سيميائية الرقص في العرض المسرحي العراقي المعاصر (اهريمان انموذجا)

Semiotics of Dance in Contemporary Iraqi Theatrical Performance

أ. د. حيدر جواد كاظم العميدي

Dr. Haider Jawad Kazim Al-Amidi

alamedy@gmail.com

جامعة بابل / كلية الفنون الجميلة

University of Babylon / college of Fine Arts

الباحثة: اميمة عدنان كريم

Omaima Adnan Karim

omaymaadnan8446025@gmail.com

ملخص البحث :

لم يعرف الإنسان اي لغة في بداية حياته الا لغة الإشارة والحركة والرموز ومن خلال جسده يصل جميع الأفكار ومعنى ما فالرقص وما يحمله من علامات ورموز بجسد الراقص وكشف عن هذه الشفرات من خلال الجسد فحركة الجسد تكتسب أهمية كبيرة فان السيمياء في الرقص تساعد على إضافة عمق ومعنى إلى الأداء وتفهم الجمهور للمحتوى الفني وذلك فان الرموز في الرقص تشير إلى الرسالة أو الفكرة التي يحاول الراقصون توصيلها من خلال حركاتهم وتعبيراتهم الجسدية. يمكن أن تكون السيمياء تعبيرًا عن مشاعر معينة، أو قصة، أو فكرة، أو حتى مفهوم مجرد. و لتعزيز التواصل مع الجمهور وإيصال رسالة أو إحساس معين بوضوح وفعالية. ولذلك فان الجسد له أهمية في الحياة وبالتالي فان الجسد الراقص لما له أهمية في العرض المسرحي كونه وسيلة إيصال الفكرة الى المتلقي وقد قسم البحث إلى أربعة فصول .

ضم الفصل الاول (الاطار المنهجي) للبحث ومشكلة البحث المتمثلة بالاستفهام الاتي (ماهي سيميائية الرقص في العرض المسرحي العراقي المعاصر اهريمان انموذجا ؟) في حين حدّد الباحثان أهمية البحث والحاجة إلية وبالتالي تسليط الضوء على سيماء الرقص في العرض المسرحي أما الحاجة الية تكمن في أنه يفيد طلبة كليات الفنون الجميلة ومعاهدها بتعرفهم بسيميائية الرقص في العروض المسرحية العراقية المعاصرة لاسيما عرض اهريمان الأنموذج في البحث ويهدف البحث العلمي للتعرف على سيميائية الرقص في العرض المسرحي العراقي

المعاصر اما حدود البحث فحددت في الفترة (٢٠١٤) ومن ثم ختم الفصل الاول بتحديد المصطلحات والتعريف الإجرائي .

ام الفصل الثاني (الاطار النظري) للبحث فقد شملة مبحثين الاول كان السيميائية وتقسيماتها اما المبحث الثاني الرقص وأنواعه والرقص في المسرح العالمي وختم بالدراسات السابقة والمؤشرات

اما الفصل الثالث (إجراءات البحث) فقد ضم مجتمع البحث والبالغ عدد العروض (١٥) عرض مسرحي اما عينة البحث فقد اقتصر على تحليل الأنموذج اهريمان العينة المنتخبة قصديا اما اداة البحث فقد اعتمدت الباحثة على مؤشرات الاطار النظري اما منهج البحث إذا ختم به الفصل فقد اعتمده الباحثان على منهج الوصفي (التحليلي)

وقد ختم البحث بالنتائج والاستنتاجات والتوصيات والمقترحات واخيرًا المصادر .

Abstract

Man did not know any language at the beginning of his life except for the language of signs, movement and symbols, and through his body he communicates all ideas and meanings. Dance and the signs and symbols it carries in the dancer's body and revealing these codes through the body. The movement of the body gains great importance, as semiotics in dance helps add depth and meaning to the performance and the audience's understanding of the artistic content. The symbols in dance refer to the message or idea that the dancers are trying to convey through their movements and bodily expressions. Semiotics can be an expression of certain feelings, a story, an idea, or even an abstract concept. To enhance communication with the audience and convey a certain message or feeling clearly and effectively. Therefore, the body has importance in life, and therefore the dancing body has importance in the theatrical performance as a means of conveying the idea to the recipient. The research was divided into four chapters. The first chapter included (the methodological framework) for the research and the research problem represented by the following question (semiotics of dance in the Iraqi theatrical performance?) While the researcher identified the importance of the research and the need for it, and thus shed light on the appearance of dance in the theatrical performance, as for the need to shed light on the formation of the body, and the scientific research aims to identify the semiotics of dance in the Iraqi theatrical performance. The limits of the research were determined between the period (2013-2023), and then the first chapter was concluded by defining the terms and the procedural definition.

As for the second chapter (the theoretical framework) for the research, it included two topics, the first was semiotics and its divisions, while the second topic was dance and its types and dance in the world theater, and concluded with previous studies and indicators.

As for the third chapter (research procedures), it included the research community, which amounted to (15) theatrical performances The research sample chosen by the researcher in an intentional manner included three shows, which are (Ahriman - Israfil's Trumpet - Mercy Shot). As for the research tool, the researcher relied on the indicators of the theoretical framework. As for the research method, if the chapter was concluded with it, the researcher relied on the descriptive (analytical) method. The research was concluded with the results, conclusions, recommendations, suggestions, and finally the sources.

الفصل الاول (الاطار المنهجي)

اولاً : مشكلة البحث :

يشكل الرقص لغة تعبيرية في حياة المجتمعات والشعوب وله مكانة واسعة في الحياة البدائية كانت لهم رقصات خاصة ومعبرة وله إشارات ورموز ودلالات مهم بينهم وكل حركة له رمز وتعبير بيهم يفهمونها كإنو يؤدون الرقصات اثناء الصيد والرقصات التي تؤدى أثناء اداء الطقوس باعتبار الرقص لغة جسدية معبرة ولغة تخاطب وتواصلية بين الناس فان في العرض المسرحي كثير من العلامات التي يحملها الرقص وكل رقصة يضعها المخرج في العرض له علامة معينة وإيجاد تناسق ما بين فكره المسرحية وما بين الرقص وما يريد إيصاله للمتلقي من شفرات ودلالات وان السيماء وما تحمله من علامات وشفرات بانه "علم لم يعد يدرس العلامات بقدر ما هو يركز على دراسة الشفرات اي دراسة الأنظمة التي تساعد المخلوق الانساني على ادراك الاحداث والكينونات بوصفها علامات تحمل معنى بل هو يسعى إلى اكتشاف ماهي اجناس العلامات وكيف تختلف عن بعضها بعضا وكيف تتفاعل مع اجناس اخرى" (١)

الرقص يحمل سميائية فان الشفرات التي يحملها جسد الممثل في الرقص لها معاني مختلفة لان الممثل باستطاعة ان يقدم كافة الرموز والعلامات من خلال الرقص لما له من دلالات خارجية على خشبة المسرح بواسطة جسده لذلك صاغت الباحثة عنوانها للإجابة على ذألك التساؤل ماهي سيميائية الرقص في العرض المسرحي العراقي المعاصر (اهريمان انموذجا)؟

ثانيا : أهمية البحث والحاجة إليه:

١ : تسليط الضوء على تشكيل صورة عن الجسدي الراقص من خلال عروض المسرح العراقي.

٢ : يفيد الباحثين والعاملين في المسرح و أيضا طلبة كليات الفنون الجميلة والمختصين في مجال مسرح والانشطة الفنية ذات الصلة بالمسرح .

ثالثا: هدف البحث:

يهدف البحث إلى(التعرف على سيميائية الرقص في العرض المسرحي العراقي المعاصر (اهريمان انموذجا).

رابعا : حدود البحث :

١- زمانياً: ٢٠١٣-٢٠٢٣.

٢- مكانياً: العراق _بغداد.

٣- موضوعياً: سيميائية الرقص في العرض المسرحي العراقي.

خامسا: تحديد المصطلحات :

السيميائية :

السيمياء لغة :

عرفها (ابن منظور) على أنّها:" العلامة مشتقة من العلم(سام) الذي هو مقلوب وسم وهي في الصورة (فعلى) يدل ذلك على قولهم: سمة فإنّ أصلها: (وسمى) ويقولون: (سيمي) بالقصر وسيمياء بزيادة الياء وبالمد ، ويقولون: (سوم) إذا جعل (سمة): سوم فرسه ، أي جعل عليه السمة ، وقيل: الخيل المسومة وهي التي عليها السيمة ، والسيمة هي العلامة[٢]

السيميائية اصطلاحاً:

عرفها (الين استون) و(جورج سافونا) ،" بأنها تتحرى الطريقة التي يخلق بها المعنى ويتم توصيله عبر نظام من العلامات التي يمكن تشفيرها وحل شفرتها." [٣]

السيميائية إجرائيا:

هو العلم الذي يدرس الرموز والعلامات والدلالات التي تحمل معان عدة وكيفية ربطها بالمعاني المقصودة وتفسير الرسائل المعينة ودراسة العلاقة بين الرمز والمعنى وكيفية استخدم الرموز وتوصيل المعلومات والافكار الى المتلقي .

