# طروحات(انغاردن) في العرض الدرامي العراقي الراقص

فاطمة لطيف عبد الله  أحمد محمد عبد الأمير
جامعة بابل / كلية الفنون الجميلة

**مشكلة البحث**

أجمع الباحثون على أن أولى لحظات تشكل الوعي الإنساني كانت في الوقت ذاته أولى تجاربه المباشرة في التعامل مع بيئته، فبدأ بتأويلها تأويلاً ذاتياً غيبياً في الغالب، " إذا تشهد مظاهر عمل الإنسان ووعيه منذ بداياته الأولى أنها كانت ذات علاقة مباشرة بالمشكلات " [1]. فأخذ الإنسان بالاهتمام بالجانب النفعي الذي يضمن له البقاء والاحتفاظ بنوعه، كان التأويل طريقة في تفسير ما يعجز عن تفسيره وإدراكه أو إعطاءه معنى ما ونظراً لتنامي هذين السببين بدأ الإنسان بالانصراف عن محاولات الوعي في تفسير الظواهر والوجود.

ولكن بقى ميدان الفن بشكل عام والمسرح بشكل خاص مستقلاً ومتفرداً بذاته. لأنه العنصر المخاطب للوجدان والمشاعر خطاباً مباشراً، فانتهت النظريات الجمالية إلى افتراض يقول أن مادة الفن تنامت تماشياً ووعي الذات. فباتت هذه المؤشرات دافعاً لظهور الفكر الظاهراتي على يد مؤسسه (هوسرل). إذ نادت بالعودة إلى الأشياء ذاتها إلى جوهر وجودها، في التعامل معها وفهمها. إلى مضمونها الباطني دون الاعتماد على الفروض العلمية أو التداولية المسبقة عنها. فأحدثت تغيرات فكرية نبهت الوعي الإنساني إلى وجود هوة يتطلب ردمها للوصول إلى الأشياء في ذاتها لأجل فهمها موضوعياً. فوجدت حيزاً لها باعتبارها محاولة تسعى إلى سد هذه الهوة وبالتالي العودة إلى إدراك ما انتهت الذات إلى عدم فهمه.

ما يميز جمالية المسرح هو تلك التحولات الحاصلة في بنيته النمطية والأسلوبية، الأدائية والمعرفية معا، حتى انتهى إلى جمعه لأكثر من لون فني واحد في عرض مسرحي واحد (عروض ما بعد الحداثة). يحتمل أكثر من قراءة تأويلية جمالية كما هو في فن الرقص الدرامي الذي يجمع بين جمالية الحركة التعبيرية وبساطة الديكور والأزياء، وتفرد التقنية والاستعاضة عن اللغة اللفظية بمؤثر إيقاعي يتراقص مع جماليته التعبير الحركي والذي يعمل على مخاطبة شعور ووعي المشاهد مباشراً، فالرقص الدرامي يشير إلى معنى، ويقول شيء ما عن حقيقة ما." إذ فيه أصبح تمثيل العالم الخارجي في صيغة حركية تعبيرية أكثر أهمية من مجرد نقل هذا الواقع ذاته"[2].

الفضل الأول في انتشار الظاهراتية يعود إلى (هوسرل)، بينما القراءة الجمالية المبنية على آلية تأويل ظاهراتي قد طُرحت من قبل (انغاردن). الذي يرى أن للعمل الفني بنيتين احدهما ثابتة نمطية (الفكرة) وهي أساس عملية الفهم، والثانية متغيرة مادية (الفنية) تؤلف الأساس الأسلوبي/ النمطي لـ(العرض) بينما يكون المعنى هو المحصلة لتفاعلهما، إذ يبنى من خلال الفهم الذاتي والشعور القصدي تجاه (العرض) وبطريقة يتم فيه استبعاد المفاهيم المسبقة وتبنى طريقة لإنشاء بنى العرض وصولا إلى إدراك المعنى ظاهراتيا , أساسها الذات المستقلة. يمكن للباحث القول بأن العرض الدرامي الراقص ما هو إلاّ ظاهرة جمالية، على المشاهد ممارستها بعد التحرر من المفاهيم المسبقة ليبدأ من نقطة خبرته الذاتية الخالصة. فتصبح مشكلة البحث الحالي تتمحور في محاولة التأسيس لقراءة جمالية نقدية للحركة التعبيرية في فن الرقص الدرامي من خلال طروحات (أنغاردن) التي حاول من خلالها أن يؤسس علماً تأويلياً لمعرفة الأساس الوجودي للعمل الفني، أي بنيته وأسلوب وكذلك معرفة الأساس الجمالي له من خلال الخبرة الجمالية، وعمليات الفهم والإدراك التي يقوم بها المشاهد لينتج عنها المعنى الدلالي.

---

(1) غاتشف، غيورغي : الوعي والفن، سلسلة كتب عالم المعرفة، الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ب. ت، ص 2.

(2) الربدي، عبد الفتاح، الاتجاهات المعاصرة في الفلسفة، القاهرة : الهيأة المصرية العامة للكتاب، ط1، 1985، ص 16 – 20.

**أهمية البحث والحاجة إليه :**

تتضح أهمية المبحث الحالي بالآتي:-

1.تسليطه الضوء على طروحات (أنغاردن) الظاهراتية وتتبعه لاشتغالاتها على الحركة التعبيرية الراقصة في العرض الدرامي الراقص، ابتداءً من العرض الراقص مروراً بطبقاته ووحداته الجمالية وانتهاءً بالفاعلية التأويلية القصدية لمشاهد العرض وصولا للمعنى.

2. يكشف آلية الإرسال والاستقبال القصدية للعرض الدرامي الراقص، بوصفه نشاطاً إنسانياً معبراً،من خلال تفاعل مختلف وسائل الإدراك والعملية النفسية والوجدانية للمشاهد مع الخصائص الجمالية الدلالية للحركة التعبيرية الراقصة في العرض.

3.يفيد البحث الحالي المشتغلين بمجال الرقص الدرامي، والأكاديميين المختصين بمجال الفنون المسرحية في الكليات والمعاهد ذات الشأن الجمالي.

**هدفا البحث**

يهدف البحث الحالي إلى تعرف :

1. آليات طروحات (أنغاردن).
2. اشتغالات هذه الطروحات لدى (أنغاردن) على الحركة التعبيرية في العرض الدرامي الراقص.

**حدود البحث**

يتحدد البحث الحالي : **موضوعياً** : دراسة الحركة التعبيرية في العرض الدرامي وفقاً للطروحات الجمالية الظاهراتية لدى (أنغاردن).مكانياً : العروض العراقية الراقصة التي قدمت على مسارح كل من محافظتي (بغداد وبابل). **زمانياً** :العروض التي قدمت منذ عام (2000–2011).

**مصطلحات البحث**

**1. الظاهراتية (Phenomenology)**

فلسفة تتخذ من صورة العالم في وعي الإنسان نقطة انطلاق لها، ومن ثم فهي تنفي إمكانية النظر إلى العالم بوصفه كياناً منفصلاً عن الوعي البشري، وتسعى للوصول إلى الواقع المجسد من خلال خبرتنا ويعد (هوسرل) – وهو المؤسس الأول لها – أن الوعي هو وعي بشيء ما في كل حالة أي إنه يتجه إلى الخارج لا إلى الداخل حتى وإن كان موجهاً إلى شيء متخيل [1].كما يعرفها (هيدجر) بأنها " كشف وجود أو أسلوب وجود الوجود ذلك المنهج الذي يجعلنا نرى ما يكون محجوباً ويعمل على كشفه واستخراجه من خفائه،أي جعله لا محتجباً " [2]. وقد اتخذ الباحث تعريف (هيدجر) تعريفاً إجرائياً للظاهراتية.

**2. الرقص الدرامي**

يعرّفه (ليفاري) بأنه " رقص تكون فيه الحركة والموسيقى والديكور والملابس تابعه جميعها لسياق القصة والحبكة المسرحية " [3].أما(سوزان لانجر):فتعرفه " هو حركة أو نسق حركي فصل نفسه عن الحركة في عمومها بحكم تكوينه،إذ يكتسب هويته الفنية داخل سياق العرض ليتميز بذلك عن الحركة العادية " [4]. ويعرّفه (مارتن) في

---

(1) عناني، محمد، المصطلحات الأدبية الحديثة، لبنان : مكتبة لبنان ناشرون الشركة المصرية العالمية للنشر. لونجمان، 1996، ص 70.

(2) توفيق، محمد سعيد : الخبرة الجمالية، دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية، بيروت : المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ط1، 1992، ص 78.

(3) ليغاري، سيرج : فن الرقص الأكاديمي، ت : أحمد محمد رضا، القاهرة : دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، 1998، ص 29.

(4) كاي، نك : ما بعد الحداثة والفنون الأدائية، ت : نهاد صليحة، مصر : الهيأة المصرية العامة للكتاب، 1999، ص 137.

كتابه (الرقص الحديث) بأنه " التعبير من خلال الحركة الجسدية المنظرة في شكل دال عن مفاهيم وأفكار تتجاوز قدرة الفرد على التعبير عنها بوسائل فكرية عقلانية " [1].

يعرّف الباحث (الرقص الدرامي) إجرائياً بأنه : نمطاً من الفن المسرحي الذي يركن إلى انسجام التشكيل الحركي تماشياً والإيقاع الموسيقي ليرسم صورة جمالية في وعي المتلقي، يلبي ويعتمد في الوقت ذاته عن حاجات نفسية ويخدم أغراضاً فلسفية وجمالية وشعورية، ليقدمها في عملاً أدائي تعبيري واحد.

## المبحث الأول

### طروحات أنغاردن الظاهراتية، آلياته القراءاتية

أجرى (أنغاردن) تعديلاً على وجهة النظر والمفاهيم الفينومينولوجية محولاً إياها إلى نظرية تعبيرية تعنى بالآلية التي بها نعيد إنتاج المنجز الجمالي – دون تحديد هوته – إذ يرى بأن هذا المنجز ينشأ من أعمال الوعي المقصودة لمبدعه، بمعنى أنه متوجه إلى مشاهد ما للتعبير عن شيء ما. وبالتالي يمكن معايشته على مستوى الوعي والشعور. كما أنه يحتوي على العديد من العناصر ذات الطابع الاحتمالي لا الطابع الإدراكي الكلي، فضلاً عن العديد من المناطق الغامضة التي يضمها العمل لتثير القراءة الفعالة وتدفعها اللغة الجمالية من خلال وعي مؤقت لتملأ هذه الجوانب المحتملة والغامضة في المنجز الجمالي، فيتحول المنجز إلى شيء ملموس يساهم المشاهد في إبداعه من خلال الاشتراك بالعمليات الواعية التي قدمها الفنان أصلاً، لينتج أخيراً شيئاً جمالياً يشبه الواقع لا الواقع نفسه، أي أنه يقدم عالماً متخيلاً [2]. لذا يصبح المنجز مشروعاً دلالياً وجمالي من خلال المتابعة والمشاهدة النشطة التي تملأ ما فيه من فراغات [3].

لقد كان (رومان أنغاردن) أول من عدل مفهوم (التعالي) عند (هوسرل) والذي قصد به، أن المعنى الموضوعي، أي الخالي من أي معطيات مسبقة، ينشأ بعد أن تكون الظاهرة معناً في الشعور، أي بعد الارتداد من عالم المحسوسات المادية إلى عالم الشعور الداخلي. أما (أنغاردن) فقد قصد به أن العمل الفني يحتوي باستمرار على بنيتين، بنية ثابتة يسميها نمطية وهي أساس الفهم، وأخرى متغيرة يسميها مادية، وهي تشكل الأساس الأسلوبي للعمل، بينما المعنى فهو نتيجة نهائية للتفاعل بين بنية العمل وفعل الفهم [4]، وهذا أساس الطرح الظاهراتي لدى (أنغاردن). أما المفهوم الثاني الذي عدّله (أنغاردن) فهو مفهوم (القصدية) أو الشعور القصدي الآني، إذ يجد فيه أن المعنى يتكون من خلال الفهم الذاتي والشعور القصدي الآني تجاهه، فيتم إبعاد المفاهيم المجردة والافتراضات السابقة، لبناء نظام معرفي لإدراك الظواهر أساسها الذات يكون فيها المعنى نتاجاً للفهم، لذا افترض (أنغاردن) أن فعل الإدراك في تداخل مستمر مع موضوعه يتم فيه تأجيل ما تعنيه المقومات الأساسية للظاهرة والتركيز بالمقابل على الظاهرة التي علقت في الشعور بوصفها بنية دالة، أما هذه الدلالة هي معنى نشأ من علاقة شعورية وانتهى إلى أن الموضوع القصدي هو أسلوباً وجودياً ينطبق على العمل المسرحي دون الموضوعات الواقعية الأخرى، ذلك أن فعل القصد لا ينفصل فيه أبداً على مستوى الإنتاج المسرحي والمشاهدة، أما ما يمنح الإدراك طابعه الموضوعي فهو المعرفة بالأطراف الأساسية لبنية (العرض). إذ هو قائم بالأساس على العلاقة بين الطرفين.ومن هذا الطرح حدد (أنغاردن) أربع طبقات تتكون منها البنية الأساس لكل عرض مسرحي هي:

طبقة صوتية الكلمات. (اللغة والكلام).

---

(1) المصدر نفسه، ص 131. للمزيد ينظر : عيد، كمال الدين :أعلام ومصطلحات المسرح الأوربي، الإسكندرية : دار الوفاء لدينا للطباعة والنشر، ط1، 2005، ص 335–340.

(2) الكومي، محمد شبل : المذاهب النقدية الحديثة، مدخل فلسفي، تقديم، محمد عناني، مصر : الهيأة المصرية العامة للكتاب، 2004، ص 118 – 119.

(3) الرويلي، ميجان , وآخر : دليل الناقد الأدبي،، بيروت : المركز الثقافي العربي ط2، 2000، ص 214.

(4) موسى، بشرى صالح : مصدر سابق، ص 24.

طبقة الموضوعات الممثلة.

طبقة وحدات المعنى.

