبة من صراع الى حل, ببناء درامي مسرحي منظم وذلك من خلال ضبط الايقاع والصراع وتوزيع الشخصيات والاحداث, وهو ما تجسدت من خلاله المقاربة المسرحية اذ ان هذا المشهد لم يكن مجرد اداء ثنائي راقص بل هو مشهد متمسرح متكامل, ومن ثم يرقصان معاً وكل منهما ينظر في وجه الاخر بفعل حركي وحيوي, مع تصفيق الرجل لها كجزء من التفاعل المسرحي بينهما مع دعمه للإيقاع الذي بدا يتسارع في الخلفية, مما عمل على تجلي المقاربة المسرحية بتحويل الاداء الراقص الى اداء مسرحي وتقريب المشهد الراقص من شكل المسرح, واستغلالهما لفضاء المسرح من كل جهاته وعدم الاقتصار على جهة واحدة بشكل مسرحي مدروس و بحبكة عملت على تنظيم اجزاء العرض الراقص باعتبارها الخط الدرامي للحركة والتصاعد البصري في العرض.

لتخرج الراقصة من بعدها تاركة الرجل بوسط المسرح متواصلاً بالتصفيق والرقص, ليفاجئ من بعدها برحيلها, ان رحيلها وتركها الرجل من بعد ان حصلت على (الحجل) يدل على اكتفائها بإرضاء ذاتها وغرورها من بعد ان كانت حزينة ويملئ قلبها وكيانها الحزن والحسرات الواضحة على وجهها, متخذة من الرقص وسيلة للتحرير جسدها من مشاعر الثقل والهم والحزن والوحدة, ومن ثم يصاحب لحظة اكتشاف الرجل رحيلها انخفاض في شدة المؤثرات الموسيقية , ليتصاعد بعدها بلحظات مع دخول المجاميع الراقصة من جديد عبر سرد بصري حركي متواصل وبحركات راقصة شعبية عراقية متخذ العرض منها مرجعاً مهماً لفهم الاداء الشعبي , ومن ثم يبدأ بحث الرجل عن الراقصة بين صفوف الراقصات وكأنه يبحث عن نصفه الثاني الذي يكمل به شخصيته, ليأخذ الرجل منطقته الخاصة بوسط المسرح مع دوران الراقصات حوله بحركات دائرية راقصة وايماءات موحدة تظهر تأثيرها في كيفية تشكيل البنية المشهدية, تدخل بعدها الراقصة وتقطع مسيرة المجاميع الراقصة التي تدور حول الرجل ويتشاركون جميعهم بالرقص بصورة بصرية حركية وبشكل طقوسي جماعي, اذ عملت المجاميع على تعزيز دور الرجل و الراقصة من خلال تكوينها للخلفية البصرية وابراز الرؤية الفنية, لتنسحب من بعدها تلك المجاميع انسحاب مسرحي منظم وغير عبثي, تاركة الراقصة والرجل مستمرين بأدائهم الراقص, انسحاب المجاميع تاركة الخشبة لهم كمكان مسرحي يجمع بينهما وليس مجرد خشبة, واستمرار المشهد البصري الحركي حتى بعد انسحاب المجاميع, اذ يعبر الرقص هنا عن ديناميكية الحياة من خلال الحركات المستمرة من دون توقف مما عكس طاقة وحيوية وسلاسة حركة الراقصة والرجل.

وهو ما اسهم في تجلي المقاربات المسرحية من خلال تنظيم الايقاع الحركي للراقصة وللرجل والمجاميع الراقصة وتنظيم الحركة الثنائية لهما مع الحركات الجماعية للمجاميع, اضافة الى اظهار التفاعل بينهما, بشكل مسرحي ساهم بإدخال المتلقي بحالة فرح وشد انتباههم وحالة من الترقب والانتظار لمعرفة مصير الشخصيات (الرجل والراقصة) , بعد ان اتخذوا من جسدهم وحركتهم وما تولد منهما من مشاعر وسيلة لكتابة نص حركي, بوصفه موضوع العرض وليس مجرد وسيط تعبيري او ترجمة للغة غير ملفوظة, وان المقاربة المسرحية هنا لم تكن في الحركة نفسها فقط بل تجسدت في كيفية اقتراب المشهد من المسرح عبر اتخاذهم من الجسد والحركة والايقاع عناصر بصرية وحركية لتكوين نص حركي ممسرح قريب من شكل المشهد المسرحي.