الرقص :

الرقص لغة :

وردت كلمة رقص في المعجم الوسيط (رقص)- "رقصا: تنقل وحرك جسمه على إيقاع موسيقى أو على الغناء. و- تنقل ومشى بتفكك وخلاعة. و النبيذ: جاش. و- في الكلام: أسرع. و- الجمل: رقصاً ،. و ، ورقصا ، ورقصاناً: خَب وأسرع. (أرْقَصَ) في سيره: رقص:

(رَقْصَهُ): أرقصه. (تَرَقْصَ): رقص. يقال: ترقصَتِ المفازة: رقص سرائها."[٤]

الرقص اصطلاحا :

وكما عرفته (مارتا جراهام) " تجسيداً خارجيا يرتبط فيه التعبير الجسدي عن المشهد الطبيعي الداخلي للنفس بالخصائص الشكلية للرقص كأحد وسائط التعبير." [٥]

الرقص اجرائيا :

فن تعبيري جسدي يعبر عن مشاعر او شعور عاطفي لدى الانسان ان كان شعور فرح حزن حب ويعبر عن الثقافات وهوية البلد ويستخدم الرقص لتعبير عن دواخلنا وللتواصل مع الاخرين بلغة جسدية مباشرة وجميلة.

الفصل الثاني (الاطار النظري)

المبحث الاول : انساق الرقص والخطاب السيميائي.

الإنسان منذ وجوده في الحياة وفي كل مراحل حياته يحتاج الى وسيلة ولغة للتواصل مع من حوله من الاشخاص فكانت لغة الإشارة في بآد الامر للتعبير عما يدور بينهم ولا توجد لغة كلامية مجرد اشارات ورموز ويفهم احدهم الاخر .وقد ذكره الله في كتابه الكريم عن الرموز كما في قوله تعالى (قال أتيك الاتكلم الناس ثلاثة أيام إلا

رمزاً) وايضاً قوله تعالى (سيماهم في وجوههم من اثر السجود) ويقصد بها العلامات الظاهرة على جباه المؤمنين من كثرة السجود مثل خشونة الجلد أو تغيره في اللون وهي علامه او دلاله تبرز إلى الآخر فان علم السميائيه ما هو الا دلاله ورموز وعلامات تدل عل صوره معينه او لغة معينه ولم تعرف السيميائية إلا بعد ترجمتها الى مصطلح السيميولوجيا السيميوطيقا فعرفت على يد " فرديناند دي سوسير (١٨٥٧- ١٩١٣) الذي هو الأصل في تسمية العلم بالسيميولوجيا والفيلسوف الأمريكي تشارلز ساندرز بيرس (١٨٣٩- ١٩١٤) ، والذي هو الأصل في تسمية العلم بالسيميوطيقيا" (٦) اي والسيمياء التي غالبا ما تعرف بانها "دراسة اشارات والمشتقة من جذر يوناني هو semeion ويعني العلامة هي دراسة الشفرات اي الانظمة التي تمكن الكائنات البشرية من فهم بعض الأحداث أو الوحدات بوصفها علامات تحمل معنى. وهذه الانظمة هي أجزاء أو نواح من الثقافة الانسانية برغم كونها عرضة لتغيرات ذات طبيعة بيولوجية أو فيزياوية الكلام البشري محدود بقدرات السمع والنطق عند الانسان وبسلوك الاصوات في الهواء ، غير أن كل لغة بشرية تختص بثقافة تاريخية معينة" (٧) علم السيميائيات علم واسع جدا وشامل فمن الصبع ان نضع مفهوم معين ومحدد للسيميائيات فعرف انه علم العلامات لذا تعني السيميائية العلم الذي يدرس العلامات والرموز فيء المجتمع جاء مفهوم السيمياء " كعلم مكرس لدراسة إنتاج المعنى في المجتمع ، وتعنى كذلك بعمليات الدلالة وعمليات الاتصال أي بواسطتها تتوالد المعاني ويجري تبادلها معا وتشمل مواضيعها شتى أنساق العلامة والكودات التي تعمل في المجتمع والرسائل الفعلية والنصوص التي تنتج من خلالها" (٨) وايضا عرفت "دراسة الشفرات والأنظمة التي تمكن الكائنات من فهم بعض الاحداث او الوحدات بوصفها علامات تحمل معنى" (٩) فانه العلم الذي يدرس العلامات من قلب المجتمع فأنها علم يدرس العلامة والإشارة في الوجود لكون السيمياء نظام تواصلي متكامل لما يحمل من رموز وإشارات فأنها " اداة لقراءة كل مظاهر السلوك الإنساني بدءا من الانفعالات البسيطة ومروراً بالطقوس الاجتماعية وانتهاء بالانساق الايدلوجية الكبرى" (١٠) لذا فإننا ندرس "سيميائيات المسرح بوصفه متعدد الأنساق او بوصفه نسقا مركبا يلد من تفاعل عدد من انساق الإشارات الكلامية والصوتية والضوضاء والمرئية الايماء والحركات وتغير المكان والأشياء والزينة والإضاءة إلى آخره " (١١) فالسميائيات تهتم بكل مجالات الفعل الإنساني إنها أداة لقراءة كل مظاهر السلوك الإنساني بدءاً من الانفعالات البسيطة ومروراً بالطقوس الاجتماعية وانتهاء بالأنساق الإيديولوجية الكبرى". (١٢)

فان ألأنساق التواصلية التي يستعين بها الإنسان في خلق حوار مع الاخر موضوعا لدراستها فجعل التصنيفات الخاصة بالانساق السيميائية لا تكفي بإحصاء العلامات المشتقة من اللسان بل تدرج ضمن حقول دراستها مجمل الصيغ التعبيرية التي يستعملها الإنسان بشكل مباشر او غير مباشر في حواره مع ذاته ومع الاخر وما

يمكن التنبيه عليه هو ألأنساق التواصلية مرتبطة في المقام الأول بالحواس أي إنها تحدد الحالات الأولى للإدراك الحسي المبني على الالتقاط المباشر لما يوجد خارج الجسد الإنساني بعيدا عن المفهمة والخطاطات المجردة "[١٣] ومن رواد مدرسة براغ هم (كافزان تادوش ، لجان موكارفسكي ، بوغاتريف ، اوتاكار زيش ، بيري فلتر وسكي) لدى كافزان تادوش إسهامات عديدة في سميولوجيا المسرح وقام بتقسيم العلامة في المسرح الذي سوق اتطرق اليها لاحقا فان " المسرح يستخدم العلامات الموجودة في الطبيعة وفي الحياة الاجتماعية ومختلف المهن وكلّ مجالات الفن " [١٤] بدأ كافزان بتحديد موضوع سيميولوجيا المسرح وقد "لاحظ ان المسرح متعدد الدلالات فهو يشمل النص الدرامي والعرض المسرحي ومقاربة هذا الأخير معقدة لتعدد أنواع العلامات فيه وأبرز أن سيميولوجيا المسرح تشمل المقاربتين معا ولاحظ كاوزن أن عدد المؤلفات النظرية أكثر بكثير من تحاليل العروض المسرحية والمراد هنا بالمؤلفات النظرية تلك التي تتعلق بسيميولوجيا المسرح وأقر كاوزن بأهمية إدراجها في برامج التعليم من أجل تكوين متفرج قادر على استهلاك المسرح وفك شفراته " [١٥].

فيقول كافزان ان المسرح غني بالعلامات فلذلك يستخدم العلامات الموجودة في الطبيعة وفي الحياة الأجتماعيه لذا فان محاولة كافزان المبكرة لتصنيف نظم العلامات وقد وضع ثلاث عشر نظاماً من نظم العلامة والتي تطبق كلها على الوسائط الدرامية البصرية وهي (الكلمات – إلقاء النص – تعبير الوجه– الإيماء – حركة الممثل في الفضاء الدرامي – المكياج – المكياج – تصفيف الشعر– الأزياء – الاكسسوار– المناظر – الإضاءة – الموسيقى– الموثرات الصوتية) . [١٦]

وقد قسم العلامات طبيعية واصطناعية :[١٧]

١– علامات طبيعية: وهي العلامات التي تحددها قوانين طبيعية صرفة ، حيث تقتصر العلاقة بين حدتها الدال والمدلول على العلة والمعلول مباشرة ، وهي لا إدارية لا واعية فالغيوم علامة على نزول المطر ، والغيوم هنا هي علامة طبيعية حيث لا تكون علاقة الدال بالمدلول هنا ناتجة الاعن قوانين الطبيعية" أي بشكل غير قصدي ، يعني بغياب النية ، فليس في نية السماء إن تنذر بنزول المطر.

٢– علامات اصطناعية: وهي العلامات التي تنسند في علاقتها بالشيء الذي تدل عليه الى قرار ارادي غالبا ما يكون جماعيا يعني يكون انتاج هذا النوع من العلامات نتيجة لتدخل انساني اختياري ، واعي ، كأشرات المرور ، واللغة .

