الفن المعاصر

فصلية | علمية | محكمة

العددان : ١٣ - ١٤

الرؤية التشكيلية للدراما الحركية

جماليات المونتاج في السينما الصامتة

جسد الممثل بين الفعل والحركة

الفن المعاصر

رسالة الفنون
من مصر إلى العالم

تصدر عن

أكاديمية الفنون
ACADEMY OF ARTS

لوحة الغلاف الأمامى

لوحة " نجوم الفن" أو "مائة عام من التنوير" للفنان **"صلاح عنانى"** عام ١٩٩٠ بمقاس ١٠٠ x ٧٧ سم.. اللوحة تضم ٢٧ شخصية من نجوم التنوير بداية من الإمام محمد عبده ورفاعة الطهطاوى، ومارًا بالعقاد وتوفيق الحكيم وطه حسين وأحمد شوقى ونجيب محفوظ، وصولاً إلى سيد درويش ويوسف وهبى وعبد الوهاب ونجيب الريحانى وأم كلثوم وعبد الحليم وصلاح جاهين، والفنانين محمود مختار ومحمود سعيد.

لوحة الغلاف الخلفى

لوحة رقصة نوبية للفنان **" بيكار"** عام ١٩٩٠ - زيت على قماش بمقاس ٣٠ x ٤٠ سم - من كتاب بيكار ، سلسلة كتب بريزم المتخصصة - العلاقات الثقافية الخارجية - وزارة الثقافة المصرية . الطبعة الأولى ٢٠٠٦ .

فى مواجهة التحديات

في صيف عام ٢٠٠٠ صدر العدد الأول من مجلة الفن المعاصر كمجلة أكاديمية متخصصة ، وقد لعبت منذ صدورها وحتى الآن دوراً هاماً في الحياة الثقافية بما تنشره من دراسات وبحوث يبدعها المتخصصون في مختلف التخصصات الفنية والثقافية .

لهذا حرصت مجلة الفن المعاصر على أن تتواصل مع زمنها ومجتمعها ، تأخذ منه وتأمل أن تؤثر فيه . تتابع أنشطته ، وتضع نصب أعينها الارتفاع لذائقته الجمالية . مؤسسة وجودها داخل مؤسسة علمية تؤمن بالعقل ، وتفرخ أجيال بعد أجيال ، يغيرون من واقع مجتمعهم ، بالفن الجميل ، والفكر الراقي والفعل المؤثر في وجدان البشر .

كما حرصت مجلتنا بأن تكون جسراً مع الشأن الفني في كافة أرجاء المجتمع المصري والعربي ، ومعبراً نحو أحدث النظريات النقدية والتأملات الإبداعية ، فكان اختيار الأبحاث بالنسبة لينا ، نموذجا لافتًا للعلاقة بين الحساسية الفنية والرؤية الفكرية ، ونموذجًا إرشاديًا للوحدة في الفاعلية الفنية ، بين الحاسة والبصيرة .

ولأن الفكر في الفن ينبع من التجربة والدراسة والتأمل ، فكر فنان ، يسرى في الأشياء مثل الضوء موغلاً أبعد فأبعد للكشف عن الواقع ، والأفكار في الفن ليصنع رؤى ومشاعر وأحاسيس ، حيث تقترن الحسية المادية بفكر فنى يبحث عن خلق آخر .

ربما بدت بعض البحوث التي قدمنا لها ، ونقدم لها هنا في مجلتنا الفن المعاصر ، متناثرة بالنسبة إلى القارئ في ظاهرها ، وأنها بحوث معقدة ومتعددة ومتنوعة وهجينة المعاني والبنى ضمن حس أكاديمي يتعالى على القارئ . لذلك تجيئ البحوث باستعاراتها ومجازاتها غائمة ومتداخلة وكأنها لا يربط أجزاءها أي رابط

منطقي- نظري ، إلا أنها في سياقها الفني التقني تدعو قارئها إلى التأمل والإمساك بالحواس والبصيرة ، للوصول إلى إمكان التنوير .

بين أيديكم اليوم العدد الجديد من مجلتنا الأكاديمية الفن المعاصر ، فالبرغم من كل التحديات التي واجهها صدور هذا العدد ، تلك التحديات التي مرت بها البلاد في السنوات الأخيرة ، والتي حالت بيننا وبينكم في الاستمرار بممارسة حقنا العلمي والفني الرائد في الفنون ، ولكننا تغلبنا اليوم على تلك التحديات وانطلقنا من جديد كما انطلق شعب مصر بقيادة السيد الرئيس / عبد الفتاح السيسي يوم افتتاح قناة السويس الجديدة في ٢٠١٥/٨/٦ ليفتح للعالم شريانًا جديدًا للحياة كاسرًا كل القيود ومتحديًا لكل التحديات ، فنحن اليوم نكسر القيود ونواجه التحديدات بهذا الإصدار الجديد من مجلتنا الفن المعاصر على وعدًا بالاستمرار دائمًا معكم .

أ .د/ احلام يونس

رئيس التحرير

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 / أحمد مرسى
أ.د / جابر عصفور
أ.د / صلاح قنصوة
أ.د / عادل عفيفى
أ. / على ابو شادى
أ.د / فوزى فهمى
أ.د / لندا فتح الله
أ.د / نهاد صليحة

شروط وأحكام النشر فى المجلة

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

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

النصميم والاخراج	المراجعة اللغوية	تقنية المعلومات	دعم النشر
هانى صبرى	صفاء عباس	أمل سامى - دينا رضا	ألفت محمود - ميرفت عبا

في هذا العدد

المسرح ... 009

عصر التشكيل الفني على سينوغرافيا العرض المسرحي 010
الممثل بين الفعل والحركة في الزمان والمكان 020
المسرح في رؤية مستقبلية - نظرية المسرح الرقمي 030

الباليه ... 159

جيرتو الأدبرالي 160
رية التشكيلية للدراما الموسيقية الحركية 176

الفنون الشعبية ... 229

الرقصات الشعبية في التعريف بثقافات شعوبها 230
سهام الحكايات الشعبية في أثراء أفلام التحريك 242
تكميل مدخلا لتصنيف الألعاب الشعبية 272

التليفزيون ... 309

ت الصورة التليفزيونية والرقمية الحديثة 310
رة التليفزيونية - اللغة والوظيفة 350
م نعوم 358

السينما ... 041

التأثير الجمالي في الكادر السينمائي التشكيلي 042
جماليات المونتاج في السينما الصامتة 074
ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ على شاشة السينما المصرية 118

الموسيقى ... 189

دراسة نقدية .. لقيادة الموسيقى العربية في مصر 190
سيسيليا بارتولي ملكة خفة الأداء 208
العناصر الفنية المشتركة بين خليل فرح وسيد درويش 214

دراسات بينية ... 283

المونتاج في فن مسرحية الأم شجاعة وأولادها 284
العلاقة الجدلية بين اللغة العربية ولغة الموسيقى 296

مقالات فنية ... 361

استعادة المسرح القومي 362
عيون الحرامية وعودة الغائب 366
جدل حول دور الدراماتورج 368
مهرجانات عربية- العراق نموذجا 372

المفتتح

الهوية .. المسرح .. الثورة

اختار المسرح أن يتخذ موقعه هنا ، فيما بين الهوية والثورة ، بإدراك كامل منه ومنا بأنه الفضاء الذى صارت الهوية الوطنية تجد نفسها معبر عنها برؤية جماعية فى نقطته الذهبية ، وبأنه الكون الجمالى الذى يحرض بأحداثه وشخصياته المفترضة على الثورة ، ويتحاور حول أفكارها ، ويتواجه مع جمهوره دافعا له على الانتفاض لتغيير واقع مجتمعه.