الفصل الرابع/ نتائج البحث ومناقشتها

اولاً: نتائج ومناقشتها.

١-تمظهرت المقاربة المسرحية في الاغنية الشعبية عبر اضفاءها طابعًا عاطفيًا ودراميا في جو العرض وفي اداء الراقصين, واثارة مشاعر وحنين الجمهور وربطهم بتراثهم الشخصي والثقافي وبأسلوب مشابه لدور الغناء في العرض المسرحي.

٢-تقاربت اللوحات التعبيرية في عروض الفرقة الوطنية للفنون الشعبية من الرقص التعبيري المستند على خطوات إيقاعية متناسقة لا تتجزأ من شخصية الممثل(الراقص التعبيري) القائمة على دلالة الحركة.

٣-تجلت المقاربة المسرحية عبر الزي من خلال تعبيره عن افكار ودلالات الشخصية وزمنها وبشكل عزز من الحالة الدرامية, مولداً جمالية اضافية للوحة الحركية عبر الوانه الزاهية والاكسسوار المضاف اليها, بوظيفة درامية اقتربت من وظيفة الزي في العرض المسرحي.

٤-اقتربت المجاميع الراقصة من الشكل المسرحي, وذلك من خلال ابراز دور الراقص الرئيسي وتكوينها للخلفية البصرية وابراز الرؤية الفنية, مُشابهاً لدور الكورس او المجاميع في العرض المسرحي.

ثانياً: الاستنتاجات

١- الكلمة والحوار في المسرح اللفظي حَدَّت من دور الممثل وقيدتهُ بحدود النص.

٢- اسهمت الاصالة في الرقص الشعبي بالكشف عن الطابع المتفرد لكل رقصة والحد من التقليد.

٣- نتج عن انتقال الممثل من الاداء اللفظي الى الاداء التمثيلي الصامت تحولا بالاعتماد على الجسد كمحور في عروضه بدلا من النص التقليدي.

٤- اسهم الرقص التعبيري بتجسيد المشاعر والافكار عبر الاداء الجسدي المُرمز بالدلالات والمعاني.

٥- اللوحة التعبيرية الراقصة جزء من الرقص التعبيري وهي نتاجات مجزئة جسدها الفنانين في مختلف الفنون ولم تقتصر على المسرح فقط.

ثالثاً: التوصيات

١- ضرورة تسليط الضوء على الرقصات الشعبية العراقية التي لم تُكتشف بعد , عبر البحث الاكاديمي والميداني المتواصل من قبل مصممين الفرقة لتوظيفها وللضمان اصالة استلهام حركاتها بشكل مباشر وتعريف الراقصين الجدد بها.

رابعاً: المقترحات

١- إجراء دراسة علمية مقارنة للوحات التعبيرية الراقصة في مناطق مختلفة من العراق.

٢- إجراء دراسة علمية تتناول اللوحات التعبيرية الراقصة, عند استعمال الموسيقى المؤلفة والموسيقى الفلكلورية.

