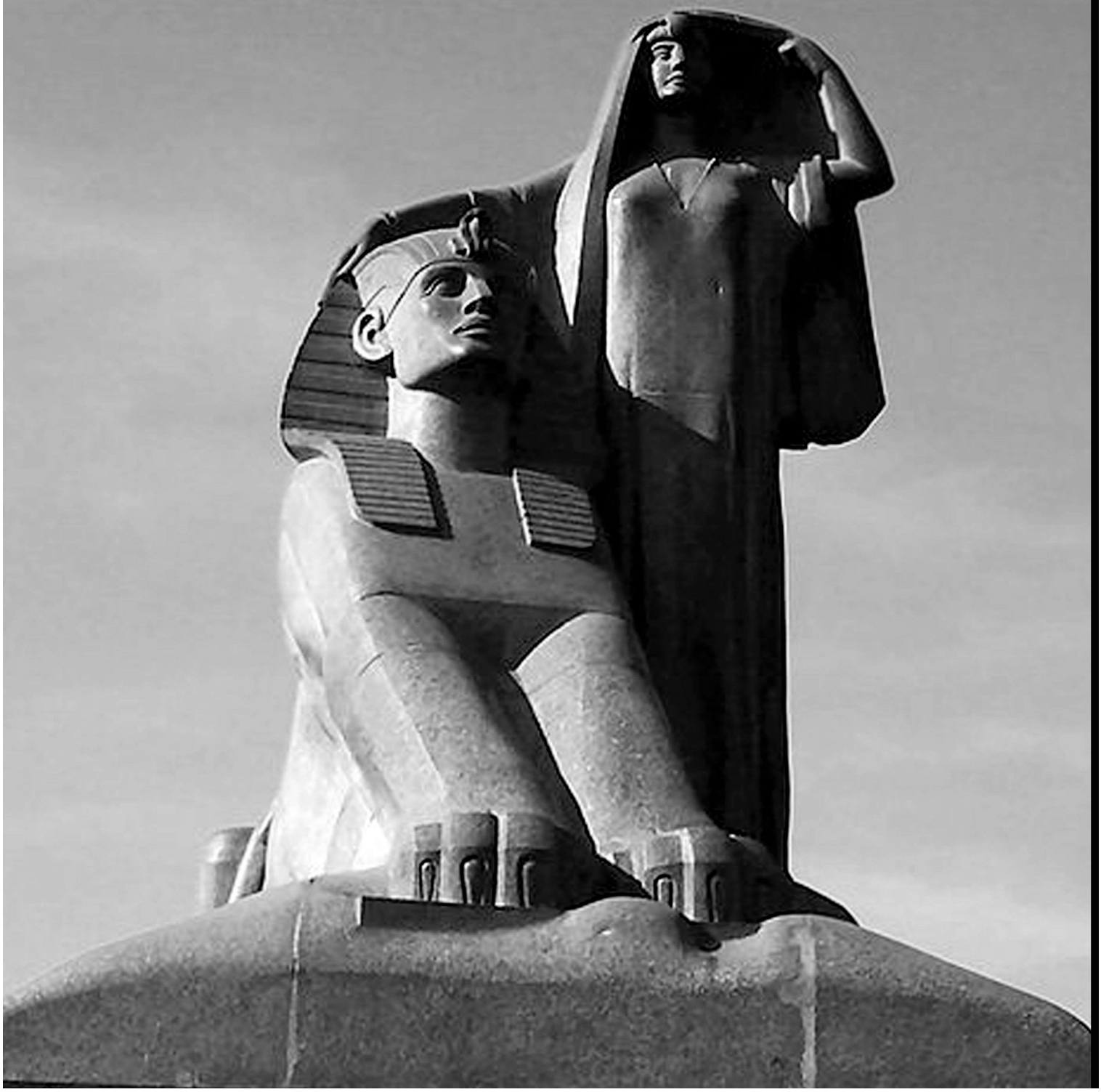
الفن المعاصر

فصلية | علمية | محكمة

العددان : ١٥- ١٦

خريف ٢٠١٦ - شتاء ٢٠١٧



الفن المعاصر

رسالة الفنون
من مصر إلى العالم

تصدر عن

أكاديمية الفنون
ACADEMY OF ARTS

لوحة الغلاف الأمامى
تمثال نهضة مصر للفنان
محمود مختار

لوحة الغلاف الخلفى
للفنان بيكار

الفن يعبر عن الوطن ويصونه

في البدء كان الإبداع ، حركة تعبر عما يجيش بأعماق الإنسان من أفكار وعواطف وانفعالات ، وصرخة مدوية في وجه العنف الذى يلاقيه في الحياة ، وكلمة منطوقة منغمة وملحنة يتغنى بها للحياة وعن الحياة ، ويضيف بالحركة والكلمة بعدا جماليا خالدا للرسالة الحياتية الموقوتة بلحظة استخدامها ، ولذا كان الرقص أول أنواع الفنون إبداعا في الحياة ، تجلى كصورة راقية للتعبير عن مشاعر الإنسان تجاه ما يحيط به ، ناقلا مشاعره هذه لمتلقيه بأرق الحركات ، ثم جاء الغناء تذوب بين أحضانه الموسيقى والشعر ، وجمع المسرح فنون الإبداع في صيغة جمالية راقية ، تعزف في فضائه لغات منطوقة وأخرى غير منطوقة ، واستكملت السينما مشوار الإبداع لتصنع صورة مبهرة تسمو للرقة بذائقة المجتمع وتحث أفراده على التأمل والعمل على تغيير الواقع لما هو أفضل .

لهذا نشأت هذه الأكاديمية ، الفريدة في الوطن العربي ، والمتميزة فى العالم ، لتصهر شبابها في بوتقة من سبعة معاهد شديدة الرقى ، تتضافر داخلها جهود علماء ومفكرين وأساتذة متخصصين مع طلاب عشاق لهذه الفنون ، وباحثين يسعون للكشف عن أسرار الإبداع وجوهر الإنسانية .

ولهذا أيضا جاءت هذه المجلة ، مجلة (الفن المعاصر) التي أسسها آباء كبار في هذه الأكاديمية ، وطورها زملاء نجحوا في نقلها نقلة نوعية من نشر الدراسات المترجمة عن اللغات الأوروبية ، إلى نشر أبحاث الأساتذة ونظرات المفكرين ، من داخل الأكاديمية ومن كافة جامعات مصر والعالم الغربي ، خالقة حوارا فعالا بين الدراسات البينية ، حيث نجد دراسات بين السينما والمسرح ، وبين المسرح والفنون الشعبية ، وبين الفنون الشعبية والموسيقى ، وبين الموسيقى والباليه ، وفاتحة نافذة للبحوث العربية أن تطل من خلالها ، وباعتبارها مجلة محكمة ، عد

النشر بها وساما علي صدر كل باحث مصري وعربي ، وبصمة رفيعة المستوى تؤهله للترقي والتقدم المهني والعلمي .

إنها مجلتنا جميعا ، نحافظ بها على دراسات أبناء الأكاديمية وبحوثهم العلمية رفيعة المستوى ، حتى لا تتشتت خارج فضاءات الأكاديمية الأم ، وحتى نحافظ على مستواها العلمي ، ونحفظ للذاكرة الجمعية الوثائق العلمية والتجليات الإبداعية المصرية والعربية ، حتى صارت مجلتنا مرجعا علميا موثوق به في كل الجامعات العربية ، وسجلا للدراسات الراقية والمتنوعة ، قل أن تجد له مثيلا في أية حولية أو مجلة من مجلات الكليات والمعاهد العليا .

إنها مجلتنا التي نفخر بها ، ونسعد بظهور كل عدد منها ، فها نحن نضيف للمكتبة العربية كنزا من البحوث ، ونموذجا أضحى محتذيا به في العديد من الجامعات العربية ، وها هي نافذة مفتوحة بكل الحب والتقدير لكل الأقلام الأكاديمية العربية ، كي نتحاور معا ، ونتفاعل معا ، ونتقدم معا ، فـ (الفن المعاصر) هي من القاهرة لكل العرب ، ومن العرب لعاصمة مصر العربية .

أ.د / أحلام يونس

رئيس التحرير
رئيس أكاديمية الفنون

الفن المعاصر

هيئة التحرير

رئيس أكاديمية الفنون
ورئيس التحرير
أ.د أحلام يونس

مدير التحرير
أ.د حسن عطية

مستشارو التحرير
حسب الترتيب الأبجدى

أ.د/ جابر عصفور
أ.د/ حسن شرارة
أ.د/ رضا رجب
أ.د/ سمير سيف
أ.د/ عصمت يحيى
أ.د/ عليه عبد الرازق
أ.د/ فوزى فهمى

شروط وأحكام النشر فى المجلة

ترحب **الفن المعاصر** بمشاركة الباحثين والأكاديميين فيها من أى مكان ، وتقبل الدراسات والمقالات العلمية المعمقة فى شتى مجالات الفنون المتنوعة وفقًا للشروط التالية :

- المادة المنشورة فى المجلة تعبر عن رأى كتابها، ولا تعبر بالضرورة عن رأى المجلة.
- ترحب **الفن المعاصر** بأية مداخلات أو تعقيبات أو تصويبات على ما ينشر بها من مواد .
- تعتذر المجلة بصفة قطعية عن نشر أية مادة سبق نشرها أو معروضة للنشر لدى منابر ثقافية أخرى فالمقالات والدرسات والمواد المقدمة للنشر بالمجلة تكتب خصيصًا لها .
- تراعى القواعد العلمية المعمول بها فى كتابة المصادر والمراجع كما تراعى قوانين حماية الملكية الفكرية .
- ترسل المواد إلى **الفن المعاصر** مطبوعة الكترونيا مرفقًا معها CD و تسلم أصول الصور والأشكال والرسوم والنوت الموسيقية مع الموضوعات .
- المادة المقدمة للنشر لا تعاد لأصحابها سواء نشرت أو لم تنشر .
- ترتيب المواد والأسماء فى المجلة يخضع لاعتبارات فنية وليست له أية صلة بمكانة الكاتب أو درجته العلمية.
- للمجلة مراجعة أصحاب المقالات والدراسات لإجراء تعديلات تراها المجلة ضرورية .
- الدراسات المقدمة من أعضاء هيئة التدريس تمهيدًا لتقديمها للجان الترقيات تراجع فى شأنها القواعد المنظمة للتحكيم المعمول بها فى الأكاديمية .

التصميم والاخراج
هانى صبرى

المراجعة اللغوية
صفاء عباس

متابعة النشر
محمد عرابى

دعم النشر
ميرفت عباس - إيمان ممدوح

في هذا العدد

رحلوا عنا..
وبقت أرواحهم وإبداعاتهم تثري حياتنا

د. نهاد صليحة 007

محفوظ عبد الرحمن 016

المسرح ... 033

الإضاءة المسرحية بين الفن والتقنية 034
الممثل وتكنولوجيا الصور 041
تحولات الدراما المسرحية في السينما 053
المسرحة في العالمين الغربي والعربي 062
منشأ المذهب التعبيري في أوروبا 078
المهرجان القومي للمسرح المصري ٢٠١٧ 097

السينما ... 113

اختلاف مدلول نظرية الصورة وتأثرها بالتكنولوجيا الرقمية الحديثة 114
الصوت للسينما الرقمية 131
الإبداع وعلاقته بالعملية الإنتاجية بالتطبيق على المخرج المنتج أشرف فهمي 163
جمالية الشكل الغرائبي في دراما الطفل الرقمية 179

الباليه ... 199

الرقص الشعبي الأوكراني 200
داريوس ميلو ١٨٩٢ - ١٩٧٤ 209

الموسيقى ... 223

دراسة تحليلية لأسلوب كل من صفر على وعبد المنعم الحريري في صياغة قالب السماعي 224

الفنون الشعبية ... 237

العولمة وحماية التراث الثقافي للشعوب الأصلية 238

متابعات فنية ... 251

طموحات بائسة ... من ملاعيب يونس لغوايات ونوس 252
وجه نور الشريف المسرحي الثقافة ضد الوهبة والحرفة 255
محمود عبد العزيز ولعبة الأقنعة المدهشة 258
سينما محمد خان .. القاهرة وثائق وشوارعها حواديت 261
ثلاثية ساق البامبو بثلاث رؤى 264
ثلاثية ... الخروج عن السياق 279

رحلوا عنا..

وبقت أرواحهم وإبداعاتهم ثرى حياتنا

أ.د/ حسن عطية

د.نهاد صليحة وتأسيس النقد السيميوطيقى

هى واحدة من أبرز نقاد زماننا ، ومن أكثرهم تفاعلا مع النشاط المسرحى على أرض الواقع ، ومن أجرأهم فى تقديم العلوم النقدية الحداثية ومناهجها ، واختبار ما تركن إليه فكريا فيما يعرف بالنقد التطبيقي ، أى نقد العروض المسرحية ، وليس فقط الاكتفاء بتدريسها نظريا فى قاعات الدرس الأكاديمية ، وهى أيضا من أكثر نقادنا فى العقود الأربعة الأخيرة إيمانا بحرية المبدع وحقه فى التجريب المستمر ، والدفاع باستماتة عن هذه الحرية وهذا الحق فى التجريب .

لهذا ناضلت من أجل حضور المسرح المستقل فى حياتنا ، وساهمت فى تجميعه ونشر أفكاره ، ودافعت بقوة عن الاتجاهات التجريبية فى المسرح ، وحق شبابنا فى تجاوز الأشكال المسرحية المتوارثة والسائدة ، وابتداع أشكال مغايرة ، بشرط عدم الانفلات من جوهر المسرح الذى يميزه عن أجناس فنية وأدبية وأخرى ، كما أنها من أنضج من استخدم المنهج السيميوطيقى فى دراساتها ومقالاتها النظرية والتطبيقية ، وأفضلهم فى تمثيل هذا المنهج وتدريسه ودعم تيار كامل له فى معاهدنا الفنية وساحات نقدنا .