وقد قدم كافزان تصنيف خاص بالممثل وفق معيارين : [١٨]

أولاً: تصنيف العلامات بحسب أساليب الاستقبال من قبل المتفرجين: وتشمل العلامات البصرية والسمعية ، فالأولى يستقبلها المتلقي بصرياً أو عبر حاسة البصر: الممثلين ، حركة الممثل فوق خشبة المسرح ، الايماءات ، الديكور ، الأزياء ، الماكياج ، الإضاءة ، التكوينات. أما الثانية– العلامات السمعية– فيلتقطها المتلقي سمعياً – عبر أذنيه – الحوار (الكلام) ، الموسيقى ، المؤثرات الصوتية.

ثانياً: تصنيف العلامات بحسب منشأها وأنساقها:– علامات لفظية وأخرى غير لفظية سمعية وبصرية يبثها الممثل بواسطة قناتي الجسد والصوت خلال خطاب العرض المسرحي الحوار، الإلقاء، الغناء ، الصفير ، الضجيج ، الأنين التأوهات والهمهمات ، إشارات صوتية ، والحركة والايماءات.

المبحث الثاني : الرقص في الثقافات الانسانية ...تاريخيا ...فكريا .

منذ بداية تاريخ البشرية وتدوين التاريخ والرقصات على جدران الكهوف وتعلم الانسان البدائي الحركة والإيقاع من الطبيعة ومن حركات الحيوانات مجرد تقليد بما يقوم به الحيوان لذا اعتبر الرقص وسيلة للتواصل بينهم قبل اختراع اللغة كإنو يمارسون الرقص كجزء أساسي من الطقوس الدينية والافراح والاحتفالات التي ترتبط بالطبيعة اعتبر بان " الرقص الطريقة البدائية البالغة منتهى الأهمية في إظهار الشعوب الهمجية لمشاعر المحبة او التقديس نحو الأرواح ." (١٩)

الانسان البدائي " بأدائه الطقسي يحاكي افعال الحيوانات والقوى الغيبية في الطبيعة امام الجماعة موظفا جسده في المحاكاة قاصا عملية الصيد او انماء الزرع ." (٢٠) لذا فان " الحركات والأصوات قد ظهرت عندما بدأت الهوة بين الانسان وضمير المتكلم والمخاطب حيث بدأ الانسان بواسطة الحركات والأصوات يحكي تجربته ،قصته معاناته للآخرين بواسطة حركات جسده وايماءاته مقلداً من خلالها ظواهر الطبيعة والحيوان والانسان. وحينما بدأ يعتقد أن لديه شعوراً في تفسير النفس البشرية أراد نقل الشعور الى انسان آخر من أجل التعبير عن تجربة مر بها أو تجربة قد تصادفه في المستقبل كعملية صيد صعبة ." (٢١)

لذلك اخذ الانسان البدائي الرقص وسيلة لتعبير عن مشاعر الحزن والفرح والأفكار إذا كانت الحركة الرتيبة الموزونة نابعه من اعماق مشاعره "فان طبيعة الموطن الاول للرقص وما لبث هذا التعبير الإيمائي في الساحات المعابد والقصور الى ان أتى حين حط فيه على خشبة المسرح ." (٢٢) حاول الانسان في " بداية حياته ان يصف مغامراته ومشاعره ومعايشته وألمه وصراعه بالحركات ، وربما خرج معها الصوت والايقاع ، وجاءت الحركة كوصف يلحق القول بالفعل ولايقاظ الشعور لديه ولدى من يستمع اليه ، وبما ان جسم الانسان هو الوعاء الذي يحتوي على كل حركة قام بها الانسان منذ القدم ، نراه الى حد اليوم هو الأساس في احتواء كل المعاني

التي يريد الفرد التعبير عنها ، فبواسطة اليدين وحركة الجسد يعبر عن الحالة والموقف والشعور الى جانب ما ينطبع ويتجسد على الوجه من تعابير تدلل على العديد من الحالات كالفرح والحزن... الخ ، وكثيراً ما يقال ان الحركة لا تكذب أبداً وهذا يعني أن بإمكان المرء قراءة الحالة بصدق ودقة بدون ان تتدخل اللغة في ذلك ."[٢٣]

وقد يختلف الرقص في اشكاله وانواعه وذلك لاختلاف الثقافات والتقاليد بين الشعوب بين التقليدي والحديث ومن أنواعه .

١- الرقص الشعبي :

الرقص الشعبي من اقدم أنواع الرقص يعود إلى العصور القديمة إذا يعتبر الوسيلة من خلالها يعبر الإنسان عن فرحه وحزنه وعن عادته وتقاليده ويعتبر الرقص الشعبي " من الفنون التي يتعذر على الكثيرين منا تقويمها على أسس فنية صحيحة ومقارنتها بأنواع الفنون الرفيعة الأخرى ذلك لأنها ظلت فترة طويلة من الزمن تتخذ وسيلة لأثارة الحواس واستهواء الشهوات وكان هذا الشعور وليد فترات من الزمن تدهور فيها هذا الفن الذي نشأ عن شعور ديني عميق ، واتخذ شكل الطقوس والمراسيم التي تقام في المعابد القديمة ، فيبعث ايقاعها وتنوع حركاتها الرهبة والخشوع في نفوس. الناس وهذا نراه مصورا على جدران المعابد والمقابر الفرعونية القديمة في الأقصر وبني حسن وسقارة ونشاهد فيها الرقصات التي تتقدم المواكب الدينية والرقصات ذات الطابع الجنائزى التي تتقدم مواكب الدفن." [٢٤]

لذلك هو جز من الثقافة لكل بلد وتعرف كل أمة من خلال الرقصات المعروفة فيها فالرقص "مرتبط ارتباطاً وثيقاً بالتاريخ كما أنه يعبر عن الروح القومية والملامح الوطنية لكل مجتمع ، بما فيه من حركات استطاعت أن تميز كل عصر عن الآخر من خلال التعاون بين الموسيقى والحركة والغناء والأزياء الخاصة بكل رقصة وبكل مجتمع وانه عبارة عن خطوات وحركات تعبيرية نابعة من البيئة تعبر عن عاداتنا وتقاليدنا الشعبية في طابع مميز." [٢٥]

٢ - الرقص الشرقي :

بداية الرقص الشرقي قد بات في مصر والشام واليمن ولكن اكثر شهرته في مصر اعتبر الرقص الشرقي من اجمل فنون الرقص الذي امتددت اصوله من مصر وانتشر حول العالم وقد خضع الرقص المصري للعديد من المؤثرات والمتغيرات ، لعل أهمها على الأطلاق كان المخيلة الإستشراقية الغربية للرقص التقليدي الشرقي خلف أسوار الحريم ، بالإضافة للأحداث السياسية والتغيرات الاقتصادية والاجتماعية التي مرت بها مصر."[٢٦]

يعتبر الرقص الشرقي من الرقصات الشعبية في مصر والذي اصبحه اسمها الرقص البلدي كان الرقص الشرقي يكون في قصور الملوك في حفلاتهم لتهيئة الجو المناسب للملوك وتحي هذه الحفلات الجواري واختلفت تسمية الرقص الشرقي من بلد الى اخر" ففي تركيا تدعى بالرقص فقط ، وفي إيران يدعى (كرددان) ، وفي اليونان يدعى (جفتللي) ، وفي أوروبا أخذ اسم رقص البطن (بيللي دانس) وذلك في نهاية القرن التاسع عشر ، من خلال ما كتب عنه بعض الرحالة الأوروبيين الذين زاروا مصر وتركيا والعراق ومما لا شك فيه أن أسطورة الآلهة الأم (الكبرى) البلاد ما بين النهرين تركت أثرها على مرحلة ما قبل الإسلام الثقافات القديمة لشعوب مختلفة المصرية والهندية والإغريقية والرومانية والعربية في مرحلة ما قبل الاسلام ."[٢٧] أن الرقص الشرقي" في حركاته الأساسية كما نعرفها اليوم في قد ولد من تزاوج ما بين بقايا صور شكلية لرقص كان يمارس في بلاد ما بين النهرين ، قبل ظهور الإسلام وطبيعة الموسيقى العربية– الإسلامية التي كانت تمارس في قصور الأرستقراطية ، وقد حصل ذلك من احتواء النساء المتعلمات في الحاشية والفتيات المحترفات في صناعة فنون اللهو و المتعة وذلك من اجل إغناء جلسات السمر والحفلات البهيجة ." [٢٨]

٣- الرقص الصوفي :