احالات البحث

[١] ابي الفضل جمال الدين محمد ابن منظور الافريقي المصري: لسان العرب, (بيروت: دار صادر), مج ١, ١٩٥٦, ص٦٦٢

[٢] احمد الزيات– ابراهيم مصطفى: المعجم الوسيط, ط٦, (طهران: مؤسسة الصادق للطباعة والنشر), ص٧٢٣

[٣] باتريس بافي: معجم المسرح, تر: ميشال ف. خطار, (بيروت: المنظمة العربية للترجمة), ص٣٢٠

[٤] مولاي المصطفى البرجاوي: المقاربة التطبيقية لديالكتيك الجغرافيا في ضوء بيداغوجيا الكفايات, (عمان: دار المعتز للنشر والتوزيع), ص٥٣

[٥] ابي الحسن احمد بن فارس بن زكريا: مقاييس اللغة, ج٥, (دمشق: دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع), ١٣٩٩, ص٢٢٠

[٦] الخليل بن احمد الفراهيدي: كتاب العين مرتب على حروف المعجم, ج٤,(بيروت: دار الكتب العلمية), ٢٠٠٣, ص١٠٨–١٠٩

[٧] ماضي حسن: الفن وجدلية التلقي, (بغداد: دار الفتح للطباعة والنشر), ٢٠٢٠, ص ٦٤

[٨] باتريس بافي, مصدر سابق, ص٥١٩

[٩] ابي الحسن احمد بن فارس بن زكريا, المصدر نفسه, ص٢٠٧

[١٠] ابراهيم انيس واخرون: المعجم الوسيط, ج٢, ط٢, (اسطنبول: دار الدعوة), ١٩٨٩, ص٥٨٠

[١١] محمد علي السمان: التوجيه في تدريس اللغة العربية, (القاهرة: دار المعارف), ١٩٨٢, ص٤٢

[١٢] صلاح اسماعيل: فلسفة اللغة, (القاهرة: الدار المصرية اللبنانية), ص١٠٨

[١٣] مركز الرواد للترجمة: موسوعة المصطلحات الاسلامية, ج٢, (الرياض: مكتبة الملك فهد الوطنية للنشر), ص٤٤٨

[١٤] الفيروز ابادي: القاموس المحيط, ط٣, (بيروت: مؤسسة الرسالة),(المحيط/ ٢٤٥), ص٨٠١

[١٥] بطرس ال بستاني: دائرة المعارف, مج٨, (بيروت: دار المعرفة للطباعة والنشر), ص٦٥٧

[١٦] سامي عبد الحميد: الرقص الدرامي نظريات وتطبيقات لابان, (بغداد: مكتب الفتح للطباعة والاستنساخ والتحضير الطباعي), ٢٠١٨, ص١٣

[١٧]– ارسطو طاليس: فن الشعر, تر: ابراهيم حمادة,(القاهرة: مكتبة الانجلو المصرية), ب ت, ص١٠٤

[١٨]– ارسطو, المصدر نفسه, ص٩٨–٩٩– ١٠٦.

[١٩] عمرو الليثي: البرامج والدراما التلفزيونية, (القاهرة: دار الشروق للنشر والتوزيع), ٢٠٢٤, ص٦٠

[٢٠] راجي عبد الله: البناء الدرامي والاخراج المسرحي, مقال منشور في موقع مجلة الكلمة, عبر الرابط الاتي: www.alkalimah.et/articles/end/٣٢٤١, اطلع عليه بتاريخ ٢٠٢٥/١٠/١

[٢١] ينظر: باتريس بافي, مصدر سابق,ص٥٣١–٥٣٢

[٢٢] باتريس بافي, مصدر سابق, ص٥٦١–٥٦٢

[٢٣] رامي سامح: فن الكوريوغراف المبادئ والاسس الجمالية, (بغداد: مكتب الفتح للطباعة والاستنساخ والتحضير الطباعي),٢٠١٦, ص٧٢

[٢٤] ينظر: فاضل الجاف: فيزياء الجسد ميرهولد ومسرح الحركة والايقاع, (الشارقة: دار الثقافة والاعلام),٢٠٠٦, ص١٩٢

[٢٥] ينظر: رامي سامح, المصدر نفسه, ص٧١

[٢٦] باتريس بافي, مصدر سابق, ص٢٢٩

[٢٧] رافد عبد الحسن عبد الزهرة: اساليب التعبير الحركي في عروض المسرح العراقي المعاصر, رسالة ماجستير غير منشورة, قدمت في كلية الآداب جامعة الاسكندرية, بتاريخ ٢٠٢١, ص ق