طبقة الوحدة التخطيطية [1]

يرى (أنغاردن) طبقة وحدات المعنى الوحدة الرئيسة، باعتبارها تتطلب وجود الطبقات الأخرى وتحددها بأسلوب يجعل لكل منها أساساً وجودياً خاصاً يجعلها جميعاً تعتمد في محتوياتها على صفات هذه الطبقة، أما طبقة الوحدات والكلمات (اللغة والكلام). فمهمتها الأساس هي توفير الإطار الخارجي الثابت، الذي يدعم الطبقات الأخرى، أو أنها التعبير الخارجي لبقية الطبقات الأخرى، وتظهر طبقة الشيئيات المتمثلة على أنها نتاج لبقية الطبقات الثلاث، فجميع الطبقات الأخرى موجودة في العمل من أجل تمثيل المواضيع تمثيلاً صحيحاً وتمثل هذه الطبقة نهاية عملية التمثيل المؤلفة من وجوه عدة [2]. تمثل هذه الطبقات الأربع البعد الأول للعرض، يربط (أنغاردن) بينها وبين القيمة الجمالية له. أما البعد الثاني وهو البعد الزمني فيتضمن السياق الداخلي للعرض، توالي إيماءاته، حركاته، إيقاعه...الخ. إن هذه الطبقات وهذين البعدين يشكلان هيأة أو بنية مؤطرة، يقوم المشاهد بملئها ليتحقق التجسيد [*] الكامل للعرض[3]، وهو عملية تجري في ذهن المشاهد الذي يردم الثغرات ويضيء العرض الذي يعد بناءً متعدد الأضلاع يحوي على استقلاله الذاتي المادي ووجوده الذهني المتخيل في وعي المشاهد في آن واحد [4]. كما ويرى (أنغاردن) أن العمل الفني (العرض الإيمائي الراقص)، أو أي نوع كان، ينطوي في نسيجه الداخلي على فجوات مميزة تبرز من خلال تفاعل طبقات العمل أعلاه، لذا فقد عمل بالبحث عن الفعل التجسيدي الذي يملؤها ويعطيها تعريفاً دقيقاً ومميزاً لها، إذ ينشط هذا الفعل في كل طبقة من هذه الطبقات. ففي طبقة المعاني يجهد في إضفاء المعنى على أنحاء عديدة قد يكون مغايراً للقصد الدلالي المتضمن أو المعلن في العرض. وإن اعتمد المعنى على الفعل القصدي الذاتي، إلاّ أنه يبقى متعالياً عليه، إذ لا ينتفي بإضفاء الفعل القصدي الفردي الذي يتم فيه تصوره، ذلك أنه يمكن تعينه لأكثر من مرة في أفعال واعية جديدة. ولهذا السبب ميز (أنغاردن) بين نمطين من الموضوعات وهي :

1.الموضوعات القصدية الخالصة بالأصالة تتعلق بـ القصد الدلالي للمؤلف تتجسد من خلال أفعال الوعي العيانية.

2.الموضوعات القصدية الخالصة المستمدة تتعلق بـ المشاهد وتكون ذات طابع تخطيطي تمتلئ من خلال قصدية المشاهد الذي عناه المؤلف.

أن طبقة المعنى لدى (أنغاردن) مسؤولة عن ذلك الطابع العقلاني المميز للعمل الفني (المسرحي) ذلك أنه يتطلب فهماً يتوقف بالأساس على فهم وحدات المعنى في العرض، بمعنى أن الطابع العقلاني هو طابع مميز للمعنى ومبدأ مشترك للفهم والتواصل ومن خلال هذا الطابع يتم الانتقال إلى الطابع الخاص بإدراك المعنى والمرتبط مباشرةً بخبرة المشاهد وطريقته في فهم العمل وتأويله. أما طبقة الموضوعات المتمثلة فتعني العالم الرمزي في العمل (العرض المسرحي)، مع ملاحظة اتصافه بالطابع الواقعي ذلك أنه متجذرة في العالم الواقعي لذا فهو يحدث في خبرتنا كما لو كان واقعاً، وهو أيضاً ينطوي على نوعين من المكان، هما التخلي بموضوعاته التخيلية، ويكون ذا طابع نفسي وذاتي، إذ تكون لموضوعاته تحديداتها الكيفية الخاصة ونظامها الخاص بها تبعاً للخبرة التي تحدث فيها، فهي يمكن أن تكون غير مقصودة وحرة التداعي أو التدفق أما النوع الآخر فهو المكان المتمثل في العرض. كما ويفرق كذلك بين الزمان المتمثل والزمان الواقعي، ففي الأول يكون الماضي والحاضر والمستقبل بمثابة لحظات يرسمها نظام وترتيب الأحداث

---

(1) موسى، بشرى صالح : مصدر سابق، ص 25 – 26.

(2) راي، وليم : المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية، ت : يوئيل يوسف عزيز، بغداد : دار الحرية للطباعة والنشر، ط1، 1987، ص 37 – 38.

(*) التجسيد : تحويل الأفكار والمشاعر إلى أشياء مادية وأفعال محسوسة.

(3) هولب، روبرت : نظرية التلقي، مقدمة نقدية، ت : عز الدين إسماعيل، وجدة النادي الثقافي، ط1، 1990.

(4) عناني، محمد : مصدر سابق، ص 12.

في العرض، أما الزمان الواقعي فيكون متصلاً والزمان المتمثل فيظهر في شذرات منعزلة، والزمان الواقعي لا يمكن أن يسترجع الماضي أما المتمثل فيمكنه ذلك من خلال تغيير الأسلوب فتبدو كما كانت حية حاضرة، كما ويرى بأن الزمان والمكان المتمثلين ينطويان على مواقع من اللا تحدد [1].

في طبقة المظاهر التخطيطية يكثف (أنغاردن) جهوده في الحديث عن أسلوب تمثل الموضوعات في العمل الفني (العرض الراقص) على نحو تخطيطي، فالعمل الفني لا يعنى بالتحديدات الدقيقة بل يلجأ باستمرار، إلى أسلوب التعويض، أي أنه يعوض التفاصيل بإشارات دالة في صياغاته الجمالية، وطرائق تمثل موضوعاته. ويأتي دور المشاهد ليقوم بعمليات الرد والتعليق والتعويض وملء الفجوات [2]. أما الشيء المهم لدى (أنغاردن) فهو أن هذه الطبقة إنما تكون متعالية على الخبرات الفردية، كما أنه يميز في كل طبقة من طبقات العمل بين بنيات متغيرة مرتبطة بالخبرات الفردية وأخرى متعالية، والمظاهر التخطيطية هي أشبه بهيكل قابل للامتلاء بمظاهر عيانية على أنحاء متنوعة من الخبرة، فهذا الهيكل هو الجانب التخطيطي لمظهر الشيء والذي يحتفظ له بهويته. كما أنه يشير إلى صنف من المظاهر التخطيطية له أهمية استثنائية إذ يحدد قيمة العمل الفني (العرض الراقص). ذلك أنه لا تكون معتمدة على ارتباطات توافقية معينة بين هذه المظاهر والموضوعات المتمثلة، وإنما على عناصر تمتد وراء الموضوعات المتمثلة ذاتها، أنها مظاهر تفرض ذاتها على المشاهد بوصفها أساليب معينة لظهور الموضوعات. فهذه المظاهر تنشأ بفضل عناصر معينة في بنية العمل (العرض الراقص) تجعل الموضوعات المتمثلة تمتلك مظاهر معينة تبقى متأهبة للتحقيق كما لو أنها كانت تنتظر المشاهد لتفرض نفسها عليه أثناء القراءة / المشاهدة [3].

القراءة / المشاهدة الجمالية المعرفية لبنية الخطاب الجمالي تهدف إلى القيام بوظيفة تحقيقيه قصدية، أي إلى تحقيق القصدية المخططة لها وتحويلها إلى وجود ملموس في هيأة محددة تشبه (الصورة الذهنية). لذا فهي قراءة / مشاهدة ذات طابع تركيبي يمكن لها أن تولد أوجه عدة للمعنى لا تبتعد بالنتيجة عن الوجه الأصيل له، وهذا يدل دلالة واضحة على أن العمل الفني (العرض المسرحي الراقص) لدى (أنغاردن) ليس بالذات المحضة، لأنه يملك مخططاً هيكلياً للأوجه الممكنة أو المحتملة، يتحكم بالأوجه الملموسة الحاضرة (المكان والزمان المفترضان والفكرة أو الموضوع المتحقق من خلال العناصر الفنية للعرض : الإيماءات، الحركات الراقصة، الديكور _ إن وجد، الماكياج..) التي يمكن تحقيقها ضمن فعل القصد الذاتي. كما أن هذا المخطط للأوجه الأولى يتفق والصفات والسمات العامة التي يتصف بها موضوع ما وبذلك يضمن درجة من الاتفاق بين أمثلة مختلفة من إدراك ذلك الموضوع ومعه المعنى، يقوم بها (أمثلة الإدراك) فاعلون مختلفون (مشاهدون) أو يقوم بها المشاهد نفسه في فترات متباينة لذا فهذه المخططات بكل الأحوال هي ما تعرضه وحدات المعنى للعرض وهي التي تتحكم بأمثلة الوجود الملموس الذي يمكن للمشاهد أن يحققه ضمن أو من خلال لغة العرض، إضافة إلى ذلك، فكل مشاهد يمنح العرض جملة من الدلالات من خلال مخططاته بإضافة تفاصيل قد لا تعود إلى المخطط، يستمدها المشاهد في محتويات أوجه ملموسة أخرى اختبرها هو بنفسه من قبل [4].

يمكن القول بأن الفكرة الأساس في طروحات (أنغاردن) هي انفراد العمل الفني (المسرحي) بذاته وتحوله إلى وجود ملموس في وعي مشاهده، إذ يرى فيه موضوعاً محضاً. ومع ذلك كله، فهو يعتمد في تحوله إلى وجود ملموس على فاعلية الذات المنتجة. فهو ينبع من قصد المؤلف ليتحول من الوجود الممكن إلى الوجود الملموس بفعل ذات مشاهدة كما أن وجوده المستمر يعتمد على ميدانين مختلفين هما :

1.محتويات المعنى التي تفرزها لغة العرض.

---

(1) خضير، ناظم عودة، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، عمان : دار الشروق للنشر والتوزيع، ط1، 1997، ص 88 – 89.

(2) موسى، بشرى صالح، مصدر سابق، ص 27.

(3) خضير، ناظم عودة، مصدر سابق، ص 90 – 91.

(4) راي، وليم : مصدر سابق، ص 37 – 39.

2.الإشارات والدلالات ذات المدلولات والإحالات الجمالية.

الأوجه المخططة وفقاً لـ(أنغاردن) تعمل على وضع الحدود التي يقوم المشاهد في ضوءها بتحويل العمل الفني (المسرحي) إلى وجود ملموس، كما تفعل الشيء نفسه مع الدلالات والإيحاءات المولدة للمعنى. وبالاستناد إلى معطيات العمل من جهة والخزين الجمالي للمشاهد من جهة أخرى، إذ يقوم بإعادة تنظيم الأوجه القديمة ضمن قصديه آنية متميزة، وهذه الفعاليات القراءاتية تعمل على محاور ثلاث هي : قصد الوجود الملموس (العرض المسرحي). تثمين الوجود الملموس الناتج. تثمين العمل الذي نتج بالتعاون معه ذلك الوجود الملموس.

إنّ هذه العمليات الثلاث تعيد تركيب العرض، كما أنها تخلق وبعناية التنظيم التخطيطي له. ولا تعتمد هذه العمليات على القراءة الجمالية فحسب. بل على القراءة التحليلية التي تعيد تحديد الأماكن اللا محدودة التي تستوجب الملء، لذا فهو وسيلة لتثمين قيمة العمل الفني أكثر مما هو وسيلة لتثمين الموضوع الجمالي. إضافة إلى ذلك، فإذا ما اتصف المخطط الأول بالغموض من خلال تعقيد تشكلات مكونات العرض (وجوده الملموس)، فإن إعادة التركيب تبدوا من هذا المنظار استعادة وإعادة تأليف للنظام الأول انطلاقاً من العمل ذاته، مستبعدة كل إشارة إلى الحيل القراءاتية الذاتية، نظراً لطغيان وسيادة خطط العرض وحده، فالعرض الراقص عادة ما يلجأ إلى الفرار من البوح المباشر عن مقاصده الداخلية، على اعتبار أن الفن نظاما مشفرا والرقص ذاته لغة أدائية إيمائية له وسائله البوحية الخاصة يتبعها نظم التعبير والأعراف والتقاليد الخاصة كطريقة الدخول وعدد الخطوات وأنواع الرقصات (التقليدية والمتفردة) وأنماط الأداء ومفرداته. وهذه العملية تتم وفقاً لخطوات أربع هي :

1: تحديد مواقع الحالة اللا محددة (الثغرات).

2: تقرير أي هذه المواضع ينبغي ملؤها وأياً منها تبقى فارغة.

3: تحديد الوحدة في التنويع أثناء الملء.

4: تقرير أي من هذه المواضع المليئة تولد الصفات المهمة جمالياً في الوجود الملموس لها وماهية هذه الصفات[1].

يشير(أنغاردن) أن المعرفة التحليلية تقضي على التناسق الجمالي للعرض، كما أن شدة الإثارة والانبهار تعيق المعرفة الحقيقية، لذا يقترح بأن يقوم المشاهد بين الحين والآخر بتوقف جمالي، يتأمل من خلاله العرض ويحاول أن يختبر خزينه الخبري ويتأمل طبقاته في تفاعلها مع العرض في الآن ذاته [2]. كما ويرى أن الموضوع القصدي يكون غير محدد، أي أن هناك فراغات ما، يصنفها إلى نوع يمكن إزالته أثناء القراءة من خلال إرسالية العرض التي تسمح بفيض من الاحتمالات التي يمكن ملء مواقع اللا تحديد. ونوع آخر يكون العرض صامتاً إزاءه، إذ لا يشير إلى أية احتمالات ممكنة لذا فإن كلا النوعين يبقى ملؤها متوقفاً على المشاهد [3]. والذي تبرز فاعليته في ملء الفجوات كيما يكمل المواضيع المتمثلة بالشكل المنطقي المقبول. لذا فالمواضيع الجمالية التي تحولها إلى وجود ملموس لا يمكن أن تفوق فعل القصد الموجه إليها. إذ يتم تحويل العرض إلى وجود ملموس من خلال فعل القصد وبالاستناد إلى الخبرة الذاتية وأفعال الوعي. وحينها تظهر الاستمرارية الجمالية لتفاصيل العرض في توليد المعنى. ولأجل ذلك ينبغي أن يحقق العمل في شكل محدد. وهذا الوجود الملموس المحدد هو الذي يحدد مواضع العمل اللا محدودة، ويستطرد (أنغاردن) في شروحاته قائلاً " إننا نستطيع أن نقرر أية مواضيع في الحالة اللا محدودة ينبغي أن تملأ بدراسة السياق والحاجة إلى التناسق، والفكرتان تنطويان على درجة أكبر من الوحدة العضوية "، أي وحدة الوجود الملموس الجمالي [4].