مع بداية ثمانينيات القرن الماضى ، اقتحمت د . "نهاد صليحة" حقل النقد

التطبيقى ، تزامنا مع تدريسها بقسم النقد الأدبي بالمعهد العالي للنقد الفنى ، عقب عودتها مباشرة من المملكة المتحدة ، بعد حصولها على الدكتوراه عام ١٩٨٢ ، متشبعة بالتيارات والنظريات والمناهج النقدية الحديثة التى ظهرت وانتشرت فى أوروبا السبعينيات ، واختيارها الواعي لتيار ما ونظرية محددة ومنهج معين ، وهو اختيار يتسق مع رؤيتها للفن والحياة ، وهى رؤية لم تتبلور فى أوروبا خلال سنوات حياتها العلمية هناك ، بل تم تأسيسها فى الدراسة الجامعية فى منتصف ستينيات القرن الماضى ، مما يؤكد على امتلاك ناقدتنا المتميزة رؤية متكاملة وصلبة ، لا انقلابات داخلها ، ولا اختيار لمنهج ما وفق حركة الزمن المتقدمة ، طورت معها منهجها النقدى عمليا عبر ما يقرب من أربعة عقود ، مستفيدة من كل تقدم يحدث فى العلوم الأدبية والفنية والفلسفات الحداثية ، كى تضيف لمنهجها عمقا وأبعادا جديدة ، تجعله مسايرا لما يحدث فى العالم من تطور منهجى فى حقول النقد الأدبي والفنى عامة ، والمسرحي خاصة .

وبالطبع لم تكن ستينيات القرن الماضي المزدهرة بالإبداع والنقد مجرد عقد منبت الصلة عن العقود السابقة عليه والنشاط المسرحي والنقدى زمنذاك ، بل أن الصراع الفكرى والسياسي الذى اندلع في الخمسينيات فى مصر والوطن العربي سعيا للتحرر الوطني / القومى ودعم أسس الحداثة ، وتجلت صوره فى الخلاف بين الفكرين الماركسى والقومى من جهة والفكر الليبرالي من جهة أخرى ، وعبر عن نفسه ، ضمن ما عبر ، فى حقول الإبداع والدراسات الأدبية والفنية ، فطرح أفكارا جديدة حول وظيفة الفن ودور الفنان فى المجتمع ، وعلاقة الشكل الفنى بالمضمون الفكرى ، وحقيقة فصل كلا منهما عن الآخر ، ومدى التزام المبدع بهموم مجتمعه أو طبقته ، وعلاقة الإبداع الراهن بموروثاته الممتدة فى تاريخه من ناحية ومنجزات الحضارة الغربية المنعكسة على جغرافيته من

ناحية أخرى ، وتجمعت أقلام الصراع المشروعة فى معركتين شهيرتين عرفتا بمعركةالقديم والحديث ، ومعركة الفن للفن والفن للمجتمع .

تجلت الأولي في الخلاف حول الشعر العمودى وشعر التفعيلة ، وبرز بقوة فى الجدل الذى دار بين د . بنت الشاطئ ممثلة للقديم ود . "لويس عوض" منحازا للحديث وفى مقدمته الشعر الحر ، وتجلت المعركة الثانية فى منتصف الخمسينيات فى الجدل الذى دار بين د . "طه حسين" و"محمود أمين العالم " ، والتى رأى فيها الأول اللغة هي صورة الأدب والمعاني دلالته ، بينما رأى الثانى مع زميله "عبد العظيم أنيس" أنه لا يمكن الفصل بين اللغة والمعانى وأن العلاقة بين الاثنين علاقة جدلية تؤثر كلا منهما على الأخري .

واستمر الجدل سجالا حول هذه الموضوعات ، حتى تفجرت من جديد فى منتصف الستينيات ، وعلى صفحات الصحف وفى الأروقة الجامعية ، معركة نقدية بين المدرستين الأعلى صوتا وقتها حول طبيعة ووظيفة الأدب ، وضمنه المسرح المصنف وقتها داخل حقول الأدب ، حمل لواء الأولى الناقد بالصحف المصرية ورئيس قسم النقد وأدب المسرح (الدراما والنقد فيما بعد) بالمعهد العالي للفنون المسرحية الناقد د . محمد مندور ، والذى أكد على كون (الشكل) الفنى / الجمالي غير منفصل عن (المضمون) الفكرى / الإيديولوجي للعمل الفنى ، وهو فى الأساس تابع له ، بمعنى أن المضمون الواقعى المتقدم يستدعى شكلا واقعيا متقدما ، والعكس الصحيح ، ومن ثم فأن وظيفة الفن الأخلاقية فى حياة المجتمع تتطلب من المبدع صياغة جمالية تعبر عن حياة هذا المجتمع وتنقل له رسائل أخلاقية متقدمة ، مما يفرض على الناقد منهجا ينطلق من المضمون فى العمل المنقود ، ثم البحث عن مدى قدرة المبدع على استخدام تقنيات شكلية قادرة على توصيل هذا المضمون ثوريا كان أو غير ثورى بصورة صحيحة أو مشوشة لمتلقيه .

أسست هذه المدرسة رؤيتها للفن داخل مجال الدراسات السوسيولوجية ، رافعة شعار (الفن للحياة) ، ونعُتت منهجيتها وقتها ب (النقد من الخارج) ، أى الانطلاق من وظيفة الفن الاجتماعية والمحتوى الدلالي الهادف للعمل المبدع ، بينما تأسست المدرسة المناهضة داخل مجال الدراسات الجمالية / الشكلية ، رافعة شعار (الفن للفن) ، ونعتت منهجيتها ب (النقد من الداخل) المعتمد على التحليل الموضوعى ل (الشكل) الفني ، الذى هو غاية الإبداع وغاية المبدع من إبداعه ، دونما كبير إهتمام بمحتواه الفكرى ، ولا بالسياقات الاجتماعية والثقافية والتاريخية والنفسية المؤثرة على المبدع لحظة إبداعه ، وحمل لوائها فى المعركة المشار إليها الناقد والكاتب الأدبي د . رشاد رشدى رئيس قسم اللغة الإنجليزية وآدابها ، والذى شغله لأكثر من عشرين عاما ، فضلا عن تلامذته بالقسم وقتذاك ، والذى كون منهم فى الأساس جماعة حملت اسم (جماعة النقد الحديث) أى الجماعة المنتمية لأفكار مدرسة (لنقد الجديد) الأنجلو أمريكية ، بعد أن انتقاهم وعينهم معيدين بالقسم وصاروا دكاترة فيما بعد : ماهر شفيق فريد وسمير سرحان ومحمد عنانى وعبد العزيز حمودة وفاروق عبد الوهاب ، وعبر مجلة (المسرح) التى أنشأها عام ١٩٦٤ بمسرح الحكيم وصارت لسان حال مدرسته الشكلية ، والتى هيمنت على تدريس الآداب الإنجليزية والعالمية بقسم اللغة الإنجليزية طوال ستينيات القرن الماضى .

ما أن حصلت الفتاة المتمردة الطموحة المتعلقة بحلم الطواف حول العالم ، ابنة السبعة عشر ربيعا على شهادة الثانوية العامة عام ١٩٦٢ ، حتى التحقت بقسم اللغة الإنجليزية وآدابها بجامعة القاهرة ، كى تمتلك لغة تسمح لها باختراق العالم جغرافية ثقافية ، وذلك فى ظل هيمنة كاملة لنظرية الفن للفن ، ومناهج الفصل بين الشكل والمضمون ، وتدريس أفكار المدرسة الجديدة ، ورموزها "ريتشاردز" و"بروكس" و"آلان تيت" و"كرورانسوم" وصاحب القدح المعلي

"ت .س .أليوت" الذى كانت تدرس أفكاره وأشعاره ومسرحياته على امتداد سنوات الدراسة بقسم اللغة الإنجليزية بالكلية ، فضلا عن احتكاكها بمجلة المسرح وجماعة (النقد الحديث) وأفكارها فى النقد التحليلي والنقد الموضوعي ، فتشبعت "نهاد صليحة" بنظريات ومناهج هذه المدرسة ، وأسست وعيها النقدى على رؤاها ، حاملة إياها معها إلى لندن ، عقب تخرجها مباشرة عام ١٩٦٦ ، لاحقة بزوجها المعيد والمبعوث للمملكة المتحدة "محمد عنانى" المسجل لدرجة الدكتوراه ، والمهموم بدراسة الكتاب الرومانسيين وبخاصة "وردزورث" ، ولتنتهز فرصة وجودها هناك لإنجاز رسالتها عن الأديب الإنجليزي الأوكراني الأصل الحداثى الرؤية "جوزيف كونراد" ، ابن نهاية القرن التاسع عشر وبداية العشرين ، بعنوان (مشكلة الوفاء فى حياة كونراد) حاصلة بها على درجة الماجستير فيكلية الدراسات الإنجليزية والأمريكية ، بجامعة Sussexساسيكس عام ١٩٦٩ ، وأهلها بعد عودتها من المملكة المتحدة ١٩٧٣ ، ثم رحلة تدريسية لأقل من عامين بإحدى جامعات المملكة السعودية عام ١٩٧٧ ، أهلها للتعيين مدرسا مساعدا بالمعهد العالى للنقد الفنى ، مما ساعدها فى الحصول على منحة لدراسة الدكتوراه ، أيضا بالمملكة المتحدة ، عادت منها عام ١٩٨٢ بعد أن حصلت علي الدرجة بجامعة إكسترعن رسالتها حول إبداع الشاعر البريطانى الرومانسى – أيضا – المدافع عن الحرية لكل شعوب العالم ، ابن نهاية القرن الثامن عشر وبداية التاسع عشر "جورج جوردن بايرون" ، بعنوان (مسرح لورد بايرون – قراءة حداثية) ، يمنحها اختيارها هذا فرصة السباحة العميقة فى بحر أفكار "بايرون" ، خلال عامين كاملين فى إنجلترا ، ودراسة بناء نصوصه الدرامية وأفكاره المبثوثة عبرها ، باحثة عن قدرته على التعبير عما أسمته الرومانسية ب (روح العصر) ، واصلة إلى نتائج مبهرة تؤكد على اختلاف "بايرون" عن "شيلى" و"وردزورث" ، رغم السمات العامة المتشابهة ، وأنه فى رؤيته للعالم ليس رومانسيا خالصا ، بل أنه سعى للهروب من الرومانسية المعبرة عن روح العصر بالعودة للكلاسيكية

المتراجعة فى زمنه ، "فانتهى به المطاف أن يكون وجوديا ، لأن رؤيته للدنيا رؤية فيها كثير من العبث" ، فدراستها للشكل الجمالى لنصوص "بايرون" المسرحية الرومانسية ، أثبت لها أنه هارب من رومانسية (المضمون) لكلاسيكية (الشكل) الفنى .

آثار عملها الاحترافي كمعلمة بالمعهد العالي للنقد الفني ، مطلوب منها ليس فقط نقل المعارف والنظريات والمناهج النقدية لطلابها ، بل والأهم هو إثارة وعيهم تجاه هذه النظريات والمناهج ، ودفعهم للتفكير فيها ، آثار أمامها قضية كيفية التعامل مع المدارس الأدبية / الفنية والنظريات النقدية التى تُدرسها لطلابها داخل جدران المعاهد الفنية ، فجمعت أوراقها المنشورة وغير المنشورة لتصدر بها كتيبها الأول المعنون ب (المدارس المسرحية المعاصرة) {المكتبة الثقافية – الهيئة المصرية العامة للكتاب} ، والذى أعيد طبعه فيما بعد بمكتبة الأسرة عام ١٩٩٤ بعنوان (المدارس المسرحية) فقط ، ثم أعيد طبعه مرة أخرى بإضافات بعنوان (تيارات مسرحية معاصرة) {مكتبة الأسرة ١٩٩٧} شملت ما استجد من تدريسها لتيارات مسرح العبث بين صمويل بيكيت وهارلود بنتر ، وما بعد العبث مسرح الاستهزاء والتتفيه / ومسرح بريخت ومسرحه الملحمى ، مع إطلالة على المسرح العمالي فى الغرب ، ودراسة تفصيلية مكثفة للمونودراما .

أهدت المعلمة د . "نهاد صليحة" كتيبها الأول "إلى طلبة وطالبات المعهد العالي للنقد الفنى والمعهد العالى للفنون المسرحية" ، حريصة فى اختياراتها للمدارس المسرحية وقتها أن تقدم لهم أبرز ما ظهر منها فى بدايات القرن العشرين ، ملمحة طول الوقت عن تعبير هذه المدارس عن روح القرن العشرين التجريبية الوثابة ، ومختارة أبرزها وهى الرمزية والمستقبلية والتعبيرية والسوريالية والتكعيبية ، مرتئية توحدها "فى رفض الأساليب الفنية الموروثة"

مع اختلافات فى الصياغة الشكلية بينها ، مثلما كان الحال مع الرومانسية ، وإدراكها أن ثمة اختلافات كبيرة لدرجة التباعد بين "بايرون" و"شيلى" ، مرجعة ذلك للفروق الفردية بين الاثنين ، وليس على طريقة الفرنسية "مدام دى ستال" التى عرفت الرومانسية فى فرنسا وألمانيا ، واكتشفت أن للمجتمع (المؤسسة الاجتماعية) دور مؤثرا فى الاختلافات القائمة بين مبدع وآخر داخل نفس المدرسة الفنية ، {عن الأدبمنظوراً إليه في علاقته معالمؤسسات الاجتماعية} ، ولهذا ابتعد كتيبها قصدا عن المدرسة الكلاسيكية التى ثارت عليها هذه المدارس (المعاصرة) الخارجة من معطف الرومانسية وتعظيم دور الفنان الفرد داخلها ، وأقصى بذات القصد المدرسة الواقعية وتنوعاتها المختلفة ، والتى نافست المدارس المختارة بقوة وأطاحت بها خلال النصف الأول من القرن العشرين .