[٢٨] محمد كريم الساعدي: المسرح والتلقي البصري دراسة في المسرح اليات التلقي البصري عند الصم والبكم, (البصرة: مكتبة الفنون والادب), ٢٠١٣, ص٨٨

[٢٩] علاء مشذوب: جماليات الجسد بين الاداء والاستجابة, (بغداد: دار صفحات للنشر والتوزيع), ٢٠١٤ , ص١٧٤

[٣٠] ضحى عبد الرؤوف: المعرفة الروحانية في الرقص التعبيري, مقال منشور في موقع جريدة الصباح, بتاريخ ٢/١٠/٢٠٢٣, عبر الرابط الاتي: https://alsabaah.iq/٨٤٨١١-.html اطلع عليه في تاريخ ٢٠٢٥/١٠/١٨

[٣١] مجموعة مؤلفين الموسوعة العربية العالمية, (الرياض: مؤسسة اعمال الموسوعة للنشر والتوزيع), ط٢, مج٧, ص١٨٦

[٣٢] مهدي اسعد عرار: البيان بلا لسان دراسة في لغة الجسد, (بيروت: دار الكتب العلمية), ٢٠٠٧, ص٦٦

[٣٣] احمد محمد عبد الامير: التمثيل الايمائي الصامت: المفهوم والتقنية الادائية, مقال منشور في موقع مجلة اقلام الثقافية, عبر الرابط الاتي: https://www.aklaam.net/newaqlam/index.php/--١١٨/--١٢٤/٢٦١٨-٢٠١٤-٠١-٠٥-١٩- ١٢-٠٣ , اطلع عليه بتاريخ ٢٠٢٥/١٠/١٩

[٣٤] شلدون تشيني: تاريخ المسرح في ثلاثة الالف سنة, تر: دريني خشبة, (القاهرة: وزارة الثقافة والارشاد القومي المؤسسة المصرية للتأليف والترجمة والنشر), ص٥٢

[٣٥] ينظر: عقيل مهدي يوسف: نظرات في فن التمثيل, (الموصل: مديرية دار الكتب للطباعة والنشر),٩٨٨ , ص١٧

[٣٦] ينظر: سمير عبد المنعم: جماليات السينوغرافيا في العرض المسرحي الايمائي, رسالة ماجستير غير منشورة, قدمت في جامعة بابل, ٢٠١٢,ص٨

[٣٧] علي عبد السميع قورة: الاستراتيجيات الحديثة لتعليم وتعلم اللغة, (القاهرة: دار الكتب المصرية), ٢٠١٣, ص٣٦٧

[٣٨] شلدون تشيني, مصدر سابق, ص١١٧

[٣٩] سعيد الناجي: التمثيل الايمائي, مجلة الفيصل, العدد(٤١),١٩٨٠, ص١٥١

[٤٠] احمد محمد عبد الامير, مصدر سابق.

[٤١] حفناوي بعلي: اربعون عاما على خشبة مسرح الهواة في الجزائر, (جامعة ميتشيغان: اتحاد الكتاب الجزائريين), ٢٠٠٢, ص٢٦٣-٢٦٤

[٤٢] صفوت محمد العالم: اداب المراسم والبروتوكول وفنون الاتيكيت, (القاهرة: دار المعارف), ٢٠١٦, ص١٣٣

[٤٣] توفيق عزيز عبد الله البزاز: بحوث في اللغة والادب, (عمان: دار زهران للنشر والتوزيع), ٢٠١٠, ص٤٤

[٤٤] احمد محمد عبد الامير: الايماءة في المسرح الصامت الدلالات المعرفية والجمالية, (الشارقة: دائرة الثقافة), ٢٠١٩, ص٢٥

[٤٥] ينظر: احمد محمد عبد الامير: التمثيل الصامت: المفهوم والتقنية, مصدر سابق.