---

(1) راي، وليم : مصدر سابق، ص 52 و ص 57.

(2) راي، وليم : مصدر سابق : ص 54.

(3) خضير، ناظم عودة : مصدر سابق، ص 89 – 90.

(4) راي، وليم : مصدر سابق، ص 58.

## المبحث الثاني

### الرقص الدرامي بين التشكيل الحركي والمعنى

في نهاية القرن التاسع عشر، بدأ الاهتمام يتحول في المسرح من اللغة المعروفة أو التقليدية إلى لغة خاصة به وهي لغة الجسد، إذ بدأ المسرحيون الجدد يكتشفون ما للصورة والجسد من تأثير كبير في المشاهد [1]، خصوصاً بعدما أخذت الطروحات الحداثوية بالاتساع المضطرد في مجالات الفن والأدب والمسرح والتي اقترنت عادة بالتمرد والتحرر المدفوع برغبة التحدي، تحدي قدرة عناصر العمل المسرحي على التوحد في وحدة فنية كاملة، لذا يمكن القول بأن فهم الرقص الدرامي كعمل حداثوي بوصفه شيئاً يحدث بصورة جمالية دائمة التحول أو بوصفه هدفاً أو واقعة مدركة تولد فائضاً من المعاني تنتجها آنياً جملة من العناصر المتفاعلة في العرض من خلال لحظة مسرحية هي بعض من لحظات العمل برمته [2]. والرقص عموماً، يعد أقدم الفنون وأعرقها، إذ يخاطب الآخرين بلغة الحركة للتفاعل مع المجموع والتعبير عن مظاهر الحياة. وعلى نحو يكون فيه المؤدي والمشاهد مشتركان معاً في إنتاج 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 من خلال تقديمها على هيأة فعل معبر[3].

تعرّف (سوزان فوستر) في كتابها (قراءة الرقص)، الرقص الدرامي بأنه تجسيداً لخصائص داخلية وذاتية لكنها جمعية في نفس الوقت [4]، كما ويعرف بأنه التعبير من خلال الحركة الجسدية المنظمة في شكل دال عن مفاهيم وأفكار تتجاوز قدرة الفرد على التعبير عنها بوسائل فكرية عقلية [5]. ويعرّفه (الأشقر) بأنه ابتكار معاني معبرة باستمرار ليعطي معنىً للوجود وعلى نحو يكون معه لغة مكثفة معاشة شعورياً ومفرزة بأفعال الوعي [6]. وبهذا المعنى يصبح العرض الدرامي الراقص تجسيداً أو خلقاً للواقع بفعاليته وديمومته ذاتها التي تحدث بشكل ملموس، لذا فقد تمتع بخصوصية شعورية الحياة نفسها، بمعنى أنه مسرحة للواقع، يقدم المعنى أو ينتجه 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 [7].

على وفق ذلك، يعمل الرقص الدرامي على تفعيل الوعي وتعميق قراءته للواقع من خلال تقديمه بصورة جمالية، ذلك أن الأنشطة الاعتيادية تبدو ذات طابع غرائبي حينما تقدم في إطار فني يدفعنا بالنتيجة إلى إعادة اكتشاف ماهيتها من خلال تشكلها الظاهراتي. كما أن للرقص الدرامي وظيفة الإضاءة الرمزية للحقائق الإنسانية التي لا يمكن التعبير عنها لغوياً، وذلك من خلال المزاوجة بين الوظيفة التعبيرية والحركة الدالة [8]. لذا يمكن القول بأن فن الرقص الدرامي ومن خلال حركاته المعبرة كدلالات وعلامات يساعد 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

---

(1) كرومي، عوني وآخرون : تقنيات تكوين الممثل المسرحي، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 2002، ص 199.

(2) كاي، نك : ما بعد الحداثة والفنون الأدائية، ت : نهاد صليحة، القاهرة : الهيأة المصرية العامة للكتاب، ط1، 1999، ص 30.

(3) كرومي، عوني وآخرون : مصدر سابق، ص 162.

(4) كاي، نك : المصدر السابق، ص 114.

(5) المصدر نفسه، ص 131.

(6) الأشقر، أكرم : الرقص لغة الجسد، بيروت : دار الفرات للطباعة والنشر، 2003، ص 39.

(7) كرومي، عوني وآخرون : المصدر السابق، ص 163.

(8) كاي، نك : المصدر السابق، ص 122 و 131.

الأسلوب أو المنهج،أو حتى مجرد التعبير عن شيء معين، بل تصبح طاقة معبرة عن فلسفة كاملة يتلازم فيها التمظهر الخارجي مع المضمون.

كانت البوادر الأولى لولادة 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 [1].من هذا المنطلق، قال المهتمون بالنشاط المسرحي إن تطور فن التمثيل تأتى عن تنامي فن الرقص الدرامي، إذ كانت الحركة التعبيرية ناجحة في تحقيق ذلك كما كانت وسيلة اتصال شعورية مثلى وذلك أنها إيقاع وقصة وفعل، وهذا ما وطد علاقتها بالشعور الدرامي وجعل منبعها العاطفة، أما محتوى الحركة فيدرك آنياً من خلال تشكلها وتنوع إيقاعها، إذ من خلال هذا الشكل المتنوع يتكون لدى المشاهد صورة ومضمون الفكرة المعبر عنها كما تتضح وبالدرجة نفسها من خلال التتابع والتماسك الحركي مع بعضها البعض. إضافة إلى ذلك، فإن المشاهد يشكل معنى الحركة في وعيه كظاهرة فيما يتوصل إلى درجة من المعرفة يستقري من خلالها الحركة آنياً، أي أن ما يقرأه المشاهد هو ظاهر الحركة ليكمل هو بدوره الإحساس بها، وعندما يتوهج الإحساس يبدأ البحث عن المعنى برفع المعايير والمقاييس والتوصل تدريجياً إلى المعنى الأساس [2]، وهي طروحات ظاهراتية في الجوهر تتلاقى مع ما قال به (أنغاردن) من قصدية التوجه صوب الموجودات (العمل المسرحي) واستقراء ماهيته من خلال ما يقدمه من ظاهر يكون المضمون لصيق به في الأساس.

على وفق ذلك، يمكن القول 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 [3]. تنشط الحركة التعبيرية من خلال خصائصها الإعلامية والإخبارية والابلاغية في فرز المعنى ومن خلال سلسلة أدائية تنسلخ عن بساطة التشكيل وتقليدية الأداء لتتعالى بذلك عن التمظهر السطحي البسيط ولتدخل في أفق جمالي يتسم بالتعدد والتنوع، إذ تبدأ في الإفصاح مع بداية العرض. لذا يصبح المعنى كما أشار (أنغاردن) أول ما يتأسس في وعي المشاهد [4].

طبقاً وطروحات الظاهراتية، تنتفي عن الحركة التعبيرية في العرض الدرامي الراقص الافتراضات المسبقة ذلك لو أن المشاهد بحث عن قصد مبدع العرض أو ما يسمى بالمعنى الأحادي لتحول تركيزه وانحسر على المعنى النفعي الذي ينسب عادة للعروض الإخبارية، ولأن الرقص الدرامي عرضاً غير إخباري فإن ذلك يعني أن له معنى خاص ينمو في بيئته هو. يختلف بالضرورة عن المعنى النفعي ذو اللغة الناقلة والتي تزعزعت عن عروشها في الرقص الدرامي الحديث الذي ابتكر لنفسه لغة تتطابق تلك التي حلم بها (رولان بارت)، لتصنع الاضطراب في يقينيات اللغة وتحررها من المعتاد، أنها تلك الحركة المعبرة الغير قابلة للنقل بقدر ما تبدو قابلة للتحرير والتساؤل والتوليد، لذا فالرقص الحديث أصبح قادراً على الانفلات من سطوة الفكر ألمفاهيمي، كما الظاهراتية. بمعنى آخر، له القدرة على أن يتمرد على الفهم والدلالة الأحادية التمركز [5]، وهو ما يسميه (دريدا) بـ(المركزية الفكرية).على وفق ذلك، فالحركة

---

(1) سوريل، ولد : الأوجه العديدة للرقص، ت : عنايات عزمي، القاهرة : دار غريب للطباعة والنشر، 1974، ص 28.

(2) كرومي، عوني وآخرون : المصدر السابق، ص 188.

(3) المصدر نفسه، ص 191.

(4) العقود، عبد الرحمن محمد : الإبهام في شعر الحداثة. الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سلسلة كتب عالم المعرفة، ب. ت، ص 323.

(5) العقود، عبد الرحمن محمد : المصدر السابق، ص 328.

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 من بنية الذائقة أساساً لتصبح النتيجة فهماً ذاتياً يزيد من قيمة المضمون الوجودي للعرض، ويثري الأبعاد الجمالية التي أقصت اللغة التخاطبية واستبدلتها بلغة لم تزل عصية الفهم ولم تتوضح جلياً نوعاً ما حتى الآن، إذ من خلال هذه القراءة الاستكشافية لهذه اللغة وهذه الانفتاحات الثقافية تتشكل دلالة وتأويل الحركة التعبيرية انطلاقاً من فجواتها اللا محدودة وانتهاءً بلحمة هذه الفجوات. وأن هذه القراءة تعمل على تفتيت الفكرة التقليدية التي تنسب للعرض الدرامي الراقص معنى أحاديا، لذا فهي أصبحت بالضرورة غير معنية بمهمة الكشف عن المعنى الثابت أو المخبوء، بل بقراءة نوعية تعيد إنتاج المعنى انطلاقاً من الحركة التعبيرية الراقصة ذاته

ترى (سوزان لانجر) أن العمل المسرحي (الحركة التعبيرية هنا) يظهر إلى الوجود حينما ينفصل فيها عن العناصر المادية التي يعتمد عليها في وجوده. ويطرح محتواه كوهم أو كشيء مصنوع، كما أنه يحقق وجوده من خلال ضرب من التجديد ينتقل المشاهد معه إلى المجال الرمزي للعرض، وإن إدراكه لهذا المجال المفتعل يتيح له الفرصة في نهاية المطاف إلى تأمل ملامح الرقص المتفردة تأملاً سليماً.ولما كانت الحركة في الرقص الدرامي حركة معبرة فهذا يحملها بالضرورة ذلك الطابع القصدي الذي قال به (أنغاردن)، إذ يكون هذا الفعل واقعاً ومؤثراً في إظهار ما هو نفسي بتشكل حركي والعكس صحيح، لذا فإن الحركة التعبيرية تعمل وفقاً لآلية إدماجية تقوم بين الفعالية المؤداة والحالة السايكولوجية للمشاهد تعمق في الآن ذاته الإحساس من خلال فعل التغريب الإيجابي الذي يزيد من التحام الذات بموضوعها [1].

في ضوء ما تقدم، يمكن القول أن القراءة الفاعلة للحركة التعبيرية في العرض الدرامي الراقص تقوم على إدراك الدلالة إدراكاً آنياً ومباشراً لتتحول إلى معنى محضاً في الشعور بعيداً عن قوانين تشكلها الافتراضية، وأن المعنى لا يتحقق من خلال كشف المشاهد أو بحثه عنه في العرض بقدر ما يتحقق بإنتاجه له. لذا فالإنتاج الدلالي يجعل من القراءة فعلاً تقليدياً يتحدى الفهم الحرفي للمعنى، واستيعاباً كاملاً لمضمونه، وإنما قراءة تقصى الافتراضات المسبقة، أي لا تفترض وجوداً دلالياً سابقاً ولا ثباتاً أو تحديداً لدلالة المعنى، أنها تفترض إشغالات الوعي في عملية إنتاج الدلالة وعلى نحو تتوازى فيه – إلى حد ما – مع آلية الوعي التي أنتجته أساساً ودارت في مدار بحثها عن احتمالية الدلالة بدلاً من تأكيدها، وتعدديتها بدلاً من أحاديتها. وربما كان هذا الدافع من وراء تعدد الحركات المعبرة في الرقص الدرامي، والذي تتميز بتغير مدلولاته التي لا تخضع لثبات الدال الأمر الذي جعل له تأويلاً ظاهراتياً نشطاً باعتباره ليس مجرد قراءة تعمل على فك الشفرات، بل هو تفكير في الرقصات المعبرة كما تتبدى للوعي.

إنّ للرقص الدرامي استقلاله الخاص والذي يعزى إلى تقديمه لنظام تخطيطي لما هو موجود، أي ما يرتبط بوجود الإنسان ونشاطه، وهو لذا يتخذ من التلميح وسيلة الإفصاح، وأنه يعطي تخطيط للمعاني التي يبتغها من خلال تجسيده الوظيفي للمعنى الذي يكون قابلاً للحدوث بغض النظر عن مفهومي الزمان والمكان بل أنه قد لا يحدث نهائياً إلاّ أن احتمال حدوثه ممكن، ولهذا يعتبر العرض الدرامي الراقص دعوة للتعايش مع تجربته ما وتبادل الشعور معها، أي أنه يعتمد عامل التجربة في التخاطب مع المشاهد وهي تجارب مكتسبة من واقع الحياة أساساً لإجراء تغير نوعي وكمي في وعي المشاهد إزاء ظاهراتية التجربة الإنسانية بأبعادها الوجودية والدلالية [2]، إذ ينقل الرقص ذلك من خلال الحركة التعبيرية التي تخلق الصورة الجمالية والدلالية للوجود بعد أن تنقحها وتجسدها أدائياً لتنقل أثرها النفسي إلى المشاهد، لذا أصبح وسيلة لغوية ناجحة في التعبير مساحة وحجماً وخصوصية.[3].

---

(1) كاي، نك : المصدر السابق، ص 126 – 130.

(2) كرمي، عوني وآخرون : المصدر السابق، ص 167.

(3) كاي، نك : المصدر السابق، ص 332.