أهدت الناقدة البادئة الاشتباك مع الحركة المسرحية كتابها الثانى (المسرح بين الفن والفكر){الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٦} . إلى والديها من علماها "أن العبودية والفقر سبة فى جبين الفلسفة والفكر ، وأن الفنان الحقيقى هو من يبحث عن الحقيقة فى أعماق التراب لا فى تهاويم السحاب ." ، دائرة فى الجزء الاول النظرى منه حول القضيتين اللتين شغلتا وعيها النقدى فى العقدين السابقين ، سواء خلال دراستها العالية بقسم اللغة الإنجليزية بالقاهرة ، ومعارك أستاذها "رشاد رشدى" ومدرسته فى ستينيات القرن الماضى ، أو عبر دراساتها العليا بالمملكة المتحدة فى سبعينياته ، وهى قضية الشكل والمضمون ، وقضية الفن والحياة ، مدمجة القضيتين فى علاقة واحدة ، حيث رأت أن الخلاف بين فريقي الخلاف بينهما ، أوجد فريقا متعصبا يستقل بالشكل الفنى عن المضمون العقائدي ، ومن ثم عن الحياة ، والآخر يؤكد على أهمية "شعار الفن للحياة" ، "بغض النظر عن أية اعتبارات فنية شكلية" ، مما يحول الفن فى نظرها "إلى ضرب من الدعاية الواعية" ، وبهذه الصياغة ترى ناقدتنا أن "كل من المفهومين

ينطـوى على فصل تعسفـي بين الفن والحياة ، وبين الشكـل والمضمون" (المسرح بين الفكـر والفن ص ١١) ، وذلك لأن شكل المسرحيـة هو مضمونها ، كما أن صيغة السؤال تحـدد معناه ، أو توجه المتلقي نحو المعني الأقـرب ، مما يؤكد على عدم القـدرة على فصل الشكل عن المضمون ، ومـن ثم عدم القدرة على فصل الإبداع عن الحيـاة ، حيث إن الإبـداع ليس إلا محاولة لاستعادة التجـربة الحياتية فى تجربة فنيـة ذات جدل مع الحياة المعيشـة ، والعمل الفنـى بالتـالي هو "تـشكيل رمزى ديناميكـى ، يعتمد فى نسقه علـى إقامة علاقات متوتـرة" بين ثنائيات متعددة كالماضى والحاضر أو الوعى أو اللاوعى أو المبدع والمتلقي .

لم يعـد المشكل عند ناقدتنا قائما على محاولة الفصل بين العمل الفنى والحياة ، بل فى محاولة "استخـلاص قوانين فنـية من أعمال فنية سـابقة وفـرضها فـرضا تعسفيـا على نزعة الإبـداع أو استقبال المتلقي للعـمل الفنى" (المسرح . . . ص ١٣) مـرتئية أن هـذه المحاولة "إيـديولوجيـة وليست فنـية" يفرضها (الفكر) على (الفن) ، وتتنازع حولها التيارات الفكرية المتعاقبة فى التاريخ البشرى .

تتجلـى أهمية هذا الفهم لماهية العمل الفنـى فى منهجية د . نهاد صليحة ليس فى استبعاده العلاقة الجدلية بين المبدع ومجتمعه ، الكامنة فى البناء (الشكل) الدرامي لعـمله الأدبي أو الفنى ، والمتـطلبة منه كمـثقف أن يكون له دور فاعل بين ناسه ، بل تـتجلي بصورة واضحة فـى تأسيس رؤيتها للفن علي رفض قاطع لانصـياع العمل الجديد لأية قـوانين سابقة عليه ، أو صيغ شكـلية مستخلصة من أعمال سابقـة ، مما يمنح هذا العمل الفنى الجديد الحـرية كاملة فى الخروج على أيـة قواعد سابقـة ، أو أية قوانين مطـروحة ، مما يتم معه تجاوز أية جدل حول فصم أو ربـط الشكل بـالمضمـون ، أو الفن بـالحيـاة ، فهى لـيست عـندها سوى "سفسطة واختلاقا لعراك لا معنى له" (المسرح بين الفكر والفن ص١٥) .

يسيطر ما هو إنسانى كلي على هذا الكتاب ، عوضا عما هو مجتمعى زمنى ، ويسعى لتقديم تفسير لمفهوم "الدراما فى ضوء الحياة الإنسانية التى ولدتها ، وحددت وظيفتها ، وهى المعرفة عن طريق التصارع أو الجدل" (المسرح بين . . . ص١٧) ، ولذا فمفهوم الدراما كجنس لا يتغير ، والمتغير هو الموقف العقائدى (الإيديولوجى) منها ، الذى يغير بدوره (شكل) الدراما دون جوهرها ، ويخلق "نظريات درامية" متعددة بينما يظل مفهوم الدراما واحدا ، وهى ذات الرؤية التى قرأت بها المدارس الفنية التى اختارت الحديث عنها فى كتيبها الأول ، حيث رأت أن (أشكالها الفنية) متوحدة ، بينما المختلف بينها ، أو المؤدى للاختلاف فيما بينها هو الموقف العقائدى منها .وهى هنا تستكمل حديثها عن المدارس المسرحية السابقة والمتوازية مع ما ذكرته من مدارس معاصرة فى كتيبها الأول ، فتتحدث عن الكلاسيكية والرومانسية ، كما تقف مليا عند المدرسة التى هيمنت على دراساتها الجامعية منذ ما يقرب من عشرين سنة خلت ، وهى مدرسة النقد الجديد ، التى رأت أن العمل الفنى هو "عالم عضوى مستقل بذاته من العلاقات اللغوية ، والمعنوية ، والشعرية ، يفرز للقارئ تجربة فتية لها معناها الموضوعي وقيمتها الجمالية الخالدة"(المسرح بين . . . ص ٥٩) ، وهى رؤية ستظل قابعة فى عمق منهجية ناقدتنا ، متجلية فى استخدامها فى المرحلة الزمنية الأولي لمصطلحات مدرسة النقد الجديد مثل (التجربة الفنية) و(الشكل) و(المضمون) ، ومطورة لمصطلحاتها فى المراحل التالية ، مبتدعة زهورا جديدة يانعة ، دون أن يتغير الجزر القار فى التربة الفكرية المؤسسة لوعيها النقدى .

محفوظ عبد الرحمن

الفانتازيا التاريخية الساخرة تقاوم الواقع المتردى

يعرف أسرار الكتابة الدرامية للمسرح ، كما يعرف أسرار المسرح ذاته ، ينتمى للحظته الزمنية ، وتصبو عيونه لمستقبل أفضل لمجتمعه ، ويؤمن بأن الفن رسالة ، والمسرح قضية ، والمبدع مثقف غير محايد تجاه واقعه وعليه أن يقوم بدوره الذى حمله ضمير المجتمع له ، كى ينير له الطريق ويوقظ وعيه ويدفعه لمواجهة حصار الحاضر وإحباطاته لتغيير واقعه إلى ما هو أفضل وأعدل .

أنجز أعمالا جادة فى حقل السرد الروائى والقصصى ، وأصبح له القدح المعلى فى مصاف كتاب الدراما التليفزيونية العظام ، وأدت محاولة له فى ستينيات القرن الماضى إلى تأخر اقتحامه لعالم الكتابة الدرامية للمسرح ، حيث قدم نصه المجهول (اللبلاب) للهيئة العامة للمسرح والموسيقى عام ١٩٦٣ ، ووافقت عليه لجنة القراءة ، وقام بإخراجه "كمال حسين" ، لكن رفض عرضه ، فيما يبدو رقابيا ، قبل فتح الستار عنه بأيام قليلة ، مما أدى لابتعاده عن الكتابة الدرامية للمسرح ، والتفرغ للكتابة الدرامية للتليفزيون الوليد ، الذى بدأ الكتابة له منذ ١٩٦٥ ، متوقفا لعقد كامل عن المسرح ، حتى كتابته نصه المعروف (حفلة على الخازوق) ، وبعد أن أبتعد هو بذاته عن الوطن ، عقب انقلاب السادات على التجربة الناصرية ، وابتعاد النظام عن تحقيق العدالة الاجتماعية التى كان يصبو إليها جيله وتعلق حلمه ببدايات تحققها فى الستينيات ، مع ميل النظام

السادات للفكر الرأسمالى واقتصاد السوق ، ومعاداته للمثقفين التقدميين ، والذى كان يسميهم ب "الأراذل" ، وتبلور ظهور الثورة المضادة ، مما أدى إلى هجرة مجموعة كبيرة من ألمع الأدباء والفنانين والمخرجين فى أكبر عملية نزوح جماعى للأدمغة المصرية لخارج البلاد ، مثل "محمود السعدنى" و"أحمد عباس صالح" و"أمير اسكندر" و"على شلش" و"سعد أردش" و"ألفريد فرج" و"غالى شكرى" وغيرهم كثر ومنهم كاتبنا المتميز .

ذهب "محفوظ عبد الرحمن" إلى المملكة السعودية أولا ثم إلى الكويت ليعمل كاتبا للدراما التليفزيونية الصاعدة ثم رئيسا لقسم النصوص فى التليفزيون الكويتى (٧٤- ١٩٧٨) ، فتهيأت له عوامل كثيرة لإعادة اقتحام عالم الكتابة الدرامية للمسرح وتأسيسه على بنية الحوار المشاكس لقضايا الواقع الساخنة ، وذلك بابتعاده عن مصر التى بدأ المسرح فيها منذ منتصف السبعينيات يميل فى غالبية عروضه للدعائية والتهريج وهيمنة الفكر المحافظ والتوجه نحو الاهتمام بشكل العمل على حساب مضمونه ، وصولا لما عرف بالمسرح السياحى أوآخر السبعينيات وأوائل الثمانينيات ، والمسرح التجريبي والنظريات الشكلية منذ النصف الثانى من الثمانينيات ، وقد سمح له ابتعاده هذا عن الوطن حرية الكتابة للمسرح الإنساني الجاد ، فضلا عن وجود مخرج متحمس لكتاباته ، وهو المخرج الكويتى "صقر الرشود" ، الذى أتفق فى مسيرته الإبداعية مع فكر كاتبنا ، وشاركه الرأى فى كون الفن رسالة تنويرية للمجتمع ، لا تنقل الواقع كما هو ، ولا تهرب منه فى تهويمات فكرية وألاعيب شكلية .

وجد "محفوظ عبد الرحمن" نفسه فى موقف شديد التباين ، فهو فى الخليج بعيد جسدا عن وطنه وقيود واقعه وصرامة رقابته ، مما يسمح له بمناقشة أسخن قضايا الواقع ، وخاصة قضية الديمقراطية التى آمن بأنها الجناح الآخر للاشتراكية ، فلقمة العيش تتحكم فى صياغة البرلمان ، والمجتمع الفقير لابد

وأن تتحكم فيه قوة رأس المال ، والشعب غير المتعلم لا يهتم بمن يمثله ويشرع له قوانينه ، والمساواة وتكافؤ الفرص هى التى تمنح المواطن حق المشاركة السياسية فى المجتمع ، فى الوقت الذى تمثل فيه كتاباته عن وطنه وهو خارجه حساسية من أن تحوم حوله شبهات الهجوم على الوطن من خارجه ، وهى الشبهات التى طالت الكثير من المبدعين المصريين الذين أبعدهم الفكر المتخثر والمرتد والمتحالف مع القوى الظلامية خارج وطنهم ، فضلا عن حساسية الكتابة أصلا عن قضايا ساخنة ، وأبرزها قضية الديمقراطية بأجوائها الواقعية ، لدى أنظمة عربية تصادر حرية الحديث عن الحرية ، ولهذا أبحر بنصوصه المسرحية فى أجواء التاريخ عامة الذى يعشقه ويراه ظهير الحاضر ، وفى الفنتازيا التاريخية بصورة خاصة ، والتى أري أنه أحد أهم مؤسسيها فى الدراما العربية ؛ المسرحية والتليفزيونية ، وأبرز من كتب أعماله عبرها ، مستحضرا هذا الأجواء التاريخية لأرض الواقع ، ومقدما نوعا من المشابهة التاريخية ، التى تقرأ الحاضر فى ضوء وقائع الأمس أو المتشابهة معه ، بهدف توصيل رسائل المسرح لمجتمع الحاضر التى هى غاية الكتابة عند كاتبنا الكبير .

إبحار "محفوظ عبد الرحمن" نحو الأجواء التاريخية أو ما يشابهها ، ليس نوعا من التقية الفكرية انفلاتا من رقابات الحاضر المتعددة وشبهاته الحائمة فوق كل تفكير حر ، وليس مجرد دس شخصيات الواقع فى أردية التاريخ ، ومنحها حق الحديث من خلف أقنعة الأمس ، بل هو وعى من الكاتب بأن التاريخ هو وقائع جزئية حدثت فى الماضى ، وترتبت نتائجها على مقدمات متصلة منطقيا بها ، وليس نتيجة لنبوءات خرافية أو أفعال ميتافيزيقية ، وعلى كتابة الراهن الدرامية أن تحول الجزئي إلى كلي ، وأن تكشف عن هذه العلاقة المنطقية بين المقدمات والنتائج ، واضعة إياها أمام عقل الجمهور المتلقى الآني كى يعرف إلى أين تقوده المقدمات التى يعيشها وتتشابه مع مقدمات الأمس ، دون معرفة نتائجها المختبئة فى مستقبل أيامه ، وهو ما يجعل اختيار كاتبنا لـ (موضوعات)

التاريخ أو ما يشابهها اختيارا دقيقا وشديد الوعى بالماضى والحاضر معا ، تبدى ذلك منذ أول مسرحياته الصاعدة لفضاء المسرح ، وهى (حفلة على الخازوق) ، والتى بدأ كتابتها فى المملكة العربية السعودية ، وأتمها بالقاهرة عام ١٩٧٤ ، وقدمها لمسرح الطليعة ليخرجها "سمير العصفورى" ، غير أن الرقابة رفضتها عامذاك ، ونشرت بدار الهلال عام ١٩٧٥ ، وقام "صقر الرشود" بإخراجها لمسرح الخليج بالكويت في العام التالي .