[٤٦] رستم ابورستم: الاضاءة المتحركة في المسرح, (دمشق: دار المعتز للنشر والتوزيع), ٢٠٢٥, ص١٩

[٤٧] مدحت الكاشف, مصدر سابق, ٢٠٥

[٤٨] يحيى سليم البشتاوي: منهجية الاخراج المسرحي, (عمان: دار الاكاديميون للنشر والتوزيع), ٢٠١٤, ص٧١

[٤٩] احمد محمد عبد الامير, مصدر سابق, ص٥٣

[٥٠] ينظر: يحيى سليم البشتاوي, مصدر سابق, ص٦٥

[٥١] عبد الفتاح نجله: الدراما علاج نفسي فعال للأطفال, (القاهرة: عالم الكتب), ٢٠١٠, ص٧٠

[٥٢] سمير عبد المنعم محمد القاسمي, مصدر سابق, ص١٠١

[٥٣] عبد الله احمد عطيات , مصدر سابق, ص ١٥٥

[٥٤] مروة مهدي: ثلاثية المكان, (القاهرة: دار صفصافة للنشر والتوزيع), ٢٠٢٢, ص٦

[٥٥] منال نجيب العزاوي: ابجدية فن الازياء في المسرح, (القاهرة: دار الكتاب العربي للطباعة والنشر), ٢٠١٤, ص١٣

[٥٦] بسمان الفيصل: نساء الادارة, (عمان: دار الاكاديميون للنشر والتوزيع), ٢٠١٦, ص١٠٩

[٥٧] اكرام الاشقر: الرقص لغة الجسد, (بيروت: دار الفرات),٢٠٠٣, ص٤٩

[٥٨] غادة عبد التواب: الاعلام التقليدي والاعلام البديل النشأة والتطور, (الاسكندرية: مؤسسة حورس الدولية للنشر والتوزيع), ٢٠٢٠,ص١٤٠

[٥٩] اكرام الاشقر, مصدر سابق, ص٣٨

[٦٠] وسيم السيسي: انا اتحدث اليكم, (القاهرة: الدار المصرية اللبنانية), ٢٠٢٣, ص١٨٦

[٦١] خليل شكري هياس: ينابيع النص وجماليات التشكيل, (عمان: دار دجلة للنشر والتوزيع), ٢٠١٢, ص٣٢٣

[٦٢] ينظر : Akhtar, F. :Bodily Signs before Language),(Uttar Pradesh: EduGorilla Community Pvt. Ltd.), ٢٠٢١, p٨٦

[٦٣] اكرام الاشقر, مصدر سابق, ص٣٨

[٦٤] عباس محمود:المرأة الشرقية والرقص, مجلة الهلال, ج١, السنة التاسعة, ١٩٠١, ص٤١١

[٦٥] علي شحيلات, عبد العزيز الياس الحمداني: مختصر تاريخ العراق تاريخ العراق القديم, ج٦, (بيروت: دار الكتب العلمية), ٢٠١١, ص٧٨

[٦٦] علي الشوك: الموسيقى بين الشرق والغرب, (المانيا: منشورات الجمل), ١٩٩٧, ص ٦٣, نقلاً عن امير علي رضا: الطرق الفنية والادائية لرقصة الساس في بغداد دراسة تحليلية, مجلة الاكاديمي, ع(١٠٠), ٢٠٢١, ص٤٦٣

[٦٧] احمد شوقي الفنجري: الاسلام والفنون, (القاهرة: دار الامين للطباعة والنشر والتوزيع), ١٩٩٨, ص١٦٦

[٦٨] احمد شوقي الفنجري, مصدر سابق, ص٢٩

[٦٩] رياض عصمت: شيطان المسرح كتاب نقدي عن المسرح في العالم, (دمشق: طلاسدار), ١٩٨٧, ص٣٢٦

[٧٠] سعد الخادم: الرقص الشعبي في مصر, (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب), ١٩٧٢, العدد (٢٨٦), ص١٢-ص١٣

[٧١] حسين عبد البصير: تاريخ الفراعنة في ١٠٠ عام سؤال وجواب, (القاهرة: دار دون للنشر والتوزيع), ٢٠٢٥, ص١٣٥