من خلال (نتشه) عن أهمية لغة الرقص لديه إذ قال " أن الرقص مواجهة وانقلاب على الجسد الانضباطي وهو نفسه في لا انضباطيته هذه يمسرح حركة الواقع ويتمرد على يقينياتها، ولعل العرض الذي يغاير المألوف في اللغة المتداولة ومن قبلها في المجتمع يشكل خرقاً لما هو موثوق فيه من خلال الجسد,وهكذا تكون لغة الرقص ملحمة كوميديا الجسد وتراجيديته، إذ يتجلى المؤتلف والمختلف في جغرافيته بمنعطفاتها وأغوارها وبلاغتها " [1]. ولأن الجسد هو التعبير الأول في المسرح فأنه يتحول في انتقاله من الحياة الطبيعية إلى الخشبة إلى طبيعة أخرى مجازية،و تتحول أيضاً مختلف اللغات الأخرى 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 [2].

إنّ المعنى في الرقص الدرامي المحول في الحركة التعبيرية أساساً ليس بالشيء المعبر عنه لغوياً، بل أنه شيئاً فعلياً منتج، لذا تصبح العلاقة بين اللغة والمعنى هي علاقة إنتاج لا نقل. وفي هذا المضمار يقول عميد الأدب العربي (أدونيس) أن مضمون الفن كامن في العمق الذي يحفره الشكل، فإذ كان المضمون عميقاً فإن الشكل (الحركة التعبيرية هنا) هو الذي حفره وهو الذي أنتج (المعنى) وأوجده [3]. إضافة إلى ذلك، وبالاستناد إلى الفرضية التي تقول أن الحركة هي الموقع الحصين للمعنى في الراقص الدرامي والى فرضية أن كل حركة هي حركة دالة، تصبح لغة الرقص منتجة للمعنى متجاوزة في الآن ذاته لأي شكل محدد لها مسبقاً ولها بالمقابل شكلها أو تمظهرها الخاص بها. وهي طروحات تلتقي مع الفهم الظاهراتي للخطاب الجمالي لدى (أنغاردن) إذ من خلال هذا الشكل يُنتج المعنى الموجه بفعل القصد في الإنتاج، وفعل التأسيس القصدي في المشاهدة، بعد أن تتخذ موقعها في محيط الوعي الذاتي وتؤول بفعل فعل الفهم ومدياته.

على الرغم من ذلك التلازم المعروف بين الحركة التعبيرية والمعنى، إلاّ أنه يمكن تحديد الفرق بينهما فالمعنى ثابت والحركة متغيرة، وللحركة التعبيرية أكثر من تمظهر واحد ينتج معنى واحد مع ملاحظة، فارق القراءات المتعددة لها، لذا يمكن القول إن اختلاف الدلالة مرده الحركة التعبيرية لا تنوع المعنى، أما من يقرر ذلك فهو المشاهد، إذ ينشئ المبدع أو المؤلف معنى في حين يُعيّن المشاهد الدلالة، وهذه العلاقة بين الطرفين – بنية الفهم وبنية العمل كما يسميها (أنغاردن) – هي التي تحدد آلية التأويل ذاتها، كما أن لهذه المسافة دوراً في منح المشاهد فرصة التجول بالدلالة في آفاق أكثر رحابة واتساع، لتصبح هذه الدلالة هي الإشارة الخاصة التي تحول العرض من وجوده الممكن إلى وجوده الملموس [4].

على وفق ذلك، تصبح عملية التواصل متجاوزة لنمط التبادل اللفظي بين (المرسل والمستقبل)، إذ حتى لو امتنعنا عن الكلام فإننا مع ذلك نرسل إشارات جسدية وقد عبر (فرويد) عن ذلك بقوله " عندما تصمت الشفاه تتكلم الأصابع " [5]. كما إن التواصل المعروف مع العروض الدرامية الراقصة لا يعني بالضرورة منحها دلالة محددة أو واحدة لها، بل يعني الالتهاء بإنتاج المعنى من خلال قراءة متفاعلة مشاركة في الإنتاج، وهذه المشاركة تحتم على المشاهد أن لا يعنى بموضوعة العرض فحسب بل بالحضور المادي أمامه كشكل تعبيري كما يتبدى له، وان لا يقف عند حدود التساؤل عن معنى هذه الحركة أو تلك، بل الإجابة عن كل ما تطرحه هذه الحركات أمام الوعي من

---

(1) الأشقر، أكرم : المصدر السابق، ص 39 – 40.

(2) فريز، سير جيمس : الغصن الذهبي، دراسة في السحر والدين، ت : أحمد أبو زيد، القاهرة : الهيأة المصرية العامة للكتاب، 1971، ص 45 – 46.

(3) العقود، عبد الرحمن محمد : المصدر السابق، ص 332.

(4) العقود، محمد عبد الرحمن : المصدر السابق، ص 321 – 322.

(5) الغريب، منى : الإيحاء والإيماءة، بحث منشور على شبكة الانترنيت، مجلة عرب، ع 124، يونيو، 2001، ص 3.

تساؤلات، وما تفتحه أمام وعيه من آفاق تأويلية [1]، على اعتبار أن مبهمات الحركة التعبيرية تفسر دائماً بطرق مؤداها (الاختلاف) مرده هذا الإبهام لذا يكون معناها بالضرورة معنى مؤجل [2]. لذا فعلى مصمم الحركة التعبيرية أن يطرح جانبا الحركة التي تشكل مادة الحياة اليومية بممارساتها الجسدية الاعتيادية، وأن يختار ذلك النوع الذي لا يخضع لضرورات الجسد أو يترتب عليها، بل ينتج عن حاجة نفسية أو عاطفية أو جسدية، لذا فإن الرقص لا يمكن أن يكون مجرد توالي حركات، بل أنه حركة معبرة دائمة التحول [3]. إضافة إلى ذلك فإن الحركة التعبيرية تأتي على ثلاث أشكال، رد فعل بإزاء الشيء أو ضده أو تجسيداً لماهيته [4].

لا تخلو الحركة التعبيرية من التناسق الأدائي الذي يساعد المشاهد على الاكتشاف والتوصل إلى الفهم الكلي للعرض ككل وكأجزاء، ذلك أن المشاهد بقدراته على التخيل والتصور يجسد المعنى بأروع أشكاله. كما أن التنوع فيها – أي الحركة التعبيرية – يحولها إلى متعة ولعب في المشاهدة خصوصاً بعد امتلاكها لخصوصية التغير في الدلالات التي تبقى معبرة عن ظواهرية الواقع [5]. من هذا المنطلق احتوى العرض الدرامي الراقص وعكس في الآن ذاته الخصائص التعبيرية للحركة وأنماط تشكلها بعيداً عن جمود الأداء وثبوت الدلالة فبدت معبرة عن الضغوط النفسية وخاضعة لحادثة التقنية التي تزيل الإبهام والغموض في الغالب لتسلط الضوء في المقابل على الوظيفة التعبيرية من خلال التوجه المباشر لآلياتها التشكيلية. ولا يخلو كل ذلك من عنصر الاستبدال النفسي إذ تتميز الحركة التعبيرية بسهولة التحول وعلى نحو يشعر معه المشاهد بتبادل الأدوار، " إذ حينما يشرع الراقص بأدائه يولد لدى المشاهد إحساساً وكأنه قد نسي وجوده المادي، وذلك لقدرة العرض على سحبه بعيداً عن مكانه المعاش. فينجذب في غمرة الرقص وكأنه الراقص ذاته، وكأن أعضاءه التي لم تتهيأ من قبل لرقص قد تجسدت في جسم الراقص نفسه " [6].

في قراءة سريعة للحركة التعبيرية في اتجاهات الإخراجية الحديثة، نجد أن (ستانسلافسكي) يرى بأن لها القدر على احتواء ونقل مختلف المشاعر والأحاسيس ويكون منبعها دافع محرك (القصد) يحدده (ستانسلافسكي) بـ(العقل والإرادة والشعور)، إذ تخاطب الحركة الإرادة، حينما يحرك المشاهد الفعل، وإذا ما استوعبها تحرك لديه الشعور بها [7]. كما يرى أن الحركة تختلف في آلية بثها على مسار العرض وتستمد مدلولها من إيقاعها ففي بداية العرض تقدم، تعرض تصف، تشبه، أما في مرحلة التحول أو الذروة فتسهم في إنتاج المعنى ذلك أن فكرة العرض تعرف وفقاً لتسلسل الأفعال والأحداث بواسطة الحركة المعبرة،فتدرك كسبب ونتيجة وتكوين. في حين أكد (آبيا) على قابلية الحركة على التعبير وعلى خلق مكان وزمان افتراضيان يعيشهما فعل القصد،تكون الحركة في ذاتها سبباً لوجودها.لذا فالحركة التعبيرية لديه أهم من الكلمة وأكثر منها تأثيراً وفاعلية،أما (آرتو) فيعتبر جسد الراقص محوراً أساساً مركزي في توليد استجابات انفعالية بمختلف انعكاساتها لدى المشاهد، لذا يعلق أهمية كبرى على الجسد وإيماءاته وإشاراته، أو ما يسميه بلغة الجسد المسرحية[8].

---

(6) أبو زيد، نصر حامد : أشكليات القراءة وآليات التأويل، بيروت : المركز الثقافي العربي، ط4، 1996، ص33.

(7) العقود، عبد الرحمن محمد : المصدر السابق، ص 327.

(1) كاي، نك : المصدر السابق، ص 136.

(2) كرومي، عوني، وآخرون : المصدر السابق، ص 188 – 190.

(3) المصدر نفسه، ص 180 – 181.

(4) تيري، ولتر : الرقص في أمريكا، ت : أورخان ميسر، القاهرة : دار اليقظة لعربية للتأليف والترجمة والنشر، ب.ت، ص 10.

(5) ستانسلافسكي، كوفستانتسن : إعداد الممثل، ت : محمد زكي العشماوي وآخر، القاهرة : دار النهضة للطباعة والنشر، 1973، ص 82.

(6) كرومي، عوني وآخرون : المصدر السابق، ص 201 – 205.

إنّ الحركة التعبيرية لدى (آرتو) تبنى قصدياً بغية التأثير في المشاهد، لذا فإن العرض المتمكن لديه هو الذي يحوي كمية من الحركات المعبرة والتي يجد المشاهد بأن فاعليتها لم تستنفذ بعد، كما ويضيف بأن الحركة التعبيرية يجب أن لا تتولد شعوراً أو قصداً فحسب، بل يجب أن تفسح مجالاً للعقل في إنتاج معناها، لذا يطالب بأن يكون العرض (الدرامي الراقص) أن يكون لغزاً يحيا ويتحرك، والحركة التعبيرية بهذا المعنى تهدف إلى إيقاظ الإحساس الحاد بالجمال، إلى إيضاح حالة أو قضية وجودية تستوجب فعلاً ذهنياً للتأويل [1].

يلزم (تايروف) مصمم الحركة على اختيار تمظهراً مناسباً لها، ليخلق تركيباً مسرحياً جديداً، معبراً عن ذاته، لذا أسهم بخلق أجواءً ولغة مسرحية مشبعة بالانفعالات التي يجب أن تتطابق فيها الأفعال الخارجية مع العواطف الداخلية. في حين أراد (مايرهولد) من الحركة أن تتسم بطابع فنتازي معبّر، يبتعد عن الصخب والصراخ، لتخلق بالمقابل لغة حوارية بين مجمل العرض والمشاهد خلقاً آنياً يشعر من خلالها بالمعاناة الروحية للشخصيات المؤدية. أما (برخت) فيرى في الحركة التعبيرية ذات الدلالة الاجتماعية فعلاً مؤثراً في إيقاظ الطابع التأملي الوجداني لدى المشاهد. كما أنه يركز على (الفعل والدافع) في تغير الحركة التعبيرية سواءً في المشاهدة والإنتاج. كما وتقسم الحركة إلى ما هو ناتج عن طبيعة الشخصية، وما هو ناتج عن الظروف والعلاقات، أي تلك التي تعكس نوع العلاقة وطبيعتها ونتائجها، كما وتنقسم الحركات إلى منسجمة وانتقالية، وأخرى انفعالية وأخرى غير انفعالية (وظيفية) [2]. أما تقسيم الحركة من حيث مدلولاتها الإخراجية فيصنف :

1. الحركة المستقيمة، يستخدمها لمخرجون للدلالة على كسر القاعدة التي ينظر من خلالها الراقص أو الممثل من زاوية (45 ْ).
2. الحركة الدائرية، وهي الحركة التي يستعملها المخرجون لأسباب تعود أو تتعلق بالمعنى من جهة وبطبيعة الإخراج من جهة أخرى.
3. الحركات الموضوعية، وهي إيماءات جسدية ذات اشتغالات وظيفية.
4. الحركات المنحنية، وهي حركات ليست ثابتة إنما تأتي بشكل تقريبي كخلاصة لاستعمالات متعددة[3].

إنّ المجال يتسع هنا لإدراج تنوع الحركات في هذا الفن ومدى صلتها بآلية الإدراك لدى المشاهد، إذ أن التلاعب بانتباه المشاهد يتم من خلال ذلك المزج الفريد بين الصورة والحركة، والصوت والإضاءة، والحركة في وحدة واحدة ومن هنا أصبح هناك أنواع من الحركات المصاحبة للصورة أو المهيمنة عليها، نوجزها بالآتي :

1. الحركة الضمنية (Implied motion) تتم من خلال المعالجة الفنية لبعض العناصر البصريه في العرض، فتشتغل على آليات الإدراك الحسي المباشر.
2. الحركة الآنية أو المزامنة (Simultaneous)، وهي التي تحدث داخل إطارين من أطر الدلالة مثل حركة راقص في اتجاه معين على الخشبة، وفي الوقت ذاته هناك حركة لسفينة مرسومة أو معروضة في اتجاه آخر، إنّ هذا النوع من الحركة هو أداة تركيبية مهمة يتحكم من خلالها المخرج في الإيحاء بالحركات المتزامنة بين الشخصيات والموضوعات والإحداث الطبيعية، وهي تستدعي إدراكاً حسياً في القراءة عقلياً في التأويل.
3. الحركة السريعة (Fast) أو المتسارعة (Accelerated) وتستخدم لتدعيم المعنى الخاص بالرسالة البصرية الموجودة في العرض، يتطلب من المشاهد حساً جمالياً في إدراك فحواها.
4. الحركة البطيئة (Slow motion )، وهي ذات قيم تكوينية دلالية مترفعة خاصة عندما تستخدم لتدعيم معنى الرسالة البصرية عوضاً أن تقوم بإعاقة حركتها أو تقويض تكاملها، ولقد أشار إليها الممثل والمدرب لفن

---

(7) المصدر نفسه، ص 207.