وخلال الأعوام الأربعة الأخيرة صرخت ميادين التحرير ثائرة ضد الأنظمة الفاشية التى تحكمت فى رقابها ، بعد أن اهتزت الأرض بشدة مع العقد الأول من القرن الحالى ، استكمالاً لتقلقلات ممتدة لعقود ثلاثة سابقة ، وكان من الطبيعى أن تهتز وتصرخ كل الفضاءات المفتوحة على هوية هذا المجتمع ، فكان المسرح ميدان ، والمسرح فى الميدان والساحات المفتوحة وحتى داخل فضاءاته المغلقة ، تعبيرا صادقا وموقوتا عن حوار الواقع الساخن ، والناقل لصرخات مجتمعه ، والحامل لأحلامه فى تغيير أنظمته ومؤسساته ، فيتماسك بعض ممن يتحرك داخله متراوحا بين امتلاك القدرة على تغافل ما حدث ويحدث خارج جدران مسرحه ، مواصلاً مسيرته السابقة بنفس الأفكار والصياغات الجمالية ، وبين امتلاك الوعى الدافع لقراءة الواقع وأحداثه بصورة موضوعية ، والعمل على تغيير الرؤية السابقة ، وعلى التجديد فى الصيغ الجمالية ، للحوار مع جماهير اختلفت رؤيتها للحياة واحتياجاتها في المجتمع ، واعياً بأن الأمل فى التغيير لا تصنعه الكلمات الرنانة واللغة العاجزة عن مسايرة إيقاع واقعها ، بينما يختل البعض الآخر بفضاء المسرح ، ويتأرجح بين هجره تماماً لاعتقاده بأن المسرح لم يعد بقادر على مواجهة قضايا الحياة وهموم الأوطان ، والعمل على المسرح بروح تشاؤمية ، ينفس المبدع به عما يجول بأعماقه ، وينقل للمتلقى شعوره بالهزيمة ، عل هذا المتلقى ينقذه من آلامه ، أو على الأقل يشاركه إياه ، فلا يتحمل وحده وزر الهزيمة .

ورغم التطور المتسارع للأحداث ، وحدوث هبات شبابية تعمل على هدم القائم ، دون إيديولوجية بديلة ، مما يؤدى لفوضى غير خلاّقة ، تستفيد منها قوى التخلف المنظمة ، فتزيد الواقع التهاباً ، وتضبب الرؤية أمام المبدع المسرحى ، فيظل يدور

داخل الحدث الذى وقع ، دون قدرة على تجاوزه ولو بالحلم على تغييره ، ذلك أن الحلم يعنى امتلاك القدرة الفكرية على التطلع للغد القادم ، وصياغة رؤيا مستقبلية ، تأخذ أحيانا صيغة اليوتوبيا ، يأمل صاحبها أن تحل محل الواقع المختل ، والحلم يعنى ضرورة معرفة الذات وموقعها على الأرض ، لكى لا يصبح سرابًا ووهمًا غير قابل للتحقق ، وراح مسرحى آخر ينفلت من واقعه الملتهب إلى نصوص أجنبية ، يتصور معها أنه بقادر على عدم المواجهة المباشرة مع هموم مجتمعه ، أو يختفى خلفها ، وعبر عبارات طائرة متخيلا أنه بها يحقق هذه المواجهة الغائبة ، بينما تدفعه متغيرات الواقع إلى ضرورة العودة للتفتيش عن جوهر هويته الثقافية ، التى دفعته لمعاودة الكشف عن معرفته بفن المسرح وسط معركته للتمدين عقب صدامه الحضارى مع الغرب نهاية القرن الثامن عشر ، وخلال القرنين التاسع عشر والعشرين ، والتى وضعت أمامه قضية التلازم بين التعبير عن الهوية بصوت مرتفع والحوار المسرحى الذى يلغى ديكتاتورية الصوت الواحد .

وليس غريبًا أننا عرفنا المسرح فى منتصف القرن التاسع عشر فى خضم عملية معرفتنا لذاتنا وبلورتنا لهويتنا الحديثة خلال القرنين الأخيرين من الزمان ، بل صار المسرح قرين الهوية ، يتألق مع قوتها ، وتختل أبنيته مع تفسخ بنية الهوية ، ويبحث عن ذاته عندما يفتش المجتمع عن حقيقة هويته ، ويغترب عن جمهوره ، وقتما تنفك أواصر هذه الهوية ويعمل البعض على إذابتها فى هوية أخرى ، قادمة من الخارج ، أو مبتعثة من كهف الماضى . وعرفنا المسرح فى زمن الثورة الفكرية على الذات القومية الخانعة خلال قرون الاضمحلال العربى ، وأدركنا تألق المسرح فى زمن الثورة الاجتماعية التى أحدثت تغييراً جذرياً على أرض الواقع ، وغياب جمهوره عنه حينما تنكسر الثورة وتنهزم أفكارها ، فثمة علاقة طردية بين المسرح والثورة والهوية ، تجعله حاضرا بينهما ، وتجعلهما حاضرين دائماً بفضائه المشع .

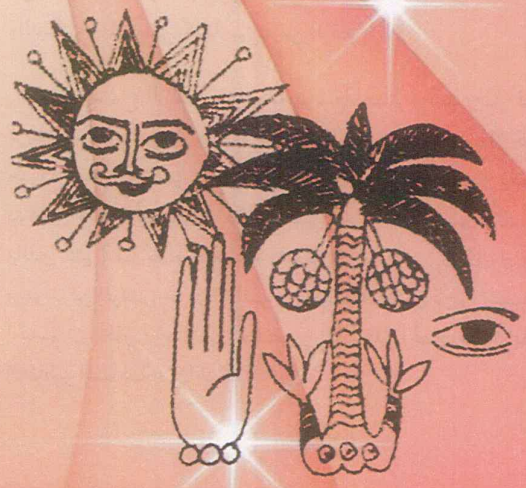
ولهذا حرص هذا العدد من مجلتنا المحكمة (الفن المعاصر) على تنوع مادته ، وتباين مصادر إبداعه ، وتعدد هوية كتّابه الجغرافية ، وأن توحدوا جميعا داخل هوية ثقافية تمتلك ميراثًا ماضويًا عريقًا ، ورؤى آنية متألقة ، وأحلامًا مستقبلية تود أن تخترق حجب الغيب ، وأن تغير من حاضرها الراهن لتصنع غداً أكثر إشراقًا ووعيًا واكتمالاً .

أ .د/ حسن عطية

مدير التحرير

الفنون الشعبية

دور الرقصات الشعبية في التعريف بثقافات شعوبها	230
استلهام الحكايات الشعبية ودور تناول قصص التراث الشعبي في أثراء أفلام التحريك	242
التشكيل مدخلا لتصنيف الألعاب الشعبية دراسة في الثقافة المادية	272



دور الرقصات الشعبية فى التعريف بثقافات شعوبها

الرقص الشعبى هو شكل من أشكال الأداء الذى تؤديه الجماعة الشعبية فى أفراحها ومناسباتها المختلفة ونجد أن الرقص الشعبى يستمد مضمونه من تأثيرات اعتقاديه مرتبطة بشكل الحياة التى يعيشها الإنسان، ويختلف الشكل من مناسبة إلى أخرى ومن منطقة إلى أخرى فى مضمونه وحركاته تبعا للمناخ والظروف الجغرافية التي يخضع لها الإنسان فى بيئته، ويتميز الرقص الشعبى بأنه مجهول المؤلف من إبداع الجماعة كما أنه نتاج الحياة نفسها يحمل بداخله جميع عناصر الثقافة الشعبية، ويلازم الإنسان من الميلاد حتى الممات، وغير مرتبط بسن أو جنس أو بطبقة، وبالإضافة إلى ذلك هو مرآة تعكس تاريخهم، والأحوال الطبيعية التي كانوا يعيشونها.

دينا فؤاد | مصر

ولو نظرنا إلى الرقص المصرى سوف نرى أن جذور ذلك الرقص تمتد إلى الحضارات السابقة من الفرعونية والقبطية والعربية، وهذه الحضارات مجتمعة قدمت خليط من الثقافة يتميز بخصوصيته عن باقى الثقافات، فهو خليط ومزيج ما بين تلك الحضارات.