[٧٢] علاء مشذوب: الجسد صورة.. سرد, (دمشق: دار صفحات للنشر والتوزيع), ٢٠١٤, ص٤٧

[٧٣] Ralcy Husted Bell: The Philosophy of Painting: A Study of the Development of the Art from Prehistoric to Modern Times, (New York: G. P. Putnam's Sons, The Knickerbocker Press), ١٩١٦, p ٣٥

[٧٤] ينظر : Peter Selz: German Expressionist Painting, (Berkeley: University of California Press), ١٩٥٧, p٤

[٧٥] ينظر: ليلئ لميحة فياض: موسوعة اعلام الرسم العرب والاجانب, (بيروت: دار الكتب العلمية), ١٩٩٢, ص٣

* (ثاني شخصية عظيمة في تاريخ السينما الفرنسية, وكان ينظر الى الحياة نظرة تمزج بين الفانتازيا والخيال وكان له مسرح خاص به في باريس قبل ان يتحول للسينما وقام لنفسه ستوديو صغير خاص...للمزيد ينظر: علي شلش: في عالم السينما, (القاهرة: وكالة الصحافة العربية), ٢٠٢٠, ص٢٨

[٧٦] Sherril Dodds: Dance on Screen Genres and Media from Hollywood to Experimental Art, (London: Palgrave), ٢٠٠١, P١.P٢

قائمة المصادر والمراجع

١. ابراهيم انيس واخرون, المعجم الوسيط, ج٢, ط٢, (اسطنبول: دار الدعوة), ١٩٨٩.
٢. ابي الحسن احمد بن فارس بن زكريا, مقاييس اللغة, ج٥, (دمشق: دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع), ١٣٩٩.
٣. ابي الفضل جمال الدين محمد ابن منظور الافريقي المصري, لسان العرب, (بيروت: دار صادر), مج ١, ١٩٥٦.
٤. احمد الزيات– ابراهيم مصطفى, المعجم الوسيط, ط٦, (طهران: مؤسسة الصادق للطباعة والنشر).
٥. احمد شوقي الفنجريش, الاسلام والفنون, (القاهرة: دار الامين للطباعة والنشر والتوزيع), ١٩٩٨.
٦. احمد محمد عبد الامير, التمثيل الايمائي الصامت: المفهوم والتقنية الادائية, مقال منشور في موقع مجلة اقلام الثقافية, عبر الرابط الاتي: https://www.aklaam.net/newaqlam/index.php/--١١٨/--١٢٤/٢٦١٨-٢٠١٤- ٠٣-١٢-١٩-٠٥-٠١
٧. احمد محمد عبد الامير, الايماءة في المسرح الصامت الدلالات المعرفية والجمالية, (الشارقة: دائرة الثقافة), ٢٠١٩.
٨. ارسطو طاليس, فن الشعر, تر: ابراهيم حمادة,(القاهرة: مكتبة الانجلو المصرية), ب ت.
٩. اكرام الاشقر, الرقص لغة الجسد, (بيروت: دار الفرات),٢٠٠٣.
١٠. باتريس بافي, معجم المسرح, تر: ميشال ف. خطار, (بيروت: المنظمة العربية للترجمة).
١١. بسمان الفيصل, نساء الادارة, (عمان: دار الاكاديميون للنشر والتوزيع), ٢٠١٦.
١٢. بطرس ال بستاني, دائرة المعارف, مج٨, (بيروت: دار المعرفة للطباعة والنشر).
١٣. توفيق عزيز عبد الله البزاز, بحوث في اللغة والادب, (عمان: دار زهران للنشر والتوزيع), ٢٠١٠.
١٤. حفناوي بعلي, اربعون عاما على خشبة مسرح الهواة في الجزائر, (جامعة ميتشيغان: اتحاد الكتاب الجزائريين), ٢٠٠٢.
١٥. الخليل بن احمد الفراهيدي, كتاب العين مرتب على حروف المعجم, ج٤,(بيروت: دار الكتب العلمية), ٢٠٠٣.
١٦. خليل شكري هياس, ينابيع النص وجماليات التشكيل, (عمان: دار دجلة للنشر والتوزيع), ٢٠١٢.
١٧. راجحة خضر النعيمي, الاعياد في حضارة بلاد وادي الرافدين, (دمشق: دار صفحات للدراسات والنشر).