(1) المصدر نفسه، ص 212–225.

(2) المصدر نفسه، ص 224.

التمثيل الصامت (ريجموند شيبرد) في كتابه التدريبي لفن التمثيل الصامت الإيحائي على ضرورتها التدريبية لإعداد الممثلين التي تمكنهم من فهم كامل لتفاصيل الحركة الإيمائية، وتصنف هذه الحركة إلى الحركة المتوقفة (Arrested)، حركة الإطار المنجمد، والحركة المعلقة ( Suspended) حركة تدفق الحدث وتدفع إلى ارتفاع مستوى التوتر والتوقع والتشويق وحب الاستطلاع، وهي تُدرك إدراكاً حسياً عقلياً ذو طابع وجداني [1].

5. الحركة الإيقاعية ( Rhythmic motion) التي يجري تجسيدها من خلال التحكم الخاص بالمؤثرات الصوتية،إنها بمنزلة الانتقال المتراتب بين الصور والمشاهد التي تكتشف ن خلال الإيقاع الخاص بالعناصر الصوتية
6. الحركة المفاجئة (Sudden motion) تحدث عندما يحدث تدخل مفاجئ أو كسر غير متوقع في التوقف الطبيعي للمشهد أو الحدث عندما يتغير ليحل محله مشهد جديد أو غير متوقع.
7. الحركة الانتقالية أو المنتقلة (Transitional motion)، وهي محاولة لجمع كل تأثيرات الحركات السابقة من خلال الاندماج عليات تجاوز أو تتابع للصور البصرية وهي حركة لها إحالات على مستوى الحس والعقل معاً.
8. الحركة التراكبية الصورية ( Superimposition of imago)، وهي تتمثل عندما يتم تركيب صورة فوق صورة أو مزجها بحيث تكون الصورتان مرئيتين في الوقت نفسه، وتشغلان الفضاء المكاني نفسه، لكنهما قد لا تنتميان إلى الزمن نفسه أو المكان ذاته [2].

فالرقص إذن هو لغة الجسد المؤداة بإيماءات وتحريض وتفعيل مع الروح، ولهذا فهو يشكل علاقة تواصلية مع الآخر المحيط به، والموجه خطابه قصدياً إليه، كما أنه وفي الآن ذاته 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 يقيمها ويحكيها الجسد، إنه غوصاً في أعماق الذات ليساهم في إغناء كينونتها الإنسانية، إنه تعميق وتوسيع حدودها وثراء معناها : كما ويمكن القول بأن الرقص الدرامي (كوجيتو) ديكارتية، يؤكد عنفوان الإنسان من الداخل ما دام هناك تقويم متواصل لهذا الداخل وهكذا (أنا أرقص إذن أنا موجود)، فالرقص توازن الروح مع الجسد وتوازن الجسد مع الواقع، وتوازن الروح مع الروح من خلال الجسد.

**ما أسفر عنه الإطار النظري من مؤشرات**

1. أراد انغاردن أن يوطد العلاقة بين الذات والموضوع من خلال فعل القصد الموجه بالإدراك، لذا أصبح فعل الإدراك مجالاً منمياً للخبرة الإنسانية ومنها الخبرة الجمالية، إذ يعد إدراك المظهر واستيعابه فرصة للإحاطة بالماهية وتذوق للجمال بوصفه تجلياً محسوساً للفكرة أو الجوهر.
2. حاول أن يؤسس فهماً ومعنى للموجودات تأسيساً خالصاً،يستبعد الافتراضات التي زجت على الوعي قسرياً، وهذا ما يجعل الذات تقوم بعملية نفي مستمرة للمفاهيم والمبادئ التقليدية المكتسبة أزاء الموضوع المعطى وبناء مقومات موضوعية للتجربة الجديدة من خلال اختزال ثنائية المظهر والجوهر في معنى واحد يؤسسه الوعي ذاته
3. إن الحقيقة الموضوعية أو الماهية موجودة في الشيء ذاته وليس خارجاً عنه، يكتشفها الوعي آنياً ومن خلال المظهر، بمعنى أن حقيقة الشيء تلتمس في الموجود وتكشف من خلال أفعال الشعور القصدي التي يقودها الحدس المباشر.

---

(3) عبد الحميد، شاكر : التفضيل الجمالي، دراسة في سايكولوجية التذوق الفني، الكويت : المجلس الوطني للآداب والثقافة والفنون، 2001، ص 296 – 298.

(1) عبد الحميد، شاكر : المصدر السابق، ص 298 –299.

4. يعد فعل القصد الذاتي عاملاً مشتركاً في كل التوجهات النفسية الخاصة بالعرض الدرامي الراقص سواء في الإنتاج أم المشاهدة، إذ يتم في هذا الفعل الأخير التعامل مع التجارب الجمالية من خلال فعالية الوعي الذي ينتج بدوره صورة شعرية ذات معنى مبني على العلاقة الجدلية بين بنيتي الفهم والعمل المسرحي.
5. تتحدد آلية قراءة العرض الدرامي الراقص وفقاً لـ(أنغاردن) بمجمل الحركات التعبيرية فيه والتي تخلق مجالاً جمالياً كلياً دون التوقف عند حدود الخصائص الجمالية لهذه الحركات فحسب، أي أن العلاقة بين المُدرِك والمُدرَك هي التي تحدد القراءة وليست خصائص كل طرف منهم على حدة
6. يتعالى فن الرقص الدرامي على محاولة زجه بأي محدد شكلي أو سياقي، ذلك أنه بالأساس فناً يتوجه صوب تأسيس وكشف الماهيات للوعي وتأسيس آفاق قراءاتية جديدة لفلسفة أو فكرة ما،فهو أثر ينتج من استراتيجيات آنية منظمة تهدف إلى نقل حالة شعورية وتوليد استجابة (وجدانية / معرفية) لعدد من القضايا الوجودية التي تجمع بين الوظيفة الجمالية والتقنية والاتصالية
7. لا يعد العرض الدرامي الراقص خروجاً وتمرداً عن السياق والتداول المألوف بل تكثيفاً واختزالاً لقضايا وجودية من جانب واقتراباً شديداً نحو الحياة المنفتحة على الطبيعة إلى حد يشابه لعب الأطفال ومتعهم الحياتية من جانب آخر.
8. نظراً لانتفاء اللغة اللفظية المصاحبة للحركة التعبيرية جعلها تشتغل على الإحالات الأكثر غموضاً والتي تعطي مؤثرات انفعالية أكثر مما تطرح به، لذا فقد يساهم العرض من خلال توالي حركاته بتطهير الذات من سلطة الضغوط عليها، أو على أقل تقدير سحب المشاهد إلى واقع آخر غير واقعه المكاني وألزماني.
9. أمكن للحركة التعبيرية في العرض الدرامي الراقص من خلال عودتها إلى منابع الذات ومتابعة قضاياها الوجودية سواء في سياقها الاجتماعي أو الجمالي، أمكن لها أن تخلق أسلوباً حداثوياً ينطلق من الشكل المعبر المحتفظ بحيثيات الواقع بغية الاحتفاظ بطراوة الإحساس به بدلاً من تصويره محاكاتياً فحسب، وتحويله إلى فعل اتصالي بين الأنا والآخر والنحن، لذا أمكن للحركة المعبرة أن توجد خصوصيتها ضمن هوية جمالية ذات طابع ظاهراتي.

## الفصل الثالث

## إجراءات البحث

1. **مجتمع البحث :** تألف المجتمع الأصلي للبحث الحالي من (10) عروض درامية راقصة قدمت في محافظتي بغداد وبابل، وللفترة من (2001 – 2007) [*]، ملحق (1).

2. **عينة البحث :** تألفت عينة البحث الحالي من (2) عرض راقص، ملحق (2)

3. **منهج البحث:** اعتمد المنهج التأويلي الوصفي الذي أسسته الظاهراتي وبالتماشي مع طروحات (أنغاردن) وبالاستناد إلى الأداة التي سيقوم الباحث ببنائها.

4. **أداة البحث :** تم بناء أداة البحث بعد الاطلاع على الأدبيات المتوفرة والتي اختصت بالموضوع، ثم حدد في محاور تحوي بدورها على فقرات ثانوية، بعد ذلك أرفقت باستبيان مفتوح، قدمت إلى مجموعة من السادة الخبراء (*)، لاستكمال جوانبها، وقد قام الخبراء بإجراء بعض التعديلات والإضافات فيها، وبهذه الآلية اتخذت الأداة شكلها النهائي ملحق (3).

---

[*] يعد هذا التاريخ الانطلاقة الأولى لشيوع فن الرقص الدرامي في العراق، متمثلاً بجهود مجموعة فنانين أسسوا فرقة (مردوخ) في عام (2001–2002) ومباشرتها في تقديم عروضها، تبعتها فرقة (أكيتو) في عام (2003)، تلتها ورشة دُمى (2005)، صعوداً إلى العروض الحالية.

(*) 1. أ. د. علي شناوة وادي / كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل.

2. أ. م. د. محمد عبد الرضا أبو خضير / كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل.

5. **صدق الأداة :** بعد تحديد الفقرات ووضعها في استمارة خاصة ملحق (4)، وتعريفها تعريفاً إجرائياً. عرضت على عدد من السادة الخبراء(**) في صيغة استبيان مفتوح. وبعد أن جمعت الاستمارات تم تفريغها في استمارة واحدة واستخرجت نسبة الاتفاق بين الخبراء باستخدام معادلة (Cooper)، فكانت نسبة الاتفاق (85%).

6. **ثبات الأداة :** استخدم أسلوب الأتساق بين المحللين في تحليل عينة البحث، وبعد انتهاء عملية التحليل، تم حساب معاملة الاتفاق باستخدام معادلة سكوت (Scoot)، فكانت نسبة الاتفاق بين المحللين (86,21 %)، وهي نسبة يمكن الأخذ بها عند التحليل.

7. **الوسائل الإحصائية** : اعتمد الباحث على الوسائط الإحصائية الآتية في بحثه :

معادلة كوبر (Cooper) لحساب صدق الأداة :

$$P_a = \frac{Ag}{\mathbf{Ag + Dg}} \times 100$$

معادلة (سكوت Scoot) في حساب ثبات الأداة في التحليل.

**8. تحليل العينات**

**عينة (1)**

**(Down up – Up down) (فوق تحت / تحت فوق).**

**سيناريو وكريوكراف(*): طلعت السماوي(**).**

**المسرح الوطني، بغداد، 2005.**

تدور فكرة العرض حول صراع الأحزاب حول السلطة إذ حول هذا الصراع العراق إلى غابة وحوش تتقاتل على (كرسي) أو منصب ما بغض النظر إن كان مناسباً لها أم لا. وقد كانت شخصيات هذا العرض (الحيوانية) المتعددة معبرة عن أنماط بشرية متنوعة. جاءت لتطالب بحقوقها وفق البيان ألدوراني الذي تؤيديه في العرض فبدت وكأنها الأحزاب التي جاءت بعد سقوط النظام السابق لتطالب بحقوقها تروم الاستيلاء عن كل شيء، ليبقى بفعل هذا الاقتتال العرش للجميع لكنه في الآن ذاته يستعصي على الجميع، لأنه معد لغيرهم مسبقاً من قبل يد اجتثت الحياة بحجة زرعها من جديد، إنها يد الاستعمار التي لم تزرع سوى الدمار والخراب، لذا تعود الحيوانات في نهاية المطاف إلى غايتها، ليبقى الكرسي خاوياً في منتصف المسرح حاملاً نجمة (داود)، إنه كرسي (صهيوني) – بحسب تعليق المصمم – لا ينفع لأي عراقي شريف لأنه يرفضه، يرفض أن يكون أداة لنسف الهوية العربية الإسلامية.

السائد في هذا العرض الدرامي الراقص هو لجوء المصمم إلى الحركات التعبيرية المستوحاة عن حركات الحيوانات ذاتها، مع توظيفها توظيفاً دلالياً وجمالياً خدمة لفكرة العرض، كما ويلاحظ في هذا العرض تكرار الحركة المعبرة في أكثر من موضع ومعها دلالتها أحياناً، مع تواجد حركات طبيعية وأخرى جمالية هنا وهناك.إذ يصور المشهد الأول للعرض شجرة ضخمة مقلوبة فضلا عن أشجار أخرى يقطن أسفل كل شجرة راقص بوضع ساكن. يخيم السكون على

---

(**) 1. أ. د. علي شناوة وادي / كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل.
2. أ. د. محمد عبد الرضا أبو خضير / كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل.
3. أ. م. د. عبود المهنا / كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل.

(*) كريوكراف: (**choreography** ) مصمم رقصات في عروض البالية والرقص الدرامي والتعبيري والحر أو فن الحركة (**movement art**).للمزيد ينظر: ليغاري، سيرج : فن الرقص الأكاديمي، المصدر السابق، ص 30. وينظر :عيد، كمال الدين :أعلام ومصطلحات المسرح الأوربي المصدر السابق، ص 474.

(**)مصمم رقصات عراقي، توالد بابل (1969) مغترب في السويد، مؤسس فرقتي (مردوخ، أكيتو) للرقص الدرامي في العراق، يعد رائد ومؤسس الرقص الدرامي في العراق، من أعماله : خطوات إنسان، طقوس الروح، الطوفان، الهروب إلى اللا أين.. .

العرض في بدايته لفترة وجيزة، ليبدأ الراقصون بالتحرك من خلال حركات حيوانية مختلفة تعبر عن هوية كل حيوان للدلالة على أن شيء ما قد حدث في غابتهم يستدعي الحراك.فيما بعد تزداد حركات الراقصين ضراوة للدلالة على بشاعة هذا الصراع من خلال أطرافه المتناحرة لذا فهي حركات إدماجية تجمع بين الحركة ودلالتها كما تجمع بين الحس بالحركة ومعايشتها شعورياً. كما وتدل الحركات التعبيرية المؤداة والمشتقة الواحدة من الأخرى عن قرب وقوع خطر محدق قادم ببطء إذ يؤدي الراقصون ذلك تحت بقعة ضوء شديدة للدلالة على أن هذه الحيوانات قد اجتمعت لتخطط لشيء ما من خلال حركاتها التتابعية والتي تتطلب فعلاً مضاف من المشاهد بوصفها حركات تعبيرية مضافة.