****

بإرشادات مسرحية طويلة ، تمثل نصا موازيا داخل الكتاب المتضمن للمتن الحوارى للمسرحية ، وبعيدا عن الجمهور المتلقي له فى المسرح ، نتعرف على شخصيات المسرحية المتحركة داخل أجواء تاريخية مختلقة ، والمرسومة بصياغة ساخرة منها ومن تاريخهما السابق على بداية حدث المسرحية الدرامي ، الذى يدور حول الفتى الفقير الحالم "الشاطر حسن" ، القادم حضوره من كتاب ألف ليلة وليلة ومن الحكايات الشعبية المصرية معا ، وأن نجحت حبيبته "هند" فى سرقة هذا الحدث الدرامى والقيام ببطولته ، فهم لم يفعل شيئا سوى تفجير الموقف الدرامي ، عبر المصادفة التى أوقعته بيد الشرطة ، ومدير سجن البلاد ومساعده اللذين فكرا فى أن بقائهما فى أماكنهما لابد وأن يستشعر معه ملك البلاد أن ثمة مؤامرات تحاك حوله ، فيقبضا على أول عابر سبيل ظهر يوم الجمعة ، ويكون هذا الفتى المراكبي البسيط والعاشق للحرية ، ويزج به فى السجن بهدف توظيفه للقيام بتهمة الهجوم على قصر الوالى ، مادام قد قبض عليه أمام القصر ، وهو يبرر توجهه لقصر الوالي ، بهدف نقل رؤيا رآها فى نومه له ، فثمة مصادفة أخرى ورطته أكثر فى التهمة الملفقة له ، ومفاد رؤياه أن أرض خضراء تقع على شاطئ بحر ازرق ، هاجمها جراد أكل كل شيء فيها حتى الإنسان نفسه ، أنها كارثة وعليه أن يخبر والى البلاد بها ، كى يحترس ويتحرك لينقذ

البلاد وشعبها .

يزج بالرجل الطيب فى السجن ، وتأتى لزيارته محبوبة "هند" التى ستحرك بقوة الدينار وجاذبية الأنثى وذكائها الحدث الدرامي بأكمله ، بمحاولتها إنقاذ فتاها عبر رحلة طويلة داخل دواوين الولاية الرسمية ، موقعة بمدير السجن والمحتسب والوزير فى حبائلها ، والثلاثة يمكن للممثل الواحد القيام بأدوارهم ، فهم متشابهون فى الشخصية والفكر ، والاختلاف فقط فى مستوى الوظيفة التى يمثلونها فى البلاد ، ولهذا تدفعهم الفتاة للتوجه لمنزلها ومع كل واحد منهم صك الإفراج عن حبيبها "حسن" ، مع الوصول تباعا لبيتها ، واختباء كل واحد منهم فى أحد الصناديق الأربعة والمتراصة فوق بعضها ، والتى نفذها لها نجار سقط فى غوايتها فأحتل الصندوق الرابع والأعلى ، مستدعية والى البلاد ليعرف حقيقة القادة والمسئولين فى بلده ، وهو ما يدفعه للأمر بالقبض عليهم ، وتعيين حاجبه للقيام بوظائفهم حتى يتسنى له أختيار غيرهم ، وتفجأ الفتاة بأن الحاجب لا يختلف شكلا وموضوعا وفكرة عن مدير السجن والمحتسب والوزير ، فهم جميعا أوجه النظام القائم ، وتغيير الأوجه لا يعنى حدوث أى تغير فى البناء السياسي والاجتماعي للولاية ، والوالى نفسه هو رأس هذا النظام الذى لا يفكر لحظة فى تغييره .

هذه هى القضية التى يطرحها فى صورتها الكلية كاتبنا الكبير ، أن التغيير الاجتماعي والسياسى فى أى مجتمع لا يتم بتغيير أشخصه ، بل بتغيير البنية الاقتصادية له ، والدراما تكشف عن حقيقة هذا الفكر بتعمد تحقيق التشابه الكامل بين مسئولي الأمس والمسئول الجديد ، كلهم أدوات بيد السلطة القائمة ، وبفعل اللطم الذى قامت به "هند" لرؤيتها الحاجب الذى حل محل رموز الفساد المقبوض عليهم ، ومنهية المسرحية نهاية ساخرة بمرارة العلقم ، تثير التفكير فى موضوع السلطة ، فلا تعويل على حاكم البلاد فى أقصاء الفاسدين ،

بل التعويل على الشعب فى تغيير النظام بأكمله .

لا وجود فى مسرح "محفوظ عبد الرحمن" لما يتداوله البعض بمصطلح (الإسقاط) ، فالفن يعرف تحليل البناء وتفسير صياغته وتأويل أفكاره وتقييم حضوره وسط مجتمعه ، أما الإسقاط ، وهو المستدعى من علن النفس واختبار "رورشاخ" خاصة ، فيعنى أن يسقط الناقد أو المتلقى عامة ما يراه هو على العمل الفنى ، لا ما هو موجود بالفعل داخل بنيته الجمالية ، كما أن نصوص كاتبنا تستعصي على أى فرض لأفكار من خارجها عليها ، فهى تسمو بوقائع الواقع لمصاف القضايا الكلية ، ولهذا نجح نص (حفلة على الخازوق) عندما أخرجه "صقر الرشود" وقدمه على مسرح (كيفان) الكويتى فى ديسمبر ١٩٧٥ ، ومشاركته فى مهرجان دمشق المسرحي فى مايو ١٩٧٦ ، مما حفز كاتبنا على كتابة نص يسير فى ذات الاتجاه (الفنتازيا التاريخية الساخرة) ، وهو نص (عريس لبنت السلطان) وقام "صقر الرشود" بإخراجه وتقديمه عام ١٩٧٧ ، كما أخرج له فى العام التالي نص (السندباد) أو (الفخ والسندباد) ، وهو نص لم يطبع ، وأعتقد أن لصديقنا الناقد والكاتب :عبد الغنى داود" نسخة مخطوطة من هذا النص الأخير ، وقد صاحب سوء الحظ نص (عريس . . .) برحيل مخرجه المفاجئ عن دنيانا فى حادث سيارة أليم بدولة الإمارات فى ديسمبر من نفس العام ، وتدخل مخرج آخر فى بنية العرض ، مما أثر بالسلب على طبيعته وفكره حين تقديمه فى مهرجان دمشق المسرحي بعد عدة أشهر من رحيله ، فلم يستقبل بنفس حماس استقبال (حفلة على الخازوق) .

رغم أن نص (عريس لبنت السلطان) ، المنشور بشركة الأمل بالقاهرة عام ١٩٧٨ ، كان أقرب لقضايا الواقع الساخنة ، ومشيرا إليه ، بقيامه على موضوع حلول التتار بالأرض العربية ، وتحركهم للاستيلاء على مدينة متخيلة يبدو أنها سورية بوقوعها بين بغداد والقاهرة ، وإرسالهم رسولا للسان البلاد وحاشيته ، هو الفلاح

البسيط "أحمد الغلبان" الذى قبض عليه ودفع لينقل رسالة التتار للسلطان العربي ، وفحواها الاستسلام المهين وزواج "خاقان" التتار بالفتاة "ذهبية" ابنة السلطان ، أو قبول الغزو التترى على المدينة ، التى ستسقط بين أيديهم لا محالة ، وهو تحدى مصيرى يتطلب استجابة تتفق وقدرات السلطان وشعبه ، وهو بدوره السؤال الدرامي الذى يحدد مصائر الشخصيات المتشابكة معه ، إما القبول بمعاهدة صلح مهينة تباع فيها ذهبية البلاد الجميلة ، أو الوقوف ضد الغزو والخروج لصده ، وبالطبع يفضل رجالات الدولة ، التى شاهدنا مثلهم فى (حفلة على الخازوق) ، الاستسلام وتوقيع معاهدة السلام التى ستسمح للأعداء بالتسلل للبلاد واستباحتها ، ينما يرفض "حسن الغلبان" ومجموعة الصعاليك وشباب البلاد الخضوع للأمر الواقع ، ويقررون الخروج لملاقاة العدو والزود عن وطنهم .

مع بداية الثمانينيات يعود كاتبنا إلى وطنه ، بعد أن غادر كرسى الحكم الرئيس المناوئ للمثقفين ، دون أن يتغير النظام الذى أسس قواعده فى السبعينيات ، وظل كاتبنا على نهجه المسرحي فى التحذير مما هو قادم ، باللجوء للفانتازيا التاريخية ، التى صار متفردا فيها ، فيكتب حينذاك ثلاثية من النصوص القصيرة ، نشر بمختارات فصول ١٩٨٦ ، وهى : (ما أجملنا) الذى قدمه لأول مرة فريق (نادى المسرح المصرى) بالمسرح القومى عام ١٩٨١ من إخراج "عادل هاشم" ، ونشر عام ١٩٨٤ ، وتدور وقائعه فى قصر عباسى غير محدد الزمان ، أغتصب فيه شقيق الحكام الشرعي الحكم من أخيه بعد قتله ، غير أن للأخ أبن صار شابا وزعيما شعبيا يجمع حوله فى الجبال كل المناوئين للحاكم المغتصب ، ويهددون عرشه . ونص (أحذروا) نشر ١٩٨٣ ، أخرجه لأول مرة "ابو بكر خالد شلقامى" لفرقة (المسرح المتجول) فى العام التالي ، محذرا فيها السادة فى سبأ وفى كل المدن المتشابهة من طوفان قادم بانهيار سد البلاد ، منذرا الشعب من الاستسلام لأنظمة ظالمة مطاردة للحرية والعدل ، غير أنه فى النص الثالث (محاكمة

السيد م) ١٩٨٥ يقتل على يد صديقه غير الوفى "م" ، مما يدفع الشعب لحمل القاتل للسلطان لمحاكمته لمعرفة أسباب القتل ، إلا أن السلطان المغتصب لا يهمه الأسباب والدوافع ، بل يهمه فقط فعل الخلاص من الزعيم الشعبى ، بينما يهم الكاتب أن يؤكد فى ثلاثيته على أهمية المعرفة ، معرفة الإنسان والشعب لحقائق الوقائع التى يعيشون فى ظلها ، ويذبحون باسمها ، وتنتهك عدالتهم الاجتماعية باسم الحرية المفرغة من أبعادها المجتمعية .

من إخراج "سعد اردش" تقدم فرقة (المسرح الحديث) عام ١٩٨٩ نصه (الحامى والحامي) الدائر فى سياق فانتزى خيالى ، مستوحى من أجواء الف ليلة وليلة ، يفقد فيه الخازندار لؤلوة السلطان فى سهرة حمراء فى بيت الفاتنة "رضوى" ، ليكتشف فيما بعد أن اللصة هى هى ذاتها "رضى" التى ورثتها عن جدها ، الذى منحها فى الأصل للملكة كلها ، وليس لواليها فقط ، فليس لى حاكم أن يمتلك هذه الدرة اليتيمة وحده ، فهى فريدة عصرها ، ومع سريان الوقائع يدرك الجميع أن ثمة درتين أخريين مقلدتين بدقة فائقة عنها ، مما يصعب معرفة الحقيقية من المزيفة ، كما سعب معرفة من حامى البلاد من حراميها ، حيث تختلط الأمور ، ويتحالف رجالات الدولة مع اللصوص ، وينشغل السادة بالبحث عن الدرة ، بينما اللصوص ينهبون المدينة ، وفى النهاية تقد الدرة بيد أحد البسطاء المدينة ، الذى توجه إليه وإلى الجمهور الفاتنة "رضوى" دعوتها بأن يكون شجاعا وعادلا كى يمكنه الحفاظ على درة البلاد .

تتناسج دوما فى أعمال كاتبنا المعرفة بالحرية والعدالة الاجتماعية ، أنها ثالوث الحياة الكريمة للمجتمع ، والدعوة لضرورة أن يثق الحاكم بالشعب ، ويحقق لمجتمعه ما يحلم به ويستحقه ، تعد واحدة من أبرز رسائل مسرح "محفوظ عبد الرحمن" ، والتى كشف عنها فى مجمل مشواره الدرامي المسرحي منذ نصه الأول المعروف (حفلة على الخازوق) حتى نصه (الملك يلهو) الذى يبدو أنه

كتبه فى نهاية الثمانينيات ، ليتوقف مرة أخرى عن الكتابة للمسرح لأكثر من عقد كامل ، حتى عودته للكتابة وتقديمه لنص (بلقيس فى مملكة التيه) عام ٢٠١٠ ، وأن قام الكاتب والناقد د . "عمرو دواره بإخراج (الملك يلهو) لفرقة مسرح الغد عام ٢٠٠٢ ، والدائر حول فقد سلطان البلاد لهويته وعرشه ، حينما يهبط مع وزيره لوسط المدينة ذات يوم متنكرين ، ليعرف أسرار أهلها ، ويتعرف على موقع الثائر على ملكه "بشر الراعي" وسط العامة فى إحدى حانات المدينة ، والتى يقبض عليه ووزيره فيها ، ويتنكر رجاله فى القصر ، بعد أن تآمرت زوجته السلطانة عليها ، فلا يجد أمامه مفر غير الانضمام للثوار كى يسترد عرشه ، ويكون فى معية الثائر الذى رفع سيفه فى وجه النظام الفاسد .

قبل أن نقف وقفتنا الأخيرة مع أحدث ما قدم لكاتبنا الكبير ، ويسير به فى نفس بحاره التاريخية والفنتازية التاريخية ، نشير إلى نص فريد له هو (كوكب الفيران) الذى كتبه عام ١٩٨٣ ، وصاغه فى صيغة رمزية شفافة ، وبمضمون واضح جلى ، ورسائل مباشرة للواقع الملتهب لا تحتاج لأى تأويل ، ونشر النص بدار شهدى ١٩٨٤ ، وأخرجه بفرقة المسرح الحديث د ."محمد عبد المعطي" فى موسم ١٩٨٧/٨٦ ، ويدور حدثه الدرامي فى الزمن الراهن ، وبشخصيات معاصرة للمتلقى ، تواجه فى إحدى قرى مصر ، وتحمل اسم (كفر سبع) بظهور فئران متوحشة ، يطلق عليها الفلاحون اسم (الفانتوم) ، ولا توجد إلا فى صحراء نيفادا الأمريكية ، القى بها البعض فى القرية الطيبة لتنهش الزرع والضرع والبشر وأوراق هويتهم ، ويقف العمدة المثقف مع الطبيبة الواعية فى وجه هذا التسلل المميت للوطن الطيب ، وينتهى النص بخطبة عصماء تحذر العالم الثالث من هذا الخطر الداهم .