١٨. راجي عبد الله, البناء الدرامي والاخراج المسرحي, مقال منشور في موقع مجلة الكلمة, عبر الرابط شالاتي: www.alkalimah.et/articles/end/٣٢٤١.
١٩. رافد عبد الحسن عبد الزهرة, اساليب التعبير الحركي في عروض المسرح العراقي المعاصر, رسالة ماجستير غير منشورة, قدمت في كلية الآداب جامعة الاسكندرية, بتاريخ ٢٠٢١.
٢٠. رامي سامح, فن الكوريوغراف المبادئ والاسس الجمالية, (بغداد: مكتب الفتح للطباعة والاستنساخ والتحضير الطباعي),٢٠١٦.
٢١. رستم ابورستم, الاضاءة المتحركة في المسرح, (دمشق: دار المعتز للنشر والتوزيع), ٢٠٢٥.
٢٢. سامي عبد الحميد, الرقص الدرامي نظريات وتطبيقات لابان, (بغداد: مكتب الفتح للطباعة والاستنساخ والتحضير الطباعي), ٢٠١٨.
٢٣. سعيد الناجي, التمثيل الايمائي, مجلة الفيصل, العدد(٤١),١٩٨٠.
٢٤. سمير عبد المنعم , جماليات السينوغرافيا في العرض المسرحي الايمائي, رسالة ماجستير غير منشورة, قدمت في جامعة بابل, ٢٠١٢.
٢٥. شلدون تشيني, تاريخ المسرح في ثلاثة الالف سنة, تر: دريني خشبة, (القاهرة: وزارة الثقافة والارشاد القومي المؤسسة المصرية للتأليف والترجمة والنشر).
٢٦. صفوت محمد العالم, آداب المراسم والبروتوكول وفنون الاتيكيت, (القاهرة: دار المعارف), ٢٠١٦.
٢٧. صلاح اسماعيل, فلسفة اللغة, (القاهرة: الدار المصرية اللبنانية).
٢٨. ضحى عبد الرؤوف, المعرفة الروحانية في الرقص التعبيري, مقال منشور في موقع جريدة الصباح, بتاريخ ٢/١٠/٢٠٢٣, عبر الرابط الاتي: https://alsabaah.iq/٨٤٨١١-.html
٢٩. عبد الفتاح نجله, الدراما علاج نفسي فعال للأطفال, (القاهرة: عالم الكتب), ٢٠١٠.
٣٠. عقيل مهدي يوسف, نظرات في فن التمثيل, (الموصل: مديرية دار الكتب للطباعة والنشر),١٩٨٨ ١.
٣١. علاء مشذوب, الجسد صورة.. سرد, (دمشق: دار صفحات للنشر والتوزيع), ٢٠١٤.
٣٢. علاء مشذوب, جماليات الجسد بين الاداء والاستجابة, (بغداد: دار صفحات للنشر والتوزيع), ٢٠١٤ .
٣٣. عباس محمود, المرأة الشرقية والرقص, مجلة الهلال, ج١, السنة التاسعة, ١٩٠١.
٣٤. علي الشوك, الموسيقى بين الشرق والغرب, (المانيا: منشورات الجمل), ١٩٩٧
٣٥. امير علي رضا, الطرق الفنية والادائية لرقصة الساس في بغداد دراسة تحليلية, مجلة الاكاديمي, ع(١٠٠), ٢٠٢١.
٣٦. علي شحيلات, عبد العزيز الياس الحمداني: مختصر تاريخ العراق تاريخ العراق القديم, ج٦, (بيروت: دار الكتب العلمية), ٢٠١١.
٣٧. علي شلش, في عالم السينما, (القاهرة: وكالة الصحافة العربية), ٢٠٢٠.
٣٨. علي عبد السميع قورة, الاستراتيجيات الحديثة لتعليم وتعلم اللغة, (القاهرة: دار الكتب المصرية), ٢٠١٣.
٣٩. عمرو الليثي, البرامج والدراما التلفزيونية, (القاهرة: دار الشروق للنشر والتوزيع), ٢٠٢٤.
٤٠. غادة عبد التواب, الاعلام التقليدي والاعلام البديل النشأة والتطور, (الاسكندرية: مؤسسة حورس الدولية للنشر والتوزيع), ٢٠٢٠.
٤١. فاضل الجاف, فيزياء الجسد ميرهولد ومسرح الحركة والايقاع, (الشارقة: دار الثقافة والاعلام),٢٠٠٦.
٤٢. الفيروز ابادي, القاموس المحيط, ط٣, (بيروت: مؤسسة الرسالة),(المحيط/ ٢٤٥).