شكل من أشكال التعبير الروحاني التي يرتبط مع الدين الإسلامي للوصول الى حالة روحانية تقربيهم الى الله فهو مجموعة من الحركات الصوفية الراقصة تودي في احتفالات ومراسيم دينية رقصات تعبيريه رمزيه للتعبير عن الحالات النفسية والتأمل التي يمر بها الفرد من حزن وفرح فأنها تودي للتقرب من الله بعض الديانات رفضت الرقص الصوفي لأنه لهو ورفضت الشريعة الإسلامية الرقص الصوفي اما البعض. فقد عد الرقص الصوفي هو طريق لتقرب من خلاله إلى الله والى الذات الإنسانية " فالرقص الصوفي هو ابتهال روحي ومرافقة للنفس في بعدها الشفاف والرقص الصوفي هو ذاكرة النفس المضيئة ، لأنه ليس مجموعة حركات تم ضبطها وتنظيمها من الخارج ، بل هي مرتبطة بفاعلية الكائن الأسمى ، وهو يؤكد على تلاحم وتفاعل كل المعاني المؤكدة لإنسانية الإنسان ماضياً وحاضراً ومستقبلاً الرقص الصوفي هو محاولة حماية الجسد ، وتحصينه ، وتطهيره ، والوصول به إلى التطهير من كل ما هو مادي يغلق على النفس ." [٢٩] ان الرقص الصوفي " يأتي كفعل لإرادة الانسان المرتبط بمشيئة الله. ويظهر هذا الفعل في الحركات والوضعيات الرمزية ، وفي سلوك طقسية تجسد رؤية ميتافيزيقية ضمن تعاليم الطريقة. ويكمن هذا النوع من الرقص بتكرار ذلك الإيمان الروحاني ، ويصبح المريد فيه نوعاً من الواسطة الملموسة بين الأرض و السماء ، يستقي مدده من القوة الروحانية العلوية (القدسية) ويبثها في الحياة الدنيا." [٣٠]

٤ – الرقص الدرامي:

ظهر الرقص الدرامي في العصور الحديثة في الثمانينيات من القرن الماضي فهو واحد من أقدم وسائل التعبير الانساني هذا النوع من الرقص الجسد يكون هو المصدر الأساسي لمحاكاة الطبيعة لذا يشكل الجسد الراقص أشكال من الحركات والرموز المتعددة فان الجسد في " حالة من الديمومة التعبيرية حتى في لحظه سكونه أو اثباته عند القيام بفعل ظاهري او خارجي الامر الذي يمنح الجسد قدرته على توليد الصورة المتتالية من الدلالات والمعاني المقصودة ."[٣١]

لذا فان الرقص الدرامي لما له من دلالات ورموز بين الحركة والتعبير المسرحي لما يحمل ن تفعيل الوعي وتعمقه وقرأه الواقع عن طريق الرقص ونقل الواقع بصوره جمالية " ان الرقص الدرامي وظيفته الاضاة الرمزية للحقائق الانسانية التي لا يمكن التعبير عنها لغويا وذلك من خلال المزاوجة بين الوظيفة التعبيرية والحركة الدالة ." [٣٢] الرقص هو تعبير عن موضوع معين ليس فقط مجرد تسليه او صوره حركيه بل هو اداه تعبيريه ولغة جسدية معبرة لها دلالات لذا فان" الجسد هو العنصر الأول في تكوين الصورة الحركية وباثا من خلالها رموزا وتأويلات مستخدما أعضاءه الحركية كافة لينظم من خلالها تشكيلات ذات دلالات والتي تجعل من المتلقي في حالة من الترقب والانتباه وهو يعتبر احدى لغات الجسد و احدى وسائل التعبير الفنية التي امتدت جذورها منذ النشأة الأولى للمسرحية وللمسرح بصورة عامة عند الاغريق وكذلك في الحقبة الرومانية ."[٣٣]

من خلال الجسد الراقص يمكن التنقل بواسطة الحركات من مكان إلى آخر بواسطة الجسد " إن الرقص قد يكون التنقل بين كافة طبقات الجسد هذه ليس هناك تفاوت بين الجسد الحقيقي والجسد المولد للمعنى أو للرمز."[٣٤] الرقص يمنح الإنسان القدرة على التعبير عما يدور بداخله بحركات جسدية مختلفة فان الرقص " لكونه يعتمد على الجسد بشكل كبير مؤكد على كيف يمكن للأجساد ان تنتهك تنقد الأعراف الاجتماعية " [٣٥]

يستخدم الراقص جسده كوسيلة للتعبير عن الروية الجمالية الجسدية وكتعبير ثقافي ويتناول مواضيع معقدة لذلك اعتبر الرقص ظاهرة مقدسة فالجسد " بالطبع وجود او كينونة تحوي على العديد من القواعد والشفرات التي تحدد من قبل النوع. والعرق والعمر والماضي. " [٣٦] يمكن للجسد ان ينقل معاني من دون حاجة الى الكلمات ونقل للمعاني والمشاعر واكتشاف المعاني المبطنة وذلك فقد " صار الجسد –في المسرح الراقص– ذاتاً وموضوعاً فـ آن واحد من حيث هو أداة عارفة تقوم بإدراك العالم واكتشافه اعتماداً على الوحدة بين العقل والحواس ، من أجل الوصول إلي عالم أفضل ، وفي نفس الوقت من حيث هو الوسيلة لهذه المعرفة التي يمكن تحقيق هذا

الهدف عن طريقها. عندما يمكن للجسد أن يتحرر من كافة القيود الثقافية الاجتماعية التي وجد الإنسان المعاصر نفسه محاصراً بها ، ومن ثم مجبراً عليها. " (٣٧)

المبحث الثالث : الرقص في المسرح العالمي

الغرب كانت منبع لحداثة فن الرقص ليس فقط الرقص بل لكافه مجالات الحياة الادب والفنون لذا فقد عرف الرقص" منذ بدايات القرن العشرين في الغرب تطورا نوعياً هاماً في إطار الحداثة وأخذ آفاقه ضمن حركة التجريب التي طالت الفكر والفنون والأدب وأشكال التعبير وتجلى في تعامل مغاير مع الجسد شكله وحركته ، وقد أدى هذا التطور التدريجي إلى تفجير الرقص من الداخل والى ابتعاده عن الأعراف الحركية المقننة التي كبلته طويلا فسار في اتجاهات متنوعة منها ما اتخذ شكل المحاكاة الدرامية والأداء الشعري." (٣٨)

في بادئ الأمر لم يعرف تاريخ الرقص " طوراً أشد حدة من الطور الذي هو فيه اليوم فقد بلغ الغاية من التقدم ، ولكنه على شيء عظيم من الاضطراب فينها تتطور المظاهر القديمة تتجاذبها النزعات الحديثة واكبر دليل على القيمة الرقص في عصرنا إنه توطن في المسارح المختلفة الميول وأصبح يتأثر بالرياضة البدنية ، كرقص البنات الاميركيات او تموج الجسم الافريقي والامريكي ." (٣٩) فان الاتجاهات الحديثة في المسرح الراقص " تعد اتجاهات المسرح الراقص Dance Theatre محصلة للتيارات الطليعية التي سادت أوروبا وأمريكا فيما بعد الحرب العالمية الأولي بداية من التعبيرية حتى مسرح العبث Absurd Theatre ، وربما يعود هذا أيضا إلى أن كلا من الفلسفة الماركسية والفلسفة الوجودية قد اتخذت من النشاط اللغوي والجسدي للإنسان محوراً لاهتمامها وقد تطور هذا الأمر فيما بعد الحرب العالمية الثانية خاصة بعد ظهور حركات التحرر السياسي والاجتماعي والتي تنادي بتحرير الإنسان جسدا وروحا وعقلا وإزالة كل معوقات التعبير الإنساني وقد كان من بين حركات التحرر الاجتماعي ." (٤٠) وفى كافة التطورات التي حدثت لقد اخذ الرقص أشكال عديدة والتعبير الداخلي لدى جسد الممثل والتعبير عن حريه جسده من كافه القيود ولقد اخذ العرض المسرحي لما بعد الحداثة بالرقص " وإيماءات الجسد بعد إقصاء النص الأدبي سبباً لأن تكون الحركة أساس العرض وأبعاده الجمالية. فالأداء الجسدي في هذه العروض يتأسس على إعادة اكتشاف الوظيفة التعبيرية للرقص من خلال التوجه المباشر للعناصر الجوهرية للشكل الكوريوجرافي ." (٤١)

وبما ان الرقص فن ويعبر عن فكرة معينة من خلال استخدام حركات الجسم المتنوعة والمختلفة وذات أشكال مختلفة " وصفوة القول أن الرقص الغربي الحديث موزع في اشكاله ، ولم يأخذ بعد شكلا واحداً ، ولا ندري أيظل على النظم الكلاسيك أم يستلهم هيئات الرقص الروسي أو الشرقي أو السوداني ولا شك ان اختلافه خير من

اتحاده ، لأن الناس يجدون في مختلف مظاهره ما يكيفون به شتى نزعاتهم. " [٤٢] يسعى الرقص الحديث " إلى نقل التجارب الأكثر معنوية من خلال الحركة انه لا يعني بالعرض وإنما بتوصيل تلك التجارب ، بالإدراك البديهي بالنظرة العميقة المريرة. " [٤٣] ومن رواد الرقص الحديث الذي كان لهم اسم في امريكا واوربا ولهم تأثير على المسرح الراقص ومنهم **(مارتا جراهام ، بيا باوش)** .