تنوعت التعريفات والرؤى التى تفسر ماهية الرقص الشعبى كلٌ من زاويته وكلٌ حسب تخصصه وكذلك تنوعت الدراسات والاتجاهات الرامية إلى دراسة الرقص الشعبى وإيضاح موقعه بين الفنون ومعانيه لدى العموم والخصوص، فنجد أن دائرة المعارف البريطانية عَرَّفت الرقص على أنه (أقدم من الفن نفسه وأنه يحوى أسس جميع الفنون وأن الدراما والديكور والموسيقى كلها بدأت من الرقص)(١).

ولشرح الرقص وماهيته يوضح أحمد محمد رضا فى ترجمته لكتاب فن الرقص الأكاديمى تأليف سيرج ليفار (إن كل حركه رقص إنما هى عمل مركب توافقي [هارمونى] يقوم بتنفيذه ذلك الأوركسترا الكبير الذى أودعه الله جسم الإنسان والذي كثيراً ما يصعب تحليله وتحليل الأنغام التي يتركب منها ويتولد فن الرقص من ذلك التوافق وليس من شأن تمرين أعضاء الجسم أن يخلق الجمال فى الرقص و إنما يخلق الجمال من ترابط العناصر المساهمة فى الحركة)(٢).

كما توضح ناديه السنوسى أن (الرقص فن يعتمد على أكثر من وسيله أدائية أهمها هو التعبير الحركى المنتظم فى نسق جمالى معين وأضافت ما أكده الأستاذ صفوت كمال على أن الرقص يتكون من مجموعه جمل فنيه حركيه وأن الرقص وسيلته للتعبير هى الحركة وتحكم الإرادة فى الجسم حتى يتمكن أن يعبر فى تكوينات تشكيلية عن موضوع فكرى أو حتى فلسفى مثله مثل الشعر الذى وسيلته هى الكلمة وخلصت إلى أن الرقص لغة تتكون من مفردات مثل أية لغة لها صياغتها الفنية)(٣).

ويرى سامى زغلول (أن الرقص هو الحركات التي يعبر بها عن العواطف والتفكير وهو الجانب النفسى الذى يكون مع الجانب الفنى الاتجاه الجماعى للرقص، ويؤكد على أن للرقص معنى ظاهرى ويسميه بالجانب الخارجى وهو ينعكس فى الناحية التكنيكية للحركة، ومعنى باطنى ويسميه الجانب الداخلى وهو اللون والشعور النفسى التى تعكس روح الشعب على المجموعة الراقصة والجانبان معا يكونان المعنى الحقيقى)(٤).

- كما تحدد نادية الدمرداش وعلا توفيق خصائص للرقص الشعبى وهى:

١- ابتكار لمجهول.

٢- نتاج تقليدى لأنه ينتقل من جيل لجيل ويتغير بتغير مكان نشأته وبنوعه.

٣- إنتاج جماعى.

٤- رقص اثنوجرافي يخضع لروح وحياه الشعب التى أضفت عليه شكلاً وأسلوبًا أكسبه لونا اثنيكيا "سلالى".

٥- فولكلورى لأنه يتضمن بقايا العادات الشعبية الموروثة والمكتسبة ويظهر فيه عدا ذلك الصفات التى تميز الإنسان روحًا وجوهراً.

٦- مرآه للثقافة التقليدية يعكس علاقة الشعب بالأرض وبالظروف الجغرافية والحيوية وبالظواهر الطبيعية وبالحياة والعلوم ويتأثر بالمعتقدات والخرافات المتصلة بالعناصر الخارقة للطبيعة والدين.

ويرى سمير جابر أن الرقص الشعبى هو (الحامل للعرف والتقاليد.. ذلك الفن الطيع بكل حركته.. ذلك المدرك المرئى.. الزائل على الدوام.. الثابت أبدا)(٥).

وفي معجم Webster يعرف الرقص بأنه (ينشأ كتقليد بين عامه الناس ومميز لهم فى أى بلد وينتقل من جيل إلى جيل معبر... وكذلك يعرفه معجم الفولكلور بأنه "تعبير بوحدات الحركة عن رد فعل جمعى لدورات الحياة الهامة. أما الموسوعة العربية الميسرة فتعرفه بأنه رقص بدائى أو قبلى أو رقص الأجناس أو الرقص الوطنى فى كل دوله الذى يؤدى على أنغام وطنية وفى ثياب شعبيه وإجمالاً تلخص مجمل تعريفات الرقص الشعبى فى نهاية الأمر بأنه خطوات نابعة من البيئة وتعبر عن عادات وتقاليد التراث الثقافى وأن خطواته تتوارثها الأجيال وتحكى تاريخه وهو محبب لكل أفراد الشعب)(٦).

- بينما يذهب بنا سمير جابر إلى رؤيته الخاصة نحو تقسيم الاتجاهات العلمية التى تختص بدراسة بالرقص الشعبى إلى ثلاثة أبعاد وهى:

١- بعد مورفولوجى Morphology : وهو يختص بدراسة الصور والأشكال الخارجية للرقصة الشعبية من حيث شكل الحركة و تنويعاتها والأشكال المختلفة للتكوينات.

٢- بعد وظيفى Function : يختص بدراسة الدور الذى تلعبه الرقصة فى بيئتها ووسط ممارسيها.

٣- بعد أثنولوجى Ethnology : يختص بدراسة الرقصات الشعبية عن طريق دراسة الأجناس البشرية وهذا يتيح لنا فهم التداخلات العرقية البشرية.

ويؤكد على أن هذه الأبعاد الثلاثة مجتمعة تصل بنا إلى أعماق غاية فى الجدية وتتيح إلقاء الضوء على جوانب عديدة تتجاوز القشور إلى الجذور(٧).

أما الرقص الشعبى عند عادل عفيفى هو (المرآة الحقيقية التى تعكس بصدق ودقة عادات الشعب وطقوسه وتاريخه، وهو دون غيره من الفنون الشعبية يمكن أن يؤثر تأثيراً مباشراً على المشاهدين له، فهو يعطى صورة واضحة

وجلية عن الفن الشعبى، لأن التعبير عنه بمفهوم أو مضمون معين بواسطة الحركة والإيماء مع مصاحبة الموسيقات المختلفة، وهو مفهوم لكل إنسان مهما اختلفت جنسيته ولونه ولغته وثقافته)(٨).

لذلك عند التعرض لرقصات مجتمع ما، يجب التطرق إلى جميع العناصر والأبعاد المكونة لذلك المجتمع لفهم طبيعة الرقص وفهم حركاته، وهنا نستطيع القول أن الفنون الحركية الشعبية بين استلهام وتوظيف عناصرها تجعلنا نؤكد على الأبعاد الاجتماعية والنفسية والثقافية والوحدة الحركية فى صياغة تتفق مع الظواهر الشعبية فى مدلولها وقيمها الإنسانية وهذا يرتبط بدرجة انفعال المصمم الحركى بالرقصات الشعبية فى بيئتها الأصلية.

مسرحة الرقص الشعبى:

(إن مسرحة الفنون الحركية الشعبية تتوقف على كل من عنصرى الاستلهام والتوظيف أو إحداها، وهذا لا يتأتى إلا بمعايشة المصمم للجماعة الشعبية أثناء ممارسة فنونها الحركية فى بيئتها أى فى سياقها الشعبى، ومن هنا يمكن للمصمم أن يبدع فنا حركيا شعبيا به قيمته الجمالية بعيدا عن السطحية).(٩).

إن هذا الفن ثمرة ما طرأ على ثقافة الإنسان لآفاق فن المسرح وأبعاده الفنية لمحات من فن الباليه، وفن الإيماء الدرامى ولمحات من المسرح الموسيقى ومن المسرح الاستعراضى.