٤٣.ماضي حسن, الفن وجدلية التلقي, (بغداد: دار الفتح للطباعة والنشر), ٢٠٢٠.
٤٤.محمد علي السمان, التوجيه في تدريس اللغة العربية, (القاهرة: دار المعارف), ١٩٨٢.
٤٥.محمد كريم الساعدي, المسرح والتلقي البصري دراسة في المسرح اليات التلقي البصري عند الصم والبكم, (البصرة: مكتبة الفنون والادب), ٢٠١٣.
٤٦.مروة مهدي, ثلاثية المكان, (القاهرة: دار صفصافة للنشر والتوزيع), ٢٠٢٢.
٤٧.ممدوح الشيخ, دراما محمد رمضان والارهاب الملائكة والشياطين والعدالة الناجزة, (لندن: المركز الدولي للدراسات والاستشارات والتوثيق), ٢٠٢٠.
٤٨.منال نجيب العزاوي, ابجدية فن الازياء في المسرح, (القاهرة: دار الكتاب العربي للطباعة والنشر), ٢٠١٤.
٤٩.مهدي اسعد عرار, البيان بلا لسان دراسة في لغة الجسد, (بيروت: دار الكتب العلمية), ٢٠٠٧.
٥٠.مولاي المصطفى البرجاوي, المقاربة التطبيقية لديالكتيك الجغرافيا في ضوء بيداغوجيا الكفايات, (عمان: دار المعتز للنشر والتوزيع).
٥١.وسيم السيسي, انا اتحدث اليكم, (القاهرة: الدار المصرية اللبنانية), ٢٠٢٣ .
٥٢.وليم هـ. هيبك, فن الرسم عند قدماء المصريين, تر: مختار السويفي, (القاهرة: وزارة الثقافة هيئة الاثار المصرية), ١٩٨٧.
٥٣.يحيى سليم البشتاوي, منهجية الاخراج المسرحي, (عمان: دار الاكاديميون للنشر والتوزيع), ٢٠١٤.
٥٤. Akhtar, F. :Bodily Signs before Language),(Uttar Pradesh: EduGorilla Community Pvt. Ltd.), ٢٠٢١.
٥٥. Jeromy Hopgood: Dance Production Design and Technology, Second Edition, (London: Focal Press), ٢٠٢٤.
٥٦. Ralcy Husted Bell: The Philosophy of Painting: A Study of the Development of the Art from Prehistoric to Modern Times, (New York: G. P. Putnam's Sons, The Knickerbocker Press), ١٩١٦.
٥٧. Sherril Dodds: Dance on Screen Genres and Media from Hollywood to Experimental Art, (London: Palgrave), ٢٠٠١.
٥٨. Jeromy Hopgood: Dance Production Design and Technology, Second Edition, (London: Focal Press),٢٠٢٤.
٥٩. Erin Brannigan: Dancefilm Choreography and the Moving Image, (New York: Oxford University Press), ٢٠٢٠.