مارتا جراهام :

كانت " مارتا جراهام Martha Graham من رواد الرقص المسرحي الحديث قد ثاروا على القيود الشكلية الصارمة التي تحكم تراث الرقص الكلاسيكي) البالية) ، وفى نفس الوقت الذي رفضوا فيه أساليب الرقص الحر **(لـ ايزادور إد نكان)** وغيرها والذي يعتمد على مبدا اللاشكلية الغامضة ومن ثم كانت ابتكارات مارتا جراهام وزملائها بمثابة محاولات لإعادة اكتشاف ايزادوراد نكان ، وغيرها ، والذي يعتمد على مبدأ اللاشكلية ، الغامضة ." [٤٤]

تعتبر واحدة من اهم مصممات الرقص في الولايات المتحدة واول راقصة ومصممة عروض الرقص في القرن العشرين فكان اتجاه مارتا معاكس عملت بعبقرية في الفن فقد كانت " مهتمة بالأهداف الدرامية ، فهي تشع بالعاطفة الجياشة من خلال رقصها ، معتمدة غالباً على السردية المستمدة من الروح الأدبية للقرن العشرين عند جيمس جويس ومارسيل بروست. وقد اخترعت مفردات راقصة بعيدة عن الباليه للتعبير عن أفكارها. إن همها هو العاطفة من خلال الحركة ، وهي تعتبر الامتداد للبدايات الثورية في الرقص عند (دانكان) من جهة ، و (دينيس ، وتدشون) اللذين شكلا ثنائياً رائعاً من جهة ثانية. "[٤٥]

جاءت جراهام بمنهاج مختلف عما كانت عليه بينا باوش اي رفضت كل ما هو تقليدي ورفضت الرقص الكلاسيكي لذا "كانت تنقلب على الرقص الكلاسيكي بارتدادات حادة في رقصاتها على المسرح في نظر الكثيرين ، وهي بذلك كانت أقرب ما تكون إلى الانقلاب على العادات والتقاليد والقوالب والقيود التي تحد من سيولة الجسد وباتجاهين تمهد لحالة من سيولة الذهن والصلة التعبيرية بينهما ." [٤٦] ونرى انها ساهمت مارتا في ادخل للمسرح أعمال منوعة مزج ما بين العقل والعاطفة فقد مزجت ما بين " مزيج الانثوي والذكوري ، مزيج النجومية الأنثوية والنزعة الرجالية الخلاقة ويمكن أيضا في مزيج الفنان الأناني والمعلم غير الأناني فيها. عرفت كيف تعطي الرقص الحديث مفرداته ، حركته ، تكنيكيه جاعلة منه شكلاً فنياً متماسكاً.. لا شك في أنها وحدها حسب من يستحق لقب (أم الرقص الحديث)." [٤٧]

بينا باوش :

تختلف الآراء حول بينا باوش ربما " تسمح اعمال مصممي الرقص الاخرين مثل (جورج بالانشين او جيرومي روبنز او مرس كاننجهام او هانس فان ماسن) للمشاهدة ان يبقى محايدا وان هذا النوع من البالية او المسرح الرقص لا تثير له عليه ولا يهمه في شيء. " [٤٨] ارادت بينا باوش ان تعيد المسرح الراقص اي الدراما الراقصة و تعد" باوش من مؤسسي هذا المصطلح سنة ١٩٧٤ وهو فن يمتزج فيه الرقص والدراما ، والتي عرفت عروضها بمسرح التجربة ، مسرحا يضع الواقع الذي يعبر عنه في شكل جمالي ملموس وحقيقي ، واقعا ماديا من خلال المواجهة المباشرة ، حيث يتم تحويل الرقص من شكله التعبيري المجرد لإداء يروي مشهدا دراميا ملموسا يمكن ادراكه." [٤٩] وتعد مينا باوش رائدة الرقص الحديث ومن " مصممي الرقص الحديث ومن مبدعي الرقص الباليه إذا عملت على تطور في الرقص وقد أسست بوش Tanztheater Wuppertal عام ١٩٧٣ وقد تدربت تحت اشراف Jooss حتى ١٩٥٩ في Essen حيث تعلمت مبادئ الباليه الكلاسيكي وأيضا مبادئ usdruckstanz ، وقد ازدهر الرقص التعبيري المسرحي في السنوات العشر الأولى من القرن العشرين وفي العشرينات أيضا في المانيا بعد الحرب العالمية الثانية. وقد تضمنت قائمة المناصرين السابقين ." [٥٠] ان الرقص المسرحي عند بينا باوش رقص اعتماده على الشكل وليس على الحكاية لذلك فأنها لم تخضع "مطلقا لأي تأثير سوى ذلك الآتي من مرتجليها أو أن هذا التأثير على أية حال ، يفوق إلى حد كبير كافة التأثيرات الأخرى. إن الحركات التي يؤديها الممثلون– الراقصون ليست فقط مجرد أدوات للعرض بل هي جوهره ذاته (على الرغم من أنه من المفهوم أن هذه الأداة تدخل في العرض النهائي بعد تحولها ، وبناءً على ذلك فإنه ليس من هدفهم الاندماج داخل حكاية ما في مجموعة سردية أو حكائيه تهدف إلى جمعهم على نحو مجمل بإدراجهم على هيئة ما أو شكل أو معنى اسمى بفضل هؤلاء الممثلين– الراقصين ." [٥١]

سيدي العربي الشرقاوي :

الكثير من الفنانين العرب الذي بدأ مشوارهم الفني في بلدان اوربا غير بلدانهم ومنهم من استقر في اوربا ومنهم من رجعى إلى بلاده من بين هذه الفئة من الفنانين الاسم الذي يبرز أولا هو اسم سيدي العربي الشرقاوي ، " الذي يعتبر اليوم أحد رموز هذا التخصص الذي حققت أعماله نجاحًا دوليًا في عام ٢٠١٠ ، جذبت ثلاثيته « إيمان » ، » الأسطورة » و « بابل » ، ٢٠٠٠٠ متفرج في باريس. قبل ذلك بعامين ، في أفينيون ، تم بيع تذاكر عرضه « سوترا » مقابل ٢٠٠ يورو في السوق السوداء." [٥٢] فهو مخرج ومصمم الرقص المسرحي بلجيكي من اصل مغربي ومن الاسماء اللامعة في مجال الرقص الحديث فبدأ منذ طفولته برقص البالية

الكلاسيكية كان يحمل رسالة ان " الرقص ما هو الا مرآة بشرية تعكس الهنيهة التاريخية لحظة تأرجحها ما بين الوقع والحلم " (٥٣)

بعد بداياته الأولى كراقص ومغن في " برامج متنوعة بثت في التليفزيون البلجيكي ، التحق سنة ١٩٩٦ بمدرسة الرقص المعاصر... A. T الذي أسسته الكوريغراف آن تيريزا دي كيرسمايكر (Anne Teresa De Keersmaeker). إلى جانب تكوينه في الرقص المعاصر ، اشتغل مع فرق الهيب هوب والجاز الحديثة في بلجيكا. وقد تركت تجربته وأسلوبه في الرقص أثرًا واضحًا ، خاصة فيما يخص قدراته البدنية غير العادية ومرونته. "(٥٤)

ما اسفر عنه الاطار النظري من مؤشرات:

١. يحمل الرقص دلالات فكرية وجمالية ويتم إنتاجها من خلال تداخل عدة عناصر اجتماعية ونفسية التي تتحكم في كيفيه ادراك الجسد التي ريمانا من دقة .

٢. ينتج الرقص دلالات ذات معاني وتأويلات وتفسيرات متعددة تخترق الزمان والمكان.

٣. يعد الجسد الركن الاساسي في تصميم الرقصات لما يحمله من إشارات سميائية ودلالات حركية تعبيرية تهدف إلى فكره العرض ومضمونه والنسق الحركة مع التعابير الممثل التي تتطابق مع فكره المخرج .

٤. يعبر الرقص عن الأعماق الداخلية والانفعالات الانسانية متخذ منطلقا لإنشاء الشكل الخارجي للجسد.

٥. يتجلى انصهار الذات في المسرح من خلال تجسيد الممثل لشخصيات مختلفة بتقنيات جسدية وحركات جسدية لها دلالات وذلك من خلال الرقص تنتج صوره لجسد متعدد القراء.

الفصل الثالث : اجراءات البحث .

اولا: مجتمع البحث : تالف مجتمع البحث من عروض مسرحية عراقية بلغ عددها (١٥)

ثانيا: اختار الباحثان العينة القصدية وفق مسوغات وهي :

- تنطبق عليها مؤشرات الإطار النظري أكثر من غيرها من العروض.
- عرض مليء بالدلالات والرموز والعلامات لاسيما في تشكيلاته الجسدية الراقصة وبالتالي يسمح للباحثان في الغوص في قراءة دلالاته.