ومن ناحية تقديمه على خشبة المسرح يستخدم هذا الفن العناصر المسرحية كالإضاءة والديكور والأزياء والموسيقى، بل لعله يعتمد كثيرا عليها فى إحداث تأثيره النهائى.

والملاحظ أن هذا الفن ينمو وليس فى حالة ضمور، وأنه فن كثير المصادر الثرية، وليس فنا ضيق المنابع، غير أن نموه وازدهاره يتوقفان على إيجاد التوازن الضرورى بين العراقة والجدارة وبين الموضوع والصيغة وبين الأسلوب والفكرة.

هناك منهجين رئيسين يطبقان فى إعداد فرق الفنون الشعبية وإظهارها على المسرح.

- الاتجاه الأول: أن ندع "الفن الشعبى التقليدى" يقدم نفسه بنفسه على خشبة المسرح فلا نمد إليه يد التطوير إلا فى الحدود الضيقة للغاية.

- الاتجاه الثانى: أن نطور الفن الشعبى التقليدى بحيث نخضعه تماما لموجات المسرح وأساليبه(١٠).

لأن فن المسرح فن مثقف، له قواعده وطرائقه وأساليبه، وتلك الرقصات التى توضع على خشبة المسرح، تخضع لأصوله وإلا انتفى التبرير الذى يدعو إلى عرضها على المسرح، والحقيقة أن إظهار الفن الشعبى على خشبة المسرح بدون تطوير لا يصح ، لأن هذا الفن يمتاز بمميزات وعيوب الفنون الشعبية الدارجة فهو عريق وأدق من الفن المطور ويلصق به السلوك النفسى والاجتماعى للإنسان الشعبى ولكنه يعانى من الرتابة والارتجال.

(وعند تقديمه على خشبة المسرح، يعمل مصمم الرقصة على اختزال هذه الرتابة، وإلى إحلال "التصميم" محل "الارتجال" وإلى التركيز والتعقيد بدلاً من البدائية والسذاجة وبذلك تصبح الرقصة الشعبية المطورة تكوينًا مختلفًا عن الرقصة التلقائية فى بيئتها تقل عنها فى الدلالة على الميراث الأصلى لكنها تتفوق عليها فى مخاطبة جمهور المسرح وهو جمهور فن مثقف)(١١).

أما الخطوات الفنية التى يجب أن تراعى عند تصميم الرقصات وتقديمها على المسرح:

- على مصمم الرقص أن يكون أمينا فيمًا ينقله أو يقتبسه من الموروث الشعبى.

- (يجب أن يكون مصمم الرقص على قدر كبير من الثقافة والوعى بحيث يمكن أن يترجم أحاسيسه ومشاعره إلى فن يمكن أن ينقل إلى الناس دلالات وأصالة ومميزات الحركات الشعبية) (١٢).

- يقوم المصمم أولاً بتصنيف المواد الخام الفنية التى جمعها (الخطوات والحركات والتشكيلات)، بينما يسلم باقى المواد الخام إلى المتخصصين فى مجالاتها ليتأكد من أصالتها القومية، كأن يعطى الموسيقى المسجلة للفنان الموسيقى، وصور الأزياء للمصمم الخاص بالأزياء، والعادات والتقاليد المصاحبة للرقصة إلى أستاذ التاريخ الشعبى، ليقوم كل هؤلاء بدراستها وتحليلها للتأكد من وجود

أصالة الروح القومية فى هذه المواد، ثم إعادة صياغتها فى القالب العلمى الفنى وفقا لقواعد وأصول علم الفنون الشعبية.

وبعد التأكد من كل هذه المعلومات، هنا نستطيع أن نتحدث عن دور الرقصات الشعبية فى التعريف بثقافات شعوبها، وستأخذ هنا الباحثة منحنى مختلفا، وستستعرض على سبيل المثال أحد الباليهات الكلاسيكية والتى أدخلت فيها الرقصات الشعبية وهو باليه كسارة البندق.

كسارة البندق هى إحدى روائع المؤلف الموسيقى تشايكوفسكى، والتى بدأ فى تأليفها فى العام ١٨٩١م وأنهاها فى عام ١٨٩٢، وهى عبارة عن باليه من فصلين مأخوذ عن قصة اقتبسها الكاتب الفرنسى إلكسندر دوماسى الأب والتى اقتبسها من قصة (كسارة البندق وملك الفئران) لأرفست هوفمان.

ويعتبر باليه كسارة البندق من أكثر الأعمال الكلاسيكية ارتباطا بأجواء الشتاء واحتفالات الكريسماس، وقد وضع تصميم الرقصات أحد أشهر مصممى الباليه وهو ماريوس بتيبا واستكمله تلميذه ليف إيفانوف، وقدم العرض الأول فى ديسمبر من عام ١٨٩٢م بمدينة سان بطرسبرج على مسرح مارينسكى، ولكنه لم يلقى إقبالاً كبيراً لدى الجمهور الذى لم يكن معتادا على هذا اللون الأوركسترالى الغريب آنذاك، وفى فترة الستينيات من القرن العشرين بدأ باليه كسارة البندق يلاقى إقبالاً جماهيريًا كبيراً، وأصبح أحد الركائز الأساسية فى ريبرتوار أية فرقة باليه.

أحداث الفصل الأول:

يقام احتفال كبير فى منزل والد كلارا بمناسبة أعياد الميلاد، ويقوم صديق العائلة دروسلماير بتقديم عرض ألعاب سحرية يمتع الصغار والكبار، ويقوم دروسلماير بإهداء كلارا دمية على شكل كسارة البندق فيشعر أخاها فريتز بالغيرة ويحاول أن ينزعها من يدها فتتحطم الدمية، وتحزن كلارا لذلك فيصلحها لها دروسلماير، وينتهى الحفل ويخلد الجميع للنوم، تذهب كلارا لرؤية دميتها كسارة البندق فترى فجأة وجه دروسلماير ثم تشعر بأن الحجرة بكل محتوياتها تزداد اتساعا فيتضاعف حجم شجرة الميلاد والهدايا الموجودة بجانبها، ويظهر فجأة جيش من الفئران التى تهاجم كلارا وتدور معركة بين الدمى بقيادة كسارة البندق وبين جيش الفئران بقيادة ملكهم تنتهى بفوز الدمى، وتتحول الحجرة إلى غابة جليدية وتتحول معها دمية كسارة البندق إلى أمير شاب ويصطحب كلارا التى أصبحت بدورها فتاة جميلة فى رحلة الأحلام ويرقصان بسعادة مع المجموعة.

أحداث الفصل الثانى

فيظهر دروسلماير متابعا لرحلة كلارا مع الأمير كسارة البندق وهما يركبان قاربًا جميلاً مسحوراً فى طريقهما إلى مدينة الحلوى التى بها مختلف أنواع الحلوى المحببة للصغار، حيث نجد الشيكولاته وتمثلها الرقصة الأسبانية، والبن وتمثله الرقصة الشرقية، والشاى وتمثله الرقصة الصينية، والماتروشكا (مجموعة العرائس الروسية) وتمثلها الرقصة الروسية، ثم يعقب ذلك لحن مثالى جميل، وتشارك كلارا والأمير المجموعة فى رقصة فالى الزهور ورقصاتها الثنائية، وتدق أجزاء الساعة معلنة الصباح ليختفى الأمير وتبذل كلارا جهدها فى البحث عنه دون جدوى لتجد أمامها دروسلماير، أما الأمير فقد تحول مرة أخرى إلى دمية كسارة البندق، وفى هذه اللحظة تكتشف كلارا أنها عاشت حلمًا جميلاً.

من خلال هذا الباليه ستتناول الباحثة رقصة من الرقصات الشعبية والتى تؤدى فى الفصل الثانى من باليه كسارة البندق، وهى الرقصة الصينية، وستحاول من خلال بحثها أن تستعرض سمات وعادات الشعب الصينى، ومدى تأثير هذه السمات فى رقصات الشعوب الصينية، وذلك لما للصين من ثقل دولى فى كافة المجالات مما أدى إلى انتشار فنونها فى جميع بلاد العالم وتم تناولها فى عروض الباليه، مما دعى الباحثة إلى محاولة تسليط الضوء على أهم الفنون الراقصة التى يتم ممارساتها فى الاحتفالات والأعياد.