****

يمكننا التوقف هنا أحدث ما كتبه وعرضه كاتبنا "عبد الرحمن" ، وهو (بلقيس فى

مملكة التيه) نموذجا لقراءة النص وعرضه معا ، مؤكدين على أن العرض المسرحي الجيد لابد ولأن يشحذ قدراتنا على تلقى وتحليل وتفسير عناصره بصورة دقيقة ، فجودة المنتج تستلزم جهدا نقديا لا يستهين به لتخلفه عن المهيمن أو يهوله لمجرد مجاراة صرعات سائدة ، وذلك بداية من النص الدرامى المعتمد عليه ، فحصا لكيفية صياغته بصورة مرئية سمعية حاضرة فى فضاء المسرح ، وكشفا لهذه العلاقة المتشابكة بين النص والعرض ، والرؤية المتداخلة بين صناع العرض بأكملهم ؛ من كاتب النص لمخرجه وممثليه ومصممى سينوجرافيته ، ولذا فأن عرض (بلقيس) الذى قدمته فرقة المسرح القومى ، للكاتب "محفوظ عبد الرحمن" والمخرج "أحمد عبد الحليم" ، يحملنا عبء مدارسته بتأن ، حيث يجذبنا من أول عنوانه لعالم زاخر بالأفكار والمعلومات والرسائل التى يطرحها النص - الذى كتب منذ سنوات - على جمهوره الآنى ، خاصة مع تجهيزه للعرض فى سياق سياسى وفكرى قبيل ثورة يناير الشبابية ، وعرضه بعدها فى سياق سياسى وفكرى و(مزاجى) مختلف ، وهو العنوان الذى يحمل اسم بطلة العرض الدرامية "بلقيس" ، والذى بدوره يستدعى من الذاكرة حكايات هذه المرأة الأسطورية التى حكمت مملكة سبأ ، واشتهرت بجمالها وثراء مملكتها ، والجاذبة بدورها لحكايتها الأسطورية مع "سليمان" (الحكيم) ، ملك اليهود فى الزمن الغابر ، وروت الكتب السماوية الثلاثة حكايته مع "بلقيس" هذه ، مما جعل اسمها لا يأتى إلا مقرونا باسمه وبحكايته الخرافية معها ، وهو ما يؤثر على قدرة المتلقى على الاستقبال الحر للمسرحية المستخدمة لأسمها وصفات كثيرة منها ومن حكايتها ، والتى تجدل جديلة (درامية معاصرة) من الحكايات الدينية والأسطورية والتاريخية الدائرة حول هذا الرمز الرائع للمرأة الملكة القوية والأنثى الشامخة فى المخيلة العربية ، فيقرأ بحكايات الماضى فى ضوء العرض الآنى ودلالاته الخاصة به ، فتصير المعرفة السابقة (باترونا) يقيس عليه الإبداع الجديد ، ويهمن العالم الأسطورى على عالم المسرحية الإنسانى ،

ويتشابك التاريخى بالمعاصر ، والخيالى بالواقعى ، وتبقى الرسالة مضمرة فى بنية تبدو بلورية ، نرى أنها ليست كذلك بالمرة .

هنا تتشكل المعضلة الأولى فى عملية تلقى العرض المسرحى ، حيث من الضرورى أن يفك المتلقى شفرات العرض ويفسر رموزه ليفهم رسالته وفقا لثقافته الخاصة ، وهو أمر طبيعى ، غير أن هذه الثقافة الخاصة ، التى تمثل إطارا مرجعيا للمتلقى ، تشكل عبئا على عملية التلقى ذاتها ، حيث لا تمنح شخصية "بلقيس" نفسها - نصا وعرضا - وجوهر شخصيتها من خلال كلمات النص وفعلها داخله ، وتجليها فى فضاء المسرح ، بل أيضا من خلال ما يعرفه المتلقى المصرى عنها ، مثلما هو الحال مع شخصيات يعرفها المتلقى المصرى مسبقا مثل "إيزيس" و"عنترة" من موروثه الثقافى المصرى / العربى ، وأيضا من ثقافته المعاصرة لشخصيات مثل "دون جوان" و"دون كيخوته" وعوالمها الخاصة ، مهما دخلت هذه الشخصيات فى أعمال جديدة ، فمن السهل عليه اكتشاف حضورها فى الأبنية المسرحية الجديدة ، بينما الأمر مختلف مع شخصيات لا يعرفها مثل "خوانا المجنونة" أو "بدرو بارامو" ، إذا ما استوتا أمامه فى عمل ما ، وذلك بسبب عدم عبورهما بمخزونه الثقافى القابع فى لاوعيه الجمعى ، رغم أن الأولى هى ملكة أسبانيا فى النصف الأول من القرن السادس عشر ، وتعرفها المجتمعات الناطقة بالأسبانية ، وصيغت عنها أفلام ومسرحيات أسبانية كثيرة ، والثاني هو أسم لبطل رواية المكسيكى "خوان رولفو" المعنونة بأسمه ، ومع ترجمتها للعربية منذ سنوات ، ألا أنها مازالت محصورة فى قراءات المتخصصين بالآداب العالمية ، والمكتوبة بالأسبانية بوجه خاص .

فى نصه (بلقيس فى مملكة التيه) المكتوب فيما يبدو ٢٠٠٢ ، والمنشور بالهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠٠٨ ، والذى أخرجه "أحمد عبد الحليم" لفرقة المسرح القومى أوائل ٢٠١١ والوطن ثائر على نظامه القائم ، الأمر مع "بلقيس" جد مربك ،

ومـثير للالتباس ، تعمده النص وإصر عليه المخرج ، بداية من أنسنة الشخصية وحكايـتها ، مرورا باستخـدام خطوط من الحكايات القديمة ثم التـشكيك فيها فى ذات الوقت ، وصـولا لنقض الحكاية بـأكملها ، سـواء أجاءت من رحـم التاريخ ، أو تلونت بألوان أسطورية ، وذلك بداية مـن افتتاحية النص المكتوب ، والتى تبدأ بمـوقف يشبه الحلم أو الكابوس بعقل الملك "الهدهاد بن شرحبيل" ملك سبأ بلقائه ب"المنذر بـن المنذر" وزير الملـك العظيم ، الذى جاءه بنذير شـؤم ، يفجر حدث الدراما ، طالبا الأميرة "بلقيس" لملك مملكـة لا يعرفونه ولا يعرفـونها ، والمثير أمام ملكـة سبأ هنـا ليس طلب الـزواج ذاته ، فكم جاءها من خطاب كـثر ، بل فى الوفد الضخم من الفرسان القادم لدعم طلب الزواج ، والتهديد بضرورة تحقيقه ، وكـأنه زواجا قسريا ، طلبه حاكم طاغية فلابـد من تنفيذه ، مما يذكرنا بالطلب الصريح لملك التتـار "خاقان" الزواج بالفـتاة "ذهبية" ابنة الـسلطان ، أو التهديد بغزو المدينة ، فى (عريس لبنت السلطان) .

يستبدل المخرج "أحـمد عبد الحليم" بهذا المـشهد الأفتتاحى كـابوسا آخر يداهم الأميرة "بلقيس" ذاتها ليوقظها مفزوعة من نوم بوسط منتصف فضاء المسرح ، كـانت مستغرقـة فيه أثناء افتتـاح العرض برقصات لمجموعة من الـشباب تجسد بالحـركة الراقصة هـذا الكابوس الذى يحاصـر فيه الرجال الفتيات بصورة عنيفة ، فى دلالة واضحـة على إحساس أنثـوى بوقوع مصيـبة قادمة ، قـابعة فى موقف درامي يعد المتلقى لـوقوع حدث جلل تخشاه الأميرة وتتنبأ بـه ، ومن ثم فأن فى هـذا التبـديل دلالـة علـى نقل ثقـل الدراما من الأب (الملك) للابـنة (الأمـيرة) ، واستعادة لدورها الأسطـورى الذى يـضعها فـى صدارة الأحـداث ، ويصـوغها ك (امرأة) قـوية لابـد من إخضـاعها ل (رجل) أقـوى وأكثر حـكمة ، فـالأساطيـر التى صاغتها العقليـة الذكورية ، لا يفوتها أمر كسر تعاظم أى امـرأة فى الدنيا بقوة الرجل وعقله الحكيم .

تبدأ أحداث المسرحية فيما بعد هذه الافتتاحية الكابوسية ، بالحديث عن ملك عظيم أرسل رسله المدججين بالسلاح لمملكة بعيدة عنه ، طالبا الزواج بالأميرة الجميلة "بلقيس" فقط لا غير ، لكى يضمها لحريمه بزوجاته المائة ، لا حديث أذن عن مملكة قوية تسبح فى الرخاء والجمال ، توجد بأقصى جنوب الجزيرة العربية ، فى اليمن تمركزا وامتدادا حتى الحبشة فى القارة الأفريقية ، وتحكمها امرأة فاتنة هى "بلقيس" ، وتدين بدين غير سماوى ، وصل لسمع الملك العظيم فى أقصى شمال غرب الجزيرة العربية ، حيث مملكته العجيبة ، والذى تستدعيه الذاكرة من قلب الحكايات الدينية والأسطورية ، كلما جاء اسم "بلقيس" ، وهو ملك اليهود "سليمان" الذى يحكم مملكته (أورشليم) بالإنس والطير والجن ، وأثاره ما جاء به هدهده من سبأ بالنبأ اليقين عن امرأة تحكم هذه الدولة البعيدة بالقوة والبأس ، وتملك "عرشا عظيما" ، وتعتنق مع أهلها ديانة تعبد الشمس ، فبعث إليها هدهده بكتاب فى منقاره ليلقى به بحافة فراشها ، آمرا إياها وشعبها بالرحيل إليه مؤمنين باليهودية ، فلما تشاورت مع رجالها الأقوياء أكدوا على قوتهم وبأسهم وقدرتهم على المواجهة بالحرب ، على حين رأت هى ضرورة المهادنة بإرسال الهدايا ، حتى تعرف حقيقة قوة هذا الملك الآمر ، فأرسل إليها جيشا ضخما ، يخرجها وأهلها من مملكتها ويأتى بها وبهم إليه أذلة صاغرين ، لأنه القوى الذى طلب هذا ، ودون ذنب منهم جنوه غير عدم معرفتهم بديانته وعدم إيمانهم بها ، كما أرسل عفريتا من جانه يأتى بعرشها فى لمح البصر ، لتفاجئ حين وصولها به ، فتؤمن بقوته وبدينه ، وأن حكت التوراة الحكاية بمنظور مختلف ، يشير إلى أنها هى التى "سمعت" به ، فسافرت إليه بهداياها العظيمة "لتختبره بأحاجى" تعرف من إجاباته عليها أسراره الاقتصادية والعقائدية الغائبة عنها .

تطرح هذه الحكاية المستقرة فى ذاكرة المتلقى ، على عقله وهو يدلف لعالم هذه المسرحية ، رغم عدم وجودها بصورة جلية فيها ، وأن وجدت علامات منها

تثير الالتباس ، فاسم "سليمان" يغيب عن الملك المعتدى ، وأن بقى منه جبروته المعلن ، وهدهده يختفى ومعه خطابه الأول للملكة ، ويقال أنه "سمع" عن الأميرة الجميلة ، دون تحديد المصدر الناقل للملك عنها ، بل أن "بلقيس" نفسها لم تجلس كملكة على العرش بعد ، فوالدها مازال يحكم ، وهى بعد مجرد أميرة شابة يطلبها الخطاب ، وهذا "الملك العظيم" أحدهم ، فهو طالب الزواج بها ، وليس الإيمان بدينه ، ومع ذلك تبقى صورة الملك الباطش بأمره ، "سيد الدنيا وملك الزمان" كما يصفه رسوله الخاص ، ويبقى جيشه القوى الذى يرسله ليأتى بالأميرة عنوة للزواج به ، كما تبقى ملامح من الجنى حامل العرش العظيم ، متمثلة فى شخصية رسول الملك "آصف الراجى" ، القادم إليها برسالة الملك فى حراسة جيش جرار ، والذى يشكك فى كل لحظة فى انتمائه لعالم الجن ، مشيرا إلى اكتسابه صفة (الجنى) لذكائه فقط ، وحسنا فعل العرض فيما بعد ليلة الافتتاح بنزعه الباروكة والماكياج عن رأس ووجه "أحمد سلامة" ممثل دور "آصف" واللتين كانتا توحيان بشيطانيته وأنتمائه لجنس الجان ، ترسيخا للأسطورة ، ويبقى ما يثير الدهشة أكثر قبة الصخرة قابعة فى عمق المسرح تشير إلى القدس أو أورشليم القادم منها الملك العظيم ، وهو ما لم يشر إليه النص صراحة فى إرشاداته المسرحية ولا فى متن حواره ، حيث لم يحدد جغرافية الوقائع أو زمن وقوعها ، وأن أشار فقط إلى مكان انطلاق الحدث الدرامى فى مدينة (سبأ) و"غرفة العرش فى قصر الهدهاد سيد سبأ" ، دونما أية إشارة لأى زمن يقع فيه هذا العرش ، تاركا للمخرج ومتلقى العرض تحديد هذا الزمن بصياغة سينوجرافيا المنظر المسرحى وأزياء شخصياته ، وهما –المخرج ومصمم السينوجرافيا –اللذان أعادا النص الدرامى لقلب الأسطورة ، وهو ما جعل المتلقى يفسر ما يحدث أمامه بفضاء المسرح وفقا لما يعرفه سلفا ، وبالتالى يبدأ رحلة البحث عن الدلالة المشتركة بين الحكاية الأسطورية التى يعرفها والمسرحية التى يراها الآن أمامه ، ومجبرا هذه الأخيرة على الانصياع لخطوط

الأولى ، باعتبار أن هذه (الأولى) هى الأصل التى استمدت منه المسرحية حدثها وشخصياتها وعلاماتها ، مما يضاعف من حالة التباس التلقى لدلات المسرحية فى ذاتها .