تعمل الحركات التعبيرية في هذا العرض على إثارة انتباه وإحساس وشعور المشاهد وتفعيل قدراته الإدراكية، إذ عمد المصمم الحركي إلى التحكم في البعد البصري للعرض وذلك بوضعه لشجرة كبيرة مقلوبة عمق في العمق تختلف عن بقية الأشجار شكلاً وحجماً لتشكل نقطة جذب بصرية، إدراكية للمشاهد ليحمله على إدراك العرض إدراكاً كلياً آنياً، يقوم من خلاله بربط الحركات المعبرة بالفضاء والمؤثر الصوتي ومحاولة إيجاد معاني موضوعية للعلاقات القائمة فيما بينها. لذا فإن قراءة المشاهد الأولى للعرض – لحظة التقاءه به – تدفعه إلى الإحاطة بصرياً بعلاماته الكلية لينتقل بها إلى القراءة التفصيلية التي تتطلب قوى الإدراك والفهم والتفسير التأويل، إن هذا التشكل الأدائي المتنامي مع الديكور والمؤثرات يعمل على إعادة تنظيم المجال الإدراكي للمشاهد في وحدة كلية جديدة ليتمكن من تحديد فكرة العرض وتحويلها إلى خبرة جمالية في إطار جمالي خالص. وبالمقابل تكوين استجابة شعورية آنية، إذ يدرك معنى بشاعة الصراع من أجل المصالح الفردية والرغبات العابرة على حساب المجموع. فيصبح إدراك المشاهد إدراكاً ظاهراتياً آنيا لا تخلو من الوجدانية. كذلك إنّ القصد الذي يريده العرض هو مفهوم ظاهراتي يتم من خلاله(تحديد) المفاهيم الحياتية اليومية المتعارف عليها، وصولاً إلى إدراك جوهري للذات المتسلطة وهو ما يبرر تحولات الحركة دلالياً ووظيفياً إلى تقريبها من الواقع.

استعارة مصمم العرض لحركات تعبيرية من عالم الحيوان وتوظيفها لخدمة فكرة العرض وفلسفته طابق في استعارته هذه لطرح (أنغاردن) في آلية الإدراك إذ يرى أن الإدراك إدراكاً لشيء ما. ليس شرطا أن يكون موجوداً يمكن لمسه فقد يكون موضوعاً معنوياً. فإدراك الحركات التعبيرية هنا ذات إحالات دلالية وليست إحالات مرجعية إلى هوية شخصية أو واقعة مادية، مع إن هذا الأسلوب في استعارة النموذج الحيواني ليس بالجديد على النتاج الأدبي والفني (أدب الحيوان)، كما فعل الرومان في أساطيرهم الأولى، ورواية (ابن المقفع) في (كليلة ودمنة) التي وظف فها صورة الحيوان للدلالة على السلوك الإنساني، و مسرحيات (موريس ماترلنك) الرمزية، و(برناتشو) في (أندروكليس والأسد) وهكذا، لأنها تفتح المجال واسعا نحو تعدد القراءات وتجعل من النص ذو بنى دلالية مفتوحة. كما أنها تشكل دليلا على قدرة الخيال على تجسيد الأفكار والرؤى بصورة غرائبية وخلق عوالم لا واقعية يكون نظام التشفير فيه أساس للإشارة إلى الواقع الغائب، بحسب رأي (أرسطو)، وتتطلب بالمقابل ذهنا واعيا مستقلا لفك تلك الشفرات– النماذج الحيوانية– البعيدة عن الواقع جماليا ودلاليا، وهذا ما يفسر بالضرورة وجود هذا النمط من التوظيف في أدب الأطفال.

توجد مقاربات بين الطبقات الأربع لبنية العمل الفني والتي قال بها (أنغاردن) وبين بنية العرض هذا تمثلت طبقة (اللغة والكلام)، باستخدام المصمم للغة الحيوان المنقولة من خلال حركات معبرة ومنتجة للمعنى، إذ اعتمدت اللغة هنا على قدرة الحركة التعبيرية الراقصة في تجسيد معالم المعنى في ذهن المشاهد لا الانسيابية الإيقاعية فحسب، فاللغة الحركية مسؤولة عن إضافة الطابع العقلاني في القراءة / المشاهدة. فهو يتطلب فهماً يعتمد أساساً على فهم تشكل الحركة التعبيرية، أي أن هذا الطابع العقلاني أصبح مبدأ ووتراً مشترك بين فهم العرض ومتابعة المشاهدة.

مثلت الحركات التعبيرية لصراع الحيوانات فيما بينها واستعراض عضلاتها في أكثر من مشهد داخل العرض موضوعات متمثلة يبدأ المشاهد منها في بناء العالم الرمزي وتحويله إلى عالم ملموس دون إقصاء الشكل الواقعي الذي يتأسس بدوره على مفهومي الزمان والمكان، وكما يتجذران في خبرة المشاهد، ليبدو العرض كله وكأنه عالم حقيقي واقعي، تمثل البعد المكاني بذلك الفضاء المؤسس على خشبة المسرح، المظلم، الحزين، فيما مثلت إحالات هذا المكان مكاناً متخيلاً معاش (العراق بعد سقوط النظام)، إذ طغى على هذا المكان المتخيل البعد النفسي في المشاهدة والتأويل، إذ

امتلكت موضوعاته نظامها الدلالي المتحاور مع خبرة المشاهد من خلال التنوع الأدائي الحركي للعرض المعبر، والمتماشي مع مفردات الديكور والمؤثر الصوتي والصوري والأزياء والماكياج..

ظهر اشتغال مفهوم الزمان المتمثل والزمان الواقعي فاعلاً، إذ اتصلت تراكمات الماضي مع مأساة الحاضر وإفرازات المستقبل في الزمان المتمثل. وقد ظهر ذلك في سكون الحيوانات للتأمر في البدء وصراعها طوال العرض وانطواءها بعيداً عن الكرسي في نهايته، وهي إشارات دلالية أو لحظات معنوية بناها تنظيم الحركات التعبيرية وترتيب الأحداث المعبرة عنها.

بدا العرض وكأنه غير معنى بالتحديدات الدقيقة لهذا الواقع، بل لجأ وعلى نحو مستمر إلى أسلوب تعويض التفاصيل بإشارات دالة في صياغات جمالية معبرة يقوم المشاهد بواسطة فعل الإدراك والفهم ليقوم بعمليات الترتيب والتعليق والتعويض وملئ الفجوات بشكل الأشجار المقلوبة التي تعمل على رسم ملامح أو هياكل معنوية غير محددة تماماً يملأها المشاهد بنفسه، ويمكن القول هنا بأن الحركة التعبيرية التي أداها الذئب في طبخه لشيء ما أسفل الشجرة المقلوبة في حركة تتابعية تركيبية، إنها حركة تصلح لأن تكون موضوعاً أو هيكلاً تخطيطياً إذ تدل على استواء التآمر ونهاية المأساة. إضافة إلى ذلك فقد شكلت مجمل الحركات التعبيرية التي أدتها الحيوانات المتصارعة في مشهد الصلاة الجماعية شكلت مظاهر تخطيطية ذات أهمية استثنائية لأنها تمتلك ارتباطات توافقية مع الموضوع المتمثل في هذا العرض. ومن خلال تفاعل طبقات العرض، يمكن القول أن الحركات التعبيرية، ما هي إلاّ ثغرات امتلأ بها نسيج العرض الداخلي، أو ما يمكن تسميته بـ(مواقع اللا تحديد) وهي ما تستدعي فعل ملء تجسيدي من قبل المشاهد. فيعمل المشاهد في محاولة تحديد المعنى يكون أكثر قرباً من المعنى الأصلي أو القصدي الأول للعرض لذا فإنه وان اعتمد على الفعل القصدي الذاتي، إلاّ أنه يبقى متعالياً عليه، إذ لا يمكن أن ينتفي هذا المعنى بإضفاء المعنى الذاتي الذي تم إنتاجه، ذلك أنه يمكن تعينه لأكثر من مرة في أفعال جديدة، لذا يميز (أنغاردن) بين نمطين من المعنى يمكن مقاربتها مع معنى العرض، وهو (المعنى القصدي الخالص) الذي عناه المصمم، فكرة الصراع حول السلطة (المعنى القصدي المستمد) الذي يتعلق بالمشاهد والذي يكون ذا طابع تخطيطي يملأ بقصدية تنتج المعنى المضاف، (الصراع، الوحشية، الخداع، التآمر... الخ).وانطلاقاً من معطيات العرض يمكن للمشاهد ومن خلال تحولات الحركة التعبيرية أن يحقق القصدية المخططة لها ويحولها إلى وجود ملموس في هيأة لا تخلو من طابع عقلي شبيه بـ(الصورة الذهنية). وبهذا تصبح لعملية التحقيق هذه طابع تركيبي تولد أوجه عدة للمعنى لا تبتعد كثيراً عن الأصيل.

تعمل المعرفة التأملية لموضوعة العرض والمعرفة السابقة للمعرفة التأملية له طابعاً ممكن الاحتمال يحقق لذة المشاهدة والقراءة تبدأ مع مع بداية المشاهدة وتنتهي بنهايته، إذ تعد المعرفة التأملية هي الأكثر قرباً للمعنى وللعرض، يتم فيها التحول من المشاهدة التخيلية إلى عمليات التحليل التأملية كما ويتم فيها إدراك الصورة الانفعالية المجسدة في الحركة التعبيرية وصفاتها وخصائصها ومعايشتها شعورياً. أما المعرفة القبلية يعتمد عليها، لأجل أن يتم البحث من خلالها عن بنى المعنى والعناصر التي يستند عليها الوجود الملموس، إضافة إلى ذلك، إن المعرفة التأملية تعمل على إيجاد سبيل للدخول إلى فجوات العرض وبالتالي إعطاء أحكام معنوية على هذه الفجوات المعبر عنها بحركات أدائية وإيجاد البدائل لها. لقد عملت الحركات التعبيرية على إعادة بناء وتنظيم عالم معاش عقلياً وشعورياً يلخص عمق الوجود الإنساني من خلال لغة منتجة للمعنى جمالياً ودلالياً.

**عينة رقم (2)**

**شك**

**سيناريو وكريوكراف : أحمد محمد عبد الأمير(*)**

---

(*) مخرج وممثل ومؤلف مسرحي، توالد بابل (1970)، دكتوراه تربية مسرحية، مؤسس (ورشة دمى للتمثيل الصامت) له أعمال لفضية وصامتة (بانتومايم) وراقصة محلية وعربية، منها : في انتظار، أسطورة عودة التنين، الحافلة، لاصقي إعلانات، كرستال، السينما تحت أقدام شارلي..

**بابل، كلية الفنون الجميلة، 2005.**

الشك، مفهوم وجودي حاول العرض من خلال تسلسل حركات معبرة استعراض هذه (السوسة) داخل الفكر الإنساني مجسداً إياه بصورة أدمية مخفية كأنها الشياطين، فافترض المصمم بروز هذه الفكرة في اللحظات المظلمة في مشهد الحلم أو (النوم)، فظهور الشك في هذا العرض تحكم بالنائم وأخذه في رحلة ذهاب وإياب طويلة في شك متواصل مع الذات العليا.

المسرح عبارة عن تلة مفترضة تملئها الشياطين أرضها مغطاة بلون أحمر لذا فهي ليست ككل أرض وسماء مظلمة، يكسر هذا إظلام خلفية بيضاء بشقها العمودي الأسود. يوحي بسواد الشك، البطل يناجي السماء ويستعرض خيالاته معها، ينتهي المشهد باحتفال شيطاني بالضيف الجديد، ويغادر النور السماوي، ويغرق في صحبة شيطانية غريبة، تأخذه في رحلة نحو العلم السفلي، لكن الكتاب السماوي دليله في ظلمة الشك، ويفكك مخلوقاته الشريرة ويمسخها، فيجد اليقين قريب، تسعى إليه تسبقه الشياطين كأنهم أغنام يقودها نحو الصلاح، ولكن لا يجد يقيناً إلاّ بالإيمان ذاته.

يبحث العرض أو يجهد في إقامة علاقة تأويل تبادلية انعكاسية بين شعور المشاهد والموضوع ذاته، إذ توحد هذه العلاقة بين ثنائيتهم من خلال معالجة موضوع (الشك / اليقين)، (الإنسان الجزء / الإله الكل)، إذ تطلب ذلك بالضرورة التركيز على فعل التفسير الظاهراتي للكشف عن القيمة الحقيقية التي تتشكل في تجربة الوعي لدى المشاهد من خلال إثارة موضوعات مسكوت عنها أو ممنوعة التداول، إذ خلق العرض لحظات اتصالية مع هذه الموضوعات وعلى نحو جعل منها مادة لاستجابة تأملية جمالية. إضافة إلى ذلك فقد تطلب نقل المأساة الإنسانية هذه تفسيراً ظاهراتياً آنياً معمقاً، ينشط في وصف هذه المأساة التي تكون حاضرة حضوراً آنياً مستمراً، الأمر الذي يجعل من تفسيرها تفسيراً ذا طبيعة مشتركة بحيث يشاركون متلقين عدة في إنتاج معنى يكاد يكون متشابهاً تقريباً. إذ يقومون بنقل العرض من خلال حركاته المعبرة أدائياً إلى دائرة المعاني المتعددة والدلالات الغير منتهية لأجل أن يكتسب وجوداً مستمداً من مجمل حركات العرض تماشياً وفكرته الأساس، لذا فإن هذا الربط التواصلي ما بين الحركة التعبيرية المحسوسة الخارجية وبين الذات الإنسانية هو بحث عن جوهرها (أي الذات) وهو تواصل آني يخضعها إلى تجربة تأويلية في جانبها البصري والحركي كشكل أولي أشبه ما يكون بإنشاء عوالم متخيلة غزيرة المعنى، لذا أصبح الفعل القصد لدى المصمم والمؤدين والمشاهد ينفعل اتصالي معرفي جمالي ظاهراتي يركز على مفردة (الصورة – الحركة)، من خلال تأكيده على فاعلية إدراك وتحديد المعنى الناتج عن دمج الكثير من التقنيات والفنون الأخرى مستفيداً من معطيات (الصورة – الحركة) وأبعادها الدلالية.