وسوف نستعرض أولا: الفنون الراقصة الشعبية فى بيئتها الأصلية:

على أرض الصين هذه الدولة الشرقية شاسعة المساحة الكثيرة السكان ذات التاريخ العريق، يعيش معا أبناء ست وخمسون قومية، لكلا منها رقصاتها الشعبية المميزة، التى تختلف عن بعضها البعض شكلاً ومضمونًا وأسلوبًا، نظراً

لاختلاف بيئة وحياة وثقافة وعقيدة كل منها عن الأخرى.

والرقص الشعبى يُعد من أهم مكونات الثقافة الصينية، ومن خلال استعراض الباحثة لأنواع وأشكال الرقص الشعبى الصينى وجدت أنه ينقسم إلى عدة أنواع وهى:

الرقص كطقس من طقوس تقديم القرابين للآلهة والأسلاف، والرقص بغرض التسلية، والرقص الاحتفالى والرقص التاريخى، وستستعرض الباحثة هنا بعض القوميات الست والخمسون والتى تعبر فى مجملها عن أهم القوميات الشعبية الصينية:

١- قومية هان	٢- قومية منغوليا	٣- قومية الويغور
٤- قومية أونك	٥- قومية أولونتشون	٦- قومية تشيانغ
٧- قومية كوريا	٨- قومية مياو	٩- قومية توجيا
١٠- قومية يى	١١- قومية تشوانغ	١٢- قومية قلوشان
١٣- قومية جينغبوه	١٤- قومية ناشى	١٥- قومية وا
١٦- قومية ياو	١٧- قومية دونغ	١٨- قومية تو
١٩- قومية جنيغ	٢٠- قومية داى	٢١- قومية التبت

ستحاول الباحثة عن طريق اختيار نماذج من القوميات السابق ذكرها لمعرفة إلى أى مدى الحياة الشعبية والاجتماعية والثقافية مؤثرة ومنعكسة على الفنون الشعبية الصينية، وسيكون الاختيار لهذه القوميات بناءً على معيارين، المعيار الأول: هو المعيار العددى أى أكثر قومية تعبر عن الأغلبية فى تعداد السكان، والمعيار الثانى: هو المعيار النوعى، أى ستحاول الباحثة اختيار القومية التى ترى أنها قريبة أو مشابهة لأسلوب الرقصة الصينية فى باليه كسارة البندق، وهناك احتمال أن يكون هناك أكثر من قومية معبرة عن هذه الرقصة الصينية، وهذا ما سيثبته البحث.

أولا: قومية هان

اختارت الباحثة هذه القومية بناءً على المعيار العددى، حيث يمثل هان ٩٣,٣٪ من تعداد سكان الصين، ولدى هذه القومية منذ القدم وفرة فى نشاطات الغناء والرقص ذات الأساليب المتنوعة، ويعتبر عيد الربيع أكبر الأعياد التقليدية لأبناء قومية هان، وعيد الربيع هو بداية السنة الجديدة فى التقويم القمرى الصينى، تشتمل احتفالات هذا العيد على كثير من نشاطات الغناء والرقص، أكثرها شيوعا رقصة التنين ورقصة الأسد، وتعتبر الصين موطن رقصات التنين والأسد التى ظلت تحظى على الدوام بإعجاب أبناء القوميات الصينية المختلفة منذ أن ظهرت حتى تناقلتها الأجيال وشهدت ازدهارا مستمرا، بحيث ظهر ما يعرف بثقافة التنين والأسد الباهرة، ورقصة التنين والأسد هما من العروض الهامة فى أعياد الربيع ومهرجاناته وغيرها من المراسم الاحتفالية. وسوف تقوم الباحثة باستعراض هاتين الرقصتين.

١- رقصة التنين

صورة رقم (١)

يكون للتنانين غالبا أهمية روحية كبرى فى مختلف الأديان والثقافات فى أنحاء العالم، فالتنانين فى العديد من الثقافات الآسيوية وفى بعض الثقافات ما تزال تعتبر ممثلا للقوى الأساسية للطبيعة والدين والكون، كما أنها تربطه بالحكمة -وكثيرا ما يقال إنه أكثر حكمة من البشر- وطول العمر، ويقال عنهم عادة بأنهم يمتلكون شكلاً من أشكال القوة السحرية أو القوى الخارقة للطبيعة، وغالبًا ما ترتبط بالآبار والأمطار والأنهار، وفى بعض الثقافات تكون التنانين قادرة على الكلام مثل الإنسان.

وللتنين شعبية خاصة فى الصين، فالتنين ذو المخالب الخمسة كان رمزاً لأباطرة الصين مع طائر العنقاء رمزاً للإمبراطورية الصينية، وأزياء التنين التى يرتديها ويحركها العديد من الأشخاص هو أمر شائع فى المهرجانات الصينية.

ويعتبر التنين من أهم الأدوات التى يحتاج إليها فن

رقصة التنين، ويصنع التنين فى هذه الرقصة من الأعشاب أو البامبو أو القماش، ويكون عدد العقد المستخدمة فى صناعة التنين فرديا للتبارك به، ومن أكثر الأشكال انتشاراً التنين المصنوع من تسع عقد ومن إحدى عشرة عقدة ومن ثلاث عشرة عقدة حتى تسع عشرة عقده، ومن الأهمية هنا أن ننوه بأن العقدة هى المكان الذى يحمل منه الراقص هيكل التنين، بمعنى أن عدد العقد فى التنين هو الذى يحدد حجم التنين وكذلك عدد الراقصين الذين يحملونه، كما هو مبين فى الشكل رقم (١). ومن أكثر الأشكال انتشاراً التنين المصنوع مما يزيد على خمس عشر عقدة ثقيلا إلى حد ما، وتصعب الحركة أثناء الرقص، فتستخدم عادة فى عروض الاستمتاع بالتنين، ويهتم هذا النوع كثيرا بالشكل والزينة ويمتلك قيمة فنية عاليه، وهناك نوع آخر يسمى "التنين النارى" الذى يصنع من نبات البامبو ويكون على شكل أنبوبة مستديرة، ويغطى بملابس التنين الشفافة الجميلة ويشعل داخلها شمعة أو مصباح زيتى ويكون فى غاية الجمال والروعة أثناء العروض الليلية، وحتى عصرنا الحالى وقد مرت رقصة التنين بالكثير من التطور والتحسن حتى أصبحت من أهم الاستعراضات التى يتمتع بها جمهور المتفرجين.

وتتميز حركات رقصة التنين بكثرة التغيرات، حيث تركز حركات التنين المصنوع من تسع عقد فأقل على تغيير الأشكال المختلفة ومن أهم الحركات لديه:

الطواف بالتنين واختراق رأسى التنين الأطواق واختراق رأس التنين ومؤخرته الأطواق معا، وتحريك التنين ذيله وسلخ الحية جلده، والتنين المصنوع من إحدى عشرة عقدة وثلاث عشرة عقدة، فإنه يركز على عروض الحركات المختلفة منها سعى التنين الذهبى وراء اللؤلؤة فيقفز تارة كأنه يطير إلى السحاب، وتارة أخرى يهبط إلى البحر كأنه يركب الأمواج، حيث أصبحت رقصات التنين ومطاردة اللؤلؤة وموسيقى الطبول شكلاً فنيًا يجمع بين فنون الووشو والطبل والمسرح التقليدى وفنون التنين.