ويزداد الأمر التباسا داخل متن النص الدرامى ذاته ، حينما يفتح لنا مدخل المسرحية عالما موازيا للاسطورة القديمة ، بهذه الإشارات الخاصة بوصول جيش الملك العظيم بقيادة "فاتك السارى" والرسول "آصف" لطلب يد الأميرة ، واهتزاز الملك "الهدهاد" أمام جبروت ملك يطلب يد أبنته ، ويرى ضرورة الامتثال السريع لهذا الطلب الذى لا ينتظر "اعتذارا أو تفكيرا أو تلكؤا" بل "الاحتفال فورا بالرغبة الملكية السامية" ، كما يقول وزيره ، مغلفا هذا الطلب بقوة الوفد الرسمى ، وعظمة ملكه الذى يجلس "فى برجه المشيد الذى لا تدخله حشرة إلا بإذنه" ، ويدعم هذا التكابر قول وزير سبأ لملكه أن هذا الوزير قادم من "بلاد أبعد من الخيال" يسكنها قوم من الجن أو أكثر تفوقا منهم ، ومن ثم يرضخ ملك (سبأ) لموافقة ابنته على السفر إلى الملك بموكب محمل ب (الهدايا) المذكورة فى الأسطورة ، غير أن القائد "فاتك" ينتهز فرصة خروجها والوفد المرافق فى رحلة التوجه نحو المملكة الكبيرة ، فيقوم بقتل أبيها "الهدهاد" بأوامر خاصة من الملك العظيم ، للشك فى إخلاصه له ، بعد أن دفعه للموافقة على أن يكون تابعا للملك العظيم ويحكم البلاد باسمه ، وهو ما يتعارض مع خطوط حكاية "بلقيس" و"سليمان" ، حيث لم يعرف هذا الأخير بها ألا بعد توليها الحكم بفترة ، وهى تولت الحكم ليس بعد قتل أبيها ، بل بعد موته موتا طبيعيا ، واستخلافه لها ، رغم أنها فتاة ، لرجاحة عقلها ولأنها ابنته الوحيدة دون ذكور ، كما أن المسرحية تتدارك نفسها ، وتكشف فيما بعد عن سر قبول "بلقيس" الذهاب بنفسها للملك الذى طلب يدها ، دون انتظاره ، بأنها انتوت بعقلها قتله بخنجر ليلة الزفاف ، وهو أمر لا علاقة له بالقصة الأسطورية ، بل بحكاية أخرى يحكيها التاريخ عن "عمرو بن ذى منار بن أبرهة" الملقب ب (ذى الأذعار) ، أمير قصر (غمدان) بصنعاء

، الذى حارب "بلقيس" أثناء توليها حكم سبأ ، فهزمها فى البداية ، ثم هزمته بعد ذلك بالحيلة ، حيث قبلت الزواج منه ، أو عرضت عليه هى الزواج بها ، قاتلة إياه ليلة العرس بعد شل قواه بكؤوس الخمر ، وطعنه بالخنجر المخبأ بملابسها ، وان حكت حكايات أخرى أنه حارب جدها "شرحبيل" ليسترد ملك (حمير) الذى كان له ، وطرد منه ، ولذا فأن حكاية قتل ملك (سبأ) بأمر الغريم ، وحكاية قبول الزواج والتخطيط لقتل هذا الغريم بعد أن صار عريسا فى عرينه بالخنجر ، والتى تعلنها "بلقيس" فى المسرحية صراحة لأمها التى فكرت فى قتل الملك العظيم بالخنجر : "فكرت نفس الفكرة وهذا ماجعلنى احتمل كل الأيام القاسية ، سأبدى له الود وأظهر له الفرحة بالزواج ، (. . .) وفى اللحظة المناسبة سأطعنه بالخنجر ." ، وهو ما يجعل المسرحية تميل فى هذا الموقف تجاه شخصية "عمرو بن أبرهة" المتصارع معها داخل جغرافيتها اليمنية ، وأن اختلطت ملامحها بشخصية الملك "سليمان" بالإشارات الخاصة بقوته المهولة ، وبالوفد المرسل لمملكة أبيها ، وبحكاية الجنى المصاحب ، والبعد الجغرافى لمملكته عن مملكتها .

ينفجر الحدث الدرامى أذن بطلب ملك متكابر ليد أميرة فاتنة لا تعرف عنه شيئا ، ويتحرك هذا الحدث بموافقتها السير إليه فى احتفال مهيب ، راضية فى الظاهر ، ومضمرة فى الباطن نية قتله ، غير أنه يسير بالمسرحية فى تغريبة ملحمية ، تتوه فيها الأميرة ورفقاء الطريق ، بعد أن تركت ورائها مملكة قتل حاكمها ، دون أن تعرف فى البداية ، وذلك لتفريطه فى أرضه وفى أبنته ، ويوجهون جميعا وعثاء الطريق فى صحراء التيه العربية ، فتتفجر الأسئلة والإجابات ، وتحمل لغة الحوار الراقى العديد من القضايا المحملة على الحدث الدرامى البسيط ، وتمر الأيام كأنها سنون طويلة وثقيلة ، وهم بعد يعانون الحيرة والغربة والتوهة ، ويكتشفون أن الخيانة قابعة بديارهم ، عبر الوزير "حيرم النعمانى" ، الذى يمثل صورة الطامح للسلطة فيخون سيده ، وتلتقى "بلقيس" لأول مرة بأمها "رواحة" والتى كانت تظن أنها ابنة ملك الجان والمعروفة

فـى الأساطيـر باسم "رواحـة بنت سكن" ، وتـزوجها الأب يـوما - فـى هذه الحكـايات الأسـطوريـة - ليعـزز ملكـه الأرضى بـدعم من ملـك الجان ، ولـتمنح الأسـطورة بطلتـه ميلادا مختلفـا عن ميلاد البسطـاء من الناس ، ومن ثم فـالأميرة / الملكة "بلقيس" لا تقل –فى عالم الأساطير –رفعة ونبـلا ومزجا بين ما هو إنسى وما هو جنى عن الملك "سلـيمان" ، والذى سخـر الأنس والجن ، دون أن يكون ولـيدا لهما ، بينما هى تفوقه هنا فى ولادتها من أب أنسى وأم جنية ، وأن غابت عن ابنتها وهى طفلة بعد أن خالف أبوها شرطها معه ، ككل جنيات الحكايات الأسطورية ، وبخاصة فى (ألف ليلة ولـيلة) ، بالسؤال عما لا يعرفه وتمتلك الجنيات حق معرفتـه ، وذلك كما افهمهـا الأب فى المسرحيـة وفقا لما جاء فـى الأسطورة ، حتى عـثرت بها على أرض الواقع الـدرامى المعاصر ، فعرفت أنها أنـسية مثل الآخرين ، وذلك فى إطار أنـسنة المسرحـية لشخصيـاتها وحكايـاتها . كما أنهـم فى التيه يعرفـون باغتيال "الهدهاد" فينصبون فى التيه "بلقيس" ملكة على (سبأ) التى تركوها خلفهم .

بعـد مغامـرات عدة عبـر الفيافي تـدرك في نهايتهـا "بلقيس" ورجـالها أنهم اكتشفـوا أرواحهم التى ظنـوا يوما أنهـا ماتت ، دون أن تقـول لنا كـيف حدث هذا التغير فى الوعى بالذات والكـون ، وتصل بها الرحلة التائهة إلى (مملكة (الوهم) ، فيفـاجأ الجميع بمـوت الملك منذ سـنوات فراشه ، وإن إذلالهم قـد تم بيد ميت لا قدرة له على الفعل ، فتقـرر العودة برجالها إلى مملكـتها (سبأ) لحمايتها من أى ذلك قادم ، برفع السيف فى وجه كل معتد لها ولوطنها .

البالیه

الرقص الشعبى الأوكرانى

يُعد الرقص الشعبى الأوكرانى أحد الصفحات الناصعة فى تاريخ الفن الشعبى الغنى بالعديد من ألوانه الزاهية وقد نال مجداً مستحقاً فى بلده وخارج حدوده كما أبدع الشعب الأوكرانى الموهوب جداُ في فنونه الشعبية المتعددة الأنواع ويحتل الرقص من بين جميع الفنون مكانا متميزا للشعب الأوكراني كما ساعدت الإنجازات الثقافية لهذا البلد الذى يتطور بطريقة محدودة على بقاء وثبات الهوية للأمه الأوكرانية فى الأوقات التاريخية الصعبة ودعمت روح الشعب فى أوقات المحن القاسية التى تكبدتها أوكرانيا وتُعد جزءاً لايتجزأ من الاستقلال لدولة أوكرانيا وتُعتبر معرفة الثقافة الوطنية للقرون الماضية شيئا هاماً من حيث كونها معرفة عامة وكذلك لفهم ظاهرة الشعب الأوكرانى الذى يعيش فى مفترق طرق فى وسط أوروبا ، ويؤثر ذلك على الأحداث السياسية فى جميع أنحاء القارة.

âvY¿ ÙU‡Q
كاتب من مصر

ومن غير الممكن بحث جميع جوانب تطور الثقافة الأوكرانية خلال الألف سنة الأخيرة ، غير أن بعض عناصر الثقافة يمكن أن تكون ذات دلالات هامة و مفيدة .

فالشعب الأوكرانى فى حقيقته كان دائماً حضرياً وزراعياً ، لذلك كان النوع الأساسى للسكن هو القرى وأخذ سكان أوكرنيا القدماء الظروف الطبيعة فى الاعتبار فبنوا منازلهم بجانب أحواض الماء ، وعلى قطع أرض محمية من الرياح واستخدم سكان أوكرانيا الحديثة الكهوف ولاحقاً استخدموا المساكن المحفورة فى الأرض وأحياناً كانت المنازل توضع على أعمدة وعلى منصات واستخدمت هذه الأنواع جنباً إلى جنب مع المنازل العادية تقريباً حتى القرن التاسع عشر كما كان مسكن قاطن أوكرانيا مكون من غرفتين غرفة ذات تدفئة، وردهات ليس بها تدفئة وبدأو لاحقا فى تدفئة المنزل بالكامل تبعاً لقدرات المالك والظروف الجوية ومميزات الاتصالات الثقافية والعرقية .

ويُعد الزى الوطنى الأوكرانى ظاهرة أصيلة تطورت واكتملت على إمتداد قرون واستوعبت مؤثرات الثقافات الأخرى، ولكنها لم تفقد معالمها الأصيلة فالزى الرجالى التقليدى يتكون من قميص حتى الركبتين خارج البنطلون ويتقمطقون بحزام جلدى محبوك، وسراويل ضيقة وعادة

مايكون القميص مطرزاً وعلى الحزام ثبتت الأدوات اللازمة وفى الشتاء يلبسون فوق القميص معطف شتوى من الفرو ، وفى الخريف والربيع حاشية من الجوخ وكانوا ينتعلون صنادل وهى قطع مصنعة من الجلد الخام ، أما الرجال الأكثر غنى فكانوا ينتعلون أحذية عادية وأحذية طويلة الرقبة وكانوا يقصون الشعر مثل القدر الطينية علي الشكل المخروطى وقد انتشرت هذه القصة تدريجياً واستمرت من القرن الخامس عشر وحتي الثامن عشر وكانوا الرجال المسنون يطلقون لحاهم .

أما الزى النسائى التقليدى للأوكرانيات له أشكال متنوعة وكثيرة وأظهرت الملامح الإثنوغرافية لمناطق أوكرانيا الثقافية التاريخية فى الملبس فى خطوط الملابس وتركيب الملابس الجاهزة والأجزاء المختلفة للزى ، وطرق لبسها وتنوع ألوانها وأدوات الزينة .

ويتكون الزى النسائى من قميص مريلة أو بلوزة ومعطف فى الشتاء وتجدل الفتيات شعورهم ضفيرة واحدة أو اثنتين . ويضعون أشرطة أو منديل على الرأس وكان لابد للنساء المتزوجات من ارتداء قبعة نسائية خفيفة وكانت الأحذية تلبس فى العيد وعادة ماكانوا يسيرون حفاة أو ينتعلون الصنادل .

وشاعت فى منطقة السهوب فى أوكرانيا ملابس المصانع فكانوا يلبسون على نمط المدينة فيلبس الرجال قمصان المدينة العلوية وبالطو وحاشيات وفراء وتلبس النساء سارافانات ثوب نسائى بدون أكمام وتنورات وبلوزات ومعطف .

ويُعتبرالرمز الطقسى للزى الأوكراني هو الرمز الذى يعكس مجال واسع للتقاليد الروحية للشعب وعقائده وقواعده الطقسية والجزء الكبير للرموز الطقسية تعد أجزاء الزى المختلفة مثل المنديل أو الفوطة أثناء الخطبة ، وحفاضات التعميد أثناء الولادة وغطاء الرأس الأبيض أو الأسود أثناء الجنازة و تُعد هذه الأجزاء ذات أهمية خاصة فهي تحمى الإنسان من القوى الشريرة وتجلب الخير والصحة والحب كما يعتقدون وتصنع الأشياء المعدة خصيصاً لهذا أوذاك الطقس بأيدى الشخص نفسه تملك قوة سحرية خاصة وبالتالى فالفتاة يجب عليها بلاشك حياكة قميص عريسها وكذلك الهدايا الواجبة مثل الحذاء ذى الرقبة الطويلة الذى يهديه الرجل لحماته والخمار كخمار الراهبات هدية زوجة الابن للحماة لها مغزى ومعني رمزى فريد .

ويُعتبرالفن الشعبى التقليدى للأوكران جزءاً اساسياً وهاماً من حياتهم فهو يصاحب الإنسان من الميلاد إلى الموت ويظهرون من خلاله خيالهم ومهارتهم ويزين الأوكران أى مادة لثقافتهم الشعبية المادية بعناية وتتوارث أسرار الصنَاع ، وبالتالى ترسخ التقاليد الشعبيه خاصةُ بالمجموعات العرقية المختلفة كما يُعتبر فن التطريز الأوكرانى مادة متفردة للفن الشعبى الأوكراني وقد استخدم على نطاق واسع فى الزى الشعبي وفى الحياة العادية وتطريز الزى الأوكراني غني ومتنوع وكانوا يزينون بالتطريز القمصان النسائية والرجالية والملابس الخارجية و أغطية الرأس .