العرض احتوى على نزعة درامية من خلال تكثيف حدث درامي وقع ضمن دائرة الوعي من خلال مشهد الحلم الذي حمل الذات إلى ما وراء نفسها، في الأماكن العميقة في اللاوعي، إذ يمكن للمشاهد أن يصل إلى عمق الشعور من خلال الكشف العميق الماهوي الذي يعلق الأحكام ليولد فعلين مزدوجين، الأول تحريض يلغي الاتفاقات المتداولة أو المتفق عليها، والثاني تواصلي ينتج عن تحطيم المسافة الفاصلة بين الذات ولا وعيها أو عوالم نموها. لذا فكل ما في العرض من معطيات ما هي إلاّ مفردات مؤسسة من خلال وسائط تحمل في داخلها قيمة وهدفاً هو الدخول إلى نقطة مرتكز أساسية في الحياة وذلك من خلال التشكل الخارجي للحركة المعبرة التي تكشف عن عمق المأساة فتجلب الاستعارة الفنية من العرض إلى الوعي لتؤسس المعاني بوصف موضوعاتها ظواهر تشيدت من منظومة الوعي الذاتي، ساعد هذا التشييد تلك الإحالات المستمرة للحركة التعبيرية والتي عملت على تحريك الوعي الجمالي الجديد لإنتاج المعنى من خلال لغة العرض المؤسسة (صورياً / أدائياً) وعلى نحو أصبح العرض معه سلسلة صورية ظاهراتية بناءه بطريقة خلاقة يحاول المشاهد من خلالها انتزاع ماهية الأداء المعبر وتأسيسها كحقائق في وعيه،كما إن لكلية العرض الحركية الدلالية دوراً في قنص المعنى من خلال حدس مباشر، الذي يعبر عن عمق مأساة الشك التي تنتاب الذات والتي تكاد أن توقف نبضات القلب والعقل معاً، وعليه يصبح إدراك المشاهد للعرض متصفاً بالآنية الحدسية التي لا تخلو من نزعة التخيل والحلم أو الكابوس.

تختلف لغة هذا العرض عن اللغة الحوارية المعتادة في أنها لغة حلمية الطابع، ربما بدا اللاوعي محركها الأساس، إذ تتطلب حدساً آنياً ينصت إلى ذلك الحوار الذي يتفوه به الراقص الذي تظهر صورته على جهاز العارض. ويدعوا المشاهد إلى التعاطف والتعايش معه شعورياً. فضلاً عن ذلك، فقد أمكن للحركة التعبيرية ومن خلال تنوعها الأدائي أن ترسم نظاماً لغوياً أدائياً يشابه نظام اللغة في الحلم، إذ تتخلص من أطر المألوف والمعتاد لتبدو الأحداث غير مترابطة بشكل منطقي، لكن يبقى خيط دلالي واحد يجمعها معاً. وعليه تنشط هذه اللغة في رسم حدود وملامح معينة للموضوع المتمثل الذي تعبر عنه، أو بحسب تعبير (أنغاردن) توفير الإطار الخارجي الذي يدعم طبقات العرض الأخرى، أو أنها التعبير الخارجي لهذه الطبقات.

تمثلت وحدات المعنى من خلال ذلك الصراع المستمر بين الذات والشيطان والذي اتضح من خلال سلسلة حركات تعبيرية أظهرت سعي الذات إلى الخلاص في حين دأب الشيطان على إغوائها وتعذيبها وزجها في دوامة شك لا تنتهي وقد أمكن للعرض أن يوفر بيئة حلمية تفعل من معايشة المشاهد للتجربة وجدانياً ليصبح فعل التأويل مبدأ وعامل مشترك في الفهم والتواصل مع العرض وبالتالي إنتاج معناه، وذلك بالانتقال من معطيات العرض (حركاته التعبيرية) إلى مرحلة إنتاج الدلالة والمعنى.لقد عملت الحركة التعبيرية التي أداها الراقص الذي يمثل دور الذات وهي نائمة لتبدأ بالتحرك ببطء في المشهد الأول، وسعيه للإمساك بالنور المضاء في السماء من خلال حركة تعبيرية إدماجية متتابعة، وكذلك أخذه للكتاب بيده والهروب في نهاية العرض، عملت على تفعيل الإحساس وتعميقه بالموضوعات المتمثلة للعرض. والتي دارت بمجملها حول فكرة الشك والضياع، لذا ومن خلال اتصافها –أي الحركة التعبيرية – بطابع أدائي يقرب تشكلها الأدائي في التشكيل الحقيقي لها في الواقع. عملت على رسم ملامح العالم الرمزي الذي بقى يتصف بالواقعية النسبية وبحدود التشكل الأدائي فحسب. فضلاً عن ذلك، فهذا العالم الرمزي قد أنشأ قصدياً، لذا وبطبيعة الحال له مكانان، الأول واقعي وهو مكان العرض، والآخر واقع متخيل، تنتقل فيه الذات من واقعها المعاش إلى أرض وفضاء وسماء لم تألفها، إلى معايشة ما يشبه بحيرة الشيطان. لذا اتسم هذا المكان بطابع نفسي، اتخذت فيه الحركة التعبيرية تحديداتها الخاصة، ونظامها الخاص تبعاً للخبرة التي أنتجته. كما احتوى العرض على زمنين أحدهم واقعي وهو زمان العرض والآخر متخيل أو المتمثل، إذ بدا الماضي والحاضر والمستقبل مستمراً بفاعلية في هذا الأخير، وقد ارتسم ذلك من خلال الحركات التعبيرية للراقص الذي مثل الذات الأولى حينما روى تجربته على الآخر (المشاهد) من خلال جهاز (Data show)، وهو زمن الماضي قبل أن تروي الأحداث التالية التجربة كاملةً، وكأن المعنى يبنى هنا جدلياً من خلال الانتقال الأفقي بالذاكرة من الماضي إلى الحاضر ثم المستقبل أي من خلال الأداء الحركي المعبر عن صراع الذات مع الشيطان ومع الذوات الأخرى، ومن ثم الهروب من خلال إيمانه بعد ترسيخه وإيمانه بالإله وحده.

بغية تكثيف الإحساس بعمق هذه المأساة الإنسانية، لم يقف المصمم عند التحديدات التفصيلية الدقيقة لمسببات هذه المأساة. واكتفى فقط بالإشارة من خلال الحركة المعبرة أدائياً عن حرارة هذه المأساة والسبل الكفيلة بالخلاص منها. وذلك باستخدامه لأسلوب التعويض بإشارات دالة جمالياً، كالحركة التعبيرية التي يأخذ بها الراقص الكتاب المقدس قبل أن ينتهي العرض، إذ من خلال هذه الإشارات يمكن للمشاهد من أن يقوم بعمليات الفهم والتأويل والرد والتعليق وملء الفجوات، إن هذا اللا تحديد التام، أو الشرح المستفيض ما هو إلاّ طبقة تخطيطية للعرض، تحوي بدورها طبقات تخطيطية أكثر أهمية تحتمل إحالات عدة وتحمل تأويلات مستفيضة كما في الحركة التعبيرية التي يؤديها الراقصون عندما يمزق الكتاب المقدس إذ لم تأتي هذه الحركة وفقاً لارتباط توافقي متوقع مع الموضوع المتمثل، بل جاءت كخرق أفق غير متوقع من قبل المشاهد لتمتد به لتأويلات إلى ما بعد الموضوعات المتمثلة ذاتها. فضلاً عن ذلك، فقد عملت هذه الطبقات الأربعة على تأسيس ردود صورية ظاهراتية (استجابة آنية) للموضوع على نحو آني بوصفها تجربة معاشة بعيدة عن محددات أو مرجعيات معينة، لذا فهي تقصي أي فهم مسبق لتركز آليات الإدراك والتأويل على العرض ذاته ومن خلال حركاته الأدائية المعبرة. ومما يعزز الأبعاد الجمالية للخطابات الفنية ومنها العرض الدرامي هذا هو احتوائه على فجوات أو ثغرات في نسيجه الداخلي، تبرز من خلال تفاعل طبقاته أعلاه مع القوى الإدراكية

للمشاهد، إذ يجهد هذا الأخير من خلال فعل يسميه (أنغاردن) بـــ(التجسيدي) في ملء هذه الثغرات ومنحها تعريفاً دقيقاً ومميزاً لها، إذ ينشط هذا الفعل التجسيدي في كل طبقة من طبقات العرض، تزداد حدته في طبقة المعـــاني، إذ يحـــاول تأسيسها بأقرب مسافة فاصلة عن المعنى الأصلي للعرض، إذ لا ينتفي هذا المعنى بمجرد وصول المشاهد إلى مرحلـــة إنتاج المعنى المناسب للحركات التعبيرية التي تجسد موضوع العرض، لذا يكون وفقاً لذلك معنيان للعرض، وبالتـــالي موضوعان الأول موضوع قصدي خالص بالأصالة، يتعلق بالقصد الدلالي للمصمم والذي يتجسد من خلال أفعال الوعي العيانية، والثاني موضوع قصدي خالص مستمد، يتعلق بالمشاهد ويكون ذا طابع تخطيطي يملأ مـــن خـــلال قصـــدية المشاهد لينتج المعنى الذي عناه المصمم ذاته. ومما يجدر ملاحظته أن فعل التجسيد أو التحقيق لا يشـــتمل علـــى كـــل الحركات أو الفجوات إذ من الممكن أن تكون هذه الأخيرة اشتغالات مسرحية، أو حركات تعبيرية جمالية تبرز الجسدية ومرونة الأداء. في حين تعمل الحركات المعبرة على الإبقاء على هوية العرض ذاته.

تماشياً وطروحات (أنغاردن). أن الهدف في قراءة العروض الجمالية، وما يعينه هنا (العروض الدرامية الراقصة) هو القيام بوظيفة تحقيقيه قصدية، أي تحقيق القصدية المخططة لها، وتحويلها إلى وجود ملموس في هيأة محددة تشـــبه الصورة الذهنية، وهذا بطبيعة الحال يجعل من القراءات الجمالية لهذه العروض ذات طابع حركي يؤكـــد أوجـــه عـــدة للمعنى لا تبتعد عن وجهه الأصيل. نظراً لذلك، يمكن لمتلقين عدة أن ينتجوا المعنى ذاته، كما يمكن للمشاهد أن ينـــتج المعنى ذاته من خلال عدة قراءات ولفترات متباينة،كما حوي العرض على حركات تعبيرية عدة شكلت فجوات يمكـــن ملئها في حين حوا على أخرى يصعب ملؤها. وبكل الأحوال يجب على المشاهد للقيام بمهمة الملـــيء أن يحـــدد هـــذه المواقع بنفسه ثم يقرره أي منها يستوجب المليء وأي منها لا يستوجب. مع مراعاة التنوع في عملية الملء هـــذه، ثـــم يقرر بالنهاية أي من هذه المواقع تولد الصفات المهمة جمالياً في الوجود الملموس لها. وهو من خلال كل ذلـــك – أي المشاهد– يحاول أن يجسد السبيل للتغلغل إلى العرض ذاته، إلى حركاته المعبرة التي تشكل قاعدة فكرية للعرض ذاته، ليقوم بعدها بإصدار الأحكام المتعلقة بهذا العرض وحركات التعبيرية ذات المظاهر التخطيطية والإحالات الدلالية.

يقوم المشاهد أثناء قراءة العرض بتحليله انطلاقا من ترسباته أو أثره في شعور وبالتـــالي تـــؤدي هـــذه القـــراءة الظاهراتية إلى التعرف على آليات تعامل الوعي مع العرض عند استبطانه له محولاً إياه إلى ظـــواهر، لـــذا نجـــد أن المصمم عوّل على القوى الشعورية لدى وفاعليتها وتفعليها من خلال دمج أكثر من مؤثر تقني يفعل بـــدوره إحـــالات الحركات المعبرة ويزيد من اتساع فضاء دلالتها. بمعنى آخر عول المصمم على هذه القوى الشعورية بعد تطهيرها من الأحكام القبلية السابقة وزج الوعي في حوار جدلي مع معطيات العرض كما تتأس في الوعي، أما بناء المعنى فيتم بعد تعرف الوعي على العرض بإرساليته المتعددة الدلالة، وبالاعتماد على قوى الحدس المؤدية إلى معرفة يقينـــة شـــاملة بالفكرة الفلسفية للعرض، تتأتى من خلال أفعال الوصف والتحليل والتفسير. وعليه يرتبط المعنى بتجربة المشاهد ومـــا يترتب على هذه التجربة من معنى خاص به، يجسد من خلال فعل الوعي التبادل والإحالة المســـتمرين بـــين الشـــعور وموضوع الشعور ذاته.

**النتائج:أولاً : فيما يخص الهدف الأول (تعرّف الأبعاد المفاهيمية لطروحات – أنغاردن – الظاهراتية)**، توصـــلالبحث إلى :

1. اعتمدت ظاهرية (أنغاردن) على لحظة آنية تستند إلى رؤية حدسية ترنو إلـــى تأســـيس علاقـــة (جماليـــة/ تواصلية) بين العروض الدرامية الراقصة والمتلقي، وذلك عبر أفعال القصد الذاتية لدى الطرفين وعلى نحو يعمل معه هذا الفعل (فعل القصد) على نزع تقليدية الرؤية الحوارية المنتجة للمعنى، وبالتالي أبعاد العـــرض بوصفه ظاهره معفاة عن الروابط والقوانين البديهيه وبالارتكاز على فاعلية قواه الإدراكية لينشئ عبر فعـــل التأويل الذاتي عالماً معاش يضم بين جنباته العلاقة الظاهراتية بين التشـــكل الخـــارجي للحركـــة التعبيريـــة والمضون الوجودي لها.
2. استندت ظاهراتية (أنغاردن) على فعل القصد الذي بدا اشتغاله فَعّالاً في عينات البحث كافة، وقد اتضح ذلـــك عبر إيحاء العروض (عينات البحث) بالتوجه نحو غاية وغرض، إذ تجلى ذلك بأداء حركي تعبيري منه مـــا

كان ذو مرجعية تاريخية وأخرى سياسية وغيرها دينية وهكذا، لذلك أسفرت العروض عن قصدية أدائية تشكلت وفقاً لمنهج يقوم على وصف الأحداث وتحويلها إلى ظواهر تؤسس معانيها كما تظهر لوعي المتلقي وخبرته المباشرة

3. بنيت اراء (أنغاردن) على أساس جدلي بين (العرض + المتلقي) فحسب، إذ يتم فيه إقصاء الافتراضات المسبقة للعرض. وتقويض القوانين المنطقية إذ يبدأ تأسيس وإنتاج المعنى من انطلاق الوعي صوب موضوعه ليؤسسه كظواهر، ومن ثم يرتد ليهبه المعنى وعلى نحو اتخذت معه القراءات الظاهراتية تتفاعل بين (العرض ↔ المتلقي) حتى يتم إنتاج المعنى.
4. تعد القوى المعرفيه والوجدانية لبنات أساس في كل طروحات (أنغاردن)، لذا عدت مرتكزات أساس في قراءة العروض الدرامية الراقصة (عينات البحث)، إذ تعد واسطة ورافداً معرفياً تمد قوى (العقل والحدس) بالتصورات المادية للحركة التعبيرية لتشغل كل قوة آلياتها الخاصة في تلقيها وتأويلها للعرض
5. سمحت طروحات (أنغاردن) الظاهراتية بتفعيل الشق الذاتي والموضوعي في قراءة العروض الأمر الذي جعل هناك آليتين اثنين في التأويل وإنتاج المعنى. الأولى تعتمد على ضغط إرسالية الحركة التعبيرية للعروض الدرامية على مدركات المتلقي كما تتبدى لوعيه وخبرته والتي منها يفرز المعنى. كما في العينه (1). أما الثانية فتركن إلى إسقاط ذات المتلقي على العرض لينتج المعنى وعبر سلسلة تأويلات ممكنة ينشط العرض في تفعيلها، كما في العينة(2).
6. نظراً لمنح (أنغاردن) العروض الدرامية هيكلياً تخطيطياً يسمح بإنتاج معنى يرتبط بفعل القصد الموضوعي لمؤسس العرض بالأساس، أصبح فعل التأويل وإنتاج المعنى نشاطاً ذاتياً متفرداً، وعليه لا يمكن الجزم بفعل تأويلي ينتج معنى واحد متطابق على الدوام.