٢- رقصة الأسد:

على النقيض من رقصة التنين والتى يتطلب أداؤها على الأقل عشرة راقصين ويكونوا من الذكور، نجد رقصة الأسد يتم تنفيذها عموما باثنين من الراقصات ولا يشترط فيها الحركات البهلوانية كرقصة التنين، ورقصة الأسد لها أهمية فى شمال الصين مقابل الجنوب، فى شمال الصين رقصة الأسد

صورة رقم (٢)

تعتمد على الحركات البهلوانية مما يدل على خفة الحركة ووحشية الأسد العظيم، وفى جنوب الصين الأسد يأخذ دوراً أكثر رمزية، وهو يعتبر واحد من الحراس ضد الأرواح الشريرة.

يُعرف الأسد من شكله الخارجى بالبأس والقوة فى الحركة وكثرة التغيير فى المظهر، وتتناقل الأوساط الشعبية أشكالا من الحكايات عنه، فتحول على مر العصور إلى أساطير مما أضاف لرقصة الأسد الكثير من الصفات الغامضة، كما جعلها تقترب أكثر فأكثر من قلوب الناس، وذلك لأنهم يعتقدون أن الأسد حيوان برى مبارك، وأن رقصة الأسد تجلب لهم الحظ السعيد، وبناءً على ذلك يقيمون فى عيد الربيع أو المهرجانات الاحتفالية الأخرى رقصة الأسد مع أصوات الطبول والصنوج طلبا للبركة، واعتاد الصينيون على استقبال عيد الفوانيس وغيره من المهرجانات الكبرى برقصة الأسد لزيادة بهجة الناس وفرحتهم، ويرجع أصل هذه العادة إلى ما قبل أكثر من ألف عام أى فترة الممالك الثلاث، وبدأت فى الانتشار فى عصر الأسر الشمالية والجنوبية.

هنا تستطيع الباحثة القول أن رقصة التنين ورقصة الأسد يعتبران من الرقصات الشعبية الأشهر فى الصين، ولكن أغلب عروضها تقام فى الساحات والميادين من خلال الاحتفالات بالأعياد، وهما عند أدائهما على خشبة المسرح غالبا ما يكون الأداء متشابه عما يؤدى فى الميادين، وهنا يمكن القول بأن هاتين الرقصتين يعبران عن الاتجاه الأول فى مسرحة الرقص الشعبى الذى يتبنى وجهة النظر بأن الفن الشعبى التقليدى يُقدم بنفسه على خشبة المسرح، ولا تُمد إليه يد التطوير إلا فى الحدود الضيقة للغاية.

ثانيًا: قومية توجيا، قومية يى، قومية التبت

اختارت الباحثة القوميات الثلاث السابقة بناءً على المعيار النوعى، حيث لاحظت الباحثة أثناء دراستها وتحليلها للفنون الشعبية فى مختلف القوميات على مستوى جمهورية الصين العظيمة، التشابه الكبير فى أداء الرقص الشعبى فى هذه القوميات وبين الرقصة الصينية فى باليه كسارة البندق، وهذا ما ستحاول الباحثة إثباته من خلال استعراضها للقوميات الثلاث ثم بتحليلها للرقصة الصينية.

١- قومية توجيا:

ينتشر أبناء قومية توجيا فى بعض المناطق بمقاطعتى هونان وهوبى بالصين، وتشتهر بها رقصة باى شو "تحريك اليد" وتعتبر أكثر رقصة تمثيلا للرقص الشعبى لقومية توجيا، حيث يؤديها أبناء توجيا فى كل الاحتفالات ولإحياء ذكرى الأجداد.

كما تؤدى للاحتفال بالحصاد الوافر، أو نشاطات تقديم القرابين، وتختلف حركات رقص كل قرية عن الأخرى، وتختلف مضامينها أيضا، فمثلا رقصة الإنتاج تختلف عن عملية الزراعة من بذر البذور إلى الحصاد.

وهناك رقص المعركة العسكرية ورقصة العادات وتدور حول مشاهد حياتهم اليومية وأحوال الحيوانات، ويتم تغيير الحركات أثناء الرقص، فتبدأ الرقصة فى دائرة واحدة ثم تتصل كل الحركات ببعضها البعض لتشكيل عملية واحدة مثل تسوية الأرض وغرس الشتل ونزع الأعشاب والنظر إلى الشمس للتعبير عن عملية الحصاد فى الربيع.

من سمات هذه الرقصة أن بين كل حركتين بالأرجل توجد حركة تحريك اليد، أى تقديم القدمين خطوة أو نصف خطوة وفقا لنظام معين، وتتحرك اليدان طبيعيًا إلى الأعلى مع إيقاع ثقيل، ثم تتحركان إلى الأسفل مع إيقاع خفيف، وتهتز اليدان والجزء الأعلى من الجسم هزة واحدة، وتكون ركبتا الراقص منحنتين قليلاً.

والآلات الموسيقية الرئيسية لمرافقة هذه الرقصة الطبول والصنوج الكبيرة، وتستخدم أحيانا آلة "سونا" الكبيرة، وتتغير حركات الراقصين بقيادة الصنوج والطبول.

صورة رقم (٣)

(اكتشف فى جنوبى الصين آلة موسيقية برونزية تسمى داناو (الصنج الكبير) وكانت معروفة على نطاق واسع فى جنوبى الصين فى فترة أسرة شانغ)(١٣).

٢- قومية يى:

قومية يى إحدى الأقليات القومية الكبيرة العدد بالصين، تاريخها عريق ولها قبائل كثيرة ومناطق حياتها واسعة، ينتشر أبناؤها فى مقاطعات يونان وسيتشوان وقويتشو بالصين.

تشتهر فى هذه القومية بعدة رقصات منها رقصات "آشى تياويويه" وهذه الرقصة لفرع آشى وسانى من قومية يى، وتنتشر فى المناطق المأهولة بأبناء يى فى يونان.

ويؤدى أبناء قومية يى هذه الرقصة فى مواسم الفراغ الزراعى أو فى الأعياد، ومن سمات هذه الرقصة أن خطواتها قافزة دائما، إيقاعها واضح، ومشاعرها مرحة، خطوات الرجل والمرأة متشابهة.

ومن أهم حركات الرقصة، الركض ثلاث خطوات، توقف إيقاعين ثم رفع الرجل إلى الأمام، وفى نفس الوقت التصفيق مرة والقفز فى نفس المكان، ومن سماتها أيضًا تغييرات التشكيل أثناء الرقص وذلك بالتقدم إلى الأمام والتراجع والتداخل.

إيقاع الموسيقى المرافقة للرقصة خماسى، والآلات الموسيقية المرافقة هى المزمار، وآلة سانشيان الكبيرة، وآلة سانشيان الصغيرة، أو أوراق الأشجار.

صورة رقم (٤)

(يوى (المزمار) آلة نفخية كبيرة من القصب تشكل من ثلاثة مزامير خيرزانية تُلحق بجسم من القرع ويسوى لها فم، كان يوى شائعا من فترات الدويلات المتحاربة (٤٧٥-٢٢١ ق.م) وحتى فترة أسرة هان (٢٠٢ق.م- ٢٢٠م)، وقد تطور إلى شنغ (مزامير القصب) ونادرا ما نراه اليوم، وقد عُرف يوى من نقوش مقبرة هان والتماثيل الصلصالية الصغيرة للموسيقيين)(١٤).

٣- قومية التبت:

التبت إحدى القوميات الصينية الست والخمسين ذات التعداد السكانى الكبير نسبيا والانتشار الواسع فى الصين، ينتشر أبناؤها بشكل أساسى فى منطقة التبت الذاتية الحكم، ومقاطعات تشينغهاى وقانسو وسيتشوان ويننان، يؤمن التبتيون بالبوذية التبتية أى (اللاميه)، ويجيدون الغناء والرقص، لديهم أنواع عديدة من الغناء والرقص الشعبى اللذين يتميزان بوفرة المضمون الثقافى والأسلوب المميز، وقد أدى انتشارهم الواسع إلى تشكيل أساليب مختلفة للرقص التبتى باختلاف مناطق الحياة وأساليب الإنتاج وثقافات وعادات القوميات المجاورة.