- .توافر المقالات النقدية وأقراص ال سي دي فضلا عن تواجد المشتغلين فيه مما يتسنى للباحثين إجراء المقابلات معهم وبما يصب في خدمة البحث.

ثالثا: منهج البحث : اعتمده الباحثان على المنهج الوصفي في تحليل عينة البحث.

اسم المسرحية : اهريمان

سنة العرض :٢٠١٤

تأليف واخراج وكوريوغراف : علي دعيم .

مكان العرض : المسرح الوطني

قصة المسرحية :

تدور احداث المسرحية حول صراع ما بين الخير والشر والذي يمثله (اهيريمان) هو الشر الموجود في بعض الديانات اي اله الشر في الديانة الزرادشتية هو الشيطان الذي تغلغل ووصل الى المجتمع وجعل افراد هذا المجتمع عبد له وتحت أمره جميعا اهريمان أسطورة من الأساطير القديمة المسرحية ويقسم المخرج المسرح الى ثلاث لوحات عمق المسرح ووسط المسرح وبداية المسرح يدخلوا الممثلون للمسرح بسدية ويوجد فيها مغذي معلق مرتبط بالسجل الكبير فيبدو الممثلون بتمزيق اوراق من هذا السجل وكانه ارواح بعض البشر بدأت تسقط وتموت وفي عمق المسرح امره تحمل بقجه من الملابس على راسها ورجل ذو اطراف عالية يمشي طول فتره العرض ورجل آخر يطرق بالمطرقة وخيال لدرج يصعد عليه اثنان من الممثلون صعود ونزول. وبعدها يدخل الراقصون الى بداية المسرح ويبدو بالرقص والحركات المتنوعة والمتناغمة يدون رقصات مختلفة كأنهم يحرثون الارض ولوحة آخر صيادة السمك والسباحة ويشكلون لوحة جسدية ممتعه بعدها يدخل راقصون اثنان عراة الجسد يقمون برقص والتحكم بالجميع الموجودين على المسرح هنا يأمروا المجموعة الراقصة بنزع قمصانهم وكإنو ارد الممثل التشبيه بمجزرة سبايكر وكيف الشر اخذ اروح كثيره وسلطة اهريمان الشر على الواقع العراقي بعدها يدخل رجل يرتدي بدلة رسمية ويحمل في يده حاسوب فقد اتسم العرض المسرحي بصورة بصريه جمالية أضافه المخرج بدعم الراقصات بالإضاءة أضافه الى الموسيقى الذي استخدمه ومزجها مع الرقصات لتكوين تشكيل جسدي ذو دلالات ورموز متعددة إذا ساهم جسد الراقصون في تكوين المعنى والتقنية المختلفة في اجسادهم حتى كون صورة متكاملة للعرض المسرحي ويختم المسرحية بطهور التطور والانترنيت الذي نشر جميع الدمار والخراب .

تحليل المسرحية:

جعل المخرج المسرح عباره عن لوحات في مقدمه المسرح وفي جانبه وفي عمق المسرح إذا جعل لكل جانب صوره مسرحيه راقصه تودي حركات مختلفة عن اللوحة الثانية إذا كان الجانب العلوي من المسرح هو للمؤدين للوحة أسطورية التي أعطت صوره طقسية للأساطير ان كانت عباده النار أو الشمس حيث فصل ما بين الواقع وبين الأسطورة إذا رسم على خشبة المسرح لوحة فيها الأسطورة ولوحه فيها الأداء الحركي المعاصر الراقص في وسط المسرح مجموعه من الممثلين يودون حركات راقصه ووجود اضاءة فيضيه إذا تداخل الإضاءة والموسيقى والرقص والحركات الجسدية التي من خلالها ربط المخرج ما بين الواقع والخيال وحركات الجسدية بالأقدام وبالأيدي وكأنهم يحرثون الارض من خلالها تكون صوره تشير إلى فئات المجتمع المتنوعة والمختلفة كما في الدقيقة ٤٨-٨

الجسد الراقص في وسط المسرح المكون من عده مجاميع بأزياء سوداء الون التي يشير إلى الشر و متشابهين بالرقصات ارد المخرج ان يشبههم بالجماعة الإرهابية في العراق الجماعات التي سيطرت على بعض المناطق فكانت حركاتهم الراقصة تعطي دلالات لفترة معين مر بها العراق وذلك أضافه المخرج الإضاءة التي رسمت حد مكان الكتلة لتمتزج مع جسد الراقص لتشكيل معيار جمالي وتكوين الحيز الجسدي كما في الدقيقة:٣٦-١٠

يدخل راقصين جدد وهم كأنهم عراة بدون اي قطعه ملابس يودون حركات راقصه مغايره إلى الراقصين الاخر كأنهم الجسد الأسطوري تحريك جسدهم بالكامل اي الطرف العلوي والسفلي يعبرون عن الشيطنة والشر بحركات جسدهم التعبيري حسب ما يراه المخرج إذا ارد ان يعبر من خلال رقصاتهم عن الشر الموجود في الواقع والتداخل بين الرقصات والايقاع أراد بيهم التوازن فيما بينهم إذا اخرجهم إلى الصالة العرض عراة ليبرز حركات جسدهم كما في الدقيقة:٤٠-١٤

فقد ربط المخرج ما بين التشكيل الجسدي الراقص للممثل وبين المؤثر الصوتي وخاصه في عمق المسرح فقد جاءت الحركات الجسدية للممثلين تدل على العبودية التي ترمز إلى العصابات الإرهابية الإجرامية من خلال الأزياء واللثام الأسود والظلام وحامله كإنو جثة هامد يضعها في تابوت ويرقص خلفها وأيضاً تبين المخرج من خلال الحركات قضية و مجزره سبايكر من خلال ملابسهم وايضاً حركاتهم ترمز الى ذلك كما في الدقيقة:٢٨-٢٠

ارد المخرج ايصال فكره للمتلقي عند تقسم المجتمع العراقي الى فئات متعددة وحتى وصل إلى مرحلة العبودية وهذا ما وضحه في خلع قمصان مجموعة وجعل الجزء العلوي عاري في مجموعة الشر هنا ارد ان يوضح جماليات ودلالات التشكيل الجسدي العاري بين الاداء والمضمون العراء اصبح الجسد يقاد من قبل مجموعة الشر كما في الدقيقة:٠٠-٢٨

خلق علي(دعيم)رقصات متناغمة ومتناقضة في نفس الوقت تعبر عن الصرعات الداخلية بين العالم الواقعي والأسطوري وهي نابعة من الذات والموضوع وخروج شخصية اهريمان والصراع المستمر بين الشخصيات تحاول انت ترفض او تقبل الخضوع الى اهريمان يودي الراقصون الحركات التي تدل على اخضاعهم إلى اهريمان وسلطته عليهم كما في الدقيقة :٤٤-٢٧

استطاع المخرج دعيم استخدام الأيقونة والرمز في مسرحيته عن طريق حركات راقصه متنوعه ومتناغمة ولها دلالات فكانت المجاميع المؤدية للرقصات تودي بطريقة الصراع الداخلي بين الشخصيات والانفعال ويقف احد منهم وتخضع الجميع له خوف من سلطته وخوف من الموت ويقتلوا جميعهم كما في الدقيقة. ٠٠-٢٠

اصبح التشكيل الجسدي بصورة تكاملية وتسلط الشر على المؤدين أعطت تشكيل جسدي كامل من اضاءة ممزوجة بألوان مختلفة لون الأصفر والأحمر والأسود كانت تهدف الراقصين وسط المسرح تعطي دلالات ما بين الصراع الدائم بين الخير والشر لذلك يمتزج الاداء الحركي التشكيلي مع الإضاءة والموسيقى لتكوين صورة درامية ورسم خطوط متناغمة ليسيروا المجموعة الراقصة جميعهم نحو خط الظلم ونحو الشيطان لكي تسير طقوس العبادة الخاصة باهريمان كما في الدقيقة: ٤٤-٣٤

العرض المسرحي هذا قد اعتمد فيه المخرج على سيماء الجسد ودلالات التشكيل الجسدي لذا شكل الجسد علامة التي كانت الاكثر حضور من باقي العناصر لذا فان المخرج علي دعيم استطاع تكوين علاقة ما بين الدال والمدلول فالدال هو الصورة البصرية لتكوين الجسد واما المدلول فهو المفهوم الذهني لتلك الصورة التي كونها الجسد الراقص.

الفصل الرابع :

اولا : النتائج .

١ استطاع الممثل من خلال جسده الراقص ان يظهر بصورة تحمل اكثر من قراءة وتفسيرها حسب ثقافة المتلقي.

٢ شكل الإيقاع المتنوع العنصر الأساسي للعروض كما وجود إيقاع ثابت وإيقاع غير ثابت متنوع .

٣ إبراز التشكيل الجسدي على المسرح ككتلة مادية لها أبعاد وكأنها قطع ديكور متحركة على خشبة المسرح .