**ثانياً : فيما يخص الهدف الثاني (آلية اشتغال طروحات – أنغاردن – على الحركة التعبيرية في العرض الدرامي الراقص)**، توصل الباحثان إلى :

1. اشتغلت هذه الطروحات وفقاً لآلية مزدوجة القراءات، إذ حوت قراءة مفاهيمية تمثلت بطبقات العرض الأربع، التي قال بها (أنغاردن)، وقراءات موضوعية تمثلت بالتمظهر الأدائي للحركة التعبيرية. هذا من جانب، ومن جانب آخر، اشتغلت هذه الآلية المزدوجة اشتغالاً جدلياً مع القوى المعرفية للمتلقي، إذ تمثلت هذه القوى بالانتباه، الإحساس، الإدراك، التفسير، الفهم، التأويل، ومن مجمل تفاعل هذه المنظومة تبين الآتي :

أ اشتغل فعل التأسيس الظاهراتي بفاعلية في عينة البحث كافة، إذ كشفت عن طبيعة الوجود المحمول في هذه العينة لذا بدت هذه العروض شمولية الأفكار، ذلك أنها سمحت بنقل الصورة المرئية المأساوية بأبعادها كافة من إطارها الفردي إلى إطارها الكوني الجمالي

ب اشتغلت طبقة (الصوت والكلمة) في عينة البحث كافة، عبر تكثيف الألفاظ ومزجها بأنساق الحركة التعبيرية لتنشئ لها بذلك نظاماً خاصاً نابعاً من سياق العرض ذاته، فكانت هذه الطبقة في عينة (1)، ذات نسق سياسي الإحالة. وفي عينة (2)، بدت وكأن لها نظاماً داخلي يخاطب الحلم واللاوعي لا يقصي بالضرورة المرجعية الذاتية الدينية لها حتى وأن بدت مفرطة أو غارقة في هذه الذاتية بعينها،

ج اشتغلت طبقة (المعاني) في عينة البحث كافة تماشياً وطروحات (أنغاردن)، إذ تم بناء المعنى من خلال الفهم الذاتي والشعور القصدي الآتي إزاء العروض وعلى نحو تم فيه اقصاء المفاهيم المجردة والافتراضات المسبقة

د اشتغلت طبقة الموضوعات المتمثلة بفاعلية في عينة البحث كافة إذ أمكن للحركة التعبيرية من رسم حدود هذه الموضوعات بأسلوب منوع مراعياً فيه الصورة الجمالية لمرونة الجسد القادر على إنتاج المعنى وقادر في الوقت ذاته على حمل ونقل فكرة العرض بأبعادها الزمانية والمكانية الافتراضية.

- اشتغلت طبقة الطبقة المظاهر التخطيطية في عينة البحث كافة، وذلك عبر قدرة الحركة التعبيرية على التعويض والإحالة الدلالية، بدلاً من السرد والدخول في التفاصيل والجزئيات الدقيقة، الأمر الذي اسهم بتعالي العروض عن التقييد بمحددات زمانية أو مكانية أو مقولات تاريخية أو اجتماعة أو ما إلى ذلك.

2. تتم قراءة وإعادة إنتاج العرض الدرامي الراقص من ذلك التفاعل الجدلي القائم بين البنية الثابتة (بنية الفهم) والبنية المتغيرة (بنية العرض الدرامي الراقص)، إذ تفعل البنية المتغيرة القوى المعرفية عبر التشكلات الأدائية للحركة التعبيرية، وقد تكون الحركة التعبيرية قريبة من الواقع فتفعل وتعمق الإحساس والشعور بها. وهكذا نلاحظ ذلك الارتداد والتبادل الحواري بين الحركة التعبيرية والقوى المعرفية الذي يؤدي في النهاية إلى إعادة إنتاج العرض ومعناه في كل قراءة أو مشاهدة.

**3.** عملت الحركة التعبيرية وعبر إحالتها على حمل المتلقي على إنتاج المعنى وعلى نحو منوع أيضاً إذ عملت الحركة الاستبدالية على حمل المتلقي على استبدال المعنى، فيما عملت الحركة التعبيرية الاشتقاقية حمل المتلقي على استشفاف المعنى عبر اشتقاقه اشتاقاً من الحركة التعبيرية أما الإضافية فتتطلب من المتلقي أن يكمل ما فيها من فجوات كيما ينتج المعنى، وهكذا بالنسبة للإدماجية التي تعمل على حمل المتلقي على الإحساس بها وإنتاج معناها في آنٍ واحد وهكذا.

## الاستنتاجات

1. أسس فن الرقص الدرامي لذاته جمالية متفردة تأتت من تشييداته الحركية في وحدة تعبيرية ذات اشتغالات بصرية تنظيمية، ومن طروحاته المفاهيمية الفلسفية التي تسعى للكشف عن شبكة البنى العلائقية التي تربط بين وحدتي (الحركة المعبرة / المضمون) أو (الوجدان / الفعل)، متنقلة في ذلك في فضاء معرفي ودلالي وفني يفضي في مجمله إلى تشكلات فكر مفاهيمي خاص، دون إنكار دور التقنيات الفيزيائية والتحولات الأدائية المتنامية على مستوى الجسد والتقنية التكنولوجيا.
2. إنّ لفكرة التقابل الموضوعي بين التشكلات الأدائية للحركة التعبيرية والواقع المشار إليه دوراً هاماً في توليد أفعال تطابقية في وعي وذهن المتلقي أي بين أشكال الحركة المعبرة وتنظيم الصياغات الأدائية والعناصر المادية في العرض،
3. إنّ لمراوغة المعنى في فن الرقص الدرامي تفعيلاً واضحاً للغة المهمشة تداولياً في مجتمعاتنا العربية، إذ عملت هذه اللغة على تعميق الوعي الفكري والثقافي والنفسي لدى متلقيه عبر استشارة قواه في إدراك تزامنية الحركة التعبيرية وحضورها المادي كبنى محركة للعقل والمخيلة والوجدان.

## التوصيات

1. تدريس مادة فن الرقص الدرامي لطلبة الدراسات الأولية، نظراً لما هذا الفن من قدرة على تنمية جمالية الجسد وتحرير الأفكار وتنشيط قوى الذهن والمخيلة،
2. استحداث مادة (التصميم الحركي) كمادة أساس لطلبة الدراسات العليا على اقل احتمال، وذلك بغية تأسيس عروض راقصة يمكن لها أن تمثل الوجه الجمالي والحضاري لكلية الفنون الجميله
3. استضافة المصممين والمهنيين في فن الرقص الدرامي ضمن أمسيات أو محاضرات تقيمها الكلية لتثقيف الطلبة بهذا الفن الوافد، وبالتالي التأسيس له، ومساعدته على الانتشار.

## المصادر

### الكتب

1. أبو زيد، نصر حامد : أشكليات القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط4، 1996.
2. الأشقر، أكرم، الرقص لغة الجسد، بيروت : دار الفرات للطباعة والنشر، 2003 .

3. توفيق، محمد سعيد : الخبرة الجمالية، دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1992.
4. تيري، ولتر : الرقص في أمريكا، ت: أورخان ميس، القاهرة: دار اليقظة لعربية للتأليف والترجمة والنشر، ب. ت.
5. خضير، ناظم، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، عمان : دار الشروق للنشر والتوزيع، ط1، 1997.
6. راي، وليم، المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية، ت : يوئيل يوسف عزيز، بغداد، دار الحرية للطباعة والنشر، ط1، 1987.
7. الربدي، عبد الفتاح، الاتجاهات المعاصرة في الفلسفة، الهيأة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 1985.
8. الرويلي، ميجان وآخر : دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط2، 2000.
9. ستانسلافسكي، كونستانتين : إعداد الممثل، ت : محمد زكي العشماوي وآخر، دار النهضة للطباعة والنشر، القاهرة، 1973.
10. سوريل، دولتر : الأوجه العديدة للرقص، ت : عنايات عزمي، القاهرة، دار غريب للطباعة والنشر، 1974.
11. عبد الحميد، شاكر : التفضيل الجمالي، دراسة في سايكولوجية التذوق الفني، الكويت، المجلس الوطني للآداب والثقافة والفنون، 2001.
12. عناني، محمد : معجم المصطلحات الأدبية الحديثة، مكتبة لبنان، ناشرون الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، لبنان، 1996.
13. العنود، عبد الرحمن محمد : الإبهام في شعر الحداثة. الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سلسلة كتب عالم المعرفة، ب. ت.
14. عيد،كمال الدين:أعلام ومصطلحات المسرح الأوربي، الإسكندرية، دار الوفاء لدينا للطباعة والنشر، ط1، 2005.
15. غاتشف، غيورغي: الوعي والفن، سلسلة كتب عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ب. ت.
16. فريز، سير جيمس : الغصن الذهبي، دراسة في السحر والدين، ت : أحمد أبو زيد، القاهرة، الهيأة المصرية العامة للكتاب، 1971.
17. كاي، نك : ما بعد الحداثة والفنون الأدائية، ت : نهاد صليحة، القاهرة، الهيأة المصرية العامة للكتاب، ط1، 1999.
18. كرومي، عوني وآخرون : تقنيات تكوين الممثل المسرحي، بيروت المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 2002.
19. الكومي، محمد شبل : المذاهب النقدية الحديثة، مدخل فلسفي، تقديم، محمد عناني، الهيأة المصرية العامة للكتاب، 2004.
20. ليغاري، سيرج : فن الرقص الأكاديمي، ت : أحمد محمد رضا، القاهرة، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، 1998.
21. موسى، بشرى صالح : نظرية التلقي، أصول وتطبيقات، دار الشؤون الثقافية العامة، آفاق عربية، بغداد، 1999.
22. هولب، روبرت : نظرية التلقي، مقدمة نقدية، ت : عز الدين إسماعيل، وجدة النادي الثقافي، ط1، 1990.

**المجلات والنشريات**

23. الغريب، منى : الإيحاء والإيماءة، بحث منشور على شبكة الانترنيت، مجلة عرب، ع 124، يونيو، 2001.

**الملاحق**

**ملحق (1) :مجتمع البحث**

| ت | اسم العرض | إخراج | مكان العرض | تاريخ العرض |
|---|---|---|---|---|
| 1 | طقوس بابلية | طلعت السماوي | محافظة بغداد | 2001 |
| 2 | نار من السماء | علي طالب | محافظة بغداد | 2002 |
| 3 | اونزو | علي طالب | محافظة بغداد | 2003 |
| 4 | فوق تحت، تحت فوق | طلعت السماوي | محافظة بغداد | 2005 |
| 5 | الأصلع | أنمار غازي | محافظة بغداد | 2005 |
| 6 | شك | أحمد محمد عبد الأمير | محافظة بابل | 2005 |
| 7 | الظل الأصفر | ذو الفقار خضير | محافظة بابل | 2006 |
| 8 | كرستال | أحمد محمد عبد الأمير | محافظة بابل | 2007 |
| 9 | و. هـ. م. | ذو الفقار خضير | محافظة بابل | 2007 |
| 10 | ما فوق السطر | ذو الفقار خضير | محافظة بابل | 2007 |
| 11 | السينما تحت أقدام شارلي | أحمد محمد عبد الأمير | محافظة بابل | 2010 |

**ملحق (2):عينة البحث**

| ت | اسم العرض | إخراج | مكان العرض | تاريخ العرض |
|---|---|---|---|---|
| 1 | فوق تحت، تحت فوق | طلعت السماوي | مسرح الرشيد / بغداد | 2005 |
| 2 | شك | أحمد محمد عبد الأمير | أكاديمية الفنون الجميلة / جامعة بابل | 2005 |

**ملحق (3) أداة البحث**

| آلية القراءة | ركائزها | تشكلاتها | تصلح | لا تصلح | التعديل المقترح |
|---|---|---|---|---|---|
| المعنى | بنية ثابتة (الفهم) | **– ذاتية –** | | | |
| | | أ. انتباه. | | | |
| | | ب. إحساس. | | | |
| | | ج. إدراك. | | | |
| | | د. فهم. | | | |
| | | هـ. تفسير. | | | |
| | | و. تأويل. | | | |
| | بنية متغيرة (العرض) | **1. ماهوية.** | | | |
| | | أ. اللغة والكلام. | | | |
| | | ب. الموضوعات المتمثلة | | | |
| | | ج. وحدات المعنى. | | | |
| | | د. الوحدات التخطيطية | | | |
| | | **2. موضوعية (حركية تشكلية)** | | | |
| | | أ. استبدالية / تتابعية | | | |

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| | | ب. اشتقاقية / أدماجية | | | |
| | | ج. إضافية / تراكبية. | | | |