كما حددت الحياة اليومية والعادات ملامح الثقافة الروحية ونمط حياة المجتمع الأوكراني من خلال مبدأ الطائفية أى تبعية الفرد إلى مجموعة اجتماعية والمجتمع الإقليمى الريفى يطلق عليه طائفة ومع مرور الزمن تقلصت أهمية الطائفة واتحد الفلاحون من أجل الحرث المشترك للأرض .

وكانت الكنيسة تلعب دوراً مهماً فى الحياة الاجتماعية التى كانت زيارتها تُعد واجباً على كل مسيحى .وتابع ذلك الأمررجال الدين بينما كانت الحانة تمثل النادى الفريد فى نوعه إذ كان تتجمع فيها كل القرية فى أوقات الفراغ وفى الحانة أيضاً كانت تعقد اتفاقات شفهية مختلفة وفيها يتم توزيع العمل والحقوق والواجبات وتنظيم قواعد السلوك وفى الصيف يتجمع الشباب فى المساء فى الأماكن العامة للتسلية والرقص أما فى الأوقات الباردة فيتجمعون فى بيوت مستأجرة خصيصاً لقضاء السهرات.

الرقص الشعبي الأوكراني

لقد حدد نمط الحياة الزراعية والأعياد والطقوس شكل الرقص الشعبى الأوكرانى كما اعتمدت أغلبية الرقصات الشعبية الأوكرانية على المناخ خاصة فصول السنة كما أنها تُعبر عن كل فصل من فصول السنة فنجد الرقص الخريفى يسمى **Веснянки** أما الرقص الصيفى فيسمى **Зеленый шум** والرقص الربيعى يسمى **Перепелка** والرقص الشتوى يسمى **Метелица**

وجميع هذه الرقصات تؤدى بأعداد كبيرة من الراقصين و الراقصات وتبدأ هادئة ثم سريعة و تنتهى هادئة وغالبا ما تعبر عن مضمون درامى .

كما يوجد العديد من الرقصات الشعبية الأوكرانية التى تعبر عن الأعمال و المهن و الحرف المختلفة مثل رقصة **Бондарь** وهى تُعبر عن مهنة صانع الأحذية و رقصة **Шивчик** وهى تعبر عن مهنة الخياطة كما يوجد رقصات شعبية أوكرانية تعبر عن الحرب وكان يرقصها الرجال فقط ثم بعد ذلك أصبح يرقصها الرجال و الفتيات معاً ومن أشهر هذه الرقصات رقصة **Гопак**.

وتطور الرقص الشعبى الأوكرانى كما الأنواع الأخرى من الفنون الشعبية على إمتداد تاريخ الشعب الأوكرانى وتزود بمحتوى جديد ووسائل تعبيرية فريدة وانعكس من خلاله روح العمل الخلاَّق ، وبطولة الكفاح وعظمة الانتصارات والبهجة الحماسية والفكاهة والسمات الأخرى الموجودة فى الشخصية الأوكرانية القومية .

والرقص الأوكرانى إما وجدانى متأمل وإما مرح جارف، ومتواضع ورقيق والفنون الشعبية في أوكرانيا كأى فن شعبي يعكس كل تاريخ وحياة الأوكران وحياة شعبها الصعبة فى الماضى .

وقبل إعادة الوحدة مع روسيا تعرض الشعب الأوكرانى لغزوات استعبادية نهبت ثرواته المادية والروحية . وقد ترك الكفاح الدؤوب والمتواصل من قرن لقرن ضد تتار القرم ، وطبقة النبلاء البولنديين والملوك النمساويين والمجريين ظلالاً على سائر الفن الشعبى وخاصة الغنائى والملحمى .

بمقتضى المصائب الدائمة التى انهالت علي الشعب الأوكرانى من كل صوب فإن طبيعة شخصيته دراماتكية أكثر منها مرحة ويتضح هذا خاصة فى غناء ورقص النساء والتى يتحدث فيهما عن النصيب الصعب للنساء من المعاناة أثناء التصدي لغزوات الأجانب وبحكم الضرورة كان يقع دائماً على عاتق النساء العمل الشاق والوحدة وعلي الرجال النضال والإرادة ، وعدم المصالحة مع الأعداء وحب الحرية والابتهاج الذين استمروا بفضل نضال الشعب الأوكرانى من أجل استقلاله وكذلك الفكاهة الأوكرانية البراقة المعترف بها من الجميع والتى بها يتعامل كل الشعب الأوكرانى تجاه كل مصائبه ويسخر من أعدائه .

واليوم ينقسم الرقص الشعبى الأوكرانى من حيث صفاته المميزة وخصائصه الإثنوغرافية إلى خمس مناطق إثنوغرافية

المنطقة الأولى

(وسط أوكرانيا)

وتضم منطقة كييف ، وبولتافسكى، وسومسكى ، وشمال خابرافسك ، وتشيركيسكى ، وجنوب جيتاميرسكى وشمال دينيبربتروفسكى ، وزاباروجسكى. ويتميز هذا الإقليم أنه عادة مايعد إقليم كل الأوكرانيين . فهنا تشكلت اللغة الأوكرانية القومية عن طريق اندماج لهجات كييف وبولتافسكى . وثقافة هذا الإقليم غنية جداً بالرقص . وهنا توجد رقصات **Гопак и Козачок и Веснянки и Хоровод**

ورقصات أخرى ولكن الحديث عنهن سيأتى فى الأسفل عند البحث المفصل لكل رقصة من هذه الرقصات وجدير بالذكر أنه كان هناك تأثير كبير للشعوب المجاورة مثل شعوب روسيا وروسيا البيضاء وبولندا والمجر وخانة القرم وأخرون على ميلاد ثقافة الرقص الأوكرانية مثل الثقافة عامة .

المنطقة الثانية

(بوليسى)

وهي أرض الغابات وهنا يؤثر بصفة خاصة الوضع

الجغرافى لهذة المنطقة وظروفها المناخية ومجاورتها مع الشعوب الأخرى المكان ذهبى اللون وحتى هذا اليوم الغابات غير مطروقة وقد أنشأ النوع الخاص للأشغال فى هذه الناحية طريقة فريدة لأداء الرقص وخطوات الرقصات قصيرة ، وحذرة وتشبه قليلاً خطوات رقصات السهوب فى أوكرانيا والأكثر انتشارا فى هذه النواحى رقصات مثل **Крутняк** واسم هذه الرقصة تتحدث عن نفسها وهذا يعنى اللف والدوران وتصميم الرقصة مبني أكثر على الدائرة ونادراً ماتكون الدائرة كبيرة فهى فى الأغلب تتقسم إلى حلقات وحلقات صغيرة وسريعة وبخطوات قصيرة ودقيقة تتبع فى دورانها حركة عقرب الساعة وكذلك ينتشر هنا رقص **Полисский гопак** الذى يُعد نوعاً من الجوباك العام وتضم بوليسى فولينسكايا روفينسكايا وشمال كييفسكى و جيتاميرسكى وجنوب شرق لفوفسكى وبعض أجزاء المناطق الأخرى ومن الموقع الجغرافى يتضح أن بولندا و وروسيا البيضاء تؤثر تأثيراً كبيراً على بوليسى .

المنطقة الثالثة

(بودولي)

وهى منطقة أوكرانية تجاور الكربات و تطل على حدود المجر ورومانيا والتشيك وتضم مناطق خميلنيتسكايا وتيرنوبوليسكايا ودروجوبوجيسكايا وجنوب غرب إيفانوف وفرانكوفسكايا وفى هذة الأماكن منذ القدم كانت تربية الأغنام وتربية الماشية لهما أهمية حاسمة فى تشكيل حياة وثقافة هذة المنطقه وفى الرقصات تغلبت مواضيع العمل واللعب وفى كل مكان فى هذا المكان توجد رقصات مثل : **Полисский гопак** وأخريات التى كثيراً ماتبنى على عنصر اللعب وعلى العلاقات والتفاهم بين المشاركين .

المنطقة الرابعة

(الكاربات)

وهي المنطقة الأكبر من حيث الأهمية الإثنوغرافية حيث يسكن الكاربات شعوب ومجتمعات كبيرة وصغيرة والثقافة هنا غنية جداً وفريدة وأحياناً تناقض إحداها الأخرى نظراً لقرب وتأثير الجيران الملحوظ أكثر من أى مكان آخر وكل منطقة وإقليم متفردين وغير متكررين وجوتسولى وبوكوفينسى و بويكى و ستانسلافسى وكثيراً من الشعوب الأخرى الذين يقطنون الكاربات لهم أغانيهم وثقافة الرقص الخاصة بهم وزيهم وعاداتهم وطقوسهم ودراسة هذة الثقافة الغنية تشكل موضوعاً مستقلا .

المنطقة الخامسة

(القرم والمناطق الجنوبية الأوكرانية المجاورة لها)

وتضم إقاليم أوديسا وسيمفروبل وجنوب زابروجسكى ودينيبربتروفسكى وإقليم نيكالايف وهنا نشعر بتأثير الثقافة التترية لأنها كانت أراضى الخانة التترية ومن الرقصات التى تنتمى إلى الأوكران والمنتشرة هنا **Гопак херсонский** نسبة إلى مدينة خيرسون وهو رقص التشوماك الأوكرانيين الذين أتوا إلى القرم على الثيران من أجل الملح وكان لفن التشوماك وأغانيهم ورقصهم أهمية كبيرة لتطوير الاتجاهات الأوكرانية فى القرم .

وبعد وصف الرقصات المحلية العامة فى أوكرانيا تجدر الإشارة قبل كل شيء إلى أن طقوس أوكرانيا أثرت تأثيراً كبيراًعلى تطورهم ووفرة الطقوس الشعبية والعادات كما أنشأت الاحتفالات والمهرجانات تقاليد جديدة ورقصات جديدة وهذه الطقوس متتشابهة كثيراً مع الطقوس الروسية والشعوب السلافية الأخرى ويوجد فى أوكرانيا أيضاً كما عند الكثير من هذه الشعوب طقوس شعبية بألعابها الربيعية الممتعة وأعياد الميلاد مع رقصات **Колядки и щедринки** وأخرين وكل هذة الطقوس تُعد ميراثاً من روسيا الوثنية وولدت كمية كبيرة من الرقصات الشعائرية والطقسية ورقصات **Хоровод** حول شجرة **Маринонька** والتى تجدل فيها الفتيات الأكاليل ويخمنون وصورة الرقصة تشبة الجدل الذكى والخبيث للإكليل وكل هذة الرقصات معروفة تحت اسم ومعني معبر وهو **Веснянки** وتضم بالإضافة إلى فتيات الخوروفودى أيضاً رقصات **Ряжени** ورقصة **Удали** للشباب مع الفتيات حول شعلة نار إلى أخره .

ويعد **Гопак** قمة الرقص فى أوكرانيا وهو رقص حربى لـ **Запорожский козак** ففى البداية كان يسمح برقص الجوباك للرجال فقط وفى رقص الجوباك يظهر القوزاق ذكائه وحماسته وجرأته وعادة مايصور فى الجوباك مشاهد كاملة من

الحرب والحملات العسكرية .

ويجذب الجوباك الجميع إلى الرقص ولاحقاً أصبحوا يرقصون الجوباك ليس فقط فى المعسكرات ولكن فى القرى وفى المدن أيضاً والبداية كانت فى المعسكر كان يرقصها الرجال فقط وبالتدريج كانت ترقصه النساء أيضا وبالتدريج أصبح له شكل استعراضى مثل الذى نشاهده الآن علي مسرح الرقص الشعبي الأوكراني ويشبه الجوباك رقص آخر مخصص لـ Запорожский козак وهو الرقص الأوكرانى الزوجى Козачок الذى سماه الشعب بذلك تكريماً للمدافعين عنهم وبالفعل فهو نفس رقص الجوباك ولكن فى شكل مبسط ورقصة كازاتشوك لابد وأن تكون رقص زوجى مع حتمية مشاركة الفتيات وكازاتشوك أكثر عاطفية وليس فيها حيل ولاصور كبيرة مثل الجوباك.

مواصفات الآداء لبعض العناصر الحركية

في الرقص الشعبي الأوكراني

الحركة الأولى : Тынок Pas de Basque

المقياس الموسيقي:-

يؤدى هذا العنصر فى زمن موسيقي أما ٤/٢ أو ¾علي مازورة واحدة وسأتناول بالشرح هنا لهذا العنصر الحركي على الميزان الموسيقى ٤/٢

بداية الحركة:-

من الوضع الثالث حر والقدم اليمنى للأمام

شرح الحركة:-

في الجزء من الإيقاع (إي) الجلوس قليلاً على قدم الرجل اليسرى ورفع الرجل اليمنى للأمام قليلاً وتكون الركبة مرنة وبعد ذلك تعمل وثبة من الرجل اليسرى إلى اليمنى وفى لحظة الوثب تتجه الرجل اليمنى قليلا إلى اليمين صانعة فى الهواء قوس صغير (الصورة ١ a)

وفي العدة رقم (١) تنزل على الرجل اليمنى للأمام ولليمين قليلاً والركبة منثنية وترفع الرجل اليسرى قليلاً والركبة

مرنة والصعود مشدود ولكن بسلاسة (صورة ١ p)

ومع الإيقاع (إي) الخطوة بالرجل اليسرى على نصف الأصابع و تكون الرجل اليمنى من الأمام على شكل صليب

وفي العدة رقم (٢) الخطوة بالرجل اليمنى خلف

اليسرى بكل القدم وثنى الرجل من عند الركبة قليلا . ورفع القدم اليسرى للأمام قليلا ومع الإيقاع (إي)القفز بالرجل اليمنى إلى اليسرى مثل جزء الإيقاع (إي) .