٤ كان الرقص معبر عن الانفعالات الداخلية المكبوتة لدى الراقص لتكوين الشكل الجسدي الخارجي .

٥ تفاعل الفنان الراقص مع جميع عناصر المكان مع الديكور والإضاءة التي كان لها دور في إبراز جسد الراقص والاندماج والانسجام معها اي وجود علاقة بين الراقص والإضاءة .

ثانيا: الاستنتاجات:

١ اكتسبت سيميائية الجسد الراقص قيمة جمالية عالية من خلال تجانس الصورة البصرية والمؤثرات السمعية لتكوين صورة لجسد موثر

٢ الرقص يحمل في طياته كثير من المعاني والرموز والشفرات والمخرج له دلالات اتجاه هذا العرض قد تختلف هذه الدلالات لدى المتلقي .

٣ ان المؤدي في العرض الراقص يكون بين شخصيتين بين شخصيه الحقيقة وبين شخصية المؤدي وتفاعله مع الفضاء من حوله ومع المشاهد .

٤ اسهمت علامات الجسد في معالجة الموضوعات الاجتماعية والانفعالات الانسانية ونفسية اصبح الجسد الراقص معالج لها .

٥ هيمنت تقنية الجسد الراقص باعتبار الجسد هو الأكثر حضورا في العرض المسرحي لتشكيل صورة عن الجسد المعاصر .

ثالثا: التوصيات

١- الاهتمام بالعروض الجسد الراقص وخاصة العروض التي تحمل سيميائية الجسد وارشفة وحفظ هذه العروض

٢- الاهتمام بسميائية الجسد وادراجها ضمن مناهج كلية الفنون الجميلة باعتبار الجسد هو اكثر لغةٍ مفهومة لدى المتلقي .

٣- إقامة ورشات لتطوير من مهارات الجسد وتهتم بالأداء الجسدي وتنمي تقنياته الجسدية .

رابعا : المقترحات

تقترح الباحثة دراسة ما يلي:

١ الأداء الجسدي في العروض المسرحية .

احالات البحث :

(١) ميجان الرويلي ، سعد البازعي ، دليل الناقد الادبي ، ط ٥ ، (المغرب : المركز الثقافي العربي ،٢٠٠٧) ، ص ١٨٥ .

(٢) فيصل الاحمر ، معجم السيميائيات ،(بيروت : الدار العربية للعلوم ، ٢٠١٠) ، ص ٢٩-٣٠.

(٣) الين استون وجورج سافونا ، المسرح والعلامات ،تر : سباعي السيد ، (القاهرة : وزارة الثقافة ، ١٩٩٦)،ص ١٣.

(٤) رئيف كرم ،السيمياء والتجريب المسرحي ،(بيروت: مجلة علم الفكر ،١٩٩٦)،ص ٢٣٦.

(٥) نك كاى ، ما بعد الحداثية والفنون الادائية ، تر: نهاد صليحة ،ط٢ ، (القاهرة : الهيئة العامة للكتاب ،١٩٩٩)، ص ١١٣.

(٦) عواد علي، واخرون ،معرفة الاخر (مدخل الى المناهج النقدية الحديثة ،ط١ ،(بيروت :المركز الثقافي العربي، ١٩٩٠) ، ص٧٣ .

(٧) روبرت شولز ،السيمياء والتأويل ،تر: سعيد الغانمي ،ط١، (الاردن :المؤسسة العربية للدراسات والنشر ،١٩٩٤) ، ص ١٣-١٤.

(٨) كير ايلام ، سيمياء المسرح والدراما ، تر : رئيف كرم ، (بيروت : المركز الثقافي العربي ، ١٩٩٢) ص ٥.

(٩) عامر الحلواني ، في القراءة السيميائية ،ط١ ، (تونس :مطبعة التسفير الفني ، ٢٠٠٥) ، ص ٢٥ .

(١٠)سعيد بنكراد ، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها ، ط٢، (اللاذقية : دار الحوار للنشر والتوزيع ، ٢٠١٢)،ص ٢٥.

(١١)اوزالد ديكوو ،جان ماري سشايفر ،قاموس الموسوعي الجديد لعلوم الانسان ،تر: منذر عياشي ،(الدار البيضاء :المركز الثقافي العربي ،٢٠١٣)، ص٦٦٠.

(١٢)اوزالد ديكرو ، جان ماري سشايفر ، قاموس الموسوعي الجديد لعلوم الانسان ، المصدر السابق نفسة ، ص ٦٦٠.

(١٣) ينظر : سعيد بنكراد ، مصدر السابق ، ص ٢٩ –٣٠ .

(١٤) زياد جلال مدخل الى السيمياء في المسرح ، (عمان : منشورات وزارة الثقافة ، ١٩٩٢) ، ص ٢٤ .

(١٥) كريمة جنادي ، السمولوجيا والمسرح ،مجلة دراسات وابحاث ، مجلد (١٢)، العدد(٢)،افريل ،٢٠٢٠، ص ٤٨١.

(١٦)مارتن اسلن ، مجال الدراما ، تر سباعي السيد ، (القاهرة : مطابع هيئة الاثار المصرية ، ١٩٩٢) ، ص ٧١ .

(١٧) علي عواد ،شفرات الجسد ، مصدر سابق ، ص ٩٤ .

(١٨)( ) اكرم وليم ارميا ، علامات الاداء التمثيلي في العرض المسرحي ، (بغداد : دار الفنون والآداب للطباعة والنشر ، ٢٠١٦) ، ص ٦٨– ٦٩ .

(١٩)شلدون تشيني ، تاريخ المسرح في ثلاثة الاف سنة ،تر : دريني خشبة ، ج١ ، (القاهرة : وزارة الثقافة والارشاد القومي ، ١٩٦٣)، ص ١٥ .

(٢٠)ثروه يوسف ، جماليات التوظيف الطقوس الشعبية في العرض المسرحي ، ط١ ، (البصرة : لدار الفنون والآداب للطباعة والنشر والتوزيع ، ٢٠١٥) ، ص ٤٧ .

(٢١)عوني كرومي ،الحركة لغة الممثل ، مجلة الحياة المسرحية ، دمشق ،وزارة الثقافة ، مطابع وزارة الثقافة ،عدد (٤٠) ،١٩٩٤) ، ص ١٥ .

(٢٢) اكرم الاشقر ، الرقص لغة الجسد ،ط١، (بيروت : دار الفرات ، ٢٠٠٣) ، ص ٧ .

(٢٣) عوني كرومي ، الحركة لغة الممثل ، مصدر سابق ، ص ١٥

(٢٤)سعد الخادم ، الرقص الشعبي في مصر ، (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ،١٩٧٢) ، ص ١٠ .

(٢٥) اكرم الاشقر ، مصدر سابق ، ص ١٠١ .

(٢٦) شذى يحيى ، الامبريالية والهشك بشك (تاريخ الرقص الشرقي) ، (القاهرة : دار الفكر ، ٢٠٢٠) ، ص ٤٥.

(٢٧)اكرم الاشقر ، مصدر سابق ، ص ١٢٨ .

(٢٨)قاسم بياتلي ، الجسد الراقص في العروض والطقوس ،ط١ ، (البصرة : دار الفنون والآداب ، ٢٠٢٤) ،ص ٨٨.

(٢٩)اكرم الاشقر ، مصدر سابق ، ص ١٣٤.

(٣٠)قاسم بياتلي ، مصدر سابق ، ٣٨ .

(٣١) مدحت الكاشف ، مصدر سابق ، ص

(٣٢)عوني كرومي ، واخرون ، تقنيات تكوين الممثل المسرحي ، ط١ ، (بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ٢٠٠٢) ، ص ١٦٣ .

(٣٣) انور البخاري ، مصدر سابق ، ص ٣٤٠ .

(٣٤)اوديت اصلان ، مصدر سابق ، ص ٨٧.

(٣٥)كريستوفر ب .بالم ، دراسات كامبردج في المسرح ، ط١ ، تر: محمد صفوت ، (القاهرة : دار الفجر للنشر والتوزيع ،٢٠١٤) ، ص ٢٢٩.

(٣٦)المصدر نفسة ، ص ٢٢٩.

(٣٧) مدحت الكاشف ، مصدر سابق ، ص ١٣٣.

(٣٨)ماري الياس ، حنان قصاب ، مصدر سابق ، ص ١٠١ .

(٣٩)عبد الرحمن واخرون ، الرقص الحديث ، (مجلة الهلال ،عدد(٢) ، ١ ديسمبر ١٩٣٣،) ، ص ١٦١.

(٤٠)محمود ابو دومة ، ، تحولات المشهد المسرحي الممثل والمخرج ، (القاهرة : مكتبة الاسرة ، ٢٠٠٩) ، ص١١٧.

(٤١)زينة كفاح الشبيبي ، تحولات المنظومة الجمالية في العرض المسرحي ، ط١ ، (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، ٢٠١٢) ، ص ٣٩ .

(٤٢) عبد الرحمان واخرون ، الرقص الحديث ، مصدر سابق ، ص ١٦٩ .