بصورة عامة يمكن تقسيم الرقص التبتى إلى رقص التسلية والرقص الدينى.

رقصة "قوه تشوه" من رقص التسلية الذاتية الذى يعرفه ويحبه كل أبناء التبت، من سمات هذه الرقصة السرعة الزائدة، والرقص مع تحريك اليد أمام الجسم، وتحريك الفخذ، والمشى وهم جالسون القرفصاء، وتدوير الجسم، كما تمتاز هذه الرقصة بحركات القفز، والدوران الحر، الآلة الموسيقية المصاحبة لهذه الرقصة هى "الطبلة".

بعد استعراض الباحثة للثلاث قوميات السابقة، والتى اختارتهم على أساس المعيار النوعى أى أن الباحثة لاحظت فيهم قدر كبير من التشابه فى نوعية الرقص بينهم وبين الرقصة الصينية فى باليه كسارة البندق.

وستحاول الباحثة توضيح نقاط التشابه بين الثلاث رقصات التى اختارتهم من قوميات توجيا، يبى، التبت وبين الرقصة الصينية من باليه كسارة البندق، وذلك عن طريق التحليل الحركى والموسيقى والملابس والإكسسوارات للرقصة الصينية.

أولا: التحليل الحركى:

يؤدى الرقصة الصينية بنتان وولد، وقد يختلف العدد على حسب رؤية المخرج ومصمم الرقصات.

تتميز الرقصة الصينية بالحركات الحادة والسريعة، وكذلك على القفزات الصغيرة والمتكررة، ويدخل فيها بعض الحركات الأكروباتية بالنسبة للولد، كما تعتمد كثيرا على حركات الأيدى والتى تكون متناسقة مع حركات الأرجل، وأحيانا يؤدى الراقص حركات الأيدى والأرجل بطريقة عكسية مثلا إذا قام الراقص بحركة فتح للأرجل تكون الأيدى فى حركة انغلاق والعكس، وتمتاز أيضا حركات الأيدى بالصعود والهبوط ثم الفتح والغلق وذلك فى شكل سريع وحاد ويتناسب مع حركات الأرجل، كما يلاحظ أن الراقصين يرفعون صباع "السبابة" لأعلى أثناء تأدية الرقصة، ولهذا دلالة فى الرقص الشعبى الصينى، فهو يعبر عن تباهى الفلاحين بحصادهم، ورفع الإصبع دلالة على طول سنبلة الأرز، وهم فى ذلك يتنافسون فيما بينهم على جودة حصادهم.

أهم الحركات المكونة للرقصة الصينية:

1- sauté

2- Pirouettes .

3- Tours .

4- Pas échappé .

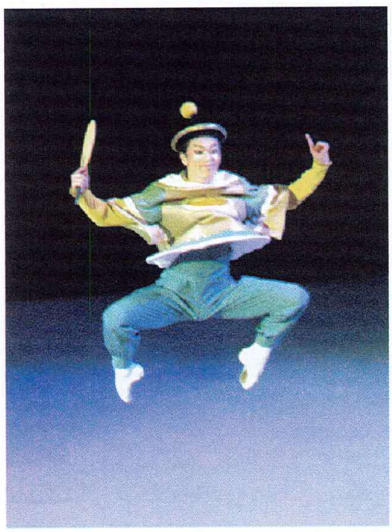
بالإضافة إلى حركات الأيدى والرأس، وبعض الحركات الأكروباتية.

ثانيًا: الملابس والإكسسوار:

تمتاز الملابس الصينية من النظرة الأولى بأنها ذات ألوان زاهية ورسومات تقليدية من الورود المتنوعة والتى تتميز بتناسق الألوان عن نوعية القماش تكون غالبا من الحرير.

وفى الصين يستعمل الإنسان الألوان للتعبير عن وجهة نظرهم فى العناصر الخمسة والتى تجسد مفاهيمهم عن المكان والزمان فى العالم، ويعتقدون أن (العناصر الخمسة تتكون من الشرق والغرب والشمال والجنوب والمركز، فلكل عنصر لون خاص به، فيستعملون اللون الأزرق للشرق والأبيض للغرب والأحمر للجنوب والأسود للشمال والأصفر للمركز، ويعتقدون أيضا أن الزمن يتكون من الربيع والصيف والخريف والشتاء، وتتناوب الفصول الأربعة مراراً وتكراراً، وتُربط الفصول الأربعة بالألوان الخمسة، فالأزرق القاتم يقصد ربيع، والأحمر صيف، والأصفر أواخر الصيف، والأبيض خريف، والأسود شتاء) (١٥).

ويعتبر الحمرة لونا مقدسًا للصينيين (قبل أربعين سنة نثر إنسان الكهف العادى مسحوقًا أحمر حول الميت متمنيًا الحياة الأبدية، حتى الآن تعتبر الحمرة عبادة إلهية ترمز إلى الحياة، وتبدأ العبادة من عبادة الإنسان للشمس والنار والدم، ولما طلعت الشمس بعد الظلام الطويل انتعشت الحياة مع الشمس والنار والدم)(١٦).



صورة رقم (٥)

وفى عيد الربيع يلبس الصينيون ألبسة حمراء للاحتفال بالسنة الجديدة، وفى رأى الصينيين أن الشياطين تخفى اللون الأحمر فيستخدمه الإنسان لحماية آمانهم، ونلاحظ هنا مدى تأثر الصينيين بالطبيعة والأساطير فى جميع أعمالهم الفنية سواء فى الرقص أو فى تصميم الملابس واختيار ألوانها، وفى الرقصة الصينية يرتدى الولد سروال فضفاض أبيض اللون وقميص واسع أخضر اللون، وترتدى البنت نفس زى الولد.

الإكسسوار بالنسبة للبنت عبارة عن شمسية ألوانها زاهية، ويمسكها الفلاحون عادة لتقيهم من حرارة الشمس أو غزارة الأمطار، وتضع البنت فى شعرها وردتين للزينة.

ثالثا: الموسيقى:

(هذه الرقصة مكتوبة فى سلم (سى بيمول) الكبير، وجاءت سريعة فى اعتدال (Allegro Moderato) ولم تتغير، وميزانها رباعى وهو أيضا لم يتغير، وقد كتبها المؤلف فى صيغة أحادية)(١٧).

تحليل الصيغة:

تبدأ الرقصة بنغمات ذات طابع إيقاعى تؤديها آلتى فاجوت والكونترباص، ووجود الفاجوت منذ اللحظة الأولى يدل على روح الفكاهة التى اشتهر الفاجوت بالتعبير عنها والتى أهتم تشايكوفسكى بتصويرها فى هذه الرقصة، والنغمات ذات طابع إيقاعى تصور الحركة السريعة شبه الآلية التى يؤديها الراقص والراقصة على المسرح.

اللحن من المازورة (٢: ٨)

(يحتوى على تقسيمات إيقاعية شاذة وزخارف لحنية، ويؤدى اللحن آلة الفلوت، ثم نستمع إلى نغمات إيقاعية الطابع ولكن تؤديها هذه المرة الوتيرات)(١٨).

إعادة اللحن مَحْوَراً من المازورة (١٠-١٦)

(يتكون من جملة من عبارتين تعزفها بقوة آلتى فلوت وبيكولو، ثم تعاد المقدمة الإيقاعية الطابع ولكن بشكل محور من آلتى الفاجوت والوتريات، ثم تعاد العبارة المحورة بالنص وتؤديها أيضا آلتى الفلوت والبيكولو)(١٩).

إعادة اللحن فى صورته الأولى من المازورة (١٨: ٢٤)

تشترك آلتى الفاجوت مع الوتيرات التى تعزف نبرا، حيث تقدم النغمات الإيقاعية الطابع، ثم تصاحبها آلة الكلارينيت وباشتراك الوتيرات بالعزف، وتستمر المصاحبة التى تمهد لظهور الكودا)(٢٠).