وتستمر الحركة بالرجل الأخرى والجسم مستقيم أو يلف قليلاً بالكتف يميناً وشمالاً للأمام وأثناء أداء " التينوك " من الرجل اليمنى يلف الجذع بالكتف الشمال للأمام وعند أداء "التينوك" من الرجل اليسرى يلف الجذع بالكتف الأيمن للأمام.

الحركة الثانية : Passé Веревочка

المقياس الموسقي :-

يؤدى هذا العنصر فى زمن موسيقي ٤/٢ علي مازورة واحدة

بداية الحركة :-

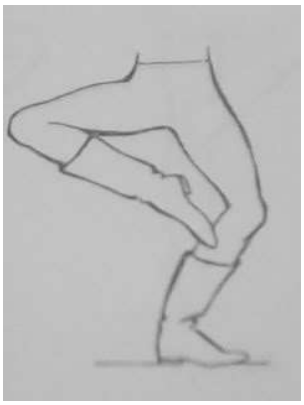
من الوضع الثالث و القدم اليمني للأمام

شرح الحركة :-

في الجزء من الإيقاع (إي) القفز قليلاً والتزحلق للأمام على أنصاف أصابع الرجل اليسرى المنخفضة والركبة مرنة وترفع الرجل اليمنى المثنية من عند الركبة من الأمام بالقرب من الرجل اليسرى والانتقال للخلف بالرجل اليسرى والركبة تتوجه للجانب وللأمام قليلا والوقوف مشدود ولكن بسلاسة ومع العدة (١) تنزل القدم اليمنى على أنصاف أطراف الأصابع المنخفضة خلف القدم اليسرى فى الوضع الثالث والركبة مرنة أو مثنية قليلاً ومع الجزء من الإيقاع (إي) قفزة واضحة بالكاد التزحلق للأمام بالرجل اليمنى وترتفع الرجل اليسرى من الأمام وتتحرك للخلف خلف الرجل اليمنى مثل الجزء من الإيقاع (إي)

و مع العدة(٢) النزول بالرجل اليسرى على أطراف الأصابع المنخفضة خلف الرجل اليمنى مثل العده(١)

وتُعاد الحركة Веревочка تؤدى فى نفس المكان أو مع التحرك للخلف (صورة ٢) .



الحركة الثالثة : Выхилясник

تؤدى على إيقاع واحد

وضع الانطلاق للأرجل : الوضع السادس والأقدام متباعدة إلى الجوانب .

ومع العدة (١) القفز قليلاً والنزول على قدم الرجل اليسرى والركبة مثنية قليلاً وفى نفس الوقت تكون الرجل اليمنى منعكسة على أخمص قدم الرجل اليمنى إلى اليمين والركبة منثنية ومتجهة إلى اليمين وكعب القدم إلى اليمين ويلف الجذع قليلاً بالكتف الأيمن للأمام والرأس متجهة نحو الكتف الأيمن الصورة (a٣)

ومع العدة (٢) قفزة ثانية بقدم الرجل اليسرى والركبة مثنية وفى نفس الوقت الرجل اليمنى ممتدة من عند الركبة ، وتصبح معكوسة عند كعب الحذاء للأمام ولليمين قليلاً ويلف الجسم قليلاً بالكتف الأيسر للأمام وتتجة الرأس نحو الكتف الأيسر (الصورة ٣ p)

ومع بداية الإيقاع التالى يقوم المؤدى بالقفز على الرجل اليمنى وينفذ رقصة " فيخيلياسنيك" بالرجل اليسرى بالمبدأ نفسه . وعادة ماتقترن " فيخيلياسنيك " بضربات ثلاثية للأرض بالرجل .

الحركة الرابعة: Подбивка

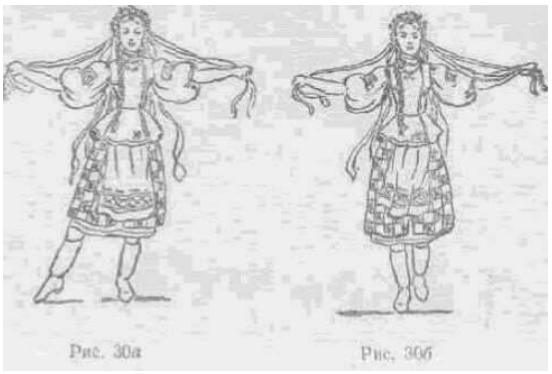
تؤدى بإيقاعين

وضع الانطلاق للأرجل : الوضع الأول

ومع جزء من الإيقاع (إى) فتح الذراعين على اتساعها إلى الجانبين ويأخذ فى كل يد بعض الأشرطة من الإكليل ورفع الرجل اليمنى قليلا تجاه اليمين والرجل اليسرى منثنية قليلاً عند الركبة (الصورة a٤)

الإيقاع الأول:-

ومع العدة (١) إسناد الرجل اليمنى المنثنية قليلاً عند



الركبة على الرجل اليسرى طبقا للوضع السادس ونقل ثقل الجسم عليها ورفع الرجل اليسرى قليلاً عن الأرض (الصورة ٤ p) ومع إى الخطو بالرجل اليسرى للشمال فى الوضع غير "المعكوس " والأرجل ممدوة عند الركب وثقل الجسم على الرجل اليسرى

ومع العدة رقم(٢) النزول على الرجل اليمنى والجلوس عليها قليلاً ودفع الرجل اليسرى بحدة إلى اليسار ، وأخمص القدم وركبة الرجل اليسرى ممدودين ، والرجل مرتفعة قليلاً عن الأرض (الصورة ٤ c)

ومع العدة رقم (١) إسناد الرجل اليسرى على اليمنى طبقاً للوضع السادس ،ونقل ثقل الجسم عليها وثنيها قليلاً عند الركبة ، ورفع الرجل اليسرى قليلاً .

ومع (إى) الخطو بالرجل اليمنى إلى اليمين طبقاً للوضع الثانى " غير المعكوس " والأرجل عند الركب ممدودة ويبقى الجسم عند الرجل اليمنى ومع العدة رقم (٢) النزول على الرجل اليسرى والجلوس عليها قليلا ودفع الرجل اليمنى إلى اليمين وركبة الرجل اليمنى ممدودة والرجل مرفوعة قليلاً فوق الأرض.

الحركة الخامسة (نسائية) : Голубцы

مع خبطة بالقدم

تؤدى على إيقاعين

وضع الانطلاق للأرجل : الوضع السادس

مع " إيقاع (إى) الجلوس قليلاً على الرجل اليسرى ورفع الرجل اليمنى قليلاً جانباً (الصورة a٥).

الإيقاع الأول

مع العدة رقم (١) النزول قليلاً على الرجل اليسرى وبها نضرب الرجل اليمنى والنقر بكعبى الحذاء (الصورة p٥)

ومع حرف (إى) النزول من القفز على كل قدم الرجل اليسرى و الوثب إلى اليمين قليلاً ويجلس القرفصاء قليلاً وتتحرك الرجل اليمنى إلى اليمين وتبقى فى الهواء كما فى جزء من الإيقاع ومع العدة رقم (٢) النزول الثانى على الرجل اليسرى ضاربا الرجل اليمنى كما فى العدة (١) ومع (إى) النزول على قدم الرجل اليسرى مثل عد إى(و) فى المرة الأولى (انظر الصورة a٥) .

الإيقاع الثانى مع العدة رقم (١) وثبة غير عالية بالرجل اليسرى على الرجل اليمنى مع ضربة على كل القدم . والرجل اليسرى مبتعدة عن الأرض ومنثنية من عند الركبة ومفرودة ناحية اليمين ومع (إي) تضرب الأرض قدم الرجل اليمنى بجانب اليمنى طبقاً للوضع السادس والركب منثنية ومع العدة (٢) ضرب الأرض بقدم الرجل اليمنى والرجل اليسرى ترفع قليلاً جهة الشمال ومع حرف (إي) النزول على الرجل اليمنى ورفع اليسرى مثل ما كان فى " جزء من الإيقاع " وتستمر الحركة بالرجل الأخرى وعندما يؤدى جالوبتس بالرجل اليمنى فإن الجسم ينحنى قليلاً إلى جهة الشمال ، وترتفع اليد اليمنى جانبا واليمنى على الخصر والرأس تتجه نحو الكتف الأيمن وترتفع قليلاً وأثناء ضرب الأرض يعتدل الجسم و تتجه الرأس من ناحية الوجه إلى المشاهد وتوضع الأيدى على الخصر وعند الحركة بالرجل الأخرى يتغير اتجاه الجسم واليدين بتوافق .

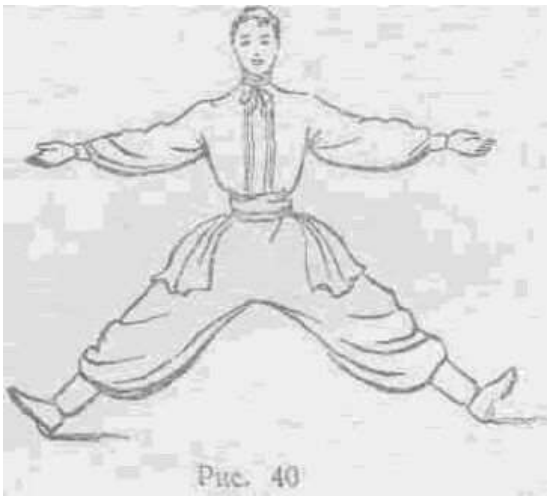
الحركة السادسة (رجالي): Присядка – стяжка

تؤدى فى إيقاعين

وضع الانطلاق للأرجل : الوضع الأول

مع واحد (إي) و اثنين (إي)الجلوس بتمكن على أطراف أصابع القدمين .

والإيقاع الثانى ومع "واحد (إي) اثنين (إي) القيام من الجلوس ولكن ليس عالياً والتزحلق على كعبى الحذاء فى الوضع الثانى الواسع والركب ممدودة وأخمص القدمين مرفوعين للأعلى واليدين مفتوحتان فى الوضع الثانى والجسم معتدل (الصورة ٦).



الحركة السابعة (رجالي): Метелочка

تؤدى فى إيقاع واحد ويقوم المؤدى وهو لم يقم بعد من الجلوس العميق بعمل أما برجل أو بأخرى نصف دائرة إلى الأمام ومتزحلقا بالجانب الداخلى للقدم على الأرضية و يتجاوز

هذة الرجل . " ميتيلوتشكا " تؤدى مع التحرك للأمام والأيدى فى الوضع الثانى ووضع البداية : الجلوس العميق طبقا للوضع السادس والأيدى فى الوضع الثانى ومع العدة (١) القيام بخطوة للأمام على أطراف الأصابع وهو لم يقم بعد من الجلوس المتمكن وينتقل ثقل الجسم إلى الرجل اليمنى (الصورة a٧) ومع (إى) الرجل اليسرى متزحلقة بالجانب الداخلى للقدم تعمل نصف دائرة بادئة قليلا من الخلف ومتزحلقة من الجانب للأمام والركبة منثنية متجهة إلى الأمام (انظر الصورة ٧ a) ومع العدة (٢) الخطوعلى أطراف الأصابع أمام الرجل اليمنى غير قائم بعد من الجلوس المتمكن كأنه يعمل خطوة للأمام وينتقل ثقل الجسم إلى الرجل اليسرى (الصورة a٧) ومع (إى) الرجل اليمنى متزحلقة بالجانب الداخلى للقدم على الأرضية تعمل نصف دائرة بادئة قليلاً من الخلف ومتزحلقة من الجانب للأمام والركبة منثنية ومتوجهة للأمام (انظر الصورة ٧ p).

الخاتمة

لقد استوعب الفن الأوكرانى أفضل تقاليد الرقص الشعبى الأوكرانى ونظف هذا التراث من كل غريب و يمده باستمرار بوسائل تعبيرية جديدة وغنية بلغة الكوريغرافيا وتنوع وسائل الكوريغرافيا تصميم الرقصات وعمق الصور والمواضيع وغنى الألوان الوجدانية وجمال الصورة يعطون الرقص الأوكرانى جاذبية غيرعادية ويجعلونة جزءاً لا يتجزأ من فن الكوريغرافيا متعدد القوميات وعلى ذلك فقد أعددت هذه الدراسة لأن مجال ومكانة الرقص الشعبي العالمي المسرحي بالمعهد العالي للباليه بأكاديمية الفنون المصرية ومكانته تدعو للبحث والدراسة عن الرقصات الشعبية العالمية شيئاً ذا أهمية كبيرة خاصة في هذا العصر التي تلاشت فيه المسافات وأصبح ما يدور من حولنا نستطيع أن نشاهده عن طريق الوسائل الإعلامية الحديثة التي استطاعت أن تنقل كل ما هو معروض في أي مكان من العالم إلى مكان آخر وأن هذا التقدم يزيد من ثقافات المجتمعات إلا أنه في نفس الوقت من الممكن أن يكون له سلبية في سلب الهوية القومية للأوطان ومن هنا نحاول أن نضعها في أسلوب علمي من الممكن أن يساعد الباحثين و الدارسين بالمعهد العالي للباليه بقسميه طرق تدريس الباليه وتصميم وإخراج الباليه ومدرسة الباليه المصرية من استخدام أسلوب حرفي مضافاً إليه الأسلوب العلمي المنهجي للرقص الشعبي الأوكراني الذي يدخل ضمن برنامج تدريس الرقص الشعبي المسرحي بقسم طرق تدريس الباليه .

المراجع

١- أو . فارابى . عادات شعبنا ١٩٩١.
٢- ف. فوفك . الخصائص الإثنوغرافية للشعب الأوكرانى ٢٠٠١
٣- ف. جورلنكو. مقالات عن تاريخ الإثنوغرافية الأوكرانية ٢٠٠٣
٤- أو . كرافتس الحياة الأسرية وعادات الشعب الأوكرانى ١٩٩٤
٥- الثقافة وحياة سكان أوكرانيا . تحرير ف. ناؤلكو ٢٠٠٠
٦- تامارا ستيبانوفا تكتشينكو " الرقص الشعبى " ١٩٩٩
٧- ك. فاسيلينكو . الرقصات الأوكرانية فى مسرح النادى ١٩٩٠.
٨- ك. إى . ماتيكو .الزى الشعبى الأوكرانى ١٩٩٧