(٤٣)جيمز رووز افنر ، مصدر سابق ، ص ١٣٩ .

(٤٤)مدحت الكاشف ، اللغة الجسدية للمثل ، مصدر سابق ، ص ١٣٦.

(٤٥)رياض عصمت شيطان المسرح ، مصدر سابق .٣٣٣.

(٤٦)عبد الله المطيري ، ما بعد المثلية ابعد من قلق الجنسانية ، مصدر سابق ، ص ١٨١.

(٤٧)جيمز رووزافنز ، المسرح التجريبي ، مصدر سابق ، ص ١٣٨.

(٤٨) يوخين شميت ، واخرون ، المسرح الراقص ، ص ١٩ .

(٤٩)احمد محمد عبد الامير ، المسرح الصامت بين المفهوم والتقنية ، ط١ ، (عمان : دار الايام للنشر والتوزيع ،٢٠١٧) ، ص ١١١- ١١٢.

(٥٠) شوميت ميتر ، ماريا شيقشوفا ، اشهر خمسين مخرجا مسرحيا اساسيا ، تر : محمد سيد علي ، (القاهرة : وازارة الثقافية مهرجان القاهرة الدولي المسرح التجريبي ، ٢٠٠٥) ، ص ٢٩٨.

(٥١)اوديت اصلان ، مصدر سابق ، ص ٣٤ – ٣٥ .

(٥٢)عمر فرتات ،الفنون الادائية والشتات العربي في اوروبا (نماذج من فرنسا والمانيا) ، (القاهرة : مهرجان القاهرة الدوالي للمسرح التجريبي) ، ص ٥٠.

(٥٣)علي موره لي ، سيدي العربي الشرقاوي ...الجسد في واقعية السحرية ، (جريدة نجوم وفن ، ١٥ نوفمبر ٢٠١٩) ، https://www.alaraby.co.uk

(٥٤)عمر فرتات ، مصدر سابق ، ص ٥٠

قائمة المصادر والمراجع .

- ميجان الرويلي ، سعد البازعي ، دليل الناقد الادبي ، ط ٥ ، (المغرب : المركز الثقافي العربي ،٢٠٠٧) .
- فيصل الاحمر ، معجم السيميائيات ،(بيروت : الدار العربية للعلوم ، ٢٠١٠)
- الين استون وجورج سافونا ، المسرح والعلامات ،تر : سباعي السيد ، (القاهرة : وزارة الثقافة ، ١٩٩٦)
- رئيف كرم ،السيمياء والتجريب المسرحي ،(بيروت: مجلة علم الفكر ،١٩٩٦)
- نك كاى ، ما بعد الحداثية والفنون الادائية ، تر: نهاد صليحة ،ط٢ ، (القاهرة : الهيئة العامة للكتاب ،١٩٩٩)
- عواد علي، واخرون ،معرفة الاخر (مدخل الى المناهج النقدية الحديثة ،ط١ ،(بيروت :المركز الثقافي العربي، ١٩٩٠)
- روبرت شولز ،السيمياء والتأويل ،تر: سعيد الغانمي ،ط١، (الاردن :المؤسسة العربية للدراسات والنشر ،١٩٩٤)
- كير ايلام ، سيمياء المسرح والدراما ، تر : رئيف كرم ، (بيروت : المركز الثقافي العربي ، ١٩٩٢)
- عامر الحلواني ، في القراءة السيميائية ،ط١ ، (تونس :مطبعة التسفير الفني ، ٢٠٠٥)
- سعيد بنكراد ، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها ، ط٢، (اللاذقية : دار الحوار للنشر والتوزيع ، ٢٠١٢)
- اوزالد ديكوو ،جان ماري سشايفر ،قاموس الموسوعي الجديد لعلوم الانسان ،تر: منذر عياشي ،(الدار البيضاء :المركز الثقافي العربي ،٢٠١٣)
- زياد جلال مدخل الى السيمياء في المسرح ، (عمان : منشورات وزارة الثقافة ، ١٩٩٢)
- كريمة جنادي ، السمولوجيا والمسرح ،مجلة دراسات وابحاث ، مجلد (١٢)، العدد(٢)،افريل ،٢٠٢٠.
- مارتن اسلن ، مجال الدراما ، تر سباعي السيد ، (القاهرة : مطابع هيئة الاثار المصرية ، ١٩٩٢)
- اكرم وليم ارميا ، علامات الاداء التمثيلي في العرض المسرحي ، (بغداد : دار الفنون والآداب للطباعة والنشر ، ٢٠١٦)
- شلدون تشيني ، تاريخ المسرح في ثلاثة الاف سنة ،تر : دريني خشبة ، ج١ ، (القاهرة : وزارة الثقافة والارشاد القومي ، ١٩٦٣)
- ثروه يوسف ، جماليات التوظيف الطقوس الشعبية في العرض المسرحي ، ط١ ، (البصرة : لدار الفنون والآداب للطباعة والنشر والتوزيع ، ٢٠١٥)
- عوني كرومي ،الحركة لغة الممثل ، مجلة الحياة المسرحية ، دمشق ،وزارة الثقافة ، مطابع وزارة الثقافة ،عدد (٤٠) ،١٩٩٤)
- اكرم الاشقر ، الرقص لغة الجسد ،ط١، (بيروت : دار الفرات ، ٢٠٠٣)
- سعد الخادم ، الرقص الشعبي في مصر ، (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ،١٩٧٢)
- شذى يحيى ، الامبريالية والهشك بشك (تاريخ الرقص الشرقي) ، (القاهرة : دار الفكر ، ٢٠٢٠)
- قاسم بياتلي ، الجسد الراقص في العروض والطقوس ،ط١ ، (البصرة : دار الفنون والآداب ، ٢٠٢٤)
- مدحت الكاشف ، اللغة الجسدية للممثل ، (القاهرة: مطابع الاهرام التجارية ، ٢٠٠٦)

- عوني كرومي ، واخرون ، تقنيات تكوين الممثل المسرحي ، ط١ ، (بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ٢٠٠٢)
- انور البخاري ، الرقص الشعبي بين التراث والمعاصرة ، مجلة العلوم الانسانية والطبيعية ،مجلد (٢)،العدد(١٢) ،٢٠٢١.
- ينظر : اوديت اصلان ، الجسد والاداء المسرحي ، ج٢، تر: منى صفوت ، (القاهرة : مطابع المجلس الاعلى للأثار، ١٩٩٤)
- كريستوفر ب .بالم ، دراسات كامبردج في المسرح ، ط١ ، تر: محمد صفوت ، (القاهرة : دار الفجر للنشر والتوزيع ،٢٠١٤).
- ماري الياس ، حنان قصاب ، المعجم المسرحي،ط١،(بيروت : مكتبة لبنان ناشرون ،١٩٩٧)
- عبد الرحمن واخرون ، الرقص الحديث ، (مجلة الهلال ،عدد(٢) ، ١ ديسمبر ١٩٣٣،)
- محمود ابو دومة ، ، تحولات المشهد المسرحي الممثل والمخرج ، (القاهرة : مكتبة الاسرة ، ٢٠٠٩)
- زينة كفاح الشبيبي ، تحولات المنظومة الجمالية في العرض المسرحي ، ط١ ، (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، ٢٠١٢)
- جيمز رووز افنز ، المسرح التجريبي من ستانيسلافسكي الى بيتر بروك ، تر: انعام نجم جابر ، (بغداد : دار المأمون للترجمة والنشر ،)
- رياض عصمت شيطان المسرح ، (كتاب نقدي عن المسرح في العالم) ،ط١،(دمشق : دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر ،١٩٨٧) .
- عبد الله المطيري ، ما بعد المثلية ابعد من قلق الجنسانية ،(مجلة الفيصل ،عدد(٥٥٣-٥٥٤) ، نوفمبر –ديسمبر ٢٠٢٣)
- يوخين شميت ، واخرون ، المسرح الراقص، ط٢، تر : مركز اللغات والترجمة – اكاديمية الفنون ، (القاهر: مطابع المجلس الاعلى للأثار ، ١٩٩٥)
- احمد محمد عبد الامير ، المسرح الصامت بين المفهوم والتقنية ، ط١ ، (عمان : دار الايام للنشر والتوزيع ،٢٠١٧)
- شوميت ميتر ، ماريا شيقشوفا ، اشهر خمسين مخرجا مسرحيا اساسيا ، تر : محمد سيد علي ، (القاهرة : وازارة الثقافية مهرجان القاهرة الدولي المسرح التجريبي ، ٢٠٠٥)
- عمر فرتات ،الفنون الادائية والشتات العربي في اوروبا (نماذج من فرنسا والمانيا) ، (القاهرة : مهرجان القاهرة الدوالي للمسرح التجريبي)
- علي موره لي ، سيدي العربي الشرقاوي ...الجسد في واقعية السحرية ، (جريدة نجوم وفن ، ١٥ نوفمبر ٢٠١٩) ، https://www.alaraby.co.uk