كودا من المازورة (٢٦: ٣٢)

(يؤدى الكودا أيضا آلتى فلوت وبيكولوا، وتشترك باقى الآلات فى المصاحبة بنغمات متقطعة القوة تدريجيًا، وتختتم المازورة الأخيرة (٣٢) بقوة شديدة)(٢١).

وقد استطاع تشايكوفسكى فى موسيقى هذه الرقصة أن يعبر ببراعة عن موسيقى الشرق الأقصى، كما أن اللحن والكتابة الأوركسترالية جاءت مناسبين لطبيعة الرقص الصينى وحركاته الرشيقة التى تتناسب مع أجسام الصينيين الصغيرة.

بعد انتهاء الباحثة من تحليل الرقصة الصينية من حيث الحركات والملابس والإكسسوار والموسيقى، واستعراضها سابقًا للقوميات الثلاث توجيا، يى، التبت، استطاعت أن تتوصل إلى أن الرابط بينهم هو أسلوب أداء الرقصة وهو الأسلوب التى تتميز به الأقاليم الزراعية والذى يعتمد فى الأساس على القوة والسرعة والحدة فى الأداء، وكذلك يعتمد على حركات الرأس والأيدى والقفزات الصغيرة، والسريعة والدوران الحر، وأحيانا الاستعانة ببعض الحركات الأكروباتية وهذا ما سبق أن ذكرته الباحثة بالتفصيل عند استعراضها لكل قومية على حدة وكذلك عند تحليلها الحركى للرقصة الصينية، ولكن لابد الأخذ فى الاعتبار أن الرقصة الصينية قد أدخل عليها مصمم الرقصات بعض التغييرات التى تعبر عن رؤيته الفنية ولكى تتناسب مع عرضها على خشبة المسرح، ولكنه فى ذات الوقت لم يغير من طابعها الشعبى التقليدى بدليل أن الباحثة استطاعت أن تستنبط الروابط بين الرقصة الشعبية الأصلية وبين نظيرتها على خشبة المسرح وممكن أن نجملها فيما يلى:

1- Sautes

2- Tours .

3- Pirouettes .

- حركات الأيدى والرأس.

- بعض الحركات الأكروباتية.

ومن خلال ما قمنا باستعراضه يأتى جمال وروعة الرقص الشعبى العالمى والذى لم ولن يفقد سحره وجماله وشعبيته، والذى يثبت يوما بعد يوم أنه غير قابل للانقراض لأنه يعبر عن روح الشعوب.

ولما كان الرقص الشعبى هو المنبع الأصلى الذى انبعثت منه جميع أنواع الرقص الأخرى، كالرقص الكلاسيكى والرقص الحديث وغيرها من أنواع الرقص، فقد أصبح من الأهمية بمكان التعرف على الجذور التاريخية لهذا الفن، ولذلك توصى الباحثة بالآتى:

- محاولة إدخال الرقصات الشعبية المصرية والتى هى موجودة بالفعل والتى تمثل جميع محافظات مصر فى الباليهات الكلاسيكية العالمية والتى يتناولها المخرجون برؤى مختلفة، وذلك لتكون كنظيرتها من الرقصات الشعبية العالمية الموجودة فى الباليهات الكلاسيكية، وبالتالى سيتم تعريف العالم بمدى روعة وثراء وتنوع الرقص الشعبى المصرى وسيساعد على انتشاره.

- الإهتمام بالأبحاث العلمية المتخصصة فى رقصات الشعوب العالمية، ومحاولة التعمق فى دراسة جذور كل رقصة وربطها بنظيرتها على أرض الواقع.

- محاولة التوسع فى دراسة رقصات الشعوب العالمية، من حيث الجذور التاريخية والثقافية والجغرافية والبيئية لكل رقصة، وخاصة فى مرحلتى المعهد العالى والدراسات العليا فى قسم طرق تدريس الباليه.

فى ختام هذا البحث تستطيع الباحثة أن تؤكد بأن المشاهد أو المتلقى للفنون الشعبية العالمية، والذى لم تتسنى له الفرصة إلى التجوال أو الترحال لرؤية شعوب العالم، يستطيع بمشاهدته لعروض الفنون الشعبية لكل بلد، أن يتعرف على عادات هذه الشعوب وتقاليدهم وطقوسهم الدينية والروحية، بل يستطيع أن يتعرف على أدق تفاصيلهم الحياتية والثقافية

والتاريخية والجغرافية.

وبعد الثناء والتأكيد على جميع التعريفات والرؤى للرقص الشعبى العالمى، والتى أفادنا بها أستاذتنا المتخصصين فى الفنون الشعبية، والتى اقتبست عنها الباحثة بعض التعريفات كمرجع لها فى بداية البحث، تستطيع الباحثة أن تسجل على أوراق هذا البحث تعريفها الشخصى للرقص الشعبى وهو: "أن الرقص الشعبى هو السفير الأول للشعوب".

الهوامش

١- ناديه عبد الحميد الدمرداش وعلا توفيق إبراهيم. مدخل إلى علم الفولكلور[دراسة في الرقص الشعبي] ٢٠٠٧، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية.

٢- أحمد محمد رضا: فن الرقصى الأكاديمي. كتاب مترجم تأليف سيرج ليفار. دار الكتاب العربي للطبع والنشر.

٣- ناديه السنوسى: الرقص الشعبى على خريطة مصر. الفنون الشعبية. ١٩٩٣، ٤٠-٤١: ١٦٥- ,١٦٨

٤- سامى زغلول: أسلوب الرقص الشعبى. الفنون الشعبية. ١٩٦٨، العدد ٥، ٢٣- ,٢٨

٥- سمير جابر. الرقص الشعبى ونقطه الزوال. الفنون الشعبية. ١٩٨٧، العدد ١٩، ١٠٩- ,١١٣

٦- ناديه عبد الحميد الدمرداش وعلا توفيق إبراهيم. مدخل إلى علم الفولكلور دراسة فى الرقص الشعبى، مرجع سابق.

٧- سمير جابر: الرقص الشعبى والعنصر الأساسى، الفنون الشعبية، ١٩٨٨، العدد ٢٣، ص ص ٧٩، ,٨٨

٨- عادل عمر عفيفى: نحو دراسة علمية للرقص الشعبى، مجلة الفن المعاصر، أكاديمية الفنون، المجلد الأول، ١٩٨٧م، ص,١٢٣

٩- د. نادية عبد الحميد الدمرداش- د. علا توفيق إبراهيم "مدخل إلى علم الفولكلور (دراسة فى الرقص الشعبى) عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، طبعة ٢٠٠٧، ص,١٨٦

١٠- المرجع السابق، ص١٨٧- ,١٨٨

١١- المرجع السابق، ص,١٨٨

١٢- مدحت فهمى مصطفى "الفنون الشعبية بين السياق الشعبى إلى السياق .

13- Arabic- China.orgcn/culture/archive China internet information centre.

١٤- كتاب الآلات الموسيقية الصينية- تأليف: وانغ تى تشو- ترجمة د. حسين إسماعيل حسين، وزارة الثقافة لجمهورية الصين الشعبية، ص,١٧

١٥ - المرجع السابق، ص,٢٧

١٦- كتاب الفنون الشعبية الصينية —تأليف: تشى تشى لين- ترجمة: يانغ شوه —جين تشن، سلسلة الصين الثقافية، دار النشر الصينية عبر القارات، ص,٨٢

١٧- المرجع السابق، ص,٨١

١٨- زين العابدين أحمد حنفى نصار، رسالة الدكتوراه فى التذوق الفنى، دراسة تحليلية لموسيقى تشايكوفسكى للباليه، أكاديمية الفنون، المعهد العالى للباليه، ١٩٨٥، ص,٢٦١

١٩- المرجع السابق، ص,٢٦٢

٢٠- المرجع السابق، ص,٢٦٢

٢١- المرجع السابق ص,٢٦٢

٢٢- المرجع السابق، ص٢٦٢- ,٢٦٣